

Die deutsch-französischen Beziehungen im Spiegel des Chansons

Cordula NEIS, Flensburg

Präliminarien

Zu Beginn des Jahres 2023 sind die deutsch-französischen Beziehungen aus Anlass des 60-jährigen Jubiläums der Unterzeichnung des Elysée-Vertrags durch den damaligen deutschen Bundeskanzler Konrad Adenauer und den damaligen französischen Staatspräsidenten Charles de Gaulle wieder im kollektiven Bewusstsein aufgetaucht. Fragt man aber gerade die jüngere Generation nach diesem Vertrag, erntet man oftmals nur fragende Blicke und Achselzucken, wie eine Umfrage des aktuellen Magazins *Karambolage* (<https://www.ardmediathek.de/video/arte/karambolage-60-jahre-deutsch-franzoesische-freundschaft/arte/Y3JpZDovL2FydGUudHYvdmmlkZW9zLz-ExMjUwMi0wMDAtQQ>) auf dem deutsch-französischen Sender ARTE offenbarte. Aber auch manch älterer Mitbürger tut sich mit der Verortung des Elysée-Vertrags schwer – ein Zeichen, dass die Erinnerung an diese Wegscheide im Verhältnis unserer beiden Völker zusehends der Vergessenheit anheimzufallen scheint. Ein Zeichen auch dafür, dass der „deutsch-französische Motor“ – mit dieser Metapher wird diese besondere Freundschaft ja vielfach in den Medien assoziiert – ins Stottern geraten ist. Erinnern wir uns, dass beispielsweise der für den 26. Oktober 2022 in Fontainebleau anberaumte deutsch-französische Ministerrat angeblich wegen terminlicher Probleme deutscher Minister abgesagt und verschoben werden musste. Besagte Zusammenkunft des Ministerrats wurde nun im Kontext der pompös begangenen Feierlichkeiten zum 60-jährigen Jubiläum des Elysée-Vertrags am 22. Januar 2023 nachgeholt. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21.1.2023 überschreibt einen Artikel zu den deutsch-französischen Beziehungen nicht ohne leichte Ironie mit der Frage: „Jetzt wieder beste Freunde?“ (FAZ, Samstag, 21. Januar 2023, Nr. 18, S. 5).

In einem Supermarkt in meiner saarländischen Heimat habe ich vor einiger Zeit ein interessantes Buch mit dem Titel *Beziehungsstatus: kompliziert. Dreißig Blicke auf die deutsch-französischen Beziehungen* (2017) erworben. Der Sender ARTE, der übrigens nicht im Ergebnis des Elysée-Vertrags hervorging, strahlte Mitte

Januar 2023 passend zum Jubiläum eine Dokumentation mit dem Titel *Beziehungsstatus ungeklärt* aus.

(<https://www.youtube.com/watch?v=M8ylqDdJE9A>).

All diese Titel legen die Annahme nahe, dass es um die deutsch-französi-schen Beziehungen nicht zum Besten bestellt ist. Ist das deutsch-französische Paar, ist *le couple français-allemand*, einem alten Ehepaar gleich, in eine handfeste Ehekrise geschlittert? Es erlebt offenbar nicht gerade *La vie en rose*, wie der Titel eines bekannten Evergreens von Édith Piaf heißt.

Blickt man auf die Geschichte der deutsch-französischen Freundschaft zurück, so wird schnell deutlich, dass diese Freundschaft unseren beiden Völ-kern keineswegs in die Wiege gelegt worden war. Zutreffender wäre vielmehr, Deutsche und Franzosen als „ziemlich beste Feinde“ zu bezeichnen, wie ein Blick in die lange und wechselvolle Geschichte der Beziehungen diesseits und jenseits des Rheins offenbart. Diese Geschichte ist von ihren Anfängen zur Zeit Karls des Großen bis in unsere heutige Gegenwart von dem Journalisten und ehemaligen Programmdirektor des *Deutschlandradios* Günter Mächler in sei-nem Werk *Beste Feinde. Frankreich und Deutschland – Geschichte einer Leidenschaft* (2022) detailliert und mit großer Sachkenntnis wiederaufgearbeitet worden. Wir können in diesem Rahmen nur schlaglichtartig auf die Entstehung bestimmter Einstellungen und Geisteshaltungen beider Völker zueinander eingehen, die bis in die Gegenwart fortwirken.

Anfang des 19. Jahrhunderts werden die deutsch-französischen Beziehun-gen auf deutscher Seite stark durch den aus Rügen stammenden Ge-schichtspräsident Ernst Moritz Arndt beeinflusst, der ein Gefühl zelebriert, das er als „Franzosenhass“ apostrophiert. Arndt zelebriert diesen Hass wie eine Art Ersatzreligion in seiner Schrift *Über Volkshaß und über den Gebrauch einer fremden Sprache* aus dem Jahr 1813:

So muss bei den Teutschen jetzt der Haß brennen gegen die Franzosen, denn sie haben sich der Kühnheit erfrecht, ein Volk unterjochen zu wol-len, das stärker und mächtiger wäre, als sie, wenn ihre Hinterlist nicht lange schon verstanden hätte, es zu entzweien und zu zerreißen. Wir wollen die Franzosen nicht allein wegen dessen hassen, was sie uns in den letzten zwanzig Jahren Uebels gethan haben, nicht wegen der Gräuel und Schanden allein, wodurch sie die letzten acht Jahre unsere heilige Erde entheiligt haben und noch jede Stunde entheiligen ; nein, wir wollen sie hassen, weil sie schon über drei Jahrhunderte unsere Frei-heit listig belauert haben, weil sie von Geschlecht zu Geschlecht rastlos und planmäßig gearbeitet haben, diese Freiheit zu untergraben, bis sie

Cordula Neis

unter ihren letzten Banditenstreichen hingefallen ist. Die Franzosen sind unsere mächtigsten und gefährlichsten Nachbarn, und sie werden es bleiben, auch wenn die Hand des Verhängnisses den Giganten Napoleon und alle seine stolzen Entwürfe hingestreck hat; sie können nie aufhören, unruhig, eitel, herrschsüchtig, und treulos zu seyn. (Arndt 1813: 14/15)

Kaum zu glauben, dass Ernst Moritz Arndt ursprünglich einmal durchaus bei einer Paris-Reise das französische *savoir-vivre* zu schätzen wusste. Aus seinem Buch über den „Franzosenhaß“ spricht seine tiefe Enttäuschung über den Kaiser Napoleon, der die Ideale der Revolution verraten hat (vgl. Mächler 2022: 161). Als Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung ist Arndts erklärtes Ziel die Mobilisierung der Deutschen gegen die napoleonische Besatzungsmacht. Arndt wünscht sich diese abgrundtiefe Abneigung gegenüber den Franzosen allerdings für immer:

Ich will denn Haß gegen die Franzosen, nicht bloß für diesen Krieg, ich will ihn für lange Zeit, ich will ihn für immer. Dann werden Deutschlands Grenzen auch ohne künstliche Wehren sicher seyn, denn das Volk wird immer einen Vereinigungspunkt haben, sobald die unruhigen und räuberischen Nachbarn darüber laufen wollen. Dieser Haß glühe als die Religion des deutschen Volkes, als ein heiliger Wahn in allen Herzen, und erhalte uns immer in unserer Treue, Redlichkeit und Tapferkeit. (Arndt 1813: 18)

Mit seinen Hetzreden bemüht sich Arndt auch dort, wo noch kein Hass gegen die Franzosen sprießt, diesen zum Leben zu erwecken und stellt damit „das Verhältnis zu den Nachbarn auf eine historisch neue Stufe“ (Mächler 2022: 167). Der „Franzosenhaß“ ist für ihn deswegen so wichtig, weil er ihn als Grundvoraussetzung für die nationale Einigung der zahlreichen Partikularstaaten auf dem Gebiet des Deutschen Reiches sieht. Damit wird dieser Hass zur Grundlage eines Nationalismus, der eine Einigung deutscher Territorien bewirken soll. Diese Einigung erscheint notwendig, um sich gegen das seit Jahrhunderten zentralistisch strukturierte Frankreich effizient zu wehren. Mit seinem

„Franzosenhaß“ wird Arndt somit zum „Erfinder der Erbfeindschaft“ (Müchler 2022: 167).¹

Dem Schlüsselbegriff der ‘Erbfeindschaft’ widmen die Herausgeber Nicole Colin, Corine Defrance, Ulrich Pfeil und Joachim Umlauf in ihrem 2013 erschienenen *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945* einen eigenen Eintrag. Ulrich Pfeil, der Autor des Eintrags „Erbfeindschaft“, verweist darauf, dass Ernst-Moritz Arndt „vielen bis heute als Begründer der deutsch-französischen ‘Erbfeindschaft’ ... [gilt], die zu jenen Geschichtsbildern und intellektuellen Konstrukten gehört, welche gerade in den deutsch-französischen Beziehungen „ein besonders zerstörerisches Werk der Indoktrinierung vollbracht haben“ (Gilbert Ziebura). Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts ließ sie den Antagonismus als Fatalität erscheinen, als etwas von der Natur Gegebenes, als etwas Unausweichliches. Der Höhepunkt wurde während des Nationalsozialismus erreicht, als die damaligen Machthaber eine historische Linie des französischen Aggressionswillens aufzeichneten, um ihre eigenen Expansionsabsichten und Kriegsvorbereitungen zu legitimieren. Dabei erweist sich die These, ethnische Säuberungen hätte es in der deutsch-französischen Grenzregion bereits unter Ludwig XIV. gegeben, die Hitler historisch zu untermauern versuchte, ebenso wie die Unterstellung von einer jahrhundertealten Rivalität als historischer Unfug“ (Colin / Defrance / Pfeil / Umlauf 2013: 208b-209a).

Wie die Annahme einer naturgegebenen Erbfeindschaft zwischen Deutschen und Franzosen über die Jahrhunderte hinweg in verheerender Weise fortwirkte, zeigt der Historiker Sven Externbrink in seinem Aufsatz „Les Français « ennemis héréditaires » des Allemands ? Aux origines de l’inimitié (XVIIe-XVIIIe siècles)“ auf, an dessen Anfang er folgendes Zitat stellt:

La France est l’ennemi mortel et impitoyable du peuple allemand et elle le restera. Peu importe qui règne ou régnera en France, que ce soit les Bourbons ou les Jacobins, les partisans de Napoléon ou des démocrates bourgeois, des républicains cléricaux ou des bolchevistes rouges : le but ultime de leur politique étrangère sera toujours d’essayer de s’emparer de la frontière rhénane et de s’assurer du contrôle de ce fleuve en démantelant l’Allemagne et en la réduisant en ruines. (Externbrink 2011: 137)

¹ Es ist vielleicht beruhigend zu wissen, dass zum 1. Juni 2018 der Name der geschichtsträchtigen, auf das Jahr 1456 zurückgehenden *Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald* in *Universität Greifswald* geändert wurde.

Bei diesem Zitat handelt es sich laut Externbrink (2011: 137, Fußnote 1) um eine durch Martine Cano und Jörg Ulbert besorgte Übersetzung einer Äußerung Adolf Hitlers, welche die Schlüsselbegriffe der deutschen Wahrnehmung der französischen Außenpolitik von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts enthält. Im Vordergrund stehen in dieser Perspektive der Kampf der Franzosen gegen die deutsche Einigung sowie das vorgebliche französische Bestreben, die Rheingrenze zu verschieben. Dieser Blick auf Frankreich ist nach Externbrinks Auffassung eine Reaktion auf die Revolutionskriege, die napoleonische Besatzungszeit, die Rheinkrise um 1840 und die Einigungskriege. Grundlage dieser Schein-Argumentation ist die Unterstellung einer vorgeblichen Kontinuität von der Außenpolitik der französischen Könige bis hin zu den späteren Regimen. Dass es sich dabei um eine propagandistische Konstruktion handelt, die in keiner Weise der Realität entspricht, hat die deutsch-französische Historiographie nach 1945 eindeutig nachgewiesen (vgl. Externbrink 2011: 137).

Es ist hier nicht der Rahmen, detaillierter auf die wechselvolle Geschichte der deutsch-französischen Beziehungen näher einzugehen. Eine Bewusstmachung dieser problematischen Vergangenheit ist indes durchaus legitim, erscheint uns heutzutage doch die deutsch-französische Freundschaft oftmals als eine unhintergehbare Selbstverständlichkeit, für die man nichts tun muss und um die man sich nicht bemühen muss, weil sie ohnehin seit einer gefühlten Ewigkeit schon immer vorhanden war.

In seiner 2019 erschienenen Einführung zu den deutsch-französischen Beziehungen führt der Politikwissenschaftler Henrik Uterwedde an, dass allein über 2.200 Städtepartnerschaften die *amitié franco-allemande* beflügeln, die nicht nur von Stadtverwaltungen und Lokalpolitikern gefördert würden: „Viele von ihnen zeichnen sich dadurch aus, dass in ihrem Rahmen Kultur-, Gesangs- oder Sportvereine regelmäßigen Austausch unterhalten und zuweilen auch gemeinsame Veranstaltungen (Konzerte, Turniere, Feste) organisieren“ (Uterwedde 2019: 114). Durch Institutionen wie das Deutsch-Französische Jugendwerk (DFJW/OFAJ), welches durch den Elysée-Vertrag bereits 1963 als Organisation zur deutsch-französischen Zusammenarbeit für die junge Generation ins Leben gerufen wurde, durch die Deutsch-Französischen Gesellschaften, die 2019 auf deutscher Seite 160 und auf französischer Seite 234 Vereine umfassten (vgl. Uterwedde 2019: 114) sowie durch die rund 4.000 deutsch-französischen Schulparterschaften ist ein enges Geflecht deutsch-französischer Kooperationen jenseits der großen Politik inmitten der Zivilgesellschaften beider Länder entstanden, die „eine wichtige, eigenständige Säule der deutsch-französischen Beziehungen“ (Uterwedde 2019: 114) bilden. Dass die Annahme, bei der in so

vielfältiger Weise beförderten Freundschaft unserer beiden Völker handle es sich um eine unhintergehbare Selbstverständlichkeit in den heutigen bewegten Zeiten zu kurz greift, lehrt uns in der aktuellen Gegenwart der russische Angriffskrieg auf die Ukraine und letztlich auf das Herrschaftsmodell westlicher Demokratien, wodurch all unsere vorgeblichen Gewissheiten, in einem friedvollen Europa leben zu können, aufs Tiefste erschüttert wurden.

Es erhebt sich nun die Frage, warum gerade so ein geschichtsträchtiges Thema wie das der deutsch-französischen Freundschaft ausgerechnet im Kontext des Chansons behandelt werden soll. Was soll so eine kleine musikalische Gattung wie das Chanson, von manch einem französischen Literatur- oder Kunstkritiker durchaus mit einer gewissen Geringschätzung abgestraft, zu einem so bedeutsamen Thema wie der deutsch-französischen Freundschaft bzw. der Jahrhunderte schwelenden 'Erbfeindschaft' zwischen beiden Völkern wohl zu sagen haben? Namentlich Barbaras Texte werden von dem französischen Literaturkritiker Pierre Lepape als einer Anthologie französischer Gedichte in der edlen *Pléiade*-Ausgabe für unwürdig befunden (vgl. Enderlein 2008: 33). Ist das Chanson also schlicht eine Nummer zu klein, um sich der deutsch-französischen Geschichte anzunehmen?

Was ist eigentlich ein „Chanson“?

Fragen wir einmal nach, woran die meisten Leute spontan denken, sobald sie den Begriff 'Chanson' hören. Spontan wird der Begriff mit *chanson d'amour* assoziiert. Man denkt gemeinhin an das Paris der 50iger und 60iger Jahre, das mythische Paris der Édith Piaf und Juliette Gréco, das Paris der Visionen von der großen Liebe, voller Klischees, die die französische Hauptstadt mit all ihren Sehenswürdigkeiten, Annehmlichkeiten und Schönheiten zu evozieren vermag. 'Chanson' scheint für den Laien spontan gleichzusetzen zu sein mit *chanson d'amour*. Es geht um Liebe, es geht um Leid, es geht um schöne Frauen.

Aus musikwissenschaftlicher Perspektive können wir das Chanson im Sinne Bruno Joubrels als eine volkstümliche Gattung mit jahrhundertealter Tradition definieren, die sich durch eine besonders ausgefeilte Prosodie charakterisieren lässt. Die häufigste Form des Chansons beruht auf einem Alternieren zwischen variierenden Strophen (*couplets*) und einem gleichbleibenden Refrain. Dieses Wechselspiel erlaubt dem Hörer einen direkten Zugang zum allgemeinen Sinn des Textes. Es handelt sich also nach Joubrel beim Chanson um eine leicht zugängliche, volkstümliche, einfach strukturierte, musikalische Form. Diese lässt sich durch ein sorgsam ausgearbeitetes Verhältnis zwischen Text und Musik charakterisieren:

Cordula Neis

[...] la chanson française est un genre populaire de tradition millénaire, qui trouve sa spécificité dans une recherche prosodique souvent élaborée. La forme la plus couramment employée est celle dite du couplet/refrain, dont l'alternance de parties évolutives (les couplets) et d'une partie toujours identique (les refrains) permet à l'auditeur un accès immédiat au sens général du texte. (Joubrel 2003: 25/26)

Die von Joubrel betonte Kürze des Textes eines Chansons, seine klare Struktur in Strophenform (mit oder ohne Refrain), die Ausgewogenheit des Verhältnisses von Text und Musik, die Verwendung von Reimen, die zur besseren Verständlichkeit beitragen, weil sich eine gewisse Hörererwartung einstellt, die direkte Adressierung des Publikums, eine klare Botschaft und eine eingängige Melodieführung erlauben in vielen Fällen einen leichteren Zugang als dies bei zahlreichen Prosatexten der Fall ist.

Das Chanson als Instrument der Gesellschaftskritik

Die Chansons, denen wir uns hier zuwenden wollen, sind einem ganz anderen Spektrum als die als klischeehaft beschriebenen, scheinbar prototypischen *chansons d'amour* zuzuordnen. Es sind die sogenannten *chansons engagées* oder *chansons contestataires* – Lieder, die zutiefst politisch sind, Lieder, mit denen ihre Interpreten Haltung zeigen, was nicht immer ohne Kontroverse vonstattengeht.

Seit Jahrhunderten hat sich das Chanson als ein wirkungsmächtiges künstlerisches Medium erwiesen, welches Angehörige aller Schichten zur Widerspiegelung ihrer Meinungen anspricht. Es kann ebenso dem Ausdruck patriotischer Gesinnung wie dem unverhohlenen Antimilitarismus dienen. Es dient als Seismograph der gesellschaftlichen und politischen Strömungen seiner Zeit. Seine Blütezeit erlebte das politisch engagierte Chanson in der Ära der Revolution und im 20. Jahrhundert zur Zeit der Weltkriege und vor allem ab der Mitte des Jahrhunderts durch ein schier unerschöpfliches Reservoir an Autoren und Interpreten in Paris. Gerade weil das Chanson eine Polyphonie der Meinungen zu orchestrieren versteht und der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten weiß und dabei oft auch unbequem ist, ist es als Mittlerin etwa demokratischer Werte so wichtig und wertvoll.

Das Themenspektrum des Chansons umfasst alles Menschliche und Allzumenschliche. Es reicht vom Problem der Wahrnehmung der eigenen Identität im Gegensatz zum anderen über die Vermittlung zwischen unterschiedli-

chen Auffassungen zu Fragen der Politik, Religion oder Moral bis hin zur Toleranz gegenüber Andersdenkenden und zur Schärfung des eigenen Blicks für gesellschaftliche Tendenzen und politische Entwicklungen.

Im Hinblick auf die Rolle der Chansons für die französische Gesellschaft spricht Philippe Guespin sogar von einer Funktion als Vermittlerin zwischen verschiedenen Meinungen, als Kitt, der die Gesellschaft bei allem Widerstreit verschiedener Strömungen zusammenhält. Dem Chanson wird gar eine Rolle als Gegenmacht zu bestehenden Diskursen in der Gesellschaft zugesprochen, bei der es gerne auch als mahnende Stimme und als Störenfried in Erscheinung tritt und damit den demokratischen Elan befördert:

Musiques et chansons sont toute notre vie, au jour le jour, d'année en année. Elles disent l'actualité, elles sont le reflet des tendances, le miroir de la société. Elles sont un exutoire, un relais d'opinion, une voix alternative aux débats qui font le ciment de notre société, cette société mutante, une société vivante...de la démocratie en chanson. (Guespin 2011: 7)

Im Folgenden möchte ich die Frage aufwerfen, wie das Chanson seine gesellschaftskritische Funktion im historischen Zusammenhang der deutsch-französischen Auseinandersetzungen und schließlich der Aussöhnung beider Völker wahrgenommen hat. Zu diesem Zwecke habe ich eine Auswahl von fünf Chansons getroffen, die mit dem 1. Weltkrieg ansetzen und bis ins Jahr 1988 reichen. Bei den von mir ausgewählten Interpreten handelt es sich um unangefochtene Größen dieser Gattung: Georges Brassens wurde mit dem *Prix de poésie de l'Académie française* ausgezeichnet. Jean Ferrat, oftmals als *chanteur de charmes* apostrophiert, hat sich von eher leicht daherkommenden Liebesliedern im Laufe seiner Karriere in immer höherem Maße kontroversen gesellschaftlichen und politischen Themen zugewandt. Barbara, ihrerseits eine große, oft melancholische Poetin am Klavier und feinsinnige Komponistin, hat namentlich mit ihrem Lied *Göttingen* einen herausragenden Beitrag für die Versöhnung unserer beiden Völker geleistet. Unmittelbar daran knüpft Patricia Kaas mit ihrem Lied *D'Allemagne* an, dem wir uns, obwohl es sich nicht im eigentlichen Sinne um ein Chanson handelt, am Ende dieses Beitrags zuwenden möchten.

Das Chanson und die deutsch-französischen Beziehungen

Der 1. Weltkrieg spielt in der historischen Rückschau für die Deutschen eher eine untergeordnete Rolle, während ihn die Franzosen als „la Grande Guerre“, als den „großen Krieg“ titulieren, der im kollektiven Gedächtnis noch sehr präsent ist.² Man denkt spontan an die großen Materialschlachten an der Somme, Marne und vor allem natürlich an Verdun.³ Emblematisch für die Darstellung der deutsch-französischen Beziehungen in jüngerer Zeit ist zweifelsohne das Bild der ehemaligen Staatsoberhäupter Helmut Kohl und François Mitterrand, die in Verdun Hand in Hand der in den Weltkriegen gefallenen Soldaten beider Nationen auf dem französischen Nationalfriedhof Douaumont gedenken.⁴

La Chanson de Craonne

In Deutschland weit weniger bekannt als die legendären Materialschlachten des 1. Weltkriegs ist die Schlacht von Craonne, der unser erstes Chanson gewidmet ist. Das *Chanson de Craonne* aus dem Jahr 1917 ist zweifelsohne zu den wichtigsten politisch engagierten Chansons zu zählen. *Craonne* ist eine kleine nordfranzösische Gemeinde in der Pikardie, etwa 30 Kilometer von Reims entfernt gelegen, im *Département Aisne*. Sie gehört zum Gemeindeverband *Chemin des Dames*. Das *Chanson de Craonne* ist ein Spiegel einer Phase, die der Historiker

² Wie ausgeprägt das Bemühen um die Wahrung der Erinnerung an *la Grande Guerre* auf Seiten der Franzosen heute noch ist, zeigt sich beispielsweise daran, dass der Historiker Antoine Prost im Jahr 2005 ein kleines Büchlein unter dem Titel *La Grande Guerre expliquée à mon petit-fils* herausbrachte.

³ Antoine Prost würdigt in der von Pierre Nora herausgegebenen Reihe *Les lieux de mémoire* Verdun als einen der wichtigsten Erinnerungsorte im kollektiven Gedächtnis Frankreichs. Er nennt die Schlacht von Verdun in einem Atemzug mit exemplarischen großen Schlachten der Geschichte wie der antiken Schlacht an den Thermopylen oder der Schlacht von Stalingrad. In dieser illustren Reihe nimmt die Schlacht von Verdun für Prost noch keine Sonderstellung ein. Nach seiner Auffassung ist die Auseinandersetzung mit der Schlacht von Verdun vor allem für denjenigen von Interesse, der die Transformation eines Ereignisses in ein Symbol sowie die Herausbildung des nationalen Gedächtnisses an einem historischen Ort verstehen will: „Il n'en est pas moins intéressant à étudier, pour qui veut comprendre la transformation d'un événement en symbole et la cristallisation de la mémoire nationale en un lieu historique.“ (Prost 1986: 111)

⁴ Bezeichnenderweise verwenden Hélène Miard-Delacroix und Andreas Wirsching in ihrem 2020 erschienenen Werk *Von Erbfeinden zu guten Nachbarn. Ein deutsch-französischer Dialog* das Bild des versöhnlichen Händedrucks von Kohl und Mitterrand beim Totengedenken in Verdun für das Cover ihres Buches.

Herfried Münkler in seinem monumentalen Werk *Der große Krieg. Die Welt 1914-1918* als den „erschöpften Krieg“ bezeichnet hat (Münkler 2014: 563-652). Münkler kommentiert dazu:

Sehr viel schlimmer erging es den Franzosen an der Aisne und dem nördlich davon gelegenen Höhenzug Chemin des Dames. John Keegan spricht von einer „katastrophalen Niederlage“ des französischen Heeres, die seine Kampffähigkeit für ein ganzes Jahr stark einschränken sollte. Das sah am Abend des 15. April noch ganz anders aus, als Nivelle nach tagelangem Trommelfeuer auf die deutschen Stellungen den Befehl für den kommenden Tag ausgab, den er mit den pathetischen Worten garnierte: „L'heure est venue! Confiance! Courage! Vive la France!“ („Die Stunde ist gekommen! Vertrauen! Mut! Es lebe Frankreich!“). Nivelle hatte den Tag der Angriffsbewegungen minutiös festgelegt, und alles hing davon ab, dass das Räderwerk von Artillerie und Infanterie präzise ineinandergriff. Gerade das war aber nicht der Fall, und die Verteidigungstaktik der Deutschen – die nur dünn besetzten vordersten Linien, die Tiefenstaffelung der Verteidigung und die wuchtigen Gegenstöße der in Reserve gehaltenen Einsatzdivisionen – brachte die Zeitpläne der Franzosen und den Rhythmus ihrer Angriffe durcheinander. Deren Verluste, die durch das ausgefeilte Zusammenwirken von Artillerie und Infanterie geringgehalten werden sollten, stiegen immer weiter an. Am 5. Tag der Schlacht brach Nivelle den Angriff ab, um die Truppen zu ordnen und den Schwerpunkt der Offensive neu auszurichten. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits 130.000 Mann verloren, aber kaum Geländegewinne, geschweige denn einen Durchbruch erzielt. (Münkler 2014: 600/601)

Bereits im Jahr 1916 war die Moral der Soldaten und Zivilisten in Frankreich deutlich gesunken. Der Glaube an den Sieg war im Schwinden begriffen, da der Krieg gefühlt nie mehr zu enden schien. Dies führte 1917 zu Meutereien innerhalb des französischen Heeres (Becker/Krumeich 2019: 119). Herfried Münkler konstatiert, dass von den Meutereien zum damaligen Zeitpunkt etwa 50 % des französischen Heeres betroffen waren (Münkler 1914: 602).

In ihrer Darstellung *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande* betonen die Historiker Jean-Jacques Becker und Gerd Krumeich, dass die Moral bei einem großen Teil der französischen Bevölkerung mit zunehmendem Kriegsverlauf immer mehr darniederlag und vor allem in den Arbeiterstädten eine massive Kriegsmüdigkeit zu verzeichnen war (Becker/Krumeich 2019: 120). In

diesem Kontext entstand das antimilitaristische *Chanson de Craonne* als Ausdruck von Kriegsmüdigkeit, als Appell an die einfachen Soldaten, sich nicht länger in die Schützengräben zu werfen, um anschließend auf der Hochebene von *Craonne* zu krepieren, während die hohen Herrschaften in Paris auf den *Boulevards* flanieren und es sich gut gehen lassen. Sollen die sich doch in die Gräben legen und abschlagen lassen! Bemerkenswert an diesem Lied ist der Kontrast zwischen Musik und Text. So fordert es die Soldaten am Ende gar zum Desertieren auf, wählt dazu aber nicht etwa einen schneidenden Marsch, sondern einen Walzer in Anspielung an die hohen Herren in Paris, die in ihr Liebesglück tanzen, während die Soldaten an der Front ihr Leben lassen.

Im Jahr 2015 hat Guy Marival, ehemaliger Beauftragter des Generalrats des Departements *Aisne* für den *Chemin des Dames* und Autor zahlreicher Artikel über den 1. Weltkrieg in der Region *Aisne*, diesem Lied eine eigene Monographie mit dem Titel *La Chanson de Craonne. Enquête sur une chanson mythique* gewidmet. Im 1. Kapitel seines Buches widmet sich Marival den textlich-musikalischen Grundlagen des Liedes. Der bitterböse Kontrast zwischen Musik und Text in diesem Lied beruht auf einem Verfahren, das in der Musikgeschichte eine lange Tradition aufzuweisen vermag, nämlich dem der Parodie. Der dramatisch-traumatische Text wird nämlich auf ein bekanntes Lied, das in der damaligen Zeit „à la mode“ war, nämlich auf die Melodie von *Bonsoir m’amour* von Aldemar Sablon gesungen (vgl. zum *Chanson de Craonne* als Parodie dieses Liedes Marival 2015: 13-23). Sablon hat eine einfach gestrickte Liebesgeschichte, die der Textdichter Raoul Le Peltier in drei Couplets und einem Refrain geschrieben hat, in Form eines langsamen Walzers in Musik gesetzt.

Marival charakterisiert den schlichten Inhalt von *Bonsoir m’amour* als „une chanson d’amour qui raconte en trois couplets l’histoire d’une vie“ (Marival 2015: 16). Es ist die Geschichte eines Jünglings, der in romantischer Liebe zu einem schönen, einfachen Mädchen aus der Arbeiterschicht entflammt, diese im sonnigen Süden des Landes ehelicht, gemeinsame Kinder mit ihr aufzieht, um am Ende voller Dankbarkeit für die glückliche Ehezeit an den schicksalhaften Moment der Trennung durch den Tod zu denken:

*Et le vieux redoute le fatal instant
Où sa voix devrait dire en sanglotant:*

Es folgt der Refrain:

*«Adieu m’amour, adieu ma fleur !
Adieu toute notre âme !*

*O toi qui fis tout mon bonheur
Par ta bonté de femme !
Du souvenir de mes amours
L'âme est toute fleurie.
Quand on a su toute la vie
S'adorer toujours ! »*

Der schwärmerische Refrain von *Bonsoir m'amour* wird nun im *Chanson de Craonne* zur gleichen Melodie, aber mit folgendem Text gesungen:

*Adieu la vie, adieu l'amour
Adieu toutes les femmes
C'est bien fini et pour toujours
De cette guerre infâme
C'est à Craonne sur le plateau
Qu'on doit laisser sa peau
Car nous sommes tous condamnés
Nous sommes les sacrifiés.*

Aus dem nostalgisch-schwärmerischen Tonfall des Ehemanns zu den langsamen Walzerklängen Aldemar Sablons aus *Bonsoir m'amour* wird somit der Abschiedsgesang der zum Tode verdamnten Soldaten, die in einem monströsen Krieg ihr Leben lassen müssen.

Das Erfolgsrezept von *Bonsoir m'amour* fasst Marival folgendermaßen zusammen:

À quoi tient le succès d'une chanson? *Bonsoir m'amour* raconte une histoire sentimentale dans le goût du temps, avec une pincée de réalisme et un peu de polissonnerie, mais c'est surtout un air facile à mémoriser, et facile à chanter avec son rythme de valse lente. (Marival 2015: 16)

Der Erfolg des Liedes beruht also einerseits auf einer sentimentalengeschichte, die dem damaligen Zeitgeist entspricht, einer Prise Realismus gepaart mit ein wenig frivolem Schabernack, aber vor allem auf der Einfachheit der Melodie, die sich leicht einprägen lässt mit ihrem langsamen Walzertempo.

So lange wie die Menschheit in den Krieg gezogen ist, haben Soldaten gesungen. Dies gilt auch für den 1. Weltkrieg: „Les hommes sont partis à la guerre des chansons plein la tête“ (Marival 2015: 13). Marival spricht gar von der Omnipräsenz des Chansons an der Front, die er als logische Konsequenz

Cordula Neis

dessen erheblicher gesellschaftlicher Relevanz für alle Schichten bereits vor dem Kriegseintritt beschreibt:

La chanson se retrouve donc partout sur le front. Comme elle était partout avant la guerre : sur toutes les lèvres, dans la rue et dans les ateliers, dans toutes les classes sociales, à la fin des banquets et des repas de noces. (Marival 2015: 13)

In seinem Artikel „«La Grande Guerre et ses chansons » „La chanson de Craonne“ und „Quand Madelon“ als Spiegelbilder einer Nation im Krieg“ schreibt Damien Sagrillo zum Verhältnis von Musik und Text im *Chanson de Craonne* Folgendes:

Das Craonne-Lied basiert auf einer Vorgängermelodie „*Bonsoir m’amour*“ von Aldemar Sablon. In den Jahren zwischen 1914 und 1918 passten anonyme Textdichter es immer wieder an die historischen Begebenheiten des Krieges an und gaben ihm den Namen des Kriegsschauplatzes – „Chanson de Verdun“, „Chanson de Lorette“, usw. Diesen Versionen gemeinsam ist ihre defätistische Haltung dem Krieg gegenüber“. (Sagrillo 2014: 10)

In der Tat existiert beispielsweise auch eine an den prominenten Kriegsschauplatz Verdun angepasste Fassung des Liedtextes zur Melodie von *Bonsoir m’amour*, die Antoine Prost in seinem Artikel „Verdun“ in den von Pierre Nora kuratierten *Lieux de mémoire* aus dem Jahre 1986 zitiert. Prost beschreibt Verdun als einen Ort nationalen Opfers, zu dem die Soldaten in der Gewissheit gebracht werden, dass sie von dort wohl nicht mehr lebendig zurückkehren werden. Im Herbst 1916, als die Kämpfe in Verdun bereits fortgeschritten sind, bringen Lastwagen neue Soldaten als Ablösung dorthin, die folgende Variante des Liedes intonieren:

*Adieu la vie, adieu l’amour, adieu les femmes,
C’est pas fini, c’est pour toujours de cette guerre infâme.
C’est à Verdun, Douaumont ou Vaux
Qu’on va laisser sa peau
Car nous sommes tous des condamnés
C’est nous les sacrifiés.*
(zit. nach Prost 1986: 117)

Zur Einordnung des *Chanson de Craonne* als bitterböser Parodie von *Bonsoir m'amour* schreibt Sagrillo:

Im Gegensatz zu musikalischen Liebesgaben an Soldaten im Feld ist dieses Lied als Liebesgabe im umgekehrten Sinne gedacht, nämlich als Warnung an die für den Krieg verantwortliche Obrigkeit seitens der Soldaten im Feld. Es besingt die schmerzlichen Erfahrungen und Verluste, welche die französische Armee unter dem General Nivelle in der Schlacht am „Chemin des Dames“ in der Nähe von Craonne, in der Mitte zwischen Laon, Reims und Soissons gelegen, im Frühjahr 1917 erlitt. Allein die französischen Verluste werden auf 200.000 Mann geschätzt. Aufgrund einer derart niederschmetternden Bilanz verbreiteten sich unter der Truppe vermehrt Aufruhr und Fahnenflucht, welche streng geahndet wurden. Von den 4.000 Mann, die vor das Kriegsgericht kamen, wurden 500 zum Tode verurteilt und 49 wurden tatsächlich hingerichtet. (Sagrillo 2014: 9)

Das Lied weist eine Struktur aus Couplets und Refrain auf, wobei in den jeweiligen Couplets die Gräueltaten des Soldatenlebens ungeschminkt nachgezeichnet werden, während im walzerseligen Refrain Abschied von Leben, Liebe und Frauen genommen wird, da man sich nunmehr zum sinnlosen Sterben auf die Hochebene von Craonne begeben müsse:

1. Couplet

*Quand au bout du jour le repos terminé
On va reprendre les tranchées
Notre place est si utile
Que sans nous on prend la pile
C'est bien fini, on en a assez
Personne ne veut plus marcher
Et le cœur bien gros comme dans un sanglot
On dit adieu aux civelots
Même sans tambours, même sans trompettes
On s'en va là-haut en baissant la tête.*

Refrain

*Adieu la vie, adieu l'amour
Adieu toutes les femmes
C'est bien fini et pour toujours*

Cordula Neis

*De cette guerre infâme
C'est à Craonne sur le plateau
Qu'on doit laisser sa peau
Car nous sommes tous condamnés
Nous sommes les sacrifiés.*

Der larmoyante Charakter der Couplets unterstreicht den Widerwillen, mit dem die Soldaten nach einem kurzen Urlaub ihre Tätigkeit in den Schützengräben wieder aufnehmen und untermauert zugleich die Sinnlosigkeit einer aussichtslos erscheinenden militärischen Auseinandersetzung, an der sich eigentlich niemand mehr beteiligen möchte, um schließlich als „Kanonenfutter“ zu enden.

In der 2. Strophe wird der Alltag der Soldaten in den Schützengräben als ein banges Warten auf die Ablösung beschrieben, wobei der Stellungswechsel höchst riskant und allzeit mit tödlichem Risiko verbunden ist:

*Huit jours de tranchées, huit jours de souffrance
Pourtant on a l'espérance
Que ce soir viendra la relève
Que nous attendons sans trêve
Soudain dans la nuit et dans le silence
On voit quelqu'un qui s'avance
C'est un officier de chasseurs à pieds
Venus pour nous remplacer
Doucement dans l'ombre sous la pluie qui tombe
Les petits chasseurs vont chercher leur tombe.*

In der 3. Strophe wird die Kritik am Krieg um eine sozialkritische Stoßrichtung erweitert. Mag für die hohen Herren, die auf den Boulevards tanzen, das Leben auch schön sein, so gilt dies doch nicht im Mindesten für die armen Soldaten, die als « nous autres pauvres putois », als « wir anderen armen Schlucker » bezeichnet werden. Im Gegensatz dazu werden die Angehörigen des Besitzbürgertums als feige Heckenschützen (*tous ces embusqués*) abqualifiziert, die zur Verteidigung ihres Eigentums lieber selbst in den Schützengräben steigen sollten, statt die armen Soldaten die Drecksarbeit für sie machen zu lassen. Diese Argumentation kulminiert am Strophenende in der Aussage, dass alle armen Kriegskameraden in den Gräben begraben liegen, nur, um den hohen Herren die Taschen zu füllen und deren Besitz zu verteidigen. Die Kritik

am Krieg wird hier unverhohlen mit einer Kapitalismuskritik verbunden, die es an Expliztheit nicht zu wünschen übriglässt:

*C'est malheureux d'avoir sur les grands boulevards
Tous ces gros qui font la foire
Si pour eux la vie est rose
Pour nous c'est pas la même chose
Au lieu de se cacher tous ces embusquées
Feraient mieux de monter aux tranchées
Pour défendre leurs biens car nous n'avons rien
Nous autres pauvres purotins
Tous les camarades sont enterrés là
Pour remplir les poches de ces messieurs-là.*

Seinen inhaltlichen Höhepunkt erreicht das Lied in der 4. Strophe, in der es die Soldaten sogar zum Streik und zur Rebellion aufruft. Das sinnlose Kriechen der wackeren Landser (*trouffions*) für diejenigen, die die „Kohle“ (*le pognon*) haben, sei nun zu Ende, da sie alle in Streik treten würden. Nun seien die hohen Herren an der Reihe, die Hochebene von Craonne zu besteigen und den Krieg, wenn sie ihn den unbedingt haben wollten, mit ihrer eigenen Haut zu bezahlen:

*Ceux qu'ont le pognon, ceux-là reviendront
Car c'est pour eux qu'on crève
Mais c'est fini car les trouffions
Vont tous se mettre en grève.
Ce sera votre tour, messieurs les gros
De monter sur le plateau
Car si vous voulez la guerre
Payez-la de votre peau.*

In einer Internet-Publikation auf der Website des Instituts für Romanische Sprachen und Literaturen der Goethe-Universität Frankfurt am Main verweist Nadine Benedix darauf, dass das Craonne Lied „nicht von den meuternden Soldaten in Craonne verfasst“ worden war, sondern „schon vorher an diversen Fronten des Krieges“ kursierte.

Durch die häufigen Regimentswechsel verbreitete es sich rasch und wurde an die jeweiligen Frontorte angepasst. Allen Versionen gleich ist

Cordula Neis

allerdings seine Kritik an den Zuständen in den Schützengräben und an der Glanzlosigkeit des Krieges. Feind ist für die Soldaten nicht die gegnerische Armee, sondern die „Reichen“, welche nur ihr eigenes Kapital durch den Krieg schützen wollen. Das Lied zeigt also subversive, kapitalismuskritische Züge und ruft in seiner letzten Strophe die Soldaten sogar zum Streik, zur Rebellion auf (https://www.uni-frankfurt.de/51766013/C_est_%C3%A0_Craonne_sur_le_plateau_____die_Soldatenmeutereien_und_die__Chanson_de_Craonne).

Der verbreiteten Annahme, dass das *Chanson de Craonne* umgehend verboten worden und für die Nennung des Autors die Summe von 1 Million Franc und die sofortige Entlassung aus der Armee versprochen worden sei, widerspricht Marival in seiner ausführlichen Analyse. Er verweist diese Geschichte nicht zuletzt aufgrund der astronomisch hohen Summe der Prämie ins Reich der Fabel. Zudem sei kein einziger Soldat vor das Militärgericht gezerrt worden, nur weil er dieses Lied gesungen habe (Marival 2015: 86). Interessanterweise wurde es aber seitens der deutschen Kriegspropaganda instrumentalisiert und beispielsweise in der *Gazette des Ardennes* vom 24. Juni 1917 publiziert mit dem offensichtlichen Ziel, der Bevölkerung in den besetzten französischen Gebieten nochmals das Scheitern der jüngsten französischen Offensive vor Augen zu führen und sie glauben zu machen, dass der Krieg nicht militärisch im Konflikt mit Deutschland, sondern durch die Meutereien der desertierenden französischen Soldaten selbst entschieden werde:

En éditant la chanson fin juin, les Allemands veulent rappeler aux populations occupées l'échec de la dernière offensive française et accréditer l'idée que l'issue de la guerre ne sera pas militaire. (Marival 2015: 95)

Trotz seines subversiven und die Soldatenmoral untergrabenden Charakters blieb der Autor des Liedtextes jedoch verborgen und auch das Lied wurde weiter gesungen. Bis 1974 durfte es in Frankreich in der Öffentlichkeit nicht aufgeführt werden, weil es als ehrverletzend für die französische Armee und ihre Veteranen eingestuft wurde.

Georges Brassens, *Les deux oncles* (1964)

Aufgrund seines Antimilitarismus geriet auch Georges Brassens immer wieder in Konflikt mit den französischen Veteranen, die sich zunächst energisch gegen seine Generalabrechnung mit dem 1. Weltkrieg, die er in *La guerre de 14-18* vortrug (vgl. Neis 2016), zur Wehr setzten. Für neuerliches Ungemach sorgte dann Brassens' unverhohlene Kritik des 2. Weltkriegs, die er im Jahre 1964 in *Les deux oncles* vorbrachte. Da ich diesem Lied bereits den Artikel „Georges Brassens: *Les deux oncles* – Klischees in der Chanson-Didaktik“ (Neis 2019) gewidmet habe, den ich hier in Teilen wiederaufgreife, mögen an dieser Stelle nur ein paar kurze Anmerkungen genügen.

In diesem Chanson stellt der Erzähler seine beiden Onkel Martin und Gaston einander gegenüber:

*C'était l'oncle Martin, c'était l'oncle Gaston
L'un aimait les Tommies, l'autre aimait les Teutons
Chacun, pour ses amis, tous les deux ils sont morts
Moi, qui n'aimais personne, eh bien ! je vis encor'.*

Martin wird als Sympathisant der Tommies präsentiert, während Gaston ein Freund der Teutonen gewesen sei. Während mit der verniedlichenden Verkleinerungsform des beliebten Vornamens *Tom* die Engländer gemeint sind, lässt die Bezeichnung „Teutonen“ die Deutschen in einem sehr fragwürdigen Licht als Tacitus' grobschlächtige Barbaren aus den germanischen Wäldern erscheinen. Bei *teutons* handelt es sich um eine durchaus pejorative und veraltete Bezeichnung für „die Deutschen“, was sie nicht gerade als Sympathieträger ausweist. Mit der permanenten Gegenüberstellung der beiden Onkel stellt der Erzähler einerseits Martin, den Sympathisanten mit den Engländern (und damit auch die Anhänger der *résistance*) und Gaston, den Sympathisanten mit den deutschen Nazis (und ihren willfährigen französischen Kollaborateuren) andererseits auf dieselbe Stufe. Diese Parallelisierung zwischen *résistance* und Kollaboration stieß in der öffentlichen Meinung auf deutliche Kritik (vgl. Enderlein 2008: 97).

Mit *Les deux oncles* scheint Brassens für seine Kritiker aber nicht nur die Unterschiede zwischen *résistance* und Kollaboration einzuebnen, sondern würdigt zudem die Verdienste der Veteranen herab, indem er gleich zu Beginn auch noch ironisch kommentiert, dass seine beiden Onkel für ihre jeweiligen englischen bzw. deutschen Freunde gestorben seien, während er selbst mit keiner

Cordula Neis

Kriegspartei sympathisiert, dafür aber wenigstens überlebt habe. Negativ aufgenommen wurden zudem die im Lied zahlreich vertretenen Anspielungen an die deutsche Besatzungszeit, an Säuberungsaktionen und Kollaborationen, an die unrühmliche Kollaboration des Vichy-Regimes und an seinen autoritären Führer, den Maréchal Pétain. Allerdings wären inzwischen die gesunkenen Generalssterne dieses einstmals gefeierten Siegers von Verdun wieder auf Hochglanz gebracht worden:

*Que l'on a requinqué, dans le ciel de Verdun
Les étoiles ternies du maréchal Pétain*

Implizit ist damit gesagt, dass man die unrühmliche Zeit der Kollaboration nur allzu gern habe vergessen wollen (cf. Liehr 2013: 46–50).

Eine versöhnliche Geste des Ich-Erzählers in *Les deux oncles*, der die beiden, jeweils auf ihre Art unsympathischen Rivalen Deutschland und England im „Europa von morgen“ zusammenbringen möchte, besteht in der Empfehlung, in Zukunft doch bitte lieber den Zinnsoldaten hinterherzulaufen. Sie sollten besser das bekannte französische Kinderlied *Malbrough s'en va-t-en guerre* im Kinderland singen, anstatt ihr Leben sinnlos auf irgendwelchen Schlachtfeldern zu vergeuden:

*Que les seuls généraux qu'on doit suivre aux talons
Ce sont les généraux des p'tits soldats de plomb
Ainsi, chanteriez-vous tous les deux en suivant
Malbrough qui va-t-en guerre au pays des enfants*

Brassens' Wahl gerade dieses Liedes als gemeinsames Lied der Versöhnung ist durchaus geschickt, handelt es sich doch um ein Volkslied, das in Frankreich, England und Deutschland jedes Kind kennt (vgl. dazu ausführlich Neis 2019). Sehr versöhnlich ist auch die Verwendung der Wörter *myosotis*, *forget-me-not* und *Vergissmeinnicht* in den drei Sprachen, für die Blume (des Gedenkens!), die der Ich-Erzähler in der letzten Strophe den beiden verblichenen Onkeln schenken lassen möchte:

*Ces deux myosotis fleuris dans mon jardin
Un p'tit forget me not pour mon oncle Martin
Un p'tit vergiss mein nicht pour mon oncle Gaston
Pauvre ami des Tommies, pauvre ami des Teutons...*

Mehrsprachigkeit im Zeichen des künftigen Europas, welches die neue Generation zu schaffen aufgefordert wird. Weg von den Tommies, Teutonen, *boches* und John Bulls dieser Welt! Auf diese Weise versteht es Brassens mit *Les deux oncles* die Idee eines friedvollen Europas auch über ein Chanson überzeugend zu vermitteln (vgl. Enderlein 2008: 96). Brassens, der im 2. Weltkrieg von den politischen Autoritäten des Vichy-Regimes zum Arbeitsdienst in einer BMW-Fabrik nach Basdorf bei Berlin zwangsverpflichtet worden war, macht letztendlich in *Les deux oncles* seinen Frieden mit den „Teutonen“. Diese ihrerseits veranstalten alljährlich in Basdorf ein Festival zu seinen Ehren.

In ihrem Porträt zum Andenken an Georges Brassens, das der *Deutschlandfunk Kultur* am 20.10.2021 ausstrahlte, kommen die Redakteure Susanne von Schenck und Ralf Bei der Kellen auch auf sein Verhältnis zu Deutschland und das der Deutschen zu ihm zu sprechen. Dabei gelangen sie zu folgendem Urteil:

Georges Brassens war einer der ganz Großen des französischen Chansons. Was seinen Einfluss auf Deutschland anging: vermutlich der größte. Seine Botschaft, die er allerdings wohl nicht als eine solche verstanden wissen wollte, war universell. Sein Übersetzer Gisbert Haefs fasst sie so zusammen: „Seine Humanität, seine sprachliche Perfektion, seine musikalische Perfektion und die wunderbar einfache Komplexität, in der alles zusammenpasst“
(<https://www.deutschlandfunkkultur.de/100-geburtstag-von-georges-brassens-der-chansonnier-und-die-100.html>).

Jean Ferrat: *Nuit et brouillard* (1963)

An die Grenzen des Sagbaren gerät Jean Ferrat mit seinem 1963 herausgebrachten Chanson *Nuit et brouillard – Nacht und Nebel*. Dieses Lied ist als Monument einer lebendigen Erinnerungskultur zu würdigen, bei der das Chanson eine schier unglaubliche Wirkungsmacht entfaltet. Eine ausführliche Analyse des Liedes zusammen mit Hinweisen für seine didaktische Verwendung habe ich in Neis (2021a) vorgenommen, auf die ich hier unmittelbar Bezug nehme. Beim Titel dieses Liedes handelt es sich um eine unmittelbare Anspielung auf den sogenannten *Nacht-und-Nebel-Erlass*, der auf Anordnung Adolf Hitlers am 7. Dezember 1941 als geheime *Richtlinien für die Verfolgung von Straftaten gegen das Reich oder die Besatzungsmacht in den besetzten Gebieten* in Kraft trat.

Im *Nacht-und-Nebel-Erlass* wurde angeordnet, dass alle Personen, die in den Besatzungsgebieten gegen die Nazis Widerstand leisteten und nicht binnen einer Woche zum Tode verurteilt worden waren, deportiert werden mussten,

Cordula Neis

ohne dass ihr Aufenthaltsort oder ihr weiteres Schicksal bekannt gegeben wurden (vgl. van der Knaap 2006: 15). Als Konsequenz des Erlasses wurden ca. 7.000 Personen aus Frankreich, den Benelux-Ländern und Norwegen nach Deutschland verschleppt, heimlich verurteilt und selbst bei erwiesener Unschuld weiter inhaftiert. Die Angehörigen erhielten keinerlei Nachricht von den Verschwundenen. Deren spurloses Verschwinden sollte als Abschreckungsstrategie für sogenannte „Feinde des Reiches“ dienen (vgl. Brierre 2010: 80). Eines der Opfer dieses Erlasses war auch Jean Ferrats Vater. Mit seinem Lied *Nuit et brouillard* setzt Ferrat seinem Vater, der 1942 in Auschwitz ermordet wurde, ein Denkmal (Dreyfus 2006: 45).

Das Jahr 1963, in dem Ferrat *Nuit et brouillard* singt, scheint aufgrund der durch den Elysée-Vertrag eingeläuteten politischen Tauwetterperiode der denkbar unpassendste Moment für die Platzierung eines Liedes zum Thema „Holocaust“ zu sein. In einem Klima der gegenseitigen Annäherung zwischen Franzosen und Deutschen kommt ein Lied, das an das Nazi-Regime und seine Gräueltaten oder an die Kollaboration erinnert, äußerst ungelegen. Die Erinnerung an den Holocaust könnte vielmehr als eine Gefährdung der gegenseitigen Aussöhnung zwischen den ehemaligen „Erbfeinden“ interpretiert werden, welche von Adenauer und De Gaulle mühsam ins Werk gesetzt wurde (Zur Problematik der deutsch-französischen Aussöhnung vgl. Defrance/Pfeil 2016).

Als Ferrats Schallplatte mit dem Lied im November 1963 erscheint, schlägt dieses ein wie eine Bombe (Bellaïche 2013: 245). Im Januar 1964 erhält er dafür den *Grand-Prix de l'Académie Charles-Cros*, einen Preis den man als eine Art „Prix Goncourt des Chansons“ klassifizieren könnte. Mit diesem Lied bricht Jean Ferrat ein gesellschaftliches Tabu-Thema ebenso wie das Schweigen der zahllosen Opfer, denen er seine Stimme verleiht (vgl. Brierre 2010: 79):

*Ils étaient vingt et cent, ils étaient des milliers,
Nus et maigres, tremblants, dans ces wagons plombés,
Qui déchiraient la nuit de leurs ongles battants,
Ils étaient des milliers, ils étaient vingt et cent.
Ils se croyaient des hommes, n'étaient plus que des nombres.
Depuis longtemps leurs dés avaient été jetés.
Dès que la main retombe il ne reste qu'une ombre,
Ils ne devaient jamais plus revoir un été.*

Ferrat macht sich in diesem Lied zum Sprachrohr der zahllosen Opfer des Holocausts, die nicht mehr wie Menschen behandelt, sondern nur noch zu rei-

nen Nummern degradiert wurden, die sich voller Angst an den letzten Strohhalm klammerten, um nur noch einen weiteren Tag den KZ-Terror zu überleben. Das Lied erzielt seine epische Kraft durch die einfache Strophenform. Es steht in einem 6/8-Takt im Stil eines *Sicilianos*, eines Wiegenliedes, und ist durch einen rezitatorischen Tonfall mit einem nur geringen Tonumfang (*Ambitus*) charakterisiert. Die Melodie bewegt sich in Schritten und kleinen Sprüngen, um die größtmögliche Verständlichkeit des Textes zu gewährleisten. Dem Text gebührt ganz eindeutig Vorrang gegenüber der Musik. Ferrat wendet sich direkt an sein Publikum mit einer klaren Botschaft und verzichtet auf jegliche Form von Effekthascherei. Durch diese Schlichtheit der Mittel erlangt das Lied eine große Eindringlichkeit. Diese wird zusätzlich noch durch die Verwendung sogenannter *mots-fétiches*, d.h. Fetischwörter (Joubrel 2003: 45) verstärkt:

*Les Allemands guettaient du haut des **miradors**,
La lune se taisait comme vous vous taisiez,
En regardant au loin, en regardant dehors,
Votre chair était tendre à **leurs chiens policiers**.*

Durch den gezielten Einsatz von Fetischwörtern wie die mit dem Holocaust assoziierten Eisenbahnwaggons (*ces wagons plombés*), Wachtürme (*des miradors*) und Polizeihunde (*leurs chiens policiers*) wird beim Zuhörer eine Schockwirkung hervorgerufen, da vor seinem geistigen Auge Bilder entstehen, die ihn durch ihre Wucht emotional ergreifen und durch die damit verbundenen Konnotationen im kollektiven Gedächtnis packen und mitreißen (vgl. Joubrel 2003: 45).

Mit *Nuit et brouillard* ebnet Ferrat den Weg für prominente Nachfolger, die sich ebenfalls der Nazi-Vergangenheit widmen werden: Innerhalb von nur wenigen Monaten wenden sich weitere französische *auteurs-compositeurs-interprètes* dem Problem der noch schwierigen deutsch-französischen Beziehungen zu, darunter Georges Brassens mit *Les deux oncles* und Barbara mit *Göttingen*.

Barbara, Göttingen (1964)

Barbara (eigentlich Monique Andrée Serf), die als Kind einer jüdischen Familie mit Wurzeln im Elsass und in der Ukraine geboren wurde und schwer unter der nationalsozialistischen Judenverfolgung zu leiden hatte, wirbt in *Göttingen* voller melancholischer Innigkeit um Wiederversöhnung und Völkerverständigung. Dieses Lied ist gelebte Völkerverständigung und eine Hymne auf die deutsch-französische Freundschaft. Nach ihrem eigenen Selbstverständnis

Cordula Neis

handelte es sich bei *Göttingen* für Barbara jedoch keineswegs um ein *chanson engagée*, sondern um ein *chanson d'amour* – eine Liebeserklärung an die kleine niedersächsische Stadt und an ihre Bewohner (vgl. dazu Barbaras Kommentar auf: Barbara – Histoire de la chanson „Göttingen“ <https://www.youtube.com/watch?v=g0xLzaLBAts>).

Für ihre Verdienste um die Völkerverständigung zwischen Franzosen und Deutschen erhielt die Sängerin am 24. April 1988 die Ehrenmedaille der Stadt Göttingen. Warum gerade Göttingen?

Barbara erzählt ihre persönliche „Göttingen-Geschichte“ in ihrer unvollendet gebliebenen Autobiographie *Il était un piano noir... mémoires interrompus*, die 1998 erschien. Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Barbaras Memoiren schreibt die Herausgeberin Andrea Knigge:

Ihr [Barbaras] bewegtes Leben spiegelt neben einer mit traumatischen Erlebnissen verbundenen Familiengeschichte auch das 20. Jahrhundert in Europa wider: Zweiter Weltkrieg, Verfolgung und Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten, die langsame Überwindung alter Feindschaften, das Erwachen eines neuen europäischen Gedankens. An der Aussöhnung zwischen Deutschland und Frankreich hatte sie, ganz unverhofft, ungeplant, einen besonderen Anteil: Das Lied *Göttingen*, entstanden nach einem Gastspiel, das sie im Land der Täter zunächst gar nicht geben wollte, wurde zur Hymne der deutsch-französischen Versöhnung. In Frankreich stimmt man es heute noch an, wenn das Gespräch auf die Stadt mit der berühmten Universität kommt: Göttingen, wo auch die für Barbara so wichtigen Brüder Grimm gelebt und gearbeitet haben. (Knigge 2017: 8/9)

Ursprünglich wollte Barbara der Einladung des *Jungen Theaters Göttingen* im Jahr 1964 gar nicht folgen. Zu tief waren noch die Wunden der nationalsozialistischen Verfolgung, der sie und ihre Familie als Juden während des Krieges ausgesetzt gewesen waren. Widerwillig folgt sie dennoch der Einladung in die beschauliche niedersächsische Provinz. Als sie dort jedoch am 4. Juli 1964 nur ein Klavier und keinen Konzertflügel für ihren Auftritt vorfindet, möchte sie voller Empörung das Konzert platzen lassen. Es kommt dennoch zustande, weil Studenten einen Flügel auftreiben, den sie durch die ganze Stadt tragen. Das warmherzige Publikum feiert sie stürmisch, was Barbara tief beeindruckt. Daraufhin bleibt sie noch eine Woche länger als geplant in Göttingen und

schreibt eine erste Fassung des Liedes, das sie zu ihrem letzten Konzert in Göttingen vorträgt und danach überarbeitet. Sie singt es nicht nur auf Französisch, sondern auch auf Deutsch.

„Göttingen“ steht symbolisch für jede deutsche Stadt. Zwar hat es keine Seine und auch nicht den schönen Wald von Vincennes bei Paris, aber die Kinder sind doch die gleichen, egal, ob in Paris oder in Göttingen:

*Bien sûr, ce n'est pas la Seine
Ce n'est pas le bois de Vincennes
Mais c'est bien joli tout de même
À Göttingen, à Göttingen.
[...]
Mais les enfants ce sont les mêmes
À Paris ou à Göttingen.*

Und sollte man eines Tages wieder zu den Waffen greifen, dann würde sie eine Träne für die Kinder von Göttingen vergießen:

*Ô faites que jamais ne revienne
Le temps du sang et de la haine
Car il y a des gens que j'aime
À Göttingen, à Göttingen
Et lorsque sonnerait l'alarme
S'il fallait reprendre les armes
Mon cœur verserait une larme
Pour Göttingen, pour Göttingen.*

Die Relevanz dieses Liedes für die deutsch-französische Aussöhnung nach dem 2. Weltkrieg ist so groß, dass es den Herausgebern des *Lexikon[s] der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945* einen eigenen Eintrag wert war. Corine Defrance, die Autorin des Eintrags „Göttingen“, verdeutlicht, wie Barbara eigentlich eher widerwillig zu einer Ikone der deutsch-französischen Aussöhnung wurde. Die überwältigende Resonanz auf ihr Konzert am 4. Juli 1964 in Göttingen inspirierte sie jedoch dazu, ein „kleines Liebeslied“ der Versöhnung zu schreiben, welches Anspielungen auf die gemeinsame Kultur, konkret auf die Märchen der Gebrüder Grimm, enthielt und wechselseitiges Verstehen beschwor. Defrance schreibt zur Einordnung von Barbaras Beitrag zu den deutsch-französischen Beziehungen:

Cordula Neis

Obwohl sie nicht zu den frühen Verfechtern der deutsch-französischen Annäherung gehört hatte, stellte sie sich nun ganz in den Geist des Elysée-Vertrags. Dass dieses Lied zu einem Symbol werden konnte, lag nicht unwesentlich an dem Engagement von Barbara und der Rezeption durch das Publikum. 1967 kam die Sängerin nach Göttingen zurück und sang das Lied bei dieser Gelegenheit auf Deutsch. Bei all ihren großen Konzerten, bis zum letzten im Châtelet im Jahre 1994, war „Göttingen“ Bestandteil des Programms. [...] Schnell bemächtigten sich offizielle Vertreter des Symbols, das Barbara und „Göttingen“ repräsentierten: Im Jahre 1988 erhielt die Sängerin das Bundesverdienstkreuz für die Dienste, die sie mit ihrem Lied der deutsch-französischen Freundschaft erwiesen hatte. (Colin / Defrance / Pfeil / Umlauf 2013: 265a-b)

Zu diesem Lied ist alles gesagt worden, von Ex-Kanzler Gerhard Schröder, Ex-Bundespräsident Joachim Gauck, von Ex-Präsident François Mitterrand oder von Patricia Kaas.

Patricia Kaas, D'Allemagne (1988)

Patricia Kaas wurde als Tochter eines lothringischen Bergmanns und einer Saarländerin in Forbach in ärmlichen Verhältnissen als eines von sieben Kindern geboren und sprach bis zum Alter von 6 Jahren nur saarländischen Dialekt. Im Laufe ihres Lebens avancierte sie „zu einer der international erfolgreichsten französischen Sängerinnen mit über 15 Millionen verkauften Tonträgern und zahlreichen Auszeichnungen“, wie Julia Müller in ihrem Eintrag „Kaas, Patricia“ im *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945* (Müller 2013: 307a) schreibt. Ihre Herkunft prädestinierte sie dazu, eine Schlüsselrolle als kulturelle Botschafterin in den deutsch-französischen Beziehungen zu spielen. Stilistisch gesehen sind ihre Lieder eigentlich nicht der Gattung des Chansons zuzuordnen, da sie mit ihrer rauchigen, dunkel timbrierten Mezzo-/Altstimme und ihrer Interpretationsweise eher der angloamerikanischen Popmusik und dem Jazz verpflichtet ist. Dabei hat sie den Blues im Blut.

Nichtsdestotrotz möchten wir hier auf das 1988 herausgebrachte Lied *D'Allemagne* eingehen, da es für unseren Zusammenhang relevant erscheint. Bereits der Titel liest sich als Reminiszenz an das *Deutschland-Buch De l'Allemagne* der Schweizer Schriftstellerin Madame de Staël, Tochter des ehemaligen Finanzministers Ludwigs XVI., Jacques Necker. Bei diesem Buch aus dem Jahre 1813 handelt es sich bekanntermaßen um eine wahre Eloge auf Deutschland

als „Land der Dichter und Denker“. Allerdings wurde das Werk dieser umtriebigen Literatin, die es sogar wagte, gegen Napoleon aufzubegehren und von ihm in die Verbannung geschickt wurde, ein Opfer der Zensur, prägte aber über Jahrzehnte das Bild der Franzosen von ihrem Nachbarland. Madame de Staël schloss Bekanntschaft mit den Größen der Weimarer Klassik Goethe, Schiller und Wieland, deren Literatur sie ebenso wie die deutsche Sprache tief verehrte (vgl. Müchler 2022: 143). Sie beschreibt Deutschland und seine Bewohner teilweise gar als Vorbild gegenüber ihren Landsleuten. Sowohl auf dem Felde der Literatur als auch dem der Politik schreibt sie den Deutschen allerdings zu viel Rücksicht gegenüber dem Ausland und zu wenig nationale Voreingenommenheit von sich selber zu: „En littérature, comme en politique, les Allemands ont trop de considération pour les étrangers et pas assez de préjugés nationaux.“ (De Staël [1813] 1968: 56)

Wenn Patricia Kaas nun ein Lied mit dem Titel *D'Allemagne* vorträgt, erweist sie damit der Madame de Staël mit ihrem Werk *De l'Allemagne* ihre Reverenz. Trotz aller kritischen Töne in ihrem Lied vertritt Patricia Kaas, die mit ihrem saarländischen Dialekt und ihrer Kindheit in Stiring-Wendel zwischen Forbach und Saarbrücken gleichsam einer deutsch-französischen „Zwischenwelt“ zugeordnet werden kann, im Prinzip ein positives Deutschlandbild. In ihrer 2011 erschienenen Autobiographie *Patricia Kaas. L'Ombre de ma voix* schreibt sie folgendes über dieses Lied und ihr Verhältnis zu Deutschland:

L'Allemagne, j'y reviens encore et toujours. La collaboration avec François Bernheim et Didier Barbelivien s'est révélée fructueuse, alors une autre chanson suit. Très belle, emblématique. Inspirés, les auteurs-compositeurs m'écrivent « D'Allemagne » qui trouve en moi l'écho parfait. « D'Allemagne où j'ai des souvenirs d'en face, où j'ai des souvenirs d'enfance ». Profonde, politique, historique, « D'Allemagne » est un coup de génie. Un hymne de réconciliation entre la France et l'Allemagne. Entre mes deux patries, mes deux pays. Ce qui unit les deux côtés et que j'incarne, issue d'un couple mixte, enfant de Forbach, d'une Lorraine qui n'a jamais pu se décider pour l'un ou l'autre. (Kaas 2011: 80)

Für Patricia Kaas ist das Lied *D'Allemagne*, das ihr der Komponist Didier Barbelivien und der Texter François Bernheim gleichsam auf den Leib geschrieben haben, ein Geniestreich, der in ihr als diesem „Zwischenwesen“, das sich weder für Frankreich noch für Deutschland als seine Heimat entscheiden kann, sein geeignetes Echo findet. Es ist eine regelrechte Hymne der Versöhnung zwischen beiden Ländern, geschrieben für sie, das Kind eines deutsch-

Cordula Neis

französischen Ehepaares, dem die Rolle der Mediatorin quasi von Geburt an zukommt.

Deutschland ist für Patricia Kaas das Land, in dem sie ihre Ferien verbringt und welches sie mit schönen Kindheitserinnerungen verbindet:

*D'Allemagne
Où j'écoute la pluie en vacances
D'Allemagne
Où j'entends le rock en silence
D'Allemagne
Où j'ai des souvenirs d'enfance
Lénine Place et Anatole France.*

Dieses geliebte Deutschland der Kindertage ist für sie aber auch, wie in der 2. Strophe des Liedes deutlich wird, das Deutschland, dessen Vergangenheit eine Beleidigung im Sinne von „Zumutung“ ist, in dem die Gewehre schlummern, weil die Vergangenheit immer noch spürbar ist, mit der man keineswegs zu nachsichtig umgehen darf. Die Zukunft ebendieses Deutschlands sieht Kaas wiederum optimistisch als großes Abenteuer:

*D'Allemagne
L'histoire passée est une injure
D'Allemagne
L'avenir est une aventure
D'Allemagne
Je connais les sens interdits
Je sais où dorment les fusils
Je sais où s'arrête l'indulgence.*

Von besonderem Interesse für die allgemeine Würdigung der deutsch-französischen Beziehungen im Kontext des Chansons ist die 3. Strophe des Liedes:

*Auf Wiedersehen
Lilli Marleen
Reparlez-moi des roses de Göttingen.
Qui m'accompagnent
Dans l'autre Allemagne
À l'heure où colombes et vautours s'éloignent*

*De quel côté du mur
La frontière vous rassure.*

Mit der deutschen Verabschiedung „Auf Wiederseh'n, Lilli Marleen“ wird verdeutlicht, dass man die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Deutschland und Frankreich hinter sich lassen möge. Bekanntlich war *Lilli Marleen* zunächst ein deutsches und später internationales Soldatenlied, welches diesseits wie jenseits des Rheins intoniert wurde. Trotz des veritablen Kultcharakters von *Lilli Marleen*, für den insbesondere auch die legendäre Interpretation von Marlene Dietrich verantwortlich war, verneigt sich Patricia Kaas, die oft mit der Dietrich verglichen wurde, in *D'Allemagne* vor Barbara, wenn sie in ihrem Lied wiederholt fordert: „*Reparlez-moi des roses de Göttingen*“. Auf den Spuren Barbaras wird hier die Versöhnung zwischen Deutschland und Frankreich heraufbeschworen. Der Geist von Barbaras Hymne auf die deutsch-französische Freundschaft soll lebendig gehalten werden in diesem „anderen Deutschland“, in dem weder Friedenstauben fliegen noch Aasgeier über Leichenbergen mehr kreisen mögen. Um der *Hommage* an Barbaras *Göttingen* Nachdruck zu verleihen, wird diese Strophe im Verlaufe des Liedes nochmals wiederholt.

In der 4. Strophe wird der schwärmerisch-schwelgerische Geist der deutschen Romantik heraufbeschworen. Wenn die Rede davon ist, dass das lyrische Ich zur Musik Apollinares schwebt, so handelt es sich dabei um eine Anspielung auf dessen Gedicht *La Loreley*, das zu den Rhein-Liedern, den *Rhénames* in seiner Gedicht-Sammlung *Alcools* gehört. Dies ist ein Tribut an die Rhein-Romantik, die namentlich durch Heinrich Heines 1824 erschienenes *Lied von der Loreley* befördert wurde, welches seinerseits auf der 1801 von Clemens Brentano verfassten Sage *Lore Lay* beruht, die sich im zweiten Teil seines Romans *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter: ein verwilderter Roman von Maria* findet. Apollinaire schließt sich damit der illustren Schar französischer Poeten an, die sich von diesem „Schicksalsfluss“, wie Madame de Staël den Rhein nannte, inspirieren ließen, darunter Hugo, Chateaubriand, Nerval, Quinet und Montalembert (vgl. Mächler 2022: 206).

Die Deutschen erscheinen in der 4. Strophe von Patricia Kaas *D'Allemagne* als ein Volk, das bis in die heutige Gegenwart an die Leidenschaftlichkeit der Epoche der Romantik anknüpft:

*D'Allemagne
J'ai des histoires d'amour sincères
Je plane sur des musiques d'Apollinaire
D'Allemagne*

Cordula Neis

*Le romantisme est plus violent
Les violons jouent toujours plus lent
Des valse viennoises ordinaires*

Bemerkenswert ist auch, dass Patricia Kaas' Lied eine Teilstrophe auf Deutsch enthält, was ebenfalls als Anspielung auf Barbaras *Göttingen* verstanden werden kann. Letztere hatte ihr legendäres Lied ja nicht nur auf Französisch, sondern später auch auf Deutsch vorgetragen. Deutsch-französisch präsentiert Patricia Kaas die „Blume der Versöhnung“:

*Ich habe eine kleine wilde Blume
Eine Pflanze die zwischen den Wolken blühte
D'Allemagne
J'ai une petite fleur dans l'cœur
Qui est comme l'idée du bonheur
Qui va grandir comme un arbre*

Die kleine Blume steht metaphorisch für das Glück, welches – zunächst noch ein zartes Pflänzchen – zu einem stattlichen Baum heranwachsen soll. Ebenso wie die „Rosen von Göttingen“ soll die deutsch-französische Freundschaft blühen.

Conclusio

Wir haben anfangs erfahren, dass es in den deutsch-französischen Beziehungen kriselt, dass sie ein wenig an Schwung verloren haben. Sicher auch, weil die historischen Ereignisse, die sie so notwendig werden ließen, so lange vergangen sind. Wir haben gesehen, wie eine jahrhundertalte Erbfeindschaft, die im 20. Jahrhundert zunächst durch zwei monströse Kriege zementiert worden zu sein schien, zu einer Freundschaft wurde, die trotz aller Krisen seit über 60 Jahren lebendig ist. Und wir haben gesehen, wie eine so kleine musikalische Gattung wie das französische Chanson in der Lage ist, auf seine Weise einen Beitrag zur Überwindung gegenseitiger Differenzen und zur Aussöhnung zwischen beiden Völkern zu leisten. Gerade für die Behandlung der deutsch-französischen Beziehungen in Schule und Hochschule bietet das Chanson eine Fülle an didaktischen Möglichkeiten, die genutzt werden sollten, um das Thema frühzeitig im Bewusstsein zukünftiger Generationen zu verankern (vgl. dazu

auch Neis 2016, 2019, 2021a und 2021b). Für das Europa von morgen brauchen wir, mehr denn je, ein starkes deutsch-französisches Paar. *Vive l'amitié franco-allemande!*

Bibliographie

- Apollinaire, Guillaume, 2013 [1913]. *Alcools*. Paris: Gallimard.
- ARTE, o.J. „Beziehungsstatus ungeklärt“, in:
<https://www.youtube.com/watch?v=M8ylqDdJE9A> [12.11.2023]
- Arndt, Ernst Moritz 1813. *Über Volkshaß und den Gebrauch einer fremden Sprache*. Leipzig: Fleischer.
- Audoin-Rouzeau, Stéphane, 2003. „L'épreuve du feu“, in: 1914-1918. *La Grande Guerre. Les collections de l'histoire*, 21/2003, 38-45.
- Barbara, 1964. „Göttingen“, in:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z2TDacy7MIY> [12.11.2023]
- Barbara. Histoire de la chanson „Göttingen“, in:
<https://www.youtube.com/watch?v=g0xLzaLBAts> [12.11.2023].
- Barbara 1998. *Il était un piano noir... mémoires interrompus*. Paris: Fayard.
- Barbara 2012. *L'Intégrale des chansons*. Édition publiée sous la direction de Joël Joly. Préface d'Alexandre Tharaud. Paris: L'Archipel.
- Barbara 2017. *Es war einmal ein schwarzes Klavier... Unvollendete Memoiren*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Beaupré, Nicolas, 2009. *Das Trauma des großen Krieges 1918 bis 1932/1933*. Aus dem Französischen übersetzt von Gaby Sonnabend. (WBG Deutsch-Französische Geschichte. Band VIII. 1918 bis 1933.) Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Historischen Instituts Paris von Gudrun Gersmann und Michael Werner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Becker, Jean-Jacques, 2014. *La Grande Guerre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Becker, Jean-Jacques / Krumeich, Gerd, 2019. *La Grande Guerre. Une histoire franco-allemande*. Paris: Éditions Tallandier.
- Bellaïche, Raoul, 2013. *Jean Ferrat. Le charme rebelle*. Montréal, Québec: Éditions de l'Archipel.
- Belleret, Robert, 2011. *Jean Ferrat. Le chant d'un révolté*. Biographie. Montréal, Québec: Éditions de l'Archipel.
- Benedix, Nadine, o.J.). „C'est à Craonne, sur le plateau...“ – die Soldatenmeutereien und die „Chanson de Craonne“, in: <https://www.uni-frank->

Cordula Neis

furt.de/51766013/C_est_%C3%A0_Craonne__sur_le_pla-
teau_____die_Soldatenmeutereien_und_die__Chanson_de_Craonne
[12.11.2023]

- Bonnieux, Bertrand/Cordereix, Pascal/Giuliani, Élizabeth (2004): *Souvenirs, souvenirs... Cent ans de chanson française*. Paris: Gallimard.
- Brassens, Georges, 1993. *Poèmes & chansons*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brentano, Clemens, 1801. *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter: ein verwilderter Roman von Maria*. Bremen: Wilmans.
- Brierre, Jean-Dominique, 2010. *Jean Ferrat, une vie*. Montréal: Québec: Éditions de l'Archipel.
- Calvet, Louis-Jean, 2006. *100 ans de chanson française (1907-2007). Préface de Philippe Meyer. Dessins de José Corréa*. Paris: L'Archipel.
- Cayrol, Jean, 2010 [1956]. *Nuit et brouillard suivi de De la mort à la vie*. Avant-propos par Michel Pateau. Postface par Sylvie Lindeperg. Couverture de Olivier Fontvieille. Paris: Éditions Mille et une nuits, département de la Librairie Arthème Fayard.
- Chanson de Craonne, in:
https://www.google.com/search?q=la+chanson+de+craonne+paroles&rlz=1C1FKPE_deDE977DE977&oq=La+chanson+de+%3Ccraonne+&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqCQg-BEAAAYExiABDIGCAAQRRg5MgkLARAAGBMYgA-QyCQgCEAAAYExiABDIJCAMQABgTGIAEMgkIBBAAGBMYgA-QyCQgFEAAAYExiABDIJCAYQLhgTGIAEMgkIBxAAGBMYgAQyCQgIEAAAYExiABDIJCAkQABgTGIAE0gEJNzA2NmowajE1qAIA-sAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8 [12.11.2023].
- Colin, Nicole/Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich/Umlauf, Joachim, (Hgg.). 2013. *Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945*. Hrsg. v. Wolfgang Asholt (Osnabrück), Hans Manfred Bock (Kassel) und Andreas Gelz (Freiburg). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG.
- Defrance, Corinne, 2013. „Göttingen“, in: Colin, Nicole/Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich/Umlauf, Joachim, (Hgg.), *op. cit.*, 265a-265b.
- Defrance, Corinne/Pfeil, Ulrich, (Hgg.), 2016. *Der Élysée-Vertrag und die deutsch-französischen Beziehungen 1945 – 1963 – 2003*. Berlin / Boston: De Gruyter – De Gruyter Oldenbourg.
- Dreyfus, Jean-Marc, 2006. „Censorship and approval: The reception of *Nuit et brouillard* in France“, in: Knaap, *op. cit.*, 35-45.
- Dumas, Mireille, 2018. *La France en chansons. Un tour d'horizon musical den nos régions. Avec la collaboration de Patrice Gascoin*. Paris: le cherche midi.

- Enderlein, Isabelle, 2008. „Entre jeu et confidence : les lieux de la sensualité chez Barbara“. *La chanson française depuis 1945: intertextualité et intermédialité*. Hrsg. v. Timo Obergöker & Isabelle Enderlein. München: Martin Meidenbauer, 33-49.
- Externbrink, Sven. 2011. „Les Français « ennemis héréditaires » des Allemands ? Aux origines de l'inimitié (XVIIe-XVIIIe siècles)“, in: Ulbert, *op. cit.*, 137-147.
- Ferrat, Jean, 1963. „Nuit et brouillard“, in: <https://www.youtube.com/watch?v=3k8VsjdTtwo> [12.11.2023].
- Fontana, Céline, 2007. *La chanson française. Histoire, interprètes, auteurs, compositeurs*. Paris: Hachette Pratique.
- Gestier, Markus / Katrin Mikulcic, Katrin, (Hgg.), 2017. *Beziehungsstatus: Kompliziert*. Dreißig Blicke auf die deutsch-französischen Beziehungen. St. Ingbert: Conte Verlag.
- Guespin, Philippe, 2011. *Aux armes et cetera*. La chanson comme expression populaire et relais démocratique depuis les années 50. Paris: Harmattan.
- Heine, Heinrich, 1827. *Buch der Lieder*. Hamburg: Hoffmann u. Campe.
- Jeismann, Michael, 1992. *Das Vaterland der Feinde*. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792-1918. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Joubrel, Bruno, 2003. *Jean Ferrat*. De la fabrique au cimes. Paris: Les Belles Lettres.
- Kaas, Patricia, 2011. *Patricia Kaas. L'Ombre de ma voix*. Avec la collaboration de Sophie Blandinières. Paris: Flammarion.
- Karambolage*, in: (<https://www.ardmediathek.de/video/arte/karambolage-60-jahre-deutsch-franzoesische-freundschaft/arte/Y3JpZDovL2Fyd-GUudHYvdmlkZW9zLzExMjUwMi0wMDAtQQ>) [12.11.2023].
- Klein, Jean-Claude, 1991. *La chanson à l'affiche. Histoire de la chanson française du café-concert à nos jours*. Paris: Éditions Du May.
- Knaap, Ewout van der, (Hg.), 2006. *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*. London & New York: Wallflower Press.
- Knigge, Andrea, 2017. „Einleitung“ zu Barbara: *Es war einmal ein schwarzes Klavier... Unvollendete Memoiren*. Göttingen: Wallstein Verlag: 7-11.
- Liehr, Günther, 2013. *Frankreich*. Ein Länderporträt. 2., aktualisierte Auflage. Berlin: Links.
- Marival, Guy, 2015. *La Chanson de Craonne*. Enquête sur une chanson mythique. Orléans: REGAIN DE LECTURE/CORSAIRE ÉDITIONS.

Cordula Neis

- Miard-Delacroix, Hélène/Wirsching, Andreas, 2020. *Von Erbfeinden zu guten Nachbarn. Ein deutsch-französischer Dialog*. 2., aktualisierte Auflage. Ditzingen: Reclam.
- Müchler, Günter, 2022. *Beste Feinde*. Frankreich und Deutschland – Geschichte einer Leidenschaft. Darmstadt: WBG Theiss.
- Müller, Julia. 2013. „Kaas, Patricia“, in: Colin, Nicole/Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich/Umlauf, Joachim, (Hgg.), *op. cit.*, 307a-308a.
- Münkler, Herfried, 2014. *Der große Krieg. Die Welt 1914-1918*. Berlin: Rowohlt.
- Neis, Cordula, 2016. „« Moi, mon colon, cell' que j'préfère, C'est la guerr' de quatorz' dix-huit! » Esquisse d'une approche didactique à la chanson La guerre de 14-18 de Georges Brassens“, in: Losfeld, Christophe/Leitzke-Ungerer, Eva, (Hgg.), 2016. *Hundert Jahre danach ... – La Grande Guerre: Konzepte und Vorschläge für den Französischunterricht und den bilingualen Geschichtsunterricht*. Stuttgart: ibidem, 165-184.
- Neis, Cordula, 2019. „Georges Brassens: *Les deux oncles* – Klischees in der Chanson-Didaktik“, in: Plötner, Kathleen/Blancher, Marc, (Hgg.), 2019. *Aux frontières de l'autre. Kulturdidaktische und kulturwissenschaftliche Studien zu medialen Stereotypen*. Berlin: Peter Lang, 25-48.
- Neis, Cordula, 2021a. „Krieg und Frieden im Chanson - Ein Beitrag zur Friedenserziehung im Französischunterricht“, in: *International Journal of Latest Research in Humanities and Social Science (IJLRHSS)*, 4,3/2021, 24-40 (Link: 4-HSS-955.pdf (ijlrhss.com))
- Neis, Cordula, 2021b. „Ganzheitlicher Fremdsprachenunterricht – Ein Ansatz für den interaktiven Unterricht in Schule und Hochschule“, in: *International Journal of Latest Research in Humanities and Social Science (IJLRHSS)*, 4,5/2021, 27-53. (Link: 4-HSS-1024.pdf (ijlrhss.com))
- Nora, Pierre, (dir.), 1986. *Les lieux de mémoire*. Sous la direction de Pierre Nora. Vol II: *La Nation*. (Bibliothèque Illustrée des Histoires). Paris: Éditions Gallimard.
- Pantchenko, Daniel, 2010. *Jean Ferrat*. « Je ne chante pas pour passer le temps ». Biographie. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Pfeil, Ulrich, 2013. „Erbfeindschaft“, in: Colin, Nicole/Defrance, Corine/Pfeil, Ulrich/Umlauf, Joachim, (Hgg.), *op. cit.*, 208b-2010b.
- Poidevin, Raymond/Bariéty, Jacques, 1982. *Frankreich und Deutschland*. Die Geschichte ihrer Beziehungen 1815-1975. München: C.H. Beck.
- Prost, Antoine, 1986. « Verdun ». *Les lieux de mémoire*. Sous la direction de Pierre Nora. Vol II: *La Nation*. (Bibliothèque Illustrée des Histoires). Paris: Éditions Gallimard, II: 111-141.

- Prost, Antoine, 2005. *La Grande Guerre expliquée à mon petit-fils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sagrillo, Damien, 2014. „La Grande Guerre et ses chansons » „La chanson de Craonne“ und „Quand Madelon“ als Spiegelbilder einer Nation im Krieg“, in: <https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/23154/1/Sagrillo-Bonn2014.pdf> [12.11.2023]
- Saka, Pierre, 1989. *Histoire de la chanson française. De 1930 à nos jours*. Paris: Éditions Nathan.
- Staël, Germaine de [1813] (1968): *De l'Allemagne*. Chronologie et introd. par Simone Balayé. (Texte integral, 167). Paris: Garnier-Flammarion.
- Ulbert, Jörg, 2011. *Ennemi juré, ennemi naturel, ennemi héréditaire. Construction et instrumentalisation de la figure de l'ennemi. La France et ses adversaires (XIV^e-XX^e siècles)*. Hamburg: Wissenschaftlicher Verlag Dokumentation und Buch (DOBU Verlag).
- Uterwedde, Henrik, 2019. *Die deutsch-französischen Beziehungen. Eine Einführung*. Opladen, Berlin & Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Verlant, Gilles, 2006. *L'odyssée de la chanson française*. Avec la collaboration de Jean-Dominique Brierre, Dominique Duforest, Christian Eudeline, Jacques Vassal. Paris: Hors Collection Éditions.
- Violet, Bernard, 2010. *Jean-Jacques Goldmann. Un homme bien comme il faut*. Paris: Flammarion.
- Von Schenck, Susanne / Bei der Kellen, Ralf (2021). „100. Geburtstag von Georges Brassens. Der Chansonier und die Deutschen“, in: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/100-geburtstag-von-georges-brassens-der-chansonier-und-die-100.html> [12.11.2023], (Archiv von Deutschlandfunk Kultur, 20.10.2021)