

sich²⁶ geschichtlich nicht zufällig besonders in jenen dramatischen Genres zeigen, in denen die traditionell-konservative deutsche symphonische Tradition am längsten aufrecht erhalten wird, nämlich in den Filmmelodramen und in den Krimis der vierziger und fünfziger Jahre. Wenn der symphonische Soundtrack dort beim Auftritt einer Prostituierten oder einer anrühigen Femme fatale durch das plötzliche Ertönen einer vom Saxophon gespielten Jazz-Melodie unterbrochen wird, handelt es sich im Grunde genommen um eine musikalische Semantik, die das Kommerzielle, das sexuell Anrühige noch in der bürgerlich-symphonischen Tradition der zwanziger und dreißiger Jahre inszeniert.²⁷

Simon Crameri (Bern)

Zur multimedialen Formkonzeption in den *Sports et divertissements* von Erik Satie und Charles Martin

Erik Satie war der einzige Musiker, der Augen hatte (»le seul musicien qui eût des yeux«).¹ Dieser Ausspruch, den wir Man Ray zu verdanken haben, ist bezeichnend für die entscheidende Rolle, die die bildende Kunst im Leben und im Werk dieses Komponisten gespielt hat. Satie ging sogar so weit, von sich selbst zu behaupten, es seien Maler gewesen, die ihm das meiste über Musik beigebracht hätten.² Saties Auseinandersetzung mit bildender Kunst zeigt sich aber nicht nur in derartigen Aussagen, sondern auch in einer ganzen Reihe von Kunstwerken, in denen der Komponist akustische und optische Elemente auf neuartige Weise miteinander verknüpft. Zu erwähnen sind zum einen seine Bühnenwerke (das Ballett *Parade* z. B., das 1916/17 in Zusammenarbeit mit Jean Cocteau und Pablo Picasso entstanden ist), zum anderen die Instrumentalstücke, in denen Satie nicht-musikalische Komponenten (Bilder, Texte) in die Formgebung der Komposition integriert hat.

Les Quatre-coins ist ein anschauliches Beispiel für den multimedialen Charakter von Saties Instrumentalwerken. Die Klavierminiatur ist 1914 entstanden und gehört zur Sammlung der *Sports et divertissements*.³ Sie besteht aus einer musikalischen Komposition und

26 Sie wurden jedoch zu Zemlinskys Ärger unter seinem wahren Namen veröffentlicht. Vgl. dazu Beaumont, *Zemlinsky*, S. 461–462.

27 Vgl. dazu Philip Tagg, »Tritonal Crime and »Music as Music«, in: *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, hrsg. von Sergio Miceli, Mailand 1998, S. 273–309.

1 Erik Satie, *Écrits*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 1977, S. 239.

2 Vgl. *Erik Satie à Montmartre*, hrsg. von Ornella Volta, Paris 1982, S. 8.

3 Erik Satie und Charles Martin, *Sports & Divertissements*, Paris [1923]. Da die Erstausgabe schwer zugänglich ist, verweise ich – was Saties Notentext anbelangt – auf deren neue Publikation bei den Editions Salabert (Erik Satie und Charles Martin, *Sports & Divertissements*, Paris 1964; *Les Quatre-coins*, hier:

einer kurzen Geschichte. Zudem sind sowohl der Noten- als auch der Buchstabentext kalligraphisch ausgeführt – eine Besonderheit von Saties Schrift, die der Pianist Ricardo Viñes als »écriture œil« (Augenschrift) bezeichnet hat.⁴ So betrachtet hat die Miniatur sowohl eine musikalische als auch eine textliche und eine bildnerische Komponente.

Gegenüber manch anderen Werken Saties nehmen die *Sports et divertissements* jedoch eine Sonderstellung ein. Jedem Musikstück der Sammlung entspricht eine Illustration des Pariser Modezeichners Charles Martin.⁵ Die etwas verworrene Entstehungsgeschichte der *Sports et divertissements* könnte man so zusammenfassen: 1914 schafft Martin einen Zyklus von zwanzig Zeichnungen zu Freizeitaktivitäten für den Verleger Lucien Vogel. Dieser gibt in demselben Jahr Satie den Auftrag, zu jeder Illustration ein kurzes Klavierstück zu komponieren. Satie schreibt zwanzig Miniaturen und einen einleitenden Choral; jeder Miniatur fügt er zudem einen kurzen narrativen Text hinzu. Die Veröffentlichung der *Sports et divertissements* wird mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs jedoch unterbrochen. Als dann 1922 Vogel das Werk publizieren will, distanziert sich Martin von seinem Bilderzyklus und ersetzt ihn durch einen zweiten.⁶ Dabei handelt es sich um zwanzig Radierungen in Martins neuem, kubistisch anmutendem Stil. Es ist allerdings nicht überliefert, ob Satie den ersten Bilderzyklus Martins überhaupt vor Augen hatte, als er die Miniaturen schrieb, und ob Martin wiederum mit den Kompositionen und Texten Saties arbeitete, als er den zweiten Zyklus schuf.

Die *Sports et divertissements* kommen schließlich 1923 als Luxusausgabe bei den Editions Lucien Vogel heraus. Die Klavierminiaturen und die Illustrationen sind je auf einen großen Papierbogen gedruckt (43,5 × 39 cm). Jeder Bogen mit einem Klavierstück ist auf der Recto-Seite als Titelblatt gestaltet.⁷ Und alle Papierbögen sind als lose Blätter in einer Kartonmappe zusammengestellt. 215 Exemplare dieser Ausgabe enthalten alle zwanzig Radierungen von Martins zweitem Zyklus; die anderen 675 Exemplare enthalten hingegen nur eine Illustration daraus. Außerdem wurden noch zehn Exemplare hergestellt, denen zu den zwanzig Radierungen des zweiten Zyklus auch die zwanzig Zeichnungen des ersten beigelegt wurden.⁸

S. 14). Leider besteht diese Neuausgabe bloß aus Schwarzweiß-Faksimiles (im Original sind die Notenslinien rot), die zudem durch das neue Format die ursprünglichen Proportionen zwischen Notentext und leerem Blattrand verzerren.

4 Erik Satie, *Correspondance presque complète*, hrsg. von Ornella Volta, [Paris] 2000, S. 1158. Zum Verhältnis zwischen Viñes und Satie vgl. Alan M. Gillmor, *Erik Satie*, Boston 1988, S. 146f.

5 Die Illustrationen dieses Bilderzyklus werden in Erik Satie, *A Mammal's Notebook*, hrsg. von Ornella Volta, London 1996, S. 25–40 wiedergegeben.

6 Ornella Volta u. a., *Erik Satie del Chat Noir a Dadá*, Valencia 1996, S. 130–137, gibt die Illustrationen des zweiten Bilderzyklus farbig wieder. Leider ist bei den Reproduktionen der ursprüngliche Bildrand weggeschnitten worden. Martins zweiter Zyklus findet sich auch in der Ausgabe der *Sports et divertissements* bei den Dover Publications, Inc. (Erik Satie und Charles Martin, *Twenty Short Pieces for Piano*, New York 1982), allerdings nur in Schwarzweiß.

7 Diese Titelblätter sind meines Wissens nirgends neu ediert worden. Die Vignetten, die Martin für sie gezeichnet hat, können jedoch in der Salabert-Ausgabe betrachtet werden, wo sie neu vor der ersten Akkolade jeder Klavierminiatur platziert worden sind. Siehe Satie und Martin, *Sports* (1964).

8 Zur Entstehung und Publikation des Werks vgl. Ornella Volta, »Sports et divertissements«, in: *Revue Internationale de Musique Française* 8/23 (1987), S. 41–53.

Beim Analysieren sorgen die *Sports et divertissements* zunächst einmal für Verwirrung: Worin besteht der multimediale Charakter dieses Werks? Handelt es sich bei Saties Beitrag um Musik, um Texte oder um Bilder, die mit den graphischen Zeichen der Noten- und Buchstabenschrift operieren? Inwiefern ist ein Stück wie *Les Quatre-coins* ein einziger Makrotext und nicht bloß eine Kombination von drei Texten (Musikkomposition, Kurzgeschichte, Illustration), die simultan präsentiert werden? Wie interagieren – wenn überhaupt – die verschiedenen Komponenten des Stücks? Dies sind die Leitfragen für den vorliegenden Aufsatz, mit dem ich anhand der *Sports et divertissements* einen Einblick in Saties multimediale Formkonzeption gewähren möchte.⁹

I. Polyvalente Zeichen und mehrfache Verweise

Saties Miniaturen können – aufgrund der kalligraphischen Ausführung ihrer Noten und Buchstaben – einerseits als musikalische und literarische Texte, andererseits als Bilder aufgefasst werden. Betrachten wir z. B. die Notenzeichen von *Les Quatre-coins* vom Anfang der Komposition bis zur Fermate.¹⁰ Um diese Stelle besser zu verstehen, muss ich vorausschicken, dass Satie in der Regel zuerst die Musik eines Stücks komponiert und erst nachträglich den Text hinzufügt.¹¹

Zu Beginn von *Les Quatre-coins* setzt Satie die räumliche Aufstellung der Personen im gleichnamigen Kinderspiel akustisch um. Im Spiel der *quatre coins* besetzen vier Personen die vier Ecken eines Quadrats und eine fünfte stellt sich in dessen Mitte. Die vier außen stehenden Personen wechseln dann ständig ihre Plätze, während die fünfte eine der vier Ecken zu besetzen versucht, sobald sie frei wird.¹² In der Komposition werden die vier außen stehenden Personen durch Noten in der äußeren Lage repräsentiert (*c*², *b*¹ und *E*, *F*), die fünfte Person durch Noten in deren Mitte (*d* und *d*¹). Ein Viereck und dessen Mittelpunkt werden somit akustisch markiert. (Die ganze Klavierminiatur besteht im Folgenden aus Permutationen dieser fünf Töne – der Lauf in der linken Hand am Schluss der letzten Akkolade bildet die einzige Ausnahme.)

9 Stefan Ulrich hat anschaulich dargelegt, wie die Zeichnungen von Martins erstem Zyklus Satie als Ausgangspunkt für die Komposition der *Sports et divertissements* gedient haben, vgl. Stefan Ulrich, »Erik Saties Sports et divertissements. Ton, Bild, Wort«, in: *AfMw* 59 (2002), S. 113–135. Im Gegensatz zu Ulrich konzentriere ich mich mehr auf Saties kalligraphische Ausführung der Noten- und Buchstabenzeichen, und zwar auch unabhängig von den visuellen Übereinstimmungen zwischen Musiktexten und Illustrationen. Zudem betrachte ich das Werk nicht nur aus der Sicht seiner Produktion, sondern auch aus jener seiner Rezeption. An dieser Stelle sei noch auf einen Aufsatz von Mary E. Davis verwiesen – den vielleicht umfangreichsten Beitrag zu den Vorbildern der *Sports et divertissements*: Mary E. Davis, »Modernity à la mode. Popular Culture and Avant-Gardism in Erik Satie's Sports et divertissements«, in: *MQ* 83 (1999), S. 430–473.

10 Vgl. Satie und Martin, *Sports* (1964), S. 14.

11 Vgl. Steven Moore Whiting, *Satie the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, Oxford 1999, S. 356f.

12 »[J]eu dans lequel quatre personnes occupent les quatre angles d'un carré; et une cinquième personne placée au centre du carré tâche de saisir une de ces places à la course, aussitôt que le tenant l'abandonne pour en changer avec un autre« (Emile Littré, Art. »Jeu des quatre coins«, in: *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 2, Paris 1964, S. 446).

Satie fügt dann den Text hinzu, in welchem er eine Katz-und-Maus-Geschichte erzählt. Ich vermute, dass es vor allem die optischen und die motorischen Komponenten der Notenzeichen sind, die ihn diese Geschichte haben assoziieren lassen. (Es ist jedenfalls für das Spiel der *quatre coins* nicht üblich, die Beteiligten als Katze und Mäuse zu benennen.) Die Notenzeichen am Anfang sehen wie vier Mäuse und eine Katze in stilisierter Form aus. Eine Maus wird jeweils von einem kleinen Körper mit einem Schwanz gebildet (Einzelnote und darauf folgende Pause), die Katze von einem größeren Körper mit einem größeren Schwanz (drei Noten mit Balken und Legatobogen sowie Pause mit Fermate). Der Gegensatz groß/klein kommt zudem auch mit der akustischen Umsetzung der Notenzeichen motorisch zum Ausdruck. Bei den vier Staccato-Einzelnoten wird jeweils eine einzelne Taste mit einem Finger kurz angetippt; bei den Legato-Noten in Oktavabstand hingegen wird die ganze Hand breit auf die Tastatur gelegt, was die Vorstellung einer Katzenpfote hervorrufen könnte.

Aus rezeptionsästhetischer Sicht werden – durch den literarischen Text – zusätzliche Komponenten der Notenzeichen aufgewertet. Diese stellen nicht nur akustisch die räumliche Disposition der Spieler dar; sie evozieren die Mäuse und die Katze auch optisch und motorisch. Saties Notenzeichen sind also polyvalent. Sie verweisen sowohl musikalisch als auch bildnerisch und motorisch auf einen Gegenstand.

Außerdem kann in den *Sports et divertissements* ein Gegenstand durch mehrere Texte gekennzeichnet werden. In *Les Quatre-coins* z. B. werden die Spieler einerseits durch Martins Illustration determiniert (in beiden Fassungen: vier Frauen und einen Mann),¹³ andererseits durch die Noten und durch den Text Saties. Der multimediale Charakter der Komposition ist also sowohl durch die Polyvalenz der Zeichen als auch durch die Verweise mehrerer Texte auf ein und denselben Gegenstand geprägt.

II. Der Text und die Texte

Inwiefern handelt es sich bei den Stücken der *Sports et divertissements* um einen einzigen Makrotext und nicht um verschiedene Texte, die einfach simultan präsentiert werden? Die Angaben über die Entstehungsgeschichte lassen die Möglichkeit offen, dass die Autoren auch unabhängig voneinander gearbeitet haben könnten – eine Annahme, die zudem durch die Widersprüche zwischen Saties und Martins Beitrag bekräftigt wird.¹⁴ Trotzdem bin ich der Ansicht, dass in jedem Stück der *Sports et divertissements* Musik, Text und Bild ein einziges Ganzes bilden.

Gelegentlich scheinen die Klavierminiaturen und die Illustrationen auseinander zu gehen, so z. B. in *Le Pique-nique*.¹⁵ In Saties Geschichte wird eine Picknickgesellschaft von einem Gewitter überrascht, das zunächst mit einem Flugzeug verwechselt wird: »Tiens! un aéroplane« und »Mais non: c'est un orage« heißt es an dieser Stelle. (Musikalisch wird beim Aufdecken der Verwechslung die tänzerisch anmutende Reprise durch ein tiefes

13 Vgl. Satie, *Notebook*, S. 35; Volta, *Satie*, S. 134.

14 Vgl. Robert Orledge, *Satie the Composer*, Cambridge 1990, S. 217; Whiting, *Satie*, S. 403f.

15 Vgl. Satie und Martin, *Sports* (1964), S. 15; Satie, *Notebook*, S. 36; Volta, *Satie*, S. 135.

Gewitterbrummen unterbrochen: Das Picknick muss frühzeitig beendet werden.) In der Illustration aus Martins zweitem Zyklus hingegen wird die Verwechslung nicht durch ein Flugzeug, sondern durch eine Dampflokomotive verursacht. Es bleibt ungewiss, ob es sich bei der Wolkenformation im Vordergrund des Bildes um den Rauch einer Lokomotive handelt oder um Gewitterwolken. Der Zug im Hintergrund spricht für die eine Hypothese, die zwei Figuren im Bildzentrum eher für die andere (vgl. deren Kopf- und Armhaltung).

Aus der Perspektive der Entstehungsgeschichte betrachtet, muss der Widerspruch jedoch relativiert werden. Zunächst ist zu betonen, dass Saties Text und Martins Bild – trotz des Widerspruchs Flugzeug/Lokomotive – eine Gemeinsamkeit haben. In beiden wird das Gewitter mit etwas anderem verwechselt. Dann wird aus der Betrachtung von Martins zwei Versionen des Bildes klar, dass Satie das Motiv der Verwechslung eingeführt hat und dass Martin es in der zweiten Fassung des Bildes übernommen hat. In der Zeichnung von 1914 ist die Picknickgesellschaft bloß unsicher, ob es regnet oder nicht (vgl. wiederum die Kopf- und Armhaltung der Figuren); Satie führt mit seinem Text das Motiv der Verwechslung ein (»Tiens! un aéroplane« und »Mais non: c'est un orage«); und Martin übernimmt es in seiner Illustration von 1922 (Wolkenformation im Vordergrund). So gesehen kommt Martin in *Le Pique-nique* sogar näher an Satie als in *Les Quatre-coins*. Denn in der zweiten Fassung des Bildes zu diesem Spiel übernimmt Martin die Katz-und-Maus-Geschichte von Satie nicht.¹⁶

Zwischen Saties und Martins Beiträgen herrschen keine extremen Widersprüche, sondern eher graduelle Dissoziationen. Und offensichtlich findet zwischen den Klavierminiaturen Saties und den Bildern Martins ein Dialog statt; auch wenn die einen nicht einfach die anderen verdoppeln.

Die Frage, ob es sich bei den Stücken der *Sports et divertissements* um einen oder mehrere Texte handelt, stellt sich zudem auch, weil in manchen Fällen Musik, Text und Bild unabhängig voneinander gelesen werden können. Dies ließe sich am Beispiel von *Les Quatre-coins* zeigen, bei denen beide Perspektiven offen bleiben: *Les Quatre-coins* (a) als drei Texte, die simultan präsentiert werden aber auch jeder für sich betrachtet werden kann, und (b) als ein einziger Text mit drei Komponenten: der Musik, der Kurzgeschichte und dem Bild.

Neben der Polyvalenz der Zeichen und den mehrfachen Verweisen ist dies ein weiteres Charakteristikum von Saties multimedialer Formkonzeption: das Präsentieren von verschiedenen Texten, die bis zu einem gewissen Grad selbständig erscheinen, sich manchmal widersprechen und sich dann aber gegenseitig ergänzen und so interagieren, dass sie auch als ein einziger Text betrachtet werden können.

Schlusswort

Satie selbst hat in seiner *Préface* zu den *Sports et divertissements* Anweisungen zur Rezeption seines Werks gegeben:

¹⁶ Generell setzt Martin Saties Tier-Geschichten nicht um (vgl. *La Chasse*, *La Pêche* und *La Pieuvre* in den *Sports et divertissements*).

Cette publication est constituée de deux éléments artistiques: dessin, musique. La partie dessin est figurée par des traits – des traits d'esprit; la partie musicale est représentée par des points – des points noirs. Ces deux parties réunies – en un seul volume – forment un tout: un album. Je conseille de feuilleter, ce livre, d'un doigt aimable & souriant, car c'est ici une œuvre de fantaisie. Que l'on n'y voie pas autre chose.¹⁷

Satie ist sich seiner eigenen Intentionen bestens bewusst und teilt sie hier – obschon in bescheidenem Ton – seinen Adressaten deutlich mit. Die Gründe, weshalb er in der *Préface* neben den Zeichnungen und der Musik nicht auch die Kurzgeschichten erwähnt, bleiben unbestimmt. (Vielleicht weil die Musik und die Geschichten für ihn doch eine einzige Einheit bilden.) Im Rückblick möchte ich Folgendes in dieser Anleitung des Komponisten hervorheben: 1. Satie unterstreicht den graphischen Aspekt sowohl der bildnerischen als auch der musikalischen Komponente der *Sports et divertissements*. Die Zeichnungen bestehen aus »traits d'esprit« (d. h. aus geistreichen Strichen oder auch Bemerkungen), und die Kompositionen aus »points noirs« (d. h. aus schwarzen Punkten oder auch Viertelnoten). Wie Martins Illustrationen haben auch Saties Musikstücke einen bedeutsamen visuellen Aspekt. 2. Satie lässt beide Perspektiven offen: Die *Sports et divertissements* sind sowohl ein einziger Makrotext als auch eine Zusammenstellung verschiedenartiger Texte. Denn bei dem Werk handelt es sich um eine Veröffentlichung (»Cette publication«), die aus zwei künstlerischen Elementen besteht (»deux éléments artistiques«); und die zwei Teile (»deux parties«) bilden ein Ganzes d. h. ein Album (»un tout: un album«). 3. Für die *Sports et divertissements* sieht Satie einen Rezipienten vor, der physisch in unmittelbarer Nähe zu den Texten und Bildern steht, da er das Buch mit freundlichen und fröhlichen Fingern durchblättern können soll (»feuilleter, ce livre, d'un doigt aimable & souriant«). Das heißt aber auch, dass der Rezipient sich in der Lage befinden muss, in der er die Noten, Texte und Bilder sehen kann.

Satie ist nicht nur ein Musiker mit Augen. Er ist zudem ein Komponist, der für ein hörendes und sehendes Publikum schreibt.

Silvio J. dos Santos (Youngstown, OH)

Androgyny and Redemption in Alban Berg's *Lulu*

Alban Berg's rendering of Countess Geschwitz in his opera *Lulu* has been both praised for its musical beauty and criticized for its portrayal of her gender identity. This dichotomy is a product of Berg's dramatic adaptation of her role from the original plays and his musical characterization, which >deviates< from the postulates of the twelve-tone system.

¹⁷ Satie und Martin, *Sports* (1964), S. 1.