

- 42 F. Jammes und A. Gide, op. cit.
 43 Guy Michaud, *Le Message poétique du Symbolisme*, Paris 1947, S. 527 ff.
 44 P. Dukas, op. cit., s. die Artikel über die Chanteurs de Saint-Gervais, welche unter der Leitung von Charles Bordes Palestrina und Lasso aufführten.
 45 Theo Hirsbrunner, Die französischen Wagnerianer und die Musique du Silence, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft, Bern 1974.
 46 Une amitié lyrique, op. cit.
 47 Darius Milhaud, *Noten ohne Musik*, München 1962.

Die von uns zitierten Werke weisen alle durch Kapitelüberschriften, Daten und Personenregister auf Bonheur hin. Wir verzichteten deshalb z. T. auf Seitenangaben.

Paul Op de Coul

SATIE UND PÉLADAN

Ein Beitrag zur Biographie des jungen Erik Satie

In einem Aufsatz über Erik Satie, der 1925 in deutscher Übersetzung in den Sammelband 'Von neuer Musik' aufgenommen wurde, schreibt Charles Koechlin über seinen ersten Kontakt mit diesem eigensinnigen Komponisten: "Ich sah Satie zum erstenmal 1892 bei dem Verleger Baudoux. Wegen eines großen Antisnobismus (der auf das Verlangen zurückgeht, alles aus mir selbst zu verstehen) begegnete ich, oft mit Unrecht, den 'neuen Moden' mit Mißtrauen. Skeptisch gegen 'La Rose-Croix' von J. Péladan, verstand ich von den (damals so neuen) Harmonien des 'Fils des Étoiles' absolut gar nichts ..."¹ Bekanntlich ist Saties Musik zu dem Theaterstück 'Le Fils des Étoiles' eine der Früchte der Zusammenarbeit zwischen ihm und Péladan. Daneben müssen erwähnt werden die 'Sonneries de la Rose-Croix', das Lied 'Salut au Drapeau' und - merkwürdigerweise - ein Leitmotiv für Péladans Roman 'Le Panthée'².

Es ist nicht leicht, sich ein gutes und abgeschlossenes Bild von der Beziehung Saties zu Péladan und seinem Rosenkreuzerorden zu machen. Obwohl Saties Biographen Pierre-Daniel Templier und Rollo H. Meyers dieser Beziehung einige interessante Seiten gewidmet haben³, sind in ihren Ausführungen manche Fragen und Probleme übergangen worden. Wenig oder überhaupt keine Auskunft wird erteilt über die Ideologie des Péladanschen Rosenkreuzerordens, über den Rahmen, in dem die Zusammenarbeit zwischen Satie und Péladan stattfand, und schließlich über die Hintergründe und Motive dieser Zusammenarbeit. Auch läßt uns die übrige Satie-Literatur in dieser Hinsicht im Stich⁴.

Der vorliegende Beitrag soll gerade diese Aspekte beleuchten, und zwar anhand einiger Quellen, die bis heute unberücksichtigt gelassen sind.

I

Als sich Joséphin Péladan⁵ im Jahre 1890 von dem vom Okkultisten Stanislas de Guaita gegründeten "Ordre kabbalistique de la Rose-Croix" lossagte und kurz darauf als Sar Péladan den "Ordre de la Rose-Croix du Temple" stiftete, erfreute er sich sowohl als Kunstkritiker wie auch als Romanschriftsteller schon eines nicht unansehnlichen Rufes. Damals waren von seinem Romanzyklus 'La Décadence latine', in dem er verkündete, die "lateinische Rasse" gehe durch den Sieg des Positivismus und Materialismus dem Untergang entgegen, schon sieben Bände erschienen⁶. Als Kunstkritiker hatte er sich seit Anfang der achtziger Jahre durch seine vehementen Angriffe gegen den Realismus und Naturalismus und durch sein leidenschaftliches Plädieren für die Wiederbelebung einer idealistischen Kunst einen Namen gemacht⁷.

Dogmatische Meinungsverschiedenheiten bildeten einen der Gründe für den Bruch zwischen

Guaita und Péladan: Indem dieser jüdische, orientalische und freimaurerische Elemente als wesentlich für seinen Orden betrachtete, wollte jener den Okkultismus dem Katholizismus unterordnen⁸. Eine nicht weniger wichtige Rolle aber spielte zweifelsohne Péladans Bestreben, seine künstlerischen Ansichten effektiv und vor allem auf spektakuläre Weise wirken zu lassen. Seine Absicht war es, einen Laienbruderorden militanter Ästheteten zu bilden (wobei ihm ohne Zweifel das Vorbild der englischen Präraffaeliten vor Augen schwebte). Sich selbst sah er an der Spitze eines Kreuzzuges gegen den Realismus, "cette entreprise de vulgarité dégoûtante"⁹. Vom Péladanschen Rosenkreuzerorden wurden also primär ästhetische Ziele angestrebt.

Nach dem Kunsthistoriker Jacques Lethève¹⁰ haben zwei ästhetische Schocks Péladans Kunstphilosophie geprägt: der erste erfolgte 1880 in Italien, wo er die Kunst des Trecento und des Quattrocento entdeckte; der zweite widerfuhr ihm acht Jahre später in Bayreuth, wo ihm Wagners 'Parsifal' nicht weniger als eine Offenbarung bedeutete.

In Malern wie Giotto, Lorenzo Monaco, Benozzo Gozzoli und Fra Angelico fand Péladan Vertreter einer "idealistischen und mystischen Kunst"¹¹, einer Kunst, die ihre Themen nicht in der sichtbaren, empirischen Wirklichkeit, sondern in religiösen Motiven und Szenen suchte, in "des scènes qui n'ont pas de réalité, que nul n'a vues et que l'esprit ascétique peut seul concevoir"¹². Wenn ihre Technik auch primitiv war, diese "peintres mystiques" gehörten seiner Meinung nach doch zu den Allergrößten, "parce que tout idéal est en deçà de l'idéal mystique"¹³. Seine idealistische Kunstauffassung führte zu einer Ablehnung der Flut von mittelmäßigen, geistlosen und eklektizistischen Produkten, mit denen der offizielle Pariser Salon ("toujours le bazar, quelquefois le boudoir, jamais le temple de la peinture ..."¹⁴) alljährlich überschüttet wurde. Diese "art ochlocratique", wie Péladan sie höhnisch nannte, diese Kunst des Pöbels, war ihm ein Symptom des Verfalls. Charakteristisch ist der Ausruf, mit dem er die Einführung seiner Kritik über den Salon vom Jahre 1883 beschließt: "Voici l'épithète de Salon de 1883: Décadence!"¹⁵

Wagner wurde von Péladan als das achte Genie des Theaters betrachtet, nach Äschylus, Euripides, Sophokles, Shakespeare, Corneille, Racine und Goethe. Während die 'Meistersinger' ihn in Bayreuth enttäuschten ("Pour l'esthète, la comédie est un art inférieur ..."¹⁶), sah er im 'Parsifal' die Erfüllung seiner hochgestimmten künstlerischen Ideale: "Parsifal", so schreibt er in seinem Buch über Wagners Musikdramen, "est une sorte de cathédrale: c'est l'apogée de l'ogive en musique: c'est Saint Ouen ou Cologne. La génie a su faire plus que la foi, et il faudrait revenir à Palestrina pour entendre des accents catholiques comparables à ceux de Parsifal"¹⁷.

Die Kunstgeschichte kennt Péladan als den Organisator bedeutender Ausstellungen, die in den Jahren 1892-1897 als "Salons de la Rose-Croix" alljährlich stattfanden. Der erste dieser Salons wurde vom 10. März bis zum 10. April 1892 in der Galerie Durand-Ruel veranstaltet. Das Pariser Kunstleben erhielt damit seinen vierten Salon: außer dem Péladanschen gab es noch den traditionellen Salon, den Salon des Champs-de-Mars (seit 1890) und schließlich den Salon der "Artistes indépendants" (seit 1886). Das ein wenig relativierende Urteil von Jacques Lethève¹⁸ über die kunsthistorische Bedeutung der Rosenkreuzer-Salons mag aus einer weiteren historischen Perspektive zwar seine Richtigkeit haben, zu bedenken ist aber, daß sie - wie es Robert Pincus-Witten formuliert - "the most important, topical, fashionable, Symbolist manifestations of the period"¹⁹ waren. Es ist im Rahmen der ersten dieser Manifestationen symbolistischer Kunst, daß Erik Satie eine Rolle gespielt hat.

Am 2. September 1891, sechs Monate vor der Eröffnung des ersten "Salon de la Rose-Croix", veröffentlichte Péladan ein Manifest im 'Figaro', in dem er seine Pläne bekannt machte. Im selben Jahre erschien die Broschüre 'Salon de la Rose-Croix. Règle et Monitoire'²⁰. Dort heißt es ohne Umschweife: "Le Salon de la Rose-Croix veut ruiner le réalisme, réformer le goût latin et créer une école d'art idéaliste"²¹. Und in seinem Manifest erklärt Péladan: "Le Salon de la Rose-Croix sera un temple dédié à l'Art-Dieu, avec les chefs-d'oeuvre pour dogmes et pour saints les génies"²². Nachdem er den Einfluß von "la maloeuvre de Médan"

(d. h. von Zolas Naturalismus) auf die zeitgenössische bildende Kunst kritisiert hat, nennt er eine Anzahl von Künstlern, deren Arbeiten er propagieren will, weil sie seinen Idealen entsprechen (u. a. die französischen Symbolisten Puvis de Chavannes, Edmond Aman-Jean, Odilon Redon und Alexandre Séon; den belgischen Symbolisten Fernand Khnopff; die Deutschen Lenbach und Böcklin). Auch erwähnt er, welche Gattungen wohl und welche nicht in seinem Salon erwünscht sind. Die in die obenerwähnte Broschüre aufgenommene 'Règle du Salon de la Rose-Croix' bietet, was dies betrifft, noch mehr Einzelheiten und gibt eine Aufzählung von nicht weniger als elf verpönten Kategorien. Einige Beispiele: Historienmalerei, Seegemälde, "toute représentation de la vie contemporaine ou privée ou publique", Landschaften (außer solchen à la Poussin), "toute chose humoristique", Tiere, Blumen, Früchte "et autres exercices que les peintres ont d'ordinaire l'insolence d'exposer". Willkommen aber sind außer Kunstwerken, die das "Idéal catholique et la Mysticité" als Thema haben, "la Légende, le Mythe, l'Allégorie, le Rêve, la Paraphrase des grands poètes et enfin tout Lyrisme, en préférant, comme d'essence supérieure, l'oeuvre d'un caractère mural"²³.

Aus den Schlußsätzen des Manifestes geht deutlich hervor, welch einen erhabenen Charakter Péladan seiner Kunstmanifestation verleihen wollte. Sie sollte der feierlich-weihevollen Atmosphäre der Bayreuther Festspiele gleichkommen: Der Tag der Eröffnung - so schreibt er - werde der Anfang sein von "fêtes intellectuelles aussi nobles que celles à Bayreuth célébrées; ce jour, l'Idéal aura son temple et ses chevaliers, et nous, Maccabées du Beau, nous irons apporter à Notre Dame, aux pieds de notre suzerain Jésus, l'hommage du Temple et l'agenouillement des Rose-Croix"²⁴. Ein Sieg aber sollte den Rittern des Ideals nicht beschieden sein: "A la race latine qui va mourir, nous préparons une dernière splendeur ... Nous voulons ajouter quelques statues et quelques fresques à la cathédrale latine avant qu'elle croule"²⁵.

Die Distanz zum "weltlichen", alltäglichen Kunstbetrieb sollte bei der Eröffnung des ersten Salons (am 10. März 1892) auf nicht mißzuverstehende Weise zutage treten. Zu Beginn der Eröffnungsfeier wurde nämlich in der Notre-Dame eine Messe zelebriert. Es war bei dieser Feier, daß - sowohl am Anfang wie am Ende - die drei 'Sonneries de la Rose-Croix' für Harfen und Trompeten von Satie ertönt. Während der Messe sollten einige Fragmente aus Wagners 'Parsifal' auf der Orgel (!) gespielt werden, was jedoch - wie der 'Figaro' zu berichten wußte - vom Pariser Erzbischof verboten wurde²⁶.

Péladans Bemühungen sollten sich nicht auf die bildenden Künste beschränken. In seinem Manifest macht er bekannt, daß während des Salons sogenannte "Soirées de la Rose-Croix" veranstaltet werden. Einer der Komponisten, dessen Werke er zur Aufführung bringen will, ist Erik Satie. Aber auch andere Namen werden genannt. Die Soireen, so schreibt der Sar, werden Fugen von Bach und Porpora, Streichquartetten von Beethoven und Vorträgen aus Wagners 'Parsifal' -Dichtung gewidmet sein. "Un soir sera donné à la glorification de César Franck, le plus grand musicien français depuis Berlioz. Parmi les compositeurs idéalistes que la Rose-Croix mettra en lumière, il convient encore d'annoncer Erik Satie, dont on entendra les suites harmoniques pour 'Le Fils des Étoiles' et les préludes du 'Prince de Byzance' "²⁷.

Der Graf Antoine de la Rochefoucauld - einer der Mitbegründer des Ordens und Finanzier des ersten Salons²⁸ - widmete einen Beitrag zu der schon erwähnten Broschüre von 1891 ganz den geplanten Soireen, die von ihm als "fêtes de poésie, de musique et de théâtre" umschrieben werden²⁹. Seine Übersicht über die vorgesehenen Aktivitäten präzisiert nicht nur einige von Péladan erwähnte Daten, enthält aber auch eine Anzahl neuer Elemente. Es werden angekündigt "parties de petit orgue" von Bach, Stücke von Gluck, Beethoven (letzte Streichquartette), Franck, Wagner ("exécution au piano avec chant de 'Parsifal', de fragments de la Tétralogie") und Satie (außer den von Péladan genannten Werken die 'Sonneries de la Rose-Croix' und das Lied 'Salut au Drapeau'). Weiter in Aussicht gestellt werden Fragmente aus den Opern 'Morte amoureuse' und 'Sonate de Clair de Lune' von Benedictus, einem niederländischen Komponisten und Freund von Judith Gautier³⁰, wie auch eine nicht-szenische

Aufführung des 'Fils des Étoiles' mit der Bühnenmusik Saties³¹. Von den anderen zeitgenössischen Komponisten, um deren Mitarbeit man bitten wollte, wird nur Edvard Grieg erwähnt, und zwar als "le plus grand maître actuellement vivant". Die ausführenden Musiker sollten sich der dienenden Funktion ihrer Aufgabe bewußt sein: Der Orden, heißt es nachdrücklich, lehne jede Virtuosität ab, "considérant que l'instrumentaliste, quel qu'il soit, ne saurait être que le célébrant extasié des chefs-d'oeuvre"³².

In dem Katalog des ersten Rosenkreuzer-Salons sind die Programme von insgesamt fünf geplanten Soireen abgedruckt³³. Inhaltlich weichen sie in einigen Punkten von den früheren Übersichten Péladans und de la Rochefoucaulds ab. Ein wichtiges neues Element bildet eine a cappella-Aufführung von Palestrinas 'Missa Papae Marcelli'. Weiter stellt sich heraus, daß - außer in der letzten Soiree - jeweils ein Komponist im Zentrum des Interesses steht, und zwar Palestrina, Wagner, César Franck und Beethoven. Den Mittelpunkt jedes Programms bildet eine Lobrede Péladans auf den betreffenden Komponisten. Die fünfte und letzte Soiree ist ganz den Schülern Francks gewidmet.

Was schließlich zustande kam, ist zwar bedeutend weniger als vorgesehen war, aber doch interessant genug, um hier hervorgehoben zu werden. Soweit man feststellen kann, haben nur drei Soireen stattgefunden: am 22. März, am 24. März und am 5. April 1892. Nur von der ersten Soiree konnte bis heute das gedruckte Programmheft ausfindig gemacht werden (siehe Abb. S. 199); die anderen Soireen ließen sich anhand der in der Presse erschienenen Ankündigungen im großen und ganzen rekonstruieren³⁴:

Soiree vom 22. März 1892

Palestrina	'Missa Papae Marcelli' für Chor a cappella
Satie	'Sonnerie de l'Ordre' für Harfen und Trompeten
Péladan	'Gloire à Palestrina', Vortrag
Satie	'Sonnerie du Grand Maître' ³⁵ für Harfen und Trompeten
Péladan	'Le Fils des Étoiles. Wagnérie kaldéenne' in drei Akten, mit den drei 'Préludes' von Satie für Harfen und Flöten
Satie	'Sonnerie de l'Archonte' ³⁶ für Harfen und Trompeten

Soiree vom 24. März 1892

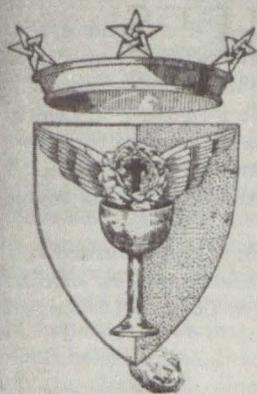
Franck	Trio fis-moll für Klavier, Violine und Violoncello Chöre und Arie des Erzengels aus 'La Rédemption Panis angelicus' für Tenor, Orgel, Harfe, Violoncello und Kontrabaß (?) 'Prélude, Choral et Fugue' für Klavier ³⁷ VIII. 'Béatitude' für Chor, Baß, Bariton, Mezzosopran und Klavier
--------	---

Soiree vom 5. April 1892

Wagner	"Venusberg-Musik" aus 'Tannhäuser' Zwei Lieder "Walkürenritt" aus 'Die Walküre' 'Siegfried-Idyll' "Karfreitagszauber" und Schlußszene aus 'Parsifal'
--------	--

Unwillkürlich drängt sich eine gewisse Analogie der ersten Soiree mit der Eröffnungsfeier des Salons in der Notre-Dame auf: dort bildeten Saties 'Sonneries' den Rahmen einer Messe, hier waren sie Bestandteil einer Veranstaltung, die mit einer Aufführung jenes Werkes eröffnet wurde, das - nach der Legende - die polyphone katholische Kirchenmusik vor der Exkommunikation gerettet hat. Die 'Missa Papae Marcelli' wurde von einem Chor von 40 Sängern unter der Leitung von Bihn Grallon aufgeführt. Für die Zuhörer aber waren weder der Chor

no. 13.205⁸
168



ORDRE DE LA ROSE † CROIX DU TEMPLE

Geste Esthétique de 1892

GALERIES DURAND - RUEL

11, Rue Le Peletier, 11

SOIRÉES DE LA ROSE † CROIX

300 Places - Prix unique : 20 Francs

Répétition générale du 19 Mars 1892

PREMIÈRE SOIRÉE

LE 22 MARS 1892 - A 8 HEURES 1/2

La Messe du Pape Marcello

DE

PALESTRINA

Chantée à Capella, *in extenso*, par 40 voix

SOUS LA DIRECTION DE BIHN GRALLON

L'ORDRE DE LA **Rose † Croix** DU TEMPLE devait, pour obéir à son esthétique exclusivement traditionnelle et hiératique, inaugurer ses fêtes musicales par le chef-d'œuvre de la musique religieuse : cette *Messe du Pape Marcello* qui fut composée en exécution des secrets du Saint Concile de Trente.

Composée en 1565, en contrepoint fugué à six parties, elle est regardée depuis trois siècles comme la plus haute expression du chant religieux.

Pie IV, scandalisé du caractère profane et mièvrément joli que cet art accentuait depuis deux siècles, allait le bannir des églises. Palestrina écrivit sa Messe et sauva la musique d'une sorte d'excommunication.

Les pieux de l'harmonie retrouveront à cette audition le point de départ et d'assise où s'appuyent les deux colonnes d'Hercule de la Beauté harmonique, les deux incomparabilités : le Finale de la neuvième Symphonie et les deux actes mystiques de *Parafal*, cette œuvre la plus sublime du siècle.

Le Conservatoire chante parfois des *improperia* mais la fameuse Messe s'entend si rarement que son exécution devient une date dans les éphémérides de la haute culture.

Au reste, exécution, ici, signifie restitution, le musicien est d'abord désorienté lui-même par l'austérité de cette œuvre, qui symbolise la voix de l'humanité adorant son Sauveur.

La notation en valeurs longues en acception a complètement changé et fait qu'une ronde, représentant actuellement l'unité de la mesure, ne vaut parfois qu'un seul temps dans la musique du XVI^e siècle où elle était considérée comme semi-brève ; et enfin, le mouvement qu'il convient de prendre est douteux, car toutes les apparences tendent à en faire exagérer la lenteur et, le métronome ne datant que de ce siècle, on ne peut avoir de ce côté que des indications discutables.

Nous avons consulté à cet égard toute une bibliographie et résumé l'opinion des savants musiciens dont le nom fait autorité : Niedermeyer, Choron, Fétis, d'Ortigue, etc. ce qui représente les seuls documents dont on puisse s'entourer hors de l'Italie.

Abb. 1

noch der Dirigent sichtbar, da sie - in deutlicher Reminiszenz an das verborgene Orchester in Bayreuth - hinter einem Vorhang standen. Nichts durfte die Aufmerksamkeit von Palestrinas "oeuvre mystique" ablenken³⁸.

Die kurze Programm-Erläuterung zu den Werken Saties lautet wie folgt:

"Monsieur Erik Satie a composé trois préludes pour harpes et flûtes, d'un caractère admirablement oriental et qui, au seuil de chaque acte, préparent nerveusement le spectateur au tableau qu'il va contempler. Du même jeune maître, que l'Ordre de la Rose-Croix s'honore de mettre en lumière: les 'Sonneries de la Rose-Croix', 'Sonnerie de l'Ordre', 'Sonnerie du Grand Maître', 'Sonnerie de l'Archonte', pour harpes et trompettes. L'originalité et le style sévère de ces compositions les ont fait adopter par l'Ordre, pour ses cérémonies. Elles ne peuvent du reste, à moins d'une licence du grand Maître, être exécutées qu'aux réunions de l'Ordre."³⁹

Die Franck und Wagner gewidmeten Soireen vom 24. März und vom 5. April wurden von zwei der hervorragendsten Vertreter des damaligen Pariser Musiklebens geleitet, nämlich dem Franck-Schüler Vincent d'Indy bzw. dem Wagner-Propagandisten Charles Lamoureux.

II

Sein 'Parsifal'-Erlebnis 1888 in Bayreuth - so schreibt Péladan zurückblickend - war für ihn der Anlaß, auf dem Gebiet des Theaters ein Schüler Wagners zu werden, "non pas seulement par la méthode de composition, mais en transposant la technique musicale dans l'exécution d'écriture"⁴⁰. Von den Dramen, in denen er seine Absichten realisiert habe, nennt er 'Babylone' und 'Le Fils des Étoiles'. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Wagnersche Techniken Péladan in diesen Stücken anwendete, und ebensowenig soll hier die Frage gestellt werden nach der Art und Weise, wie er das machte⁴¹. Wer sich eine Vorstellung von den Hintergründen und Motiven der Zusammenarbeit zwischen Péladan und Satie machen will, wird zuerst eine Antwort finden müssen auf die Frage, wie es zu erklären sei, daß Péladan die Bühnenmusik für seine "Wagnérie kaldéenne"⁴² 'Le Fils des Étoiles' ausgerechnet von einem Komponisten schreiben ließ, der als einer der wenigen französischen Musiker dieser Periode absolut unempfänglich für den Einfluß des Bayreuther Meisters war. Oder umgekehrt: Was hat Satie dazu bewogen, die Musik zu einem Drama eines notorischen Wagnerianers wie Péladan zu komponieren? Weniger zugespitzt auf 'Le Fils des Étoiles' lautet die Frage: Wie war - aus rein ästhetischer Perspektive - die enge Zusammenarbeit zwischen Péladan und Satie überhaupt möglich?

Obwohl nichts darauf hinweist, daß Péladan spezifisch musikalische Kenntnisse besaß, ist es absurd anzunehmen, ihm wäre es entgangen, daß Satie alles andere als ein Wagner-Nachfolger war⁴³. (Das verhindert nicht, daß dieser vor Wagners Genie einen großen Respekt hatte⁴⁴.) Aber wie war nun die Vorstellung, die er sich von Satie machte? Die einzige Äußerung, die uns in dieser Hinsicht einen Anhaltspunkt bietet, kommt vor in seinem oben schon erwähnten Manifest von 1891, in dem er Satie in die Kategorie der "compositeurs idéalistes" einstuft. Was auch diese merkwürdige Qualifikation bedeuten mag, sie besagt auf jeden Fall, daß Péladan in dem jungen Erik Satie - er war damals 25 - einen Komponisten gefunden zu haben glaubte, dessen Werk seinen ästhetischen Idealen entsprach. Mit seiner Wagner-Begeisterung aber reimt sich diese Einschätzung nicht. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet jedoch die Annahme, Péladan habe bei dem Wort "idéaliste" nicht so sehr an die Musik als wohl an die Malerei gedacht; nicht so sehr an Wagner als wohl an den Künstler, den er als Vertreter par excellence der zeitgenössischen idealistischen Kunst betrachtete: Puvis de Chavannes. Dies ist um so wahrscheinlicher, da man in Saties Kompositionen sicher Berührungspunkte mit dem 'Oeuvre Puvis' finden kann⁴⁵.

In seinen Kunstkritiken lobt Péladan Puvis als den größten Maler seiner Zeit neben Gustave Moreau und Félicien Rops. Er betrachtet ihn als einen "Idéaliste, issu de la tradition des quatrecentisti, hiérarchiquement au-dessus de son époque même"⁴⁶. "Ce qu'il

peint n'a ni lieu ni date; c'est de partout et de toujours: une abstraction de primitif, un rêve poétique d'esprit simple, une ode de l'éternel humain; et cela rendu par les formes réelles et typiques dans une harmonie sereine et naive...⁴⁷ Interessant sind auch seine Worte über Puvis' Kolorit: "Sur sa palette, il n'y a que des tons neutres, rien que des gris: gris blancs, gris bleus, gris verts. Avec des tons froids et des non-couleurs, obtenir l'effet le plus chaud et le plus lumineux, c'est là, ce semble, la manifestation d'un grand coloriste."⁴⁸ Er feiert ihn als den Meister, der in einer dekadenten Zeit die "naiveté" und die "simplesse sublime des primitifs"⁴⁹ (d.h. der Maler der italienischen Frührenaissance) zurückgefunden hat. Naivität, Schlichtheit, Primitivität, eine starke Neigung zu Monochromie: es sind die Kennzeichen einer Malerei, die Péladan über alles bewunderte. Mit diesen Kennzeichen aber hat man auch die Hand gelegt auf einige wesentliche Charakteristika der Musik von Satie aus der Periode 1885-1895. Und darf man nicht annehmen, daß Péladan sich dieser Verwandtschaft bewußt war? Wie dem auch sei, seine engen Kontakte mit Satie können auf jeden Fall ästhetisch plausibel gemacht werden, wenn man ausgeht von seiner Bewunderung für Puvis de Chavannes. Die Tatsache, daß Satie nicht mehr als eine rudimentäre musikalische Ausbildung genossen hatte⁵⁰ und dasjenige, was man im allgemeinen unter Metier versteht, in mancher Hinsicht nur mangelhaft beherrschte, wird für Péladan wohl kein Hindernis für ihre Zusammenarbeit gewesen sein. Im Gegenteil: seine Geringschätzung des Metiers, des künstlerischen Handwerks hat er nie verheimlicht⁵¹.

Anhand einiger knapper analytischer Bemerkungen zu dem ersten der drei Vorspiele für Péladans 'Fils des Étoiles' (siehe Abb. S. 202f.) sei im folgenden hingewiesen auf einige im Zusammenhang mit dem Oeuvre von Puvis erwähnten Charakteristika der Musik Saties um 1890.

Was sofort ins Auge fällt, ist das Fehlen von Taktstrichen. Dies ist bei Satie nichts Besonderes: es begegnet schon in den fünf Jahre vorher komponierten 'Ogives' ('Spitzbögen') für Klavier. In den 'Ogives' ist es vollkommen funktionell: es fehlt ja jede Akzentrythmik in diesen neo-gregorianischen Kompositionen. Funktionell ist es auch in dem ersten Abschnitt ("En blanc et immobile") des uns interessierenden Vorspiels. In den darauf folgenden Abschnitten aber wäre eine Takteinteilung durchaus möglich. Trotzdem hat man den Eindruck, daß die Aufhebung des Taktprinzips mit dem quasi schwebenden und statischen Charakter dieser Musik völlig im Einklang ist.

Der interessanteste Aspekt des Stückes ist zweifellos die Harmonik. Fünfzehn Jahre vor Schönbergs Opus 9 werden hier mit einer naiven Selbstverständlichkeit Quart- und Akkorde verwendet, die darüber hinaus - anders als bei Schönberg - selbständig, d.h. nicht auf eine bestimmte Tonart bezogen, auftreten.

Das Quart-Intervall ist sowohl für den harmonischen als auch für den motivischen Bereich konstitutiv. Der erste Abschnitt der Komposition gründet sich ganz auf parallel geführte sechsstimmige Quart- und Akkorde oder - um mit Hermann Erpf zu reden - auf Quart-Mixturen. Diese sind in Komplexen von je vier Akkorden eingeteilt, Komplexe, die durch eine Achtpause voneinander getrennt sind. Jeder dieser Komplexe durchmißt den Raum einer reinen Quarte: steigende große Sekunde - steigende kleine Terz - Prim. Aber auch zueinander stehen sie in einer Quart-Relation: jeder zweite Komplex ist eine wörtliche Transposition des vorhergehenden in die Unterquarte.

Nach diesem Quart-Mixtur-Abschnitt wird für den Akkordaufbau das Terz-Intervall bestimmend, während die Quarte vor allem motivisch konstitutiv ist. Die Formteile "Précieusement" und "Comme une douce demande" werden ganz von einem der Quart-Mixtur entlehnten Motiv aus steigender Sekunde und Terz beherrscht. Der letztgenannte Abschnitt ist eine Variante des ersten; das Schema der Quart-Transposition wird genau beibehalten.

Die Tendenz zu Monochromie läßt sich am einfachsten negativ beschreiben: es fehlen häufige und rasche Registerwechsel, unterschiedliche Artikulationsweisen und schließlich dynamische Kontraste (dynamische Hinweise fehlen überhaupt!). Monochromie und Monotonie liegen in den Kompositionen Saties um 1890 ganz dicht nebeneinander.

LE FILS DES ÉTOILES

Wagnérie Kaldéenne du Sar PÉLADAN

ERIK SATIE

PRÉLUDE DU 1^{er} ACTE — LA VOCATION

Thème décoratif : *La nuit de Kaldée*

En blanc et immobile.

PIANO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is characterized by sustained, block-like chords with very little movement, reflecting the instruction 'En blanc et immobile.' The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Toujours.

The second system continues the musical texture from the first system. It maintains the same block-like chordal structure with minimal melodic activity. The instruction 'Toujours.' suggests a consistent, unchanging character.

The third system continues the 'Toujours.' section, showing further development of the static harmonic texture through the piano.

Precieusement.

The fourth system is marked 'Precieusement.' and shows a change in texture. The upper staff features a more active, flowing melodic line, while the lower staff continues with block chords. The overall mood is more delicate and precise.

Pâle et hieratique.

The fifth system is marked 'Pâle et hieratique.' and features a highly complex and dense texture. Both staves are filled with intricate, overlapping patterns of notes and chords, creating a rich, almost overwhelming sound.

ROUART, LEROLLE & C^{ie}, Editeurs

E. B. et C^{ie} 220.

Vente exclusive: Editions SALABERT, 22, rue Chauchat, Paris.

Abb. 2

Comme une douce demande.

3

Toujours.

Précieusement.

Pâle et hiératique.

20.

Abschließend einige Bemerkungen zur formalen Disposition des Stückes: Das Vorspiel unterliegt nicht dem Prinzip der Entwicklung, sondern dem der Reihung. (Dieses additive Formprinzip findet sich übrigens nicht nur in dieser Komposition; es ist ein bei Satie übliches Verfahren⁵².) Es gibt weder motivische Verarbeitung noch Übergänge. Formteile folgen einander als quasi selbständige Elemente. Wenn sie wiederholt werden, geschieht das meistens wörtlich. Durch dieses "primitive" Montage-Prinzip scheint das Phänomen des zeitlichen Verlaufs aus der Musik ausgeschlossen zu werden. Satie schreibt eine extrem statische Musik, eine Musik, die ihr dynamisches Wesen verleugnet. Für sie gilt Schellings berühmtes Wort über Architektur: sie ist "gefrorene" oder "erstarrte" Musik.

Die Beweggründe, die Satie dazu brachten, sein Talent Péladan und seinem Orden dienstbar zu machen, kann man nur erraten. Motive mystischer Art - und mystische Neigungen waren Satie bekanntlich nicht fremd⁵³ - werden jedoch kaum eine Rolle gespielt haben, und wohl aus dem einfachen Grunde, daß die Zielsetzungen des Péladanschen Ordens primär auf dem Gebiet der Ästhetik und nicht auf dem der Mystik lagen. Wenn man aber bedenkt, daß Satie zu dieser Zeit noch so gut wie unbekannt war⁵⁴, so liegt es auf der Hand, daß es ihn gereizt haben muß, eine Rolle bei den Manifestationen einer Bewegung spielen zu können, die die denkbar aktuellsten künstlerischen Tendenzen verfocht und dabei die Publizität nicht im geringsten scheute.

Es ist übrigens unwahrscheinlich, daß Satie - wie seine Biographen mitteilen - der offizielle Komponist des Ordens war. Mehrere Tatsachen widersetzen sich dieser Auffassung: 1. In den Programmen der Soireen nimmt Satie keine privilegierte Stellung ein. 2. Außer Satie hat zumindest noch ein anderer Komponist speziell für den Orden komponiert, nämlich Bihn Grallion⁵⁵. 3. Paragraph X der 'Règle du Salon de la Rose-Croix' lautet: "Le caractère théocratique de l'ordre de la R-C n'engage aucunement les artistes, et leur individualité reste en dehors du caractère de l'ordre. Ils sont seulement des Invités, et par conséquent nullement solidaires au point de vue doctrinal."⁵⁶ Wird den Komponisten nicht das Gleiche gegolten haben wie den bildenden Künstlern?

Zu seinem Mißvergnügen mußte Satie doch erfahren, daß er zu den Jüngern Péladans gerechnet wurde. Das geht hervor aus seinem offenen Brief vom 14. August 1892 an den Redakteur des Pariser Blattes 'Gil Blas', in dem er sich dieser Meinung widersetzt⁵⁷. In diesem in einem pseudo-archaischen Französisch geschriebenen Dokument behauptet Satie, daß er nur sein eigener Schüler sei, daß Péladan auf seine unabhängige Ästhetik nie Einfluß ausgeübt habe und schließlich, daß er ihn nicht als seinen "maître", sondern als seinen "collaborateur" betrachte. Obwohl sich Satie in diesem Brief keineswegs von Péladan distanzierte - er nennt ihn sogar "mon amy" und behauptet, großen Respekt und Ehrfurcht für ihn zu hegen -, hat er die Zusammenarbeit mit ihm nach 1892 nicht fortgesetzt. Dennoch ist festzustellen, daß sein Kontakt mit Péladan, dem dekadenten Kämpfer gegen die Dekadenz, für ihn von eminenter Bedeutung gewesen sein muß. War es doch eine der Zielsetzungen der nach der Rosenkreuzer-Episode von Satie gegründeten "Église métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur", der "décadence esthétique et morale de notre époque"⁵⁸ den Kampf anzusagen.

Anmerkungen

- 1 Ch. Koechlin, Erik Satie, in: Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst, Köln 1925, S. 154 (die Originalfassung erschien in: La Revue musicale V/5, 1924, S. 193 ff.).
- 2 Das Leitmotiv findet sich vorn im Roman 'Le Panthée', Paris 1892. Ob das 1968 veröffentlichte Klavierstück 'Première Pensée Rose-Croix' (1891) auch zu den Rosenkreuzer-Kompositionen Saties gehört, ist zweifelhaft. Der irreführende Titel stammt vermutlich vom Herausgeber. Das Manuskript (Bibliothèque Nationale, Paris) trägt jedenfalls keinen Titel. Das Lied 'Salut au Drapeau' (1891) auf einen Text aus dem Schauspiel 'Le

- Prince de Byzance' wurde 1968 unter dem Fantasie-Titel 'Hymne pour le "Salut Drapeau"' herausgegeben.
- 3 P.-D. Templier, Erik Satie, Paris 1932, S. 13 ff.; R. H. Meyers, Erik Satie, London 1948, S. 21 ff.
 - 4 Nach Abschluß dieses Beitrags erschienen über Satie zwei neue Bücher: A. Rey, Erik Satie, Paris 1974 (= Collection Solfège, 35), und Gr. Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 36). Im Kapitel Rose Croix und Wagnérisme hat Gr. Wehmeyer die ideologischen Aspekte des Péladanschen Ordens ausführlich erörtert. Im vorliegenden Beitrag wurden dennoch keine eingreifenden Änderungen vorgenommen. Die Überschneidungen stellen nicht so sehr Verdoppelungen als vielmehr Differenzierungen dar.
 - 5 Die zuverlässigste Biographie über Péladan (1859-1918): R.-L. Doyon, La douloureuse Aventure de Péladan, Paris 1946.
 - 6 Der erste Band dieses von Péladan präventiös "Éthopée" getauften Zyklus, Le Vice suprême, erschien 1884; der 21. und letzte Band, La Torche renversée, wurde 1925 posthum veröffentlicht.
 - 7 Péladans Schriften über bildende Kunst erschienen seit 1888 unter dem Sammeltitle La Décadence esthétique.
 - 8 Über den ideologischen Hintergrund des Bruchs zwischen Guaita und Péladan vgl. besonders das Kapitel La Guerre des deux Roses, in: O. Wirth, Stanislas de Guaita, Souvenirs de son Secrétaire, Paris 1935, S. 113 ff.
 - 9 Le Théâtre complet de Wagner. Les XI Opéras Scène par Scène. Avec Notes biographiques et critiques, Paris 1894, S. XIV.
 - 10 Le Sâr Péladan et les Salons de la Rose-Croix, in: Jardin des Arts, Juni 1965, S. 49 f.
 - 11 Vgl. den Titel von Péladans ästhetischem Hauptwerk: L'Art idéaliste et mystique, Paris 1894, 21911.
 - 12 L'Art ochlocratique. Salons de 1882 & 1883, Paris 1888, S. 19 (= La Décadence esthétique I).
 - 13 Ebd., S. 20. Vgl. auch S. 52: "L'art est l'effort de l'homme pour réaliser l'idéal, pour figurer et représenter l'idée suprême, l'idée par excellence, l'idée abstraite, et les grands chefs-d'œuvre sont religieux, parce que matérialiser l'idée de Dieu, l'idée d'ange, l'idée de Vierge mère, exige un effort de pensée et de procédé incomparable. Rendre l'invisible visible, là est le vrai but de l'art et sa seule raison d'être."
 - 14 Ebd., S. 45.
 - 15 Ebd., S. 57.
 - 16 Le Théâtre complet de Wagner, S. 110. Ohne Zweifel wird auch der Realismus des 'Meistersinger'-Textes zu dem negativen Urteil beigetragen haben.
 - 17 Ebd., S. 215.
 - 18 Les Salons de la Rose-Croix, in: Gazette des Beaux-Arts 102, 1960, S. 363.
 - 19 Zitiert aus der Einführung von R. Pincus-Witten für den Katalog der Ausstellung Les Salons de la Rose-Croix 1892-1897, Piccadilly Gallery, London 1968. Über die Rosenkreuzer-Salons ziehe man, außer diesem Katalog und den in den Anm. 10 und 18 genannten Aufsätzen von J. Lethève, auch die folgenden Artikel zu Rate: R. Pincus-Witten, Ideal Interlude: The first retrospective of the Salons de la Rose-Croix, in: Artforum VII/1, 1968, S. 51 ff.; Ph. Jullian, Les Rose-Croix, in: Connaissance des Arts, August 1969, S. 28 ff.
 - 20 Sowohl die Broschüre als auch das Manifest erschienen gleichfalls als ein Nachtrag zu Péladans Roman Le Panthée, Paris 1892, S. 283 ff. Ich zitiere nach dieser Ausgabe.
 - 21 Le Panthée, S. 291.
 - 22 Ebd., S. 308 f.
 - 23 Ebd., S. 292 f.
 - 24 Ebd., S. 312.

- 25 Ebd., S. 312 f.
- 26 Le Figaro, 11. März 1892. Für das Programm der Eröffnungsfeier vgl. auch Règle du Salon de la Rose-Croix, in: Le Panthée, S. 298. Bei der Eröffnungsfeier in der Galerie Durand-Ruel hielt Péladan eine Ansprache an die Anwesenden, die mit den berühmt gewordenen Worten: "Artiste, tu est prêtre ... Artiste, tu est roi ... Artiste, tu est mage ..." anfängt. (Eine leicht zugängliche deutsche Übersetzung eines großen Teils dieser Rede findet sich in: H. H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln ²1973, S. 229 f.)
- 27 Le Panthée, S. 311. Die von Péladan erwähnten Vorspiele Saties für seinen 'Prince de Byzance' sind bis heute nicht ans Licht gekommen. Es ist möglich, daß sie zu dem Zeitpunkt (1891) zwar vorgesehen waren, aber nie komponiert wurden. Wohl schrieb Satie das Lied 'Salut au Drapeau' (1891) auf einen Text aus diesem Schauspiel (vgl. Anm. 2).
- 28 Der Graf Antoine de la Rochefoucauld (vgl. die von Pincus-Witten erwähnten biographischen Daten in dem Katalog Les Salons de la Rose-Croix 1892-1897), selbst ein verdienter Maler, zog sich schon bald aus Péladans Unternehmung zurück, um statt dieser die "Nabis", "Indépendants" und "Divisionistes" zu unterstützen. Auch sollte er die von J. Bois herausgegebene Zeitschrift Le Coeur illustré finanzieren, in der zwischen 1893 und 1895 einige Kompositionen Saties zum ersten Mal publiziert wurden.
- 29 Comte Antoine de la Rochefoucauld, Soirées de la Rose-Croix, in: Le Panthée, S. 299 ff.
- 30 Über Benedictus vgl. Richard et Cosima Wagner - Lettres à Judith Gautier. Présentées et annotées par L. Guichard, Paris 1964, S. 316 ff., 379 f.
- 31 Von Saties Musik zum 'Fils des Étoiles' sind nur die drei Vorspiele in einer Fassung für Klavier (ursprünglich: Harfen und Flöten) veröffentlicht worden.
- 32 Le Panthée, S. 300 f.
- 33 Catalogue du Salon de la Rose-Croix. A Paris, Galerie Durand-Ruel, 11, Rue le Peletier, 1892, S. Iff.
- 34 Das Programmheft der Soiree vom 22. März befindet sich in der Bibliothèque de l' Arsenal, Paris, Fonds Péladan n° 13205. Ob von den beiden anderen Soireen Programme erschienen sind, konnte nicht festgestellt werden. Ankündigungen dieser Soireen erschienen in: Figaro, 21. bzw. 29. März 1892.
An dieser Stelle möchte ich Herrn Drs. A. F. Rombout (Groningen), durch dessen Vermittlung ich für meine Arbeit wichtiges Informationsmaterial aus dem Fonds Péladan erhielt, herzlich danken. Ebenfalls bin ich Frau Py, dem Konservator der Bibliothèque de l' Arsenal, für die schnelle Zusendung der Mikrofilme der erforderlichen Dokumente zu großem Dank verpflichtet.
- 35 Péladan pflegte sich außer "Sar" auch "Grand Maître" zu nennen.
- 36 "Archonte" (Vorgänger) des Ordens war der Graf Antoine de la Rochefoucauld.
- 37 Die Ankündigung dieser Soiree in dem Figaro vom 21. März erwähnt: "préludes, sonates, fugues".
- 38 "Les assistants entendront les choristes sans les voir; il est indispensable, pour une oeuvre mystique comme celle-là, que rien ne distraie de ses pensées l'auditeur ..." (Péladan in einem Interview, erschienen in: Le Temps, 7. März 1892).
- 39 Der hier zitierte Text weicht in einigen Punkten von der von Templier (vgl. Anm. 3, S. 16) gegebenen Fassung ab. Aus dieser Notiz geht übrigens hervor, daß Saties 'Sonneries' nicht für Klavier, sondern für Harfen und Trompeten geschrieben worden sind, was bis heute nicht bekannt war.
- 40 Le Théâtre complet de Wagner, S. XII.
- 41 Über den Einfluß Wagners auf Péladans Romane und Dramen vgl. L. Guichard, La Musique et les Lettres au Temps du Wagnérisme, Paris 1963, S. 134 ff.
- 42 Im Druck (Paris o. J. [1895]) erschien 'Le Fils des Étoiles' mit dem Untertitel "Pastorale kaldéenne". So heißt es auch in den Manuskripten von Péladan und Satie. In dem Programm der ersten Soiree aber wird das Stück "Wagnérie kaldéenne" genannt.

- 43 Diese Annahme wird von Meyers (vgl. Anm. 3, S. 23) geäußert.
- 44 Davon zeugt u. a. Saties Polemik mit Henry Gauthier-Villars ("Willy"), der es gewagt hatte, Wagner zu kritisieren (über die Fehde zwischen Satie und Gauthier-Villars in den Jahren zwischen 1895 und 1898 vgl. Th. Hirsbrunner, Erik Satie und Willy, in: SMZ 112, 1972, S. 265 ff.). In einem Vortrag Saties über Debussy heißt es: "J' écrivais, à ce moment là, le Fils des Étoiles, sur un texte de Joséphin Péladan, et j' expliquais à Debussy le besoin pour un Français de se dégager de l' aventure Wagner, laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles. Et lui faisais-je remarquer que je n' était nullement anti-wagnérien, mais que nous devons avoir une musique à nous, - sans choucroute, si possible" (zitiert nach Templier, a. a. O., S. 20; Hervorhebung von mir).
- 45 Auch Satie bewunderte das Werk von Puvis de Chavannes, wie Templier, a. a. O., S. 14, mitteilt.
- 46 L' Art ochlocratique, S. 48.
- 47 Ebd., S. 24.
- 48 Ebd., S. 25.
- 49 Ebd. Mit dem Wort "primitifs" pflegt Péladan in seinen Kunstkritiken die Maler des Trecento und Quattrocento zu bezeichnen.
- 50 E. Lockspeiser hat nachgewiesen, daß Satie nicht, wie allgemein angenommen wird, von 1879 bis 1887 am Pariser Conservatoire studierte, sondern während gut vier Jahren, und zwar von 1879 bis 1882 in der vorbereitenden Klavierklasse von Emile Descombes und von 1885 bis 1886 in der Klavierklasse von Georges Mathias (vgl. E. Lockspeiser, Debussy: His Life and Mind I, 1962, S. 145).
- 51 Siehe z. B. L' Art ochlocratique, S. 21, 46.
- 52 Vgl. Gr. Wehmeyer, Saties Instantaneismus, in: Musicae Scientia Collectanea. Festschrift K. G. Fellerer zum 70. Geburtstag, Köln 1973, S. 626 ff.; Gr. Wehmeyer, Erik Satie, Regensburg 1974, S. 33 ff.
- 53 Vgl. Templier, a. a. O., S. 13; Meyers, a. a. O., S. 18.
- 54 Satie war damals Pianist im Kabarett "Chat-Noir" und in der "Auberge du Clou". Zu dieser Zeit waren von ihm nur zwei Klavierstücke aus dem Jahre 1885 und einige Lieder auf Gedichte von J. P. Contamine de Latour erschienen.
- 55 Das in dem Katalog des ersten Salons abgedruckte Programm der geplanten 4. Soiree erwähnt den Namen Bihn Grallon mit der Komposition 'Marche antique pour la Rose-Croix'. Biographische Einzelheiten über diesen Komponisten, eine Hauptfigur in Péladans Roman Le Panthée, ließen sich bis heute nicht ermitteln.
- 56 Le Panthée, S. 294.
- 57 Der Brief wird sowohl von Templier (a. a. O., S. 17) als auch von Meyers (a. a. O., S. 24 f.) zitiert.
- 58 Zitiert nach Templier, a. a. O., S. 21.