

Satie und der Morgen

Fröhliche Wissenschaft 061

Vladimir Jankélévitch


## **Satie und der Morgen**

Mit dem Essay

»Die Musik und das Unaussprechliche«

Aus dem Französischen von Ulrich Kunzmann

Mit einem Nachwort versehen und  
herausgegeben von Richard Schroetter

 Matthes & Seitz Berlin

## Inhalt

Vladimir Jankélévitch	
<i>Satie und der Morgen</i>	7
<i>Die Musik und das Unaussprechliche</i>	93
Erik Satie	
<i>Was ich bin</i>	119
Richard Schroetter	
<i>Nachwort: Jankélévitch und Satie</i>	121
Verzeichnis der von Jankélévitch erwähnten Musikwerke	145

Vladimir Jankélévitch

## Satie und der Morgen

Die Sonne ist frühmorgens und  
frohen Mutes aufgegangen.  
Erik Satie, *Crépuscule matinal*

Wenn bei Anbruch des Tages, Dämmerzeit der Nacht, die Morgenröte wieder einsetzt, weicht der Zustand nächtlicher Fusion und orgiastischer Konfusion den prosaischen Unterbrechungen und der Unterscheidung und der Rausch der Nüchternheit. Dies ist die Stunde, da am Ende der *Mainacht* und der *Nacht vor Weihnachten* von Rimski-Korsakow das morgendliche C-Dur mit seinem Weiß die mitternächtliche, wahnsinnig verworrene Trunkenheit auflöst. Dies ist die Stunde, die Saties pointillistischer Humor wählt, um die Wolke des allgemeinen Zerfließens mit Stakkatos zu durchbohren und nicht nur den Schleier des romantischen Dämmer Scheins, sondern auch den harmonischen Nebel des Impressionismus zu zerreißen. Satie bemüht sich, die verzauberte Seele zu entzaubern. Prüfen wir zunächst die zwei wesentlichen Formen der von Satie angestrebten Ernüchterung und fragen uns, ob sich

bei diesem nüchternen Mann nicht die Grundlage eines neuen Rauschs findet. Könnte der zerrissene Sokrates, den der ebenfalls leicht angetrunkene Alkibiades gegen Ende des *Gastmahls* mit einem Silen vergleicht, nicht Erik Satie gewesen sein? War Satie nicht vielleicht ein Rattenfänger, ein dionysischer Flötenspieler und Satyr Marsyas? ...<sup>1</sup>

#### 1. Die Ablehnung von Entwicklung. Vom Weißen

Bei Satie gibt es so etwas wie eine Scham des Gefühls. Dies erkennt man zunächst an der Ablehnung, etwas zu entwickeln, dann an der Ablehnung, etwas auszudrücken. Die Ablehnung zu entwickeln wird in den vor 1905 entstandenen Werken besonders deutlich. Das ist die Periode des »flachen Stils«, der priesterlichen Unbewegtheit und der träumerischen Prozessionen paralleler Akkorde. Die vollkommenen, in mehreren Tönen aneinandergereihten Akkorde ziehen hieratisch durch das Blau der *Messe des pauvres*, und die *Sonneries de la Rose-Croix* reihen sie in langen, abgezirkelten Liturgien ebenso aneinander. Zwar verläuft von dieser bescheidenen Messe und vom eiskalten *Fils des Étoiles* eine beinahe ununterbrochene Linie zur Klangfülle des *Martyre de Saint Sébastien*, von den *Danses gothiques* zur *Cathédrale engloutie* und zur *Danse sacrée* für Harfe oder zu den *Danseuses de Delphes*, doch man darf nicht vergessen, dass *La Damoiselle*

*élue* zutiefst von rosenkreuzerischer Esoterik geprägt ist und den meisten okkultistischen Werken Saties vorausgeht. Allgemeiner lässt sich feststellen, dass die gotischen Musikstücke Erik Saties, die leicht karolingische »Sainte« Maurice Ravels sowie die Akkordfolgen der dritten *Prose lyrique*, der *De fleurs* oder die »Nuages«, die erste Nummer der *Nocturnes* für Orchester von Debussy, allesamt in derselben Atmosphäre entstehen, die an diesem Jahrhundertende durch den Symbolismus Maeterlincks, den Präraffaelismus und die Mode der indischen Theosophie hervorgebracht wird. In Charles Koechlings *Prière du mort* von 1896 und in manchen Melodien von Charles Bordes ziehen vollkommene Mollakkorde »ohne unterschiedliche Tonstärken« vorüber. Das ist nicht alles. Man kann in den Folgen gehäufter Quartan des *Fils des Étoiles* eine entfernte Vorwegnahme Béla Bartóks ahnen. Eine geheimnisvolle und harmonische Klangfülle umhüllt die Dominantnonenakkorde der drei *Sarabandes*, die ungefähr zur gleichen Zeit wie die rätselhaften Fanfaren entstanden, die *Le Roi malgré lui* eröffnen und nur wenig älter sind als die Nonen der *Serre d'ennui* Ernest Chaussons und der *Sarabande* Debussys.<sup>2</sup> Doch selbst im *Socrate* von 1918, als der »vertikale« Stil schon seit Langem der Vergangenheit angehört, lassen sich an einigen Stellen diese Folgen von Quartan, Quinten und vollkommenen Parallelakkorden finden.<sup>3</sup> Die schönen inexpressiven und monochromen Konsonanzen öffnen sich

in langen, stillen Reihen zum Unendlichen; die prozessionsartigen Ansammlungen ziehen langsam in weißen Reihen vorüber, wie Nymphen van Lerberghes ...

Langsam, in langen Kleidern  
Überschreiten sie nacheinander,  
Hand in Hand die düstre Schwelle,  
Wo aus der Nacht der Morgen steigt.<sup>4</sup>

Diese unerschütterlichen<sup>5</sup> Parallelführungen wollen jeden Diskurs, jede Kontinuität und folglich jede Eloquenz ausschließen; sie kümmern sich nicht um die menschlichen Wechselfälle, jene pathetischen Wechselfälle, die immer eine Entwicklung einschließen. »Weiß«, »blass«, »unbeweglich«: Diese Angaben sind nicht nur zwischen den Notenlinien des *Fils des Étoiles* und der ersten »Danse de travers«, sondern auch über dem psalmodierten b zu lesen, das das Ende von »La statue de bronze« mit so etwas wie einem nächtlichen Orgelpunkt untermalt, ganz so als erhellte das morgendliche Weiß schon die Schwärze der Nacht! Das köstliche »En plus«, das fast (oder nahezu fast) am Ende der *Morceaux en forme de poire* steht, präzisiert: »von derselben Farbe«, wobei diese Farbe offenbar die farblose Farbe der Arglosigkeit ist! Viel später spricht Satie in einem Brief an Valentine Hugo von seinem neuartigen Werk *Socrate*, das er »weiß und rein wie die Antike« haben möchte. Und um das Erhabene und das Verrückte

einander anzunähern: »Wie weiß sie ist! Keine Bemalung schmückt sie. Sie ist aus einem einzigen Stück.« Doch hier geht es nicht mehr um *Socrate*, sondern um eine *Rêverie sur un plat* (!), die von Jean Roy zitiert wird. Das Weiße entspricht dem Zustand einer anfänglichen, jungfräulichen, morgendlichen Musik, die mit der weißen Seite und auf den weißen Tasten beginnt und sich in die Arglosigkeit der frühesten Kindheit zurückversetzt. Dieses eisige und ganz mallarmésche Weiß, das bei Satie die ungestümen Radierungen des gotischen Helldunkels entfärbt, verschmährt nicht weniger das von Verlaine, Fauré, Ravel und Debussy<sup>6</sup> eingeführte Reich der Nuance und des Halbtons, und es verachtet die Abstufung nicht weniger als die Tiefenwirkungen. Wenn Fauré und Debussy manchmal das ätherische Halbdunkel Watteaus heraufbeschwören, so versucht der »weiße Vogel« (so Stanislas Fumets Formulierung) mit seinen perspektivlosen Akkorden eher, die hieratischen und abgemessenen Figuren der Primitiven nachzuahmen. Das Fest des 11. Jahrhunderts (?), »das von normannischen Rittern zu Ehren eines jungen Fräuleins gegeben wurde« (»Fête donnée par les chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle«), hat gewiss nichts von einem galanten Fest! Die überaus steifen und unbeholfenen *Danses gothiques* haben gewiss nichts von einer *Suite Bergamasque*! Und der Mittelalterwahn dieses Viollet-le-Duc aus dem Cabaret »Chat noir« ist vielleicht mehr als nur Mystifikation: Die *Danses go-*

*thiques*, die *Ogives* und das »Prélude d'Éginhard« entstammen denselben Gründen, die *La Damselle élue* und, wenn auch nicht die allzu menschliche »Heilige« Verlaines, so doch wenigstens die esoterische »Heilige« Mallarmés in ihrem Kirchenfenster hervorgebracht haben. Der Teufel der Bizarrerie, der Malipiero seine *Poemetti lunari* diktieren wird, inspiriert Satie zur rätselhaften Unbeweglichkeit und Fremdartigkeit seiner ersten Werke.

Karge Direktheit, Zusammenhanglosigkeit und häufige Wiederholung sind die drei unmittelbaren Folgen dieser Verneinung von Entwicklung.

Zu behaupten, Satie sei ebenso wie Debussy lakonisch gewesen, ist zu schwach: Selbst die *Préludes* würden im Vergleich mit den zwanzig Super-Präludien, jenen zwanzig winzigen Bildchen, die Satie *Sports et Divertissements* nennt, weitschweifig wirken. Diese äußerst kurzen Notate oder, genauer gesagt, diese Express-Skizzen, von denen keine länger als ein paar Sekunden dauert, brechen alle Rekorde knapper Ausdrucksweise: Eine Szene, eine Haltung werden wie mit einem Magnesiumblitz dem Leben entrissen und in ihrer frischen Augenblicklichkeit wiedergegeben ... Als Reaktion auf die romantische Geschwätzigkeit könnte die vorgespelte Kürze nicht radikaler sein! Federico Mompous Westentaschen-Präludien und niedliche Kurzszenen, die in sehr vieler Hinsicht Satie so nahe sind, sowie Milhauds Minutenoper *L'Enlèvement d'Europe* halten sich tatsächlich an diese neue Tradition der Lakonie. Diese

»Kurzstücke«, diese Blitzreportagen, die ebenso schelmisch funkeln wie die Augen Saties hinter seinem Kneifer, scheinen über die monströsen Kolosse, Ausgeburten des Münchener Größenwahns, zu lachen.

Eine zweite Folge, die sich aus der Aversion gegen die Entwicklung ergibt, ist die rhapsodische Nebeneinanderstellung. *Choses vues à droite et à gauche*, *Chapitres tournés en tous sens*, *Prélude en tapisserie* ... Kommt einem bei diesem Wandteppich nicht, ähnlich den *Azulejos* von Albéniz, das Bild einer unterbrochenen Nebeneinanderstellung in den Sinn?

Die stagnierende, statische, stationäre Musik riskiert häufige Wiederholungen und einen stammeln Stil, wenn sie auf den Vorteil der diskursiven Entwicklung verzichtet und zugleich über die Dauer eines Augenblicksbildes hinauszugehen trachtet. Ein und dasselbe Motiv setzt sich dann durch mehrere aufeinanderfolgende Töne fort, durchzieht der Reihe nach alle Stufen: Die *Sarabandes*, wie das *Prélude de la Porte héroïque du ciel* und wie das erste »Prélude du Nazaréen«, sind Improvisationen über dem Dominantnonenakkord, sie umspielen diesen ungewöhnlichen Akkord in allen möglichen Positionen und Schattierungen, begeistern sich unermüdlich für seinen Klang, spielen endlos mit unüblichen Lösungen. Die drei *Gymnopédies* wiederholen ein und dieselbe Idee in ständig anderen Dekorationen.<sup>7</sup> So geschieht es vor allem bei diesen trügerischen »Danses de travers«, deren Flexibilität, ge-

wundene Arpeggien und flüchtige Geschmeidigkeit Fauré eigentlich so nahe sind. Die Windungen und Kreisbahnen entrollen sich an Ort und Stelle, während sie die Tonleiter durchlaufen, und so geschieht es auch beim zweiten *Prélude flasque, Seul à la maison*, dessen Thema ohne Modulationen von Tonart zu Tonart fortschreitet. Ob es sich nun um die *Pièces froides*, die *Gymnopédies* oder die *Gnossiennes* handelt, alle Stücke derselben Sammlung tragen eine gemeinsame Handschrift. Wenn man sie aneinanderreihet, bilden die »Danses de travers« in diesem Sinne eine Art endloser Folge, die aufgrund fehlender Taktstriche noch ungegliederter erscheint. Alle Präludien, die keine Entwicklung zeigen und auf Wiederholung beruhen, sind »schlaff«! Satie, der sich dieser Monotonie bewusst ist, erlaubt sich damit so manchen Spaß: »immer«, »noch«, »wieder aufnehmen«, »ebenso«, »gleichfalls« scherzen *Le Fils des Étoiles* und die drei »Danses de travers«, später auch die charmante »Tyrolienne turque« ... Selbst die reizenden *Morceaux en forme de poire*, in denen sich unablässig Erfindungen ereignen, sprechen von einer »Art Anfang«, einer »Verlängerung desselben« und einem »Noch dazu«, dem eine »Wiederholung« folgt: Indem Satie so das vielschichtigste all seiner Musikwerke als eine Einführung, die in nichts einführt, und als ein Postskriptum, das auf nichts folgt, vorstellt, beweist er, wie wenig er die eloquenten Formen schätzt. Viel später, in *Socrate*, als Satie schon längst zum horizontalen Stil konver-

tiert war, steht die Wiederholung weiterhin anstelle der Entwicklung. *Socrate* ist allerdings eine Erzählung und sogar eine Biografie – und nicht, wie *Cinéma*, ein *Entr'acte*, Zwischenspiel, das sich einzig und allein aus wiederholten Formeln zusammensetzt ... In *Socrate* gibt es keinen Takt, der nicht wenigstens drei- oder viermal wiederholt wird! Darauf kommt es aber nicht an: Selbst in diesen endlosen Wiederholungen mit ihrem geschlagenen Zweiertakt gibt es etwas Unbeholfenes und Schamhaftes, das das Herz beklemmt. Die Wiederholungen in *Socrate* und der »Fantaisie musculaire« lassen hierbei an die erschütternden Opern Janačeks und bis zu einem gewissen Grad auch an Kurt Weills *Mahagonny* denken, wo Gutmütigkeit und Seelenruhe tatsächlich durch Zynismus, tödliche Unruhe und alle trüben Begierden der Verzweiflung ersetzt werden.

Diese bis zur Verhöhnung reichende Gering-schätzung des emphatischen Ernstes der Sonaten und jeder oratorischen Erweiterung erklärt die etwas mechanische Verfahrensweise, derer sich Saties kleine Werke gern bedienen. *Les pantins dansent*: Dieser Titel eines besonders kargen, Ende 1913 geschriebenen kleinen Stücks könnte ebenso gut als Titel für drei dünne Alben dienen, die Satie während desselben Jahres komponierte: *Descriptions automatiques*, *Embryons desséchés*, *Croquis d'un gros bonhomme en bois*. Die wahnwitzige Begeisterung für Männchen aus Holz, für »Ludions« – kartesische Teufel – und Marionetten<sup>8</sup> sowie für konser-



vierte Embryos weist eine gewisse Ähnlichkeit mit Maurice Ravels wohlbekannter Vorliebe für Automaten auf. Ja, weitaus mehr: Der »kaputte Mechanismus« der dritten *Description automatique* lässt an jene Spieldosen, Pianolas und Drehorgeln denken, deren ramponierte Maschinen manchmal von Séverac,<sup>9</sup> Milhaud und Strawinsky in Gang gebracht werden. Satie hätte gewiss etwas für gesprungene Schallplatten übriggehabt, die sich unter einer Gram-mophon-nadel endlos wiederholen, und es gibt sicher eine Beziehung zwischen den Nippsachen und dem Systemspielzeug Maurice Ravels und den (ganz aus Gusseisen bestehenden) Burgen, Helmen, Panzern, alten Kürassen und Bronzestatuen Erik Saties.<sup>10</sup> Wenn die *Descriptions automatiques* einen »kaputten Mechanismus« in Gang setzen, gleicht »Celle qui parle trop« mit ihrem schwindelerregenden Geschwätz eher einem aufgezogenen Mechanismus: Hier erinnern die sich wiederholenden Noten, die Triolen und das atemberaubende Geplapper ein wenig an Prokofjews *Schwatzlieschen* und an Mus-sorgskis Klatschbasen, Seminaristen, Schelme, Juden und schwatzende Elstern. In den frühen Werken reihen sich die Akkorde auf den Notenlinien mit einer gewissen rituellen und beinahe somnambulen Steifheit aneinander. Auf diesen hypnotischen Automatismus der auserwählten Jungfrauen werden die mechanische Barkarole und die Trommeln der *Descriptions automatiques*, der stählerne Schritt der »Danse cuirassée«, der etwas gliederlahme Mecha-

nismus der Akrobaten und des amerikanischen Mädchens folgen ... Man vermag nicht zu sagen, wie viele Jahrmarktsmusiken die *Parade* Saties inspiriert hat, sie selbst entstand im Kielwasser der Jahrmarktsparade von *Namouna*, doch sie ist mit Petruschka, dem erbärmlichen Hampelmann, von dem man nicht weiß, ob er aus Holz oder aus Fleisch ist, am engsten verwandt. Nach Satie wird die Parade weitergehen:<sup>11</sup> mit Manuel de Falla auf Meister Pedros Jahrmarktsbühne, dann im Zirkus, wo Turina als ein neuer Seurat die Kunstreiterin tänzeln, die Clowns Grimassen schneiden und die dressierten Hunde durch die Manege jagen lässt. Die Parade, die sich vor dem Zirkus abspielt und die man für das Schauspiel hält, das im Inneren gespielt wird, die Puppen *Petruschkas*, die von der Magie des Marktschreiers mit allen menschlichen Leidenschaften belebt werden, die mechanische Nachtigall des Kaisers von Japan, die den Gesang der lebendigen Nachtigall des Kaisers von China nachahmt, Don Quijote, selbst eine Marionette, der die Hampelmänner in Pedros Puppentheater mit wirklichen Wesen verwechselt (wenn die Zuschauer nämlich selbst Puppen sind, sind die Puppen selbst vielleicht lebendige Geschöpfe): Dies sind bei Satie, Strawinsky und Falla die vier Formen, in denen sich die Zwiespältigkeit der Automaten, das heißt die Zwieschlächtigkeit der Natur und des Künstlichen, äußert. Ist *Petruschka* nicht ein *Pelléas et Mélisande* für Marionetten, eine Tragödie, in der alles als künstlich

und mechanisch erscheint? Bei Satie sind die Automaten nicht nur Clowns, sondern auch Tiere: Denn das Werk Saties, wie in dem Saint-Saëns', Chabriers und Ravels, wird bevölkert von einem ganzen Karneval der Tiere, einem verrückten Bestiarium voller Hunde- und Fischfantasien, Präludien für einen Hund und sogar einem Entwurf einer Oper für Hunde. 1916 hatte er einen burlesken »Vortrag« über *Die Tiere in der Musik* gehalten. »Ein Hund tanzt mit seiner Verlobten«, »Die Eule stillt ihre Jungen«,<sup>12</sup> Die Krake spielt mit der Krabbe, und die Holothurien – Seegurken – tummeln sich in den Felsen, während Jonas im Wal gewiss murrte: »Wie das nach Fisch stinkt!« Unter den *Ludions* gibt es eine Ratte, eine Katze und einen amerikanischen Frosch, der sicher ein Vetter des Bronzefrosches beim Tonnenspiel ist; und »Les quatre coins« in *Sports et Divertissements* sind ein Spiel für Katz und Maus. Hier gilt es nicht, einen Einfall zu entwickeln, sondern nur eine bestimmte mechanische Gesticulation wiederzugeben! Haben die Grimassen der Tiere nicht etwas vom Menschen an sich, wenn man ihn auf seine Pantomimik beschränkt? Der dressierte Hund und die Eidechse, genauso wie der normannische Ritter in seiner Rüstung und der Inselvogel Maurice Ravels wirken, als hätte man sie mit einem Schlüssel aufgezo-

Welche Art von Emotion soll eine vorsätzlich monotone und monochrome Musik für sich reklamieren, die die Eloquenz der Rede vermeidet? Aller-

dings gelingt es der Starrheit, den Hörer in eine Art obsessiven Zustand zu versetzen, wenn sich das dramatische Interesse durch Kontrast und Peripetie erneuert. Die drei *Gnossiennes* sind Obsessionen; Obsessionen sind auch die *Morceaux en forme de poire*, diese »Art Anfang«, die gewissermaßen die vierte *Gnossienne* darstellt, und auch das köstliche Postskriptum, dem Satie den bescheidenen Titel »En plus« gab – doch während die *Gnossienne* des Anfangs mit ihren modalen Bizarrerien und ihren jähem Intensitätskontrasten so etwas wie einen exotischen Duft verströmt, ist die abschließende *Gnossienne* ganz von träumerischer Abgeklärtheit erfüllt, der das Mysterium der Bässe eine gewisse, reizvoll nostalgische Stimmung verleiht. Hypnotisch stagnierende *Gnossiennes*! In diesen drei sakralen Tänzen leistet die faszinierende fixe Idee der Verlockung des Crescendos und des Appassionatos unerbittlichen Widerstand. Die »gnossische« Zeit existiert als unbewegliche Zeit, die im Ostinato einer Choreographie und eines Rhythmus jenseits jeder Entwicklung stockt ... Die »gnossische« Unbeholfenheit und Steifheit, hierin dem archaisierenden Primitivismus des *Sacre du printemps* Strawinskys verwandt, entsagen der geschmeidigen romantischen Arabeske. Man könnte sagen, dass Satie die ununterbrochenen Bewegungen der Romantik, das *Perpetuum mobile* Mendelssohns wie auch das *Moto perpetuo* Webers durch die bleibende Unbeweglichkeit eines von der Gorgo des Zaubers in Starre ver-

setzten Lebens ersetzen wollte. Seine drei später entstandenen *Avant-dernières Pensées* – »Idylle«, »Aubade« und »Méditation« –, in denen sich unwandelbare Bässe behaupten, ohne sich um die Modulationen des Gesangs und die sich hieraus ergebenden dissonanten Reibungen zu kümmern, lassen eine Anspielung auf die gnossische Zeit und die quälenden Orgelpunkte von einst erkennen. Es lässt sich ohne Übertreibung sagen, dass Satie hiermit die beschwörende Funktion jeder Musik wiederentdeckt: Die kraftvolleren »Vorboten des Frühlings« im *Sacre du printemps*, der magische Kreis, die schwindelerregenden Drehbewegungen, der intensivere Zauber in *El amor brujo*, die anmutigeren *Charmes*, Zauberlieder und Gitanerías von Mompou, der kenntnisreichere *Boléro* von Ravel, die farbenprächtigeren *Cirandas* von Villa-Lobos, die größere liturgische Inbrunst in Milhauds *Chants populaires hébraïques*, – wer weiß, ob all diese verzaubernden und betörenden Musikstücke ohne die obsessiven *Gnossiennes* von 1890 möglich gewesen wären? Satie erkannte vor Ravel, Prokofjew, Milhaud, Falla und Strawinsky die Macht der Wiegenlieder, das Leiden einzuschläfern und der Zauberkünste, den Tanz zu befeuern und die Seelen zu erschüttern.

## 2. Die Weigerung, etwas auszudrücken

Darum lässt sich, ebenso wie bei Debussys *Préludes* und Mussorgskis *Il vecchio Castello*, bei Saties Musik von einer »unterbrochenen Serenade« sprechen. Doch diese Ablehnung einer Entwicklung gewinnt ihren ganzen Sinn aus der Weigerung, etwas auszudrücken – denn die schamhafte Zurückhaltung des Ausdrucks verlangt umso mehr danach, sich schulmeisterlicher Eloquenz und Großsprecherei zu enthalten; der Verzicht auf die symphonische Weiterschweifigkeit folgt bei Satie gewiss aus der extremen Diskretion im Gefühlsausdruck. Der Antiexpressivismus kann tatsächlich zwei unterschiedliche Formen annehmen, die impressionistische Form und die inexpressive Form: Die Impression, die ebenso objektiv wie sensorisch ist, leitet das exhibitionistische und subjektive Bedürfnis des Ausdrucks ab, das Inexpressive jedoch erstickt dieses Bedürfnis radikal. Somit stellt sich Satie gleichzeitig gegen die romantische Nacht und das impressionistische Licht. Schon die burlesken Titel seiner Werke lassen das Interesse des Komponisten erahnen, die Aufmerksamkeit auf etwas anderes zu lenken, das Interesse, sich nicht nur auszudrücken, sondern etwas anderes, etwas Belangloses oder Albernes auszudrücken, das seiner wahren Botschaft als Alibi dient. Alles deutet darauf hin, dass Satie wie Strawinsky und wie viele große Neuerer ständig in die Irre führt; aus Taktik lockt er den Pianisten unablässig

Erste Auflage Berlin 2015  
Copyright © der deutschen Ausgabe 2015  
MSB Matthes & Seitz Berlin  
Verlagsgesellschaft mbH  
Göhrener Str. 7, 10437 Berlin  
info@matthes-seitz-berlin.de  
Alle Rechte vorbehalten.  
Satz: psb, Berlin  
Druck und Bindung: Art druk, Szczecin

Umschlaggestaltung nach einer Idee von Pierre Faucheux

ISBN 978-3-88221-670-7  
www.matthes-seitz-berlin.de