
Rotherbaron:



Das Nouvelle Chanson als Einladung zum "Slow Listening" Historische Einordnung, Hörbeispiele, Übersetzungen

Die "Nouvelle scène française"	1
Kennzeichen des Nouvelle Chanson	2
Chansonniers und Troubadoure	2
Singzirkel des 18. und 19. Jahrhunderts: Caveaux und Goguettes.....	3
Das Chanson als Volksbelustigung: Café-concert, Cabaret, Music-hall	3
Kommerzialisierung und (Re-)politisierung des Chansons	4
Vortragsweisen: Understatement vs. Chanson varié.....	4
Bedeutung von Videoclips und Live-Auftritten	5
Nouvelle Chanson und French Pop	5
Literatur.....	6
Hörbeispiele	7
François Breut: Ma colère.....	9
Thomas Fersen: Une chauve-souris	10
Christophe Miossec: La mélancolie	13
Cali: Tout va bien	14
Vincent Delerm: Fanny Ardant et moi	16
Émilie Simon: Alicia	18

Die "Nouvelle scène française"

Der Erfolg des Kinofilms *Die fabelhafte Welt der Amélie* lenkte zu Anfang des Jahrtausends den Blick auch auf die französische Musikszene. Manche in Deutschland, die sich damals Yann Tiersens Soundtrack zu dem Film beschafften, tauchten dabei gleich noch etwas tiefer ein in die bretonische und speziell die Nanteser Musikszene, der dieser Musiker entstammte. Von da aus

wurde der Blick unmittelbar auf die "Nouvelle scène française" gelenkt, die sich grob in die Erscheinungsformen des "French Pop" und des "Nouvelle Chanson" unterteilen lässt.

So rückten auch andere Musiker, die zu der Zeit in Frankreich debütierten, in den Fokus der Aufmerksamkeit. Bei Sängern wie Benjamin Biolay, dessen dandyhafte Melancholie an Serge Gainsbourg erinnert, oder Chansonniers wie Bénabar, Cali, Vicent Delerm und Émilie Simon, denen jeweils im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende der Durchbruch gelang, handelte es sich allerdings schon um die zweite Welle des "Nouvelle Chanson". Bereits in den Neunzigerjahren hatte mit Dominique A, Philippe Katerine, Arthur H, deren Debütalben alle zu Beginn des Jahrzehnts erschienen waren, oder auch mit Christophe Miossec und Thomas Fersen eine neue Generation von Chansonniers die Bühne betreten.

Kennzeichen des Nouvelle Chanson

Als eigentliche Geburtsstunde des "Nouvelle Chanson" gilt das 1992 herausgebrachte Lied *Le courage des oiseaux* ("Der Mut der Vögel") von Dominique Ané. Das Neue an dem Lied war dabei allerdings nicht so sehr der Text, der sich aus einer eher konventionellen Liebesmotivik speist – garniert mit der Aufforderung an die Liebenden, sich am Mut der Vögel zu orientieren, die "im eisigen Wind singen". In dieser Hinsicht hat Ané, der sich später schlicht "Dominique A" nannte, in den folgenden Jahren weitaus komplexere Werke abgeliefert.

Das, was Zuhörer und Musikkritiker als neu empfanden, war vielmehr die unaufgeregte Mischung aus Chanson-Elementen und Anleihen bei der Pop-Musik, wie sie sich in den elektronischen Hintergrundklängen manifestierten. Dieses unverkrampfte Anknüpfen an die Tradition und deren gleichzeitige Auffrischung durch Elemente der Popkultur war und ist das zentrale Charakteristikum des Nouvelle Chanson.

Dies bedeutet nun allerdings keineswegs, dass das Nouvelle Chanson den Anspruch des Chansons, ein "authentische[s] Dreiminutenkunstwerk" darzustellen (vgl. Weiss 2003), aufgeben würde. Charakteristisch für das Chanson ist vielmehr auch hier, dass es die Zuhörer – anders als Schlager und Pop-Song, die der Ablenkung und Zerstreung dienen – für ein paar Sekunden ganz in seinen Bann zieht. Im Idealfall sind dabei Text, Musik und künstlerische Darbietung eng aufeinander abgestimmt bzw. in einem gemeinsamen Schöpfungsakt miteinander verbunden.

Eben dies kommt auch in der Bezeichnung "auteur-compositeur-interprète" (kurz "ACI"), dem französischen Pendant zum angloamerikanischen "singer-songwriter", zum Ausdruck. Dabei ist der französische Begriff insofern präziser, als er zum einen die Aspekte des Verfassens eines Textes und des Komponierens von Musik gesondert benennt und zum anderen in der Bezeichnung "interprète" die Bedeutung der künstlerischen Darbietung der Lieder stärker herausstellt.

Chansonniers und Troubadoure

Dieser heute für das Chanson charakteristische Dreiklang hat allerdings nicht immer Gültigkeit gehabt. Zwar stand er – wenn wir ganz tief zu den Wurzeln des Chansons zurückgehen, zu den Troubadouren – gewissermaßen an der Wiege der französischen Liedkunst. Danach löste er sich allerdings zunehmend auf.

So wurde es in den folgenden Jahrhunderten üblich, nicht mehr in jedem Fall eigene Melodien zu den jeweiligen Texten zu komponieren, sondern diese zu bereits vorhandenen Musikstücken (auf "Timbres") zu singen. Zudem traten die Verfasser nun nicht mehr unbedingt

selbst als Interpreten ihrer Werke in Erscheinung. Stattdessen dienten die Texte als Bausteine für Lieder, deren Melodien nicht notwendigerweise vom Autor vorgegeben werden mussten – eine Tendenz, die sich durch das Aufkommen des Buchdrucks noch weiter verstärkte. Nicht mehr der einzelne Barde stand nun im Mittelpunkt, sondern der gemeinsame Gesang und die Geselligkeit, die über diesen hergestellt bzw. gefestigt werden konnte.

Auf der Inhaltsebene hatte dies eine Bevorzugung harmloser Themen und weniger komplexer Texte zur Folge. Mit den (provenzalischen) Worten der Troubadoure ausgedrückt: Der an der höfischen Lyrik orientierte "trobar clus" – die geschlossen-komplexe Liedform – trat gegenüber dem unbeschwerteren, zum Mitsingen einladenden "trobar leu" in den Hintergrund (vgl. Weiss 2003: 34).

Mit dieser Entwicklung ging eine Dezentralisierung und Spontaneisierung des Gesangs einher. Anders als bei den an die höfische Kultur gebundenen Troubadouren und ihren Werken konnten die Volkslieder spontan, an beliebigen Orten, in immer neuen Variationen und ohne besondere musikalische Vorkenntnisse gesungen werden.

Singzirkel das 18. und 19. Jahrhunderts: Caveaux und Goguettes

Dies änderte sich erst wieder, als sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Zuge der Schäferdichtung des Rokoko eigene Zirkel zur Pflege des entsprechenden Liedguts bildeten – so genannte "Caveaux" (vgl. Rieger 2002: 447 ff.). Auch wenn die Texte dabei, entsprechend den bukolischen Idyllen des Rokoko, weiterhin dem "trobar leu" entsprachen, so wurde auf diese Weise doch das Bewusstsein für die Eigenart des Chansons neu geschärft.

In den Caveaux waren politische und religiöse Themen dezidiert ausgeschlossen. Wenn ihnen eine politische Funktion zukam, so resultierte diese allenfalls aus dem zwanglosen Zusammenkommen und -wirken von Bürgern (der Oberschicht) und Adligen, die in den entsprechenden Gruppen vertreten waren.

Dies war in den seit Beginn des 19. Jahrhunderts entstehenden Singzirkeln für Kleinbürger und Arbeiter, den von den Ideen des Frühsozialismus inspirierten "Goguettes", grundlegend anders. Hier versuchte man gezielt, die politische Repression durch anspielungsreiche Lieder, die gewissermaßen unter dem Radar der Zensur hindurchglitten, zu umgehen. So erhielten sie insbesondere während der Restaurationszeit nach 1815 eine kryptopolitische Funktion.

Das Chanson als Volksbelustigung: Café-concert, Cabaret, Music-hall

Eben aufgrund dieser politischen Stoßrichtung der Goguettes wurden diese von Napoleon III. 1851 nach seiner Machtübernahme verboten. Die Folge war eine erneute Entpolitisierung des Chansons. Diese wurde verstärkt durch das Aufblühen der Café-concerts – Cafés mit musikalischen Darbietungen, mit denen die Pariser Kaffeehäuser sich Vorteile gegenüber der Konkurrenz zu verschaffen suchten. Der Gesang an diesen öffentlichen Orten war einer noch stärkeren Kontrolle unterworfen: zum einen durch die Ordnungshüter, zum anderen aber auch durch die Kaffeehausbetreiber selbst, die weder durch politisch anstößige Lieder ihre Konzession gefährden noch ihre Gäste durch heikle oder zu ernste Texte vergraulen wollten.

So war der Chansonnier nun zwar wieder als "auteur-compositeur-interprète" gefragt, wurde dabei jedoch gleichzeitig auf die Rolle eines unpolitischen Varieté-Künstlers festgelegt. Als Gegenbewegung hierzu kam es seit Ende des 19. Jahrhunderts zur Gründung von Cabarets. Die in diesen vorgetragenen Chansons hatten einen politischeren Anspruch und grenzten sich so

von den auf Zerstreuung und Unterhaltung abzielenden Café-concerts ab. Da man jedoch auch hier Eintritt zahlen musste, waren der Radikalität des Ausdrucks ebenfalls enge Grenzen gesetzt. In der Folge wandelten sich auch die Cabarets zu Amüsierbetrieben, in denen die wohlodosierte Kritik am gesellschaftlichen und politischen Alltag als Ventil für den Frustabbau diente und damit ebenfalls eine systemstabilisierende Funktion erhielt.

Als weitere Ausdifferenzierung entwickelten sich aus den Café-concerts die Music-halls, als reine Musikbühnen, in denen die Gesangsdarbietungen vom gemeinsamen Essen abgekoppelt wurden. Die wichtigsten der so entstandenen Konzerthallen – wie etwa das Pariser Olympia – sind noch heute die Orte, an denen aufzutreten für aufstrebende Chansonniers eine Art Ritterschlag, gewissermaßen die offizielle Initiation in den Musikbetrieb, bedeutet.

Kommerzialisierung und (Re-)politisierung des Chansons

Im Laufe des 20. Jahrhunderts kam es zu einer weiteren Verstärkung der schon im 19. Jahrhundert angelegten Kommerzialisierungstendenzen des Chansons. Paradoxerweise stärkte jedoch gerade dies die künstlerische Freiheit der Chansonniers. Denn die immer größeren Konzerthallen und die technische Reproduzierbarkeit ihrer Lieder garantierten zumindest den erfolgreicheren unter ihnen stabile Einnahmen und damit eine finanzielle Unabhängigkeit, die sie von politischen Rücksichtnahmen weitgehend entlastete.

Natürlich blieben die Chansonniers als Teil des Kulturbetriebs an dessen Grenzen gebunden. Nonkonformismus war dabei immer auch ein Gestus, mit dem man sich und seine Zuhörer bzw. Zuschauer der eigenen Unabhängigkeit und geistigen Überlegenheit versicherte. Dennoch zeigen einzelne Lieder etwa von Georges Brassens, dass auch in diesem engen Rahmen aufrüttelnde Formen von Gesellschaftskritik möglich waren. Manche Chansons von Brassens wurden sogar als so brisant empfunden, dass sie zeitweilig nicht im Radio gespielt werden durften.

Als Beispiel sei hier auf Brassens' auch heute noch erfrischend anti-nationalistisches Chanson *La mausave réputation* (GB 31) aus dem Jahr 1952 verwiesen. Darin bleibt der Sänger am Französischen Nationalfeiertag ostentativ "dans mon lit douillet" ("in meinem weichen Bett").

Vortragsweisen: Understatement vs. Chanson varié

Was die öffentliche Darbietung der Lieder anbelangt, so haben sich hier von Anfang an zwei Extreme herausgebildet. Auf der einen Seite steht der von Brassens kultivierte Gesang, bei dem der Chansonnier seine Lieder im Stile eines Lagerfeuergitarristen vorträgt und dabei weitgehend auf Mimik und Gestik verzichtet. In manchen Fällen unterstreicht dies lediglich die Eingängigkeit der Lieder dieses Chansonniers, von denen einige heute in der Tat wie Volkslieder gesungen werden. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Brassens' 1954 veröffentlichtes Chanson *L'Auvergnat*, einer Hymne an die keine Fragen stellende, in einer ursprünglichen Menschlichkeit gründende Hilfsbereitschaft.

In anderen Fällen aber entsteht durch diese Gesangstechnik ein scharfer Kontrast zu der politischen Brisanz der Texte. So behält Brassens seine harmlos-unaufgeregte Vortragsweise auch in dem Lied *Hécatombe* ("Blutbad") aus dem Jahr 1952 bei. In dem Chanson wird beschrieben, wie eine Gruppe von Marktverkäuferinnen sich bei dem Versuch von Gendarmen, einen Streit unter ihnen zu schlichten, gegen diese solidarisiert. Unter dem Ausruf "Tod den Rindviechern, Tod den Gesetzen, es lebe die Anarchie" stürzen sie sich auf die Ordnungshüter.

Womöglich hätten sie ihnen – so wird in den Schlussversen des Liedes spekuliert – "sogar ihre Dinger abgeschnitten – glücklicherweise hatten sie keine" (GB 42).

Das andere Extrem in der Art der öffentlichen Darbietung wird zuweilen auch als "Chanson varié" titulierte. Berühmte Repräsentanten sind Léo Ferré und Jacques Brel. Diese "leben" ihre Chansons auf der Bühne und machen sie durch ihre expressive Vortragsweise für andere erlebbar – nicht zufällig war Brel auch als Schauspieler tätig.

Der Zwang, sich mit seinen Liedern öffentlich zu prostituieren, kann damit sowohl lustvoll angenommen als auch mit einer ostentativen Verweigerungshaltung quittiert werden. Dies sind auch die Pole, zwischen denen sich die Repräsentanten der Nouvelle Chanson bewegen. Während die Auftritte von Thomas Fersen von Entertainerqualitäten zeugen, agieren andere – wie beispielsweise François Breut – betont zurückgenommen. Wie schon Brassens, bringt auch Breut die Explosivität, die manchen ihrer Texte eignet, gerade durch den Kontrast zu ihrer minimalistischen Vortragsweise zur Geltung.

Bedeutung von Videoclips und Live-Auftritten

Im Zeitalter des Internets bleibt der Aspekt der Darbietung allerdings nicht auf den persönlichen Gesangsvortrag beschränkt. Als weiteres Element der "Selbstinterpretation" kommt vielmehr der Videoclip hinzu, den man heute für jeden online verfügbar machen kann, anstatt, wie früher, auf die Verbreitung über die Musikkanäle angewiesen zu sein.

Auf der anderen Seite machen Videoclip und Albumfassung den öffentlichen Vortrag der Lieder jedoch keineswegs überflüssig. Vielmehr hat gerade die leichte Verfügbarkeit der Musik über das Internet zu einer neuen Sehnsucht nach Authentizität geführt, wie man sie sich von Live-Konzerten erhofft. Diese eröffnen so den Künstlern die Möglichkeit zu einer Kompensation für die ihnen durch das Internet entgehenden Einnahmequellen. So gewinnt das musikalische Event gerade in Zeiten des Musikstreamings an Bedeutung.

Anders als bei Rockkonzerten, geht es bei Live-Auftritten von Chansonniers allerdings nicht um das ekstatische Versinken im Rausch der Musik, sondern um eine Vertiefung und Erweiterung des Klangerlebnisses. So treten manche Künstler – wie etwa Émilie Simon, die eine sehr umfangreiche musikalische Ausbildung genossen hat – bei Konzerten mit einer opulenteren musikalischen Begleitung auf, als es die Hörer von den Albumfassungen gewohnt sind.

Nouvelle Chanson und French Pop

Hieraus ergibt sich auch die Abgrenzung des Chansons zum so genannten "French Pop". Dieser weicht zwar ebenfalls deutlich von den immer gleichen Klangfolgen des musikalischen Main-Streams ab. Prinzipiell eignet er sich jedoch auch zum Nebenbei-Hören. Das Chanson – und damit eben auch das "Nouvelle Chanson" – ist dagegen ein Kontrastprogramm zum Easy Listening und zum Prinzip der "Durchhörbarkeit", also der Vereinheitlichung der Klangerlebnisse, mit der die großen Musikkanäle und Streaming-Portale ihre Hörer bei der Stange halten wollen.

Sowohl die Texte als auch die Melodien der Chansons enthalten oft ein unerwartetes, vom gewohnten Hörschema und den konventionellen Ausdrucksformen abweichendes Element. Damit könnte man das Nouvelle Chanson – in Analogie zur Slow-Food-Bewegung – als Einladung zum "Slow Listening" verstehen, also zu einem bewussten Zu- und Nachhören (wie es in der

klassischen Musikszene bereits praktiziert wird). An die Stelle des musikalischen Hintergrundrauschens tritt hier wieder das originäre Musikerlebnis.

Literatur

GB: Bonnafé, Alphonse (ed.): Georges Brassens. Poésie et chansons. Paris 1963: Éditions Seghers (édition refondue et augmentée).

Rieger, Dietmar: Das französische Chanson der Moderne – Definition und Abgrenzungsprobleme. In: Ders. (Hg.): Französische Chansons. Von Béranger bis Barbara. Französisch/Deutsch, S. 431 – 457 (1987). Stuttgart 2002: Reclam.

Weiss, Michaela: Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel – Chanson zwischen Poesie und Engagement. Heidelberg 2003: Universitätsverlag Winter.

Hörbeispiele

Dominique A: L'horizon.....	7
François Breut: Ma colère.....	9
Thomas Fersen: Une chauve-souris.....	10
Christophe Miossec: La mélancolie	13
Cali: Tout va bien	14
Vincent Delerm: Fanny Ardant et moi.....	16
Émilie Simon: Alicia.....	18

Dominique A: L'horizon



Der 1968 in der Nähe von Paris geborene Dominique A (Ané), dessen Familie später nach Nantes übersiedelte, debütierte Anfang der 1990er Jahre mit selbst produzierten Liedern. Sein erstes Album, *La fossette* (1992) – mit dem Lied *Le courage des oiseaux*, das heute als eine Art Initialzündung für die "Nouvelle scène française" gilt –, wurde gleich ein großer Erfolg. Nachdem er seine Lieder anfangs eher minimalistisch mit elektronischen Klängen unterlegt hatte, ging er später zu einer üppigeren und teilweise auch "handgemachteren" Orchestrierung über. Parallel dazu wurden auch seine Texte tendenziell komplexer. Er ist in der französischen Musikszene sehr einflussreich und hat an zahlreichen Projekten anderer Musiker mitgewirkt.

Das Lied *L'horizon* (aus dem gleichnamigen, 2006 veröffentlichten Album) thematisiert die Spannung zwischen der Sehnsucht des Menschen, irgendwo anzukommen, und dem Unterwegssein als der faktischen Triebkraft seines Daseins: Anzukommen, das Ziel endgültig zu erreichen, ist gleichbedeutend mit dem Tod.

Das Lied bedient sich dabei allerdings sehr kryptischer, mehrdeutiger Bilder. So erscheint das Unterwegssein gleichbedeutend mit einer Art Ausgesetztsein auf einer Insel, wo eine rasende Jägerin Wale schlachtet und deren Blut trinkt. Hierin könnte man ein sehr drastisches Bild für die Lebensgier sehen, den Wunsch, sich in das Leben zu stürzen, als Gegenpol zu der Sehnsucht, das Ziel zu erreichen, (am Ende) anzukommen. So wird die grausame, aber lebenspralle Wirklichkeit des Strandes auch mit den lebensfeindlichen Regionen von Wüsten, Salzseen und Gletschern kontrastiert, die den Reisenden "rufen", sobald das Schiff wieder in Richtung Horizont aufbricht. Mehrdeutig ist auch die mystische Figur des Kapitäns, der sowohl religiös als auch als eine Art innerer Seelenführer gedeutet werden könnte.

Der Videoclip illustriert die Thematik der Lebensreise mit meditativen Naturbildern, die, teilweise von einem Boot aus aufgenommen, die Spannung zwischen vorbeiziehendem Leben und der Sehnsucht nach Ankunft in einer unbestimmt-idealen Zukunft in Szene setzen.

[Videoclip](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Der Horizont

"Wir werden nicht weiterfahren", teilt dir der Kapitän mit.
"Zu viele Hindernisse heute, um den Horizont zu erreichen."
Erschöpfte Wale stöhnen am Strand,
ihr Blut bedeckt ihre Mäuler wie unzählige Angelhaken,

wie unzählige Hügel, die den Horizont verdunkeln
mit Kämmen, die taub sind für das Adagio der Ebenen.
"Es tut mir wirklich sehr leid", versichert dir der Kapitän,
und du fühlst, dass er es ernst meint und dass er ein gutes Herz hat.

Seitdem lässt der purpurrote Mund einer Frau mit einer Harpune,
die in deine Mauern eindringt und die Wale abschlachtet,
dich monatelang den Horizont verschmähen.
Und wenn du den Kapitän triffst, lässt du ihn deine Verachtung spüren.

Wenn du heimkehrst, sagst du dir, dass alles gut ist.
Die Lüge durchdringt deine Adern,
so sehr möchtest du vom Blut der Wale kosten,
das von den Lippen der Frau mit der Harpune tropft.

Aber eines Tages zupft dich der Kapitän am Ärmel.
Mit weit aufgerissenen Augen sagt er dir: "Wir brechen wieder auf."
Es ist Zeit, sich aus dem Schlaf der Königinnen zu lösen,
denn nichts wartet so sehr auf euch wie der Horizont.

Der **Lob Nor** ist es, der dich erwartet, der **Inlandsis**, der dich ruft,
die Sierra Nevada, die nachts deinen Namen ruft,
und es ist das Mittelmeer, das den Himmel wieder höher erscheinen lässt.
Sie alle rufen dich und bieten dir den Horizont dar.

Aber dieser entzieht sich dir, in seinem Schwung gebremst
durch widerspenstige Gipfel, tief eingeschnittene Täler,
durch Städte mit Herzen aus Stein, mit unsinnigen Formen.
Schau, dir wächst ein Bart, und deine Schritte werden schwer.

Und du hörst von ferne die Klagen der Wale,
die, bevor sie am Stand verenden, wahrscheinlich
den Horizont kennen gelernt haben, von dem nur der Kapitän
für euch beide hofft, dass du ihn erreichst.

Aber an einem Tag, an dem das Schweigen aus der Umgebung aufsteigt

und deine Augen sich von den Dingen lösen, begreifst du, dass man dich allein gelassen hat mit deinem alten Traum, dessen Schatten ein Geier ist, der spürt, wie unter den Hautfetzen das Fleisch vertrocknet.

Und wie in langsamem Kreisen kommt er, um dich zu überzeugen, dass der Hintergrund sich einebnet, die Konturen verschwimmen, alles löst sich auf, ja, wahrscheinlich – des Wartens auf dich überdrüssig –, ist er es, der zu dir kommt; er ist da: der Horizont.

Lob Nor (Lop Nor): ausgetrockneter Salzsee bzw. Wüste im Nordwesten Chinas

Inlandsis ("Inlands-Eis"): Bezeichnung für den jeweils mehr als 50.000 Quadratkilometer großen Eisschild, der weite Teile der Antarktis sowie Grönlands bedeckt (Das Album *L'horizon* ist im Anschluss an eine Reise von Dominique A nach Grönland entstanden.)

Françoiz Breut: Ma colère



Die 1969 in Cherbourg geborene Sängerin, die auch als Illustratorin von Kinderbüchern in Erscheinung getreten ist, entstammt der Nanteser Musikszene. Ihr musikalisches Debüt ist stark von ihrem langjährigen Lebensgefährten Dominique A beeinflusst, mit dem zusammen sie ihre ersten Lieder komponiert und produziert hat. Nachdem ihr erstes, 1997 veröffentlichtes Album insbesondere in der Independent-Szene für Furore gesorgt hatte, gelang ihr mit dem zweiten, im Jahr 2000 herausbrachten Album der Durchbruch. In der Folge zog sie nach Brüssel um, wo 2005 ihr drittes Album erschien.

In *Ma colère* (aus dem Album *Françoiz Breut*, 1997) geht es um jemanden, dem die Fähigkeit, wütend zu werden, abhanden gekommen ist. Dadurch, dass die Wut hier absolut gesetzt wird – also nicht spezifiziert wird, worauf sie sich bezieht –, ergibt sich ein relativ großer Interpretationsspielraum: Ist die Wut eine allgemeine Chiffre für die Empfindungsfähigkeit? Deutet sie auf Abstumpfungsprozesse hin, durch die Ungerechtigkeit und Unterdrückung einen nicht mehr berühren? Und: Was ist mit der Betreffenden passiert? Wer ist schuld an ihrer plötzlichen Gefühlskälte? Wer ist das Du, das plötzlich in der letzten Strophe auftaucht? Eine vertraute Person, die sie emotional missbraucht hat? Oder der Staat bzw. die Gesellschaft, die soziale Kälte fördern?

Betrachtet man den Videoclip zu dem Lied, in dem im Hintergrund Traumbilder vorbeilaufen, die am Ende in Andeutungen staatlicher Gewalt münden, so scheint eher letztere Antwort nahe zu liegen. Daneben verdeutlicht der Clip durch die betont ausdruckslose Vortragsweise der Sängerin auch die in dem Lied thematisierte emotionale Austrocknung.

[Videoclip](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Meine Wut

Wohin, wohin hat sie sich verflüchtigt?
Wo ist meine Wut, meine Wut?
Auf welche Böden habe ich sie ausgesät?
Welche Umwege haben bewirkt,
bewirkt, dass ich sie vergessen, vergessen habe?

Habe ich plötzlich nichts mehr gesehen?
Nichts mehr gehört, nichts?
Niemand mehr, den ich zur Verantwortung ziehen kann,
niemand, dem ich mich entgegenstellen kann,
niemand, der mir missfällt,
wohin hat sie sich verflüchtigt?

Wohin, wohin hat sie sich verflüchtigt?
Wo ist meine Wut, meine Wut?
Habe ich plötzlich nichts mehr gesehen?
Nichts mehr gehört,
nichts mehr, das meine Nerven berührt?
Hast du sie mir vollständig genommen,
hast du sie zerstört, zerstört?
Hast du dieses Wenige, das ich besaß, an dich gerissen,
das ich aufbewahrt hatte, meine Wut?

Thomas Fersen: Une chauve-souris



Der 1963 in Paris geborene Chansonnier, dessen wahrer Name nicht bekannt ist, gab sich 1986 im Anschluss an eine Reise nach Zentralamerika und Kuba das Pseudonym "Thomas Fersen". Der Name ist eine Reverenz an den mexikanischen Fußballspieler Thomas Boy und an Axel de Fersen, einen mutmaßlichen Liebhaber von Marie Antoinette.

Nach ersten musikalischen Gehversuchen Ende der 1980er Jahre gelang Fersen 1993 mit dem Album *Le bal des oiseaux*, das ihm einen *Victoire de la musique* in der Kategorie "Beste männliche Neuentdeckung" und Goldstatus bei den Verkaufszahlen einbrachte, der Durchbruch. Seine zahlreichen Alben zeichnen sich musikalisch durch einen großen Variantenreichtum und auf der Ebene der Texte durch oft groteske Themen aus, die Fersen mit Wortwitz und hintergründigen Sprachspielen umsetzt.

In *Une chauve-souris* (aus dem Album *Qu4tre*, 1999) geht es um eine Fledermaus, die sich unsterblich in einen Regenschirm verliebt. Damit bewegen wir uns hier natürlich irgendwo

zwischen den Gattungen Kinderlied und Unsinnstext – wozu auch die anarchisch-folkloristische musikalische Untermalung passt. Dennoch sind in dem Verhalten von Fledermaus und Regenschirm typische Muster erkennbar, die wohl spontan als "männlich" oder "weiblich" wahrgenommen werden: Der männliche Drang, sich als einsamer Wolf in das Weltgeschehen zu stürzen, wird der weiblichen Treue und Aufopferungsbereitschaft gegenübergestellt. Dadurch, dass diese Verhaltensmuster im Gewand einer scheinbar unsinnigen Beziehung präsentiert werden, gewinnt man Distanz zu ihnen und kann sie kritisch reflektieren.

[Live-Version](#)

[Albumfassung](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Eine Fledermaus

Eine Fledermaus
liebte einen Regenschirm,
einen großen, schwarzen Regenschirm,
zerfetzt in der Nacht,
in verzweifelter Stimmung,
da alles an ihm abglitt.
Eine Fledermaus
liebte einen Regenschirm.

Sie folgte ihrem Radar,
sie fand keinen Schlaf,
sie wollte etwas trinken gehen,
sich auf den Grund eines Brunnens werfen.
Eine Fledermaus
liebte einen Regenschirm,
einen großen, schwarzen Regenschirm,
zerfetzt in der Nacht.

Ohne jemals etwas zu empfinden
für diese Fledermaus,
trat der große, schwarze Regenschirm
aus seiner Hülle heraus.
Unter seinem Flügel
behütete er die Schöne der Nacht,
die ihn am Boulevard Saint Marcel
mit Regen nährte.

Dann begab sich das große Utensil
auf eine Reise

in seinem schönen schwarzen Anzug,
seinem pechschwarzen Anzug.
Nach einigem Hin und Her
steckte ihn ein Schwertschlucker
in seinen Rachen,
um auch einmal zu scheitern.

Einem Akrobaten
diente er zum Balancieren,
ein Krawattenverkäufer
machte ihn zu seinem Teilhaber.
Dann breitete er sich über eine Dauerwelle,
dann breitete er sich aus,
weil es regnete in Nantes.

Eine Fledermaus,
diese Libelle der Nacht,
eine Fledermaus
liebte einen Regenschirm.

Sie suchte das Vergessen
im Innern eines alten Landhauses,
wo sie vor Langeweile starb,
während der Regenschirm
auf dem Friedhof Père Lachaise
das Leben eines Stuhlbeins führte.

An einem Tag mit schlechtem Wetter,
an einem Tag mit schlechtem Wetter
schlug ihm ein plötzlicher Windstoß
die Füße weg.
Man ließ ihn wie tot liegen
in irgendeinem Rinnstein
mit dem Schnabel im Wasser.

Als sie sein Skelett sah,
das sich wusch
inmitten der Abfälle
und der vergammelten Lebensmittel,
jauchzte die Fledermaus:
"Das Glück ist mir hold!
Ich glaubte ihn verloren,
und nun ist der alte Knochen zurückgekehrt."

Und sie lachte wie ein Walfisch,
heulte wie ein Sturzbach.
Eine Fledermaus

liebte einen Regenschirm.
Sie gaben sich das Jawort
auf dem Dachboden des Rathauses.
Eine Fledermaus
liebte einen Regenschirm.

Christophe Miossec: La mélancolie



Der 1964 in Brest geborene Sänger wandte sich nach kurzzeitiger Mitarbeit in der Band *Printemps Noir* zunächst wieder von der Musik ab. Er studierte Archäologie, betätigte sich als freier Journalist und war zeitweilig in der Werbebranche tätig. Erst in den Neunzigerjahren fand er wieder zur Musik zurück und spielte zusammen mit Guillaume Jouan und Bruno Leroux das Album *Boire* ("Trinken") ein. Das 1995 veröffentlichte Werk wurde von der Kritik sehr positiv aufgenommen. Der Titel enthält eine für die Biographie Miossecs pikante Pointe, da dieser lange an Alkoholismus litt und sich erst spät von seiner Sucht befreien konnte.

Für seine späteren Alben arbeitete Miossec teilweise wieder mit Jouan, daneben aber auch mit anderen Musikern zusammen. Nach dem großen Erfolg seines dritten, 1998 herausgebrachten Albums (*À prendre*), das sich über 120.000 Mal verkaufte, wurde Miossec zunehmend auch als Autor für andere Musiker nachgefragt. So hat er etwa Lieder für Jane Birkin, Johnny Hallyday und Juliette Gréco geschrieben. Musikalisch sieht Miossec sich in der Tradition Jacques Brels, ist in seinem musikalischen Vortrag jedoch deutlich zurückgenommener als dieser.

Das Lied *La mélancolie* (aus dem Album *L'étreinte*, 2006) ist den melancholisch-depressiven Anwendungen gewidmet, von denen die meisten von uns von Zeit zu Zeit heimgesucht werden. Der Videoclip illustriert die Gründe für diese Verstimmtheiten mit trostlosen Orten und Porträts von Menschen, die sich an verblasste Erinnerungen verlieren. Daneben wird die verlorene Zeit mit wackligen Erinnerungsfilmchen evoziert. In der Summe entsteht daraus ein überraschend komischer Kontrast zu dem traurigen Lied, da der Film die Melancholie auf die sie auslösende Absurdität des Daseins zurückführt. Besonders deutlich wird dies in der Schluss-Sequenz, in der die Bandmitglieder einzeln an besonders trostlosen Orten ihr Wolfsgeheul anstimmen.

[Videoclip](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Die Melancholie

Die Melancholie,
die kommt, die geht,
die euch ganz sanft überwältigt,

die euch umschließt,
die euch behütet,
die euch vor den Stürmen beschützt,
die Melancholie, die so oft
an die Tür klopft,
dass man sich ihr ergibt,
dass man sich sogar in sie einwickelt,
die Melancholie
unserer besten Jahre,
unsere Gefährtinnen, unsere Dummheiten,
sie dürfen nicht eines Tages vergessen werden.

Unsere Melancholien
vermischen sich, mein Engel,
wickeln sich
in unsere armseligen Leben,
in die Erinnerungen aus unserer Schulzeit
und all den anderen Kram,
die Melancholie,
wie eine Anomalie,
die ganz sanft zerstört,
die euch herausfordert, die euch erklärt,
dass ihr keine Kinder mehr seid,
die Melancholie,
die sich wie selbstverständlich einstellt,
die am Körper klebt
und die euch scheußlichen Ärger bereitet.

Die Melancholie ist kommunistisch,
jeder hat ein Anrecht auf sie von Zeit zu Zeit,
die Melancholie ist nicht kapitalistisch,
sogar für die Verlierer ist sie kostenlos,
die Melancholie ist pazifistisch,
man gerät niemals mit ihr aneinander,
die Melancholie, oh, du weißt, das gibt es,
sie gefriert sogar mit Handschuhen,
die Melancholie ist etwas für Gewerkschafter,
hier wird jeder aufgenommen.

Cali: Tout va bien



Der 1968 in Perpignan geborene Sänger, der mit vollem Namen Bruno Caliciuri heißt, spielte anfangs in verschiedenen Bands mit (u.a. *Indy* und *Tom Scarlett*) und

trat danach eine Zeit lang zusammen mit dem Gitarristen Hugues Baretge auf. 2003 debütierte er als Solist mit dem Album *L'amour parfait*, das von der Kritik sehr positiv aufgenommen wurde und sich auch sehr gut verkaufte.

Cali, der auch nach dem Beginn seiner Solokarriere immer wieder mit anderen Musikern zusammengearbeitet hat, hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Seine Mitwirkung an dem Musikprojekt *The Hyènes*, das 2009 u.a. mit Coverversionen von AC/DC und Iggy Pop auf Tournee ging, verdeutlicht seine musikalische Präferenz für die Rock-, Punk- und Underground-Szene, von der auch seine eigene Musik teilweise beeinflusst ist. Politisch hat er sich in der Vergangenheit für die französischen Sozialisten engagiert. Darüber hinaus hat er die von Bono, dem Sänger von U2, initiierten globalen Kampagnen gegen Armut und medizinische Unterversorgung unterstützt.

Das Lied *Tout va bien* (aus *L'amour parfait*, 2003) ist eine Art Bilanz am Scheideweg zwischen Jugend und Erwachsenenalter: Jemand steht nackt vor dem Spiegel und sinniert über das, was hinter ihm liegt bzw. was er noch vom Leben zu erwarten hat. Der autosuggestive Refrain ("Alles ist gut, alles ist gut") kontrastiert dabei mit der in den einzelnen Strophen angedeuteten Zukunftsangst.

[Live-Version](#)

[Albumfassung](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Alles ist gut

Und die Nacht rückt vor auf mein 32. Lebensjahr.

Ich glaube, ich bin nicht mehr verrückt.

Nackt vor dem Spiegel,

mustere ich diesen Körper, der verbraucht ist und müde, aber aufrecht,

und

alles ist gut, alles ist gut.

Ist das erst die Hälfte oder schon das Ende?

Auf jeden Fall ist es nicht mehr der Anfang.

Dieses Leben hat mich zerkaut, verschlungen, ausgekotzt.

Ich habe solche Angst, alles gesehen zu haben, dennoch:

Alles ist gut, alles ist gut.

Natürlich bin ich allein,

aber wer ist nicht allein?

Inmitten dieser großen Nacht,

dieser Nacht, die kalt und stumm herankriecht
an das 32. Jahr meines Lebens.

Alles ist gut, alles ist gut.

Sicherheit, Gewissheit, Vorsorge, Komfort:
Ihr wart meine ärgsten Feinde.
Heute schreite ich inmitten der Herde,
wie die anderen Gespenster, die nicht den Verstand verloren haben,
aber

alles ist gut, alles ist gut.

Und die Liebe, oh, die Liebe, unsere Liebe,
diese alte Kämpferin,
die ihre beiden Beine dem Krieg gegeben hat.
Man kann ihr jetzt nichts mehr wegnehmen,
das heißt:

Alles ist gut, alles ist gut.

Meine Erinnerung ist ein Taucher, der auf dem Meeresgrund erstickt.
Er weint über den Schatz, den er nie wieder heben kann:
Meine Jugend ist gestern gestorben.

Und die Nacht rückt vor auf mein 32. Lebensjahr.

Ich glaube, ich bin nicht mehr verrückt.
Nackt vor dem Spiegel,
mustere ich diesen Körper, der verbraucht ist und müde, aber aufrecht,
und

alles ist gut, alles ist gut.

Vincent Delerm: Fanny Ardant et moi



Der 1976 in Évreux geborene Chansonnier, der auch als Musikarrangeur, Dramatiker und Fotograf tätig ist, studierte in Rouen Literaturwissenschaft. Nachdem er bereits 1998 erste Konzerte gegeben hatte, erschien 2002 sein Debütalbum, für das er 2003 mit dem *Victoire de la musique*, dem französischen Pendant zu den Grammys, in der Kategorie "Neuentdeckung des Jahres" ausgezeichnet wurde. 2011 führte er Regie bei dem Musical *Memory*, an dem er auch selbst mitwirkte. Seine musikalischen Auftritte absolviert Delerm, der sich selbst auf dem Klavier begleitet, zusammen mit einer Band, die sich aus einem Violinisten, einem Cellisten, einem Schlagzeuger, einem Bassisten sowie dem Trompeter Ibrahim Maalouf zusammensetzt.

Fanny Ardant (aus dem Album *Vincent Delerm*, 2002) ist eine Hommage an die in Frankreich sehr populäre gleichnamige Schauspielerin. Das Lied spielt dabei auf deren libertinären Lebensstil an, zu dem sie sich in Interviews auch immer wieder bekannt hat (u.a. hat sie drei Töchter von drei verschiedenen Männern). Dies wird genutzt, um – auch durch die "jazzige" Musik – eine sorglos-freie Lebensführung zu evozieren, in einem Zimmer, das an eine Studentenbude erinnert. Bedroht wird dieses unabhängige Leben nicht nur durch die Eltern, die den sonntäglichen Pflichtbesuch erwarten, sondern ironischerweise auch durch die verehrte Ikone selbst, die – als Vorgriff auf das spätere bürgerliche Leben – ihren Verehrer zu Häuslichkeit anzuhalten versucht.

[Live-Version](#)

[Albumfassung](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Fanny Ardant und ich

Wir hören gregorianische Gesänge,
sie redet kaum und ich sage nichts,
so eine Beziehung haben wir,
Fanny Ardant und ich.

Ich verbringe den Abend mit Sylvain,
während sie ihren Schatten auf die Tapete wirft.
Wir sind unabhängig geblieben,
ich und Fanny Ardant.

Sie steht auf dem Regal,
zwischen einem Schmöker von **Eric Holder**,
einem weißen Kerzenleuchter von Ikea
und einer Ansichtskarte von Maria.

Sie ist immer ganz schwarz und weiß,
sie freut sich nicht mehr auf den Sonntag,
seit ich sie jedes Wochenende mitnehme
zu meinen Eltern, Fanny Ardant.

Ich erzähle ihr von den Mädchen vom **Jussieu-Campus**,
sie erzählt nicht allzu viel von **Dépardieu**.
Ja, wir vermeiden diese Themen,
Fanny Ardant und ich.

Es gibt etwas in ihrem Blick,

das mir vorwirft, zu spät nach Hause zu kommen.
Sie möchte, dass ich immer da bin,
ganz klar, Fanny Ardant.

Sie steht auf dem Regal,
zwischen einem Schmöcker von Eric Holder,
einem weißen Kerzenleuchter von Ikea
und einer Ansichtskarte von Maria.

Sie ist immer ganz schwarz und weiß,
sie freut sich nicht mehr auf den Sonntag,
seit ich sie jedes Wochenende mitnehme
zu meinen Eltern, Fanny Ardant.

Wir hören gregorianische Gesänge,
sie redet kaum und ich sage nichts,
so eine Beziehung haben wir,
Fanny Ardant und ich.

Eric Holder: französischer Schriftsteller

Dépardieu: Gérard Dépardieu trat häufig als Filmpartner von Fanny Ardant auf.

Jussieu-Campus: Ensemble universitärer Einrichtungen im Pariser Quartier Latin, das heute vorwiegend von der medizinisch-naturwissenschaftlich ausgerichteten *Université Pierre et Marie Curie* (UPMC) genutzt wird.

Émilie Simon: Alicia



Émilie Simon, Tochter einer Pianistin und eines Toningenieurs, wurde 1978 in Montpellier geboren. Sie erhielt am dortigen Konservatorium eine Gesangsausbildung und studierte anschließend an der Universität Montpellier Musikwissenschaft. In Paris setzte sie ihre Studien an der Sorbonne – in Alter Musik – sowie am Pariser Forschungsinstitut für Akustik und Musik (IRCAM) – in elektronischer Musik – fort. Ihr Debütalbum (*Émilie Simon*, 2003) wurde bei Publikum und Musikkritikern ein großer Erfolg und brachte ihr einen *Victoire de la musique*, die höchste musikalische Auszeichnung in Frankreich, ein. Einen weiteren *Victoire* erhielt sie für ihre Musik zu dem Film *La Marche de l'Empereur* (dt. "Die Reise der Pinguine", 2005). 2007 zog sie nach New York um, wo sie ein Album in englischer Sprache herausbrachte.

Das Lied *Alicia* (aus dem Album *Végétal*, 2006) spielt mit dem Topos der in der Frau personifizierten Natur: Alicia, die Blumenverkäuferin, ist selbst eine Pflanze, die ebenso schön wie gefährlich ist. Man kann sich an ihr erfreuen, aber wer sich ihr hingibt, läuft Gefahr, sich in ihren Armen zu verlieren. Die spielerische Weise, in der hier auf die gleichermaßen Leben schenkende und nehmende Natur verwiesen wird, erinnert an die floralen Ornamente des Jugendstils, in denen Frauenkörper sich tanzend und schlängelnd mit Blütenkelchen und Blumenstängeln verweben.

[Live-Version](#)

[Liedtext](#)

Übersetzung:

Alicia

Wenn Alicia
einen Strauß Rosen zusammenstellt,
hängt die Welt
an ihren Lippen. Und das geschieht deshalb,
weil ihre Lippen so rosarot sind,
so unerwartet rosarot.

Wenn Alicia einschläft,
wachen Fleisch fressende Pflanzen
über ihren Schlaf.
Aber in Alicias Efeuarmen
wacht man nicht auf.

Alicia schläft ...
Ein Strauß Veilchen,
Klapperschlangen
tanzen in ihrem Kopf,
ein süßes Gift,
ein Jasminduft
auf den bleichen Wangen
eines Blumenmädchens.

Wenn Alicia
einen Strauß Rosen zusammenstellt,
ist die Welt in der Schwebel.
Aber in Alicias Efeuarmen
wacht man nicht auf.

Bildquellennachweise:

Dominique A: <http://derrierelafenetre.com>

Francoiz Breut: www.ville-roubaix.fr

Christophe Miossec: [La télégramme](#)

Thomas Fersen: *La Nouvelle République*

Cali: unbekannt

Vincent Delerm: francemusique.fr

Emilie Simon: *CNCRT*

© Dieter Hoffmann ([rotherbaron](#)) , überarbeitete Fassung, Dezember 2019