

Juliane Ebert

Das französische Chanson

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 85

Juliane Ebert

Das französische Chanson

Genre und Mythos

DE GRUYTER

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch das Institut für Romanistik der Universität Rostock und dem Lehrstuhl für französische und italienische Literaturwissenschaft von Frau Prof. Dr. Stephanie Wodianka

ISBN 978-3-11-068592-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-068602-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-068606-7
ISSN 0178-7489

Library of Congress Control Number: 2020937748

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: jürgen ullrich typosatz, Nördlingen
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Dank

Die vorliegende Dissertationsschrift hat mich über entscheidende Phasen meines Lebens begleitet und ist auch eng mit den Menschen verbunden, die mich in diesen Phasen unterstützt haben. Ihnen möchte ich danken.

Ganz herzlich danke ich meiner Betreuerin Frau Prof. Dr. Stephanie Wodianka, mit der ich über die Jahre nicht nur mythentheoretisch erhellende Gespräche geführt habe, sondern die mich bei meinem Dissertationsprojekt und vielen anderen Projekten auf eine sehr unkomplizierte und wohlwollende Art unterstützt hat.

Mein Dank geht weiterhin an Herrn Prof. Dr. Albrecht Buschmann für die Übernahme des Zweitgutachtens und Frau Prof. Dr. Claudia Jünke für die Erstellung des Drittgutachtens.

Für die gute und zuverlässige Zusammenarbeit danke ich Gabrielle Cornefert und Kathleen Prüfer vom Verlag De Gruyter.

Meiner Mutter, meiner Schwiegermutter, meiner Freundin Dr. Jennifer Roger und meiner Freundin Yuca Meubrink danke ich zum Einen für das sorgfältige und kritische Lektorat, aber vor allen Dingen danke ich ihnen für die jahrelange moralische und lebenspraktische Unterstützung.

Mein größter Dank gilt meinem Partner, der mir sowohl in Hochphasen als auch in Stagnations- und Krisenzeiten immer den Rücken freigehalten hat und ohne den diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Inhaltsverzeichnis

Dank — V

1 Einleitung — 1

2 Forschungslage, Positionsbestimmungen, Fragestellung — 6

2.1 Das Chanson als Gattung und Genre — 6

2.2 Das Chanson als Medium — 13

2.3 Das Chanson als Mythos: Potentiale einer mythentheoretischen Gattungsbeschreibung — 18

3 Konstitutive narrative Kerne: Mythische Erzählungen des französischen Chansons — 25

3.1 Mythentheoretische Grundlagen: Die narrative Verfasstheit von Mythen — 25

3.1.1 Die Pluralisierung des narrativen Kerns — 26

3.1.2 Evidenzerzeugung — 28

3.1.3 Ordnungsstruktur und Systemhaftigkeit — 29

3.1.4 Zur Medienaffinität des Mythischen — 31

3.1.5 Gattungsimmanente Perspektiven und Analysekorpus — 33

3.2 Lebensfreude und Liebe — 36

3.2.1 Gute Laune und Glück — 36

3.2.2 Musik und Tanz — 41

3.2.3 Erotik und Liebe — 45

3.2.4 Résumé: Die rosarote Brille zur Weltdeutung — 51

3.3 Nostalgie und Erinnerung — 53

3.3.1 Alter und verrinnende Zeit — 54

3.3.2 Erinnerung und Lebensbilanzen — 62

3.3.3 Verfllossene Liebe — 69

3.3.4 Résumé: Flucht in die Vergangenheit — 76

3.4 Ursprünge und französische Identität — 78

3.4.1 Frankreichlob — 80

3.4.2 Dekonstruktion — 93

3.4.3 Résumé: Mythisierung, Demythisierung, Remythisierung von nationaler Identität — 103

3.5 Paris: Lebensraum und Zeichensystem — 104

3.5.1 Straßen und Ufer — 106

3.5.2 Ewigkeit — 116

3.5.3 Liebe — 122

- 3.5.4 Résumé: *Parisé* – Identitäten und metaphysische Erfahrung — **127**
- 3.6 Zwischenfazit und Analyseperspektive: Mythische Binnenstrukturen — **130**

- 4 Mythen-Figurationen: Genre-Personen-Interferenzen — 134**
- 4.1 Mythentheoretische Grundlagen: Mythisierung durch Personalisierung — **134**
- 4.1.1 Zur Mythenaffinität von Personen — **136**
- 4.1.2 Von der Person zur mythischen Figur: Idole und Ikonen — **137**
- 4.1.3 Performanz und mediale Mythisierungsprozesse — **140**
- 4.2 Pierre-Jean de Béranger: Identität, Individualität, Autopoiesis — **143**
- 4.2.1 Berufung, Identitätsfindung und poetologisches Bekenntnis — **145**
- 4.2.2 Personale Mythenverschmelzung: Diogenes und Napoleon — **146**
- 4.2.3 «Mes chansons, c'est moi»: Mythische Autopoiesis im Zeichen von Individualisierung und Grenzgängertum — **148**
- 4.3 Aristide Bruant und Yvette Guilbert: Performativität und Theatralisierung — **151**
- 4.3.1 Aristide Bruant — **152**
- 4.3.1.1 *Poète populaire*: Selbstinszenierung als mythische Figur — **152**
- 4.3.1.2 Zwischen den Welten: Poetologische Metareflexivität — **155**
- 4.3.1.3 «Mythos Bruant» international: Gründungsfigur und Ikone — **158**
- 4.3.2 Yvette Guilbert — **159**
- 4.3.2.1 Diseuse und Schauspielerin: Rollenübernahmen — **159**
- 4.3.2.2 Performative Chanson-Ästhetik: Das mythische Prinzip — **164**
- 4.4 Personaler Mythenkomplex: Die *auteurs-compositeurs-interprètes* — **168**
- 4.4.1 Charles Trenet: Troubadour, Ahnvater, Gattungs-Erneuerer — **171**
- 4.4.2 Das mythische Trio: Léo Ferré, Georges Brassens und Jacques Brel — **177**
- 4.4.2.1 Léo Ferré: Poetische Anarchie — **180**
- 4.4.2.2 Georges Brassens: (Anti-)Star-Image und Selbstreflexion — **183**
- 4.4.2.3 Jacques Brel: Dramatische Exzentrik — **188**
- 4.4.2.4 Nonkonformistische Identifikationsfiguren — **194**
- 4.5 Édith Piaf: Authentizität und autobiografischer Effekt — **196**
- 4.5.1 Emotionale und performative Einverleibung der Liebe — **197**
- 4.5.2 Mythisierende Selbstbestimmung in Dialog und Monolog — **199**
- 4.5.3 Ikonisiertes Gefühl — **200**

- 4.6 *La nouvelle chanson française*: Reinkarnation, Remythisierung und systemische Vernetzung von Ikonen — **202**
- 4.6.1 Benjamin Biolay: Personale Mythenvernetzung — **207**
- 4.6.2 Zaz: Massentauglicher Individualismus — **209**
- 4.7 Zwischenfazit und Analyseperspektive: Mythische und mythisierende Instanzen — **214**

- 5 Mythisierende Chansondiskurse: Das Genre *chanson-fiction* — 218**
- 5.1 Mythentheoretische Grundlagen: Gattungsdiskurs als Mythosdiskurs — **218**
- 5.1.1 Zwischen Wissenschaft und Populärwissenschaft — **220**
- 5.1.2 Das Korpus: Die französischsprachige populärwissenschaftliche Sekundärliteratur — **221**
- 5.2 Die *chanson-fiction* — **223**
- 5.2.1 Fiktionalität, Faktualität, Biografie — **224**
- 5.2.2 Näheverhältnisse: Das Chanson zwischen Mythos und Geschichte — **227**
- 5.2.3 Die *chanson-fiction*: Stil, Gattungspoetik, Genre — **228**
- 5.3 Jenseits von Intellektualität und Wissenschaft: Experten, Amateure, Geschichtsschreiber — **229**
- 5.3.1 Subjektive Meinungen als evidente Tatsachen: Selbstbewusstsein und Selbstverständnis der Verfasser — **230**
- 5.3.2 Von außen attestierte Kennerschaft — **233**
- 5.3.3 Chansongeschichte als «Geschichte von unten» — **236**
- 5.3.4 Perspektivöffnung und Aufwertung der Gattung durch nicht-intellektuelle Zugänge — **239**
- 5.4 Das Chanson als Erzähluniversum — **242**
- 5.4.1 Der allwissende Märchen- und Mythen-erzähler — **243**
- 5.4.2 Mythensynkretismen: Romanfiguren und Musen — **245**
- 5.4.3 Biografien: Anekdotisches Wieder- und Weitererzählen — **251**
- 5.4.4 Visuelle Chansondiskurse: Aufführungsplakate und Schallplattencover — **254**
- 5.5 Mythos und Pathos: Bewahrung des Chansons als *patrimoine national* — **259**
- 5.5.1 Die affektive mythische Rede: Das Pathos als Darstellungsmodus — **260**
- 5.5.2 Das «Sichtbare» des Mythos — **264**
- 5.5.3 Von der kulturpessimistischen Untergangsvision zum Bewahrungsausschrei — **265**

- 5.5.4 «Créer une base culturelle chantée»: Kanonisierungsversuche und *patrimoine* — **269**
- 5.5.5 Das französische Chanson zwischen Alltäglichkeit und Monumentalität: Ursprünge, Beständigkeit, Ewigkeit — **272**
- 5.6 Zwischenfazit und Analyseperspektive: Diskursive Mythenvernetzung — **276**

- 6** **Schlussbemerkung: Das französische Chanson – ein mythisches Gattungssystem — 279**

- 7** **Literaturverzeichnis — 286**
 - 7.1 Untersuchte Chansons und andere Primärliteratur — **286**
 - 7.2 Sekundärliteratur — **305**

- 8** **Abbildungsverzeichnis — 319**

- Chansonregister — 321**

1 Einleitung

Kurz vor der Wahl François Hollandes zum Staatspräsidenten Frankreichs im Jahr 2012 erhielt dieser eine Anfrage für einen *blind-test* zum französischen Chanson – und sagte sofort zu. Er empfing die Journalisten der Zeitschrift *Serge Magazine* in der *Assemblée nationale* und unterzog sich diesem Test. Wie eine Bewährungsprobe für das zukünftige Amt mutet das daraus entstandene Interview an, in dem sich Hollande als Chansonkenner zeigt und souverän die ihm vorgespielten Chansons kommentiert. Mit einem großen Teil der hauptsächlich politischen Chansons verknüpft Hollande persönliche Erinnerungen. So habe die Chansonkünstlerin Barbara aus ihm erst den gemacht, der er jetzt ist und selbst bei den ihm unbekanntem musikalischen Werken gelingt es Hollande, einen Bogen zu seinem Privatleben oder auch zu seinem politischen Schaffen zu schlagen. Als das ihm gut bekannte Chanson *Au départ* (2011) von Alex Beaupin erklingt, das als Hymne seiner Wahlkampagne fungiert hat, äußert er nicht nur seine Begeisterung, sondern stellt *en passant* auch dessen Funktion als Prototyp eines Chansons heraus: «Pour moi, cette chanson est l’accomplissement même de cet art, c’est-à-dire la rencontre d’un événement historique et d’une histoire personnelle.»¹ Dass man von einem zukünftigen französischen Präsidenten eine gewisse Affinität zum französischen Chanson fordert, diese öffentlich abgeprüft und schließlich in höchstem Maße erfüllt wird, zeigt, welcher gesellschaftliche Stellenwert der Gattung offensichtlich eingeräumt wird. Mit seiner expertenhaften Gesamtperformanz verfügt François Hollande zum einen über eine herausragende Kompetenz, die ihn als Präsidenten prädestiniert, zum anderen ist es auch eben jene Kompetenz, die ihn in «égalité und fraternité» mit allen Franzosen² bzw. mit dem *peuple*³ verbindet. Er inszeniert sich somit als Teil einer kulturellen Gemeinschaft, die sich über das französische Chanson definiert. An der Beziehung des damals zukünftigen fran-

1 Didier Varroud: Tout pour la musique. Le blind test. François Hollande, Interview mit François Hollande. In: *Serge Magazine* 5 (2012), S. 46–49, online unter: <https://www.sergemagazine.fr/wp-content/uploads/2012/04/S5-046.pdf>, Zugriff: 11.9.2018.

2 Es sind stets Personen männlichen, weiblichen und diversen Geschlechts gleichermaßen gemeint; aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird im Folgenden nur die männliche Form verwendet.

3 Das *peuple* stellt neben der Nation als kultureller Gemeinschaft eine zentrale Größe für die französische Identitätsbildung dar und impliziert im kollektiven Imaginären verschiedene Bedeutungen als «une pensée de révolte, d’espérance, quelquefois d’utopie, et une pensée de progrès» (Alain Pessin: *Le mythe du peuple et la société française du XIXe siècle*. Paris: PUF 1992, S. 269).

zösischen Staatspräsidenten zum französischen Chanson wird die Funktion der Gattung als moderner Mythos bzw. dessen mythische Qualität sichtbar, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen sollen. Erstens zeigt sich die kulturelle Relevanz der Gattung als kollektiv gültiges Wissen, das sich François Hollande auf eine sehr individuelle und persönliche Art und Weise angeeignet hat. Der Zeitpunkt des Interviews, nämlich kurz vor der Wahl, zeugt zweitens davon, dass das Chanson als ein zentraler Motor der französischen Identität im Allgemeinen gelten, aber auch im Sinne der sozialistischen Wahlkampagne funktionalisiert werden kann. Drittens kommt die Wirksamkeit von ihrerseits mythisierten Chanson-Ikonen zum Ausdruck, wenn Hollande Barbara als geradezu existentiell für seine Persönlichkeitsentwicklung beschreibt. Viertens verweist die Definition des französischen Chansons als «la rencontre d'un événement historique et d'une histoire personnelle», die der Präsident wie selbstverständlich liefert, auf eine rege Auseinandersetzung mit der Gattung, die nicht nur von Wissenschaftlern, sondern von zahlreichen Amateuren ausgeht und die durch sehr subjektive Perspektiven und ein starkes Identifikationsbedürfnis die mythische Qualität des Chansons auch auf diskursiver Ebene sichtbar werden lässt.

Gesellschaftlich getragen und perpetuiert wird der Chansonmythos durch das Singen und Mitsingen französischer Chansons,⁴ auch im Sinne einer das *peuple* einenden gesellschaftlichen Praxis, von der *Marseillaise* über die verschiedensten Erzeugnisse der französischsprachigen Musikkultur, ob die Klassiker Jacques Brel, Georges Brassens oder Léo Ferré, der Rocksänger Johnny Hallyday, Bands wie Noir Désir oder die international erfolgreiche Chansonkünstlerin Zaz – im französischen Verständnis ist all dies Teil der *chanson française*. Eine detailgenaue Kenntnis des Textes bzw. des inhaltlichen Aspektes eines einzelnen Chansons sind dabei nicht immer konstitutiv für das Mythische des Chansons, im Gegenteil: Das Singen bzw. das Summen selbst wird zum zentralen identitätsstiftenden Akt und nicht nur – wie man vermuten könnte – die Identifikation mit dem Text. Dessen Bedeutung scheint häufig hinter den Wiedererkennungseffekt der Melodie und ein über die Jahre automatisiertes Mitsingen, oft nur des Refrains oder charakteristischer Textpassagen, zurückzutreten. So verwundert es nicht, dass Marine Le Pen in einem Fernsehinterview die Einführung der *Marseillaise* in den französischen Eliteschulen fordert und gleichzeitig nicht in der Lage ist, auf

⁴ Stephanie Wodianka stellt heraus, dass das Singen in Frankreich eine kulturelle Praxis bildet, die ihren Kern im «familiären Alltagsleben» hat (Stephanie Wodianka: Intermediale Gattungsrevanchismen. Deutsch-französische Grenzverläufe zwischen Chanson und Kirchenlied. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*. München: Fink 2012, S. 175–193, hier S. 177, Hervorhebung im Original).

Nachfrage den Text der dritten Strophe zu vervollständigen.⁵ Sie muss zugeben, dass sie diesen nicht kennt. Hier offenbart sich eine weitere Eigenschaft des Chansonmythos: Es geht weniger darum, das Phänomen in Gänze kognitiv oder gar intellektuell durchdrungen zu haben, sondern vielmehr um dessen affektive Wahrnehmung. Die *Marseillaise* wird auch von der rechtskonservativen Marine Le Pen als Quelle kultureller Identität starkgemacht, die maßgeblich durch ihren Chansoncharakter mitkonstituiert wird.⁶

Es hat schon zahlreiche Definitionen und Kontroversen zum «französischen Chanson» und zum «Mythos» gegeben. An den beiden aufgeführten Beispielen von François Hollande und Marine Le Pen ist deutlich geworden, dass das Chanson auch durch seine Nähe zum Mythischen definiert werden kann. Die Wirkungsweise des Mythischen kann wiederum am Beispiel des Chansons veranschaulicht werden. Durch die Verbindung beider Konzepte wird ein neuer Zugang eröffnet, der wegweisend für die Gattungsdebatte ist. Das Ziel der Arbeit ist es, diese Grundidee weiterzuverfolgen.

Im Zuge der Medienrevolution des 20. und 21. Jahrhunderts erfährt die französische Chanson-Kultur insbesondere durch die audio-visuellen Medien wie Radio, Fernsehen und Internet eine gattungsgeschichtlich relevante Weiterentwicklung. So wird z. B. die für das Chanson konstitutive Intermedialität auf besondere Art und Weise entfaltet und potenziert. Es kommt zu einer Neugewichtung bzw. -bewertung der Teilkomponenten Text, Musik und Performanz, deren intermediales Zusammenwirken die Spezifik der Gattung ausmacht. Im Zusammenhang damit steht auch eine verstärkte nationale Markierung des nun international erfolgreichen und universell wirksamen Genres.

Sowohl Chansonklassiker als auch neuere Ausprägungen des Chansons, die mit dem Begriff *nouvelle scène française* bezeichnet werden, haben vor allen Dingen auf nationaler, aber auch auf internationaler Ebene Konjunktur. Als «kultureller Aufsteiger»⁷ entfaltet das Chanson seine Wirkung über seine dialektische und ambivalente Funktion als «französisches»⁸ und gleichzeitig «universelles

5 BFMTV: Marine Le pen [sic], connaissez-vous la Marseillaise?, Marine Le Pen im Interview mit dem Fernsehsender BFM TV, veröffentlicht am 17.1.2011, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=oREJgbOkJx8>, Zugriff: 6.9.2018.

6 Vgl. Juliane Ebert: Die Marseillaise. Dimensionen einer Ursprungserzählung. In: Christiane Reitz/Anke Walter (Hg.): *Von Ursachen sprechen. Eine aitiologische Spurensuche*. Hildesheim: Olms 2014, S. 191–208, hier S. 202f.

7 Elisabeth Bügler-Arnold: *Das französische Chanson der Gegenwart. Die 9. Kunst in ihrer Selbstbestimmung*. Mannheim: Diss. 1993, S. 1.

8 Ursula Mathis-Moser: Das Chanson. In: Pim den Boer/Heinz Duchardt u. a. (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte. Das Haus Europa*, Bd. 2. München: Oldenbourg 2012, S. 255–261, hier S. 256.

Phänomen»⁹. Zudem kann es die gesamte französischsprachige Musikkultur oder auch nur spezifische Ausprägungen derselben betreffen.

Neben seiner Omnipräsenz in Radio, Filmen und Internetportalen ist das Chanson in den letzten Jahrzehnten auch zunehmend in den Fokus der Literaturwissenschaft gerückt. Dennoch galt es gerade innerhalb dieser als «nicht unproblematische»¹⁰ Gattung, und es wurde immer wieder diskutiert, inwiefern es als eigenständige Gattung bezeichnet werden kann. Betrachtet man nun jüngste Entwicklungen moderner Massenkulturen und deren Reproduktionsmechanismen, so lassen sich die Entstehung neuer Formen des Populären beobachten und auch die Aufwertung älterer populärer Formen wie das Chanson. Mit den angloamerikanischen *Cultural Studies*, die wissenschaftlich auf diese Entwicklung reagieren, erhält das «Populäre» nun auch eine besondere Aufmerksamkeit von Seiten der Wissenschaft,¹¹ wobei gerade die Regelwidrigkeit und der Status des nicht Zuzuordnenden nun programmatische Qualität bekommen.¹² Daran anknüpfend wird für diese Arbeit von einem Gattungsbegriff ausgegangen, der den *Cultural Studies* folgend, sich nicht an einem überkommenen triadischen Gattungssystem orientiert, sondern durch ein offenes Gattungsmodell versucht, das Chanson als «transgenerisches»¹³ Phänomen zu betrachten, welches sowohl hoch- als auch popkulturelle Ansprüche vereint und eine kommunikative Funktion hat.¹⁴

9 Ebda. S. 255.

10 Andrea Oberhuber: *Chanson(s) de femme(s). Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich 1968–1993*. Berlin: Schmidt 1995, S. 32.

11 Vgl. Hans-Otto Hügel: Einführung. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 1–22.

12 Dass es sich auch beim Chanson um eine nicht zuzuordnende Gattung handelt, ist ein gängiger Topos innerhalb der Chanson-Forschung geworden. Mit Bezug auf Tzvetan Todorov und Philippe Lejeune beschreibt beispielsweise Jean Nicolas de Surmont das Chanson auf verschiedenen Ebenen als nicht klassifizierbar: «[...] toute classification est utopique puisque l'objet-chanson est mouvant sur le plan des registres, de la métrique, des processus de diffusion et de transmission et que, en conséquence, la relation univoque entre l'objet-chanson et le terme le désignant est une construction abstraite qui se coupe de cette fluctuation phénoménale.» (Jean Nicolas de Surmont: *Chanson. Son histoire et sa famille dans les dictionnaires de langue française. Étude lexicale, historique et théorique*. Berlin/New York: De Gruyter 2010, S. 7).

13 «Transgenerische Ansätze stellen nicht die Gattungsdifferenzierung an sich in Frage, sondern wenden sich gegen die kategoriale Differenzierung zwischen Narrativik und Dramatik bzw. Narrativik und Lyrik.» (Ansgar Nünning/Roy Sommer: *Anglistische/Amerikanistische Gattungsforschung*. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 253–256, hier S. 255).

14 Durch den Einfluss der digitalen Medien entstehen zahlreiche neue Subgattungen, die wiederum intermedial und interdiskursiv miteinander verbunden sind. In diesen Fällen ist eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Genres und Medien kaum noch möglich und auch nicht

Das französische Chanson besitzt – so die Hauptthese der Arbeit – eine mythische Qualität, die sich auf chansonimmanenter, intermedialer, personaler und diskursiver Ebene manifestiert. Im Anschluss an bisherige Studien zum französischen Chanson, die gattungstheoretische Aspekte häufig mit legitimatorischen Absichten fokussieren, wird nun durch mythentheoretische Überlegungen eine neue Perspektive entwickelt, indem die oben genannte mythische Qualität der Gattung ins Zentrum der Untersuchungen gestellt wird.

nötig. Die Aufmerksamkeit der modernen Gattungsforschung richtet sich entsprechend auf die Transformationsprozesse und die Äquivalenzen zwischen gattungs- und medienspezifischen literarischen Verfahren (vgl. Ansgar Nünning/Roy Sommer: *Anglistische/Amerikanistische Gattungsforschung*, S. 255).

2 Forschungslage, Positionsbestimmungen, Fragestellung

Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit bietet sich eine Annäherung an das französische Chanson aus drei Richtungen an. Mit der Definition des Chansons als «Gattung bzw. Genre», «Medium» und «Mythos» werden sowohl literaturwissenschaftliche als auch medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven zusammengebracht. Dieser definitorische Dreischritt ermöglicht einerseits eine philologische Bestimmung der Chanson-Spezifika und andererseits eine Untersuchung der texttranszendierenden, z. B. intermedialen Relationen des Chansons sowie eine überblicksartige Darstellung der deutschen und französischsprachigen Chansondiskurse. Während zu den Bereichen Gattung und Medium bereits fundierte Vorarbeiten vorliegen, steht eine Betrachtung des Chansons als Mythos noch aus: Hier setzt die vorliegende Arbeit an und macht es sich zum Ziel, eine mythentheoretische Neuperspektivierung der Gattung vorzunehmen.

Im Folgenden werden zunächst wesentliche Positionen der Chanson-Forschung seit den 1980er Jahren vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf der deutschen Forschungsliteratur liegt. Die zahlreichen französischsprachigen Sekundärwerke zum Chanson werden in diesem Rahmen nur punktuell behandelt. Das fünfte Kapitel der Arbeit widmet sich schließlich ausführlich der französischsprachigen Sekundärliteratur, die auch das Quellenkorpus und somit den zentralen Gegenstand des Kapitels bildet. In diesem werden ausgewählte populärwissenschaftliche Publikationen in ihrer Funktion als mythisierende Diskurse untersucht.

2.1 Das Chanson als Gattung und Genre

Die literaturwissenschaftliche Chanson-Forschung wird auffällig stark von gattungstheoretischen und gattungshistorischen Fragen dominiert. Es wird zumeist der Lyrik zugeordnet bzw. werden immer wieder Gemeinsamkeiten mit dieser gesucht, um das Chanson als literarische Gattung zu profilieren. Dabei trägt insbesondere die deutsche Romanistik zu einer intensiven Gattungsdebatte bei. Einen zentralen Referenzpunkt innerhalb der deutschen Chansonforschung liefert Dietmar Rieger, der Ende der 1980er Jahre in einer von ihm herausgegebenen Aufsatzsammlung¹ und in seiner umfassenden Gattungsgeschichte von

¹ Vgl. Dietmar Rieger (Hg.): *La chanson française et son histoire*. Tübingen: Narr 1988.

2005² wesentliche Etappen der Geschichte des französischen Chansons beleuchtet. Er stellt das Chanson in eine lange französische Tradition, das seine Ursprünge in der höfischen Dichtung des Mittelalters hat und verknüpft dies mit der poetologischen Entwicklungsgeschichte, wobei er auch gerade den populären Charakter und die kommerzielle Dimension mitberücksichtigt. Schon die Anfänge der literaturwissenschaftlichen Chansonforschung der 1960er und 1970er Jahre definieren das Spannungsfeld von Poesie, Popularität und Vermarktungsstrategien, in dem das Chanson zu verorten ist.³ Sie werfen die bis heute für die Gattungsdebatte relevanten Fragen nach der Literarizität des Chansons sowie seiner Abgrenzung vom Schlager auf. Ein gängiges Unterscheidungskriterium zwischen Chanson und Schlager bildet die zentrale Bedeutung des Textes und der Interpretation im Chanson, die der musikalischen und rhythmischen Ausgestaltung übergeordnet sind. Während der Schlager «mit musikalischen Versatzstücken von relativ hoher Redundanz» arbeite, weise das Chanson komplexere und ungewöhnliche Kompositionen sowie einen rezitativen Gesangsstil auf und erfülle nicht zwingend eine bestimmte Erwartungshaltung.⁴

Neben einer Vielzahl von Publikationen zum Chanson der Französischen Revolution, die gattungstheoretische Aspekte zugunsten historisch-politischer Betrachtungen eher vernachlässigen,⁵ beziehen sich die einschlägigen Forschungen der 1980er Jahre hauptsächlich auf die *auteurs-compositeurs-interprètes* und fo-

2 Vgl. Dietmar Rieger: *Von der Mimne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Narr 2005.

3 Vgl. Dietrich Schulz-Koehn: *Vive la chanson. Kunst zwischen Show und Poesie*. Gütersloh: Bertelsmann 1969; Hermann Lindner: Zwischen Schlager und «poésie absolue». Das «literarische» Chanson in Frankreich. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 82 (1972), S. 116–140.

4 Thomas Vogel: *Das Chanson des Auteur-Compositeur-Interprète. Ein Beitrag zum französischen Chanson der Gegenwart*. Frankfurt a. M./Bern: Lang 1980, S. 24f. Einen ausführlichen und überzeugenden Abgrenzungsversuch zwischen Chanson und Schlager unternimmt auch Dietmar Rieger (vgl. Dietmar Rieger: *Französische Chansons. Von Béranger bis Barbara*. Stuttgart: Reclam 2006). Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal bildet bei ihm die thematische Ausrichtung des Textes und die Positionierung des Chansonniers. Während das Chanson «eine problematische Wirklichkeit» (ebda., S. 440) zum Gegenstand mache, der Chansonnier Stellung beziehe und eine provokante Haltung einnehme, zeichne sich der Schlager durch stereotype und idealisierte Darstellungen aus und vermeide Überraschungseffekte, Gesellschaftskritik und Selbstironie (ebda., S. 436–440).

5 Hier sei insbesondere auf Hinrich Huddes Aufsätze zu den verschiedenen Marseillaise-Parodien hingewiesen (Hinrich Hudde: *Contre-Marseillaises. Politische Gegentexte der Revolutionsjahre auf Rouget de Lisle's Melodie*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 95 (1985), S. 297–308; Ders.: *Un air et mille couplets. La Marseillaise et «les marseillaises» pendant la Révolution*. In: Dietmar Rieger (Hg.): *La chanson française et son histoire*, 1988, S. 75–87). Auf französischer Seite vgl. Robert Brécy: *La Révolution en chantant*. Fondettes: Van de Velde 1988.

kussieren auf diesem Weg die literarische und insbesondere die lyrische Qualität des Chansons.⁶ So untersucht Lucienne Cantaloube-Ferrieu für den Zeitraum der 1930er bis 1960er Jahre die poetische Dimension von Chansontexten, indem sie diese in Beziehung zur surrealistischen Lyrik setzt. Als «poésie hors des livres»⁷ können in ihrer Darstellung beispielsweise Charles Trenets Werke gelten, deren lyrisches Potential auch durch berühmte Surrealisten wie Max Jacob und Jean Cocteau entdeckt und bestätigt wird. Ursula Mathis arbeitet in ihrer Abhandlung zum Existentialismus und zum französischen Chanson ebenfalls die literarische Qualität des Chansons heraus, indem sie sich auf die Suche nach existentialistischem Gedankengut in den Chansons der *auteurs-compositeurs-interprètes* macht.⁸ Sie legt in ihrer Arbeit erstmals ein interdisziplinäres Gattungsverständnis zugrunde, bei dem die drei Komponenten Text, Musik und Performanz als gleichwertige Bestandteile des Chansons beschrieben werden.⁹ Während Hermann Lindner 1972¹⁰ und Thomas Vogel 1980¹¹ schon erste Ansätze für die Interdisziplinarität der Gattung liefern, macht Mathis das *interplay* zwischen den drei Komponenten zum entscheidenden Gattungsmerkmal. Das Chanson lässt sich ihr zufolge als

qualitativ interdisziplinäre Kunstform deuten, womit die einseitige Behandlung einer der drei beteiligten künstlerischen Ebenen zwar nicht von vorneherein ausgeschlossen ist, wohl aber unzulänglich erscheint: Text, Musik und Vortragskunst sind vielmehr als in der Art des Interplay sich durchdringende Bereiche zu sehen, so daß der Einzelanalyse einer der drei Organisationsstrukturen stets eine integrierende Zusammenschau zu folgen hat.¹²

Im von Mathis hier postulierten «interdisziplinären» bzw. intermedialen Charakter des Chansons kommt jedoch auch dessen gattungstheoretische Ambivalenz zum Vorschein, denn zum einen sollen Text, Musik und Performanz gleichermaßen Berücksichtigung erfahren und das Chanson als eigenständige Ausdrucksform gelten können, zum anderen bringt gerade der Existentialismus als Referenzpunkt und die Auswahl der klassischen *auteurs-compositeurs-interprètes*

6 Ausführliche philologische Analysen einzelner Chansons ausgewählter Chansonniers finden sich bei René Poupard: *Aspects de la chanson poétique. Des lectures de Georges Brassens, Guy Béart, Claude Nougaro, Jacques Brel et François Béranger*. Paris: Didier Erudition 1988.

7 Lucienne Cantaloube-Ferrieu: *Chanson et poésie des années 30 aux années 60. Trenet, Brassens, Ferré ... ou Les «enfants naturels» du surréalisme*. Paris: Nizet 1981, S. 14.

8 Vgl. Ursula Mathis: *Existentialismus und französisches Chanson*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1984.

9 Vgl. ebda., S. 12.

10 Vgl. Hermann Lindner: Zwischen Schlager und «poésie absolue», S. 116–140.

11 Vgl. Thomas Vogel: *Das Chanson des Auteur-Compositeur-Interprète*.

12 Ursula Mathis: *Existentialismus und französisches Chanson*, S. 31f.

einen weiteren Literarisierungsschub des Chansons und damit eine stärkere Gewichtung des Textes mit sich.

Einen zentralen Forschungsschwerpunkt innerhalb der literatur- bzw. auch musikwissenschaftlichen Gattungsdebatte bildet die in den 1990er Jahren verstärkt auftretende Diskussion sozio-kultureller Aspekte des Chansons. Dabei werden insbesondere die Aufführungspraxis und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Chansons im 18. und 19. Jahrhundert untersucht.¹³ Herbert Schneider stellt heraus, dass eine intensive Gattungsreflexion schon immer Teil der Chansongeschichte war und verweist auf die Wahrnehmung des Chansons als nationale Gattung, die auf der boileauschen Beschreibung des Vaudevilles als Ausdruck französischer Freiheit und Lebensfreude basiert.¹⁴ Der 1993 erschienene Tagungsband *La chanson contemporaine. Politique, société, médias*¹⁵ versammelt Aufsätze deutscher und französischer Forscher zu verschiedenen Ausprägungen des Chansons sowie zu deren gesellschaftlicher Relevanz. Die soziohistorische Ausrichtung des Bandes präsentiert das Chanson vordergründig als engagierte Gattung. Andrea Oberhuber liefert 1996 erstmals eine umfangreiche Studie zum «weiblichen» Chanson und profiliert es somit in doppelter Hinsicht als wissenschaftlich relevanten Forschungsgegenstand.¹⁶

Seit der Jahrtausendwende erweitert sich das Themenspektrum der zum Chanson erschienenen Publikationen stetig. Zu Beginn des Jahrtausends erscheint zunächst eine noch recht klassisch ausgerichtete Analyse der Chansons Jacques Brel's und Léo Ferrés von Michaela Weiss,¹⁷ in der sie zwischen «lyrischem Ich» und «Rollen-Ich» unterscheidet, um im ersten Fall den eher lyrischen und im zweiten Fall den eher dramatischen Charakter eines Chansons herauszustellen und adäquat zu untersuchen.¹⁸ In der britischen Chansonforschung

13 Vgl. Marie-Véronique Gauthier: *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*. Paris: Aubier 1992; Eva Kimminich: *Erstickte Lieder. Zensierte Chansons aus Pariser Cafés-concerts des 19. Jahrhunderts. Versuch einer kollektiven Reformulierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Tübingen: Stauffenburg 1998; Annette Keilhauer: *Das französische Chanson im späten Ancien Régime. Strukturen, Verbreitungswege und gesellschaftliche Praxis einer populären Literaturform*. Hildesheim: Olms 1998; Herbert Schneider (Hg.): *Chanson und Vaudeville. Gesellschaftliches Singen und unterhalten- de Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert*. St. Ingbert: Röhrig 1999.

14 Vgl. Herbert Schneider: *Chanson und Vaudeville*, S. 9–15.

15 Vgl. Ursula Mathis (Hg.): *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias. Actes du symposium du 12 au 16 juillet à l'université d'Innsbruck*. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck ²1996.

16 Vgl. Andrea Oberhuber: *Chanson(s) de femme(s)*.

17 Vgl. Michaela Weiß: *Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel. Chanson zwischen Poesie und Engagement*. Heidelberg: Winter 2003.

18 Ebda., S. 178.

nach der Jahrtausendwende dominieren politisch-soziologische Ansätze, mit denen beispielsweise Produktionsbedingungen, die massenmediale Verbreitung und Rezeption des Chansons und die spezifische «Frenchness» des Genres und im Besonderen der *auteurs-compositeurs-interprètes* untersucht werden.¹⁹ Eine explizit die Gattungsfrage thematisierende Arbeit verfasst Andreas Bonnermeier, der nach einer Gegenüberstellung des französischen Chansons und der italienischen Canzone zu dem Schluss kommt, dass diese als «gemeinsame Gattung» betrachtet werden können.²⁰ Im Laufe der Nuller- und Zehnerjahre des 21. Jahrhunderts sind neben einem erneut aufkommenden Interesse am Chanson als politisches Ausdrucksmedium²¹ zunehmend Versuche zu erkennen, kulturwissenschaftliche Konzepte für die Gattungsbeschreibung fruchtbar zu machen.

Auf französischer Seite sind die Forschungen von Stéphane Hirschi wegweisend für eine Gattungsbestimmung des Chansons. Er schließt an bisherige Definitionen an, die den Text als ausschlaggebendes Kriterium für das französische Chanson herausstellen und grenzt dieses zunächst von anderen musikalischen Genres ab, ohne dabei die vielfältigen Einflüsse, die bis heute auf das Chanson einwirken, zu vernachlässigen. Ausschlaggebend für die Zuordnung eines musikalischen Werkes zum Chanson ist laut Hirschi das Verhältnis der Komponenten untereinander:

C'est une question d'équilibre, de dosage entre leurs diverses composantes, et non de simple couleur musicale: le phrasé naturel n'y est ni lyrique (ce qui distingue la chanson tant de la mélodie que de l'air d'opéra), ni déclamé comme dans le rap, mais les rythmes et l'orchestration peuvent relever du blues, de la variété, du folk, de la musette, du tango, du reggae, du rock, du symphonique, de la musique de chambre, du yé-yé – la liste n'est pas limitative et ouvre sur tous les métissages –, pour peu que les paroles soient en cas suffisamment distinctes de leur habillage musical.²²

19 Peter Hawkins: *Chanson. The French Singer-Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day*. Aldershot: Ashgate 2000; David Loosely: *Popular music in contemporary France*. Oxford/New York: Berg 2003; Chris Tinker: *Georges Brassens and Jacques Brel. Personal and Social Narratives*. Liverpool: Liverpool University Press 2005.

20 Andreas Bonnermeier: *Das Verhältnis von französischem Chanson und italienischer Canzone. Eine gemeinsame Gattung?* Hamburg: Dr. Kovač 2002.

21 Vgl. Dietmar Hüser: *RAPublikanische Synthese. Eine französische Zeitgeschichte populärer Musik und politischer Kultur*. Köln u. a.: Böhlau 2004; Guespin, Philippe: *Aux armes et caetera. La chanson comme expression populaire et relais démocratique depuis les années 50*. Paris: L'Harmattan 2011.

22 Stéphane Hirschi: Chanson. Métaphysique d'un genre. In: *La nouvelle revue française* 601 (2012), S. 16–31, hier S. 17.

Mit dieser Definition grenzt Hirschi das Chanson deutlich von bestimmten Musikstilen wie der Oper und dem Rap ab. Ein musikalisches Werk kann seiner Ansicht nach nur dann dem Chanson zugeordnet werden, wenn Text und Musik gleichermaßen zum Tragen kommen und deutlich voneinander zu unterscheiden sind, so dass der Text noch zu identifizieren ist und nicht von der Musik überlagert wird. Zum angloamerikanischen Song grenze sich das Chanson ebenfalls dadurch ab, dass dem Text mehr Raum gegeben werde. Im Song dominiere ein rein musikalischer Eindruck, wobei der Text in der Musik untergehe: «On peut à leur sujet [les paroles, J. E.] parler de *dilution*: les paroles interprétées – quelles que soient leurs qualités intrinsèques – s’y *fondent dans* la musique [...]»²³

Dem setzt Bruno Joubrel eine offenerere Definition des Chansons entgegen, in der er eher allgemeine technische Merkmale des Chansons aufführt, ohne dabei bestimmte Musikstile auszuschließen. Er definiert das Chanson als eine

œuvre vocale, de style populaire et de durée limitée, dont la réception du texte, conçu de façon rythmique et mis en musique de manière cyclique, constitue l’objectif artistique, l’ensemble présentant suffisamment de récurrences pour être partiellement mémorisable.²⁴

Der von vielen Chansonniers praktizierte Sprechgesang gilt bei ihm folglich nicht als Ausschlusskriterium, sondern vielmehr als chansonspezifischer Gesangsstil. Das Chanson sei in diesen Fällen nicht als «œuvre chantée», sondern – wie er es in seiner Definition deutlich macht – als «œuvre vocale» zu bezeichnen. Auffällig in diesen beiden Definitionen ist die Fokussierung auf das Verhältnis von Text und Musik als gattungskonstitutives Merkmal, das nach Joubrel zur Erinnerbarkeit eines Chansons beiträgt.

Die Feststellung Riegers, dass das Chanson über Jahrhunderte ein «poetologisches Schattendasein» führte und eine «wesentliche Außenseiterposition» innehat,²⁵ prägt bis heute die universitären Diskurse und bildet die Grundlage für zahlreiche Versuche in den letzten Jahrzehnten, das Chanson im Gattungssystem zu verorten bzw. es als ernstzunehmende Gattung zu etablieren.²⁶ In den aktuellen Studien tritt das Chanson als Forschungsgegenstand jedoch zunehmend aus

²³ Ebda., S. 26 (Hervorhebung im Original).

²⁴ Bruno Joubrel: *Essai d’une définition des frontières musicales de la chanson francophone*. In: Stéphane Hirschi (Hg.): *Les frontières improbables de la chanson*. Valenciennes: CAMELIA PUV 2001, S. 21–31, hier S. 31.

²⁵ Dietmar Rieger: *Von der Minne zum Kommerz*, S. 22.

²⁶ Ein geradezu programmatisches Werk, in dem das Chanson als Gattung nobilitiert werden soll, bildet die 1978 erschienene umfassende Abhandlung zum französischen Chanson der Journalistin Angèle Guller (Angèle Guller: *Le 9^e Art. Pour une connaissance de la chanson française contemporaine (de 1945 à nos jours)*. Bruxelles: Vokaer 1978).

der Defensive. Mit dem Aufkommen der *Cultural Studies* in den Geisteswissenschaften erfahren gerade populäre Gattungen einen Aufschwung bzw. eine Aufwertung, so dass Legitimationsbestrebungen nicht mehr in gleichem Maße notwendig zu sein scheinen.

Insofern werden der aus der Literaturwissenschaft stammende Begriff ‚Gattung‘ und der durch die Medienwissenschaft maßgeblich geprägte Begriff ‚Genre‘ in dieser Arbeit synonym verwendet.

Im traditionellen Verständnis impliziert der höchst umstrittene Begriff ‚Gattung‘ noch eine normierende und wertende Komponente, dient er doch vordergründig als gattungspoetisches Beschreibungsmodell, das ursprünglich auf der klassischen Trias Dramatik, Epik, Lyrik basiert.²⁷ Während die trennscharfe Unterteilung literarischer Texte in diese Kategorien schon lange als obsolet gilt, ergibt sich aus der Betrachtung des Zusammenwirkens verschiedener Gattungsmerkmale das wesentlich flexiblere Konzept einer «Mischgattung». Es handelt sich dabei um jene Gattungsmischungen, die sich zu «syntagmatischen Mustern mit eigenständiger Tradition verfestigen, in denen aber weiterhin die zunächst getrennten Ursprungskomponenten unterscheidbar bleiben».²⁸ Wie Ursula Mathis-Moser mit ihrer Bezeichnung des Chansons als «Mischgattung *par excellence*» aufzeigt, wohnen dem Chanson seit jeher die drei Komponenten Lyrik, Dramatik und Epik inne.²⁹ Natürlich kann bei verschiedenen Chansons eine Komponente stärker ausgeprägt sein, wie beispielsweise die eher «dramatischen» Chansons eines Jacques Brel, die eher «episch-narrativen» Chansons eines Georges Brassens und die eher «lyrischen» Chansons von Barbara.³⁰ Bei der Wahl des Analysevokabulars für die zu untersuchenden Chansons wurde der dargelegte Mischcharakter der Gattung berücksichtigt. Neben der Beschreibung typisch lyrischer Stilelemente sowie musikalischer und performativer Gestaltungsmerkmale wird das Augenmerk auch besonders stark auf die narrativen Strategien des Chansons gelegt. Um die narrative Dimension beschreibbar zu machen, hat Stéphane Hirschi mit dem *canteur* eine eigens für das Chanson gültige literaturwissenschaftlich produktive Analysekatgorie entwickelt. Neben dem Interpretieren des gesungenen

27 Vgl. Dietmar Till: Deskriptivität und Präskriptivität. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*, S. 59–61, hier S. 59.

28 Moritz Baßler: Gattungsmischung, Gattungsübergänge, Unbestimmbarkeit. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*, S. 52–54, hier S. 52.

29 Ursula Mathis-Moser: Das (französische) Chanson. Eine Mischgattung *par excellence*. In: Nicola Gess/Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 546–565.

30 Vgl. ebda., S. 560.

Chansons bildet der *canteur* eine dem *narrateur* im Roman entsprechende Erzählinstanz.³¹

Der aus der Film- und Medienwissenschaft bekannte Begriff ‹Genre› wiederum, fokussiert in der Regel vordergründig dessen musikalische und vor allen Dingen populäre und (inter-)mediale Komponenten. Unter ‹Genre› wird ein transmediales Konzept verstanden, das zugleich als ‹gestalterisches Organisationsprinzip von Medienprodukten und andererseits als deren rezeptionsseitiger Erwartungshorizont›³² fungiert.

Für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist eine Unterscheidung von ‹Gattung› und ‹Genre› nicht produktiv. Mit beiden Begriffen werden hier gleichermaßen Phänomene betrachtet, die bestimmte poetologische Merkmale aufweisen als auch Rezeptionsphänomene, deren Spezifik sich erst durch ihre kulturelle Wahrnehmung ergibt. Eine gleichzeitige Betrachtung des Chansons als Gattung und Genre erlaubt somit eine multiperspektivische, parallel laufende Analyse klassischer literaturwissenschaftlicher und performativer, aber auch musikalischer,³³ intermedialer und schließlich rezeptionsästhetischer Aspekte.

2.2 Das Chanson als Medium

In der Chanson-Forschung eröffnet sich seit den 1980er Jahren mit der verstärkten Berücksichtigung des medialen Charakters des Chansons eine weitere Perspektive, die die Gattungsdebatte auflockert und die dem komplexen Phänomen Chanson gerechter wird. Die Frage, in welcher Beziehung es etwa zur Literatur bzw. zu literarischen Gattungen steht, ist dabei nicht zwingend Teil einer Chansonanalyse.

In Bezug auf das Chanson als Medium sind zum einen der massenmediale und zum anderen der intermediale Charakter des Chansons von Bedeutung. Ein zentrales Argument für die Definition des Chansons als ‹massenmedial vermittel-

31 Mit ‹chanteur› bezeichnet Stéphane Hirschi den Interpreten eines Chansons, mit ‹canteur› die von diesem im jeweiligen Chanson eingenommene Rolle und die damit einhergehende Perspektive (Stéphane Hirschi: *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Paris: Les Belles Lettres 2008, S. 281).

32 Ivo Ritzer/Peter W. Schulze: Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. In: Diess. (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 1–40, hier S. 1.

33 In den Analysen werden Musik und Performanz programmatisch als wesentliche Konstituenten des Chansons mit analysiert, wobei jedoch auf komplexe musikwissenschaftliche Terminologien aus Gründen der besseren Verständlichkeit verzichtet wird.

te Gattung»³⁴ bildet – wie Annika Runte-Collin in ihrer Dissertation zur Mehrsprachigkeit im französischen Chanson verdeutlicht – seine Zugehörigkeit zur Populärmusik. Für die Analyse des Chansons wird nun folglich neben seiner recht hermetischen Definition als durchkomponiertes, textmusikalisches Einzelwerk auch die Berücksichtigung der «Produktions- und Rezeptionskontexte in der audio-visuellen Massenkommunikation»³⁵ relevant. Der Fokus wird somit auch auf die kulturellen und diskursiven Bedeutungsmuster gelegt, die das Chanson als popkulturelles Artefakt durch seine Wirksamkeit innerhalb von «plurimedialen Netzwerken»³⁶ entfaltet.

Die Grundlage für eine intermedialitätsorientierte Chansonforschung legt Ursula Mathis 1984, indem sie die «qualitative Interdisziplinarität»³⁷ des Chansons, insbesondere des klassischen Nachkriegschansons der *auteurs-compositeurs-interprètes*, propagiert.³⁸ Allein diese Dreifachrolle verweist auf die verschiedenen medialen Formate Text, Musik und Interpretation bzw. Performanz, die die Künstler hervorbringen. Mit dem Aufkommen von Videoclips in der Mitte der 1980er Jahre wird das Chanson zu einem prototypischen intermedialen Genre. Andrea Oberhuber erweitert das von Mathis entworfene triadische Modell um die visuelle Komponente, die zunächst durch die Videoclips an Bedeutung gewinnt. Diese ist jedoch laut Oberhuber nicht auf der gleichen Ebene angesiedelt, sondern bildet eine weitere mediale Ebene, eine «Supra-Ebene», die «alle drei Teilstrukturen eines Chansons» umfasst.³⁹ Ein dem aktuellen Mediensystem entsprechender Ansatz ist bei Renate Klenk-Lorenz zu finden, die im Rahmen ihres chansondidaktischen Konzeptes das Modell des *interplay* von Mathis zum Anlass einer tiefergehenden Reflexion über die Bedeutung der einzelnen Komponenten des Chansons nimmt. Sie stellt dabei noch einmal grundsätzlich die komplexe mediale Struktur des Chansons und vor allen Dingen die «mediale Aufladung»⁴⁰ von Teil-

34 Annika Runte-Collin: *ChanSongs – Mehrsprachigkeit im zeitgenössischen französischen Chanson*. Hamburg: Dr. Kovač 2013, S. 33.

35 Ebda.

36 Astrid Erll/Stephanie Wodianka: *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: De Gruyter 2008.

37 Ursula Mathis: *Existenzialismus und französisches Chanson*, S. 15.

38 Ursula Mathis entwickelt dabei den bereits von Werner Faulstich 1978 gebrauchten Begriff der «Textmusik» weiter und greift auf Vorarbeiten von Louis-Jean Calvet zurück. Dieser stellt die dominante Rolle des Textes in den gängigen Chanson-Definitionen in Frage und verweist auf die zentrale Bedeutung der Musik sowie der Inszenierung der Chansonniers (vgl. Louis-Jean Calvet: *Chanson et société*. Paris: Payot 1981).

39 Andrea Oberhuber: *Chanson(s) de femme(s)*, S. 23.

40 Renate Klenk-Lorenz: *Chansondidaktik. Wege ins Hypermedium. Impulse für den modernen Fremdsprachenunterricht*. Hamburg: Kovač 2006, S. 173.

komponenten in den Vordergrund. Dazu entwirft sie ein differenziertes Modell, das die verschiedenen medialen Formate eines Chansons sowie die verschiedenen Beteiligungsgrade der einzelnen Komponenten illustriert. Grundlage des Modells bildet die Beschreibung der medialen Erscheinungsweisen des Chansons durch die Unterscheidung in Primärmedium (Live-Auftritt), Sekundärmedium (schriftliche und bildliche Fixierung), Tertiärmedium (Radio, Videoclip, Fernsehen) und Quartärmedium (digitale Medien, Internet). Nicht nur Text, Musik und Interpretation können demnach zusammenwirken, sondern die einzelnen Teilkomponenten können verschiedene Verbindungen eingehen, die wiederum eine jeweils spezifische mediale Beschaffenheit bzw. Aufladung des Chansons mit sich bringen.⁴¹ Ein Chanson kann folglich sowohl in reiner Textform als auch als vielschichtiges mediales Format wie ein auf You-Tube zu findender Live-Mitschnitt existieren.⁴²

In den letzten zehn Jahren ist eine bemerkenswerte Zahl von Sammelwerken mit dem Schwerpunkt Intermedialität im Chanson erschienen. Timo Obergöker und Isabelle Enderlein präsentieren in ihrem Sammelband *La chanson française depuis 1945* konkrete Beispiele für verschiedene Erscheinungsweisen intermedialen Zusammenwirkens.⁴³ Das Spektrum dieses Bandes reicht dabei von der Untersuchung intramedialer Phänomene wie dem poetischen Potential der Chansons Barbaras⁴⁴ und dem mittelalterlichen Erbe im zeitgenössischen französischen Chanson,⁴⁵ über die intermediale Verbindung zwischen Grafik und Chanson im Werk von Mano Solo und Allain Leprest⁴⁶ bis hin zur metamedialen Funktionalisierung des Chansons im Film *On connaît la chanson* von Alain Resnais.⁴⁷ Eine

41 Vgl. ebda.: «Das Chanson definiert sich also nicht nur aus einer Gemeinschaftlichkeit der drei Komponenten *Text, Musik und Interpretation* heraus, sondern auch aus der medialen Verfassung oder «Aufladung» seiner einzelnen Komponenten. Diese können «menschlich» (Primärmedien = *Mensch*medien nach Faulstich), schriftlich, elektronisch oder digital beschaffen sein.» (Hervorhebung im Original).

42 Vgl. ebda., S. 170–208.

43 Vgl. Timo Obergöker/Isabelle Enderlein (Hg.): *La chanson française depuis 1945. Intertextualité et intermédialité*. München: Meidenbauer 2008.

44 Vgl. Isabelle Enderlein: *Entre jeu et confidence. Les lieux de la sensualité chez Barbara*. In: Timo Obergöker/Isabelle Enderlein: *La chanson française depuis 1945*, S. 33–49.

45 Vgl. Catherine Franc: *Le moyen âge dans la musique populaire régionale en France contemporaine*. In: Timo Obergöker/Isabelle Enderlein: *La chanson française depuis 1945*, S. 203–218.

46 Vgl. Stéphane Hirschi: *La plume déchirant l'air. Mano Solo et Allain Leprest, chanteurs, graphistes et écorchés*. In: Timo Obergöker/Isabelle Enderlein: *La chanson française depuis 1945*, S. 51–71.

47 Vgl. Susanne Hartwig: *Comment lancer un tube avec des tubes? On connaît la chanson d'Alain Resnais (1997)*. In: Timo Obergöker/Isabelle Enderlein: *La chanson française depuis 1945*, S. 145–159.

weitere interessante Untersuchung zum selben Film stammt von Stephanie Wodianka, die die erinnerungskulturelle Bedeutung des (Konkurrenz-)Verhältnisses zwischen Chanson und Film analysiert.⁴⁸ Der Intertextualität als spezieller Form der Intermedialität widmet Céline Cecchetto einen Sammelband, der die Bandbreite intertextueller Beziehungen im Chanson sichtbar macht.⁴⁹ Durch die transdisziplinäre Ausrichtung des Bandes wird die Intertextualität im Chanson theoretisch sehr produktiv weitergedacht. So ergeben sich innerhalb der Analysen beispielsweise Begriffe wie «Intermelodizität» und «Intervokalität» im Rahmen kontrafaktisch benutzter Melodien im mittelalterlichen Chanson.⁵⁰ Eine weitere umfassende Untersuchung des Chansons als Medium erfolgt im 2015 erschienenen Sammelband *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*, der von Fernand Hörner und Ursula Mathis-Moser als Publikationsertrag des Frankoromanistentages im Jahre 2012 erschienen ist.⁵¹ Die Hauptschwerpunkte dieses Bandes liegen auf der Analyse der performativen Dimension des Chansons⁵² und auf den intermedialen Beziehungen im Speziellen zwischen Chanson und Film.⁵³ Zudem werden besondere technische Formate wie das Scopitone,⁵⁴ transmediale Phänomene wie bebilderte und animierte Chansons⁵⁵ und der Rap als soziopolitisches Medium vorgestellt.⁵⁶ Schließlich richtet sich das Interesse des von Renaud

48 Vgl. Stephanie Wodianka: Das «unübersetzbare» kulturelle Gedächtnis Frankreichs. ON CONNAÎT LA CHANSON. In: Astrid Erl/Stephanie Wodianka: *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 205–230.

49 Vgl. Céline Cecchetto (Hg.): *Chanson et intertextualité*. Pessac: PUB 2011.

50 Florence Mouchet: «Intertextualité» et «intermelodicité». Le cas de la chanson profane au Moyen Âge. In: Céline Cecchetto (Hg.): *Chanson et intertextualité*, S. 17–33; Claire Chamisyé: Intervocalité et intertextualité dans la chanson Une amour coie et serie de Gautier de Coinci. In: Céline Cecchetto (Hg.): *Chanson et intertextualité*, S. 35–47.

51 Vgl. Fernand Hörner/Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

52 Vgl. beispielsweise Jean-Marie Jacono: La mise en scène de la chanson. L'exemple de Barbara. In: Fernand Hörner/Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*, S. 69–78.

53 Vgl. Timo Obergöcker: Mémoire et intermédialité dans *Les chansons d'amour* (2007) de Christophe Honoré. In: Fernand Hörner/Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*, S. 173–187.

54 Vgl. Fernand Hörner: Le scopitone. Une (r)évolution audiovisuelle? In: Ders./Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*, S. 191–207.

55 Vgl. Juliane Ebert: Die etwas andere mediale Revolution. Bebilderte und animierte Chansons. In: Fernand Hörner/Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*, S. 223–238.

56 Vgl. Eva Kimminich: Rap als Mittelungsmedium. Vom *Chanson enragée* zum soziopolitischen Multimedia. In: Fernand Hörner/Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen*, S. 239–260.

Lagabrielle und Timo Obergöker 2016 herausgegebenen Bandes noch einmal gezielt auf die intermedialen Beziehungen zwischen Chanson und Film.⁵⁷

Wie die vorgestellten Forschungsarbeiten zeigen, bewegt sich jegliche Definition des Chansons als Medium immer im Rahmen eines mehr oder weniger weiten Intermedialitätsbegriffs. Eine Definition des Chansons als intermediales Genre liefert Andrea Oberhuber:

[I]l s'agit d'un genre performatif, relevant du champ de l'intermédialité, dont les composantes paroles (texte) et musique (composition musicale et rythmique) entrent en jeu dans l'acte de performance (interprétation), en établissant à travers la transgression des frontières artistiques et médiatiques un système complexe de références.⁵⁸

Aus Oberhubers Beschreibung lassen sich in Bezug auf das Chanson zwei verschiedene Arten von Intermedialität ableiten. Zum einen weist das Chanson eine «manifeste Intermedialität»⁵⁹ auf, das heißt, dass die beteiligten Medien Text, Musik und Performanz noch klar erkennbar bleiben. Diese können wiederum in verschiedenen Verbindungen und somit unterschiedlichen Beteiligungsgraden präsent sein, je nachdem, über welches Diffusionsmedium das Chanson rezipiert wird: als gelesener Text, als Booklet, als Radiobeitrag, als Videoclip, als Konzertschnitt, als Live-Auftritt, als youtube-Video, als Fernseh- oder Kinofilm. Neben der Intermedialität als genuine Eigenschaft des Chansons kann diese auch ein künstlerisches Verfahren bezeichnen, bei dem andere Mediensysteme mehr oder weniger explizit im untersuchten Medium Erwähnung finden. Für das Chanson sind zahlreiche Spielarten solcher «intermedialer Bezüge» und «Systemerwähnungen»⁶⁰ festzustellen, wobei diese in der vorliegenden Arbeit nicht schwerpunktmäßig, sondern selektiv untersucht werden, vor allen Dingen um die These der Systemhaftigkeit des Genres Chanson zu untermauern. Die gleichzeitige Nutzung verschiedener Medien sowie die insbesondere den neuen Medien inhärente Schnelllebigkeit und Wechselhaftigkeit führen zu einer häufig unvollständigen, punktuellen Wahrnehmung medialer Produkte. Für das Chanson bedeutet dies ei-

57 Vgl. Renaud Lagabrielle/Timo Obergöker (Hg.): *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.

58 Andrea Oberhuber: *La chanson, un genre intermédial*. In: Doris Eibl/Gerhild Fuchs u. a. (Hg.): *Cultures à la dérive – cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen. Festschrift für Ursula Mathis-Moser zum 60. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 273–292.

59 Werner Wolf: *Intermedialität*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 327f., hier S. 327.

60 Diese Terminologie ist der Intermedialitätstheorie von Irinia O. Rajewsky entlehnt (Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke 2002, ab S. 79).

ne zunehmende Fragmentierung, wobei einzelne Fragmente bzw. Komponenten durch die massenmediale Verbreitung in besonderem Maße mit Bedeutung aufgeladen werden. So kann ein Bild von Edith Piaf in pathetischer Pose ebenso das französische Chanson evozieren wie die Refrainzeilen «La vie en rose», der Rhythmus von *Padam...Padam...* oder das langgezogene «Non» aus dem Lied *Non, je regrette rien*. Aus dieser fragmenthaften medialen Verbreitung des Chansons ergibt sich eine spezielle Vernetzungsstruktur, die – wie in der Arbeit gezeigt werden soll – maßgeblich an einer Mythisierung des Chansons beteiligt ist. Die verschiedenen Fragmente können dabei zu Trägern des Chansonmythos werden, treten in verschiedenen intermedialen Konstellationen auf, stabilisieren und potenzieren sich gegenseitig, transformieren sich und machen den Chansonmythos haltbar.

2.3 Das Chanson als Mythos: Potentiale einer mythentheoretischen Gattungsbeschreibung

Neben der Betrachtung des französischen Chansons als Gattung bzw. Genre und als Medium sind insbesondere in der neueren Forschungsliteratur vereinzelte Tendenzen zu dessen Funktionsbestimmung als Mythos auszumachen.⁶¹ In der vorliegenden Arbeit soll nun umfassend gezeigt werden, dass das französische Chanson eine genuine mythische Qualität besitzt, die sowohl die interne Struktur als auch verschiedene Wirkungsbereiche des Genres durchdringt und prägt. Ziel der Arbeit ist es, das Chanson als mythisches Gattungssystem zu profilieren. Die angestrebte Gattungsbeschreibung erfolgt auf der Grundlage zentraler Aspekte

⁶¹ Einen fruchtbaren Anknüpfungspunkt liefert die Einordnung des Chansons unter die «Mythen der Alltagskultur» in der Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft von Susanne Hartwig und Hartmut Stenzel (Susanne Hartwig/Hartmut Stenzel: *Einführung in die französische Literatur- und Kulturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 263–269) sowie ein Aufsatz von Susanne Hartwig, in dem sie die barthsche Mythentheorie zur Untersuchung des Chansons im Film anwendet (Susanne Hartwig: *Comment lancer un tube avec des tubes?*, S. 145–159). Als weitere Artikel, die eine mythentheoretische Perspektive einnehmen, sind die folgenden drei zu nennen: Jean-Claude Klein: *Chanson et société; une «passion française»?* In: Ursula Mathis (Hg.): *La chanson française contemporaine*, S. 63–75; Annette Keilhauer: *Das Chanson als Inbegriff der französischen Kultur: Französische Realität oder deutscher Mythos? Mythenbildung zwischen Fremdwahrnehmung und Binnendiskurs*. In: Dorothee Röseberg/Heinz Thoma (Hg.): *Interkulturalität und wissenschaftliche Kanonbildung. Frankreich als Forschungsgegenstand einer interkulturellen Kulturwissenschaft*. Berlin: Logos 2008, S. 277–292; Ursula Mathis-Moser: *Das Chanson*. In: Pim den Boer/Heinz Duchardt u. a. (Hg.): *Europäische Erinnerungsorte*, S. 255–261.

allgemein bekannter moderner Mythentheorien, die erstmals systematisch und umfassend auf das Chanson übertragen werden. Damit leistet die Arbeit zugleich einen Beitrag zur modernen Gattungstheorie als auch zur Mythenforschung.

Im Folgenden wird das der Arbeit zugrunde liegende Mythenverständnis grob umrissen und eine erste mythen-theoretische Annäherung an das französische Chanson vorgenommen. Diese wird in den einzelnen Kapiteln der Arbeit durch eine fokussierte Anwendung mythen-theoretischer Konzepte und fundierter literatur- und kulturwissenschaftlicher Analysen zum französischen Chanson weitergeführt und vertieft.

Das hier zugrunde liegende Mythenverständnis ist kulturwissenschaftlich motiviert und geht davon aus, dass der Mythos nicht nur ein antikes, sondern ein in besonderem Maße die Moderne kennzeichnendes Phänomen ist.⁶² Moderne Mythen sind «gebunden an das Bewusstsein, der Moderne zuzugehören und diese mit zu prägen und zu repräsentieren: Die Zeit kommt auf neue Weise ins Spiel.»⁶³ Das bedeutet, dass moderne Mythen die für den modernen Menschen charakteristische Dualität zwischen Gegenwartserfahrung, ständiger Bewegung sowie Flüchtigkeit und einer Sehnsucht nach dem Dauerhaften und Ewigen⁶⁴ in sich tragen und abbilden. Das französische Chanson vereint eben jene Dualität in sich, indem es als kurzes, flüchtiges, aber immer wieder abrufbares Format persönliche Geschichten mit gesellschaftlicher und historischer Relevanz für die Ewigkeit haltbar macht.

Moderne Mythen können ähnlich wie die antiken Mythen als kollektiv gültige Welterklärungsmuster und Gründungserzählungen verstanden werden, die – wie Jan Assmann es beschreibt – den Menschen zur Orientierung und zur Identitätsfindung dienen:

Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch noch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.⁶⁵

In diesem Zusammenhang kommt der spezifischen Ausprägung des Gründungsmythos eine besondere Bedeutung zu. Dieser erhält im Zuge der Moderne und ih-

62 Zum Verhältnis von Mythos und Moderne vgl. Karl-Heinz Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

63 Stephanie Wodianka/Juliane Ebert: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. V–VIII, hier S. VI.

64 Vgl. Michael Bernsen: *Moderne/Postmoderne*. In: Stephanie Wodianka/Juliane Ebert (Hg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen*, S. 258–263.

65 Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992, S. 76.

res Selbstverständnisses, vor allen Dingen im Kontext der Nationengründung bzw. der Gründung nationenübergreifender kultureller Gemeinschaften, eine neue Prominenz. In ihm kristallisiert sich Paul Geyer zufolge das für viele Mythen konstitutive und identitätsstiftende Merkmal des Erzählens von Ursprüngen:

Der Begriff Gründungsmythos ist in gewissem Sinne tautologisch konstruiert, unterstreicht andererseits aber gerade in seiner semantischen Doppelung das wichtigste Funktionselement des Mythos: die teilfiktive Erzählung verbindlicher Ursprungsgeschichten.⁶⁶

Dass im französischen Chanson solche Welterklärungsmuster, Gründungserzählungen und Ursprungsgeschichten transportiert werden, ist eine weitere Hauptthese, die in der Arbeit verfolgt werden soll. Diese mythischen Erzählungen manifestieren sich nicht innerhalb eines einzelnen Chansons, sondern sind als prägende und durch eine spezifische Vernetzungsstruktur verbundene Grundmuster der Gattung im Allgemeinen zu verstehen. Die Zusammenschau einer Vielzahl repräsentativer Chansons aus verschiedenen Epochen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts soll darüber Aufschluss geben, welche mythischen Erzählungen das französische Chanson in sich trägt und auf welche Weise diese generiert und perpetuiert werden.

Um die mythische Qualität des Chansons herauszuarbeiten, ist nicht nur danach zu fragen, inwiefern ein Phänomen – in diesem Fall das Chanson – ein moderner Mythos bzw. eine mythische Erzählung im oben beschriebenen Sinne ist, sondern auch, welche Merkmale und Eigenschaften des «Mythischen» es aufweist. Mit dem adjektivischen bzw. adverbialen Gebrauch wird der Tatsache entsprochen, dass sich das «Mythische» nicht nur auf konkrete Personen bzw. Figuren, Dinge, Orte und Konzepte, die Bestandteil einer mythischen Erzählung sind, beziehen kann, sondern auch auf eine «Art und Weise» des Bedeutens und des Wahrnehmens.⁶⁷ Diese hat Roland Barthes in seiner Theorie moderner Mythen festgeschrieben, in der er postuliert, dass sich das Mythische an alles heften kann und nicht inhaltlich begrenzt ist. Die unterschiedlichsten gesellschaftlichen

⁶⁶ Paul Geyer: Romanistik und europäische Gründungsmythen. In: Claudia Jünke/Michael Schwarze (Hg.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Meidenbauer 2007, S. 171–182, hier S. 174f.

⁶⁷ Stephanie Wodianka: Zur Einleitung: «Was ist ein Mythos?» Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage. In: Dietmar Rieger/Stephanie Wodianka: *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*. Berlin/New York: De Gruyter 2006, S. 1–13, hier S. 2. Stephanie Wodianka beschreibt das Mythische in dem hier zitierten Sammelband in seiner Funktion als Erinnerungsmodus. In der vorliegenden Arbeit liegt das Augenmerk auf dem Mythischen als Wahrnehmungsmodus, Qualität sowie Art und Weise, wobei die erinnerungskulturelle und gedächtnistheoretische Bedeutung des Mythischen zwar mitberücksichtigt, aber nicht schwerpunktmäßig untersucht wird.

Bereiche, Medien und Diskurse können folglich zu Trägern des Mythischen werden.⁶⁸ In Bezug auf die gattungskonstitutive Intermedialität des Chansons ergeben sich verschiedene Anheftungspunkte des Mythischen. Die Teilkomponenten Text, Musik, Performanz, aber auch die vielfältigen medialen Formate wie Tonträger, Videoclips, Konzertmitschnitte, Youtube-Videos können mythisch besetzt werden. Zudem kann das Mythische auch die Rede über ein Phänomen prägen, was wiederum die Herausbildung eines mythisierenden Diskurses zur Folge hat. In der französischsprachigen Sekundärliteratur zum Chanson lässt sich ein solcher mythisierender Gattungsdiskurs ausmachen, der das französische Chanson beispielsweise zum *patrimoine national* erklärt.

Ein weiteres für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit wesentliches Merkmal moderner Mythen ist deren von Roland Barthes bekanntermaßen beschriebene komplexitätsreduzierende Evidenzwirkung. Durch Mythen würden Widersprüche und konkurrierende Deutungen in subjektiv erfahrene Evidenz und Geschichte in Natur überführt.⁶⁹ Auf diese Weise entsteht ein «subjektiver Wahrnehmungsmodus von überindividueller, kollektiver Bedeutung»⁷⁰, der jedoch eine ambivalente Tiefenstruktur aufweist.⁷¹ Dies trifft auch auf das französische Chanson zu: Die individuelle Aneignung und Deutung des Chansons, die zwischen Lebensfreude und tiefer Melancholie schwanken kann, gründet auf einer konsensualen Wahrnehmung des Chansons als kollektiv geteiltes, identitätsstiftendes Kulturgut. Davon zeugen auch die in Erscheinung und Performanz sehr individualisierten Chanson-Ikonen, die jede für sich zur Konstruktion einer chansonbasierten französischen Identität beiträgt.

Eine letzte zentrale hier zu nennende Eigenschaft moderner Mythen bildet der von dem französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss beschriebene Systemcharakter. Mythen funktionieren demnach nach strukturalistischen Ordnungsprinzipien und weisen eine komplexe Vernetzungsstruktur auf.⁷² Dieser Vernetzungscharakter stellt – wie zu zeigen sein wird – ein konstitutives Merkmal des Chansonmythos dar und manifestiert sich nicht nur genreimmanent, sondern auch in transzendierender Perspektive.

68 Vgl. Roland Barthes: *Le mythe, aujourd'hui*. In: Ders.: *Mythologies*, Paris: Seuil 1957, S. 211–272, hier S. 212.

69 Vgl. ebda., S. 253.

70 Stephanie Wodianka/Juliane Ebert (Hg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen*, S. VI.

71 Vgl. Stephanie Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifität der Mittelalterkonjunktur*. Berlin/New York: De Gruyter 2009, S. 17.

72 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *La structure des mythes*. In: Ders.: *Anthropologie structurale*. Paris: Plon 1958, S. 227–256.

In dieser kurzen Einführung ist bereits deutlich geworden, dass sich die mythische Qualität des französischen Chansons in ganz unterschiedlichen Bereichen feststellen lässt. Wenn in dieser Arbeit also vom Chanson als (modernem) Mythos bzw. von der mythischen Qualität des Chansons die Rede ist, dann ist damit erstens die Funktion des Chansons als Träger verschiedener mythischer Erzählungen und Ursprungserzählungen gemeint. Zweitens wird im Prozess der Personalisierung und Individualisierung der Gattung durch verschiedene Chansonkünstler die Bedeutung des Mythos als subjektiver Wahrnehmungsmodus von kollektiver Gültigkeit sichtbar. Und drittens zeigt sich die mythische Qualität des Chansons als mythisierender Gattungsdiskurs. Diese verschiedenen Bereiche bilden sowohl in sich als auch untereinander eine mythische Vernetzungsstruktur aus, die schließlich das französische Chanson als mythische Gattung konstituiert. Insofern richtet sich das Erkenntnisinteresse der Arbeit weniger danach, normativ zu bestimmen, was das französische Chanson ist und ob eine bestimmte Ausprägung eines Chansons bzw. ein bestimmter Stil oder ein Chansonkünstler dem französischen Chanson zugeordnet werden können oder nicht. Es geht vielmehr darum, die genannten Phänomene als Teile eines philologisch, personal und diskursiv konstruierten mythischen Gattungssystems Chanson zu begreifen und deren jeweilige mythenkonstitutive Bedeutung sowie Vernetzung zu ergründen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptkapitel, in denen jeweils die zentralen Merkmale bzw. Wirkungsbereiche der mythischen Qualität des französischen Chansons in den Blick genommen werden. Jedes Kapitel verfolgt dabei einen mythen-theoretischen Ansatz, der zu Beginn des Kapitels systematisch dargelegt und auf das Chanson bezogen wird. Daraufhin erfolgt die Analyse von Einzelbeispielen unter Anwendung des herausgearbeiteten Theorieansatzes.

Im dritten Kapitel werden anhand repräsentativer Chansons aus zwei Jahrhunderten vier mythische Erzählungen der Gattung bestimmt. Auf der Grundlage der Mythentheorien von Hans Blumenberg, Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes erfolgt eine genauere Beschreibung und Analyse dieser mythischen Erzählungen, die sich durch ihr Zusammenwirken auf chansonimmanenter Ebene zu einer mythischen Vernetzungsstruktur verdichten. Zentrale Aspekte bilden dabei das narrative Potential, das durch das Konzept der narrativen Kerne und der sie konstituierenden Mytheme beschreibbar gemacht wird, und der (inter-)mediale Charakter des Chansons, die wesentlich zu dessen Mythisierung beitragen: Es soll gezeigt werden, dass sowohl zentrale Motive und Stimmungen als auch Melodie, Stimme bzw. Interpretation und Instrumentierung zu Trägern der mythischen Erzählungen werden können. Zudem soll herausgestellt werden, ob die mythischen Erzählungen in einem konformen, komplementären oder konträren Verhältnis zueinander stehen und inwiefern sie sich gegenseitig stabilisieren oder konterkarieren.

Im vierten Kapitel wird die Bedeutung des Personalisierungsprozesses für die Mythisierung des Genres untersucht. Die Performanz wird nicht mehr nur als gattungskonstitutives Merkmal, sondern auch erstmalig als mythenkonstituierender Faktor betrachtet. Zu Beginn des Kapitels erfolgt eine Zusammenführung mythen- und medientheoretischer Aspekte, um den (medialen) Mythisierungsprozess von Chansonnierpersönlichkeiten und dessen Rückwirkung auf die Gattung zu beschreiben. Mit den Begriffen «Idol», «Ikone» und «Medienikone» werden verschiedene Chansonniers von Pierre-Jean de Béranger bis zu Benjamin Biolay in Bezug auf ihr Selbstverständnis, ihr Star-Image, ihre Performanz und ihre mediale Wirksamkeit sowie das Wechselverhältnis zwischen mythischer bzw. mythisierender Selbst- und Fremdwahrnehmung untersucht.

Die thematische Ausrichtung des fünften Kapitels ist aus einer intensiven Beschäftigung mit der französischsprachigen Sekundärliteratur zum französischen Chanson entstanden. Es behandelt eine spezielle Form der Auseinandersetzung mit der Gattung, nämlich jene der populärwissenschaftlichen Forschungsliteratur. Diese «*chanson-fiction*» wird als eigenes Genre profiliert und in ihrer Funktion als Distributionsmedium mythisierender Chansondiskurse vorgestellt. Während das dritte Kapitel die dem Chanson inhärente mythische Qualität herausarbeitet, beleuchtet das fünfte Kapitel, dass sich das Mythische nicht nur aus intrinsischen, sondern auch aus extrinsischen Faktoren, das heißt aus der diskursiven Behandlung, ergibt. Wie genau sich die diskursive Behandlung gestaltet, zeigt sich an Merkmalen wie einer Distanzierung von akademischen Diskursen, dem Selbstverständnis der Verfasser als Experten, einer augenfälligen identitätsstiftenden Funktion und dem Bestreben, die Gattung als *patrimoine national* zu bewahren. Durch die genauere Bestimmung dieser Merkmale in der Analyse ausgewählter Sekundärwerke soll zudem gezeigt werden, dass dem «Pathos» eine zentrale Bedeutung innerhalb der mythisierenden Chansondiskurse bzw. des Mythischen im Allgemeinen zukommt.

Bei der Beschäftigung mit dem französischen Chanson als Mythos bildet die nationale Markierung des Genres einen zentralen Untersuchungsaspekt. In diesem Zusammenhang kommt der Begriff der *francité* zum Tragen, der dazu dient, die identitätsstiftende Funktion kultureller Phänomene zu beschreiben, die als «typisch französisch» gelten.⁷³ Die Generierung bzw. Zuschreibung von *francité* im Sinne einer nationalen Identitätskonstruktion manifestiert sich in den einzelnen Kapiteln auf unterschiedliche Weise, sei es als Teil der chansonimmanenten

73 Der Begriff wurde durch den senegalesischen Dichter und Politiker Léopold Sedar Senghor geprägt, der damit «l'ensemble des valeurs de la langue et de la culture, partant, de la civilisation française» bezeichnet hat (Léopold Sedar Senghor: *Ce que je crois. Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*. Paris: Grasset 1988).