

David L. Looseley: *Récital 1961*. New York: Bloomsbury Academic, 2023. ISBN 9781501362101. 113 Seiten.

Der 2023 erschienene, mit Bibliografie und Index knapp 113 Seiten umfassende Band *Récital 1961* ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Édith Piaf gewidmet, kommt die Titelei ganz ohne Nennung der Künstlerin aus, nur das bekannte Porträt von Douglas Davis auf dem Cover von Piafs wohl berühmtestem Album und der Titel desselben, *Récital 1961*, verweisen auf sie. Der Titel allein setzt also eine gewisse Informiertheit voraus und lässt ahnen, dass es sich hier keineswegs um eine x-beliebige weitere Publikation zu Édith Piaf handelt, sondern um eine sehr ernst gemeinte vertiefende Studie, die dem Konzept der von Fabian Holt betreuten Reihe 33 ⅓ Europe entspricht. Diese setzt sich zum Ziel, dem Publikum eine „in-depth examination of the most important albums from around the world“¹ zu präsentieren.

Den ersten Eindruck bestätigt ein Blick auf den Verfasser, David L. Looseley, großer Kenner der „contemporary history of cultural practices, personalities, products and institutions, in particular popular culture and music“², der sich nicht nur mit Publikationen wie *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate* (2003) einen Namen gemacht hat, sondern vor allem mit seiner 2015 veröffentlichten und preisgekrönten Studie *Édith Piaf: A Cultural History*. Looseley, das zeigt sich auf jeder Seite, schöpft aus dem Vollen; seine jüngste Publikation, so viel sei vorausgeschickt, ist ein ‚livre incontournable‘ für alle, die sich mit Piaf beschäftigen wollen. Sich scheinbar auf ein Konzert, ein Album und letztlich ein Lied konzentrierend, schafft er es, dem Leser ein wohlinformiertes, fein ziselierendes und zugleich ganzheitliches Bild der Figur und Kunstfigur Édith Piaf zu vermitteln. Sein deklariertes Ziel ist es, Piafs triumphales Comeback-Konzert vom 29.12.1960 im Pariser Olympia in seiner historischen Dimension, sowohl was Piafs Lebensgeschichte als auch die Geschichte des Olympia und die politische Geschichte der Zeit betrifft, zu erfassen, das dabei entstandene Album als *concept album* vor seiner Zeit in seiner inneren Stimmigkeit, seinen Neuansätzen, aber auch Widersprüchen zu analysieren, und schlussendlich zu zeigen, wie sehr es das Bild der Piaf bis heute geprägt hat: „*Récital 1961* doesn’t only preserve a performance: it constructs Piaf on the threshold of posterity.“ (2)

Um die Konstruktion von Bildern geht es bereits im ersten Kapitel „Imagining Piaf“, in dem der Autor nicht nur die Fakten der Piafschen Biografie in Erinnerung ruft (ihre Beziehung zu Marcel Cerdan, ihren gesundheitlichen Absturz etc.), sondern zeigt, wie diese immer wieder von Piaf selbst zu einem Narrativ geformt werden. Im bis ins Kleinste inszenierten Auftritt im Olympia sieht Looseley die Klimax der Piafschen Selbsterfindung, verkörpert im Chanson „Non, je ne regrette rien“ von Michel Vaucaire und Charles Dumont,

das mit der Premiere im Olympia zur Legende werden sollte (59). Die Gründe für den umwerfenden Erfolg der Premiere, die Piafs ikonischen Status konsolidiert und zugleich neugestaltet, beleuchtet Looseley in Kapitel 2, indem er überzeugend zeigt, wie Personen, Orte und Traditionen, historische und politische Faktoren auf höchst komplexe Weise interagieren. Piaf wählt für den 29.12.1960 im Olympia nicht nur neue Texte, sondern mit Dumonts Kompositionen auch eine neue Musik, ihr fragiles Äußeres kontrastiert mehr denn je mit der Gewalt ihrer Stimme, sodass ihr Comeback vergleichbar wird mit einer Wiedergeburt. Dazu ist der Aufführungsort selbst symbolträchtig. Das Olympia hat sich vom Glamour der Music-Hall zur Bühne für Soloauftritte und Ort authentischer „stage identity“ (24) gewandelt, ist zugleich aber bedroht von einem gewaltigen Umbruch in der französischen Musikszene, sodass der Applaus auch eine gewisse Art von „nostalgia for a national cultural tradition“ (29) zum Ausdruck bringt. Umgekehrt fällt das Piaf'sche Comeback zusammen mit großen internationalen und vor allem nationalen Krisen wie Dien Bien Phu, dem Algerienkrieg oder dem Zusammenbruch der 4. Republik. Ihr Comeback, ihr ‚Sieg‘ – wie der De Gaulles auf der politischen Bühne – konnte somit durchaus auch als „a brief moment of national reassurance“ (32), „a symbol of restored unity in a time of division“ (33) wahrgenommen werden.

In den Kapiteln 4 und 5 konzentriert sich Looseley auf das Album selbst, wobei er einleitend die Besonderheiten der französischen Plattenindustrie skizziert, bevor er näher auf Piaf eingeht. Piaf, die sich den Plattenmarkt vom Radio kommend erobert, auch wenn sie bereits 1935 eine Platte aufgenommen hat, lehnt Studioaufnahmen strikt ab, ja betrachtet das *live* Album als ihr natürliches Medium, da es der Stimme körperliche Präsenz verleiht. Sie sei sich außerdem – und zwar zunehmend – bewusst, so eine der zentralen Thesen von Looseley, dass jede Aufnahme ein individuelles musikalisches Ereignis, eine Praxis, ein für alle Mal in ein Werk verwandelt, das zwar wiederholt, nicht aber verändert werden kann. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum sie die Produktion von *Récital 1961* so streng kontrolliert und das Cover, die Auswahl und Anordnung der einzelnen Titel so entscheidend mitbestimmt hat. „Non, je ne regrette rien“ wird dabei zu Nummer 2 auf Seite 2, und Looseley weitere Ausführungen in den Kapiteln 4 und 5 zeigen, warum dies für die Architektur des Albums entscheidend ist, obwohl es sich bei dem Chanson zweifelsohne um ein „centrepiece“ (40) handelt.

Die neun Lieder des Albums, so Looseley, geben eine neue Metaebene zu erkennen, mit – oftmals verdeckten – Anspielungen an das Trauma von Cerdans Tod, intertextuellen Anspielungen an Piafs frühe Lieder und versteckten Botschaften, die Piafs „lucidity“ (44) und „discreet assertion of female agency“ (44) unter Beweis stellen. Einst Ikone des realistischen, aber sentimental Liebeslieds, dekonstruiert sie geschickt die Worte der Liebe, verkehrt den Pygmalionmythos oder thematisiert die Schwierigkeit des Mannes, mit Gefühlen umzugehen. Sie singt von subversivem weiblichem Erotizismus, aber auch von emotionaler Verunsicherung, der Spannung zwischen Sex und Liebe, bis hin zum höchst dramatischen weiblichen Psychodrama des Wahnsinns und der Internierung. Den Höhepunkt stellt jedoch „Non, je ne regrette rien“ dar, „a melody full of anger with words of acceptance and

hope" (Dumont, hier 59), in dem *cantrice* und Sängerin verschmelzen. Hier überwindet Piaf das Narrativ der persönlichen Tragödie, das ihr Bild so stark geprägt hat, und zeigt sich nicht als Opfer, sondern als „survivor“ (62). Als Fazit sieht Looseley *Récital 1961* als *concept album*, in dem die „imagined Piaf“ zwar noch erkennbar ist, zugleich aber aktualisiert und rekonstruiert wird. Dank eines diskreten *regendering* steht das Album letztlich für den Triumph über den Körper, die Männer und den Tod.

Der letzte Abschnitt des Buches stellt die Ergebnisse der Untersuchung in einen größeren Rahmen und fragt, was von Piaf bleibt. Wie das gesamte Buch besticht auch dieser letzte Teil, der den Fragen „Authenticity, Art, Memory, Stardom“ gewidmet ist, durch eine überaus beeindruckende Verbindung von Detail und Gesamtschau, von Expertise in den Bereichen Text, Musik und Interpretation und profundem historischem, politischem und kulturellem Wissen. Das von Piaf selbst gestaltete Autoporträt in *Récital 1961*, das Verletzlichkeit zeigt und zugleich überhöht, wird vom Publikum als authentischer Ausdruck der Sängerin, Erzählerin und Person Piaf und als Identifikationsangebot wahrgenommen. Gleichzeitig beweist sich Piaf als Ikone „of both the people's Paris and a more comprehensive sense of national identity“ (78) und schließlich gelingt es ihr, in der bewussten Gestaltung ihrer Bühnenpräsenz eine künstlerische Authentizität zu erreichen, die zum Adelsprädikat des Chansons werden sollte. Und wenn in manchen zeitgenössischen Produktionen *in memoriam* Édith Piaf auch heute noch das alte Bild der Môme bedient wird, so bleibt das Konzert vom 29.12.1960, das sinnigerweise nicht mehr als *tour de chant*, sondern als *récital* in die Musikgeschichte eingegangen ist, ein essenzielles Korrektiv, das vor allem für das Selbstverständnis nachfolgender Sängerinnen prägend wurde: Piaf verkörpert nicht mehr das melodramatische Opfer eines realistischen Chansons, sondern die große tragische Diva und die Künstlerin, „fully aware of the potency of popular song and of her resulting power over her public“ (89).

Ursula MATHIS-MOSER (Universität Innsbruck)

Endnoten

- 1 So zu lesen auf der Website des Verlags: <https://www.bloomsbury.com/us/discover/bloomsbury-academic/33-13/the-33-13-global-series/>.
- 2 Cf. <https://ahc.leeds.ac.uk/languages/staff/934/professor-david-looseley>.