

Fernand Hörner / Ursula Mathis-Moser (Hg.): *Das französische Chanson im Licht medialer (R)evolutionen / La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. ISBN 978-3826052316. 262 Seiten.

Der Sammelband präsentiert die Ergebnisse einer Sektion des 8. Kongresses des Frankomanistenverbands in Leipzig (2012), die sich dem französischen Chanson „im Licht medialer (R)evolutionen“ widmete. Vorrangiges Ziel der Publikation ist es, die historische Entwicklung des französischen bzw. französischsprachigen Chansons mit jener der Medien zusammen zu denken und damit eine Evolution nachzuzeichnen, die das Chanson von der Straße zunächst auf die Bühne und schließlich zum Videoclip und Film führt, bevor es zuletzt Teil eines Multimediaspektakels wird. Eben diesen gedanklichen Schritten folgt auch die Gliederung des Buches. Darüber hinaus ist der Band darum bemüht, eine Verbindung zwischen deutscher und französischer Wissenstradition zum Thema Chanson herzustellen und somit zu „neuen Synergieeffekten“ (8) zu gelangen. Nach einer einleitenden Klärung des Begriffs ‚Chanson‘ aus französischer und deutscher Perspektive sowie einer knappen, doch hilfreichen Erörterung der sogenannten Primär-, Sekundär-, Tertiär- und Quartärmedien eröffnet der Band deshalb auch mit einem Beitrag der Mitherausgeberin Ursula Mathis-Moser (Kapitel 1), in dem sie die Geschichte der Textmusik-Forschung zum französischen Chanson in Deutschland und Österreich seit den 1980er Jahren nachzeichnet. Sie streicht heraus, dass die universitäre Forschung das „Phänomen des Chansons [...] aus einer interdisziplinären Perspektive als ein plurimediales Artefakt“ (23) versteht, und diskutiert die sukzessiven Modellierungsversuche der plurimedialen Gattung Chanson in der deutschsprachigen Forschung (Mathis 1984; Oberhuber 1995; Klenk-Lorenz 2006). Man könne dezidiert von einer „cantologie germanophone“, von einer deutschsprachigen Forschungstradition zum Chanson sprechen, möchte man den von Stéphane Hirschi 1995 für Frankreich geprägten Begriff der *cantologie* aufgreifen. Da auf französischer Seite die Ergebnisse der reichen deutschsprachigen Chansonforschung – auch der Chansongeschichte (cf. Rieger 2005) – „kaum wahrgenommen“ (23) worden seien, wünscht sich die Autorin, mit ihrem Beitrag „eine Brücke [zu] schlagen und zu intensiverem Austausch zwischen den beiden Schulen [zu] ermuntern“ (23).

Das erste uneingeschränkt auf die mediale Frage Bezug nehmende Kapitel (Kapitel 2: „Das Chanson lebt auf der Straße“) umfasst nur einen Beitrag, nämlich jenen von Dietmar Rieger, der weit in die Geschichte des Chansons zurück greift und die „Vaudeville-Spielart“ (56) des Pont-Neuf vorstellt, eine Kleingattung von Chansons vorwiegend satirischen und politischen Charakters des 17. und 18. Jahrhunderts. Aufführungsort war die gleichnamige

Brücke im Zentrum von Paris, ein öffentlicher Ort also, wo der unmittelbare Kontakt zwischen Vortragenden und Publikum im Zentrum stand. Wenn auch inhaltlich heterogen, ist es doch die Satire, die die Kleingattung dominiert und ihr „gewichtige kulturelle und gesellschaftliche Funktionen“ (56) zuweist.

Mit Kapitel 3 vollzieht sich ein Zeitsprung in das 20. Jahrhundert, das durch zahlreiche technische und mediale Entwicklungen gekennzeichnet ist, wobei in diesem Abschnitt die Bühne und die Bühnen-Performance im Zentrum des Interesses stehen. Jean-Marie Jacono analysiert die Interpretation und Darstellungsweise des Chansons „Göttingen“ von Barbara im Vergleich zweier Konzerte (1981/1987). Sein Interessenschwerpunkt liegt auf der Transformation, die sich beim wiederholten Vortragen eines Chansons vollzieht und einer „re-création“ (70) gleichkommt. Diese wird durch diverse Parameter bedingt wie Mimik, Gestik, Instrumentierung und technisch-mediale Neuentwicklungen wie Lichteffekte. Die technisch-medialen Möglichkeiten der Bühnen-Performance nimmt auch Andrea Oberhuber in ihrem Beitrag zu den frankokanadischen Künstlern Robert Charlebois und Diane Dufresne in den Blick, deren Konzerte sie als große multimediale Revuen mit Musik, Tanz, Akrobatik, Sketches und spektakulären Lichteffekten beschreibt. Mediale (R)evolutionen wie im Hintergrund ausgestrahlte Videoclips und Filme auf großen Leinwänden sind dabei integrativer Bestandteil der Bühnenshows. Andreas Bonnermeier stellt in seinem Beitrag daher die Frage, welche Rolle das Chanson in derartigen multimedial inszenierten Bühnenspektakeln (noch) spielt, und wählt als Analysegrundlage Bühnenshows von Patricia Kaas, Lara Fabian und Mylène Farmer, bei denen sich die „zunehmende Komplexität [der] Auftritte in beispielhafter Weise“ (101) verfolgen lässt.

Es schließt ein „ornithologischer Exkurs“ (Kapitel 4) von Renate Klenk-Lorenz an, wobei der Fokus nicht auf medialen (R)evolutionen im eigentlichen Sinne, sondern auf dem Primärmedium der menschlichen Stimme, seiner technischen Reproduzierbarkeit und der Rolle des Sängers bzw. der Sängerin im Musikgeschäft liegt, die die Verfasserin anhand des Märchens „Die Nachtigall“ von Hans Christian Andersen darstellt. Die Abhängigkeit der Kunstschaffenden von der Musikindustrie erläutert sie abschließend anhand zweier Chansons, in denen die (von der Musikindustrie abhängigen) Künstler über diese Abhängigkeit rasonieren.

Kapitel 5 widmet sich der Rolle des Chansons im Medium Film. Fernand Hörner erinnert zunächst an die kurze Episode in der Karriere Brigitte Bardots als Chansonsängerin in dem Film *Bardot Show*, der Anfang 1968 im französischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Hier zeigt sich ein „revolutionäres Spiel mit dem Medium Fernsehen“, bei dem Brigitte Bardot „zwischen Objekt und Subjekt der Begierde, zwischen hilflosem Sexsymbol und Superwoman“ oszilliert (133). Renaud Lagabrielle untersucht in seinem Beitrag zwei Musikfilme von Christophe Honoré und Alex Beaupain – *Les chansons d'amour* (2007) und *Les bien-aimés* (2011) –, wobei ihn insbesondere die Beziehungen zwischen Film und den darin vorkommenden Chansons sowie deren Funktionen interessieren. Die beiden Filme stellen eine Hommage an das berühmteste Regisseur-Komponisten-Duo Jacques Demy und Michel Legrand dar, was sich durch „toutes sortes de citations et d'allusions intramédiales“ (159) erkennen lässt. Diese Bezüge zu Jacques Demy verfolgt Timo Obergöker weiter, der

den Musikfilm *Les chansons d'amour* von Honoré/Beaupain ein „kulturelles Archiv“ (173) nennt mit strukturellen Ähnlichkeiten, Anspielungen und Zitaten aus dem Musikfilm *Les parapluies de Cherbourg* (1964). Die Anspielungen haben, so Obergöker, eine doppelte Funktion: Zum einen dienen sie (für den Filmkenner) als Erinnerung an den älteren Film und damit als Bezug zur großen Filmtradition der Nouvelle Vague, zum anderen thematisiert der „film archive“ die Medialität, der unsere Gegenwart ganz allgemein unterworfen ist (186).

Das letzte Kapitel (Kapitel 6) stellt verschiedene weitere Spielarten (multi-)medialer (R)evolutionen vor. Fernand Hörner bezeichnet das Scopitone, eine Art großer audiovisueller Jukebox der 1960er Jahre, als „révolution audiovisuelle“ (191) und als wichtigen Vorläufer des Videoclips. Stéphane Hirschi befasst sich mit dem frankokanadischen Auteur-Compositeur-Interprète und Filmemacher Richard Desjardins, der durch multimediale Spektakel, „immer verbunden mit einem dezidiert ökologischen Engagement“ (209), beispielsweise auf die Gefährdung indigener Völker durch die Umweltzerstörung hinweist. Die Darstellung von Chansons in Comics und Zeichentrickfilmen benennt Juliane Ebert als „etwas andere mediale Revolution“ (223), da nicht das Medium – Comic und Zeichentrickfilm – neu ist, sondern die Verbindung mit dem Chanson. Eva Kimminichs Untersuchung schließlich bezieht sich auf das Phänomen des Rap, eines Genres, das in den 1990er Jahren in den französischen Vorstädten aus dem *chanson enragée* entstanden ist. Anliegen der Autorin ist es, die „psychosoziale und soziopolitische Dimension der Clips aufzuzeigen“ (243).

Der Tagungsband wirft einen innovativen Blick auf die Geschichte des französischsprachigen Chansons (Frankreich, Québec), indem diese erstmals nachdrücklich aus der Perspektive medialer Entwicklungen und Veränderungen betrachtet wird. Es ist daher auch nicht wirklich erstaunlich – wenn auch ein wenig irritierend –, dass der Großteil der Beiträge (alle bis auf einer) auf das Chanson ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fokussiert sind, jenen Moment also, als die (große) Bühne, der Auftritt auf der Bühne und die bühnentechnischen Möglichkeiten zusehends an Bedeutung gewannen. Dass das Chanson eine multimediale Gattung ist und damit multimodaler Analysen bedarf, ist seit den konzeptionellen Arbeiten von Ursula Mathis-Moser aus den 1980er Jahren (ergänzt durch Oberhuber 1995 und Klenk-Lorenz 2006) unbestritten. Dass die ‚Medialität‘ des Chansons jedoch seitdem stets komplexer geworden und die Vielfalt der Medienkombinationen enorm angewachsen ist, zeigt der vorliegende Band auf sehr anschauliche Art und Weise. Interessant erscheint, dass dabei die Frage aufkommt, welche Rolle das Chanson selbst im Multimediaspektakel noch spielt. Ein weiteres Verdienst des Tagungsbandes liegt in der Zusammenführung französischer (vertreten durch Stéphane Hirschi und Jean-Marie Jacono) und deutschsprachiger Forschungstraditionen sowie in der Sichtbarmachung der Forschungsbeiträge, die seit den 1980er Jahren kontinuierlich aus den deutschsprachigen Ländern kommen. Hierfür ist die umfangreiche Bibliographie, die die Mitherausgeberin ihrem Beitrag nachstellt, besonders hilfreich.

Frauke SCHMITZ-GROPENGIESSER (Freiburg)