

## Wechselloses Dasein

Notizen zu Erik Saties christlichem Ballett *USPUD* (mit einer Nachbemerkung zu meiner Orchestration des Stücks)

Betrachten wir einen Ausschnitt aus *USPUD*, dem „christliche Ballett“ in drei Akten von Erik Satie auf ein Libretto von J.P. Contamine de Latour aus dem Jahre 1892.

5

23 Harpes

24 Flûtes Harpes

1

Il prend une pierre plus grosse qui éclate avec fracas; des flammes surgissent du sein desquelles s'échappent des étoiles.

25 Très lent Quatuor

26

27 Grande convulsion de la nature Très lent Harpes

28 Flûtes

Fin du Premier Acte

M. C. MAS

Das rätselhafte und fast völlig unbekanntes Ballett *USPUD* ist ein Stück, bei dem viele Dinge sich nicht ereignen, die sonst in Musik vorkommen, und viele Dinge erscheinen, die es sonst in Musik nicht gibt.

Und Vieles von dem, was erscheint ist nicht so anders als sonst, aber an der scheinbar falschen Stelle, in seltsam neuem Zusammenhang oder erzeugt für uns zunächst schlicht keinen Zusammenhang. Das bedeutet nicht, dass es keinen geben könnte.

Aber alles was es in *USPUD* gibt, erscheint zunächst wirklich im Sinne von „Erscheinen“ – schlicht und klar und einfach so und eines nach dem anderen.

Es ist als würde Satie in *USPUD* gleiche und verschiedene Objekte auf einem Tisch in einer Reihe aufstellen.

Musikalisch ergibt sich keine Logik, die die Reihenfolge erklären würde, sie erwächst nicht aus den (hier ohnehin meist nur schwach ausgebildeten) „formbildenden Tendenzen des Materials“. Das Stück ist durchgehend seriell in einem ganz einfachen Sinn, denn Satie reiht die Objekte schlicht zu einer großen Serie auf. Als „Tisch“ dient hier einzig ein Tempofaden (*très lent* für alle Objekte), der das Stück und die Objekte durchzieht.

Die Dinge, Objekte, die uns Satie präsentiert, sind musikalisch außerordentlich banal. Es sind meist „objets trouvés“ oder seltsam gebastelte Objekte und fast nie hat man den Eindruck, dass es vollständige Dinge, Objekte sind. Das Irritierende ist, dass sie größer oder kleiner sein könnten und man nicht entscheiden kann, ob und welche der beiden Möglichkeiten gerade „die Richtige“ wäre. Allen diesen Halbobjekten ist gemeinsam, dass sie ungemein einfach sind oder zumindest so „tun“ als wären sie ungemein einfach, bis hin zur Banalität und darüber hinaus, denn vieles ist schlicht zu banal. Das erzeugt - scheinbar paradox - ihre magische Wirkung. Diese Dinge, Objekte werden (uns) von Satie (auf)gezählt, was ebenfalls an Magie denken lässt, denn die Magie zählt bekanntlich gern und Zählen ist womöglich immer noch ein magischer Vorgang.

### *Dinge – objets trouvés*

Fast alle Dinge, die Satie verwendet, sind vorgefundene Objekte. Kaum ein „Material“ aus *USPUD* ist originell in dem Sinne, dass man es zu seiner Zeit nicht woanders finden könnte. Die wenigen, aber sehr entscheidende Ausnahmen sind dabei unbedingt zu beachten und entfalten eine enorme Wirkung. Dieser „Materialbefund“ verbindet *USPUD* mit Saties Werk im Allgemeinen.

Welche Dinge „findet“ und versammelt Satie?

Es gibt ein- und mehrstimmige Choralgesänge, die seltsam mechanistisch erfunden sind, ziemlich blass Unterhaltungsmusikschnipsel, Backgroundmusikelemente - zum Beispiel Begleitungen ohne Melodie (die *musique d'ameublement* ist nicht weit), leichtfüßige Marschausschnitte, kleine Trompetensignale, die wie Morsezeichen klingen, pathetische Gesten, die Satie ziemlich verloren in der Gegend herumstehen lässt, und einiges mehr.

Und was hat er erfunden?

Wenn Satie an manchen Stellen zwei Tonarten gleichzeitig laufen lässt, dann verbindet sich Vorgefundenes mit dem Erfinden. Manche Dinge die Satie findet, sind kaputt und er belässt und zeigt sie als Kaputtes. Seine Signale kann man nur als demoliert und verbogen bezeichnen.

Wie für die Surrealisten war vielleicht für Satie das Finden ein quasi heiliger Akt, eine Art Epiphanie. Man starrt lange auf ein Objekt und hält es für etwas Höheres, wie André Breton und Marcel Duchamp uns später lehrten.

Satie sammelt seine Objekte, stellt sie dann in einer Reihe auf und zählt sie auf (was man später gewöhnlich mit Zwölftonreihen macht). Allein die Abfolge der Objekte in Saties

Reihung, das Abzählen bildet die Form. Die Objekte selbst sagen (fast) gar nichts Eigenes dazu.

## Libretto

Der Blick in die Partitur zeigt eine unglaubliche Numerologie. Auch im Libretto werden die Tiere und Heiligen, die nach und nach auftreten, einzeln aufgezählt. Diese Obsession, Persönlichkeiten oder Elemente hintereinander aufzureihen, sowohl im Libretto als auch in der Musik, verbindet die beiden Ebenen. Robert Ortledge hat nachgewiesen, dass die Namen der Personen in *Uspud* alle aus Primzahlenpermutationen entwickelt wurden, so erhalten sie ganz seltsame Namen, wie Imebitsolep oder Indebude usw., alles Namen, die es sonst nicht gibt. Ich wage die These, dass Satie die Folge seiner musikalischen Objekte ebenfalls kalkuliert hat und *Uspud* das erste serielle Stück der Musikgeschichte, lange vor Messiaen, Boulez und den bekannten Serialisten, ist. Den numerischen Beweis bliebe ich dabei schuldig, aber im Folgenden werde ich viele Indizien versammeln, dass sich der Beweis fast von selbst erbringt und es kaum mehr anders sein kann. Anders gesagt - selbst wenn es keine Organisation der Objekte gäbe, dann verhält sich das ganze Stück so als wäre sie da.

Satie wäre mit dieser Haltung, blickt man einmal über die Grenzen der Musik hinaus, auch nicht völlig allein. Claude Levi-Strauss hat darauf hingewiesen, dass Auguste Comte insbesondere in seinem letzten Text, der „Synthèse subjective“, zu einem Vorläufer der „zählenden“ Avantgarde des 20. Jahrhunderts wurde. Comte, der eine Religion der Menschlichkeit im Geiste des Humanismus ausgerufen hat und wie ein Papst die eigene Positivistenkirche geführt hat, folgt (als Mathematiker) in seinem letzten Buch strengen numerischen Vorgaben, die die Textgestalt regeln. Satie und Comte teilen die Obsession der Zahl und den Hang zu religiöser Überhöhung im Rahmen einer sektenartigen Gemeinschaft. Und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Satie von Comtes Ideen bewusst oder unbewusst beeinflusst wurde.

## Zählen

Satie zählt an allen Ecken und Enden und dadurch hat das Stück nur Ecken und Enden. Wenn man das Stück selbst spielt, dann spürt man physisch, dass es uns zum Zählen zwingt. Es wird klar, dass man, um es richtig zu spielen nicht vom Zählen absehen kann oder muss (wie es die romantische Tradition gerne vermittelt), sondern dass es nur spiel- und aufführbar ist, wenn man obsessiv zählt.

*USPUD* ist ein Schnipselwerk kurzer Teile, die teilweise selbst wieder Schnipsel von Schnipseln sind. Das einzig „Ganze“ ist vielleicht die Gesamtkonstruktion, die aber ebenfalls den Eindruck erweckt, dass sie kein Ganzes ist, sondern nur eine Realisation auf der Basis einer Struktur (eines strukturellen Verfahrens), bei dem nicht wichtig ist, dass man ein „Ganzes“ bekommt und ewig weiter gehen könnte. Womöglich ist der strukturelle Aspekt schon das, was wir uns gern als „Ganzes“ wünschen würden.

Diese Struktur entwickelt gewisse Eigenschaften, gelegentlich bilden sich zum Beispiel lose Objektpaare oder -Gruppierungen, die jedoch nie über kleine, lokale Zusammenhänge hinausgehen. In der Struktur insgesamt geht es nicht um ein Ganzes im Sinne von Vollständigkeit, obwohl es Satie natürlich in seinem seltsamen Extremismus (in anderem Sinne) sehr wohl ums Ganze im theologischen Sinne geht. Begriffe wie Fragment oder Torso greifen hier überhaupt nicht, denn dann wären alle Elemente

Fragmente und ein romantisch zu vervollständigender Torso käme nie in den Blick. Satie zeigt kein vollständiges oder unvollständiges Ding - vollständig oder nicht, das interessiert ihn einfach nicht. Auch das ist seriell, denn das Serielle hört prinzipiell nie auf zu zählen. Dieser Aspekt ist (noch) viel offener als ein Serialismus, der sich zum Beispiel auf die Zahl 12 kapriziert. Bei der berühmten Zahl 12 wird gleich alles rund und hört auf zu zählen. 12 bleibt nicht irgendeine Zahl, sondern wird sofort zur 1 und wir geraten sofort in das Spiel von höheren Zusammenhängen. Saties Serialismus ist in dieser Hinsicht viel radikaler als der uns bekannte Serialismus, der 60 Jahre später unter diesem Namen erscheint.

Sein wahrer und erschreckender Serialismus ist endlos, weil er nicht aufhören kann zu zählen. 12 oder was auch immer ist für ihn keine Grenze, weil er das Wort Grenze nicht kennt. Notwendig bleibt dann alles, was sich zeigt, nur ein Ausschnitt und erzählt davon, dass es immer weitergeht und weitergehen muss, weitergeht und nie ankommt.

Es scheint als komponierte Satie den Hörer damit in die Position von Einsteins bewegtem Beobachter, denn, da es nie ein Ganzes gibt, werden wir selbst in Bewegung versetzt (oder uns dieser bewusst). Nur wenn wir uns nicht bewegen würden wäre es uns möglich uns der Illusion hinzugeben ein Ganzes zu erkennen, etwas zu überblicken. Wenn wir uns selbst bewegen, dann werden wir nie ein Ganzes sehen, weil die eigene Bewegung uns ständig zu etwas hin und von etwas wegführt, was sich obendrein selbst bewegt. Und Satie zeigt, so statisch uns seine Objekte auch erscheinen mögen, dass der Stillstand eine Illusion ist.

Der bewegte Beobachter – das kann auf sanfte Weise schon in der Musik allein geschehen, denn manche Objekte werden auch von ihren Takten, ihrer metrischen Ordnung ignoriert respektive bewegen sich entgegen oder – noch besser – durch ihr Metrum hindurch, bilden Nebenmetren im Hauptmetrum:



Und Sie können in verschiedenen Metren erscheinen, ohne dass dies zu einer Konsequenz für ihre musikalische Substanz führen würde, im folgenden Beispiel passt die vorherige 3-Viertel-Gruppe in ihr Metrum:



Manche Figuren holpern schwer in ihrem eigenen Metrum, wie dieses Beispiel, bei dem schlicht nicht entschieden werden kann, wie die Noten zu gruppieren und in ein Verhältnis zum Metrum zu bringen wären:



Es gibt in *USPUD* ausschließlich homophone Musik, die Figuren stehen oft (aber nicht verlässlich) quer zu den Metren und es gibt prinzipiell keinerlei Überlagerungen von Geschwindigkeiten in rhythmischen Ebenen. So werden diese wenigen Momente von *Figur contra Metrum* auch nie zu einem Spannungsträger, da das Pulsieren auch in diesen Kombinationen immer bestimmend bleibt.

### *Tempo*

Serialismus bedeutet, dass wir zählen. Das erste, was in Musik gezählt wird, sind die Schläge und der Takt und in *USPUD* wird immer gezählt. Wenn man die Musik spielt, dann zwingt sie uns unablässig zu zählen, das spürt man auch deshalb körperlich, weil man sich auf keine Zählautomatismen verlassen kann. *USPUD* ist, ganz anders als zum Beispiel Strawinskys „*Sacre du Printemps*“, voll unberechenbarer Taktwechsel. Aus keinem Takt bzw. Objekt geht hervor, wie der das nächste sein könnte. Bei Strawinsky erklärt die Dynamik der Takte die jeweils nächsten und den höheren Zusammenhang. Davon ist bei Satie nichts zu spüren.

*USPUD*, dieses erste serielle Stück der Musikgeschichte, basiert spürbar nicht nur komplett auf mathematischen Verfahren, sondern betont auch vor allem unentwegt, dass das Tempo das gleiche ist bzw. sein sollte, denn Satie erneuert, ohne Notwendigkeit von Abschnitt zu Abschnitt oder manchmal auch zwischen Abschnitten und an konventionell musikalisch nicht nachvollziehbaren Stellen die Angabe „*très lent*“. Wann, an welcher Stelle im Stück das immer gleiche Tempo wieder zum Immergleichen erklärt wird, auch das ist mit herkömmlichen musikalischen Mitteln nicht nachvollziehbar.

Signifikant für das Zählen ist auch, dass der erste Takt ein viel zu großer 22/4 Takt ist, also gerade nichts Metrisches sich verbindlich einstellt - eine Sammlung/Anzahl von Pulsen. Entsprechend fehlt im ersten Takt auch die *Metrum*-Angabe. Zwar simuliert dieser erste Takt eine Nähe zu einer Art gregorianischem Gesang, in dem sich die auf abermals nicht eindeutige Weise gruppieren lassen, aber die vermeintliche Nähe zum Choral ist gerade kein Hinweis auf eine freie Behandlung des inneren Tempos der Musik, auch deshalb weil dieser Teil, wie viele andere auch irgendwo im Stück (dieses irgendwo ist wichtig) wiederkommt. Es wäre, vor allem wenn man bedenkt, dass Satie auch Stück wie die *Vexations* geschrieben hat, eine nostalgische Verirrung dabei nur an Gregorianik zu denken, selbst wenn diese Satie selbst unterlaufen wäre.

Satie lebte bekanntlich in Paris, der damaligen Welthauptstadt der Zeitmessung, in der erstmals eine verbindliche Zeitkoordination der Stadtviertel versucht wurde. Es ist auch eine der ersten Städte, in der der Barpianist Satie nachts zumindest in der Stadtmitte durch erleuchtete Straßen nachhause gehen und die Zeit gewissermaßen bei Licht betrachten konnte. Und es ist vielleicht auch für seinen Musik nicht unerheblich, dass er täglich sehr weit nachhause gehen musste.

Alles was seriell organisiert ist, wird gezählt und was gezählt wird, will verbindlich gezählt werden. Das fügt sich bestens in die damals bestehende Idee und Realisation einer für Alle verbindlichen Zeit. Dies, behaupte ich, ist die erste Quelle des

musikalischen Serialismus, auch wenn dieser das vielleicht gar nicht reflektiert, sondern später einfach "als Natur" angenommen hat. Wir haben sehr schnell vergessen, dass noch vor gut 130 Jahren gar nicht genau feststand wie viel Uhr es ist und wie lange eine Sekunde ist. An Saties Beispiel zeigt sich leicht, dass der Serialismus nicht mit der Zwölftontechnik Schönbergs, die zunächst noch von spätromantischer Agogik getrieben wird, begann. Und Webern lehrt uns, dass die Romantik trotz der minutiösen Konstruktionen in der Romantik verwurzelt gedacht wurde. Erst nach dem Krieg wurde dieser Aspekt vergessen beziehungsweise ausgeblendet und das genaue Zählen rückt in den Vordergrund, wie man an manchen trockenen Webern-Analysen der 50er Jahre leicht nachweisen kann. Selbstverständlich wird in der 12tontechnik auch bis 12 gezählt, wie die 12 Stunden des (halben) Tages, aber das Konzept einer standardisierten Zeit ist notwendig, damit daraus echter Serialismus entstehen konnte. Anders gesagt - es ist offensichtlich, dass auch ohne 12tontechnik serielle Musik entstanden ist (es gibt sehr viel davon, wir nennen sie nur aufgrund einer Fokussierung auf Darmstadt und seine Komponisten nicht so).

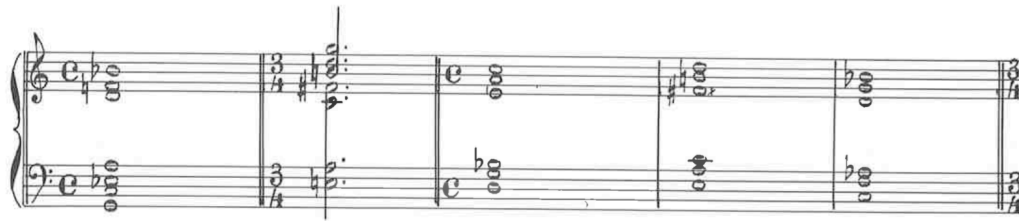
Wenn es um eine verbildliche Zeit geht, dann geht es auch um ein verbindliches Tempo. *Très lent* - ist das nicht vielleicht Tempo 60? Oder zumindest die Idee eines Tempo 60, das heißt eines Tempos, das für alles, was sich ereignet, ein verbindliches Maß darstellt? Mir erscheint 60 oder die Idee eines absolut verbindlichen Tempos (ein ideelles „60“) auch deshalb als das einzig logische Tempo für *USPUD*, weil Satie alles, was im Stück erscheint, durch das Tempo im Stück sehr gründlich zerschneidet. Mögliche eigene Tempi der Gesten, Phrasen, Gestalten haben keine Chance sich auszuleben.

Die Idee eines Tempo 60 ist deshalb auch logisch, weil die Musik so disparat ist. Manchmal erinnert das, was erklingt, an unterschiedlichste Konventionen, manchmal ist die Musik erfinderisch, manchmal liegt nur ein Klang in der zeitlichen Landschaft und wartet darauf abgezählt zu werden. Das Tempo bleibt aber, und Satie insistiert ebenso indifferent darauf, gleich. Und besonders Tempo 60 - jeder Dirigent weiß das - ist so wunderbar fad, das macht es zum idealen Zählwert, denn es entwickelt unter den Tempi am wenigsten einen eigenen Charakter.

### *Die vier seriellen Heiligen*

#### *Tonhöhen*

Satie legt manchmal zwei Harmoniken nebeneinander, das kann man an manchen Stellen als polytonal beschreiben, hält aber nie vor, sondern wird gezeigt und dann ist es auch schon wieder weg. Im Unterschied zu Ives, der zeitnah auch zwei Tonarten in Stücken nebeneinander gelegt hat, gilt dies bei Satie nicht für ein ganzes Stück, sondern nur für Momente und er zerstört das Tonale an der Polytonalität, weil die Akkorde horizontal keine tonalen Zusammenhänge folgen. Und dass die Dreiklänge ab dem dritten Takt des Beispiels zusätzlich auf der Quinte stehen, ist ebenfalls eine weitere Schwächung der Tonalität.

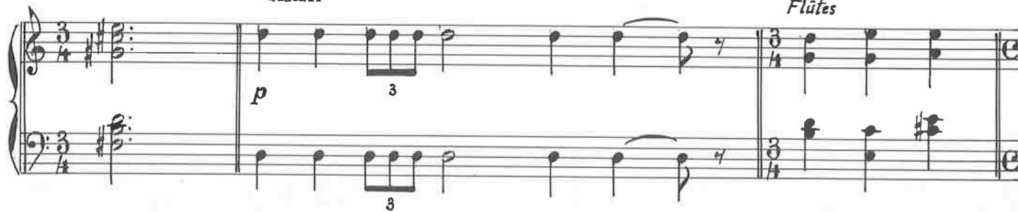


*Ceux-ci se jettent sur lui  
et le déchirent avec fureur.*

56 Très lent  
Quatuor

*L'Eglise Chrétienne apparaît,  
éblouissante de clarté, et*

Très lent  
Flûtes



Satie „zerstört“, d.h. neutralisiert die Tonalität wie und wo er nur kann (ohne es vermutlich zu bemerken), weil die Akkorde keine durchgängigen Verbindungen eingehen, die in Beziehung zu einer verbindlichen tonalen Basis stünden. Er benützt verschiedene Arten von Tonalitäten, um diese dann immer wieder auf verschiedenste Weisen zu ignorieren. Rhythmus als tonales Element und die Ordnung der Harmonik ignorieren sich oft, oft aber auch nicht, was das Zerbrecen der möglichen Relationen und das Schaffen neuer Relationen oder schlicht den Aspekt, dass hier zwei Sachen, die sonst als verbunden gedacht werden, nur nebeneinander liegen, betont.

USPUD ist nicht nur das erste serielle, sondern auch das erste nicht mehr tonale (- wenn man so will - atonale) Stück. Das uns Hörer dabei so hilflos machende Moment ist, dass er das gerade mit (tonalen) Klängen und Rhythmen bewerkstelligt und nicht mit einer neuen Harmonik bzw. Systematik, denen sich schnell ein neuer innerer Zusammenhang zumindest unterstellen ließe. Satie ersetzt nicht ein System durch ein anderes, sondern „zerstört“ durch seinen Serialismus die Illusion der Systeme. Alles ist zerlegt (eine Grundidee des Serialismus) und das Zerlegen wird minutiös zelebriert. Satie ist kein Serialist auf einer tabula rasa, auf der er Neues baut, sondern Zerlegen ist sein Bauen.

Was führt zum Beispiel zu solchen Akkorden?



Was man geläufig für krasse Fehler eines Tonsatzanfängers halten würde, ist bei Satie Methode. Selbst wenn sich tonale Zusammenhänge in den erklingenden Akkorden ergeben, schreibt er sie auf eine Weise, dass wir nur denken können, dass hier eine ganz andere Organisation am Werk ist, die nicht tonal ist, aber ziemlich gelegentlich zu tonalen Klängen führt.

Vermutlich sind es griechische Modi oder Modi, die von griechischen abgeleitet zu scheinen:



Allerdings ist der griechische Modus nur vordergründig eine Erklärung, die vorgibt eine Sicherheit zu bieten. Zwar lässt sich diese Stelle damit technisch erklären, aber dies bildet kein Fundament, denn nach der Stelle greift diese Erklärung gleich nicht mehr, weil sie schlicht durch einen andere ersetzbar ist bzw. ersetzt wird. Satie verhindert keine Erklärungsmöglichkeiten, aber wenn sie ständig wechseln bleibt allein das Anordnen (auch der Erklärungen) das einzige Mittel des Zusammenhangs. Im je einzelnen Material manifestiert sich kein übergeordneter Zusammenhang, deshalb haben viele der Halbobjekte auch die Tendenz halbe Schlüsse auszubilden, wie auch das oben- und das untenstehende Beispiel.



Woher kommt so ein Akkord?

Hier, in diesem „angeklebten“ Schluss könnte eine dorische Skala als Basis dienen, aber Satie behandelt diese Skala auf ganz neue Weise – er ist meines Wissens der erste europäische Komponist, der die Töne einfach so übereinander stapelt und in Quartan anordnet:



*Dauer*

Gibt es hier Rhythmus? Das klingt wie eine banale Frage, aber wir müssen uns einmal vergegenwärtigen wie Rhythmus hier behandelt, auf welche reichlich konventionelle Weise er vorgestellt wird. Fast hat man den Eindruck, er sei fast aufdringlich und womöglich mit voller Absicht uninteressant. Es scheint auch – aber das kann, wie bei Satie immer, eine Täuschung sein – als würde Satie den Rhythmus absichtlich vernachlässigen, manchmal Teile einfach liegen lassen. Anders gesagt – Satie interessiert sich, zumindest vordergründig, ganz deutlich nicht für rhythmische Arbeit. Gerade die Abwesenheit der rhythmischen Arbeit prägt den Charakter des Stücks.

Auf jeden Fall gibt es in *USPUD* aber etwas, was wir erst aus dem späteren Serialismus kennen: Dauer. Dauer bedeutet hier nicht nur, dass etwas eine bestimmte Anzahl von Schlägen lang ist, sondern es dauert wirklich und sehr körperlich – sowohl sind manche

Einzelöne gefühlt schlicht zu lang, so dass sie zu einer Dauer werden, wie auch das Stück insgesamt einfach recht lange dauert. Und Saties unerwartbare Wechsel sorgen dafür, dass man nie weiß, ob ein Ton, der gerade beginnt, in einem uns bekannten (tonalen) Verhältnis zum Vorherigen und /oder Nachfolgenden steht, oder ob er plötzlich einfach liegen bleibt und uns warten lässt. An vielen Stellen versagt Rhythmus als tonale Eigenschaft und wird dadurch zur Dauer.

Normalerweise, das heißt, aus der Sicht des 18. und 19. Jahrhunderts, würden Metrum und Rhythmus wie zwei Pingpong-Spieler sich gegenseitig zuspieren. Hier stützt das Metrum vielmehr die Dauer, durch einerseits überlange Takte und durch die ständigen Taktwechsel, die anders als bei Strawinsky oder Bartok gerade nicht die rhythmisch-metrische Energie befeuern, sondern das Gefühl der Dauer in der Unvorhersehbarkeit der Wechsel unterstützen. Zwar geschieht in den Takten etwas, aber es ist rhythmisch meist so wenig prägnant, dass die schlichte Dauer (abgezählt) übrig bleibt. Durch die Dauer öffnet sich wieder das Tor zum Zählen.

### *Dynamik*

Satie präsentiert hier eine Vorform serieller Dynamik, denn er verwendet nur pp, p, f und ff. mp und mf fehlen, ebenso extremere Werte. Wie bei anderen Parametern gibt es in *USPUD* keinen Verlass darauf, dass eine bestimmte Musik (Phrase, Geste) mit einer bestimmten Dynamik erscheint. Vielmehr wechselt die Dynamik unvorhersehbar (teilweise auch plötzlich mitten in vorher schon mal präsentierten Sinneinheiten) und man hat nicht den Eindruck von Variation, sondern eher davon, dass da etwas mehr oder weniger geregelt durchpermutiert wird, also einfach Kombinationen erprobt bzw. präsentiert werden. Ganz selten gibt es Crescendo-Zeichen, diese wirken meist komplett hilflos, weil sich nicht erschließt, wohin sie wollen. Maximal tragen sie die Energie in kleinen Gesten, aber dann ist auch schon wieder alles verpufft. Sie wirken wie Hohlformen alter Ideen, abgestorbene Inhalte und erstarrte Gesten. Versteht man Dynamik im ursprünglichen Sinne als Bewegung(senergie), dann ist diese in *USPUD* meist abwesend und wird nur durch den durchgehenden Puls am Leben erhalten.

### *Artikulation*

Saties *USPUD* artikuliert nicht oder wenn, dann widerwillig. Manche Abschnitte, insbesondere bei rhythmischen Folgen auf einem Ton, lassen nur rätseln, wie man das artikulieren könnte. Satie tut sein Möglichstes, um das „Sprechen“ der Musik zu verhindern, *USPUD* ist extrem a-rhetorisch. Nicht nur fehlen Artikulationszeichen völlig, sondern die Kontexte führen dazu, dass man sich, wenn man sie rhetorisch interpretieren würde, lächerlich macht. Die Kontexte machen bei aktiver Artikulation einfach nicht mit. Man könnte mutmaßen, dass Satie zu viel Harmonium gespielt hat und ihm das Artikulieren schlicht abhanden gekommen ist. In *USPUD* spricht nur das Libretto, das wir nicht hören, aber die Musik sagt – vielsagend uns anblickend - nichts.

### *Saties Instrumentationsvorschlag*

Eine Instrumentation von Satie existiert nicht, sie besteht allein aus Vorschlägen in seinem Particell. Hier ergibt sich das gleiche Bild wie bei der Dynamik, die Angaben wirken seltsam leer und beliebig. Die Besetzungsvorschläge, die nicht sonderlich vielsagend sind („Flöten“, Quartett“, „Harfen“, immer sind es Gruppen, nichts wird individuell oder charakteristisch) klingen eher nach Harmoniumregistern und passen oft gar nicht zur Musik. Und ebenfalls scheint es ihm auch hier um eine reine Kombinatorik zu gehen, die der Frage, ob die Angaben an den jeweiligen Stellen praktikabel oder in einer konventionellen Weise sinnvoll sind, nicht nachgeht.

In einem Artikel im Internet wird berichtet, dass es eine Instrumentation des Stücks von Takemitsu gebe, die diese Angaben übernommen habe. Das Werkverzeichnis Takemitsus führt diese Arbeit nicht auf und sie war leider auch sonst nicht aufzufinden. Es ist zu bezweifeln, wenn man an Takemitsus sonstige Arbeiten denkt, dass es sie so geben könnte. Zu vermuten ist eher, dass Takemitsu die absichtsvolle Banalität und Beliebigkeit nicht ertragen hätte und auch nicht an der Tatsache vorbeigekommen wäre, dass es schlicht unmöglich ist Saties Angaben umzusetzen.

### *Zählen bedeutet Wiederholen*

Wer zählt, der wiederholt bei jeder Zahl den Zählvorgang. Und oft wird das gleiche gezählt, also man zählt alle Objekte A, dann die Objekte B, C etc. um gegebenenfalls vergleichen zu können. So wie der Minimalismus aus der Ablehnung des akademische Serialismus das unbeachtete Wiederholen unterstreicht und dadurch zu einem neuen Serialismus wird, so hat Satie das wiederholende Zählen oder zählende Wiederholen schon vor dem späteren Serialismus exzessiv praktiziert. Dieses Noch-Einmal gilt dann auch für die Zwölftonreihen, die, nachdem sie einmal durchgelaufen sind, wiederkehren.

Saties Serialismus ist an Indizien überall zu greifen, aber nicht an handfesten Zahlen oder durchgehend verbindlichen Kategorien, wie dies sonst im Serialismus der Fall ist. Vielleicht gibt es diese verbindlichen Zahlen, die alles regeln (ich vermute es), aber sie sind dann gut verborgen. Satie tanzt beim zählen und kombinieren.

So gibt es bei ihm eine ständig-tanzende Permutation, ein Element besteht aus ABC, dann kann es (aber das muss auch nicht) sein, dass ACB, BCA, BAC, CAB und CBA sowie AB, AC oder BC oder AABC, ABBC, ABBA oder irgendwelche andere Kombinationen der Elemente erscheinen. Das ist, wie später, Teil der seriellen Spielwiese.

Manche Abschnitte aus *USPUD* klingen dagegen rätselhaft, wie Morsezeichen. Wir hören Rhythmen auf einem Rezitationston, was uns auch an den Choral erinnert, aber sie sind so „technisch“ und „eckig“, dass man direkt ans Morsen denkt. Man meint geheimen Botschaften zuzuhören, die man nicht entschlüsseln kann. Das ist in gewisser Weise die gleiche Erfahrung, die lateinunkundige Hörer bei den kirchlichen Choralgesängen mach(t)en. Alles scheint eine Botschaft zu sein und man kann sie nicht entziffern.

Bis in die achtziger Jahre hinein (das war unter Komponisten ein noch oft anzutreffendes Mittel und Thema) wurden Morsezeichen in Musik umgewandelt. Immer waren es Geheimbotschaften, selbst wenn der Inhalt nicht besonders geheim war – wichtig war der Versuch zu geheimen.

Morsezeichen sind selbst eine Frühform des Serialismus. Sie ähneln den binären Codes (0-1, lang-kurz), welche zumindest im Augenblick die am weitest-verbreiteten Codes sind. Das Prinzip ist das gleiche, eine Serie von binären Ziffern/Längen ergibt eine Zeichenfolge, die – wie auch für diesen Text, den sie gerade lesen und ich gerade schreibe – den strukturellen Hintergrund bilden, der nichts von der Bedeutung der Zeichen weiß.

### *Ein Rondo?*

Ist *USPUD* ein Rondo? Man kann leicht einige Aspekte aufzählen, die *USPUD* mit einem Rondo, insbesondere eine Kettenrondo gemeinsam hat, insbesondere dass Teile (fast alle) wiederkehren und sich wie Refrains verhalten. Allerdings sind dann nahezu alle Teile Refrains, und das besondere ist, dass sie es zwar sind, aber man keine Chance hat herauszufinden, wann sie erscheinen. Hier ist ein Unterschied zum Rondo, denn zu dessen Refrain gehört, dass er an bestimmten Stellen erscheint, das heißt, dass das Couplet oder was auch immer zwischen seinen Erscheinungen steht, ebenfalls in gewisser Weise vorherbestimmt ist und „sagt“, wann der Refrain wiederkehrt. Die Form des Rondo ist schon im Voraus ein Refrain. Nun ist das wiederum bei *USPUD* auf seine Weise auch der Fall, denn Alles, was zwischen Teilen, die als mögliche Refrains betrachtet werden könnten (also wieder fast alles), ist durch seine Platzierung und in seiner Dauer genauso unbestimmbar wie der mögliche Refrain. Eine logische Falle. Wir hören Refrains neben Refrains und alle verhalten sich zeitlich nicht refraintypisch. Es gibt sicher eine zeitliche Ordnung, aber diese ist fundamental unvorhersehbar. Sie ist so seriell, dass wir keine Chance haben sie wahrzunehmen - ein wunderschönes Paradox und eine ziemlich bekannte Erfahrung beim Hören von serieller Musik.

### *Tonfall*

Die Objekte, mit denen Satie arbeitet, sind vorgefunden und haben eine eigene Geschichte, die sie mitbringen. Unbewusst/bewusst wird das Serielle dadurch manchmal verschleiert, denn Satie bietet nicht nur einen echten Gemischtwarenladen an Phrasen, Gesten und Nichtgesten, sondern betont gelegentlich eine vermeintliche Nähe zur Gregorianik (zum Beispiel am Anfang und Schluss), die aber so mechanisch ist, dass wir (wenn wir uns nicht täuschen lassen) meilenweit von jeglicher Gregorianik entfernt sind. Auch ist, was er sonst präsentiert so formelhaft (echte Phrasen ohne Dreschen), dass es nie irgendwo hin führt und man schon beim Hören der Phrasen nie irgendwo ankommt. Immer wenn wir denken „jetzt ist es doch Musik“ sind wir Satie und seiner Konstruktion auf den Leim gegangen und wir werden sofort desillusioniert. Satie muss seine spätromantischen oder naturalistischen oder ästhetizistischen etc. Zeitgenossen (also vermutlich alle) völlig ratlos gemacht haben.

*USPUD* ist durchgehend, wenn man einen Begriff aus der Literaturwissenschaft benützt, parataktisch komponiert. Eins kommt nach dem anderen. Nur bildet sich keine Geschichte und die sich ergebende Reihe gleicht auch nicht einmal der berühmten Borges-Liste der Tiere, die Foucault am Anfang von „Die Ordnung der Dinge“ zitiert. Die Tiere passen dort einfach nicht zusammen, aber sie sind wenigstens alle noch Tiere. Das ordnende Element bei Satie - dass es Musik ist, gezählt wird und alles im Tempo „très lent“ abläuft - ist dagegen inhaltlich leer.

Saties Serialismus erzeugt ständig wechselnde Blicke ins Nichts. In Orte, die von einer konventionellen Perspektive aus erst mal sagen – hier ist nichts, hier geht's nicht weiter. Seine Konstruktion und seine seriellen Elemente die in ihr erscheinen, gehen (noch) keine Verbindung ein, die ein (wieder geschlossenes) Ganzes ergeben würden. Vielleicht ist ein Ganzes aus Saties Sicht da, aber wir sehen es nicht.

Und vielleicht hat Satie seinen kruden Zahlenzauber als eine Art theologische Aktion empfunden - höhere Zahlen walten wie ein blinder Gott in den Niederungen der Welt, die den Gott und seine Zahlen nicht versteht. Zumindest werden, wie gesagt, die Namen der im Stück erscheinenden Figuren so ermittelt.

Insbesondere der Umgang mit (geschriebener) Sprache in *USPUD* hat eine ziemlich kabbalistische Seite, nur geht er umgekehrt oder verdreht vor – die Autoren kennen die Bedeutung von allem, lassen aber durch Zahlen die Wörter ermitteln. In der Kabbalistik geben uns dagegen die Wörter die Zahlen, die wiederum Bedeutungen ergeben, die man sonst nicht herausfinden würde.

Zwei nur scheinbar voneinander fern liegende Perspektiven kommen hier insgesamt zusammen - Größenwahnsinn und *arte povera* –, dazu und daraus entspringend ein unbändiger Erfindergeist, der sich nicht um Konventionen der Form etc. kümmert. Vielleicht gehörte eine gewisse Unmusikalität oder sogar ein gewisser Dilettantismus dazu, dass dies geschehen konnte. Das Genie Saties scheint das bemerkt zu haben und war visionär genug aus den Nachteilen neue Vorteile zu machen.

### *Serialismus revisited*

Wir betrachten den Serialismus meist durch eine Art „Darmstadt-Brille“, dabei übersehen wir leicht weitere Serialismen, die es vorher, gleichzeitig und danach gab und gibt. Diese Darmstädter Brille, maßgeblich geprägt durch Karl Heinz Stockhausen, definiert Serialismus als eine Methode, die eine neue umfassende, eine ganze Welt erzeugen soll. Ausnahmen werden dabei als Ausnahmen betrachtet und sind als solche Teil des Systems.

Was ist aber mit seriellem Denken, das sich für eine umfassende, runde, kosmische Sicht oder Darstellung nicht erhitzt? Bei solch einem Ansatz kann leicht übersehen werden, dass es sich um serielles Denken handelt. Und umgekehrt überraschend haben viele SpektralistInnen trotz ihrer vordergründigen Ablehnung des Serialismus vom Darmstädter Serialismus das Umfassende geerbt. Insofern stehen sie – allen Verlautbarungen zum Trotz – für sie unbemerkt in dessen direkter Tradition. Der Spektralismus ist überspitzt gesagt eine Methode, um mögliche Widersprüche im Seriellen gar nicht aufkommen zu lassen. Und es ist leicht zu zeigen, wie viele spektrale Werke durch und durch seriell organisiert sind, denn die in ihnen beschworene „Natur der Klänge“ ist selbst gerne seriell.

So ist es immer besonders interessant, wenn sich Leute von etwas abwenden, und dann zu beobachten, was sie dann doch (ganz gegen ihre Proklamationen) vom Abgelehnten mitnehmen. Man denkt an ganz katholische Antikatholiken, die gerne päpstlicher als der Papst sind. Bei Grisey gipfelte dies in seinem schönen Einleitungssatz eines Darmstädter Vortrags: „Ich bin kein Messias.“ Warum musste das betont werden?

Nahezu alle, die antiserial sind, sind auf ihre Weise besonders seriell geblieben/geworden, oft haben sie nur andere Seiten des Serialismus an die Oberfläche geholt oder haben ihre eigene Serialität schlicht nicht bemerkt, wie manche

Neoromantiker um 1980, deren Kompositionen schwer den (seriellen) Architekturen der Gründerzeit ähneln oder Minimalisten wie Steve Reich, die, von Zwölftonreihen gequält, sich auf die einfacheren Formen des Wiederholens von Patterns, was nicht minder seriell ist, kapriziert haben.

Satie ist von solch einer Anti-Haltung denkbar weit entfernt. Er durchbricht einfach die Gesetze seiner Zeit, wobei nie ganz klar wird, ob er diese überhaupt gespürt hat. Gespürt hat er allemal die neue Zeit, die sich in den Uhren, der Mechanik, der Automation, der Herrschaft der Zahl und der Abstraktion gezeigt hat. Satie hat hinter den Ornamenten der Weltausstellungen die Stahlgerüste (also deren mathematisch-zählende Strukturen) wahrgenommen.

An „seriell“ lässt sich sehr schön zeigen, wie ein Begriff eine Karriere macht und seine Bedeutung verwandelt. Und entsprechend lässt sich gut zeigen wie dieser Begriff ganz unterschiedlich aufgefasst werden kann - je nachdem, welchen Aspekt man betont. Und es kann gezeigt werden, dass eine neue Bedeutung (meist diejenige die „siegt“) der ursprünglichen oder anderen Bedeutungen widersprechen kann. „Seriell“ meint nicht automatisch ein vereinheitlichendes, rundendes Prinzip - eine Reihe von unterschiedlichen Dingen, ist nicht notwendig eine Einheit bloß weil man sie zählt. Wenn das Zählen wichtiger wird als die Dinge, es also egal wird, was gezählt wird, dann stellt sich immer noch die Frage, ob etwas rund, endlos, repetitiv oder was auch immer ist. Cage hat diese Offenheit, wie Satie, angenommen, er zählt meist mit Bedacht nur Objekte und lässt diese auch meist auf angenehme Weise in Ruhe.

Bei Satie bedeutet „seriell“ das, was es ursprünglich bedeutet, ohne dass er den Begriff des Seriellen je kannte - eine Serie, eine Reihe von Dingen, bei der eines nach dem anderen erscheint und gleiche oder ähnliche Exemplare wieder erscheinen. Es bedeutet zunächst nicht, in einem kosmische Sinne ein Einheit stiftendes Element zu finden, dem dann alles unterworfen wäre (vergleichbar Stockhausens Superformel), sondern eine einfache Ansammlung von Dingen, deren Anzahl offen ist - musikalisch also eher Mengenlehre als Theologie. Saties Theologie, die sich als eine Serie von ewig weiter zählbaren Figuren zeigt und eine prinzipielle Unendlichkeit als Grundgedanke enthält und realisiert, ist eine ganz andere Form der Theologie als die Stockhausens.

### *Religion*

Das Konzept von *USPUD* berührt die zwei Seiten der Christlichen Zeitkonzeption, die sich in der Figur Jesu als Mensch und Gott ausdrückt. Auf der einen Seite sehen wir Jesus als geschichtlichen Mensch, der geboren wird, sein ganz besonderes Leben lebt und dann am Kreuz stirbt; auf der anderen Jesus als Gottes Sohn, als Teil des dreieinigen ewigen Gottes, der über die weltliche Zeit erhaben ist. Erich Auerbach hat diese zwei Seiten bzw. Zeiten anhand Dantes „Göttlicher Komödie“ im Kapitel „Farinata und Cavalcane“ in seinem Buch „Mimesis“ sehr schön herausgearbeitet und zeigt, wie beide Zeiten, die menschliche und die göttliche ineinander greifen, und wie die historischen Menschen Figuren sind, die im ewigen Plan Gottes ihre Erfüllung erleben. *USPUD* scheint seinen Blick dabei vor allem auf die göttlich-unendliche Zeit zu richten, die von göttlich-platonischen Zahlen gelenkt wird und immer schon da ist (Auerbach zitiert hier Hegels Wort vom „wechsellosen Dasein“). Die Abwesenheit einer wirklichen Handlung in *USPUD* erklärt sich gerade hieraus - Satie will uns die Erfüllung erfahrbar machen,

welche zwar die weltliche Zeit braucht, damit wir etwas wahrnehmen können, diese uns aber so entweltlicht, enthistorisiert erscheinen lässt, dass wir die Verbindung zur menschlichen Zeit nur noch entrückt wahrnehmen. Alles kann immer auftreten - das ist enthistorisiertes Figurieren und gleichzeitig das Erfüllen einer ewigen Folge. Hier zeigt sich auch ein riesiger Unterschied zu Dante, denn in der „Comedia“ wird trotz der Einbindung in den göttlichen Plan jedes Einzelschicksal noch einmal intensiv nacherlebt. *USPUD* dagegen ist ein beliebiger Auserwählter, selbst ein serielles Produkt, wenn man so sagen darf, der gar kein persönliches Schicksal in das Geschehen einbringt. *USPUD* ist blass und hier ist vielleicht auch eine Ursache dafür, dass das Stück ein Ballett und kein Theater ist, denn das stumme Ballett erlaubt diese Blässe viel besser darzustellen als ein Stück in dem ein Protagonist, wenn er nichts sagen würde oder nichts zu sagen hätte, auf stumme Weise sehr beredt wäre.

### *Cage*

Ich weiß nicht, ob Cage *USPUD* kannte, aber es gibt einen Aspekt im Stück, der meines Erachtens direkt auf Cages' Musik verweist, das „Warten (lassen)“.

Immer wieder und immer mehr im Verlauf von *USPUD* werden wir gezwungen zu warten, wir sitzen und hören einem langen Ton zu, von dem wir irgendwann nicht mehr spüren können (und wir bemerken, dass wir das noch nie in diesem Stück konnten), wann er zu Ende sein wird. Das erzeugt immer eine leichte Überraschung, denn die Töne sind immer zu lang oder zu kurz. Die „richtige“ Zeit gibt es nicht, vielmehr liegt alles auf einer Kette regelmäßiger Zeitpunkte, die uns nicht verraten, wann es weitergeht bzw. wechselt.

Hier führt ein direkter Weg zu Cages' Klavierstück „waiting“, welches das, was passiert bzw. nicht passiert, schon im Titel benennt. Auch Cages' Stück lässt sich nicht durch den Darmstädter Serialismus erklären, aber ist eindeutig seriell. In kaum einem Stück wird mehr gezählt als hier.

Liest man die ersten Takte von „waiting“, dann scheint es als würde man wie bei Bildern die Rückseite von *USPUD* betrachten – die Leinwand und den Rahmen von hinten. Das Erstaunliche dabei ist, dass die Musik, die in *USPUD* (noch) erklingt, fast so durchsichtig-blass-abwesend ist, wie die Pausen, die am Anfang von „waiting“ stumm gezählt werden.

### *Christliches Ballett*

Ein echtes oder scheinbares Paradox - *USPUD* ist ein Ballett. Wie sollte/könnte man dazu tanzen?

Und obendrein ist es ein religiöses und christliches Ballett, eine Form, die es meines Wissens bis dahin fast nicht gab (wieder eine Grenzüberschreitung).

„Christlich“ ist hier nur die halbe Wahrheit, denn der Heide *USPUD* hat ja zuerst andere Götter, die zwar unterliegen, aber dennoch erst einmal sehr präsent sind. Satie und sein Librettist lassen ja ausdrücklich keinen europäischen Atheisten plötzlich in die Knie gehen, sondern einen Inder mit einer reichen Götterwelt. Diese Welt würde sich ebenfalls lohnen genauer betrachtet zu werden, denn das eine scheint ohne das andere gar nicht existieren zu können. Ein bisschen erinnert es an die Versuchung de Hl. Antonius, aber Antonius war schon Christ und ganz umgekehrt wohl in der Gefahr seinen Glauben zu verlieren.

Die Ballettform dürfte vom Christlichen am weitesten entfernt sein. Das Ballett neigt wohl eher zu den Göttern, die in der Geschichte von *USPUD* ins Exil geschickt werden. Wobei auch das nicht klar ist, denn manche Dämonen scheinen darin selbst christlich zu sein.

Ein Ballett ist angesichts des „Stoffs“ von *USPUD* ein denkbar fernes Genre. Das Ballett steht für Leichtigkeit und Körperlichkeit, sicher nicht für philosophische oder religiöse Tiefe, es sieht normalerweise größere Gruppen von Tänzern vor (nicht eine Hauptperson) und die Personen die echt oder virtuell in *USPUD* erscheinen, würde man kaum zu tanzenden Personen zählen. Nun kann man, wie viele, darin eine Satire oder Ironie sehen, aber ich denke das greift nicht oder blickt wieder auf *USPUD* durch die „Parade-Brille“.

Welchen Tanz kann Satie vor Augen gehabt haben? Wie hätte man sich zu seiner Musik bewegen können/sollen? Merce Cunningham und John Cage habe womöglich bewusst/unbewusst vorgeführt, wie das gehen könnte.

Aus Saties Zeit ist (zumindest mir) nichts Vergleichbares bekannt, das irgendwie dazu passen könnte.

Und seit den Jesuitentheatern des Barock (z.B. in Mexiko) gab es meines Wissens keine religiösen Ballette mehr. Hatte Satie eventuell religiöse Quellen, die ihn zum Ballett, zum Tanz brachten? Hatten die Rosenkreuzer solche Ideen?

### *3 Akte*

Es ist verwunderlich, dass Saties Ballett drei Akte hat, denn die Musik in den drei Akten unterscheidet sich unwesentlich und im Prinzip ohnehin nicht. Das Libretto gibt drei Akte vor und Satie reagiert musikalisch nicht auf die möglichen Unterscheidungskriterien. Das widerspricht allen Haltungen, die man einem herkömmlichen Ballettkomponisten raten würde.

Die Zahl „3“ ist für einen religiös kontaminierten Komponisten allerdings sicherlich heilig und es scheint, als wollte Satie die drei Teile der Göttlichen Komödie „inferno“, „purgatorio“ und „paradiso“ in allen drei Akten gleichzeitig präsentieren. Das Libretto ließe symbolisch und verdreht auf diese drei Teile hintereinander schließen, aber Satie ignoriert diesen Rest von historischer Zeit und macht dreimal das gleiche.

### *Und nochmals Religion*

Die Zeitgenossen lachten über *USPUD*, sie dachten das Stück sei ironisch. Nichts weniger ist der Fall. Saties Zahlenoperationen sind, wie bei vielen späteren Serialisten, in gewissem Sinne (Zahlen ignorieren nicht nur, sondern verschleiern auch Inhalte) ebenfalls Mystifikationen - eine Esoterik, die vielleicht selbst nicht ganz weiß, wovon sie esoterisch ist, ein Geheimbund im Geheimbund. Wie oft in Neuer Musik.

Eine religiöse Aura wird allemal erzeugt –wir hören Anklänge an Modi und Choräle, wir sehen Zahlenmystik, gewissermaßen eine Privatkabbalistik, das Sujet könnte auf seine Weise nicht christlich-religiöserer sein, das Stück insgesamt pflegt eine Art kontemplative Haltung, die Unendlichkeit, die mit ihrer Endlosigkeit spielt, blickt um jede Ecke und das augenblickhafte Pathos in manchen Gesten unterstreicht alles vorherige.

Die beiden Zeiten Jesu könnten Satie bewusst/unbewusst inspiriert haben, möglicherweise aber auch eine andere Geschichte mit einer „imaginären Geographie“.

In seinem bunten Vortrag „Imaginäre Astronomien“ erwähnt Umberto Eco das imaginäre Reich des märchenhaften Priesters oder Presbyters Johannes, das irgendwo jenseits des Ostens als ein christliches Reich blühen sollte. Eine Fälschung bringt diese Vorstellung im 12. Jahrhundert in das europäische Denken, das, nicht sehr um die Unterscheidung Fiktion-Realität bemüht, dieses Reich für selbstverständlich existent hielt und sogar über diplomatische Beziehungen und gemeinsame Projekte diskutierte.

In Erik Saties *USPUD* scheint ein spätes Echo dieser Vorstellung nachzuklingen, hier wird ein Inder zum christlichen Glauben bekehrt, der Indus fließt auch durch das Reich Johannes' und Saties Welt der Heiligen ähnelt in ihrer Fantastik auf fatale Weise der Aufzählung der (tierischen) Bewohner des Presbyter-Reiches (hier wäre auch zu erwähnen, dass James Joyce ebenfalls zu ähnlich fantastischen Aufmärschen klerikaler Honoratioren neigte - die Moderne entsteht auch in der Literatur zu einem gewissen Teil durch seltsame und schwer religiöse Mystifikationen). Erik Saties Reich in *USPUD* ist ebenso durch und durch christlich und weit weg von der realen Welt des Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie das erträumte des Johannes es im Mittelalter von Mitteleuropa war.

Im Fall des Reichs des Johannes führte es dazu, dass es christlichen Eroberer seine Existenz als „Alibi für die Expansion der christlichen Welt nach Asien und Afrika gedient (hat), als freundliche Unterstützung des weißen Mannes“ (U. Eco). Bei Erik Satie kann dies nur mehr als ein spirituelles Echo erscheinen, denn die Welt ist zu seiner Zeit weitgehend entdeckt, nur vereinzelt werden die Karten noch mit neuen kleinen Inselchen angereichert. Die Suche und das Finden des christlichen Reiches muss also nach Innen gehen – oder auf die Bühne in der Form eines bis dahin unvorstellbaren christlichen Balletts. Und wie Satie zielsicher gespürt hat, ist dieses christliche Reich so anders, dass es sich mit seinen zeitgemäßen Formen und Begriffen nicht fassen ließ. So „musste“ er eine neue (serielle) Organisationsweise für die musikalischen Elemente finden, die diese Entrücktheit zu fassen versucht und garantiert.

*Wer oder was geistert in USPUD?*

*USPUD* scheint ein Sammelbecken für Ideen zu sein, die eine ganz seltsam moderne Melange eingehen. Und vieles davon ist noch nicht real, sondern erscheint eher medial, fast geisterhaft. Das Stück war auch als Schattenspiel gedacht, eine Form, die in der damaligen Zeit sehr beliebt war. Als das Licht Paris erhellte, wurden Licht und Schatten nochmals neu zum Thema. Und die Person *USPUD* bleibt selbst seltsam ungreifbar, man kann sich *USPUD* als Symbol, aber nicht als Mensch vorstellen.

Die Szenerie wirkt wie aus einem frühen Stummfilm, und die Musik ist nicht weit davon entfernt. Ein Vergleich mit Hayers Musik-Film würde sich lohnen, auch dieses Stück ist seriell angelegt. Und die „Thementafeln“, die Stimmungen für Filmmusikkomponisten einfangen, sind ebenfalls ganz nah.

Kittlers Medientheorie würde bestens mit *USPUD* zusammenpassen, insbesondere die Abchnitte, in denen Kittler die Parallelität zwischen neuen Medien und dem Auftreten des (medialen) Okkultismus aufzeigt.

Technik erzeugt Aura, bevor sie sie zerstört.

In *USPUD* erscheinen keine Personen, sondern alle Wesen, die auftreten - *USPUD* miteingeschlossen, sind perfekte Medien. Alles dreht sich um ein Erscheinen und Vermitteln. *USPUD* als Einzelperson ist unerheblich, es zählt an ihm nur die unmittelbare

Bekehrbarkeit. Die christliche Kirche, die vorgibt in personam zu erscheinen ist zuallerletzt eine wirkliche Person, ebenfalls die vielen Heiligen und sonstigen Wesen, die alle nur repräsentieren und auf anderes verweisen, nie aber auf sich selbst.

Hätte Satie diese Nicht-Personen dramatisiert, dann wäre ihm das christliche Ideal in den Fingern zerronnen. Das Stück ähnelt mehr einem mittelalterlichen Mysterienspiel als allem, was später (nach Dante) als christlich in Erscheinung trat, Gott lobte, aber den Menschen meinte.

*Natürlich...*

...ist *USPUD*, dieses „Zählballett“, durch diese bloße oder blasse Medialität für heutige Hörer eventuell schlicht ein langweiliges Stück.

Vielleicht ist es für manche nur Augenmusik, Musik nicht zu hören, sondern um sich an einem Konzept zu erfreuen. Auch dadurch wäre es ein Vorerbe des Serialismus und mit dem conceptualism des Minimalismus verwandt.

Aber nein - vertrauen wir unseren Ohren - es stimmt einfach nicht und *USPUD* klingt einfach traumhaft schön.

Und natürlich ist es überhaupt keine langweilige Musik, es repräsentiert nur eine ganz andere Idee der Zeit. Diese Musik will auf ihre Weise Ewigkeit und wir sind vielleicht nicht traurig, aber zumindest melancholisch, wenn das Stück endet.

Der Mythos will auch Ewigkeit (sagt Levi-Strauss in der sehr von Musik inspirierten Overture“ von „Das Rohe und Gekochte“). Nur hat Levi\_Strauss *USPUD* vermutlich nicht gehört und hätte auch, vermutlich vor lauter Wagnerianismus, nicht bemerken können, dass Satie den christlichen Mythos ganz jenseits von Wagner und ohne viel Gerede auf seine uns verzaubernde Weise präsentiert.

*Nachbemerkung - Die Prinzipien meiner Orchestration<sup>1</sup>*

Meine Orchestration orientiert sich an der Größe von Saties eigener Orchestration des Balletts „Parade“, das - nebenbei bemerkt - im Libretto ebenfalls aus einer Aufzählung von „Personen“ besteht. Hier hat sich das Zählen der Moderne zugewandt.

Meine Version hält sich treu an den Notentext, es sind höchstens manchmal Oktavierungen hinzugekommen. Selbstverständlich wird keine neue Dramaturgie in das Stück getragen, sondern versucht, die nicht vorhandene Dramaturgie Saties zu verstärken.

An vielen Stellen handelt es sich, da die Wechsel in *USPUD* immer unvermittelt sind, um eine komplementäre Orchestration. Da die Musik in Mosaiksteinchen gebaut ist, wird meist vermieden mit vorher aktiven Instrumenten weiter zu spielen, um keinen falschen Zusammenhang zu suggerieren. Die Orchestration ist vertikal verzahnt, so dass klare Wechsel entstehen.

---

<sup>1</sup> Dem Leser seien dazu die WDR-Mitschnitte der beiden Konzerte vom 23. September 2017 im WDR\_Sendesaal mit der Originalversion von *USPUD*, aufgeführt durch Florence Millet, und meiner neuen Orchestration, aufgeführt durch das WDR-Sinfonieorchester Köln unter der Leitung von Baldur Brönnimann, empfohlen.

Die Wiederkehr von Abschnitten geschieht in Varianten, nicht in Variationen. Alle Gestalten, Formen, Phrasen werden nur leicht abgewandelt, nie formal funktionalisiert – es gibt hier keine Leitmotive, nichts bewegt oder motiviert.

Die „religiösen“ Gesten werden nicht vermieden und ausgestelltes Pathos bleibt ausgestelltes Pathos. Insbesondere der Anfang „beschwört“ sofort durch Röhrenglocken und Blechbläser eine conductus-artige Atmosphäre, wobei die hier mit Bedacht zu scharf klingende kleine Trompete diese Religiosität schon etwas überspannt und seltsam erscheinen lässt.

Tonloses Schlagzeug wird dezent zur Erweiterung des Raumes benützt. So können Schnitte auch Wechsel in der empfundenen Größe des erklingenden Raumes bedeuten, zum Beispiel von einem engen zu einem weiten Raum.

Insgesamt gibt es nur drei Klangtypen: Attacke, Resonanz und gehaltener Klang (mit dem Sonderfall Anschwellen-Abschwellen in statischen Wellen). Diese Reduzierung betont das Momenthafte in Saties Vorlage.

Für die Variantenbildung und den Aspekt des Momenthaften war es sehr wichtig die Energie im Einzelklang und die Kombinationen von Einzelklängen und ihren (verschiedenen) Energien in gewissermaßen „falschen unisoni“ zu bilden. Dies erzeugt eine innere Spannung, zum Beispiel wenn der gleiche Ton von Oboe und Violine gespielt wird, für die Oboe aber technisch sehr schwer und für die Violine dagegen sehr leicht ist.

Das Orchester hat fast eine Besetzung wie bei Haydns oder Mozarts späteren Symphonien, es kommen nur noch ein paar Instrumente dazu - Harfe, Akkordeon, Celesta, Röhrenglocken und Vibraphon. Diese Instrumente addieren einen akkordischen, hellen Klang, den es im normalen Symphonieorchester der Klassik oder des späten 19. Jahrhunderts so nicht gibt. Einige der Spieltechniken, vor allem in den Streichern und im Schlagzeug, gehören eindeutig zum 20. und 21. Jahrhundert. Insgesamt galt es eine Art Dialog oder eine Mischung zwischen dem, was Satie gemacht hat und unserer heutigen Sprache zu finden.

Meine eigene Instrumentation ignoriert – wie gesagt - Saties Angaben, ich halte sie wirklich für Registerangaben eines Harmoniums, die für eine Orchesterbehandlung, selbst wenn man ein möglichst nichtorchestrales Orchester erfinden wollte (was man meines Erachtens aus stilistischen Gründen in vielen Teilen muss), nicht hilfreich wären. Meine Instrumentation versucht auf eine Weise das Willkürliche und Blockhafte, das die Angaben bestimmt, in den Wechseln der Orchesterfarben zu bewahren.

Ebenfalls versucht sie so wenig wie möglich zu artikulieren, und überhaupt jeden „Schmuck“ zu vermeiden, denn sonst würde das Stück selbst der Orchestration einfach nicht folgen. Diese besondere Form von „arte povera“ würde sich gegen Brillanz sperren. In meiner Instrumentation herrscht wie bei Satie daher ein Prinzip der Kombinatorik, bei dem konstante Elemente und variable immer leicht verschiedene Kombinationen bei der Wiederkehr eines Abschnitts eingehen.

Wiederholen und undramatisch neu Kombinieren, das ist eines der zentralen Formprinzipien in *USPUD*. Vielleicht gibt es in einzelnen Momenten des Stücks eine gewisse Dramatik, der Moment für sich allein wäre dann dramatisch, aber ein Drama (das womöglich mit der Geschichte des Balletts verbunden wäre) ist nicht aufzufinden.

(JS, 12/2017)