

Avec le temps
Zeiterfahrungen und -reflexionen im Spiegel von
Texten ausgewählter französischer Chansons

ELISABETH SASSO-FRUTH

Noi ce ne andiamo, il tempo resta. (Wir gehen, die Zeit bleibt.)¹
(Pino Daniele, 1955–2015, neapolitanischer Liedermacher)

Das französische Chanson² ist aus dem Frankreich des 20. und 21. Jahrhunderts und seinen französischsprachigen Nachbarländern nicht wegzudenken. Es bildete nicht nur die ständige Begleitmusik der jeweiligen Gesellschaft, sondern hielt und hält dieser auch den Spiegel vor.

Sehr häufig zeichnet das Chanson einzelne Menschen oder Kollektive in bestimmten Lebenssituationen. Dabei spielt der Faktor Zeit immer wieder eine wesentliche Rolle. In welcher Weise das Thema Zeit in französische Chansons eingeflochten wird und darin zum Tragen kommt, soll im Folgenden anhand ausgewählter Textbeispiele dargestellt werden.

1. Lebenszeit

Manche Chansons nehmen das gesamte Leben einer Person bzw. einer Personengruppe oder eine mehrere Lebensabschnitte umfassende Zeitspanne in den Blick. Mehr oder weniger explizit wird dabei die Frage

¹ Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen in der vorliegenden Studie von der Verfasserin.

² Treffender wäre es, vom französischsprachigen Chanson zu sprechen. Doch bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch der Begriff „französisches Chanson“ auch solche Chansons, deren Schöpfer und/oder InterpretInnen (zunächst) gar keine Franzosen, nicht französischer Abstammung oder keine französischen MuttersprachlerInnen waren. Jacques Brel beispielsweise war Belgier, der im ägyptischen Alexandria geborene und aufgewachsene Georges Moustaki hatte italienisch-griechisch-jüdische Wurzeln, seine Muttersprache war Griechisch, erst später wurde er französischer Staatsbürger, Charles Aznavour ist Franzose und Armenier, Léo Ferré kam im Fürstentum Monaco zur Welt, Carla Bruni ist gebürtige Italienerin und nahm erst 2008 als Gattin des französischen Staatspräsidenten Sarkozy die französische Staatsbürgerschaft an.

nach der ‚Summe‘ des Lebens, nach dessen Gelingen oder Scheitern aufgeworfen.

In *Ding! Dong!* (1945, Text und Musik von Charles Trenet)³ markiert der Glockenschlag die wichtigen Ereignisse und Etappen eines Menschenlebens. Wenn er zum ersten Mal ertönt, unterbricht er das unbekümmerte und selbstvergessene Spiel der Kinder auf der Wiese und ruft die Kleinen zur Pflicht: Mit dem Eintritt in die Schule ist die Kindheit endgültig vorüber. Die Glocke begleitet sie dann im Heranwachsen und erklingt wieder als Hochzeitsglocke, als Glocke zur Taufe des eigenen Kindes und als Begleiterin durch das Erwachsenenleben. Erst als sie als Totenglocke erklingt, wird aus dem bislang anonymen Kind, Heranwachsenden (bis dahin ist allgemein von Jungen und Mädchen die Rede), Bräutigam und Vater (hier wird nun schon eindeutig eine männliche Person fokussiert) der Herr Durand (*M'sieur Durand*). Vom Heiligen Petrus im Jenseits zur Rechenschaft gezogen, antwortet er auf die Frage, was er denn im Laufe seines Lebens gemacht habe: *J'écoutais les cloches* (Ich habe auf die Glocken gehört). Da er, wie sich durch die zweite Frage des Petrus herausstellt, auch nichts Verwerfliches angestellt hat, stehen ihm die Himmelstüren offen: *Entrez, mais entrez donc!* (Treten Sie ein, treten Sie doch bitte ein), fordert ihn der Heilige Petrus auf. Die ‚Leistung‘ des M. Durand, durch die er sich das Paradies verdient hat, besteht also im punktgenauen Beschreiten eines vorgezeichneten Lebensweges bzw. in der unhinterfragten Erfüllung seiner Pflichten innerhalb der Gesellschaft, zu der er ein Leben lang durch die Glocken aufgerufen wurde. M. Durand dürfte sich in diese seine Aufgaben auch immer ganz eingebracht haben und seinen Pflichten mit der jeweils ‚richtigen‘, nämlich der erwarteten Haltung nachgekommen sein. Dies legt zumindest die musikalische Interpretation des Liedes nahe: In der Melodie tönen die Glocken zwar immer gleich, doch klingt bei der Schulglocke die aufgeregte Spannung, bei der Hochzeits- und Taufglocke die freudige Erregtheit und bei der Totenglocke die demütige Ergebenheit in das Schicksal durch. Dass M. Durand angesichts dieser Lebensleistung mit stolzeschwellter Brust ins Paradies eintritt, lässt der musikalische Ausklang des Liedes erahnen.

³ Charles Trenet, *24 Chansons éternelles*, Disky Communications Europe 1999.

Ganz anders verhält es sich mit dem Leben von Zangra. Das gleichnamige Chanson von Jacques Brel⁴ (1962) begleitet die ZuhörerInnen durch das Leben des Soldaten, der in der ersten Strophe als Leutnant im Fort Belonzo seinen Dienst tut, es in der zweiten Strophe schon zum *Capitaine* (Hauptmann), in der dritten zum *Commandant* (Kommandant) und in der vierten zum *Colonel* (Oberst) gebracht hat. Er verbringt diese Zeit von Grad zu Grad, von Strophe zu Strophe, in der Hoffnung, dass eines Tages der Feind einfallen wird und er sich dabei als *héros* (Held) profilieren wird. Der Langeweile, die dieses ständige Warten auf *die* Herausforderung seines beruflichen Lebens im Fort mit sich bringt, entzieht er sich, ebenfalls von Strophe zu Strophe, mit Besuchen in der nahegelegenen Ortschaft, in der er der jungen Consuelo begegnet (zweite Strophe). Die beiden verbindet eine lebenslange Beziehung, die jedoch davon geprägt ist, dass sie stets aneinander vorbeireden und daher nie zusammenkommen. Spricht Consuelo von Liebe, erzählt Zangra ihr von seinen Pferden. Als Consuelo, die schließlich einen Freund Zangras geheiratet hat, am Ende Witwe ist, dreht sich der Diskurs um: Der Oberst Zangra spricht endlich von Liebe, doch nun redet Consuelo über seine Pferde. Die allerletzte Strophe macht das Scheitern des Zangra in jeder Hinsicht überdeutlich: Jetzt, wo er aus Altersgründen das Fort verlassen hat, rückt der Feind heran. Zangra erkennt: *Je ne serai pas héros* (Ich werde kein Held sein). Zangra hat sein selbstgesetztes Lebensziel verfehlt und noch dazu in der Hoffnung auf die Erfüllung dieses sich nicht abzeichnenden Lebensraums all die Gelegenheiten zu einer erfüllten Gestaltung seines Lebens übersehen, die ihm das Leben in der Gestalt von Mädchen (*filles*: erste Strophe) und von Consuela im Besonderen bot.

In wieder einem anderen Chanson, *Les Flamandes*,⁵ schildert der Belgier Jacques Brel die Lebensführung der Fläminnen. Von Lebensabschnitt zu Lebensabschnitt finden sie einen Grund, am Sonntag zu tanzen: mit 20, weil man sich da verloben muss. Und warum verlobt sich die Flämin? – Um zu heiraten! Und sie heiratet, um Kinder zu bekommen. Mit 30, um zu signalisieren, dass die Kinder ordentlich

⁴ Jacques Brel, *Les Bourgeois*, in: *4 albums originaux*, CD 2, Barclay 2010.

⁵ Jacques Brel, *Les Bonbons*, in: *4 albums originaux*, CD 3, Barclay 2010.

gedeihen, so wie der Hopfen und der Weizen auf den Feldern. Mit 70, um deutlich zu machen, dass immer noch alles in bester Ordnung ist und sich inzwischen die Enkelkinder prächtig entwickeln. Eine letzte Gelegenheit zum Tanz bietet sich den Fläminnen mit 100: Sie stellen unter Beweis, dass sie immer noch gut zu Fuß sind und nach wie vor Hopfen und Weizen gut gedeihen. Wenn sie, wie in dieser letzten Strophe erzählt wird, ihren Eltern, dem Mesner und *Son Éminence* (Seiner Eminenz, also dem Pfarrer) schließlich ins Grab folgen, so ist dies nur eine letzte Konsequenz ihrer Lebenshaltung, die sich wie ein roter Faden durch ihre Tänze gezogen hat. Denn sie sind den Eltern, dem Mesner und Seiner Eminenz ihr Leben lang gefolgt und haben immer getan, was ihnen von diesen Autoritäten und der Tradition vorgegeben wurde. Entsprechend verbissen schwingen sie auch das Tanzbein und stellen sich ihren Aufgaben in den unterschiedlichen Phasen des Lebens: *Les Flamandes dansent sans rien dire [...] ça n'est pas causant [...] sans sourire ...* (Die Fläminnen tanzen, ohne auch nur ein Wort zu sagen [...] sie sind nicht gerade gesprächig, [...] ohne zu lächeln ...). Dass die Frauen hier in jeder Lebensphase unter großem gesellschaftlichen Druck stehen und keine es wagen kann, auszuscheren, wird auch durch das Beibehalten der generalisierenden Bezeichnung *Les Flamandes* durch das ganze Lied⁶ hindurch deutlich. Gleichzeitig übt Brel mit seinem Spott auch beißende Kritik an dieser Lebensführung, die keinen Anspruch auf individuelle Gestaltung stellt und deren Sinn sich im devoten Erfüllen von Erwartungen und dem Vorgaukeln einer immer heilen Welt erschöpft. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Lied von den Fläminnen von *Ding! Dong!*, in dem durch die Glocken ebenfalls ein stereotypes Lebensideal vorgezeichnet war. Doch war das Sich-Fügen des M. Durand, trotz seiner Schlichtheit, auf die der Text und die musikalische Umsetzung augenzwinkernd verweisen, ein freudiges Sich-Einlassen auf die Wendepunkte des Lebens, in dem er, M. Durand, seine Erfüllung fand. Davon kann bei den *Flamandes* keine Rede sein: Der sonntägliche Tanz der Fläminnen, der eigentlich Ausdruck einer natürlichen Lebensfreude

⁶ Die Begriffe „Lied“ und „Song“ beziehen sich in der vorliegenden Studie ausschließlich auf das französische Chanson und sind ohne die gattungsspezifischen Implikationen für das deutsche Lied oder den englischsprachigen Song zu verstehen.

sein sollte, wird zum Spiegel ihres freudlosen Daseins und ihrer bedrückenden Lebensverhältnisse.

In ihrer jüngsten CD (2017) nimmt auch Patricia Kaas ein Frauenleben ins Visier. Inhaltlich ist das Lied der Zuspruch, den eine ältere Frau der noch jungen Adèle (so auch der Titel des Chansons) zuteilwerden lässt,⁷ die sich etwas verzagt anschickt, ihr Leben als Frau zu leben. Ein konkreter Grund für diese Unsicherheit wird nicht genannt, vielmehr geht es von vornherein generell um das Leben der Frauen, das im Gegensatz zu dem der Männer sehr viel beschwerlicher sei. Die im Chanson sprechende ältere Freundin von Adèle weiß um diese Erfahrungen, die alle Frauen machen müssen, hat sie diese doch auch selbst hinter sich, und somit bietet sie sich Adèle als Führerin und Trösterin an:

*Je te dirai ce que les femmes
Vivent depuis que je suis môme,
Vivent depuis que je suis dame
Allons marcher ma belle
Je te donnerai quelques clés
[...]
Je sais comment te consoler...*

(Ich werde dir sagen, was Frauen
Erleben, seit ich ein kleiner Fratz war,
Erleben, seit ich eine Dame bin,
Los, komm schon, meine Schöne,
Ich werde dir die nötigen Schlüssel geben
[...]
Ich weiß, wie ich dich trösten kann ...)

In diesem Lied geht es also um die (nicht weiter konkretisierte) gesellschaftliche Benachteiligung der Frauen, die sich durch deren Leben zieht und dieses prägt und von jeder einzelnen aufs Neue gemeistert werden muss. Doch soll es nicht auf immer und ewig so weiter gehen:

⁷ Patricia Kaas, *Patricia Kaas*, Warner Music France 2016.

Allons faire mentir ceux que disent
„Adèle, c'est comme ça, et on n'y peut rien“.

(Lass uns jene Lügen strafen, die sagen:
„Adèle, so ist das nun mal, da kann man nichts machen“.)

Mit vereinter Kraft werden Frauen es schaffen. Die Frauen stehen hinter Adèle. Adèle steht für alle Frauen und soll zugleich als Kämpferin eine Vorreiterrolle im Interesse aller übernehmen.

2. Kindheit und frühe Jugend

Nach dem Blick auf das Leben als Ganzes sollen nun Chansons betrachtet werden, die Anfang und Ende des Lebens in den Blick nehmen.

Das in der Kulturgeschichte jahrhundertlang vernachlässigte Thema der Kindheit wurde im französischen Sprachraum im 20. und 21. Jahrhundert auffallend oft aufgegriffen. Mit seinem Hauptwerk *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*⁸ begründete der Historiker Pierre Ariès die systematische Forschung zur Kindheit. Richtungsweisend ist auch der siebenbändige Romanzyklus *A la recherche du temps perdu* von Marcel Proust.⁹ Der erste Teil, *Du côté de chez Swann*,¹⁰ schildert die Kindheit des Protagonisten Marcel. Viele Romanciers nahmen sich des Themas an, so beispielsweise Marcel Pagnol in seiner Romantrilogie *Souvenirs d'enfance*,¹¹ Nathalie Sarraute in *Enfance*¹² oder der belgische

⁸ Pierre Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris 1960 (deutsch: *Geschichte der Kindheit*, München 1975).

⁹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris 1913–1927.

¹⁰ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris 1913.

¹¹ Marcel Pagnol, *Souvenirs d'enfance*, Monte Carlo 1957–1959 (deutsch: *Eine Kindheit in der Provence*, München 1983). Die Trilogie, bestehend aus den Romanen *La gloire de mon père* (1957), *Le château de ma mère* (1958) und *Le Temps des secrets* (1959) wurde nach Pagnols Tod (1974) noch um einen weiteren Roman zu einer Tetralogie erweitert: Marcel Pagnol, *Le temps des amours*, Paris 1977. Nicht zuletzt auch durch die Verfilmungen der ersten beiden Teile in den 1990er Jahren durch Yves Robert wurden diese Werke Pagnols international bekannt.

¹² Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris 1983.

Autor Guy Goffette in *Une enfance lingère*,¹³ wo er das Verhältnis zu seiner Mutter in seiner Kindheit beschreibt; in *Géronimo a mal au dos*¹⁴ betrachtet er seine Kindheit unter dem Aspekt der Beziehung zwischen Vater und Sohn.

Das Chanson widmet sich ebenfalls häufig der Kindheit, fast immer ist dabei von der eigenen Kindheit die Rede. Wie in der Literatur erfolgt die Evokation dieser Lebensphase in vorwiegend positiven, wenn nicht verklärenden Bildern als erinnerte Zeit. Oft gewinnen die Erfahrungen der Kindheit – als eine Stütze im späteren Leben – große Bedeutung für die Protagonisten der Chansons.

In *Alexandrie*, dem ersten Lied des gleichnamigen Albums von Georges Moustaki aus dem Jahr 1976,¹⁵ steht die Erinnerung (*mes souvenirs*) an die Kindheit und die frühen Jugendjahre ganz im Zeichen der *nostalgie* und des *mal du pays* (Heimweh).¹⁶ Die Sehnsucht gilt dem ägyptischen Alexandria, in dem der Chansonnier, der jüdisch-griechischer Abstammung ist, tatsächlich geboren und aufgewachsen ist. Das Lied ist stark autobiografisch geprägt. Es arbeitet mit schroffen Oppositionen: Der Sprecher befindet sich bereits seit 25 Jahren in Paris, doch wandern seine wehmütigen Gedanken oft zurück in das verlorene Paradies (*paradis perdu*) seiner Kindheit, nach Alexandria (*là-bas loin de Paris* – dorthin, weit weg von Paris). Die Wärme der mediterranen Stadt Alexandria (*Le soleil qui brûlait les rues* – Die Sonne, die auf die Straßen niederbrannte) kontrastiert mit der Kälte von Paris (*vingt-cinq hivers* – fünfundzwanzig Winter), die bestimmt nicht nur als jahreszeitliches Phänomen zu interpretieren ist. Der Zauber des Orients, der sich in den Rufen des Muezzins, den Düften, den Wasserpeife rauchenden Gästen der Cafés, den philosophischen Gesprächen etc. kristallisiert, und das kosmopolitische Flair der Stadt (*Arabes Grecs Juifs Italiens / Tous bons Méditerranéens* – Araber Griechen Juden Italiener / Lauter gute Leute vom Mittelmeer) vermitteln dem Kind und dem Heranwachsenden ein Gefühl der Wär-

¹³ Guy Goffette, *Une enfance lingère*, Paris 2006.

¹⁴ Guy Goffette, *Géronimo a mal au dos*, Paris 2013.

¹⁵ Georges Moustaki, *Alexandrie – Initiation au voyage*, Polydor France 2004.

¹⁶ Geht man von der Etymologie des Wortes „Nostalgie“ aus, so ist die Bedeutung synonym zu der des Wortes „Heimweh“: gr. νόστος, *nóstos* (Rückkehr, Heimkehr) und ἄλγος, *álgos* (Schmerz).

me und Geborgenheit, zu dem auch die kindliche Phantasie ihren Beitrag leistet (*L'oignon cru et le plat de fève / Nous semblaient un festin de rêve* – Die rohe Zwiebel und das Bohnengericht / Waren in unseren Augen ein traumhaftes Festessen). Wenn ihm heute in Paris seine – zum Ende des Liedes hin als Geist (*fantôme*) personifizierte – Kindheit einen Besuch abstattet und ihn in Form dieser Erinnerungen übermannt, so geht damit ein Wunder einher. Die personifizierte ‚Kindheit‘ entführt ihn in ihr *royaume* (Königreich) und löst dabei die zeitliche Distanz zwischen dem Damals und dem Heute auf: *comme si le temps s'était figé* (als wäre die Zeit geronnen); *Elle me ramène mes seize ans / Elle me les remet au présent* (Sie versetzt mich in mein Alter von sechzehn Jahren / Sie macht es zu meiner Gegenwart).

Auch in dem Lied *Au bois de Saint-Amand* von Barbara¹⁷ (1964, Text und Musik von Barbara) ist bereits im Titel der Ort genannt, mit dem viele Kindheitserinnerungen (diesmal aus weiblicher Sicht) verknüpft sind. Insbesondere ein Baum (*arbre*) in dem Wäldchen von Saint-Amand (*Au bois de Saint-Amand*) spielt hier eine besondere Rolle, *arbre* und *bois de Saint-Amand* durchziehen leitmotivisch das ganze Chanson. In den ersten Strophen werden die unbeschwerten Kinderspiele um den Baum herum evoziert, unter dem Baum finden dann auch die Stelldichens mit der ersten Liebe statt. Die Leichtigkeit dieser Zeit wird auch durch das häufig im Reim auftauchende Verb *vole* (von *voler* – fliegen) unterstrichen. *Pigeon vole* (Taube flieg) ist eine Anspielung auf ein Chanson von Charles Trenet mit diesem Titel, es fliegen im weiteren Verlauf von Barbaras Liedtext aber auch die Vögel von dem besagten Baum im Wäldchen von Saint-Amand auf, weiter unten verfliegt dann die Zeit und mit dem fliegenden Unterrock des jungen verliebten Mädchens verfliegen auch ihre Kinderträume. Am Ende des Chansons ist es ihr Herz, das freudig an den Ort der Kindheit (zurück-)fliegt (*Mon cœur vole*). *Vole* reimt sich unter anderem auf *folle(s)* (verrückt), ein Adjektiv, das die Spiele und die Unbeschwertheit der Protagonistin charakterisiert.

Empfand Moustaki das Ende der Kindheit und frühen Jugend noch so, als hätten ihn diese verlassen (*mon enfance m'a quitté* – meine Kindheit hat mich verlassen), ist es in dem Lied von Barbara die junge Frau,

¹⁷ Barbara, *Femme piano*, Mercury Records 1997.

die die Entscheidung fällt, dem Ort der Kindheit den Rücken zuzuwenden (*un beau jour [...] je suis partie* – eines schönen Tages [...] bin ich fortgegangen), um dann später wieder dahin zurückzukehren. Die Wiederbegegnung mit dem Baum, den sie wie eine altbekannte Person begrüßt (*Bonjour l'arbre* – Guten Tag, Baum), lässt sofort die Träume ihrer Kindheit wieder lebendig werden. Der Baum bleibt eine Konstante im Leben der Protagonistin. Er verleiht ihrem Leben mit all seinen Wechselfällen Stabilität und vermittelt ihr das Gefühl der Geborgenheit,¹⁸ und so hat sie sich ihn auch als letzte Ruhestätte auserkoren: *Qu'il soit ma dernière demeure* (Er möge meine letzte Ruhestätte sein). Mit diesem Ausblick gewinnt das bis dahin in seinem linearen Verlauf dargestellte Leben der Protagonistin eine neue zeitliche Dimension. Ihm wird eine zyklische Struktur eingeschrieben: Der Ausgangspunkt wird zum Endpunkt.

Eines der berühmtesten französischen Lieder, in denen die Kindheit evoziert wird, ist zweifellos *Douce France* (Süßes Frankreich) von Charles Trenet.¹⁹ Die durchweg positiven Erinnerungen sind in diesem Chanson ziemlich allgemein gehalten. Sie gelten der Familie, der Schulzeit, dem kleinen (namenlosen) Ort mit seinem Glockenturm, der allgemeinen Geborgenheit (*maisons sages* – brave Häuser; *les enfants de mon âge / Ont partagé mon bonheur* – die Kinder meines Alters / Teilten mein Glück). Das in dem Lied skizzierte Frankreich ist in einem unbestimmten *autrefois* (früher) vor dem Zweiten Weltkrieg anzusiedeln – etwa in die Mitte des Zweiten Weltkriegs fällt die Entstehung des Chansons. Mit diesem Lied konnte sich im leidgeprüften Frankreich der frühen 1940er Jahre jeder Franzose identifizieren – alle hatten sie die schwarzen Schuluniformen (*blouse noire*) getragen, allen waren die *Romances sans paroles* vertraut, die der Protagonist lauthals trällerte und die auf den Buchtitel eines der meistgelesenen und -vertonten französischen Dichter des späten 19. Jahrhunderts anspielen: auf Paul Verlaine.²⁰ Neben den allgemeinen Aussagen, die für jedermann Anknüpfungspunkte bieten, ermöglicht auch die emotionale Aneignung des Landes und der Gegend

¹⁸ Zum Baum als Symbol der Stabilität siehe: Giuseppe Faggin, *Simboli. L'albero – Il fuoco – La luce*, Vicenza 1993.

¹⁹ Trenet, *24 Chansons éternelles*.

²⁰ Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, Paris 1874.

durch den Ich-Sprecher – nach seiner Rückkehr von den Reisen in die Ferne – durch die wiederholte und fast insistierende Verwendung des Possessivpronomens *mon/ma* (mein) den RezipientInnen, sich ohne Weiteres und vollumfänglich mit dem Text zu identifizieren:

*Mais combien je leur préfère
Mon ciel bleu mon horizon
Ma grande route et ma rivière
Ma prairie et ma maison.*

(Doch wieviel lieber sind mir doch
Mein blauer Himmel, mein Horizont
Meine Landstraße und mein Fluss
Meine Wiese und mein Haus.)

Der Text verfehlte seine Wirkung im kriegsgeschüttelten Frankreich nicht. Mit diesem Lied rührte Trenet in dieser schweren Zeit (*dans [...] la douleur*) die Gemüter der Franzosen, zu seinen ZuhörerInnen zählten *Résistance*-KämpferInnen ebenso wie die kriegsgefangenen Franzosen, vor denen Trenet in Deutschland mit diesem Lied auftrat.²¹ Ein Lied, das fast als eine heimliche Nationalhymne Frankreichs zu bezeichnen ist.

Das Bild von einer freudlosen Kindheit hingegen zeichnet das Chanson *Mon enfance* (Meine Kindheit) von Jacques Brel.²² Umgeben von abgestumpften und unsensiblen Erwachsenen ist der bedrückende Alltag des unverstandenen Kindes im flämischen Teil Belgiens geprägt von Eintönigkeit, Einsamkeit und Traurigkeit. Dabei ist sich das Kind des jämmerlichen Versagens der Erwachsenen ihm gegenüber einerseits sowie andererseits seiner eigenen Hilflosigkeit und seines Ausgeliefertseins bewusst: *J'avais l'œil du berger / Mais le cœur de l'agneau* (Ich hatte das Auge des Schäfers / Doch das Herz des Lammes). Das Ende der Kindheit, den Beginn der Jugend erlebt der Protagonist als Einsturz der Mauer des Schweigens (*mur du silence*), die erste Erfahrung mit einem Mädchen (*la première fille*) hat auf ihn beflügelnde Wirkung (*Je volais je le jure / Je jure que je volais / Mon cœur ouvrait les bras* – Ich flog, ich

²¹ Auf Bitte der Behörden des „Dritten Reiches“, um die Arbeitsmoral zu steigern.

²² Jacques Brel, *Infiniment – 40 chansons remasterisées*, Barclay 2003.

schwör's / Ich schwöre, dass ich flog / Mein Herz öffnete seine Arme), doch dann setzt der Krieg diesen befreienden Emotionen ein jähes Ende: *Et la guerre arriva // Et nous voilà ce soir* (Und der Krieg brach aus // Und so sind wir heute Abend hier).²³

3. Lebensende

Unzählige Chansons setzen sich mit dem Thema Tod auseinander. Dies geschieht auch unter Aspekten, auf die hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden kann (wie z. B. verfrühter Tod in jungen Jahren, gewaltsamer Tod im Krieg etc.). Hier soll der Tod unter drei Perspektiven beleuchtet werden: der Vorbereitung und Erwartung des Todes, dem Moment des Sterbens und schließlich der Frage nach dem ‚Danach‘.

In seinem einfühlsamen Lied *Les vieux* (Die Alten)²⁴ beschreibt Jacques Brel das Leben der Alten als einen Schwebeszustand zwischen dem ‚Nicht mehr‘ des Lebens und dem ‚Noch nicht‘ in der Erwartung des Todes. Die Alten sprechen nicht mehr, sie haben keine Illusionen mehr, sie träumen nicht mehr. Wenn sie gelegentlich noch außer Haus gehen, dann nur, um einen noch älteren Menschen zu beerdigen. Mit der fortschreitenden Vereinfachung und Reduzierung des Lebens, die sich auch in der zunehmenden Verengung ihres Bewegungsradius spiegelt (*Du lit à la fenêtre puis du lit au fauteuil et puis du lit au lit* – Vom Bett zum Fenster dann vom Bett zum Sessel und dann vom Bett zum Bett), geht das Gefühl des ‚Zuviels‘ (*trop*) einher: Sie leben schon zu lange, sie haben zu viel gelacht, zu viel geweint, sie haben zu viele Falten ... Es ist an der Zeit für sie zu gehen, fast entschuldigen sie sich schon bei ihren Mitmenschen, dass sie ihren Platz noch nicht geräumt haben und sich immer

²³ Bisher war von der Jugend immer in Zusammenhang mit der Kindheit die Rede. Manche Chansons widmen sich aber ausschließlich dieser Lebensphase. So zeichnen z. B. in Georges Moustakis *Odéon* die nostalgischen Erinnerungen an die Kinobesuche das Herausbilden der Persönlichkeit der jungen Menschen nach. *Quand j'étais un voyou* (Als ich ein Strolch war) ein Werk desselben Chansonniers, thematisiert dagegen das rebellische Verhalten des jugendlichen Ich-Protagonisten gegenüber den gesellschaftlichen Normen und seinen Drang nach Freiheit und Unabhängigkeit (beide Chansons in: Georges Moustaki, *Moustaki*, Virgin Music 2003).

²⁴ Brel, *Les Bonbons*.

noch hier, in der Gegenwart, aufhalten: *Vous le verrez peut-être vous la verrez parfois en pluie et en chagrin / Traverser le présent en s'excusant déjà de n'être pas plus loin* (Vielleicht sehen Sie ihn ja mal, vielleicht sehen Sie auch sie gelegentlich, wie [er oder sie] im Regen und Kummer / durch die Gegenwart gehen und sich dabei entschuldigen, dass sie nicht schon weiter weg sind).

Über dieser bedrückenden Enge des Lebens im Alter schwebt unerbittlich das akustische Damoklesschwert in Form der Pendeluhr im Wohnzimmer, die mit ihrem Ticken einmal Ja, einmal Nein zu sagen scheint, was das Gefühl des Am-seidenen-Faden-Hängens für die Alten noch verschärft, und die dabei doch eine eindeutige Botschaft an die betagten Bewohner richtet: *Je vous attends* (Ich warte auf euch).

Eine tickende Uhr spielt auch in dem Lied *La dernière minute* von Carla Bruni eine Rolle, in dem sie sich die letzte Minute ihres Lebens ausmalt.²⁵ Denn wenn für die Ich-Sprecherin die Zeit des Todes gekommen sein und sie ihn am Fuße ihres Bettes stehen sehen wird, dann möchte sie ihn noch um eine einzige weitere Minute für sich bitten: *juste encore une minute*. Und dies eigentlich ohne einen wirklich triftigen Grund (*sans motif et sans but*), sondern nur, um sich ihres kleinen Lebens (*ma si petite vie*) wirklich vollständig zu vergewissern, einschließlich der zusätzlichen 60 Sekunden der erbettelten sprichwörtlichen letzten Minute. Die Uhr findet im Text selbst keine Erwähnung, sie ist nur akustisch präsent, durchzieht doch das ganze Lied ein rhythmisches Ticken wie von einer Uhr. Das Chanson hat zudem genau die Länge einer Minute, also 60 Sekunden. Und es ist, als letzter Beitrag von Brunis erstem Album *Quelqu'un m'a dit*, auch selbst eine *dernière minute*, eine letzte Minute.

Nicht allein in einem Bett zu liegen und mit dem Tod um einen Aufschub zu verhandeln, sondern ein letztes gemeinsames üppiges und erlesenes Festmahl mit all den Wegbegleitern seines Lebens einzunehmen: So wünscht sich Jacques Brel die letzten Momente seines Lebens in *Le dernier repas* (Das letzte Mahl), das mit seinem Titel auf das letzte Abendmahl der Bibel anspielt.²⁶ Auch in *Le Moribond* (Der Sterbende),

²⁵ Carla Bruni, *Quelqu'un m'a dit*, Naïve 2002.

²⁶ Brel, *Les Bonbons*.

ebenfalls von Jacques Brel,²⁷ steht der Abschied im Zeichen eines Freudenfestes, sollen doch die Hinterbliebenen, so der im Refrain geäußerte Wunsch des Sterbenden, bei seiner Beerdigung lachen, tanzen und sich wie verrückt amüsieren. Die verschiedenen Strophen des Liedes sind dann allerdings dem Abschied des Sterbenden von einzelnen Personen gewidmet, die sein Leben auf ganz unterschiedliche Weise geprägt haben. So zieht er im Abschied Bilanz im Blick auf die jeweilige Beziehung (zum besten Freund, zum Pfarrer, zum Geliebten seiner Frau, zu seiner Frau) und lässt auf diese Weise sein Leben Revue passieren.

Im Angesicht des (nahenden) Endes stellt sich unausweichlich auch die Frage „Wie geht es weiter?“. Dieser Frage wird in Chansontexten ebenfalls nachgegangen: Was erwartet den Menschen nach dem Tod? Wie wird sich das Leben für die Hinterbliebenen gestalten?

In *La Mort* (Der Tod) von Jacques Brel²⁸ tritt der Tod als Gestalt auf, die mit ihrer Sichel der Zeit, die verstreicht (*le temps qui passe*), den Garaus macht. Dieser Gedanke durchzieht in Variationen den gesamten Text. Konkret steht im textimmanenten Jetzt dem Ich-Sprecher das *rendez-vous de la faucille* (das Stelldichein mit der Sichel) bevor. Vor diesem Hintergrund wirft er im Refrain – in der (imaginierten) Gegenwart der geliebten Frau – die Frage auf, was ihn nach dem Tod erwartet:

*Mais qu'y a-t-il derrière la porte
Et qui m'attend déjà
Ange ou démon qu'importe
Au-devant de la porte il y a toi*

(Doch was ist hinter der Tür
Und wer wartet da schon auf mich
Ob Engel oder Dämon es ist einerlei
Denn vor der Tür bist du)

Sicher scheint nur zu sein, dass den Protagonisten bzw. den Menschen überhaupt etwas oder jemand erwartet.

²⁷ Brel, *Infiniment*.

²⁸ Jacques Brel, *La valse à mille temps*, in: *4 albums originaux*, CD 1, Barclay 2010.

Ähnlich unklar fällt die Antwort auf diese Frage auch in *Je m'en irai (un jour peut-être)* (Ich werde gehen (eines Tages, vielleicht)) von Moustaki²⁹ aus: Genauso gut wie das Paradies (*paradis*) könnte dem Protagonisten auch die Hölle (*enfer*) bevorstehen. Moustaki geht mit der Ungewissheit dieser Perspektive allerdings (selbst-)ironisch um, man beachte die Umstände dieser bemerkenswerten Vision:

*Et je boirai un dernier verre
Bien calé au fond de mon lit
Pour m'enivrer au paradis
Ou me rafraîchir en enfer*

(Und ich werde ein letztes Glas trinken
Bis obenhin voll in meinem Bett vergraben
Um mich im Paradies zu betrinken
Oder mich in der Hölle zu erfrischen)

Der Schluck tut auf alle Fälle seine Wirkung, sei's in Hinblick auf das Paradies oder auf die Hölle. Die Selbstironie ist damit aber noch nicht erschöpft, schließlich entscheidet sich in der christlichen Tradition der Aufenthaltsort nach dem Tode vor dem Hintergrund der Frage nach der Moral in der Lebensführung. Diese Frage wirft Moustaki indirekt und ohne sie hier auszuführen auf. Augenzwinkernd kokettiert er dabei mit der Phantasie der ZuhörerInnen und dürfte sich ihrer Sympathie gewiss sein, sind diese doch aus vielen anderen Chansons mit den (moralischen) Stärken und Schwächen Moustakis bzw. seiner Protagonisten vertraut.

Euphemistisch und der europäischen Bildsprache seit der Antike durchaus verpflichtet, umschreibt Françoise Hardy in *Tant de belles choses* (So viel Schönes), dem ersten Song ihres gleichnamigen Albums,³⁰ das Jenseits: Sie wird von einem anderen Ufer aus (*d'une autre rive*) über den geliebten Menschen, den sie allein zurücklassen muss, wachen. Obwohl der Text konkrete Anhaltspunkte ausspart, ist das Lied durchaus autobiografisch zu deuten: Die 1944 geborene Sängerin erkrankte in der Zeit der Entstehung des Albums schwer an Krebs. Wie sie selbst in einem

²⁹ Moustaki, *Moustaki*.

³⁰ Françoise Hardy, *Tant de belles choses*, Virgin Music 2004.

Interview³¹ äußerte, dachte sie, als sie das Lied schrieb, an ihren Sohn Thomas, der aus ihrer Ehe mit dem Sänger und Schauspieler Jacques Dutronc hervorgegangen ist. Ihm ist also das Du, an das sich der Text des Liedes richtet, zuzuordnen.³²

Der Titel des Liedes verheißt Positives. Tatsächlich spendet die dem Tod Geweihte in dem Lied dem geliebten Menschen, an den sie sich in dem Lied wendet, Trost angesichts des ihr bevorstehenden Todes, der die Trennung der beiden bedeutet. Um dem Tod seinen Schrecken zu nehmen, umschreibt sie ihn in beschönigenden und entdramatisierenden Bildern. Diese stehen gehäuft und fast beschwörend am Anfang des Liedes: *il me faut lâcher ta main / Sans pouvoir te dire „à demain“* (ich werde deine Hand loslassen müssen / Ohne dir „bis morgen“ sagen zu können), *il me faut aller plus loin / couper des ponts, changer de train* (ich werde weiter weg gehen / die Brücken abbrechen, einen anderen Zug nehmen müssen). Trotz dieser bevorstehenden Trennung wird das Du noch viele schöne Dinge erleben (*Tu as tant de belles choses à vivre encore*). Diese Gewissheit begründet die Sprecherin mit der Macht der Liebe (der beiden), die sich der zerstörerischen Gewalt des Todes entgegenstellt und siegen wird: *L'amour est plus fort que la mort...* (Die Liebe ist stärker als der Tod...) Kraft dieser Liebe bedeutet das Ende des Lebens der Sprecherin nicht auch das Ende der Beziehung der beiden:

*Quoi que tu fasses, quoi qu'il t'arrive
Je serai avec toi comme autrefois...*

³¹ Die entsprechenden Auszüge des Interviews sind beispielsweise in dem Portraitfilm von Emilie Valentin und Matthieu Jaubert: *Françoise Hardy, la discrète* (dt.: *Françoise Hardy, die Diskrete*) (Frankreich 2016) zu sehen, der am 19. Oktober 2018 auf ARTE ausgestrahlt wurde.

³² Auf der textimmanenten Ebene findet sich aber keine explizite Anspielung auf eine Mutter-Sohn-Beziehung. Die Liebe (*amour*), von der im Liedtext die Rede ist, könnte genauso gut auch einer Paarbeziehung zugrunde liegen. Der Text selbst ist sogar, bei aller Innigkeit und Intensität der Gefühle, so offen gehalten, dass er nicht einmal Rückschlüsse auf das Geschlecht des sprechenden Ichs zulässt, er könnte auch aus männlicher Perspektive gesprochen sein. Tatsächlich musste der französische Chansonnier Benjamin Biolay für seine Interpretation des Liedes keine Veränderungen am Text vornehmen. Diese Interpretation ist auszugsweise im eben genannten Portraitfilm über Françoise Hardy zu sehen und zu hören.

(Was auch immer du tust, was auch immer passiert,
Ich werde bei dir sein wie früher...)

Das absolute Ende, das der Tod eigentlich bedeutet, wird entkräftet und überwunden durch die Aussicht auf das Fortbestehen der Beziehung, bewirkt durch die Kraft der Liebe. Zugleich gestaltet sich die Zukunft der beiden nach ihrem Tod gewissermaßen auch als eine Rückkehr in die Vergangenheit, wodurch eine zeitliche Kreisstruktur entsteht (*comme autrefois*).

Mit demselben Gegensatz zwischen der linear auf das Ende zulauenden Zeit, die durch eine zeitliche Kreisstruktur unterlaufen wird, arbeitet auch das *Chanson des escargots qui vont à l'enterrement* (Lied von den Schnecken, die zur Beerdigung gehen).³³ Dass diese Beerdigung kein wirklich tragisches Ereignis ist, kündigt sich schon durch die Nennung der Protagonisten im Titel an (*des escargots* – Schnecken). Sie machen sich an einem sehr schönen Herbstabend (*un très beau soir d'automne*) auf den Weg, um einem vom Baum gefallenen Blatt (*feuille*

³³ In der Reihe der hier besprochenen Chansontexte stellt dieser eine Ausnahme dar. Er ist der einzige Text in der Auswahl, der von einem Dichter, nämlich Jacques Prévert, stammt und zunächst in einem Gedichtband (*Paroles*) veröffentlicht wurde (Jacques Prévert, *Paroles*, Paris 1972, S. 77f.; 1946 Erstveröffentlichung von *Paroles* von J. Prévert in Frankreich (Französischer Originaltext); deutsch: *Gedichte und Chansons*, Reinbek 1971).

Zahlreiche französische Chansonniers haben auf Texte französischer Dichter der Vergangenheit und Gegenwart zurückgegriffen, um diese zu vertonen. Deren Leistung und Untersuchung wäre Gegenstand für eine eigene Studie. Hier sei nur kurz angemerkt, dass sich die Kompositionen Joseph Kosmas auf Texte von Jaques Prévert sowohl bei SängerInnen der klassischen Stimmfächer als auch bei den Chansonniers größter Beliebtheit erfreuten. Als ein Beispiel einer Interpretation des hier besprochenen Chansons sei die durch Les Frères Jacques angeführt: Les Frères Jacques, *Chanson des escargots qui vont à l'enterrement* (Musik: Joseph Kosma, Text: Jacques Prévert). Online verfügbar unter: <<http://www.ina.fr/video/I05265297>>, zuletzt aufgerufen am 08.02.2018. Als Beleg für die große Verehrung des ‚Duos‘ Kosma – Prévert seitens der Chansonniers sei auf das Lied *La chanson de Prévert* von Serge Gainsbourg aus dem Jahr 1962 verwiesen, das eine Hommage des großen Chansonsängers an Kosma und Prévert darstellt und das auch andere Interpreten, z. B. Juliette Gréco, in ihr Repertoire aufgenommen haben (Juliette Gréco, *Le temps d'une chanson*, Polydor 2006). In diesem Chanson wird allerdings vor allem das berühmteste Chanson von Kosma und Prévert zitiert: *Les feuilles mortes*, ein Lied, das unzählige SängerInnen auch in anderen Sprachen interpretiert haben.

morte) das letzte Geleit zu geben. Mit dem Herbst wird bereits in der Ausgangssituation des Liedes auf den Zyklus der Jahreszeiten verwiesen, und tatsächlich kommen die beiden sich zwangsläufig im Schnecken-tempo bewegendem Trauergäste, die sich mit Trauerflor für die Beerdigung zurecht gemacht haben, erst im Frühjahr an dem Ort an, wo diese stattfinden soll. Doch ist mit dem Frühjahr natürlich der Grund für den langen Weg der beiden Schnecken obsolet geworden, denn gerade das, was es zu beerdigen galt (das Blatt als ein Teil der Natur), erlebt gerade seine Wiederauferstehung:

*Les feuilles qui étaient mortes
Sont toutes ressuscitées.*

(Die Blätter die gestorben waren
Sind alle wieder auferstanden.)

Die beiden Schnecken geraten in den Sog der Lebensfreude, die die Natur vermittelt, sie kosten auf ihre Weise die warmen Jahreszeiten in fröhlicher Gesellschaft aus, bevor sie sich schließlich an einem hübschen Sommerabend (*un joli soir d'été*) wieder auf ihren (objektiv vielleicht gar nicht so weiten) Heimweg machen.

Im Gegensatz zu dem tröstenden Ausblick, den die letztbesprochenen Chansons für die Zurückgebliebenen im ernstesten wie im weniger ernst gemeinten Trauerfall bieten, zeichnet Jacques Brel den Freund des verstorbenen *Fernand*³⁴ im gleichnamigen Chanson in tiefster Verzweiflung und Einsamkeit. Er folgt in der Tristesse eines frühen Morgens in Paris ganz allein dem Sarg Fernands und fühlt sich dabei so verlassen wie in einer Wüste (*désert*: das Wort bedeutet im Französischen sowohl „verlassen“ als auch „Wüste“). Durch seine Verzweiflung lässt er sich auch zu anklagenden Verwünschungen Gottes hinreißen, den er für dieses Drama der Vereinsamung (sowohl des Verstorbenen als auch seiner eigenen) und der allgemeinen Gleichgültigkeit, für die metonymisch das schlafende Paris steht, verantwortlich macht. Das Lied bietet keinerlei Perspektive, der Tod wird hier nur als ein Endpunkt erfahren – für den

³⁴ Jacques Brel, *Ces gens-là*, in: *4 albums originaux*, CD 4, Barclay 2010.

trauernden zurückgebliebenen Freund, der jetzt nur noch weinen kann (*maintenant j' vais pleurer*), und für die Liebe, denn eine gewisse Constance schert sich nicht um den Schatten Fernands (*Constance / Qui se fout bien d' ton ombre*).

Auch in ganz schnöder materieller Hinsicht wirft das französische Chanson die Frage der Zeit nach dem Tod auf. In *Héritage infernal* (Höllisches Erbe) etwa zeichnet Charles Trénet³⁵ ein sarkastisches Bild von tatsächlichen und vermeintlichen Verwandten, die sich habgierig um das (armselige) Erbe eines alten Käsehändlers aus der Rue des Trois-Mages streiten.

4. *Avec le temps...*

Sowohl der Evokation der Kindheit in der Erinnerung als auch der gedanklichen Vorwegnahme des eigenen – früher oder später gewiss eintretenden – Todes liegt die Wahrnehmung des Wesens der Zeit zugrunde: die ihrer Vergänglichkeit. Unzählige französische Chansons thematisieren die Erfahrung der Vergänglichkeit in Verbindung mit dem Thema ‚Liebe‘. Schließlich unterliegt auch die Liebe der Vergänglichkeit, sei es, dass eine Liebesbeziehung im Laufe der Zeit zerbricht, sei es, dass die Liebenden altern.³⁶

Das wohl bekannteste französische Chanson, das sich dem Thema der Vergänglichkeit widmet und dieses mit der Liebe verknüpft, ist *Avec le temps* (Mit der Zeit) von Léo Ferré.³⁷ Das Chanson ist sowohl auf der Ebene des Textes als auch der der Musik durchweg von einer ruhigen und melancholischen Stimmung geprägt. *Avec le temps* hat den Charakter einer großen Reflexion über die Erfahrungen von Verlust und Entschwinden, die die Zeit mit sich bringt. Diese Erfahrungen beziehen sich auf vergangene Liebesbeziehungen. Die Erinnerung an diese Beziehungen geschieht aus der Perspektive des Alters (*blanchi* – weiß gewordenes

³⁵ Trénet, *24 Chansons éternelles*.

³⁶ Zu diesem Thema erscheint demnächst ein Aufsatz der Verfasserin des vorliegenden Beitrags.

³⁷ Léo Ferré, *Léo chante Ferré*, Barclay 1990. Der Text zu diesem Chanson findet sich als Anhang am Ende des Aufsatzes.

Haar). Evoziert werden dabei nicht singuläre Ereignisse der jeweiligen Liebesbeziehung, sondern banale Situationen, die wiederholt im Alltag auftraten (dafür spricht auch die Verwendung des Imperfekts), wie das Warten auf die geliebte Person im Regen oder die Verabschiedung, wenn die geliebte Person für einen Abend allein zuhause zurückbleiben musste. Dabei bilden diese schlichten Szenen den Rahmen und vielleicht sogar den Nährboden für das unendlich große Gefühl der gegenseitigen Liebe, das etwa in Worten der Fürsorge (*Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid* – Komm nicht zu spät nachhause, und vor allem, verkühl dich nicht) oder in der ängstlichen Sorge um den anderen (*L'autre [...] qu'on cherchait sous la pluie* – Der andere, nach dem man im Regen Ausschau hielt) zum Ausdruck kommt.³⁸ Nicht an allen Stellen, an denen Erinnerungen evoziert werden, sind diese auch an äußeren Situationen festzumachen, vielmehr wird andernorts ausschließlich die Bedingungslosigkeit der Liebe und die totale Hingabe an die geliebte Person thematisiert, die bis an den Rand der Selbstaufgabe führt: So basiert der Glaube (*croyait*) an die geliebte Person auf deren armseliger Schwäche (auf einer Erkältung, auf einem Nichts: *pour un rhum, pour un rien*), für sie wäre man auch bereit gewesen, die eigene Seele für ein paar Groschen zu verkaufen (*l'on eût vendu son âme pour quelques sous*), und ihr gegenüber gebärdete man sich wie ein Hund (*l'on s'entraînait comme entraînent les chiens*).³⁹ Die Liebe ist so groß, dass sie auch in Verstellungen zu erraten (*devinait*) ist: Die geliebte Person bleibt auch zwischen den Zeilen und unter dem Make-up (*entre les lignes et sous le fard*) einer geschminkten Beteuerung (*serment maquillé*) erkennbar.

Doch all dies ist vorbei. Wie bereits gesagt, wird der Blick auf die Liebesbeziehungen (*les passions, les voix*) aus der Perspektive des Alters gerichtet. Diese Situation ist geprägt von dem Gefühl der Einsamkeit

³⁸ Zum sprachgeschichtlichen Zusammenhang von Liebe und Fürsorge und dessen philosophischen Implikationen siehe: Umberto Curi, *Miti d'amore – filosofia dell'eros*, Mailand 2009, S. 107–159.

³⁹ Diese Geste ist vergleichbar mit einer Stelle aus Brel's *Ne me quitte pas* (Brel, *La valse à mille temps*). Um nicht von der Geliebten verlassen zu werden, ist der Sprecher sogar fast zur Selbstaufgabe bereit: *Laisse moi devenir / [...] / L'ombre de ton chien / Ne me quitte pas* – Lass mich / [...] / Zum Schatten deines Hundes werden / Doch verlass mich nicht).

(*l'on se sent tout seul* – man fühlt sich ganz einsam), das Gefühl der Geborgenheit und Wärme in den Zeiten der überschwänglichen Liebe ist in der Gegenwart dem Frösteln in einem Bett, in dem man sich nicht aus Liebe, sondern aus Zufall befindet, gewichen (*l'on se sent glacé dans un lit de hasard*).

Sowohl der Kontrast zwischen der (auch materiellen) Bescheidenheit (*pauvres gens* – arme Leute) und der alltäglichen Schlichtheit des Lebenskontextes, in den die Lieben der Vergangenheit gebettet waren, und andererseits der Größe der Gefühle, die den zentralen Gegenstand der Erinnerung bilden, als auch der schroffe Gegensatz zwischen der emotionalen Fülle in den Zeiten der Liebe und der Trostlosigkeit der Lebensphase, in der dies alles in die Erinnerung drängt, vermitteln den Eindruck von großer Innigkeit, die all diesen vergangenen Liebesbeziehungen zugrunde lag. Diese überträgt sich auch auf die LeserInnen bzw. HörerInnen, die sich kaum einer emotionalen Involvierung zu entziehen vermögen. Und so stellt sich hier auch die Frage nach dem bzw. den ‚Protagonisten‘ des Chansons. Wer also ist der Sprecher oder die Sprecherin, wer die je geliebte Person?

Fast immer tritt in poetischen (Chanson-)Texten über die Liebe, in denen persönlich anmutende und intime Erinnerungen eine tragende Rolle spielen, ein Sprecher als Ich (*je*) in Erscheinung.⁴⁰ Von diesem Usus weicht *Avec le temps* ab: Für die liebende Person wird fast durchgehend das Pronomen *on* (man) verwendet.⁴¹ Und hinsichtlich der geliebten Person ist anstelle des zu erwartenden *tu* (du) fast immer von *l'autre* (der/die andere) die Rede. Diese Wortwahl wirkt distanzierend. Überraschend distanzierend angesichts der kolportierten Inhalte.

Der fast vollständige Verzicht auf die Personalpronomen *je* und *tu* zugunsten der Verwendung der beiden indefiniten Pronomen *on* und *l'autre* legt die Vermutung nahe, der Sprecher unternehme den Versuch, sich selbst im Moment der Evokation seiner in ihrem Inhalt emotio-

⁴⁰ Sofern nicht die Liebe einer dritten Person Gegenstand ist.

⁴¹ Mit Ausnahme von *vous* an der Stelle: *et l'on oublie les voix / Qui vous disaient tout bas* [...] (Und man vergisst die Stimmen, die einem ganz leise [...] sagten [...]). An der Übersetzung von *vous* mit „einem“ wird schon deutlich, dass *vous* hier verallgemeinernd verwendet wird und insofern mit der Bedeutung und Funktion von *on* vergleichbar ist.

nal aufgeladenen Erinnerungen in Distanz zu denselben zu bringen. Ein ‚persönlicher‘ Sprecher wird in der Immanenz der Textebene kaum fassbar. Nur an der Stelle *j’arfouille dans les rayons de la mort* (ich wühle in den Abteilungen des Todes) ist von einem Ich die Rede, das das, was bereits vergangen und tot ist (*les rayons de la mort*), durchwühlt: Ein starkes Bild für die Evokation der Vergangenheit durch die Erinnerung. Die Du-Anrede dagegen findet sich immer in erinnerten Gesprächsfetzen, also in der direkten Rede: *ça t’as un’ de ces gueules* (wie du da wieder aussehst) und in den Imperativformen der bereits zitierten Stelle *Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid*. Die beiden Du-Stellen weisen keine Kohärenz zueinander auf, aus ihnen erschließt sich kein Profil der jeweils angesprochenen Person.

Die durch die Verwendung von *on* und *l’autre* bewirkte Lösung bzw. Enthebung der Inhalte von einer persönlichen Sprecherebene hat eine Zielrichtung: Mit dieser Abstrahierung erlangen die Aussagen des Textes den Charakter der Allgemeingültigkeit. *On* schließt in seiner Bedeutung auch die Leserin bzw. den Leser/die Hörerin bzw. den Hörer ein. Die geschilderten ‚Erlebnisebenen‘ (die Erinnerungen, das Alter) könnten auch die der LeserInnen und HörerInnen sein.⁴²

Wie bereits dargelegt, werden keine besonderen Ereignisse erinnert, sondern Gefühle, die höchstens an Alltagsszenen festgemacht werden. Auch dieser Umstand trägt dazu bei, dass die Erinnerungsinhalte sowie auch die Erfahrung des Alters Anknüpfungspunkte für ‚jedermann‘ bieten. Die Inhalte der Erinnerungen und die Schilderung der Gegenwart öffnen sich der Rezipientin bzw. dem Rezipienten und stellen ihr oder

⁴² Man kann sogar so weit gehen, die Abstrahierung von einem konkreten Sprecher bzw. einer konkreten Sprecherin auch mit der geschlechtlichen Unspezifik von *on* und *l’autre* zu begründen. Schließlich sind diese Pronomen nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen. Ein Indiz, dass der Text aus männlicher Perspektive gesprochen ist, bietet eigentlich nur die Stimme des Sängers Léo Ferré. Darüber hinaus kann die ZuhörerIn bzw. der Zuhörer auch dessen zahlreiche andere Chansons über die Liebe heranziehen, die immer dem naheliegenden Muster ‚männlicher Liebender (Sprecher) – weibliches Objekt der Liebe‘ folgen. Auf textimmanenter Ebene bleibt die Frage nach dem Geschlecht letztlich jedoch offen, denn die männlichen Formen der Adjektive, die in *Avec le temps* auf das *on* bezogen sind, können nicht als Beleg für einen männlichen Sprecher herangezogen werden, weil gemäß der französischen Grammatik *on* immer männliche Adjektivformen verlangt.

ihm leicht zugängliche Projektionsflächen bereit. Jedermann (*on*) ist es möglich, sich mit den entpersönlichten ‚persönlichen‘ Erinnerungen, die in *Avec le temps* evoziert werden, zu identifizieren.

Was Léo Ferré in *Avec le temps* also gelingt, ist nichts Geringeres als der Spagat zwischen einer persönlichen und hochgradig emotionalen Färbung der poetischen Inhalte des Textes bei deren gleichzeitiger Abstraktion, Verallgemeinerung und Entpersonalisierung, die wesentlich durch Entscheidungen auf der sprachlichen Ebene bewirkt werden.⁴³ Die Inhalte öffnen sich so dem Leser bzw. der Leserin/der Hörerin bzw. dem Hörer und bieten ihm oder ihr die Möglichkeit und Fläche für Selbstprojektion und Identifikation.

Diese Strategie ist nicht neu. Das Verfahren, das Léo Ferré in *Avec le temps* anwendet, lässt sein großes Vorbild erkennen, den (nicht nur von ihm) oft vertonten Dichter Paul Verlaine.⁴⁴ Gerade im ersten Teil seines Schaffens, insbesondere in den *Fêtes galantes* (1869) und den *Romances sans paroles* (1874) hatte dieser in seinen (emotional sehr ansprechenden) Gedichten (man denke etwa an den Zyklus der *Ariettes oubliées* innerhalb der *Romances sans paroles*) die *impersonnalité* (Unpersönlichkeit) zu seinem Schaffensprinzip erhoben und war dabei auf der Textebene methodisch ganz ähnlich vorgegangen wie Léo Ferré in *Avec le temps*.⁴⁵

Zu Beginn der Analyse von *Avec le temps* war davon die Rede, dass dieses Chanson vor allem als eine Reflexion über die Vergänglichkeit angelegt ist. Bisher wurden die Erfahrungen (die erinnerten Liebesgeschichten, die Jetztzeit des Alters) untersucht, die in dem Gedicht zur Sprache gebracht werden. Diese Erfahrungen zeitigen zweierlei Resultate: Sie führen zum einen hin zu der Reflexion über die Vergänglichkeit, zum anderen münden sie in eine letzte, äußerste Erfahrung auf der Erlebnisebene. Diese beiden Aspekte sollen im Folgenden beleuchtet werden.

Die Reflexion besteht in der Einsicht, dass alles mit der Zeit vergeht, entschwindet: *Avec le temps... / Avec le temps, va, tout s'en va* (Mit der

⁴³ Vgl. hierzu auch Anm. 46.

⁴⁴ Beispiele für Aufnahmen der zahlreichen Vertonungen von Texten Paul Verlaines durch Léo Ferré, *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré*, in: *Léo Ferré chante les poètes* (CD 4), Barclay 2004. Ders., *Les poètes. Aragon – Apollinaire – Baudelaire – Verlaine – Rimbaud*, Barclay 1986.

⁴⁵ Nachzulesen in: Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris 1955, S. 163–185.

Zeit ... / Mit der Zeit, geht, geht alles dahin). Diese zwei Verse bilden jeweils den Auftakt der insgesamt sechs Strophen, die Reflexion ist somit leitmotivisch in den Text eingewoben. Auch hierbei handelt es sich um eine allgemeingültige Aussage, man beachte in diesem Zusammenhang insbesondere das Wort *tout* (alles): Die Wirkung der Zeit betrifft und umfasst alles, sie rafft alles dahin.

Was aber ist „alles“? Zunächst sind es die Liebesgeschichten, die eine um die andere zu Ende gegangen sind. Mit ihnen ist auch die Jugend verschwunden, sie hat dem vorrückenden Alter Platz gemacht. Selbst die schönsten Erinnerungen (*Mêm' les plus chouett's souv'nirs*) werden nicht bleiben: Mehrmals ist in dem Chanson vom Vergessen die Rede. Ist es in der ersten Strophe eine einzelne Liebe, die zunehmend in Vergessenheit gerät (*On oublie le visage et l'on oublie la voix* – Man vergisst das Gesicht und man vergisst die Stimme), ist in der fünften Strophe vom Vergessen mehrerer Lieben die Rede: *On oublie les passions et l'on oublie les voix* (Man vergisst die Leidenschaften und man vergisst die Stimmen). All den Erinnerungen, die im Chanson evoziert wurden, wohnt schon ihr Vergessen inne.

Doch auch auf der Ebene der Erfahrung mündet das Lied in einen Abschied. Es endet mit folgenden Versen:

*Alors vraiment
Avec le temps on n'aime plus.*

(Also wirklich
Mit der Zeit liebt man nicht mehr.)

Mit der Zeit kommt also der Mensch auch mit der Liebe selbst ans Ende, es kommt der Punkt, an dem die Liebe für den Menschen keine Option mehr ist. Sie ist für ihn als eine Möglichkeit versiegt, fast als hätte sich die Liebe als solche totgelaufen. Mensch und Liebe sind entkoppelt.

Dabei schwingt in diesen letzten Versen des Chansons keinerlei Bitterkeit, kein Schmerz oder Groll mit, vielmehr spricht aus ihnen, dass sich der Mensch in dieses Ausscheiden aus dem Strudel der Liebe bzw. in das Ausscheiden der Liebe aus seinem Leben fügt. Er wersetzt sich dieser ‚Wendung‘ in keiner Weise, im Gegenteil scheint sich, einhergehend mit

dieser endgültigen Verabschiedung der Liebe und von der Liebe sowie mit dem Bewusstsein vom allgemeinen Entschwinden von allem (*Avec le temps tout s'évanouit* – Mit der Zeit entschwindet alles), ein Gefühl der Gelassenheit und Ruhe und Zufriedenheit einzustellen, das in behutsam gesetzten Tupfen schon mehrmals im Text angeklungen war:

1. Strophe:

*Le cœur, quand ça bat plus, c'est pas la peine d'aller
Chercher plus loin, faut laisser faire et c'est très bien*⁴⁶

(Das Herz, wenn das dann mal nicht mehr schlägt, dann braucht man auch nicht

Weiter zu suchen, man muss es geschehen lassen und das ist sehr gut)

4. Strophe:

Avec le temps, va, tout va bien

(Mit der Zeit geht, geht alles gut)

6. Strophe:

Et l'on se sent tout seul peut-être mais peinard

(Und man fühlt sich vielleicht ganz allein aber auch ganz ruhig)

⁴⁶ Gerade diese Stelle steht inhaltlich in enger Verbindung zu den letzten beiden Versen, drückt sich doch in *Le cœur, quand ça bat plus* derselbe Grundgedanke aus wie in *on n'aime plus*. Doch war im Vers davor vom Vergessen eines einzelnen Gesichts und einer einzelnen Stimme die Rede, und so ordnet man als HörerIn diesen Passus zunächst dem Kontext einer einzelnen zu Ende gehenden Liebesgeschichte zu. Erst aus der Perspektive des Fortgangs des Gedichts und insbesondere des letzten Verses erschließt sich dem Rezipienten bzw. der Rezipientin die allgemeingültige Dimension dieser Aussage auch schon zu Beginn des Gedichts. Dazu tragen auf sprachlicher Ebene bestimmte Formulierungen bei. Diese Stelle bietet nämlich auch mehrere Beispiele dafür, dass die Entpersönlichung im Text nicht nur an der Verwendung der indefiniten Pronomen festzumachen ist. Auch andere sprachliche Verfahren haben denselben Effekt, so z. B. die ‚Verdinglichung‘ des Herzens durch *ça*: *Le cœur, quand ça bat plus* (Das Herz, wenn *dieses Ding* nicht mehr schlägt) oder (in Zusammenhang mit einer bereits zitierten Stelle) sogar die Verdinglichung der geliebten Person durch das Wort *quoi* (was): (*L'autre*) [...] / *Devant quoi l'on se traînait comme traînent les chiens* [...]. Auch unpersönliche Wendungen wie *C'est pas la peine* oder *il faut* haben verallgemeinernden Charakter.

Es ist, als mache der Mensch durch die Einsicht, dass alles dem Dahinschwinden unterworfen ist, sowie durch sein widerstandsloses Einfinden in dieses allgemeine Vergehen und Loslassen auch seinen Frieden mit dem, was er vorher so intensiv gelebt hat. Aus dieser Perspektive, die jenseits der Phase einer aktiven Lebensgestaltung und des Leidens daran liegt, bekommt der Blick zurück aber auch eine neue Note: *Et l'on se sent floué par les années perdues* (Und man fühlt sich hereingelegt von den verlorenen Jahren). Das Wort *perdues* kommt hier in zwei Bedeutungen zum Tragen: Die Jahre sind verloren, insofern als sie (unwiederbringlich) vergangen sind. Neben diesem zeitlichen Aspekt sind sie aber auch verloren im Sinne von vergeudet – vor allem diese Bedeutung wird durch den Kontext über das Partizip des Verbes *flouer* (hereinlegen, betrügen, also: hereingelegt, betrogen) suggeriert. Aus der quasi buddhistisch anmutenden Perspektive des Nachher – also nachdem man die Leidenschaften sowie die Freude und das Leiden daran überwunden hat – erfährt die Zeit dieser Erfahrungen demnach auch eine radikale Umwertung: Es waren ‚verlorene Jahre‘, die letztlich nichts gebracht haben.⁴⁷

Dies bedeutet in letzter Konsequenz auch, dass die eigentlich positiv zu bewertende Zeit diejenige ist, in der der Mensch zu dieser Gelassenheit und Ruhe kommt. Eine Ruhe, die dem gesamten Text nicht nur inhaltlich (siehe die zuletzt angeführten Zitate), sondern darüber hinaus auch durch seine Struktur und metrische Form eingeschrieben ist. Der

⁴⁷ Noch einmal sei auf Parallelen zu manchen Textstellen aus Brels *Ne me quitte pas* verwiesen. Auch bei Brel ist eingangs vom Vergessen und von einer verlorenen Zeit die Rede, und dies in unpersönlicher Form: *Il faut oublier / Tout peut s'oublier / Qui s'enfuit déjà / Des malentendus / Et le temps perdu* [...] (Man muss vergessen / Alles lässt sich vergessen / Was schon entschwindet / Die Missverständnisse / Und die verlorene Zeit [...]). Doch ist die Situation in Brels Chanson eine ganz andere als bei Ferré: Hier möchte der Sprecher, der sich im Fortgang des Chansons als Ich (*je*) einbringt, den zurückliegenden negativen Verlauf der Liebesbeziehung, der nichts brachte und insofern eine „verlorene Zeit“ (*temps perdu*) ist, vergessen machen, denn er führte zur Krise, ja zum Dahinschwinden (*Qui s'enfuit déjà*) der Liebe. Durch die Verwendung der unpersönlichen Formen an dieser Stelle soll der Geliebten diese Verhaltensoption vorsichtig ‚schmackhaft‘ gemacht werden. Mit dem Vergessen des Vergangenen verbindet sich für den Sprecher die Hoffnung, dass der Beziehung eine zweite Chance gegeben wird. Das Vergessen steht also bei Brel im Zeichen der Hoffnung auf einen Neubeginn vor dem Hintergrund einer massiven Beziehungskrise. Davon kann bei Ferré keine Rede sein.

Text besteht nämlich, bis auf zwei Ausnahmen, aus Alexandrinern, also dem klassischen Vers der französischen Dichtung schlechthin. Dies trifft auch auf die zwei Verse umfassende Reflexion zu, insofern diese zusammengekommen einen Alexandriner bilden:

Avec le temps... (4 Silben)
Avec le temps, va, tout s'en va (8 Silben)

Auch die sich an die sechste Strophe anschließenden zwei Verse

Alors vraiment
Avec le temps on n'aime plus.

folgen diesem Schema bzw. dem metrischen Prinzip der Reflexion (4 + 8 Silben). Sie fügen sich aber auch durch die Verwendung des Textbausteines *Avec le temps* an derselben versimmanenten Stelle (zu Beginn des 8-Silblers) in die Reihe der Reflexionen ein und zitieren diese darüber hinaus auch auf der Klangebene, reimt sich doch der a-Nasal von *vraiment* an derselben Stelle mit *temps*, ein Effekt, der sich in der Reflexion ebenfalls durch die zweimalige Nennung des Textbausteines *Avec le temps* ergab. So kann man die beiden letzten Verse als eine Variante der beiden Verse bezeichnen, die die sechsmal identische, immer zum Strophenauftritt wiederholte Reflexion wiedergeben. Zugleich wird dem Text durch die beiden abschließenden Verse eine Kreisstruktur eingeschrieben: Das Chanson gehorcht in seinen Anfangs- und Schlussversen demselben metrischen Prinzip und weist am Anfang und Schluss dieselbe klangliche Rekurrenz auf, nämlich den Reim des a-Nasals.

Neben dem Ebenmaß des französischen Alexandriners, dessen Zäsur in *Avec le temps* immer entweder nach der sechsten Silbe, also genau in der Mitte, oder nach der vierten Silbe liegt, neben der Kreisstruktur des Chansons und dem regelmäßigen Wechsel zwischen den immer gleichen Reflexionen und dem jeweils variierten Fortgang der Strophen trägt aber auch der Klang der Worte dazu bei, dass das Gedicht bzw. Chanson dem Leser oder der Leserin bzw. dem Hörer oder der Hörerin den Eindruck einer großen Ruhe vermittelt. Es bewegt sich klanglich nämlich in der Mitte zwischen den Extremen: Der hellste und dunkelste Vokal (i- und

u-Klang) sind selten, es herrschen a-, o- und e-Klänge vor. Bei den Konsonanten sind scharfe Zischlaute zugunsten weich klingender Phoneme in den Hintergrund gedrängt.

Bleibt noch die Frage nach den beiden Versen, die metrisch wirklich eine Sonderstellung einnehmen. Es handelt sich um die die zweite und vierte Strophe abschließenden 8-Silbler *Avec le temps tout s'évanouit* und *Avec le temps, va, tout va bien*. Dadurch, dass die jede Strophe einleitende Reflexion sich in zwei Verse gliedert, deren zweiter (*Avec le temps, va, tout s'en va*) ein 8-Silbler ist, nehmen diese 8-silbigen Verse metrisch Bezug auf die Reflexion und auch auf den allerletzten Vers des Chansons (*Avec le temps on n'aime plus*). Im Gegensatz zu den 8-Silblern der Reflexion und des letzten Verses von *Avec le temps* werden sie allerdings nicht durch einen vorausgehenden 4-Silbler zu einem Alexandriner ‚aufgerundet‘.

Ihre metrische Ausnahmestellung suggeriert, dass diese beiden Verse auch einen starken Bezug zueinander haben, und so bietet es sich an, sie auch zusammen zu lesen. Tatsächlich erschließt sich in ihnen die zentrale Botschaft dieses Chansons: Mit der Zeit entschwindet alles, mit der Zeit geht alles gut:

Avec le temps tout s'évanouit

Avec le temps, va, tout va bien

Doch vollzieht sich die Konzentration des wesentlichen Inhalts dieses Gedichts nicht nur in (diesen) zwei Versen. Noch extremer kristallisiert sich die zentrale Botschaft dieses Chansons in einem einzigen Verb, nämlich *aller* (gehen).

Der erste der beiden ‚isolierten‘ 8-Silbler (*Avec le temps tout s'évanouit*) bringt gegenüber dem 8-Silbler der Reflexion (*Avec le temps, va, tout s'en va*) inhaltlich keine Neuerung: *tout s'en va* und *tout s'évanouit* sind Synonyme. Anders verhält es sich beim zweiten 8-Silbler (*Avec le temps, va, tout va bien*): Hier wird ein neuer Gedanke, nämlich eine Wertung, ins Spiel gebracht: *tout va bien* – alles geht gut.

Während also in dem die zweite Strophe abschließenden 8-Silbler keine inhaltliche, sondern lediglich eine Wortvariante zu finden ist, weist der die vierte Strophe abschließende 8-Silbler einen Parallelismus

mit dem 8-Silbler der Reflexion auf, der über die Rekurrenz des Textbausteines *Avec le temps* und des Wortes *tout* hinausgeht und auch das Verb *aller* in seiner konjugierten Form (*va*) umfasst:

Avec le temps, va, tout s'en va

*Avec le temps, va, tout va bien*⁴⁸

Erst zum Versende hin, in den letzten beiden Silben (!), wird deutlich, dass das Verb *aller* in den beiden Versen in zwei verschiedenen Bedeutungen verwendet wird: [...] *tout s'en va*: alles geht dahin, und [...] *tout va bien*: alles geht gut. So wird über die Mündung des Verbs *aller* in zwei unterschiedliche Sinnvarianten, die zusammengeführt den zentralen Gedanken des Liedes wiedergeben, dieser auch auf den engsten Raum des Wortes *va* konzentriert.⁴⁹

Der zentralen Botschaft seines Chansons trug Léo Ferré übrigens auch bei seinen Auftritten Rechnung. *Avec le temps* war das Lied, mit dem er seine Konzerte beschloss. Bevor er es anstimmte, bat er sein Publikum immer, im Anschluss daran nicht zu klatschen. *Avec le temps* mündete in der Konzertsituation in ein akustisches Nichts. Die Musik, die Worte waren verklungen, entschwunden. Alles wurde losgelassen und machte nichts Neuem Platz. Nur eine neue Atmosphäre stellte sich ein, in der der Künstler lautlos abtrat.

⁴⁸ Unterstreichungen durch die Verfasserin.

⁴⁹ Dem Leser bzw. der Leserin vermittelt sich über die Verwendung des Verbs *va* in diesen beiden Versen darüber hinaus auch noch jenes Gefühl der Ruhe, das sich, wie oben dargelegt, mit dem Loslassen einstellt. Das Wort *va* kommt nämlich in den genannten Versen je zweimal vor. Das erste Mal ist das Verb jeweils noch quasi in einem inhaltlichen ‚Schwebezustand‘ belassen, erst bei der zweiten Nennung wird es ‚aufgelöst‘ und erschließt sich in seiner jeweiligen Bedeutung. Auch dieses Verfahren trägt fast unmerklich zum Effekt des sanften Hinübergleitens in das ‚Nachher‘ bei.

Avec le temps

Anhang: Text zu *Avec le temps*

Avec le temps ...
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie le visage et l'on oublie la voix
Le cœur, quand ça bat plus, c'est pas la peine d'aller
Chercher plus loin, faut laisser faire et c'est très bien

Avec le temps ...
Avec le temps, va, tout s'en va
L'autre qu'on adorait, qu'on cherchait sous la pluie
L'autre qu'on devinait au détour d'un regard
Entre les mots, entre les lignes et sous le fard
D'un serment maquillé qui s'en va faire sa nuit
Avec le temps tout s'évanouit

Avec le temps ...
Avec le temps, va, tout s'en va
Mêmem les plus chouettes souv'nirs ça t'as un de ces gueules
A la Gal'rie j'farfouille dans les rayons d'la mort
Le samedi soir quand la tendresse s'en va tout seule

Avec le temps ...
Avec le temps, va, tout s'en va
L'autre à qui l'on croyait pour un rhume, pour un rien
L'autre à qui l'on donnait du vent et des bijoux
Pour qui l'on eût vendu son âme pour quelques sous
Devant quoi l'on s'entraînait comme traînent les chiens
Avec le temps, va, tout va bien

Avec le temps ...
Avec le temps, va, tout s'en va
On oublie les passions et l'on oublie les voix
Qui vous disaient tout bas les mots des pauvres gens
Ne rentre pas trop tard, surtout ne prends pas froid

Avec le temps ...
Avec le temps, va, tout s'en va
Et l'on se sent blanchi comme un cheval fourbu
Et l'on se sent glacé dans un lit de hasard

Et l'on se sent tout seul peut-être mais peinard
Et l'on se sent floué par les années perdues

Alors vraiment
Avec le temps on n'aime plus.

Literaturverzeichnis

- Ariès, Pierre: *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris 1960. Deutsch: *Geschichte der Kindheit*, München 1975.
- Curi, Umberto: *Miti d'amore – filosofia dell'eros*, Mailand 2009.
- Faggin, Giuseppe: *Simboli. L'albero – Il fuoco – La luce*, Vicenza 1993.
- Ferré, Léo: *Testament phonographe*, Paris 2001.
- Goffette, Guy: *Géronimo a mal au dos*, Paris 2013.
- Goffette, Guy: *Une enfance lingère*, Paris 2006.
- Pagnol, Marcel: *Souvenirs d'enfance*, Monte Carlo 1957–1959. Deutsch: *Eine Kindheit in der Provence*, München 1983.
- Pagnol, Marcel: *Le temps des amours*, Paris 1977.
- Prévert, Jacques: *Paroles*, Paris 1972. Deutsch: *Gedichte und Chansons*, Reinbek 1971.
- Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*, Paris 1913–1927.
- Proust, Marcel: *Du côté de chez Swann*, Paris 1913.
- Richard, Jean-Pierre: *Poésie et profondeur*, Paris 1955.
- Saka, Pierre (Hrsg.): *La grande anthologie de la chanson française*, Paris 2001.
- Sarraute, Nathalie: *Enfance*, Paris 1983.
- Todd, Olivier (Hrsg.): *Tout Brel*, Paris 1997.
- Verlaine, Paul: *Fêtes galantes*, Paris 1869.
- Verlaine, Paul: *Romances sans paroles*, Paris 1874.

Diskografie/Diskografische Empfehlungen

- Barbara, *Femme piano*, Mercury Records 1997; darin: *Au bois de Saint-Amand*.
- Brel, Jacques: *Les Bonbons*, in: *4 albums originaux*, CD 3, Barclay 2010; darin: *Les vieux, Le dernier repas*.
- Brel, Jacques: *Les Bourgeois*, in: *4 albums originaux*, CD 2, Barclay 2010; darin: *Zangra*.
- Brel, Jacques: *Ces gens-là*, in: *4 albums originaux*, CD 4, Barclay 2010; darin: *Fernand*.
- Brel, Jacques: *Infiniment – 40 chansons remasterisées*, Barclay 2003; darin: *Mon enfance, Les vieux, Ne me quitte pas, Les Flamandes, Le moribond, Le dernier repas*.
- Brel, Jacques: *La valse à mille temps*, in: *4 albums originaux*, CD 1, Barclay 2010; darin: *Ne me quitte pas, Les Flamandes, La mort*.
- Bruni, Carla: *Quelqu'un m'a dit*, Naïve 2002; darin: *La dernière minute*.
- Ferré, Léo: *Les 100 plus belles Chansons*, Barclay 2010, CD 4; darin: *Avec le temps*.
- Ferré, Léo: *Léo chante Ferré*, Barclay 1990; darin: *Avec le temps*.
- Ferré, Léo: *Les poètes. Aragon – Apollinaire – Baudelaire – Verlaine – Rimbaud*, Barclay 1986; darin: Vertonungen Léo Ferrés von Dichtungen Paul Verlaines.
- Ferré, Léo: *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré*, in: *Léo Ferré chante les poètes* (CD 4), Barclay 2004; darin: Vertonungen Léo Ferrés von Dichtungen Paul Verlaines.
- Gréco, Juliette: *Le temps d'une chanson*, Polydor 2006; darin: *La chanson de Prévert*.
- Hardy, Françoise: *Tant de belles choses*, Virgin Music 2004; darin: *Tant de belles choses*.
- Kaas, Patricia: *Patricia Kaas*, Warner Music France 2016; darin: *Adèle*.
- Moustaki, Georges: *Alexandrie – Initiation au voyage*, Polydor France 2004; darin: *Alexandrie*.
- Moustaki, Georges: *Moustaki*, Virgin Music 2003; darin: *Odéon, Quand j'étais un voyou, Je m'en irai (un jour peut-être)*.
- Trenet, Charles: *24 Chansons éternelles*, Disky Communications Europe 1999; darin: *Ding! Dong!, Douce France, L'Héritage infernal*.

Elisabeth Sasso-Fruth

Video

Les Frères Jacques, *Chanson des escargots qui vont à l'enterrement* (Musik: Joseph Kosma, Text: Jacques Prévert). Online verfügbar unter: <http://www.ina.fr/video/I05265297>, zuletzt aufgerufen am 08.02.2018.

Dokumentarfilm

Valentin, Emilie und Matthieu Jaubert: *Françoise Hardy, la discrète* (dt.: *Françoise Hardy, die Diskrete*), Frankreich 2016.