

THOMAS HILBERER · TÜBINGEN

**Charles Trenet und Bobby Lapointe:
Das Chanson auf dem Weg zur absoluten Poesie**

Abstract

This article offers a close reading of three twentieth century french chansons: *La mer* by Charles Trenet, *Ta Katie t'a quitté* and *Le tube de toilette* by the far less known Bobby Lapointe. The analyses clearly show the predominance of the *poetic function* (Jakobson) in these texts. Thus, they may be considered as steps toward the Mallarmé idea of *poésie pure*, although realized in a more popular genre, full of humour and even nonsense.

Als *absolute Poesie* oder *poésie pure* wird ein Text bezeichnet, bei dem die poetische Funktion im Sinne Jakobsons¹ nicht nur vorherrschend ist, sondern so stark ausgeprägt, daß die anderen Leistungen der Sprache kaum noch wahrgenommen werden. Dies gilt besonders für das Wesentliche des sprachlichen Zeichens, das ja eben in seiner referentiellen Funktion besteht. *Poésie pure* will dagegen frei sein, *ab-solut*, von allem Außersprachlichen. Ihr Ziel ist reine Rückverweisung auf sich selbst, Autoreflexivität statt Mimesis. Da aber Sprache stets Zeichen ist und damit bezeichnend, bleibt völlig „reines“ Sprechen unerreichbares Ziel, dem literarische Texte jedoch mehr oder weniger nahe kommen können.

Niemand ist auf diesem Weg so weit gelangt wie Stéphane Mallarmé, für den der „scheinbare Gegenstand“ nur ein „Vorwand“ darstellt zur Komposition eines Textes, der in erster Linie auf sich selber verweist: „En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle”.²

Vergleichbares findet sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst, insbesondere bei Cézanne, der Äpfel, Birnen, Kirschen und andere an sich nicht beachtenswerte Dinge als Anlaß für

¹ Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik*. - In: *Poetik : Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. – Frankfurt : Suhrkamp, 1993; S. 83-119.

² 31 décembre 1865, à Villiers de l'Isle-Adam. – In: *Œuvres complètes*; éd. par Bertrand Marchal; Bd. I. - Paris : Gallimard, 2003; S. 687.

seine Kompositionen nimmt: „le tout est de mettre le plus de rapport possible“.³ Für Cézanne geht es also nicht um eine möglichst genaue Abbildung der Wirklichkeit - dies gelingt der zu dieser Zeit schon recht entwickelten Photographie sehr viel besser -; es geht vielmehr darum, ein Kunstwerk zu schaffen, das als strukturiertes Ganzes *schön* ist: „Nicht die Gegenstände selbst sollen Aufmerksamkeit erregen, sondern die Anordnung der Farben und Formen auf der Fläche“.⁴ In Stilleben wie *La table de cuisine / Nature morte au panier de fruits*⁵ finden sich unwirklich große Früchte, weil diese Dimension als Gegengewicht zu anderen Formen kompositorisch gebraucht wird. „Die Umwandlung von gegenständlichen Formen in Farbfelder und somit die Auflösung dieser Formen ist kennzeichnend für Cézannes Spätwerk“.⁶ Dabei wird die Farbe schließlich nicht mehr von der Wirklichkeit bestimmt, sondern von dem Gefüge oder, musikalisch ausgedrückt, der Komposition des Bildes. Diese allein erklärt himmelblaue Farbflecken in der Landschaft vor der Montagne Sainte-Victoire⁷ oder einen Himmel, der die Farben der Erde spiegelt.⁸ „Moduler“ heißt das Ziel, nicht „modeler“.⁹

In sprachlichen Kunstwerken wird die Vorherrschaft der poetischen Funktion durch eine Verdichtung der Struktur erreicht, und dies wird hauptsächlich durch Wiederholung geleistet: „Die Äquivalenz wird zum konstitutiven Verfahren der Sequenz erhoben“.¹⁰ Besonders deutlich wird dies in metrisch gebundener Rede, „Hopkins definierte den Vers als Rede, die ‚ganz oder teilweise die gleiche Klangfigur wiederholt‘“.¹¹ Silben- und Akzentzahlen wiederholen sich, ebenso ganze

³ Brief an seinen Sohn, 14. August 1906, in: *Cinquante-trois lettres*; éd. par Jean-Claude Lebensztejn. - Paris : L'Échoppe, 2011; S. 78. - Cf. Mallarmé: „saisir les rapports“ (*La Musique et les Lettres*. - In: *Œuvres complètes*; éd. par Bertrand Marchal; Bd. II. - Paris : Gallimard, 2003; S. 68). - Die Beziehung Mallarmé - Cézanne faßt Elisabeth Hirschberger zusammen: „Mithin läßt sich in Cézanne und Mallarmé eine Analogie der Darstellungsziele wie auch ihrer semiotischen Umsetzung erkennen. Dies ist insofern bemerkenswert, als weder ein engerer persönlicher Kontakt noch eine intensive gegenseitige Rezeption anzunehmen sind“ (*Dichtung und Malerei im Dialog : von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst*. - Tübingen : Narr, 1993; S. 52).

⁴ Ulrike Becks-Malorny: *Paul Cézanne : 1839 - 1906; Wegbereiter der Moderne*. - Köln : Taschen, 1995; S. 56. - Siehe auch Charles Baudelaire: *Salon de 1859, II. Le Public moderne et la photographie* und *III. La Reine des facultés*. - In: *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques*; éd. par Henri Lemaître. - Paris : Garnier, 1962; S. 313-324.

⁵ *Venturi* 594 (siehe die Übersicht bei www.paul-cezanne.art-voho.de, 7.8.14); abgebildet auch bei Becks-Malorny: *Cézanne* (Anm. 4), S. 57. Hier (S. 55) auch die von mir übernommene Deutung.

⁶ Becks-Malorny: *Cézanne* (Anm. 4), S. 70.

⁷ *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* (Venturi 1529); abgebildet auch bei Becks-Malorny: *Cézanne* (Anm. 4), S. 75.

⁸ *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* (Venturi 801); abgebildet auch bei Becks-Malorny: *Cézanne* (Anm. 4), S. 76.

⁹ Kurt Badt: *Die Kunst Cézannes*. - München : Prestel, 1956; S. 29; cf. „Das Modulieren von Farbe zu Farbe anstelle des Modellierens in Licht und Schatten“ (S. 5). - Das Cézanne-Zitat auch bei Sydney Geist: *Interpreting Cézanne*. - Cambridge, Mass. : Harvard Univ. Pr., 1988; S. 27.

¹⁰ Jakobson: *Linguistik und Poetik* (Anm. 1), S. 94.

¹¹ Jakobson: *Linguistik und Poetik* (Anm. 1), S. 95.

Laute, besonders in hervorgehobener Position am Schluß (Reim) oder Anfang (Stabreim) metrisch-syntaktischer Einheiten.

Diese grundlegenden Strukturen, die allen poetischen Texten gemeinsam sind, können durch individuelle Wiederholungen in einzelnen Gedichten so vervielfältigt werden, daß die poetische Funktion ganz in den Vordergrund tritt. Der Text wird zur „Dichtung“ gesteigert, und die Zeichenfunktion tritt völlig in den Hintergrund. „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben“, sagt Goethe, sie gleichen Kirchenfenstern, deren Eigenschaft ja gerade nicht die der Durchsichtigkeit auf dahinter liegende Wirklichkeit ist.¹²

Dergestalt überstrukturiertes Sprechen nähert sich als solches schon der Musik - und ist auch damit den Schöpfungen Cézannes vergleichbar.¹³ Erhielte diese strukturelle, nur metaphorische Musikalität nicht eine ganz andere, nämlich wirkliche Qualität, wenn das Gedicht als Lied gesungen würde? Tatsächlich zeichnet sich das französische Chanson der Moderne in seinen besten Vertretern durch literarisch durchaus anspruchsvolle Texte aus. Ihre Musikalität wird also nicht nur durch die begleitende Melodie geschaffen, sondern auch durch ihre poetische Struktur. Im Folgenden sei der Versuch unternommen, dies an Texten von Charles Trenet und Bobby Lapointe zu zeigen.

In seinem programmatischen Chanson *Moi, j'aime le Music-Hall* spricht bzw. singt Charles Trenet von den „chanteurs poètes“ (v. 34), zu denen er sich selber zählt. Sein berühmtestes Chanson, *La Mer*, hat nicht von ungefähr weltweit Karriere gemacht und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt, am bekanntesten als *Beyond the sea* auf Englisch.

La Mer¹⁴

¹² *Parabolisch*, I. - In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*; hrsg. von Dieter Borchmeyer et al.; Teil 2, Abt. 1, *Sämtliche Werke. Gedichte 1800 - 1832*. - Frankfurt : Deutscher Klassiker-Verlag, 1988; S. 542.

¹³ Badt spricht im Zusammenhang mit „moduler“ von der „musikalische[n] Struktur seiner Kunst“ (*Die Kunst Cézannes* (Anm. 9); S. 29) und führt aus: „Dadurch, daß sie sich primär *gegenstandslos* bilden, erscheinen Cézannes Farbkompositionen bereits hier der Musik verwandt. Diese Verwandtschaft bedeutet nicht bloß oberflächliche Ähnlichkeit, sondern innere Übereinstimmung“ (S. 27).

¹⁴ Charles Trenet: *Choix de textes, bibliographie, filmographie, discographie*; éd. par Michel Pérez. - Paris : Seghers, 1964; S. 104 (dort jedoch ohne Hervorhebungen und Silbenzählungen, sowie mit anders gesetzten Zeilenumbrüchen). Texte aller Chansons bei www.charles-trenet.net (21.7.14).

- 2 La mer² qu'on voit danser⁴ / le long² des golfes clairs^{4; 12}
 A des reflets⁴ d'argent,² la mer^{2; 8}
 Des reflets³ changeants² sous la pluie^{3; 8}
- 4 La mer² au ciel d'été⁴ / confond² ses blancs moutons^{4; 12}
 Avec les ang⁴es si purs,³ la mer^{2; 9}
 6 Bergère d'azur⁵ infinie^{3; 8}
- 8 Voyez² près des étangs⁴ / ces grands² roseaux mouillés^{4; 12}
 Voyez² ces oiseaux blancs⁴ / et ces^{2!} maisons rouillées^{4; 12}
- 10 La mer² les a bercés⁴ / le long² des golfes clairs^{4; 12}
 Et d'une chanson⁵ d'amour,² la mer^{2; 9}
 A bercé mon cœur⁵ pour la vie^{3; 8}
- [12-22 die Verse 1-11 werden im Vortrag wörtlich wiederholt]¹⁵

Der Text wird von einer Spiegelstruktur bestimmt, die in vielem an Mallarmés *Soupir* erinnert. Bereits der Grundaufbau ist spiegelnd: die Verse 1-11 werden wiederholt. Dabei findet im Vortrag zum Ende hin eine ausgeprägte Steigerung statt. Die Stimme des Sängers wird lauter und voller und vor allem ab dem fünftletzten Vers von einem Chor ergänzt. Dieser begleitet nicht nur, sondern wiederholt auch, ganz nach Art der Wellen. Dadurch wird das poetische Grundprinzip besonders stark betont.

Strophe I spricht von „reflets“ und spiegelt dieses Spiegeln durch die Wiederholung eben dieses Wortes (v. 2-3), dessen Attribute „d’argent“ und „changeants“ darüber hinaus reimen, also Laute wiederholen. Das Titelwort findet sich in Vers 1 am Anfang und Vers 2 am Ende wieder. Auch alle anderen dreizeiligen Strophen (also II und IV) beginnen mit „La mer“ und lassen ihren zweiten Vers mit diesem Wort enden - drei der vier Strophen weisen also die gleiche Struktur auf.¹⁶ Dabei gelten all diese Beobachtungen aufgrund der Makrostruktur doppelt.

Durch die Identität des zweiten Halbverses des ersten Verses der ersten und des ersten Verses der vierten Strophe („le long des golfes clairs“) wird die innere Einheit der beiden Großteile betont. Auch der Reim „pluie“ (v. 3) - „infinie“ (v. 6) - „vie“ (v. 11) trägt zu dieser zirkulären Verdichtung bei.

¹⁵ Mehrere Aufnahmen bei *Youtube* und *ina.fr* (*Institut national de l'audiovisuel*).

¹⁶ Wiederholungsfigur der Symptoke oder Complexio, hier gesteigert durch die Identität des anaphorisch wie epiphorisch wiederholten Wortes.

Das Silber als Farbe („argent“, v. 2) des Meers im Regen wird in Vers 6 ins himmlische Blau gesteigert („azur“) und findet sich als reines Weiß in Vers 8 („blancs“), damit letztlich dem „clairs“ der Verse 1 und 9 entsprechend.

Das übliche Druckbild des Chansons sieht so aus und verschleiert, gewissermaßen als Topos der Bescheidenheit, die metrische Struktur:

La mer
Qu'on voit danser le long des golfes clairs
A des reflets d'argent
La mer
Des reflets changeants
Sous la pluie¹⁷

- tatsächlich bildet die erste Zeile einer jeden Strophe ebenso wie die beiden von str. III einen regelmäßigen Alexandriner. Damit wird ein Anspruch auf literarische Anerkennung und überzeitliche, „klassische“ Gültigkeit ausgedrückt.¹⁸ Jeder dieser insgesamt zweimal fünf Verse stellt eine Wiederholung dar, denn beide Halbverse weisen jeweils die gleiche rhythmische Struktur auf und diese ist bei allen Versen dieselbe: 2/4. Sie sind also alle identisch rhythmisiert: 2/4//2/4.¹⁹ Dieser Rhythmus findet sich in der Musik wieder; dabei markiert der Sänger *coupes* und Zäsuren überaus deutlich (oft durch einen höheren Ton auf der letzten Silbe einer rhythmischen Gruppe) und unterstreicht damit die Versgestalt. Darüber hinaus wird in allen Strophen außer der dritten der Eingangs-Alexandriner von zwei Versen gefolgt, die jeweils 8 oder 9 Silben aufweisen - ganz wie im Meer, wo einer größeren meist mehrere kleinere Wellen folgen.

Die Wiederholungen bilden also den gleichförmige Rhythmus der Meereswellen ab, deren Hin und Her als Tanz („danser“, v. 1) und Wiegen („bercé(s)“, v. 9 und 11) bezeichnet wird. Letztere Metapher stammt aus dem Bedeutungsbereich des mit dem Titelwort homophonen „mère“ und nimmt somit die Personifikation von Vers 6 „bergère“ wieder auf.

Dabei spiegelt die Bewegung des Meeres die Bewegung der Dichtung, die im Gegensatz zur zielgerichtet laufenden *oratio proversa* („Prosa“) von der *Wendung* („Vers“) bestimmt ist, also wie der Tanz nicht auf Vorwärtsbewegung aus ist, sondern auf Schönheit an sich.

¹⁷ Z.B. bei den beiden in Anm. 14 zitierten Quellen.

¹⁸ Siehe auch *L'âme des poètes* („Longtemps [...] / Après que les poètes ont disparu / Leurs chansons courent encore dans les rues“; v. 11-13) und *Moi, j'aime le Music-Hall*, wo in Zusammenhang mit Félix Mayols Kunst die Rede ist vom „muguet qui ne meure pas“ (v. 15).

¹⁹ Was im zweiten Hemistichion von Vers 8 nicht ganz vom Inhalt getragen wird.

Die zweite Strophe beschreibt in poetischer Verdichtung die Spiegelstruktur der Landschaft. Die Metapher der „weißen Schafe“ bezieht sich zuerst auf die Schaumkronen der Wellen, dann aber auch auf die weißen Wolken des Himmels, die als „so reine Engel“ personifiziert werden, und das Meer hütet als „unendliche Schäferin“ beide. Hier wird eine enge Verbindung zwischen oben und unten, Himmel und Meer sprachlich geschaffen.²⁰

Das Bild einer harmonischen Landschaft wird auch von Strophe III entworfen, wobei die Einheit weniger benannt, als vielmehr geschaffen wird (,poiesis'), durch Wiederholungsstrukturen: das anaphorische „voyez“, der kombinierte Binnen- und Zäsureim „étangs - grands - blancs“, durch den lautlichen Chiasmus „roseaux mouillés - maisons rouillées“ sowie den leoninischen Endreim. Die dreimalige Deixis durch das Demonstrativum „ces“ läßt die Elemente der Landschaft wie in einer Nahaufnahme erscheinen und bringt sie dem Hörer unmittelbar vors Auge - der ja gerade zweimal imperativ zum Sehen aufgefordert wurde: „voyez“.

Diese Landschaft spiegelt sich im mütterlichen Meer und das Spiegelbild wird von den Wellen liebevoll gewiegt („bercés“, v. 9). Strophe IV bezieht aber auch das lyrische Ich ein, dessen Herz das Meer genauso liebend behandelt wie die Landschaft („bercé mon cœur“, v. 11). Wie kann aber dieses Wiegen geschehen? Durch Dichtung, „d'une chanson d'amour“ (v. 10). Das Meer ist nun selbst zur Chanson-Sängerin geworden, und es gilt die Beziehung: Meer→Sänger („mon cœur“), Sänger→Publikum („wir“, angesprochen in „voyez“, v. 7s).

So wird schließlich die zentrale Spiegelung gestiftet, und Sänger wie singendes Meer erscheinen im Liebeslied-Universum als gleichwertige Protagonisten, die sich gegenseitig spiegeln. Damit ist das Meer endgültig zur großen Mutter für die Natur wie für den Menschen geworden. Das Leben des Sängers wird in die Unendlichkeit von Himmel und Meer einbezogen.

Eine universelle Harmonie Natur (Himmel - Meer) - Menschen (Sänger - Publikum) wird geschaffen, und unser Text zum in ihm selbst genannten Liebeslied: „une chanson d'amour“. Die

²⁰ Bei „Bergère d'azur infinie“ handelt es sich nur scheinbar eine Enallage, denn das Meer ist genauso unendlich wie der Himmel. - Cf. Victor Hugo: „Le pâtre promontoire au chapeau de nuées“ (*Les Contemplations*, V, 23, *Pasteurs et troupeaux*; éd. par Léon Cellier. - Paris : Garnier, 1985; S. 316f, sowie Rimbauds „Elle est retrouvée ! / Quoi ? l'éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil.“ (*Œuvres complètes*; éd. par André Guyaux et al. - Paris : Gallimard, 2009; S. 267).

liebevolle, poetische Unendlichkeit von Himmel und Meer umfaßt auch die Menschen, insofern sie singen oder zuhören - was durch den zum Schluß einsetzenden Chor noch einmal betont wird.²¹

Darüber hinaus beschreibt unser Gedicht das Meer und imitiert dieses in seiner wiederholungsbestimmten Lautstruktur. Als Ganzes hebt es damit das *arbitraire du signe* auf zu Gunsten einer onomatopoetischen Beziehung *signifiant - signifié*: „Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d’un trait souverain, le hasard demeuré aux termes”.²²

Was bedeutet, daß die durch das Vorherrschen der poetischen Funktion in den Hintergrund gedrängte mimetische Leistung der Sprache nun doch wieder zum Tragen kommt, und zwar gerade durch die eigentliche Verdrängung des Bedeutenden mittels Äquivalenzen. Das durch und durch autoreflexive Chanson wird auf einer höheren Ebene mimetisch. Selbstverständlich läßt sich dies nicht bei jedem Sujet in dieser Vollkommenheit erreichen. Charles Trenet jedenfalls gelingt es in *La mer*, „chanson d’amour” zu dem Begriff zu erheben, der die Wirklichkeit des Besungenen wie den Gesang in sich zusammenfaßt.

Auf diesem Weg zur absoluten Poesie geht der - selbst in Frankreich wenig und außerhalb so gut wie gar nicht bekannte - Bobby Lapointe noch einen Schritt weiter.²³ Seine kalauernde Kunst

²¹ Siehe Erich Köhler über die Lukrez-Rezeption Rimbauds: die Liebe als kosmisches Prinzip (*Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Das 19. Jahrhundert*, 3; hrsg. von Henning Krauß und Dietmar Rieger. - Stuttgart : Kohlhammer, 1987; S. 95. - Rowan Atkinson unterstreicht den harmonischen Schluß seines Films *Mr. Bean’s Holiday* durch Trenets Chanson - wobei der notwendige Abstand zum Kitsch durch die Komik gewahrt wird, die den Film bis dahin bestimmt hat.

²² *Divagations / Crise de vers*. - In: *Œuvres complètes* (Anm. 3); S. 213. Dazu Thibaudet: „« Cratyle a raison de dire qu’il existe des noms naturels aux choses, et que tout homme n’est pas un artisan de noms, mais que l’est celui-là seul qui considère quel nom est naturellement propre à chaque chose et qui sait en reproduire l’idée dans les lettres et les syllabes ». Ainsi parle Platon dans le Cratyle. Telle est la pensée de Mallarmé, la raison de son goût instinctif pour certains mots qui semblent reproduire en leurs lettres et en leurs syllabes leur idée même. Mais entre les éléments des mots une telle concordance n’existe que par la plus rare exception. C’est au poète, seul artisan de noms qu’il appartient d’en réaliser la plénitude. Or son art ne s’exerce que sur ces groupes de noms que sont les vers. [...] Le vrai mot c’est le vers [...]” (Albert Thibaudet: *La poésie de Stéphane Mallarmé*. - Paris : Gallimard, 2006; S. 217).

²³ „un chanteur difficile qui rédigeait plus des exercices de style que des chansons et que le grand public ne comprenait pas” (Sylvie Mutet: *L’humour lapointien*. - In: *La chanson française depuis 1945 : Intertextualité et intermédialité*; hrsg. von Timo Obergöker et al. - München : Meidenbauer, 2008; S. 82; siehe auch Jean-Louis Calvet (mit vielsagendem Schreibfehler): *La langue de Bobby Lapointe*. - in: *Le Français dans le monde* 126 (1977); S. 49.

gelangt an die Grenzen der Sprache, also an den Punkt, wo sich das Sprechen nur noch auf sich selbst beziehen möchte.

Ta Katie t'a quitté²⁴

2 Ce soir au bar
De la gare
Igor hagard est noir
4 Il n'arrête guère de boire
Car sa Katia, sa jolie Katia
6 Vient de le quitter
Sa Katie l'a quitté
8 Il a fait chou blanc
Ce grand-duc
10 Avec ses trucs
Ses astuces, ses ruses de Russe blanc
12 « Ma tactique était toc » dit Igor
Qui s'endort
14 Ivre mort
Au comptoir du bar
16 Un Russe blanc qui est noir
Quel bizarre hasard! se marrent
18 Les fêtards paillards du bar
Car encore Igor y dort
20 Mais près d'son oreille
Merveille ! un réveil vermeil
22 Lui prodigue des conseils
Pendant son sommeil

24 Tic-tac tic-tac
Ta Katie t'a quitté
26 Tic-tac tic-tac
Ta Katie t'a quitté
28 Tic-tac tic-tac
T'es cocu, qu'attends-tu ?
30 Cuite-toi, t'es cocu
T'as qu'à, t'as qu'à t' cuire
32 Et quitter ton quartier
Ta Katie t'a quitté
34 Ta tactique était toc
Ta tactique était toc
36 Ta Katie t'a quitté
Ôte ta toque et troque
38 Ton tricot tout crotté
Et ta croûte au couteau
40 Qu'on t'a tant attaqué
Contre un tacot coté
42 Quatre écus tout comptés
Et quitte ton quartier
44 Ta Katie t'a quitté
Ta Katie t'a quitté

46 Tout à côté des catins
Décaties taquinaient un cocker coquin
48 Et d'étiqes coquettes tout en tricotant
Caquetaient et discutaient et critiquaient

²⁴ Texte Lapointes nach *Chansonbricole : l'intégrale et quelques bricoles de plus*; éd. par Sam Olivier. - Saint-Cyr-sur-Loire : Pirot, 2007. - Mehrere Aufnahmen bei Youtube und *ina.fr* (Institut national de l'audiovisuel).

50 Un comte toqué
 Qui comptait en tiquant
 52 Tout un tas de tickets
 De quai
 54 Quand tout à coup
 Tic-tac-tic ... driing!

56 « Oh ! matin quel réveil
 Matin quel réveil-matin
 58 S'écrie le Russe, blanc de peur
 Pour une sonnerie
 60 C'est une belle çonnerie ! »

Ausgangspunkt dürfte die Onomatopöie „tic-tac“ sein, die das lautliche Material beinhaltet, aus dem sich der Text entwickelt: t, k, a, i. Es scheint so, als seien zuerst diese Laute dagewesen, und danach Wörter gesucht worden, die diese enthielten, und erst ganz zum Schluß wären noch Elemente einer vorstellbaren Wirklichkeit gefunden worden, auf die sich der Text beziehen läßt: „[le] poète [...] cède l'initiative aux mots“.²⁵

Es bleibt aber bei Wörtern, sprachlichen Zeichen, denn wenn das Gebiet der Sprache verlassen wird, wird auch der Bereich der Dichtung verlassen und das Reden gelangt ins Beliebige, Unverbindliche, wird *gratuit*:

Kroklokwapzi? Semememi!
 Seiokronro - prafriplo:
 Bifzi, bafzi; hulalemi:
 quasti basti bo...
 Lalu lalu lalu lalu la!²⁶

Zum Vergleich heranziehen ließe sich jedoch Morgensterns „ästhetisches Wiesel“, das nur deshalb auf seinem „Kiesel inmitten Bachgeriesel“ sitzt, weil die diese Handlung bezeichnenden Wörter „Wiesel“, „Kiesel“ und „Bachgeriesel“ die gleichen Endsilben enthalten, also reimen, d.h.

²⁵ Mallarmé: „L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...]“ (*Divagations / Crise de vers*. – In: *Œuvres complètes* (Anm. 3); S. 211). – Siehe auch die vielsagende Anekdote: „Le grand peintre Degas m'a souvent rapporté ce mot de Mallarmé qui est si juste et si simple. Degas faisait parfois des vers [...]. Il dit un jour à Mallarmé : « Votre métier est infernal. Je n'arrive pas à faire ce que je veux et pourtant, je suis plein d'idées... » Et Mallarmé lui répondit : « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des mots. »“ (Paul Valéry: *Poésie et pensée abstraite*. – In: *Œuvres*; éd. par Jean Hytier. – Paris : Gallimard, 1957; S. 1324).

²⁶ Christian Morgenstern: *Das große Lalula*. – In: *Galgenlieder (Werke und Briefe*. 3. *Humoristische Lyrik*; hrsg. von Maurice Cureau. *Stuttgarter Ausgabe*. – Stuttgart : Urachhaus, 1990; S. 61).

rekurrente phonologische Äquivalenzen aufweisen. Damit wird die Aufmerksamkeit völlig auf die darstellende Sprache gelenkt.²⁷

Anders gefragt: warum „foppten nebenan verwelkte Nutten einen schelmischen Cockerspaniel und warum klatschten und diskutierten und kritisierten beim Stricken dürre Koketten einen verrückten Grafen, der unter Zuckungen einen ganzen Haufen Bahnsteigkarten zählte“ (v. 46-53)? Doch nur wegen der rekurrenten Phoneme (vor allem t, k, a und i), die den diesen Sachverhalt bezeichnenden Wörter enthalten.

Inhaltlich, referentiell, handelt es sich um Unsinn, familiär ausgedrückt, um „une connerie“.²⁸ Da aber der eigentliche „Sinn“ dieser Verse in ihrem Klag besteht, könnte ebenso gut von „sonnerie“ die Rede sein. Die Synthese ergibt das kalauernde Schlußwort des Chanson: „çonnerie“.

²⁷ Das ästhetische Wiesel

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.

Wißt ihr
weshalb?

Das Mondkalb
verriet es mir
im Stillen:

Das raffinier-
te Tier
tat's um des Reimes willen.

(*Galgenlieder* (Anm. 26); S. 69).

²⁸ Die ursprüngliche sexuelle Bedeutung ist mittlerweile fast völlig vergessen und die vom lat. *cunus* abgeleiteten französischen Wörter gelten auch nicht mehr als „vulgaire“ (so noch *Le Petit Robert de la langue française*, 1990) oder gar als völlig tabu (siehe z.B. *Le Petit Robert*, 1969, der das Lemma ignoriert), sondern lediglich als „familiär“ (*Le Petit Robert*, pr.bvdep.com, 4.7.14). - Noch in der 1950er Jahren durfte George Brassens' *Marinette* eben wegen dieses Wortes nicht im staatlichen französischen Rundfunk gesendet werden (Jacques Charpentreau: *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*. - Paris : Cerf, 1960; S. 68). - Nachgezählt hat Rüdiger Stellberg: 16 Wörter finden sich im Œuvre von Brassens, denen 1968 noch der Platz im *Petit Robert* verwehrt blieb (*Die Chansons von Georges Brassens und ihr Publikum : vom Erfolg der kleinbürgerlichen Ideologie*. - Frankfurt/M. : Lang, 1979; S. 47). - Zur Thematik der Schimpfwörter in den europäischen Sprachen mit sexuellen oder skatologischen Wurzeln siehe Hans-Martin Gauger: *Das Feuchte und das Schmutzige : Kleine Linguistik der vulgären Sprache*. - München : Beck, 2012; bes. S. 83-86.

Hier macht der Sänger seinem Namen alle Ehre und signiert gewissermaßen seinen Text, denn „la pointe“ meint sowohl „die Pointe“ als auch „le calembour“.²⁹

Darüber hinaus mag „çonnerie“ in eine Beziehung zum „aboli bibelot d’ inanité sonore“ gebracht werden, mit dem Mallarmé in einem Vers des - wie der ursprüngliche Titel lautete - *Sonnet allégorique de lui-même* das Wesentliche seiner Dichtung zusammenfaßt: eine Nippsache nur, ein Spiel(zeug), dieses auch noch aufgehoben, abgeschafft, negiert, aus Nichtigkeit, aber eben „sonore“ - wie ja dieser Vers selber auf Grund seiner lautlichen Rekurrenzen ein schönes Beispiel solcher Klangfülle darstellt.³⁰

Wie aber „macht“³¹ man solch ein Chanson? Eine Poetik des klangvollen Unsinnns bietet *Le tube de toilette*: „Pour faire un tube de toilette“ (v. 1), wobei „tube“ im Argot der Chansonniers auch „chanson, disque à succès“ bezeichnet.³² Was dabei herauskommt, wird im Text selbst als „salade“ (v. 29) bezeichnet, in der Bedeutung „Mélange confus, réunion hétéroclite“.³³

Le tube de toilette

	Pour faire un tube de toilette
2	En chantant sur cet air bête
	Avec des jeux de mots laids
4	Il faut pondre des couplets

Permets que je te réponde

²⁹ TLF, s.v. *pointe*: „a) Vieilli. Pointe d'esprit ou simpl. pointe. Trait d'esprit. *Les jeux de mots ont changé de noms à différentes époques : on les a appelés tantôt pointes, tantôt quolibets; on les appelle aujourd'hui calembourgs [sic]* (Jouy, *Hermite*, t. 5, 1814, p. 229).

b) CRIT. LITTÉR. „Mot, phrase, thème d'une unité littéraire où se concentre l'effet que l'écrivain cherche à obtenir“ (Léon 1975). *Sigognac était en sa chambre cherchant la pointe finale d'un sonnet à la louange de son aimée* (Gautier, *Fracasse*, 1863, p. 463).“ (www.cnrtl.fr/definition/pointe, 4.7.14). - Boileau kritisiert die übermäßige Verwendung dieses Stilmittels: „Jadis de nos auteurs les Pointes ignorées [...]. Le Vulgaire ébrouï de leur faux agrément [...]. Leur nombre impetueux inonda le Parnasse.“ (*L'art poétique*; hrsg. von August Buck. - München : Fink, 1970; S. 68; siehe dort auch S. 79).

³⁰ *Œuvres complètes* (Anm. 2), S. 37 und 131. - „Getilgter Tand aus hallender Vergeblichkeit“ übersetzt Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik : von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. - Reinbek b. Hamburg : Rowohlt, 1974; S. 129).

³¹ griechisch „poiein“ - „machen“.

³² *Le Petit Robert de la langue française* (pr.bvdep.com, 4.7.14) ; hier auch der Hinweis „Recommandation officielle pour hit“. Antonym dazu: „le bide“, siehe Vers 31.

³³ *Le Petit Robert* (Anm. 32). Jean-Michel Adam in seiner sehr weitgehenden Analyse: „Elle [la voix 1] porte un jugement sévère sur le chant qu'elle compose, ‚salade‘ [...] qui risque fort d'aboutir à l'échec (« le bide ») et dont l'exécution est pénible (« Il m'aura en tout cas miné »).“ (*L'art de rhétorique aujourd'hui*. - In: *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes avec des études sur Beaumarchais, André Breton, Chrétien de Troyes, Colette, Du Bellay, Eluard, Flaubert, Giono, Anne Hébert, Hugo, Montesquieu, Zola, une chanson de Bobby Lapointe, un message publicitaire et une bande dessinée*; éd. par Jean-Michel Adam et Jean-Pierre Goldenstein. - Paris : Larousse, 1976; S. 64).

6		<i>C'est sûr, faut que tu les ponds</i>
8	Bon, mais que dois-je pondre ? Que ponds-je ? Que ponds-je ?	
		<i>Le dernier mot qui t'a servi était « ponds-je »</i>
10	Serviette éponge ! parfait !	
		<i>Allez vas-y, je vais t'aider</i>
12	J'apprécie quand de toi l'aide	
		<i>Gant de toilette</i>
14	Me soutient, cela va beau-	
		<i>Ce lavabo</i>
16	coup plus vite, c'est bien la vé-	
		<i>C'est bien lavé</i>
18	rité, ça, nous le savons À NOUS, L' SAVON DE TOILETTE!	
20	Sur ce piano, les touches t'y aident	
		<i>Les douches tièdes</i>
22	Ton air est bon mais mon chant point	
		<i>Mets mon shampooing</i>
24	Il s'ra peut-être pas sale demain	
		<i>Salle de bains</i>
26	Il m'aura en tout cas miné OU CAMINET DE TOILETTE	
28	EAU CHAUDE, EAU FROIDE, EAU MITIGÉE	
	Cette salade, on verra dans	
30	Un instant si c'est le bide et	<i>Un verre à dents</i>
		<i>C'est le bidet</i>
32	Est-ce à répéter ou à taire	
		<i>T'es au waters</i>
34	J'aimerais mieux que d'aut's la vendent EAU DE LAVANDE, EAU DE TOILETTE	
38	EAU CHAUDE, EAU FROIDE, EAU MITIGÉE	
	Ma face de carême harassée	
40	Pour sûr, aura ce soir les tics	<i>Crème à raser</i>
42	Ils font rire les gosses, mes tics	<i>Rasoir électrique</i>
44	Sur ma gueule d'empeigne à moustaches	<i>Les cosmétiques</i>
46	PEIGNE À MOUSTACHES	
	COSMÉTIQUES	
48	CRÈME À RASER	
	RASOIR ÉLECTRIQUE	
50	SERVIETTE ÉPONGE	
	CHANSON DE TOILETTE TRÈS POÉTIQUE	
52	TOC	

Der Text verteilt sich auf zwei Stimmen. Die erste denkt über die Frage nach, wie man einen „Toiletten-Hit“ schaffen kann, die zweite wiederholt *signifiants* der ersten. Dabei verändert sie diese so, daß sich neue Wörter ergeben, die alle der Sphäre des Badezimmers angehören. Diese lautlichen Veränderungen sind meist äußerst geringfügig, es werden also Paronyme assoziiert:

quand de toi l'aide	→	gant de toilette
cela va beau-	→	ce lavabo
la vé-	→	lavé

savons	→	savon
les touches t'y aident	→	les douches tièdes
mon chant point	→	mon shampoing
sale demain	→	salle de bains
usw.		

Hier wird der Kalauer zum poetischen Verfahren erhoben.³⁴ Allerdings wird diese Vorgehensweise ursprünglich von Stimme 2 vorgeschlagen, indem sie „servi était ‚ponds-je‘” (v. 9) artikuliert, wozu Stimme 1 dann spontan „serviette éponge” einfällt. Das Prinzip dieses „tube de toilette” ist damit gefunden, und der Dichter, als der Stimme 1 angesehen werden muß, entwickelt mit Hilfe seiner Muse (Stimme 2) den Text: „Allez vas-y, je vais t’aider” (v. 11), spricht sie beruhigend.³⁵

Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit, nämlich das vorliegende Chanson, bezeichnet der vorletzte Vers als „CHANSON DE TOILETTE TRÈS POÉTIQUE” und expliziert damit den Titel - eine Art gesungener Poetik des höheren Blödsinns.

Allerdings folgt auf diesen vorletzten Vers noch ein allerletztes Wort: „TOC”. Neben der Funktion einer bekräftigenden Interjektion³⁶ hat das Wort als Adjektiv die Bedeutung „un peu fou”,³⁷ nimmt also den Vers 43 wieder auf („Ils font rire les gosses, mes tics”) und schließt vor allem an die programmatischen Einleitungsverse an „en chantant sur cet air bête / Avec des jeux de mots laids” (v. 2-3). Drittens meint „toc” auch „sans valeur; faux et prétentieux”,³⁸ Topos der Bescheidenheit also, aber auch Erinnerung an das „aboli bibelot d’inanité sonore”.

Nicht zuletzt paßt „Toc” gut zu Charles Trenet, der sich selber als „le fou chantant” bezeichnete. Er und Bobby Lapointe gehen den Weg Mallarmés, nur in der Gattung des Chansons

³⁴ „Und zwar der Kalauer im *strengen* Sinn, der auf einem zufälligen Gleichklang beruht, aus dem plötzlich ein Sinn hervortritt, der auch ein Unsinn sein kann.” (Hans-Martin Gauger: *Na also, sprach Zarathustra : neue Sprachwitze*. - München : Beck, 2014; S. 174). - „Le calembour [...] est ce qu’on appelle aussi jeu de mots. Il rapproche des signifiants semblables correspondant à des signifiés différents!” (Michèle Aquien: *Dictionnaire de poétique*. - Paris : Libr. Générale Française, 1993; s.v. „calembour”).

³⁵ Dementsprechend hat Lapointe selber in den überlieferten Aufnahmen stets die Stimme 1 gesungen.

³⁶ „Fam. [Pour ponctuer, souligner un propos bien senti, une riposte percutante, la conclusion inévitable d’une situation, etc.] (Et) toc (!)” (TLF; www.cnrtl.fr/definition/toc, 4.7.14).

³⁷ *Le Petit Robert* (Anm. 32).

³⁸ *Le Petit Robert* (Anm. 32).

und auf humorvolle bis unsinnige Weise.³⁹ Gegenstand ist dabei stets die Sprache, und die Texte beziehen sich letztlich immer auf sich selbst, *poésie pure*. Die Sprache verwirklicht die poetische Funktion im Sinne Jakobsons. Während die autoreflexive Struktur bei Trenet jedoch letztlich eine mimetische Funktion erlangt, arbeitet Lapointe eher mit Assoziationen und kalauernden Wortspielen.

Die Popularität der Gattung muß - das mögen diese Interpretationen gezeigt haben - nicht im Widerspruch zur literarischen Qualität ihrer Vertreter stehen. Viele der Chansons von Charles Trenet und Bobby Lapointe stellen tatsächlich hochstrukturierte lyrische Texte dar. Spannend wäre nun die Frage, was eine musikwissenschaftliche Analyse Weiteres zur Deutung und Wertung beitragen könnte.

³⁹ Auch Mallarmés Gedichte enthalten viel Witziges und vor allem Selbstironisches, nur eben verborgen. *Le Pitre châtié* beispielsweise stellt den Dichter als armseligen Hanswurst dar, und *Salut* zeigt ihn, wie er betrunken sein Sektglas anredet und vom Hinterteil der Sirenen träumt (Thomas Hilberer: *Stéphane Mallarmé: Soupir, Les Fenêtres, Le Pitre châtié und Salut - Le glorieux Mensonge*. - In: Germanisch-romanische Monatsschrift 60 (2010); S. 305 - 322).