

Musikpädagogik – Jugendmusik – Popmusik – Musik und Medien

Tatjana Böhme-Mehner (Leipzig)

Nouvelle Chanson française – Identität oder Quote?

Beim Stichwort ›Nouvelle Chanson française‹¹ überhört man in Deutschland – auch bei zumindest mäßigem Interesse für Frankreich – gern das groß geschriebene Attribut ›nouvelle‹ und nennt, um Kenntnis und Begeisterung davon zu demonstrieren, was man dafür hält, Namen vermeintlicher Vertreter: Jaques Brel, Edith Piaf, Charles Trenet, Charles Aznavour, Serge Gainsbourg. Und tatsächlich ist es auch nicht bei allen diesen Namen ganz leicht, zu sagen, dass sie nicht auch irgendwann oder mit dem einen oder anderen Titel die Nouvelle Chanson française vertreten. Zumindest den gerade 80 Jahre alt gewordenen Charles Aznavour könnte man gut und gern auch mit seinem jüngst erschienenen, auch von der deutschen Kritik gefeierten Album *Je voyage* als Vertreter der Nouvelle Chanson française ansehen, wie er im Laufe seines Schaffens mehr oder weniger typische Titel der unterschiedlichsten Untergenres der Gattung Chanson geschaffen und/oder interpretiert hat.²

In der Tat scheint man es sich auf den ersten Blick gerade in Frankreich leicht zu machen, denn auf dem gegenwärtigen Musikmarkt erscheint – ohne weiteres Attribut – nahezu alles im weiteren Sinne Populärmusikalische als Chanson française, unter der Voraussetzung, dass es in französischer Sprache gesungen wird und nicht gerade einem anderen Genre eindeutig zuzuordnen wäre. Ebenso auf einen ersten oberflächlichen Blick, und auf ökonomischer bzw. politischer Betrachtungsebene dauerhaft, bestimmt sich ›nouvelle‹ primär über zeitliche Neuheit.

Trotzdem erscheint die Chanson française, und letztlich auch eben jene mit dem Attribut ›neu‹ versehene, sowohl nach innen als auch nach außen – mehr als populäre Liedformen anderer Kulturen – als wesentliches Moment eines allgemeinen Bildes, aber auch Klischees

1 Angesichts der in der deutschsprachigen Literatur nicht einheitlich gehandhabten Geschlechtszuweisung auf den Begriff Chanson hat sich die Autorin für die – weil wenigstens eins-zu-eins übertragene – weibliche Variante entschieden. Es versteht sich von selbst, dass in Zitaten die Originalvariante beibehalten wurde.

2 Vgl. auch seine intensive Auseinandersetzung mit Genre und kulturellem Hintergrund in den jüngst auch in deutscher Übersetzung erschienenen autobiographischen Betrachtungen: Charles Aznavour, *Le Temps des avants. Der einzige Zufall in meinem Leben bin ich*, Leipzig 2005.

französischer Kultur, ja Frankreichs an sich. Dabei ist es durchaus wahrscheinlich, dass für das äußere und das innere Bild ganz unterschiedliche Facetten des Genres ursächlich sind, dass es gerade in der Gegenwart nicht immer durch die gleichen Stücke geprägt ist. Beide Bilder leben von der Wechselbeziehung von Gegenwart und Legende. Beispielhaft ist da eine solche Szene, wie die in Philippe Muyls (Buch und Regie) 2003 herausgebrachtem Film *Le Papillon* (der überhaupt virtuos mit dem Einsatz von Musik spielt), in der die kleine Heldin Elsa, ihrem neuen Freund, dem etwas wunderlichen alten Julien, erklärt, warum sie unbedingt wachsen müsse: ganz besonders nämlich, um so groß zu werden wie Edith Piaf. Neben dem Amüsement über kindlichen Verstand, den diese Äußerung hervorruft, denn bekanntlich war die Piaf mit 147 Zentimetern alles andere als besonders lang, ist interessant, dass die Kleine diesen Wunsch darin begründet, dass ihre Mutter ihr erklärt habe, dass die Piaf vielleicht die größte Sängerin der Welt gewesen sei. Die Mutter im Film ist 25 Jahre alt, das heißt, als sie geboren wurde, war die Piaf bereits seit 15 Jahren tot. Zu erörtern, welche politischen, sozialen und kulturellen Faktoren dazu geführt haben, dass eine solche für mehrere Generationen akzeptable Identifikationsfigur im Bereich populärer Kultur für andere Nationen kaum existiert, reicht dieser Rahmen nicht aus.

Dass Klassiker so lebendig sind wie in diesem Falle, mag eben mit diesem Bild der Gattung Chanson zu tun haben, eine Wechselbeziehung also; aber eben auch mit Gattungsspezifika im engeren Sinne, die nicht – wie es auf den ersten Blick scheinen mag – vom Problem ›nouvelle‹ Chanson française weg, sondern vielmehr unmittelbar ganz darauf hinführen.

Eine Sendung, wie die im Herbst 2003 anlässlich des 40. Todestages von Edith Piaf, ist nicht allein in Werbekampagnen und Präsentation, in ihrer Zielgruppenorientierung insgesamt, etwas völlig anderes als die beispielsweise in Deutschland bekannte Samstag-, Sonntag- oder neuerdings auch Donnerstagabendunterhaltung, die das Lebensgefühl einer vergangenen Zeit, die vor allem Nostalgie zu beschwören versucht. Wenn am Samstagabend (es war der tatsächliche Todestag, der 11. Oktober), zur besten Sendezeit, um 21.00 Uhr, auf France 2 neben Charles Aznavour, der aus seinem Leben mit der Piaf erzählt, zahllose junge Sänger unterschiedlichster Stilrichtungen auf der Bühne stehen, die Lieder der Piaf eben nicht nur nachsingen, sondern ›interpretieren‹ und die Rolle der Chanteuse für die Musik, die Politik, für Frankreich an sich diskutieren, so hat das einen anderen Hintergrund. Ganz davon abgesehen, dass eine solche Sendung, präsentiert von Nostalgie, einem – man könnte sagen – Chanson-Format-Radio, natürlich auch eine Form des Umgangs mit der vieldiskutierten Quote ist, die zu einem extrem hohen Prozentsatz neuere Produkte auch in solche Radioformate bringen will, die damit von vornherein nicht allzu viel zu tun haben wollen.

Mit Sicherheit ist es für einen Sänger nicht möglich, sich auf diesem Niveau mit dem Re-Interpretieren von Titeln beispielsweise der Piaf oder Jaques Brel zu halten; denn mit Abba- oder Beatles-Revivalbands hat dies wenig zu tun. Vielmehr sind wohl alle, die hier auftraten, Vertreter der Nouvelle Chanson française, und das zum Teil in sehr unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Chanson-Tradition und gleichzeitig doch zum großen Teil mit sehr eigenen Stilen.

Nicht allein aufgrund der spezifischen Rolle der Chanson française für ein im Allgemeinen akzeptiertes Frankreichbild, sondern auch, weil bei dieser quasi synthetischen

Schaffung einer Gattung einerseits über begriffliche Zusammenfassung, andererseits durch politische und wirtschaftliche Lenkung prototypische Mechanismen deutlich werden, handelt es sich bei der Entwicklung und dem Erfolg der Nouvelle Chanson française um ein Phänomen, das als prototypisch, wenn auch vielfach als Gegenteil zu den Entwicklungen in anderen Kulturen durchaus der Betrachtung wert ist.

Zur Auseinandersetzung mit dem vielschichtigen Phänomen Nouvelle Chanson française und zur Gestaltung eines Aufrisses von Problemen, um den es mir hier gehen soll, empfiehlt es sich, sich dem Begriff einerseits definitorisch und damit auch über sein Verhältnis zur Tradition der Gattung Chanson zu nähern, andererseits aber besonders über die Entstehung oder besser ›Erfindung‹ dieser Nouvelle Chanson française. Letzteres soll hier zuerst geschehen, um dann die Nouvelle Chanson française in ihrer politischen und wirtschaftlichen Bedingtheit ins Verhältnis zur ästhetischen der Tradition zu setzen.

Nachdem sich die musiko-literarische Gattung Chanson seit den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts bis in die späten 70er und 80er Jahre hinein ausdifferenziert und einen festen Platz auf dem – nicht nur französischen – Markt populärer Musik erobert hatte, setzte in dieser Zeit eine Stagnation, eine Krise, ein Rückgang des Erfolges ein, für den es verschiedene Gründe gab. Zum einen ist das natürlich eine vielerorts und nicht nur im Zusammenhang mit dem französischen Unterhaltungsmusikmarkt angeführte (wie wir in Deutschland wissen, in anderen Kulturen noch viel deutlicher spürbare) Globalisierung bzw. Anglizifizierung, die über mediale Möglichkeiten Einzug hält. Aber mit Sicherheit gibt es über dieses allgemein von Kulturpessimisten gern zitierte und als Ursache für Krisen national-kultureller Tendenzen angeführte Phänomen hinaus weitere, interne und sehr wirkungsvolle Gründe für die besagten Probleme der Gattung Chanson. Generell kann man für alles, was unter dem Namen Chanson im engeren Sinne spätestens ab den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts firmiert, der Definition von Elisabeth Bügler-Arnold folgen, die von Seiten einer allgemeinen romanistischen Literaturwissenschaft festhält:

Primär ist das Chanson eine multikodale und an eine interpretierende Person gebundene Form ästhetischer Kommunikation. Chanson gründet zum einen auf der synergetischen Verbindung von (Verbal-)Sprache, Musik und szenischer Präsentation; und zum anderen rezipieren wir Chanson immer mit (bzw. als Geste, Aussage, Entfaltung) einer sei es visuell, sei es im Falle der Platte auditiv erfahrbaren Person.³

Dabei ist entscheidend, dass eben über die textlich-poetische und die Ebene der Bühnenpräsentation in besonderem Maße ein persönlich-emotionales Moment, partiell das Moment einer spezifischen Lebensphilosophie in die Chanson française hineinkommt; dass über die häufige Personalunion Komponist – Autor – Interpret das Image einer Künstlerpersönlichkeit fordert, das weit über jenes eines Pop-Stars hinausgeht, dafür mögen die Rive-Gauche-Chansons der 60er Jahre wohl am bezeichnendsten sein, jedoch prägt diese Forderung das Bild des gesamten Genres. Die Chanson française lebt davon und bietet

3 Elisabeth Bügler-Arnold, *Das französische Chanson der Gegenwart. Die 9. Kunst in ihrer Selbstbestimmung*, Mannheim 1993, S. 5.

gleichzeitig die Auseinandersetzung mit der Gattung Chanson als traditionelles Kunstwerk, das zur Interpretationskunst wird wie vor allem die Gattungen der sogenannten E-Musik. Der Chanson française bleibt jedoch die Persönlichkeit ihres ursprünglichen Interpreten als Reibung einbeschrieben.

Indem die Chanson française von dieser massiven Wirkung einer Persönlichkeit lebt, verlangt sie für ihren Erfolg und damit den Erhalt der Gattung immer wieder solche Persönlichkeiten. Und im Fehlen solcher unverwechselbarer, möglichst jüngerer, unverbrauchter Persönlichkeiten ist eine entscheidende Ursache für die in den 80er Jahren beginnende Krise der Gattung Chanson zu sehen. Geeignete Stars fehlten. Einige der ganz Großen der Chanson française waren, was ihre Legende vergrößerte, relativ jung gestorben; andere hatten sich ganz oder vorübergehend verbraucht. Die Chansons der Résistance und der Nachkriegszeit hatten bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein neue extrem hohe künstlerische, vor allem poetische, aber auch politische Maßstäbe etabliert, die es in Kombination mit den damit in Beziehung gebrachten Künstlerpersönlichkeiten einer folgenden Generation schwer machten, sich als eigenständige Künstler zu behaupten und andererseits eigene Kriterien und Maßstäbe zu etablieren. Und so scheinen sich die Vertreter der Gattung Chanson dieser Zeit aus der Gleichzeitigkeit eines Nicht-Mehr und eines Noch-Nicht zu konstituieren, die, will man einen Gegenstand der Nouvelle Chanson française im engeren Sinne beschreiben, den Ansatz- oder Anfangspunkt ihrer Reflexion darstellt, heute häufig Gegenstand typischer Vertreter des Genres ist.

Den eigentlichen Aufschwung bzw. die Etablierung der Nouvelle Chanson française brachte schließlich die Politik, die sowohl einen als solchen angesehenen kulturellen Wert retten als auch einen Wirtschaftsfaktor stabilisieren wollte, den französischen Musikmarkt. Unter Kulturminister Jack Lang wurde 1994 ein Quotengesetz eingeführt, das dem Schutze frankophoner Musik und insbesondere solcher neueren Datums dienen sollte. Im französischen Radio sollten seither 40 Prozent der gespielten Musik frankophon sein und von dieser 50 Prozent von jüngeren Künstlern oder zumindest neueren Datums. Neu heißt hier: nicht älter als sechs Monate. Und tatsächlich sind dem Musikmarketing-Experten Marcel Engh zufolge die Investitionen der französischen Musikindustrie für lokales Repertoire zwischen 1995 und 2001 verdoppelt, der Support neuer Talente sogar verdreifacht worden. Der Anteil französischsprachiger Aufnahmen hat sich mehr als verdoppelt und macht so 60 Prozent des Gesamtmarktes aus.⁴ Rückgänge nach 2001 haben wohl wie überall ihre Ursachen in allgemein wirtschaftlichen Problemen sowie der auch in Frankreich steigenden Popularität von Internet-Tauschbörsen u. ä. und betreffen nicht allein frankophone Titel, sondern auch den Gesamtmarkt. Nicht ganz so erfolgreich wie diese Quote ist ein anderer Teil der Maßnahmen zur Förderung der frankophonen Musik, zumindest ließen sich hier weder stichhaltige, eindeutige Zahlen eruieren, noch deuten Erfahrungen in nicht frankophonen europäischen Plattenläden auf einen besonderen Erfolg. Denn Frankreich gründete auch staatlich finanzierte bzw. unterstützte Exportbüros. Sie sollen französische Künstler im Ausland etablieren. Sicherlich sind auch hier einzelne

4 Vgl. Leben mit der Europäischen Union, Interview: Vermarktungsstrategien in der Musikbranche »Mit Fokus auf Frankreich« <http://www.europaspiegel.de/index/aprint205/page 50 10.5.2004>.

Erfolge – gerade in Deutschland – bekannt, interessanterweise stimmt dabei das Bild zeitgenössischer frankophoner Musik im In- und Ausland aber nicht immer überein.

Mit dem verordneten Anteil frankophoner Musik im französischen Radio musste – eine ganz normale Reaktion des Marktes – die Produktion frankophoner Musik steigen. Neben der in gewisser Weise nachvollziehbaren Reaktion steigender Verkaufszahlen frankophoner Musik in Frankreich ist es nur logisch, weil natürlich eine intensivere Förderung und damit auch Suche möglich wurde, dass mit steigenden Produktionsmöglichkeiten auch die Chancen stiegen, geeignete Persönlichkeiten als Repräsentanten eines solchen Genres zu finden, die Merkmale eines zeitgemäßen internationalen Starkultes mit jenen der individuellen Interpretationspersönlichkeit (sogar des von Bügler-Arnold propagierten Antistars) verbinden, die emotional und poetisch Lebensphilosophie repräsentieren. Analog zu den erfolgreichen 50er bis 70er Jahren stehen hier die unterschiedlichsten Personalkonzepte nebeneinander. Trotzdem erscheinen einige Momente typisch, verbinden wesentliche Charakteristika und Strukturmomente jene unbestrittenen Vertreter der Nouvelle Chanson française – zu deren Bekanntesten mit Sicherheit Carla Bruni, Benjamin Biolay, Thomas Fersen, Vincent Delerm, Henri Salvador, Sheller, aber auch solche Extreme wie die provokanten La Tordue oder Benabar gehören. Wieder – wie für die Nouvelle Chanson française typisch – sind es nicht unbedingt besonders schöne Stimmen, die dieses Genre sucht, sondern es sind jene unverwechselbaren, ausdrucksstarken, mit den entsprechenden Persönlichkeiten und den entsprechenden Individualkonzepten vereinbaren Stimmen, die aber gleichzeitig eine Linie, eine Entwicklung des entsprechenden Chansonstils, aber auch des Bildes des Chansoniers vorgeben.

Bei Benjamin Biolay ist das beispielsweise das Image einer besonderen Fragilität, die der Sänger selbst betont, wenn er in Interviews äußert, dass er wenig bzw. ungern live (das heißt in großen Konzerten) auftritt, weil ihm seine Stimme zu klein erscheine u. ä. Benjamin Biolay, Jahrgang 1973, vereint all jene Momente der Chanson française, von Glamour und solipsistischem Individuum, die seit Jahrzehnten den idealen Chansonier ausmachen, mit jenen medienwirksamen Elementen, die einen Star im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert auszeichnen. Eine ausführliche Imageanalyse zu Biolay würde sicherlich spannende Erkenntnisse nicht nur zu seiner Person, sondern vor allem zu Gattung und sozio-kulturellen Mechanismen hervorbringen. Hier soll jedoch auf eine Aufzählung von Details verzichtet werden, um noch einige Facetten seiner Nouvelle Chanson française zu umreißen, die gern als durch einen spezifischen Folk-Einschlag gekennzeichnet beschrieben wird.

Auch wenn Biolays jüngeres Album *Négatif* wohl allein durch seinen Titel eine Grundhaltung repräsentiert, soll im folgenden der Namen gebende Titel seines ersten größeren Albums *Rose Kennedy* aus dem Jahre 2001 exemplarisch vorgestellt werden, da er als gleichermaßen typisch wie außergewöhnlich erscheint. Das Album ist thematisch um die Geschichte der Familie Kennedy konzentriert, reflektiert mit poetischen Texten über Schlaglichter der Kennedy-Geschichte Visionen. Biolay, der zeitweise selbst länger in den Vereinigten Staaten lebte, benutzt diese Facetten einer Kultur, Versatzstücke von Legenden für eine zeitgemäß-unzeitgemäße Kultursynthese. Hier stehen sich über die Tradition der Gattung Chanson und den konkreten Gegenstand beide Kulturen als überkommen und gleichzeitig

durch die Reflexion als präsent gegenüber. Stärker als in anderen Titeln arbeitet Biolay hier mit konkretem Material, mit Versatzstücken einer Kennedy-Rede, die die Erinnerung Rose Kennedys ebenso ausmachen, wie sie quasi aus dem Radio in die Musik hineinschwappen – motiviert unmotiviert. Dieser Aspekt einer in gewisser Weise radiophonen Schichtenüberlagerung wird in diesem Titel zum entscheidenden Gestaltungsmoment. Die Frage der Präsenz, des Hörbaren, Erahnbaren und Unhörbaren scheint für Biolay häufiger eine Rolle zu spielen.

Einerseits kann man in solchen Beispielen⁵ in der weit über Eklektizismus o.ä. hinausgehenden Auseinandersetzung mit einer sehr konkreten Chansontradition mit Sicherheit Spezifika eines Genres *Nouvelle Chanson française* erkennen, das eben tatsächlich zeitgemäß und französisch identitätsstiftend ist. Dieses wird auch streckenweise durch die Kritik vielfach als zu wenig engagiert (vermutlich ganz besonders unter dem Gesichtspunkt, welche Rolle die *Chanson française* für Frankreich im Umfeld der *Résistance* spielte) angesehen. Andererseits zeigt das nur, dass es sich um aktuelle Chansonmusik handelt, die gemäß folgender Beschreibung von Bügler-Arnold schlicht Tradition und Gegenwart in sich aufnimmt, in sich aufnehmen muss:

Aus der dem Chanson gattungskonstitutiven *Multikodalität* resultiert [...]: Das Chanson nämlich läßt sich als eine *Form kulturellen Austausch* begreifen. Im Laufe seiner Entwicklung und mit im Zeitalter technischer Medien beschleunigter Tendenz hat es Modelle und Verfahren assimiliert, die sowohl aus unterschiedlichen Schichten der kulturellen Hierarchie – etwa der ›hohen‹ Literatur, insbesondere der Lyrik, der ›klassischen‹ Musik, der Folklore und dem Bereich alltäglicher Kommunikation – stammen als auch aus fremden bzw. peripheren Regionalkulturen (z. B. Jazz, Rock, südamerikanische Musik, regionale Folklore u. ä.). [...] Alle diese zeitlich, räumlich und schichtenspezifisch unterschiedlichen Formen sind im zeitgenössischen Chanson präsent.⁶

Damit ist die zeitgenössische *Chanson française* zweifellos Spiegel zeitgenössischer französischer Kultur und vermag eben gerade in besagter Breite, in denen sie Plattenläden und Radiostationen erobert, identitätsstiftende Momente zu vermitteln, in einer Breite, die trotz Quotenerfüllung dafür sorgt, dass Formatradio ›Format‹-Radio und Musikmarkt Musik-›Markt‹ bleibt.

5 Man könnte hier die Begleitungen anderer Chansons von Benjamin Biolay ebenso heranziehen wie auch partiell solche in Chansons von Carla Bruni oder Henri Salvador, die bewusst einen Salonmusikgestus zitieren, aber auch das Cover der erwähnten CD von Biolay befragen, das man am ehesten als eine *Fin-de-siècle*-Stimmung beschwörend beschreiben könnte.

6 Bügler-Arnold, *Das französische Chanson der Gegenwart*, S. 3.