

(Selbst-)Inszenierungsstrategien in
(auto-)biographischen Schriften französischer Künstlerinnen
des 20. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Nicola Garofalo

aus Gießen

2023

Dekanin: Prof. Dr. Cora Dietl
1. Berichterstatlerin: Prof. Dr. Kirsten von Hagen
2. Berichterstatlerin: Prof. Dr. Verena Dolle
Tag der Disputation: 23. April 2024

Für meine Großeltern

– und natürlich für E.

Non, je ne regrette rien...

Der Rückblick auf das eigene Leben, oder auch nur auf Abschnitte des eigenen Lebens, – da ist sich die Autobiographieforschung einig – kann nie objektiv sein: Erinnerungen verschwimmen, manches wird komplett überlagert, einzelne Momente drängen sich in den Vordergrund. Wenn ich auf die Jahre meiner Promotionszeit zurückschaue – ich erlaube mir die autobiographische Ungenauigkeit zur Dauer dieser Phase – so erinnere ich tatsächlich nur Gutes: Es war eine schöne Zeit mit tollen Kolleg:innen in einem freien und vertrauensvollen Arbeitsumfeld.

An erster Stelle gilt mein Dank meiner Doktormutter Prof. Dr. Kirsten von Hagen: Ich weiß, dass es nicht selbstverständlich ist, dass ich sowohl in der Forschung als auch in der Lehre stets meinen eigenen Interessen nachgehen durfte. Ihr Vertrauen darin, dass ich meinen Weg mit dieser Arbeit gehen werde, hat mir großen Spielraum gelassen und über all die Zeit meine Freude an dem Projekt aufrechterhalten. Die Art, wie wir zusammenarbeiten, war immer so vertrauensvoll und frei gestaltet, wie man es im Universitätskontext sicherlich selten erlebt. Meiner Zweitbetreuerin, Prof. Dr. Verena Dolle, möchte ich ebenfalls danken. Ich weiß es sehr zu schätzen, dass sie weit über das übliche Maß einer Zweitbetreuerin hinaus in das Projekt involviert war und unabhängig von weiteren Ämtern und vielen Verpflichtungen stets Zeit zum Lesen von Kapiteln und Besprechen offener Fragen gefunden hat.

Zu den schönen Erinnerungen an die Promotionszeit gehören natürlich noch viele weitere Personen, die zum Teil einzelne Phasen, manche aber auch den kompletten Weg des wissenschaftlichen Arbeitens mitgegangen sind – einige möchte ich an dieser Stelle besonders hervorheben: Mit Dr. Lisa Strobehn habe ich mein ganzes wissenschaftliches (und inzwischen auch 25% nicht-wissenschaftliches) Leben an der JLU verbracht: Wir haben literweise Kaffee getrunken, gefühlt manchmal nur Pausen gemacht und trotzdem auch wahnsinnig viel gearbeitet. Mit Frédérique Moureaux habe ich regelmäßig die besten Mittagspausen gehabt und vor allem zu Beginn viele, viele Stunden in der Bibliothek verbracht. Sie hat außerdem diese Arbeit Korrektur gelesen (danke!) und beherrscht die Komma-Regeln der deutschen Sprache besser als jede:r Muttersprachler:in. Prof. Dr. Christian Grünagel verdanke ich neben dem einen oder anderen neu erlernten Fremdwort auch das „Ankommen“ in der Wissenschaft, denn er hat wie kein zweiter ein Talent dafür, konstruktives Feedback zu formulieren, das die eigene Arbeit weiterbringt und gleichzeitig das wissenschaftliche Selbstbewusstsein, das man gerade in der Anfangsphase eines solchen Projekts braucht, zu stärken. Ich freue mich für alle seine Studierenden, die inzwischen von seinem Wissen und seinen Tipps profitieren dürfen. Auch allen Teilnehmer:innen des ‚alten‘ Kolloquiums Spanisch und Französisch – Nathalie Bödicker, Dr. Johanna Vocht, Corinna Leister u.a. – gilt mein Dank. Ich erinnere mich auch hier nur an schöne Momente und weiß doch gleichzeitig (zumindest noch ganz dunkel), dass wir gemeinsam den einen oder anderen harten Termin durchgestanden haben. Und auch viele andere Kolleg:innen des Instituts für Romanistik sind dafür verantwortlich, dass ich so positiv auf die letzten Jahre zurückblicke: Danke für die vielen kurzen und langen Gespräche auf den Fluren oder in Büros, für gemeinsame Pausen, Feierabende und Spaziergänge nach Hause. Diese Momente sind es, die einen Arbeitsalltag schön machen.

Der größte Dank gilt jedoch meiner Familie, die stets daran glaubt, dass ich die Dinge, die ich anfangs, erfolgreich zu Ende führe – auch wenn ich mir da selbst vielleicht mal nicht so sicher bin. Mein Mann und meine Tochter sind der beste Grund dafür, dass ich immer wusste, wann es Zeit war, den Stift fallen zu lassen. Für sie war es mir wichtig, dass diese Dissertation zu keiner Zeit Wochenenden, Feier- und Urlaubstage, Treffen mit Freunden o.ä. überschattet hat. Mein Familienleben hatte und hat Priorität – und das würde ich jederzeit wieder ganz genauso machen.

Gießen, im April 2024

Nicola Garofalo

Inhaltsübersicht

1. Einleitung	1
1.1 Die Autobiographie: Abgrenzung des Genres und Forschungskontext	9
1.2 (Auto-)biographische Texte als Zeugnis der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung: Theoretisch-methodische Vorüberlegungen	12
1.2.1 <i>Close</i> und <i>wide reading</i> zur Analyse von (Selbst-)Inszenierungen	16
1.2.2 Der Rahmen der (Selbst-)Inszenierung: Die Analyse des Paratexts im Kontext (auto-)biographischen Schreibens	19
1.3 Forschungsannahmen	26
2. (Selbst-)Inszenierungen in (auto-)biographischen Schriften	30
2.1 Inszenierung: vom Theater in den Alltag	33
2.2 Künstler:innen(-auto-)biographik: Besonderheiten und Forschungsinteresse	38
2.3 „Qu’importe qui parle“? (Auto-)Biographisches Schreiben	42
2.3.1 Von männlichen Traditionen und schreibenden Frauen: Ein kurzer Abriss der Schlüsseltexte autobiographischen Schreibens	42
2.3.2 Zwischen Fiktionalität und Faktualität.....	59
2.3.3 Wer schreibt (mit)? Lejeunes autobiographischer Pakt im Kontext von Künstler:innen(-auto-)biographik.....	63
3. Inszenierungsvorbilder: Die Diva als kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts	72
3.1 Von der Opernbühne zu den Massenmedien: Begriffsursprung und -entwicklung	74
3.2 Die Diven des 20. Jahrhunderts: Eine Entwicklung im Spiegel von Medien und Weiblichkeitsvorstellungen	79
3.2.1 Diven des 20. Jahrhunderts: Annäherung an eine mögliche Definition.....	82
3.2.2 Diven des 20. Jahrhunderts und das Publikum: Wirkung und (kulturelle) Funktion	87
3.3 Arbeiten mit dem Divenbegriff: Bestehende Ansätze und neue Überlegungen	89
3.4 Zusammenfassung: Die Diva des 20. Jahrhunderts als kulturelle Figur und Inszenierungsvorbild	92
4. Édith Piaf, Coco Chanel, Brigitte Bardot: Biographische Informationen, kulturelle Kontextualisierung und Verortung im Forschungskontext	94
4.1 Édith Piaf.....	94
4.2. Coco Chanel	102
4.3 Brigitte Bardot.....	108
5. (Selbst-)Inszenierungsstrategien in den (auto-)biographischen Schriften Édith Piafs, Coco Chaneles und Brigitte Bardots	117
5.1 Ein Leben zwischen zwei (auto-)biographischen (Selbst-)Inszenierungen: Édith Piafs <i>Au bal de la chance</i> (1958) und <i>Ma vie</i> (1963).....	117
5.1.1 Die Inszenierung des Aufstiegs und des Erfolgs: <i>Au bal de la chance</i> (1958)	118
5.1.1.1 (Auto-)biographische Erzählsituation: Die Erinnerung als Ausgangspunkt ..	118

5.1.1.2 <i>From rags to riches</i> oder: von der Straße auf die Bühne	121
5.1.1.3 La ‚découverte de l’Amérique‘: Der Aufstieg zum internationalen Star	128
5.1.1.4 Künstlerisches (Selbst-)Verständnis	134
5.1.1.5 Piaf als Mentorin	138
5.1.1.6 Die Inszenierung zum Multitalent: Chanson, Theater und Film	143
5.1.1.7 Piaf – Paris – Frankreich	147
5.1.2 Die Inszenierung des Skandals zwischen Aufstieg und Abstieg: <i>Ma vie</i> (1964)..	149
5.1.2.1 Der Peritext: Das Vorwort als Rahmen der (auto-)biographischen Schreibsituation und der (Selbst-)Inszenierung	150
5.1.2.2 Liebe und Leid im Spiegel der (Selbst-)Inszenierung.....	158
5.1.2.3 Alles für die Kunst: Die Diva muss singen	166
5.1.2.4 Die Inszenierung des Reichtums	171
5.1.2.5 Piaf als Grenzfigur: Zwischen Himmel und Hölle, Leben und Tod, Glauben und Aberglauben	174
5.1.3 Zwischen den Inszenierungen: Piafs künstlerisches (Selbst-)Bild in <i>Au bal de la chance</i> und <i>Ma vie</i> im Spiegel der Diva	179
5.2. Zwischen Biographie und inszenierter Autobiographie: <i>L’allure de Chanel</i> (1976)..	181
5.2.1 Inszeniertes autobiographisches Schreiben: Wer schreibt, wer erzählt?.....	182
5.2.2 Die Inszenierung der Arbeit: Einsamkeit als Erfolgsgeheimnis	187
5.2.3 Aufstieg: Stolz als Motor der Unabhängigkeit.....	192
5.2.4 Von großen Erfolgen: Coco als <i>Self-made-woman</i>	201
5.2.5 Die Frau, die ihrer Zeit voraus ist: Männliche Freunde und weibliche Feindinnen	206
5.2.6 Zusammenfassung: Coco Chanel als Diva in Morands inszenierter Autobiographie.....	214
5.3 Diva oder Anti-Diva: Die (Selbst-)Inszenierung Brigitte Bardots in <i>Initiales B.B.</i> (1996)	216
5.3.1 Die (auto-)biographische Erzählsituation.....	217
5.3.2 Der Peritext als Schlüssel der (Selbst-)Inszenierung	220
5.3.3 „J’étais la star classique par excellence“: Die Diva als Inszenierungsvorbild	223
5.3.3.1 Anfänge und Aufstieg	224
5.3.3.2 Die Filmdiva: (Selbst-)Ikonisierung.....	228
5.3.3.3 (Un-)Typische Merkmale des Aufstiegs: Soziales Umfeld und Bekanntheitsgrad.....	236
5.3.4 „Je n’ai jamais été une actrice dans l’âme“: B.B. als Anti-Diva.....	242
5.3.4.1 Fehlende Wurzeln und unfreiwillige Mobilität	245
5.3.4.2 ‚Echte‘ Freundschaft	248
5.3.4.3 Der Krieg mit der Presse: Öffentliches Bild vs. Selbstbild.....	249
5.3.5 Ausblick: Zwischen Familienalbum und Weltpresse: Brigitte Bardots (Selbst-)Inszenierung im Spiegel der Fotografien	255

5.3.6 Zusammenfassung: Die Diva als Vorbild der Inszenierung und Distanzierung ...	258
6. Schlussbetrachtung	260
7. Bibliographie.....	VII
7.1 Primärliteratur	VII
7.2 Sekundärliteratur	VII
7.3 Onlinequellen	XXII
7.4 Filmographie	XXIII
8. Eigenständigkeitserklärung.....	XXIV

„Et si j'écris ce livre aujourd'hui,
c'est aussi pour remettre
une fois pour toutes
les choses dans leur
véritable contexte.“¹

1. Einleitung

Das eigene Leben dokumentieren, einzelne Momente in Szene setzen, sich selbst darstellen – all das war zu keiner Zeit so verbreitet wie heute. *Youtuber:innen* nehmen ihre Abonnent:innen bzw. *Follower:innen* seit mehr als zehn Jahren mit Hilfe von *Vlogs* o.ä. durch ihr Leben, Facebook versteht sich als eine Art öffentliches, digitales Tagebuch, das die Nutzer:innen stets „Was machst du gerade?“ fragt und Instagram, Snapchat und Co. zielen vor allem auf eine bildliche respektive filmische Inszenierung des Lebens ab.² Die Begeisterung, alles zu dokumentieren, ist genauso wenig neu wie das große Interesse an autobiographischen Inhalten auf Seiten der Konsumierenden. Das Internet hat in diesem Zusammenhang jedoch eine zentrale Veränderung hervorgebracht: Es ist nicht mehr relevant, ob es sich um berühmte Persönlichkeiten oder Privatpersonen handelt – jede:r kann sich und sein:ihr Leben öffentlich zur Schau stellen. Soziale Medien leben davon, dass möglichst viele Menschen Fotos, Videos und schriftliche Eindrücke teilen und kreieren stets neue Möglichkeiten, um noch ‚nahbarer‘ und ‚authentischer‘ zu wirken.³ Bei all diesen sich stets verändernden und erweiternden autobiographischen Möglichkeiten steht ein ‚traditioneller‘ autobiographischer Aspekt im Vordergrund – und auch durchaus in der Kritik: Der (Selbst-)Inszenierungscharakter. So ermöglichen neben der grundsätzlichen Vorauswahl des Gezeigten sogenannte Filter und Bearbeitungsprogramme, sich auf Fotos und auch in Videos komplett zu verändern: Gesichtskorrekturen, das Einfügen eines Hintergrunds oder auch das Einfärben des Himmels – alles ist mit wenigen Klicks möglich und zum Teil für die Konsument:innen der Bilder und Videos kaum zu erkennen bzw. entlarven.⁴ Digitale Selbstdarstellung ist mit gezielter Selbstinszenierung untrennbar verwoben.

¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 122.

² Eine kurze wissenschaftliche Einordnung zur Selbstinszenierung im Internet findet sich im Rahmen von Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit.

³ Durch die sozialen Medien war und ist es bis heute für ursprünglich unbekannte Menschen möglich, zu großer Popularität zu gelangen, zu regelrechten ‚Stars‘ zu werden.

⁴ Die Auswirkungen auf ein primär junges Publikum sind noch immer kaum abzuschätzen. Diese Problematik spiegelt sich immer wieder auch in politischen Debatten: So existiert u.a. in Frankreich die Vorschrift, dass retuschierte Fotos als solche gekennzeichnet werden müssen – ähnliche Bestrebungen hinsichtlich sogenannter ‚Filter‘ und Bearbeitungen aller Art finden sich in zahlreichen Ländern. Erste Apps wie beispielsweise das 2020 veröffentlichte und 2022 bekannt gewordene soziale Netzwerk *BeReal* versuchen sich den Trends der Filter und Verfremdung gezielt zu widersetzen – Stand jetzt können sie damit aber noch keine vergleichbaren Erfolge verzeichnen.

Autobiographische Texte verzeichnen auch auf dem Buchmarkt, abseits des Internets, eine ungebrochene Beliebtheit, sie setzen jedoch im Gegensatz zu den digitalen Möglichkeiten weiterhin zumindest eine gewisse Prominenz und einen damit verbundenen potenziellen Käufer:innenkreis voraus.⁵ Auffallend ist, dass zunehmend jüngere Menschen ihr (bisheriges) Leben veröffentlichen⁶ und eine Ausdifferenzierung zu verzeichnen ist, welches Leben als erzählenswert gilt – eine große Karriere oder anderweitige Verdienste sind hierzu immer weniger notwendig.⁷ Die Vorstellung, dass das eigene Leben erzählenswert und von Interesse für ein Lesepublikum sei, findet sich also auch hier deutlich weitläufiger, als es in früheren Phasen des autobiographischen Schreibens der Fall war.

Auf der Ebene der literaturwissenschaftlichen Forschung ist das Interesse an der Auseinandersetzung mit autobiographischen Werken aktuell so groß wie nie zuvor. So bemerkt Esther Kraus: „Nach einer nur zögerlichen und verspäteten Integration hat sich das Verhältnis der Literaturwissenschaft zur Autobiographie entscheidend, ja grundlegend verändert – das einstige und vernachlässigte Stiefkind ist zum Lieblingszögling und Musterschüler avanciert“.⁸ Sie rekonstruiert in ihren Arbeiten den Anstieg des Forschungsinteresses seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und beobachtet insbesondere seit den neunziger Jahren, dass „die Zahl der Publikationen zur Autobiographie [...] rasant angewachsen [ist], und die Autobiographieforschung [...] heute zu Recht als eigenständiger und stark ausdifferenzierter Teilbereich der Literaturwissenschaft bewertet werden“⁹ kann. Philippe Lejeune konstatiert aus französischer Forschungsperspektive schon 2005 in Bezug auf die letzten dreißig Jahre in Frankreich „une progressive reconnaissance du genre autobiographique“¹⁰ – sowohl an Universitäten als auch an Schulen.

⁵ Vor dem Hintergrund des wachsenden Interesses nicht-berühmter Personen am Verschriftlichen des Lebens bietet das Unternehmen Rohnstock Biografien die Möglichkeit, professionelle Unterstützung bei der Gestaltung einer eigenen Autobiographie zu erhalten. Die *Süddeutsche Zeitung* widmete sich am 04. April 2017 dieser Geschäftsidee und zeigt hier mit Bezug auf Arthur Schlegelmilch den Zusammenhang zu der wachsenden Bedeutung sozialer Medien auf: „Wenn die Leute sich ständig selbst fotografieren und ihren Alltag teilen, ist es nur eine Frage der Zeit, bis man auch die eigene Geschichte mit der Welt teilen will“ (Verena Mayer, Hannes Vollmuth: „Voll das Leben. Der Gynäkologe, die Wirtin, der Vater der Kassiererin: Nicht nur Prominente veröffentlichen heute Biografien – jeder kann das, neuerdings mit einer App. Warum das eine sehr demokratische Idee ist.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (79) 04. April 2017).

⁶ Vgl. hierzu das Beispiel des kanadischen Sängers Justin Bieber, der mit gerade mal 16 Jahren im Jahr 2010 bereits seine erste Autobiographie (*First Step 2 Forever. My Story*, 2010) vorlegte, zwei Jahre später folgte dann die zweite (*Just Getting Started*, 2012).

⁷ Hierzu zählen ‚Stars‘ aus Reality-Fernsehformaten oder Soaps und Serien. Zur zeitgenössischen Schnelllebigkeit des Starsystems vergleiche ausführlicher Kapitel 3.2 der vorliegenden Arbeit.

⁸ Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, S. 13.

⁹ Ebd.

¹⁰ Philippe Lejeune: „Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après.“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 11-30, hier S. 22.

Trotz des Forschungsinteresses bestehen durchaus noch Vorbehalte gegenüber diesem literarischen Feld, insbesondere in Bezug auf die Untersuchung zeitgenössischer autobiographischer Literatur. Frank Oliver Jäger beschreibt den „Klatsch- und Tratschcharakter“,¹¹ der autobiographischen Texten bis heute noch angelastet wird und bündelt die (nur zum Teil überwundenen) Vorbehalte gegenüber der Gattung wie folgt:

Die grundsätzlich negative und ablehnende Haltung gegenüber autobiographischem Schreiben, wie sie gerade von Vertretern der anspruchsvollen autonomen Kunst an den Tag gelegt wird, beruht im Wesentlichen auf zwei Dingen: erstens auf dem (angesichts mancher Autobiographien wohl gerechtfertigten) Argument, es handle sich bei dem Geschriebenen um das kalkulierte Ergebnis geltungsstüchtiger Egozentriker; zum Zweiten aber auf dem (angesichts mancher literarisch wertvoller Texte *nicht* gerechtfertigten) Argument, der künstlerische Gehalt und Selbstwert sei schon mit der bewussten oder unbewussten Wahl der Gattung vernachlässigbar gering.¹²

Vor diesem Hintergrund bleibt weiterhin auszuhandeln, welche unterschiedlichen Formen autobiographischer Werke existieren und wie sich diese im literaturwissenschaftlichen Forschungskontext verorten lassen.¹³ Ein Desiderat der literaturwissenschaftlichen Forschung, dem sich die vorliegende Arbeit widmet, ist der Bereich der literarischen (Selbst-)Inszenierung von Künstler:innen – knüpft man doch hier an ein Themengebiet an, das lange dem Bereich der Populärkultur und der dazugehörigen Forschung vorbehalten schien.¹⁴ Dabei übersieht diese Ausgrenzung, wie vielfältig und ergiebig die Auseinandersetzung aus der Perspektive der Literaturwissenschaft mit diesem autobiographischen Subgenre sein kann: In der konkreten Auseinandersetzung mit (auto-)biographischen¹⁵ Texten von Künstler:innen ergeben sich z.T. hochkomplexe Schreib- und Erzählkonstellationen, die von einem geschickten Spiel zwischen ‚traditionellem‘ autobiographischen Schreiben im Sinne des ursprünglichen Verständnisses

¹¹ Frank Oliver Jäger: *Literarische Selbstinszenierung zwischen Transgression und Paradoxie. Zur Hybridisierung autobiographischen Schreibens bei Marcel Proust, Michel Leiris und Claude Simon*. Freiburg im Breisgau [u.a.] 2014, S. 13.

¹² Ebd., S. 13f. (Kursivierungen im Original).

¹³ Christoph Parry und Edgar Platen (2007) verweisen in der Einleitung ihres Sammelbands zum zeitgenössischen autobiographischen Schreiben darauf, dass Prominenten-Autobiographien, beispielsweise von Fußballer:innen, die keinen primär literarischen Anspruch erheben, die Grenze der literaturwissenschaftlichen Forschung berühren, „indem sie Textsorten behandeln, für die sich die Literaturwissenschaft normalerweise nicht als zuständig empfindet (vgl. Christoph Parry/ Edgar Platen: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 9-13, hier S. 13). Vgl. hierzu auch Eric Achermann, der ebenfalls den Stellenwert der Autobiographie im Hinblick auf ‚echte Literatur‘ thematisiert (vgl. Eric Achermann: „Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 23-53, hier S. 25). Für einen Ausblick auf die vergleichbare Problematik im Kontext biographischer Texte vgl. Thomas Etzemüller: *Biographien. Lesen – erforschen – erzählen*. Frankfurt am Main 2012, z.B. S. 10-15.

¹⁴ Prominenter Vertreter der populärkulturellen Forschung ist Hans-Otto Hügel, der sich aus diesem Blickwinkel auch mit Künstler:innen, Diven und Ikonen auseinandersetzt (vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 1.2).

¹⁵ Für eine Erläuterungen der in der vorliegenden Arbeit dominierenden in Parenthese gesetzten Schreibweise der Begriffe ‚(Auto-)Biographie‘ und ‚(Selbst-)Inszenierung‘ vgl. Kapitel 2, sowie 2.2 und 2.3.4.

Lejeunes, über Co-Autorschaft, bis hin zu *Ghostwriting* (vgl. Kapitel 2.3.3) geprägt sind. Eng verflochten mit den Fragen ‚wer schreibt?‘ und ‚wer erzählt?‘ ist auch die Frage nach der (Selbst-)Darstellung des:der jeweiligen Künstler:in und den damit verbundenen (Selbst-)Inszenierungsstrategien im Rahmen ihrer (auto-)biographischen Texte. Hier finden sich u.a. zahlreiche Spielformen intertextueller wie intermedialer Referenzen, historische Bezüge und Erzählungen über herausragende Persönlichkeiten aus Politik, Kultur und Zeitgeschichte(n), die sich auch als Zeugnisse kultureller Ereignisse lesen lassen. (Auto-)biographische Werke sind mit Nünning (2007) „Gattungsmodelle und gesellschaftliche Bewertungsmaßstäbe“¹⁶, weil sie prägend für das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft sind, „indem sie festlegen, welche Leben nicht nur als ‚erfolgreiche‘, sondern zugleich als ‚erinnerungswürdige‘ Leben in einer (Auto)Biographie festgehalten werden.“¹⁷

Im Zentrum einer literaturwissenschaftlichen Autobiographieforschung muss die Aufgabe stehen, dem Facettenreichtum respektive der Vielgestaltigkeit dieses sich stetig weiter entwickelnden Genres (Georg Misch spricht von einer „chamäleonartige[n] Gattung“)¹⁸ Rechnung zu tragen und über eine Untersuchung der verschiedenen Spielformen des Schreibens (Autor:innenschaft) und Erzählens, der Untersuchung von inszenierter (vermeintlicher) Authentizität und ‚Wahrheit‘ sowie der expliziten wie impliziten Bezugnahme auf Vorläufertexte (*Rewriting*) ihren ureigenen Beitrag zu diesem interdisziplinären Forschungsbereich zu leisten. Die vorliegende Arbeit versteht sich in diesem Sinne als Beitrag zu einer Ausdifferenzierung der Autobiographieforschungslage, in dem sie Texte von Künstlerinnen zum Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung macht und danach fragt, inwiefern sich hier (Selbst-)Inszenierungsstrategien identifizieren lassen und wie diese ausgestaltet sind, wie in Kapitel 1.3 mit der Ausformulierung der konkreten Forschungsannahmen und der Erläuterung der Forschungsfrage näher ausgeführt wird.

Auf erzähltheoretischer Ebene liegt der Fokus der Arbeit zum einen auf den Spielformen künstlerischen (auto-)biographischen Erzählens, verbunden mit der Frage nach transparenter oder

¹⁶ Ansgar Nünning: „‘Memory’s Truth’ und ‚Memory’s Fragile Power‘. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung.“ In: Christoph Pary/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 39-60, hier S. 55.

¹⁷ Ebd. In der Abgrenzung zur Biographie lässt sich für Autobiographien ergänzen, dass hier die dargestellte Person selbst entscheidet, erinnerungs- und erzählwürdig zu sein und aktiv versucht, sich in den jeweiligen kulturellen Erinnerungsdiskurs einzuschreiben.

¹⁸ Georg Misch: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ In: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 33-54, hier S. 40.

verheimlichter Co-Autor:innenschaft bis hin zu *Ghostwriting*. Zum anderen sind hier paratextuelle Elemente von großer Bedeutung, bilden sie doch den Rahmen einer jeden Autobiographie und stecken darüber zentrale Parameter der Selbstinszenierung ab. Auf inhaltlicher Ebene wird zu zeigen sein, dass eine literaturwissenschaftliche Analyse populärkultureller Texte (erzählerische wie strukturelle) Muster zu Tage bringt, wie sie einerseits in ‚traditionellen‘ autobiographischen Werken (Vorläufertexten) ihren Ursprung haben und gleichzeitig – adaptiert und aktualisiert an die Lebensrealitäten von Künstler:innen des 20. Jahrhunderts – auch selbst zu (Selbst-)Inszenierungsvorbildern werden, auf die wiederum rekurriert wird. Zu diesem Zweck werden (Selbst-)Inszenierungsbezüge zur ‚Diva‘ – verstanden als zentrale (primär) weibliche Inszenierungsfigur des 20. Jahrhunderts – hergestellt und abgeglichen, wodurch sich Parallelen in künstlerischen (Selbst-)darstellungen offenbaren können.

Für die Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden drei bedeutende französische Künstlerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts mit ihren jeweiligen (auto-)biographischen Werken ausgewählt. Eine kulturelle wie wissenschaftliche Einordnung findet sich in Kapitel 4, sodass hier nachfolgend nur eine kurze Kontextualisierung erfolgt. Es kann grundsätzlich nicht darum gehen, eine Auswahl in der Form zu begründen, warum nur eben diese drei gewählten Künstlerinnen mit ihren (auto-)biographischen Texten von Relevanz sind – und alle anderen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts nicht. Vielmehr soll die kulturelle Bedeutsamkeit sowie die sich aus der nachfolgend erläuterten Zusammenstellung ergebende Spannung und der zu erwartende heuristische Wert dargestellt werden. Die Analysen sind zu verstehen als Fallstudien, die wertvolle Einsichten in ein bis dato wenig erschlossenes literaturwissenschaftliches Forschungsfeld liefern.

Édith Piaf ist bis heute eine, wenn nicht *die*, prominenteste französische Chansonsängerin – ihre Musik steht wie kaum eine andere im In- und Ausland für Frankreich. Die ungebrochene Faszination auch sechzig Jahre nach ihrem Tod gilt nicht nur ihrer Musik, sondern gleichermaßen ihrem bewegten Leben, das u.a. von einer schwierigen Kindheit, zahlreichen Affären, Drogen- und Alkoholabhängigkeiten und gleichzeitig größten (inter-)nationalen Erfolgen geprägt war.¹⁹ Das relativ kurze Leben Édith Piafs hätte mit seinen extremen Höhen und Tiefen kaum in der Fiktion spannender entworfen werden können. Zwei (auto-)biographische Texte erzählen ihr Leben aus ihrer Perspektive: *Au bal de la chance* (1957) widmet sich überwiegend den

¹⁹ Eine genaue Auseinandersetzung mit der kulturellen Relevanz Édith Piafs findet sich in Kapitel 4.1 der vorliegenden Arbeit. Hier werden sowohl das Leben, die Karriere und das künstlerische Image näher in den Blick genommen als auch ihr Status als Gegenstand der (populärkulturellen) Forschung dargelegt.

positiven Erfahrungen ihres Lebens und fokussiert vor allem die große, internationale Karriere Piafs. Ergänzt wird ihr Lebensbericht posthum im Jahr 1963 durch *Ma vie* – das einen völlig anderen Einblick in das Leben der Sängerin vermittelt. Hier stehen eher private wie berufliche Herausforderungen und Abgründe im Vordergrund, die schonungslos und detailreich öffentlich gemacht werden. Aus dem anhaltend großen Interesse an der Sängerin und kulturellen Figur Piaf ergibt sich auch eine bis heute währende umfangreiche (wissenschaftliche) Auseinandersetzung in Form von Literatur, Film und journalistischen Beiträgen, die sich aber vor allem auf biographische Rekonstruktionen oder einzelne Aspekte ihres Lebens (Chansons, ausgewählte Beziehungen etc.) konzentrieren, wie in Kapitel 4.1. ausführlich aufgearbeitet wird. Eine Analyse der (auto-)biographischen Texte Piafs verspricht nicht nur durch das zuvor beschriebene bewegte Leben, sondern gerade hinsichtlich der Kontrarietät der beiden verschriftlichen Lebensberichte und die darüber entworfenen unterschiedlichen künstlerischen (Selbst-)Bilder Einblicke in die (Selbst-)Inszenierungsstrategien in (auto-)biographischen Schriften.

Was Piaf für die französische Musik national wie international repräsentiert, verkörpert Gabrielle ‚Coco‘ Chanel in Bezug auf Mode und Stil. Ihr Name steht in der Welt bis heute – natürlich auch durch das nach ihr benannte Modehaus Chanel – für (französischen) Stil, Luxus und Eleganz sowie für eine der erfolgreichsten weiblichen Karrieren des 20. Jahrhunderts. Mit dem Leben Piafs teilt sie einschneidende private wie berufliche Schicksalsschläge, jedoch mit einem gänzlich anderen Umgang, den auch *L'allure de Chanel* (1976) spiegelt – ein (auto-)biographischer Text, den der französische Erzähler Paul Morand fünf Jahre nach dem Tod Chanel auf der Grundlage gemeinsamer Gesprächsnotizen veröffentlicht. Die besondere Relevanz von Chanel für die vorliegende Arbeit begründet sich, wie auch schon ähnlich bei Piaf, auf doppeltem Wege: Ihr unbestreitbarer kultureller Stellenwert²⁰ und ihr einzigartiger Lebensweg auf der einen, der erzähltheoretische und damit verbundene (Selbst-)Inszenierungsansatz in dem untersuchten Werk auf der anderen Seite. Hier zeigt sich eine (Selbst-)Inszenierungsdynamik, die völlig anders ausgestaltet ist, als in den Werken Édith Piafs, denn das erzählerische Transportieren des jeweiligen künstlerischen (Selbst-)Bilder erfordert die Auswahl anderer Lebensinhalte, eine andere Sprache, Textstruktur etc.

Abgerundet wird das Untersuchungskorpus durch Brigitte Bardots (Auto-)Biographie *Initiales B.B.* (1996), die einzige der zahlreichen und umfangreichen Publikationen Bardots,²¹ die sich

²⁰ Vgl. hierzu Kapitel 4.2.

²¹ Für eine ausführlichere Besprechung ihrer anderen Veröffentlichungen vgl. Kapitel 4.3.

auf ihre Karriere konzentriert – und damit von Relevanz für die hier angestrebte Analyse ist. Bardot komplettiert die (auto-)biographischen Schriften der Sängerin Piaf und der Modedesignerin Chanel um die Eindrücke aus dem künstlerischen Metier des Films, das mit seinen positiven Aspekten wie auch sehr eindrücklich beschriebenen Schattenseiten im Zentrum ihrer Darstellung steht. Bardots Karriere, ihre öffentliche Wahrnehmung wie auch ihr künstlerisches Selbstbild gipfeln in dem radikalen Ausstieg aus der Schauspielerei und bieten damit einen anderen (Selbst-)Inszenierungsimpuls, als im Fall von Piaf und Chanel. Obwohl sich das Leben Brigitte Bardots nun schon deutlich in das 21. Jahrhundert erstreckt, ist ihre internationale Karriere als Schauspielerin und Sängerin sowie ihr Status als Sexsymbol dem 20. Jahrhundert zuzuordnen – mit einem von Bardot selbst gezogenen Schlussstrich im Jahr 1974, sodass alle drei untersuchten Künstlerinnen im künstlerischen Umfeld des 20. Jahrhunderts verortet sind. Trotz dieser Gemeinsamkeit unterscheiden sich die Lebensrealitäten von Piaf, Chanel und Bardot maßgeblich – weniger aufgrund der zeitlichen Spannweite (zwischen Chansels und Bardots Geburt liegen mehr als 50 Jahre), sondern auch aufgrund ihrer sozialen Ausgangspositionen, die maßgeblich für den jeweiligen Karriereweg wie auch die künstlerische (Selbst-)Darstellung ist.

Die Festlegung des Korpus auf das zwanzigste Jahrhundert ergibt sich aus der Tatsache, dass erst in diesem Jahrhundert weibliche künstlerische Lebensberichte mit dem Fokus auf Selbstdarstellung üblich werden, die sich konkreten erzählerischen Mitteln bedienen, um öffentliche Bilder zu konstruieren oder zu beeinflussen (vgl. Kapitel 2). Außerdem bietet das gewählte Jahrhundert in Bezug auf Berühmtheiten einerseits einen Star-Status, der jenseits von Unnahbarkeit und gewollter Künstlichkeit vorheriger Epochen liegt, aber auch noch weit vor der Schnelllebigkeit des Starsystems, wie ihn spätestens die digitalen Medien des beginnenden 21. Jahrhunderts mit sich gebracht haben (vgl. Kapitel 3).

Édith Piaf, Coco Chanel und Brigitte Bardot bieten in Bezug auf ihr Leben, ihre künstlerischen Disziplinen und Karrieren, wie auch auf ihre (auto-)biographischen Texte eine große Diversität, die dieses Korpus für die Untersuchung von (Selbst-)Inszenierungsstrategien vielversprechend macht. Über die jeweiligen Analysen werden Muster von (Selbst-)Darstellungen sichtbar gemacht und auf mögliche künstlerischen Inszenierungsvorbildern respektive -vorlagen verdichtet, wie sie in Kapitel 3 anhand der kulturellen Figur der ‚Diva‘ herausgearbeitet werden. Die Auswahl dreier weiblicher Künstlerinnen bringt spezifisch weibliche Perspektiven, Themen und Elemente in Bezug auf die Lebens-, Karriere- und Inszenierungsentwürfe zu Tage, die je-

doch nicht darüber hinwegtäuschen dürfen, dass zum einen in allen drei Karrierewegen Männer als zentrale Akteure und (Mit-)Gestalter auftreten und zum anderen, auf der Ebene der (auto-)biographischen Erzählungen, ebenfalls vielfach eine maßgebliche Beteiligung männlicher (Mit-)Erzähler vorliegt, wie vor den jeweiligen Analysen jeweils individuell auszuführen sein wird.²²

Der Aufbau der Arbeit sieht es vor, dass zunächst im weiteren Verlauf des vorliegenden ersten Kapitels eine Auseinandersetzung mit dem Genre der Autobiographie sowie eine Verortung des Projekts im Forschungskontext erfolgt (1.1) und anschließend die theoretisch-methodischen Vorüberlegungen (1.2) erläutert werden. Kapitel 1.2.1 befasst sich hierbei mit den relevanten Herangehensweisen des *close-* und *wide-reading* und erläutert die gewählte Schwerpunktsetzung, während Kapitel 1.2.2 den Fokus auf den Peritext als zentralen Schwerpunkt respektive Rahmen der (Selbst-)Inszenierungen richtet. Das Kapitel schließt mit einer Auflistung der Forschungsannahmen (1.3), die im weiteren Verlauf der Arbeit an die zu untersuchenden Texte herangetragen werden sollen. Kapitel 2 widmet sich auf verschiedenen Ebenen dem Thema der (Selbst-)Inszenierung – zunächst allgemein (2.1) und dann bezogen auf das Feld der (Auto-)Biographien von Künstler:innen (2.2). Unter 2.3. rücken die Traditionen (auto-)biographischen Schreibens in den Vordergrund, um derart über ‚Schlüsseltexte‘ und ‚Muster‘ (2.3.1) autobiographischen Erzählens einen Rückgriff auf Topen und Vorläufertexte in den hier angestrebten Analysen erkennen zu können. Kapitel 2.3.2 fokussiert den Aspekt der Fiktionalität im Kontext (vermeintlich) faktualer Texte, während in 2.3.3 eine Übertragung der für die Autobiographieforschung zentralen Arbeiten u.a. Philippe Lejeunes auf das Subgenre der Künstler:innen(-auto-)biographik erfolgt.

Kapitel 3 entwickelt über eine Rekonstruktion der Divenbegriffs (3.1) hin zu den Diven des 20. Jahrhunderts (3.2) ein Konzept von der Diva als eine kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts. Hierzu erfolgt unter 3.2.1 der Entwurf einer Definition, an die sich eine Zusammenstellung der Wirkung und (kulturellen) Funktion anschließt (3.2.2). Mit den Überlegungen zum Arbeiten mit dem Divenbegriff (3.3) und darauf aufbauend dem Verständnis der Diva als mögliches (Selbst-)Inszenierungsvorbild (3.4) werden die Erkenntnisse des Kapitels für die weiteren Analysen operationalisierbar gemacht.

²² Eine Verortung und teilweise Abgrenzung zum weiblichen (autobiographischen) Schreiben findet sich in Kapitel 2.3.3.

Kapitel 4 stellt die Künstlerinnen vor, deren Texte in der vorliegenden Arbeit analysiert werden. Es wird jeweils das Leben, die Karriere und das künstlerische Image von Édith Piaf (4.1), Coco Chanel (4.2) und Brigitte Bardot (4.3) dargestellt, gefolgt von einer Verortung im Forschungskontext bzw. einer Zusammenstellung der zentralen populärkulturellen Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Künstlerinnen. Kapitel 5 umfasst die Analysen der (Selbst-)Inszenierungsstrategien in den (auto-)biographischen Schriften Édith Piafs (5.1 bzw. *Au bal de la chance* in 5.1.1 und *Ma vie* in 5.1.2), Coco Chaneels (5.2) und Brigitte Bardots (5.3). Alle Analysekapitel untergliedern sich weiterhin in thematische Schwerpunkte der jeweiligen (Selbst-)Inszenierungen, wie es der Gliederung detailliert zu entnehmen ist und bündeln sich in einer zusammenfassenden Betrachtung der Analyseergebnisse in Kapitel 5.3.6. Die Schlussbetrachtung in Kapitel 6 fasst die gewonnenen Erkenntnisse der Arbeit zusammen und greift dazu u.a. auch auf die im Rahmen der Einleitung postulierten Untersuchungsannahmen zurück.

1.1 Die Autobiographie: Abgrenzung des Genres und Forschungskontext

Um sich dem eingangs bereits konturierten Subgenre der Künstler:innenautobiographik zu nähern, bedarf es zunächst einer Betrachtung der Autobiographie, die bekanntermaßen eine lange Tradition mit sich bringt – bis heute aber auch immer wieder Änderungen und Anpassungen in Form von Erweiterungen, Ergänzungen oder auch Begrenzungen unterworfen ist, um der Diversität der Gattung Rechnung zu tragen und neue wissenschaftliche Erkenntnisse in bestehende Theorien zu integrieren.²³ Der Begriff der ‚Biographie‘, der schon in der Antike existierte, konkurrierte bis ins 18. Jahrhundert noch mit verwandten Textgattungen und Bezeichnungen wie beispielsweise der ‚Vita‘ oder dem ‚Lebenslauf‘. Erst mit dem Übergang ins 19. Jahrhundert schärften sich die begrifflichen Konturen, auch in Bezug auf die *Autobiographie*.²⁴

²³ Exemplarisch sei hier auf Martina Wagner-Egelhaaf verwiesen: Am Beispiel des Begriffs der Autofiktion zeigt sie, wie Erkenntnisse und Überlegungen hinsichtlich des Fiktionalisierungsgrads die Definitionen von Autobiographie verändern und ausdifferenzieren (vgl. Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013). Ähnliches gilt auch für die Erkenntnisgewinne anderer theoretischer Felder, auch sie finden Eingang in die Autobiographieforschung, wie beispielsweise die Arbeiten Claudia Gronemanns zu postkolonialen Formen der Autobiographie zeigen (vgl. z.B.: Claudia Gronemann: *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebischen Literatur. Autofiktion – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte*. Hildesheim 2002 und die beiden nachfolgenden von ihr mit herausgegebenen Sammelbände: vgl. Claudia Gronemann, Susanne Gehrmann (Hrsg.): *Les enJeuX de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale*. Paris 2006 sowie Claudia Gronemann/ Alfonso de Toro (Hrsg.): *Autobiographie revisited: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim 2004).

²⁴ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 19. Der Begriff ‚Autobiographie‘ verdrängt damit die bis dato im deutschen Sprachraum geläufige Bezeichnung ‚Mémoires‘ (vgl. Georg Misch: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ In: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 33-54, hier S. 39). Lejeune beschreibt, wie wenig festgelegt die Bezeichnungen für autobiographische Schriften in Frankreich sogar noch in der zweiten Hälfte des 20.

In seiner umfassenden Chronik der Autobiographieforschung, die den Stellenwert der Autobiographie als Gattung markiert hat, erläutert Georg Misch 1949, worin die Besonderheit und Vielfältigkeit dieser Literaturgattung bestehen:²⁵

Ihre Grenzen sind fließender und lassen sich nicht von außen festhalten und nach der Form bestimmen wie bei Lyrik, Epos oder Drama, die bei aller zeitlichen, nationalen und individuellen Vielgestaltigkeit der Schöpfungen doch in der Form einheitlich sich entfalten [...]. [S]ie [...] ruht doch auf dem natürlichsten Grunde, auf dem **Bedürfnis nach Aussprache** und dem entgegenkommenden Interesse der anderen Menschen, womit das **Bedürfnis nach Selbstbehauptung** der Menschen zusammengeht; sie ist selber eine Lebensäußerung, die an keine bestimmte Form gebunden ist. [...] **Und keine Form ist ihr fremd.** Gebet, Selbstgespräch und Tatenbericht [...] Roman und Biographie in ihren verschiedenen Arten, Epos und selbst Drama – in all diesen Formen hat die Autobiographie sich bewegt.²⁶

Sowohl das hier angesprochene ‚Bedürfnis nach Aussprache‘ als auch das ‚Bedürfnis nach Selbstbehauptung‘ sind beide von zentraler Bedeutung für die nachfolgenden Analysen im Rahmen dieser Arbeit, denen u.a. die These zugrunde liegt, dass jedes autobiographische Werk ein (in den vorliegenden Fällen künstlerisches) Selbstbild widerspiegelt (vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 1.3), das an das jeweilige Lesepublikum mittels unterschiedlicher Strategien der (Selbst-)Inszenierung transportiert wird.

Insbesondere, aber nicht nur aus französischer Perspektive hat der französische Literaturwissenschaftler Philippe Lejeune die Grundlagen für eine kultur- und literaturwissenschaftliche Betrachtung des Genres Autobiographie geschaffen, die in der Folge erst eine wachsende Auseinandersetzung und Ausdifferenzierung der Forschung ermöglichte.²⁷

Zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten widmen sich jedes Jahr aus unterschiedlichsten Perspektiven dem Genre, sie hier allumfassend abbilden zu wollen, ist weder möglich, noch zielfüh-

Jahrhunderts war (vgl. Philippe Lejeune: „Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après.“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 11-30, hier S. 26).

²⁵ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 6f; Den Beginn der Autobiographieforschung markiert Wilhelm Diltheys 1833 erschienene *Einleitung in die Geisteswissenschaften* und damit verbunden die Begründung der historischen Hermeneutik, mit der er die wissenschaftlichen Weichen für die Erforschung der Autobiographie stellte (vgl. Wilhelm Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Bd. 1. Leipzig 1883; vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 14f.): „Pointiert gesagt: Die Autobiographie erhält in der historischen Hermeneutik den Rang eines Paradigmas. Sie wird damit der Zerreißprobe zwischen ihrem quasi-dokumentarischen Charakter – als Quelle der Geschichte des menschlichen Geistes – und deren ästhetischer Überformung ausgesetzt. Zum Idealtypus wird die lebensgeschichtliche wie ästhetisch in sich gerundete Autobiographie, in welcher bruchlos Erlebnis-einheiten zum besonderen Ganzen zusammengefügt sind und in der sowohl die Geschichte des Individuums wie der Epoche in harmonischer Analogie aufgehoben scheinen. Eine schwere Hypothek – bis heute“ (ebd., S. 16).

²⁶ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 6f. (Hervorhebungen N.G.).

²⁷ Für eine Darstellung der Arbeiten Lejeunes, auch in Bezug auf die Weiterentwicklung seiner Forschungsarbeiten vgl. Kap. 2.3.3.

rend. So sollen nachfolgend überblicksartig nur einige exemplarisch genannt und an anderen, entsprechenden Stellen weitere Arbeiten hinzugezogen werden, die für den jeweiligen Themenbereich relevant sind – so zum Beispiel für die (Auto-)Biographien von Künstler:innen in Kapitel 2.2. oder das weibliche autobiographische Schreiben in Kapitel 2.3.1. Einen fundierten und umfangreichen Überblick über die historische Entwicklung der Autobiographie vom Altertum bis zu den Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts bietet Georg Mischs vierbändige *Geschichte der Autobiographie*. Auch Roy Pascals *Design and Truth in Autobiography* (1960) hat bis heute nicht an Relevanz verloren und prägt insbesondere die literaturwissenschaftlich ausgerichtete Forschung im Bereich der Autobiographik.²⁸ Unverzichtbar ist und bleibt wie bereits erwähnt eine Auseinandersetzung mit den jüngeren (2005) wie älteren (1975, 1980) Arbeiten Phillipe Lejeunes, die auch außerhalb der romanistischen Forschung längst zu Standardwerken avanciert sind.²⁹ Das Überwinden der traditionellen Strukturen autobiographischen Erzählens bzw. für die Ausdifferenzierung des autobiographischen Schreibens wird auch durch die vielbeachteten Arbeiten Serge Doubrovskys („Autofiction“, vgl. Kapitel 5.2.1) und Roland Barthes (vgl. Kapitel 1.2.1 und 2.3.1) vorangetrieben.³⁰

In der jüngeren Forschungsgeschichte hervorzuheben sind u.a. die Forschungsarbeiten von Michaela Holdenried³¹ und Martina Wagner Egelhaaf,³² die beide sowohl Grundlagenforschung betreiben als auch neue Forschungsakzente bspw. im Bereich des autobiographischen Schreibens von Frauen setzen. Letztere legte 2019 ein Großprojekt der Autobiographieforschung mit dem *Handbook of Autobiography/ Autofiction* vor, das autobiographisches Schreiben aus einer globalen Perspektive betrachtet, um damit die bisher überwiegend westliche

²⁸ Vgl. Roy Pascal: *Design and Truth in Autobiography*. London 1965.

²⁹ Vgl. z.B. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, ders.: *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, ders.: *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005.

³⁰ Alphonso de Torro führt hier noch an dritter Stelle Alain Robbe-Grillet mit seiner *nouvelle autobiographie* an: „Die Erzähler in den Romanen von Robbe-Grillet sind immer Ich-Erzähler, und wenn Robbe-Grillet behauptet, er hätte immer von sich gesprochen, sagt er zugleich, daß der Ich-Erzähler in einer autobiographischen Beziehung zu ihm steht. Robbe-Grillet weigert sich, die Trennung zwischen seiner Tätigkeit als Schriftsteller und seinem Privatleben zu ziehen, sondern er betrachtet diese - wie in der Postmoderne - als ein vielfältiges, nomadisches Ganzes: als 'nouvelle autobiographie'. Robbe-Grillet macht aus der Labilität des Erzählens, begründet in der Labilität 'du réel', 'du vrai', ein nomadisches Prinzip“ (Alphonso de Torro: „Die postmoderne 'neue Autobiographie' oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*.“ Online abrufbar: <https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/1999/03/neuauto1.pdf>, o.S. (letzter Zugriff am 23.05.2023). Die Merkmale der *nouvelle autobiographie* Robbe-Grillet's sind für die vorliegende Arbeit und die hier untersuchten Werke nicht von Relevanz, da sie mehrheitlich zeitlich vor Robbe-Grillet's Ausführungen erschienen sind – und mithin auch keine derartigen Merkmale aufweisen (de Torro nennt hier u.a. „- Vielzahl von Identitäten/Phantasmen/Masken - Leugnung der Möglichkeit einer Trennung zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Alles ist Teil des Ich und „wirklich“, weil gegeben und geschrieben [...] - Literarizität/ Metanarrativität“, ebd., o.S.).

³¹ Vgl. z.B. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000.

³² Vgl. z.B. Martina Wagner Egelhaaf: *Autobiographie*. 2. Auflage. Stuttgart 2005.

Perspektive der Autobiographieforschung aufzubrechen.³³ In drei Bänden sind hier Beiträge aus zahlreichen unterschiedlichen Ländern versammelt, die sich mit Theorien und Konzepten autobiographischen/ autofiktionalen Erzählens (Band 1), der Geschichte von Autobiographie/ Autofiktion (Band 2) und einer umfangreichen Einordnung ausgewählter autobiographischer/ autofiktionaler Texte (Band 3) befassen. Wagner Egelhaafs dreiteiliger Sammelband zeigt, wie facettenreich dieses Forschungsfeld ist und wie viele noch offene Perspektiven weiterhin bestehen.

Eine Übertragung der Erkenntnisse aus der allgemeinen Autobiographieforschung auf die Besonderheiten der Künstler:innenautobiographik findet in den nachfolgenden Kapiteln zu den entsprechenden zentralen Aspekten für die angestrebten Untersuchungen statt. Das umfangreiche *Handbuch Biographie* (2009), herausgegeben von Christian Klein, liefert tiefgreifende Einblicke in die Arbeit an und mit Biographien, wirft dabei an entsprechenden Stellen auch immer einen Blick auf die verwandte Gattung der Autobiographie und präsentiert sich damit als Grundlagenwerk für jegliche (auto-)biographische Forschung.³⁴ Das nun folgende Kapitel 1.2 bietet zunächst einen Einblick in die theoretisch-methodischen Vorüberlegungen, die den späteren Analysen zu Grunde liegen.

1.2 (Auto-)biographische Texte als Zeugnis der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung: Theoretisch-methodische Vorüberlegungen

Autobiographische Texte leisten mehr als nur eine Dokumentation des Lebens historischer oder zeitgenössischer Personen: „Das autobiografische Schreiben und Erzählen übernimmt im Kontext der Selbstinszenierung die Funktion, einzelne Episoden in einen mythologischen Gesamtzusammenhang zu stellen“,³⁵ schreibt Carolin John-Wenndorf in ihrer Arbeit über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Die verfassten Selbsttexte sind also, wie in Kapitel 2 ausführlicher dargestellt, Zeugnisse einer (Selbst-)Inszenierung ihrer jeweiligen Autor:innen und dabei auch immer Ausdruck des entsprechenden zeitlichen und kulturellen Kontextes, in dem sie entstehen. Sie reflektieren so u.a. Vorstellungen vom Künstler:innensein, von Männlich- und Weiblichkeit, von Karrieren und (Miss-)Erfolgen. Das Image von Künstler:innen ist in der

³³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction*. Berlin/ Boston 2019.

³⁴ Vgl. Christian Klein (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009. Für die Arbeit mit Biographien sei noch auf Thomas Etzemüller verwiesen, der hinsichtlich der Konstruktion von Biographien und dem Umgang mit Quellen Akzente setzt (vgl. Thomas Etzemüller: *Biographien. Lesen – erforschen – erzählen*. Frankfurt am Main 2012).

³⁵ Carolin John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld 2014, S. 232.

Lage, so Hans-Otto Hügel, historische und anthropologische Diskurse widerzuspiegeln³⁶ – und diese Diskurse sind in (Auto-)Biographien konserviert.

In Kapitel 2.2.1 wird näher ausgeführt, inwiefern weibliche Autobiographien noch immer deutlich weniger untersucht sind als Lebensberichte von Männern. Autobiographische Texte von Künstlern (und seltener von Künstlerinnen) wurden bisher nahezu ausschließlich aus dem Bereich der bildenden Künste zum Untersuchungsgegenstand gemacht, aus einer literatur-/ kulturwissenschaftlichen Perspektive sind sie weiterhin ein Desiderat der Forschung. Mit einem auf den ersten Blick ähnlichen Untersuchungsgegenstand wie die vorliegende Arbeit befasst sich das Projekt von Friederike Greul: Am Beispiel von Marilyn Monroe untersucht sie vier Biographien hinsichtlich der Selbstinszenierung Monroes, die „zwischen dem Anspruch [changieren], einerseits die Schauspielerin als Celebrity, andererseits als authentische Person zu porträtieren.“³⁷ Tatsächlich ist der Aspekt der ‚Selbstinszenierung‘ jedoch kaum konkreter Gegenstand der Betrachtung, der eigentliche Fokus liegt auf dem Image und der (mitunter bewusst fiktionalisierten) Darstellung Monroes durch externe Biographen.³⁸

Bestehende Arbeiten zu *autobiographischen* Texten, die sich mit einem weiten Verständnis von Künstler:innenschaft beschäftigen, konzentrieren sich hier häufig auf nur eine:n Künstler:in und untersuchen diese:n meist vor dem Hintergrund einer zuvor festgelegten Zuschreibung.³⁹

³⁶ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Weißt Du wieviel Sterne stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.“ In: Claudia Bullerjahn, Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim 2004, S. 265-294, hier S. 278f.; Siehe hierzu auch ähnlich: Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 9 und S. 16.

³⁷ Friederike Greul: *Marilyn Monroe – Zwischen Selbstinszenierung und Provokation. Eine Analyse vier ausgewählter Biographien*. Berlin 2009, S. 8.

³⁸ Die Ausführungen zu „Blick und Identität; Identität und Selbstinszenierung“ nehmen nur einen geringen Umfang im Rahme der theoretischen Vorüberlegungen ein (vgl. ebd., S. 27-30) und spiegeln die Tatsache, dass es Greul vielmehr um das Porträt Monroes geht, das fremde Biographen von ihr zeichnen, als um die Selbstinszenierung Monroes. So resümiert sie ihre Forschung wie folgt: „Letztendlich entlassen die Autoren den Leser mit der ikonografischen Marilyn Monroe, die er schon aus Filmen, Berichten oder Zeitschriftenporträts kannte. Ihm bietet sich somit in doppelter Hinsicht ein stabiles und kohärentes Bild des Hollywood- Stars: Erstens verändert sich das Porträt der Schauspielerin in der jeweiligen Biografie fast nicht, denn die Autoren zeichnen kaum eine Entwicklung oder signifikante Veränderung der Person nach“ (ebd., S. 180). Interessant ist Greuls Differenzierung hinsichtlich des Facettenreichtums der Biographien – von faktischen über fiktionalen Biographien bis hin zum biographischen Roman (vgl. ebd., S. 181) zeigt sie mit ihrem Korpus eine Bandbreite biographischen Arbeitens, das sich in ähnlicher Form auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit in Bezug auf das (auto-)biographische Schreiben präsentiert.

³⁹ Auch Dieter David Scholz untersucht autobiographische Aussagen von Diven. Er verfolgt jedoch eine andere Intention, wenn er die Interviews, die er mit Diven des 20. Jahrhunderts geführt hat (genauer gesagt mit Primadonnen, also Diven im traditionellen, engen Sinne) veröffentlicht. Ihm geht es unter anderem um eine Widerlegung des „Verhaltensklischees Primadonna“ und um einen Blick hinter die Fassade. Anders als bspw. Hügel in seinen Analysen von Divenautobiographien stellt Scholz im Rahmen der Interviews ein gewisses „[...] Maß an uneitler Reflexion, an Selbstkritik und unpräntentiöser Sachlichkeit gegenüber dem Erlebten, Gewesenen und Gegenwärtigen [...]“ fest (Scholz, Dieter David: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee. Gespräche mit großen Sängerinnen*. Berlin 1999, S. 10f.).

So praktiziert es bspw. Hans-Otto Hügel, wenn er die Autobiographie Sarah Bernhardts (*Ma double vie. Mémoires*, 1907)⁴⁰ – bzw. deren deutsche Übersetzung (*Mein Doppelleben*, 1908) – in der Überzeugung liest, dass die Autobiographie ein Gesamtbild Sarah Bernhardts als Diva zeige:⁴¹

Um sie als Quelle für einen Divenbegriff, für eine Theorie der Diva zu erschließen, sind die Einzelheiten der Diveninszenierungen und deren Stringenz zu sehen. Die Stilisierungen, die in den Autobiografien entworfen werden, geben Auskunft über das Kommunikationsangebot, das die Autorinnen als Diva machen, und zeigen daher – bei allen historischen Differenzen – einen ähnlichen Typ.⁴²

Hügel nutzt also den autobiographischen Text Sarah Bernhardts – schon vor der Lektüre des Werks klar als ‚Diva‘ charakterisiert –, um sich dem Begriff der Diva kulturwissenschaftlich zu nähern. Diese Vorgehensweise setzt also zwingend die feste, ‚anerkannte‘ Zuordnung von Künstler:in und kultureller Zuschreibung bzw. kulturellem ‚Status‘ voraus, die bzw. der dann ausgehend von der Textanalyse näher charakterisiert werden soll. Was für Sarah Bernhard, *die*

⁴⁰ Zur Bedeutung der Autobiographie Bernhardts im Kontext der Gattung der Künstler:innen(-auto-)biographie vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.3.1 der vorliegenden Arbeit.

⁴¹ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentwurfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 40. Hügel argumentiert, dass sich die deutsche Übersetzung des Textes für eine kulturwissenschaftliche Analyse genauso gut eignen würde, wie die französische Originalquelle. Doch schon der erste Satz der Autobiographie macht deutlich, dass sich anhand von Übersetzungen zwar Gesamtdarstellungen und allgemeinere Inhalte rekonstruieren lassen, aber eine scharfe wissenschaftliche Analyse, die sich auf exakte Formulierungen fokussiert, schnell an die Grenzen ihrer Aussagekraft stößt: Den Satz „Meine Mutter reist leidenschaftlich gern“ (Sarah Bernhardt: *Mein doppeltes Leben*. München 1983, S. 5) nutzt Hügel als Aufhänger, um im Folgenden zu zeigen, wie sich der Begriff der ‚Leidenschaft‘ im Folgenden zu einem Leitmotiv der Diveninszenierung Sarah Bernhardts entwickelt und wertet den Ausdruck als Schlüsselwort des Lebens bzw. Bildes der Diva (vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentwurfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 41). Im französischen Original lautet dieser erste Satz jedoch: „Ma mère adorait voyager“ (Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 11). Inhaltlich stimmen diese Sätze natürlich weitestgehend überein, jedoch fehlt im Original die für Hügel so bezeichnende und tragende explizite Formulierung der ‚Leidenschaft‘. Auch die Analysen der vorliegenden Arbeit werden an mehreren Stellen zeigen, welche sprachlichen Feinheiten es z.T. bei der Untersuchung von Selbstinszenierungen zu beachten gilt, die eine Übersetzung kaum zu berücksichtigen vermag. Im Fall des Lebensberichts von Coco Chanel verändert sich in der deutschen Übersetzung sogar der Paratext insofern, dass den (deutschen) Leser:innen eine andere Genrezugehörigkeit nahegelegt wird, als es im französischen Original der Fall ist, wie in Kapitel 5.2.1 dargestellt ist.

⁴² Hans-Otto Hügel: „Das selbstentwurfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 40f. Vgl. hierzu auch Leonardi und Pope, die sich ebenfalls mit Konventionen in Divenautobiographien befassen, wie auch in Kapitel 3 näher ausgeführt wird (vgl. Susan J. Leonardi, Rebecca A. Pope: *The Diva's Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996, S. 143).

französische Diva des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts, noch in Ansätzen funktionieren mag,⁴³ stößt bei weniger ‚eindeutig‘ charakterisierten Künstler:innen, wie sie in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, schnell an Grenzen. Produktiver erscheint es deshalb, (Auto-)Biographien im Hinblick auf die persönlichen und künstlerischen (Selbst-)Inszenierungen ergebnisoffen zu lesen, d.h. nach den Selbstbildern, die den Texten zugrunde liegen, zu fragen. Diese Bilder werden sowohl mit Vorläufertexten, d.h. intertextuellen respektive -medialen Bezügen als auch mit den Traditionen autobiographischen Schreibens, wie sie in Kapitel 2.2.1 erläutert werden, abgeglichen. Als übergeordnetes (Selbst-)Inszenierungskonzept wird in den nachfolgenden Analysen ebenfalls – wie bei Hügel – die Diva herangezogen, jedoch im Sinne eines kulturellen Konzepts, das zunächst in Kapitel 3 über eine Aufarbeitung ihrer historischen Ursprünge hin zu einem Divenverständnis des 20. Jahrhunderts operationalisierbar gemacht wird. Die nachfolgenden Untersuchungen behalten dabei stets im Blick, dass es sich hier immer nur um Annäherungen (respektive Distanzierungen) an bestimmte Konzepte oder Vorbilder handeln kann, die individuell interpretiert oder unterlaufen werden. Denn trotz der hier untersuchten künstlerischen Selbstdarstellung, muss doch vorausgesetzt werden, dass diese Texte nicht anhand eines ‚Leitfadens‘ der Diveninszenierung, eines künstlerischen Schemas o.ä. geschrieben wurden. Auch können Bilder und Inszenierungseindrücke bei den Lesenden ohne konkrete Intention – oder sogar gegenläufig zu möglichen Inszenierungsabsichten – evoziert werden, die dann trotzdem Teil der künstlerischen (Selbst-)Bilder werden, das sich durch den (auto-)biographischen Text offenbart.

Die hier angestrebten Analysen verstehen sich als exemplarische Beiträge, als Fallstudien, die keinen Anspruch auf Generalisierung erheben. Sie orientieren sich in der Untersuchung nicht an festen Analysemustern, sondern versuchen jedem (auto-)biographischen Text individuell Rechnung zu tragen, indem sie sich auf die jeweilige (auto-)biographische Erzählsituation einlassen und die Werke mit den o.g. Analyseaspekten in Dialog treten lassen. In der Gesamtbeurteilung im Anschluss an die Einzelanalysen werden dann Besonderheiten sowie Gemeinsamkeiten reflektiert und die untersuchten Werke abschließend miteinander in Bezug gesetzt.

⁴³ Zur übereinstimmenden Einordnung der Forschung von Sarah Bernhardt als Diva vgl. z.B. Elisabeth Bronfen: „Sarah Bernhardt – Die Unermüdliche.“ In: Dies., Barbara Straumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. S. 91-102, vgl. Claudia Thorun: *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*. Hildesheim 2006. Vgl. auch den Band von Caroline de Costa und Francesca Miller, die die Briefe bzw. Telegramme der Schauspielerin an ihren Freund Samuel Pozzi kontextualisiert veröffentlichen und hier bereits im Titel Sarah Bernhardt als Diva markieren (vgl. Caroline de Costa, Francesca Miller: *The Diva and Doctor God. Letters from Sarah Bernhardt to Doctor Samuel Pozzi*. Bloomington 2011).

Das nachfolgende Unterkapitel widmet sich mit einem kurzen Abriss zum *close* und *wide reading* der dominierenden Vorgehensweise der Arbeit. Im Anschluss daran erfolgt eine knappe Zusammenstellung jener peritextuellen Aspekte Gerard Genettes, die in den späteren Analysen immer wieder von zentraler Bedeutung sein werden – zum einen im Sinne eines (Selbst-)Inszenierungsrahmens, der die Erzählungen leitet, zum anderen in Bezug auf die konkrete (auto-)biographische Schreib- und Erzählsituation, die für jedes der untersuchten Werke herauszuarbeiten sein wird.

1.2.1 *Close* und *wide reading* zur Analyse von (Selbst-)Inszenierungen

Die Untersuchungen der Künstlerinnen(-auto-)biographien in Kapitel 5 basieren methodisch in einem ersten Schritt auf einem Close Reading der Primärtexte, mit Hallet verstanden als

Prinzip der textgenaue[n], detailbezogene[n] Lektüre und Analyse eines literarischen Textes [...]. Eine solche Lektüre versucht der Vielschichtigkeit literarischer Texte, ihren ästhetischen Strukturgebungen und der Bedeutungsvielfalt ihrer sprachlichen Elemente und Formen durch eine möglichst präzise Erfassung der Bedeutungen und Effekte aller Einzelelemente und ihres Zusammenspiels im Text gerecht zu werden.⁴⁴

Die mit Hallet kurz vorgenommene, einführungsartige Einordnung der Methodik erscheint hier insofern sinnvoll, als – wie auch David Greenham ähnlich formuliert – bei aller vermeintlicher Selbstverständlichkeit eines ‚genauen Lesens‘ gerade dies kaum erläuterbar ist.⁴⁵ Mit Christian Grünagel lässt sich noch präzisieren: „Close Reading meint hier aber keinen Rückfall in Positionen des *New Criticism* der 1960er oder der Werkimmanenz à la Emil Staiger, ‚Close Reading‘ bedeutet in dieser Arbeit, dass der literarische Text intensiv (und nicht bloß partiell) in Hinblick auf die zentrale Fragestellung [...] ausgewertet und interpretiert werden soll“.⁴⁶ Close Reading wird im Hinblick auf die nachfolgenden Analysen somit auch als Freude an der Auseinandersetzung mit dem Text in seiner Gesamtheit praktiziert.⁴⁷

⁴⁴ Wolfgang Hallet: „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading.“ In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart 2010, S. 293-315, hier. S. 294.

⁴⁵ Vgl. David Greenham: *Close Reading: The Basics*. London: Routledge 2019, S. vii.

⁴⁶ Christian Grünagel: *Von Kastraten, Hermaphroditen und anderen Grenzgängern lateinamerikanischer Männlichkeit in Literatur und Film (1967-2007). Ein Blick der ‚Peripherie‘ auf Sex und Gender*. Berlin 2018, S. 56.

⁴⁷ Vgl. hierzu ausführlicher Christopher Lehman, Kate Roberts: *Falling in Love with Close Reading: Lessons for Analyzing Texts – And Life*. Portsmouth 2014, S. 1-8.

Über diese detaillierte, kleinschrittige – eben nicht ausschnittartige – Auseinandersetzung mit den autobiographischen Texten der Künstlerinnen erschließen sich die inhaltlichen und strukturellen Ebenen der jeweiligen Lebensberichte: Was wird erzählt? Welche Darstellungen des Lebens, welche (Selbst-)Darstellungen des ‚Ichs‘ lassen sich identifizieren? Welcher Erzählzeitpunkt liegt vor und welche Zeitspanne umfasst die Erzählung? Wie wird erzählt, d.h. welche sprachlichen und stilistischen Mittel werden verwendet, wie ist der Text erzählerisch konstruiert und strukturiert? Besonderes Augenmerk gilt hier dem peritextuellen Rahmen der untersuchten Texte, der im Zuge eines *close-readings* zahlreiche Anknüpfungspunkte hervorbringt. So werden hier z.B. bereits zentrale inhaltliche Schwerpunkte der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung transportiert, die Leitlinien für die weitere Analyse vorgeben (s. hierzu ausführlicher Kapitel 1.2.2).

Die Erkenntnisse, die sich durch ein solches Close Reading gewinnen lassen, decken aber nur einen Teil der Untersuchungen von künstlerischen (Selbst-)Inszenierungen ab, wie sie in Kapitel 1.2 angekündigt wurden: Wenn es um die Frage nach den zugrundeliegenden Strategien der künstlerischen Selbstinszenierung geht, genügt dieses Interpretationsverfahren alleine nicht, sondern bedarf eines komplementären *wide readings*, d.h. der Verbindung der „Lektüre des literarischen Textes mit der Ko-Lektüre einer Vielzahl anderer, auch nicht-literarischer Texte [...], mittels derer auch der weitere historische und kulturelle Kontext eines literarischen Textes erfasst werden kann“.⁴⁸ Wenn etwa Traditionen des autobiographischen Schreibens (z.B. im Sinne eines *Re-Writings* ‚klassischer‘ männlicher Selbstberichte oder eines Fortschreibens künstlerischer Vorläufer) sichtbar gemacht oder implizite wie explizite Bezüge zu anderen Texten/ Künstler:innen/ literarischen Werken etc. hergestellt werden sollen, so muss u.a. ein Abgleich mit anderen autobiographischen Texten,⁴⁹ auf die die Künstlerinnen (möglicherweise) rekurren, erfolgen.

Darüber hinaus spielen auch inter- und intratextuelle (sowie inter- bzw. intramediale) Aspekte eine Rolle, wenn die Künstlerinnen auf andere oder weitere eigene Texte (bzw. Medien) Bezug nehmen,⁵⁰ diese in ihre Schriften integrieren und sie damit zur ‚Referenz‘ ihrer eigenen Insze-

⁴⁸ Wolfgang Hallet: „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading.“ In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart 2010, S. 293-315, hier. S. 294.

⁴⁹ Kapitel 2.2.1 bietet einen kurzen historischen Überblick über die zentralen Referenztexte der Autobiographiegeschichte.

⁵⁰ Gabriele Scharbacher stellt bspw. am Beispiel von *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) bezogen auf die Stilistik Barthes‘ heraus, dass er wiederholt Zitate aus eigenen (anderen) Texten in seine Autobiographie integriert. Für sie handelt es sich bei diesem Rekurs auf eigene Werke um ein Merkmal der ‚Gelehrten-Autobiographie‘ (vgl.

nierungen machen. Intertextualität als Forschungsmethode meint damit in der vorliegenden Arbeit vornehmlich ein reduziertes, ‚enges‘ Verständnis von Intertextualität als „die mehr oder weniger enge Bezugnahme eines literarischen Textes auf einen Vorläufertext (‚Prätext‘), auf einzelne Elemente anderer literarischer Texte wie Figuren, Motive, Stoffe oder mehrerer Exemplare einer Gattung mit der Auf- und Übernahme ihrer Formelemente,“⁵¹ wofür auch Kirsten von Hagen im Sinne einer „Beschreibung von Relationen zwischen konkreten (buchliterarischen) Texten“⁵² plädiert. Mit Manfred Pfister argumentiert sie, dass sonst die Problematik entsteht, dass natürlich kein Text nicht mehr intertextuell ist und „Intertextualität kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr [ist], sondern mit der Textualität bereits gegeben.“⁵³ Mit einem weiten Verständnis von Intertextualität, wie es Julia Kristeva prominent gemacht hat,⁵⁴ wird zudem der Autor als sinnstiftende Instanz abgelöst, was später mit Barthes im Tod des Autors gipfelte (*La mort de l’auteur*, 1968). Den vorliegenden Untersuchungen liegt jedoch ein starker (und zugleich komplexer) Autor:innenbegriff zugrunde,⁵⁵ die hier als ‚Regisseur:innen‘ einer (Selbst-)Inszenierung verstanden werden (vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2), wodurch es eines engen Intertextualitätsbegriffs bedarf.

Parallel zu dem o.g. Verständnis von Intertextualität liegt den Analysen auch in Bezug auf mögliche intermediale Referenzen ein ‚reduziertes‘ Verständnis von Intermedialität zugrunde, in der gleichen Überzeugung, dass, wenn „man den Begriff Intermedialität mit dem poststruk-

Gabriele Scharbacher: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘ Über mich selbst*. Würzburg 2007, S. 207-213, insbes. S. 207). In Bezug auf Autobiographien von Künstler:innen lässt sich die These aufstellen, dass auch hier ‚Muster‘ zu erwarten sind, dementsprechend Elemente für die eigene künstlerische (auto-)biographische (Text-)Produktion übernommen werden.

⁵¹ Wolfgang Hallet: „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading.“ In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart 2010, S. 293-315, hier. S. 300f.

⁵² Kirsten von Hagen: *Intermediale Liebschaften. Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos‘ Les liaisons dangereuses*. Tübingen 2002, S. 9; vgl. Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität.“ In: Ders., Ulrich Broich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 1-30, hier S. 8.

⁵³ Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität.“ In: Ders., Ulrich Broich (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 1-30, hier S. 8).

⁵⁴ Die von Julia Kristeva vollzogene Ausweitung des Intertextualitätsbegriffs, die zentral auf Bachtins Dialogizitätsmodell (*Die Ästhetik des Wortes*, 1979) beruht, geht hingegen davon aus, dass „[j]eder Text [...] sich als Mosaik von Zitaten auf[baut], jeder Text [...] Absorption und Transformation eines anderen Textes [ist]“ (Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Band III Frankfurt am Main. 1972, S. 345-375, hier S. 346). Einen Überblick über bestehende Intertextualitätstheorien bietet z.B. Anabel Ternès: *Intertextualität. Der Text als Collage*. Wiesbaden 2016.

⁵⁵ Gemeint ist hiermit nicht ein Fokus auf den/ die Autor:in im Sinne der ‚Rückkehr des Autors‘, wie er in den 1990er Jahren angestrebt wurde (vgl. hierzu die Beiträge des nachfolgenden Sammelbands: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Band 71 der Reihe Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Tübingen 2008). Stattdessen geht es darum, den Autor:innen von (Auto-)Biographien im Zuge der Untersuchung von (Selbst-)Inszenierungsstrategien eine ähnliche Bedeutung zuzuschreiben, wie Regisseur:innen im Kontext eines Theaterstücks. In Kapitel 2 der Arbeit wird dieser Zusammenhang näher ausgeführt.

turalistischen Konzept der universalen Intertextualität [parallelisiert], wie dies oft getan wird, [...] er seine Trennschärfe [verliert], denn demnach sind *alle* Texte ebenso intermedial wie intertextuell“.⁵⁶ Konkret bezieht sich die Untersuchung hier also ausschließlich auf Momente der (auto-)biographischen Schriften, in denen – implizit oder explizit – auf ein anderes Medium Bezug genommen wird. Nach der Unterscheidung von Rajewsky, die Intermedialität in Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge untergliedert, behandeln die folgenden Analysen primär den letztgenannten Bereich: „Intermedialität‘ wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur *ein* Medium – das kontaktnehmende *Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist. [...] [Es] werden Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich, reproduziert“.⁵⁷ Zu erwarten sind in den (auto-)biographischen Texten in Bezug auf die Art, Häufigkeit und Intensität der Intermedialität wie -textualität eher partielle, punktuelle Referenzen im Sinne einer „Thematisierung bzw. Evokation eines anderen Mediums“.⁵⁸ Das Zitieren anderer Autoren, der Einbezug eigener bestehender Texte und Werke (wie z.B. der Verweis auf eigene Lieder o.ä.) wird im Zuge der Analysen immer im Kontext der Gesamtinszenierung betrachtet und hinsichtlich des Leseindrucks untersucht. Durch eine vielschichtige Analyse der Texte wird somit versucht, den einzelnen Bestandteilen und Facetten der jeweiligen künstlerischen (Selbst-)Inszenierung Rechnung zu tragen und möglichst ergebnisoffen an den jeweiligen Text heranzutreten.

1.2.2 Der Rahmen der (Selbst-)Inszenierung: Die Analyse des Paratexts im Kontext (auto-)biographischen Schreibens

Der Paratext⁵⁹ eröffnet bezogen auf (auto-)biographische Texte jenen textuellen Raum, der es Autor:innen ermöglicht, Schwerpunkte der (Selbst-)Inszenierung bereits vor der eigentlichen Lektüre abzustecken und Akzente zu setzen. Er ermöglicht in vielfacher Hinsicht eine schnelle und zielgerichtete Lenkung der Rezipient:innen. Bereits mit wenigen Worten können hier zent-

⁵⁶ Evi Zemanek: „Intermedialität – Interart Studies.“ In: Dies., Alexander Nebrig (Hrsg.): *Komparatistik*, Berlin: 2012, S. 159-174, hier S. 167.

⁵⁷ Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/ Basel 2002, S. 17, (Kursivierungen im Original).

⁵⁸ Evi Zemanek: „Intermedialität - Interart Studies.“ In: Dies., Alexander Nebrig (Hrsg.): *Komparatistik*. Berlin: 2012, S. 159-174, S. 168.

⁵⁹ Der Paratext meint bekanntermaßen nach Genette „ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public“ (Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 7f.). Er differenziert zwischen dem Peritext, der im direkten Umfeld des Haupttextes situiert ist (z.B. das Vorwort), und dem Epitext, der Medien im Kontext des Werkes (z.B. Interviews) bezeichnet, die außerhalb angesiedelt sind (vgl. ebd., S. 10f.). Die folgenden Ausführungen zum Paratext konzentrieren sich auf den Peritext und hier insbesondere auf den nicht-verlegerischen Teil des Peritexts.

rale Elemente des künstlerischen (Selbst-)Bildes und Lebensberichts vorab transportiert werden. Der Paratext selbst ist Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Betrachtungen,⁶⁰ im Folgenden sollen jedoch nur die für die angestrebten Analysen zentralen peritextuellen Elemente der Ausführungen von Gérard Genettes überblicksartig zusammengestellt und für die Untersuchungen fruchtbar gemacht werden.⁶¹

Im Kontext des autobiographischen Schreibens nimmt der **Name des Autors** respektive **der Autorin** einen zentralen Stellenwert ein, da er – bei Übereinstimmung mit Erzähler:in und Hauptfigur – in Lejeunes grundlegenden Theorien der Garant für die Genrezugehörigkeit ist.⁶² In Bezug auf die (auto-)biographischen Texte von Künstler:innen, die nicht immer (nur) in Eigenregie entstehen, wie Kapitel 2.3.4 näher beleuchtet, ist auch der Umgang mit möglichen Co-Autor:innen, Ghostwriter:innen o.ä. interessant, d.h.: Wie transparent gehen die Künstlerinnen mit den Schreibprozessen bzw. der Entstehung der jeweiligen (Auto-)Biographien um? Welche Funktionen haben der auktoriale bzw. verlegerische Peritext in diesem Kontext? Inwiefern und mit welcher Wirkung lässt sich mit dem Namen der Autor:in, der auf dem Titel des Werks angegeben ist, mit Genre Grenzen und -zugehörigkeiten spielen?⁶³

Der **Titel** von (Auto-)Biographien dient zunächst primär der Markierung des Werkes als (auto-)biographischer Text: Édith Piafs *Ma vie* (1963) lässt sich beispielsweise anhand des Titels klar als Selbstbericht identifizieren.⁶⁴ Das Personalpronomen legt die direkte Verbindung

⁶⁰ Exemplarisch sei hier nur verwiesen auf: Annette Retsch: *Paratext und Textanfang*. Würzburg 2000, Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004 sowie den Beitrag von Uwe Wirth: „Paratext und Text als Übergangszone.“ In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009.

⁶¹ Vgl. hierzu auch den Eintrag zum Paratext von Frauke Bode im *Handbook of Autobiography/ Autoficton*: (vgl. Frauke Bode: „Paratext.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography/ Autoficton*. Berlin/ Boston 2019, S. 364-371. Für sie ist der paratextuelle Rahmen „a very specific narrative strategy of authentication or fictionalisation“ (Frauke Bode: „Paratext.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography/ Autoficton*. Berlin/ Boston 2019, S. 364-371, hier S. 370), also ein Mittel, um eine faktuale oder fiktionale Lesart zu etablieren, wie sie überblicksartig ausführt. Carolin John-Wenndorf widmet sich in ihrer Arbeit zur Selbstinszenierung von Schriftstellern ebenfalls der Bedeutung des Paratexts und bezeichnet den Peritext in diesem Zusammenhang als eine „wichtige schriftstellerische Sichtbarkeitsstrategie mit mythosgenerierendem Wert“ (Carolin John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld 2014, S. 207). Ihre umfangreichen Ausführungen fokussieren – im Gegensatz zu der vorliegenden Arbeit – auf den verlegerischen Peritext und zeigen so beispielsweise verschiedene Verfahren der Covergestaltung auf. Für die vorliegende Arbeit ist im Hinblick auf die künstlerische (Selbst-)Inszenierung stärker der auktoriale Peritext von Interesse, sodass hierauf die nachfolgenden Ausführungen beruhen.

⁶² Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2.3.4.

⁶³ Vgl. hierzu insbesondere die Analyse Coco Chanel (Kapitel 5.2).

⁶⁴ Genette differenziert zwischen Titel (*titre*), Untertitel (*sous-titre*) und der Gattungsangabe (*indication générique*), verweist aber auch auf die Möglichkeit einer im Titel ‚versteckten‘, also nicht expliziten Gattungsangabe (*indication générique déguisée*): So würde im Falle von Édith Piafs *Ma vie* schon der Begriff ‚Leben‘ auf einen biographischen Text verweisen, das Personalpronomen die Präzisierung als Autobiographie darstellen (vgl. Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 60f.).

zwischen dem Namen der Autorin und dem Inhalt nahe und lässt die Leser:innen erwarten, dass es sich bei dem Erzähler bzw. der Erzählerin des Werks sowie auch bei der Hauptfigur um Édith Piaf handelt, mit Lejeune gesprochen also die „*identité de l’auteur, du narrateur et du personnage*“⁶⁵ gegeben ist. Darüber hinaus kann ein Titel auch erste Hinweise auf die inhaltliche Ausgestaltung der (Auto-)Biographie geben, wenn er bereits eine Rechtfertigung, eine Abrechnung, o.ä. impliziert.⁶⁶ Auch inter- oder intratextuelle Implikationen sind im Titel der Werke möglich: Piafs erste Autobiographie, *Au bal de la chance* (1958) trägt beispielsweise den Titel eines ihrer Chansons und stimmt das Lesepublikum schon auf dem Titelblatt auf die Erzählung ein, spielt gedanklich geradezu die ‚Hintergrundmusik‘ zum Text ein.⁶⁷ Neben dem Titel eines Werks kann prinzipiell auch die weitere Gestaltung des Covers einer (Auto-)Biographie von Interesse sein. Genette spricht von dem *péritexte éditorial*⁶⁸ und impliziert damit, dass das Titelbild, die Anordnung von Text und Bild sowie auch die Farbgestaltung des Covers etc. in der Regel in den Bereich der Verlagsentscheidungen fallen (und zudem im Wandel der Auflagen häufig verändert werden) bzw. wie im Falle von Reihen einfach einheitlich gestaltet werden.⁶⁹ Aus diesem Grund sind diese Aspekte in Bezug auf die (Selbst-)Inszenierung in autobiographischen Texten kaum bedeutungsunterscheidend und finden somit in den Analysen der vorliegenden Arbeit keine Berücksichtigung.⁷⁰

⁶⁵ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 15.

⁶⁶ Vgl. bspw. die Titel der (auto-)biographischen Werke Gérard Depardieus: *Ça s’est fait comme ça* (2014, avec la collaboration de Lionel Duroy), *Innocent* (2015), oder auch *Monstre* (2017), die das Lesepublikum bereits vor der eigentlichen Lektüre auf den Inhalt einstimmen. Natürlich lässt sich mit diesen Titeln und der Wirkung auf die Leser:innen auch strategisch spielen, sodass das ‚Versprechen‘ des Titels nicht immer eingehalten werden muss.

⁶⁷ Ein Beispiel für einen Autobiographietitel mit intertextueller Referenz findet sich beispielsweise bei Simone Veil, die den Titel ihrer Autobiographie *Une vie* (2007) vor dem ersten Kapitel mit folgenden Worten erläutert: „Maupassant, Maupassant que j’aime, ne m’en voudra pas d’avoir emprunté le titre d’un de ses plus jolis romans pour décrire un parcours qui ne doit rien à la fiction“ (vgl. Simone Veil: *Une vie*. Paris 2007, l’épigraphe). Die Intertextualität wird hier also explizit markiert. Mit dem Hinweis, dass es sich bei ihrem Werk – im Unterschied zu Maupassants Roman *Une vie ou L’Humble Vérité* (1883) – um ein faktuales Werk handelt, weist sie die Leser:innen gleichzeitig auf die Ernst- und Wahrhaftigkeit ihres Lebens bzw. ihres Lebensberichts hin.

⁶⁸ „J’appelle *péritexte éditorial* toute cette zone du *péritexte* qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l’éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de *l’édition*, c’est-à-dire du fait qu’un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses. [...] [I]l s’agit du *péritexte* le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes ; et de la réalisation matérielle du livre, dont l’exécution relève de l’imprimeur, mais la décision, de l’éditeur, en concentration éventuelle avec l’auteur : choix du format, du papier, de la composition typographique, etc.“ (Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 21).

⁶⁹ Vgl. hierzu beispielsweise die einheitliche Covergestaltung des Verlagshauses *Éditions Gallimard* (Paris).

⁷⁰ Thomas Borgstedt zeigt am Beispiel Michel Houellebecqs, dass Verlage auch bei fiktionalen Werken über die Covergestaltung eine autobiographische respektive autofiktionale Leseart nahelegen können. Er deutet die für Romane unübliche Häufung an Porträtaufnahmen des Autors auf dem Titelblatt als Versuch, eine Nähe zwischen Houellebecq und seinen Figuren zu inszenieren (vgl. Thomas Borgstedt: „Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq.“ In: Claudia Benthien/ Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln 2003, S. 221-247, hier S. 232).

(Selbst-)Inszenierungspotenzial wohnt auch **Widmungen** inne, die zwar nicht Gegenstand eines jeden (auto-)biographischen Werks sind, sich aber doch zumindest in vielen Fällen z.B. in Form von Familienmitgliedern oder Freunden als ‚Zueignungsadressaten‘ (*Dédicataires*),⁷¹ wie Genette es präzise benennt, identifizieren lassen. Abhängig von dem jeweiligen Adressaten bietet sich den Leser:innen eine erste Vorstellung von einem:r Künstler:in dem bzw. der Familie viel zu bedeuten scheint,⁷² der respektive die enge Kontakte zu anderen berühmten Persönlichkeiten pflegt und gibt somit „Aufschluss über das persönliche Beziehungsgeflecht freundschaftlicher, familiärer oder anderer Art, in dem der Autor sich verortet wissen möchte.“⁷³ Die zuletzt genannte Möglichkeit bezeichnet Genette als öffentlichen Zueignungsadressaten und meint damit „une personne plus ou moins connue, mais avec qui l’auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d’ordre public: intellectuel, artistique, politique ou autre.“⁷⁴ Die Inszenierungs-idee, die hier auch bei Genette anklingt, ist für ihn aber auch in Form des privaten Zueignungsadressanten denkbar, wenn darüber beispielsweise eine intellektuelle familiäre Tradition entworfen wird.⁷⁵ Die Funktion einer Widmung fasst Genette wie folgt zusammen: „La dédicace d’œuvre, disais-je, est l’affiche (sincère ou non) d’une relation (d’une sorte ou d’une autre) entre l’auteur et quelque personne, groupe ou entité.“⁷⁶ Für autobiographische Texte kann diese Funktion noch stärker formuliert werden, da der stärker faktuale Text einen ‚realeren‘, ‚echteren‘ Bezug zu der Person, der die Widmung gilt, nahelegt.

Vorworte⁷⁷ haben – nicht nur in Bezug auf das autobiographische Schreiben – eine lange Tradition. Mit ihnen verbinden sich (auch abhängig von dem jeweiligen gesellschaftlichen und zeitlichen Kontext) je nach Gattung unterschiedliche Ansprüche und Funktionen. Genette differenziert zwischen unterschiedlichen Adressanten eines Vorworts⁷⁸ und nimmt dabei insbesondere fiktionale Texte in den Blick. Für (auto-)biographische Werke gilt die grundsätzliche Annahme, dass der:die Autor:in des Texts, der:die sein:ihr Leben erzählt (also sowohl Hauptfigur als auch Erzähler:in ist), auch Verfasser:in des Vorworts ist. Denkbar ist natürlich auch

⁷¹ Vgl. Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 134-138.

⁷² Vgl. hierzu z.B. Ausführungen hinsichtlich der Widmung Brigitte Bardots in Kapitel 5.3.2 der vorliegenden Arbeit.

⁷³ Caroline John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld 2014, S. 229.

⁷⁴ Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 134.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 135.

⁷⁶ Ebd., S. 138.

⁷⁷ Genette definiert das Vorwort wie folgt: „Je nommerai ici préface, par généralisation du terme le plus fréquemment employé en français, toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède. La ‚postface‘ sera donc considérée comme une variété de préface [...]“ (ebd., S. 164).

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 181-197, hier insbes. S.185.

ein fremdes (allographes) Vorwort, beispielsweise wenn die Autobiographie posthum herausgegeben und mit einem Vorwort der Herausgebers bzw. der Herausgeberin, eines Freundes oder einer Freundin, o.ä. versehen wurde.⁷⁹ Die komplexe Frage nach der (tatsächlichen) Autor:innenschaft von Künstler:innenautobiographien, die die Analysen der vorliegenden Arbeit begleitet, bedeutet in Bezug auf das Vorwort, wie auch auf alle anderen Elemente des Paratextes, dass sie ebenfalls das Produkt einer:s Ghostwriters oder Ghostwriterin, einer:s Mit-Autors bzw. -Autorin o.ä. sein können.⁸⁰ Während fiktionalen Werken in vergangenen Jahrhunderten häufig ein Vorwort vorangestellt wurde, das die Fiktivität der nachfolgenden (Roman-)Handlung betonte und u.a. dem Schutz des Verfassers respektive der Verfasserin diente, gilt für autobiographische Texte in der Regel der gegenteilige Anspruch: Das Vorwort bietet Autor:innen die Möglichkeit, die (vermeintliche) Authentizität herauszustellen und den Text als faktual hervorzuheben.⁸¹ Häufig findet sich am Ende eines solchen Vorworts die Signatur des Autors oder der Autorin, z.T. in Form einer gedruckten Originalunterschrift oder auch nur mit Initialen: Hier verbinden sich die explizit ‚garantierte‘ Autor:innenschaft (im Sinne von Lejeunes ‚je soussigné‘)⁸² und die Idee eines Authentizitäts- bzw. Faktualitätssignals.

Das Vorwort kann somit auch eine (zusätzliche) Verortung des Textes hinsichtlich einer bestimmten Gattung – hier der (Auto-)Biographie – vornehmen und weitere Gattungshinweise, die beispielsweise auf dem Titelblatt etc. zu finden sind, unterstützen.⁸³ Das Vorwort muss nicht zwangsläufig als solches explizit markiert sein, die paratextuelle Funktion dieses Kapitels kann auch nur durch die Seitenzählung mit römischen Ziffern, einen Kursivdruck o.ä. subtil angedeutet werden.⁸⁴ Die übergeordnete Funktion eines Vorworts definiert Genette wie folgt: „[A]ssurer au texte une bonne lecture“⁸⁵ und unterteilt diese anschließend in zwei unterschied-

⁷⁹ Vgl. Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 265-278.

⁸⁰ Genette bemerkt, dass eine solche Entstehung des Vorworts in der Regel nicht bekannt wird (vgl. ebd., S. 183). Ebenso, wie der Ghostwriter in der Regel unsichtbar in Bezug auf die Produktion des Haupttexts bleibt, tritt er auch nicht im Vorwort oder in anderen Bereichen des Paratexts in Erscheinung.

⁸¹ Vgl. hierzu die Untersuchungen zum Vorwort der (auto-)biographischen Schriften Coco Chanel in Kapitel 5.2.1.

⁸² Vgl. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 19-35.

⁸³ Vgl. Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 227-232.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 165. So gibt sich beispielsweise das Vorwort in Édith Piafs Autobiographie *Ma vie* auf den ersten Blick nur indirekt als solches zu erkennen: Es steht zu Beginn und trägt – im Gegensatz zu allen anderen Kapiteln, d.h. zum Haupttext, keine Kapitelüberschrift. Auch fällt es deutlich kürzer aus als die folgenden Kapitel. Inhaltlich lässt es sich klar als Vorwort identifizieren, dient es doch einer Vorbereitung und Lenkung des imaginierten Lesepublikums im Hinblick auf die eigentliche Erzählung (vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 7-9), vgl. hierzu ausführlicher das entsprechende Analysekapitel 5.1.2.1 der vorliegenden Arbeit). In der Autobiographie der Fotografin Gisèle Freund ist das Vorwort nur durch den Kursivdruck markiert, es ist ebenfalls nicht als *préface* überschrieben (vgl. Gisèle Freund: *Le monde et ma caméra*. Paris 2006, S. 9f.).

⁸⁵ Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 200 (Kursivierungen im Original).

liche Aspekte „1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*.“⁸⁶ Damit dient das Vorwort der Erläuterung, warum ein Text zu lesen ist. Anders als bei dem Cover eines Buchs geht es hier nicht mehr primär darum, die Leser:innen von einem Kauf zu überzeugen, sondern über das Vorwort in die Lektüre einzusteigen. Hierzu bedarf es deshalb der Aufwertung des Themas, also der Herausstellung, warum der Gegenstand des Werks von Bedeutung und damit die Lektüre lohnend ist.

Rousseau liefert im Kontext des (auto-)biographischen Schreibens nicht nur eines der ersten autobiographischen Vorworte, sondern auch eines der prägendsten: „Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais“,⁸⁷ schreibt er und stellt damit bereits im ersten Satz die Originalität seines Textes heraus. Auch Rousseaus Wahrheitsanspruch klingt hier bereits an, den er später weiter ausführen wird und der allgemein für (auto-)biographische Texte eine größere Relevanz besitzt, als es für fiktionale Texte der Fall ist.⁸⁸ Den möglichen Gegenentwurf zum selbstbewussten Vorwort wie im Falle Rousseaus stellt ein relativierendes, sogar entschuldigendes Vorwort dar, dass schon vor der eigentlichen Lektüre mögliche Kritik vorwegzunehmen sucht. Genette spricht von „autocritique préventive“⁸⁹ bzw. „Paratonnerre“,⁹⁰ um dieser Funktion zu benennen, die für (auto-)biographische Vorworte ebenfalls denkbar ist. Neben der intendierten Leser:innenlenkung – oder auch als Teil dieses Ziels – kann in Vorworten auch die Entstehung des Textes kontextualisiert werden. Auch dieses Verfahren wird in den späteren Analysen zu zeigen sein,⁹¹ bietet es doch für (auto-)biographische Werke die Möglichkeit zu begründen, warum, zu welchem Anlass und vielleicht auch *wie* (Schreibsituation) der jeweilige Selbstbericht verfasst wurde. Gerade in Bezug auf denkbare komplexere Konstellationen der Autorschaft, wie sie in Kapitel 2.3.4 dargestellt werden, bietet sich hier auch die Möglichkeit, diese transparent zu machen (z.B. durch Nennung von bzw. Dank an Co-Autor:innen) oder sie im Gegenteil bewusst zu verschleiern. Während sich in Vorworten zu fiktionaler Literatur hin und wieder der Verweis auf (historische) Quellen findet,⁹² können Autor:innen von (Auto-)Biographien hier ihre Erinnerungsreferenzen respektive Gedankenstützen z.B. in Form von Briefen,

⁸⁶ Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 200 (Kursivierungen im Original).

⁸⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Paris 2011, Introduction (o.S.). Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Arbeit zu den ‚Schlüsseltexten‘ des (auto-)biographischen Schreibens.

⁸⁸ Vgl. Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 209f.

⁸⁹ Ebd., S. 211.

⁹⁰ Ebd., S. 210.

⁹¹ Vgl. z.B. die Analyse zu dem Vorwort von *L’Allure de Chanel* in Kapitel 5.2.

⁹² Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 213-215.

Tagebüchern, Notizen thematisieren und somit den Authentizitätsgrad in Bezug auf das Detailreichtum ihrer Erinnerungen erhöhen.⁹³

Ein weiteres und hier letztgenanntes Element des Peritexts, das strategisch für die (Selbst-)Inszenierung in (auto-)biographischen Texten genutzt werden kann, ist das **Motto**, das Genette wie folgt beschreibt: „Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre.“⁹⁴ Die Tradition des Mottos reicht zurück bis ins 17. Jahrhundert, mit Beginn des 19. Jahrhunderts verbreitet sie sich auch im Bereich von Romanen.⁹⁵ In der Regel handelt es um Zitate anderer Autor:innen, es existiert aber auch die (seltener) Variante, dass der bzw. die Verfasser:in ein eigenes Zitat als Motto verwendet, was entweder explizit kenntlich gemacht, (vermeintlich) anonym zitiert oder fälschlicherweise einer anderen Person zugeordnet werden kann.⁹⁶ Wenn für fiktionale Texte gilt, dass das Motto theoretisch auch der Erzählerfigur – und damit zumindest nicht unmittelbar dem bzw. der Autor:in – zugeschrieben werden kann, entfällt diese Möglichkeit für (Auto-)Biographien insofern, als Autor:in und Erzähler:in i.d.R. zumindest formal übereinstimmen und die Auswahl des Mottos somit (vermeintlich) klar zugeordnet werden kann.

Genette unterscheidet zwischen vier Funktionen des Mottos, von denen die erste (Kommentar bzw. Verdeutlichung des Werktitels) für autobiographische Texte von geringer Relevanz ist. Die weiteren drei Funktionen hingegen treffen auf (auto-)biographische Texte vor dem Hintergrund einer (Selbst-)Inszenierung in verstärkter Form (gegenüber fiktionaler Literatur) zu:

La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair [...]. Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte [...]. Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve [...].⁹⁷

Die Fähigkeit, den Inhalt des Mottos auf den eigentlichen Haupttext beziehen und eine Verbindung herstellen zu können – vor oder spätestens nach der Lektüre – impliziert im Kontext der (Selbst-)Inszenierung gleichermaßen die Vorstellung von einem oder einer intellektuellen Verfasser:in, dem bzw. der es im hermeneutischen wie intertextuellen Sinne gelingt, Bezüge zwischen dem eigenen (auto-)biographischen Text und anderen (bekannten) Werken und Au-

⁹³ Zum Zusammenhang von Authentizität und Erinnerungsleistung vgl. Kapitel 5.1.2.1.

⁹⁴ Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 147.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 147-152.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 155.

⁹⁷ Ebd., S. 160.

tor:innen herzustellen.⁹⁸ Dieser (Selbst-)Inszenierungsgedanke verstärkt sich in den letzten beiden Funktionen, die Genette dem Motto zuschreibt: Als dritten Aspekt nennt er die Tatsache, dass häufig nicht primär der zitierte Inhalt im Vordergrund steht, sondern lediglich der Name und die damit verbundene Bedeutung und bzw. das Ansehen des zitierten Autors bzw. der zitierten Autorin.⁹⁹ „De tels gestes sont évidemment délibérés“,¹⁰⁰ schreibt Genette und bringt damit den Inszenierungsgehalt des Mottos auf den Punkt. Ganz ähnlich, nur verallgemeinernd formuliert er anschließend auch die vierte und letzte Funktion: „Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit: c'est l'effet-épigraphe.“¹⁰¹ Die bloße Existenz eines Mottos dient in diesem Sinne und im Zuge der (Selbst-)Inszenierung als Demonstration der eigenen Intellektualität.

Unabhängig davon, ob die Künstlerinnen der im Folgenden untersuchten Werke eigene Zitate wählen (beispielsweise aus ihren Liedtexten), die sie ihren Werken oder Kapiteln voranstellen, oder auf Äußerungen anderer bekannter Persönlichkeiten zurückgreifen, fallen Motti in den Übergangsbereich zwischen paratextuellen Elementen und Aspekten der Intertextualität, die wie bereits eingangs erläutert ebenfalls eine bedeutsame Rolle im Rahmen der (Selbst-)Inszenierungsstrategien spielen können. Hier verschränken sich die Aspekte des *close* und *wide readings*, die wie zuvor bereits beschrieben nur in Kombination eine genaue Betrachtung der vielschichten Inszenierungsfacetten ermöglichen.

Das nachfolgende Kapitel fasst die vorangegangenen Überlegungen und Thesen in Form von Forschungsannahmen zusammen, die im weiteren Verlauf der Arbeit an die zu untersuchenden Texte herangetragen werden sollen.

1.3 Forschungsannahmen

Hinsichtlich des eingangs beschriebenen Forschungsvorhabens, (Selbst-)Inszenierungsstrategien in (auto-)biographischen Werken der französischen Künstlerinnen Édith Piaf, Coco Chanel und Brigitte Bardot zu untersuchen, lassen sich im Anschluss an die theoretisch-methodischen Vorüberlegungen des vorherigen Kapitels konkrete Annahmen mit anschließenden Forschungsunterfragen formulieren, die an die Untersuchungstexte herangetragen und die

⁹⁸ Genette legt offen, dass die logische Verbindung zwischen Motto und Haupttext dabei tatsächlich gar nicht zwangsläufig gegeben ist, sondern z.T. auch völlig unergründlich bleiben kann (vgl. ebd., S. 161).

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 161f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 162.

¹⁰¹ Ebd., S. 163.

nachfolgenden Analysen leiten werden. In der konkreten Auseinandersetzung mit der jeweiligen (Auto-)Biographie lassen sich ggf. spezifische Anschlussfragen anstreben, die dann im Rahmen des Analysekapitels ausgeführt werden.

1. (Auto-)biographische Werke sind Ausdruck eines künstlerischen (Selbst-)Bilds, das durch bestimmte (Selbst-)Inszenierungsstrategien transportiert wird.

Wie lässt sich das künstlerische (Selbst-)Bild beschreiben und wie wird es erzeugt? Welche Strategien der (Selbst-)Inszenierung sind erkennbar, wie wirken sie?

2. Der Paratext bildet den Rahmen der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung und steckt zentrale Parameter des künstlerischen (Selbst-)Bildes ab.

Welche Elemente beinhaltet der Paratext, wie ist er gestaltet? Wie werden erste Aspekte der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung an die Leser:innen der (auto-)biographischen Werke vermittelt? Wie wird hier (Titel, Vorwort, etc.) mit möglichen Co-Autor:innen o.ä. umgegangen?

3. Co-Autor:innen oder gar Ghostwriter:innen sind seit jeher Teil des (auto-)biographischen Schreibens und insofern als Teilaspekt der Gesamtinszenierung zu betrachten.

Wie wird mit dem Aspekt der Autor:innenschaft umgegangen? Treten neben der Protagonistin andere Erzähler:innen in Erscheinung? Gibt es Hinweise auf die Beteiligung weiterer Autor:innen? Welches (Selbst-)Bild wird über die Thematisierung des Schreibens und Erzählens transportiert, in welchem Zusammenhang steht es zu Gesamtinszenierung?

4. Die Erzählsituation hängt maßgeblich mit der (Selbst-)Inszenierung zusammen und zieht zahlreiche Aspekte, z.B. in Bezug auf die Thematisierung der Erinnerung etc., nach sich.

Wie ist die Erzählsituation ausgestaltet? Inwiefern werden die Schreibsituation und das Erinnern angesprochen? Wie inszeniert der Text Glaubhaftigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität? Wie wird der Eindruck eines faktualen Texts erweckt?

5. Künstlerische (Selbst-)Inszenierungen sind nicht zwangsläufig in sich geschlossen gestaltet und zeigen nicht notwendigerweise ein konkretes, fassbares (Selbst-)Bild.

An welcher Stelle wird das erschaffene Bild unterlaufen, wo entstehen Brüche?
Wie wird mit solchen Brüchen umgegangen, wie werden sie ggf. thematisiert?
Welche Funktion haben sie?

6. Die kulturelle Figur der Diva ist zentral für das künstlerische (Selbst-)Bild des 20. Jahrhunderts und bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine facettenreiche und dynamische (Selbst-)Inszenierung.

Inwiefern lassen sich in den Texten Bezüge zur Diveninszenierung erkennen?
Wo bestehen Unterschiede? Mit welchen Mitteln arbeitet die (Selbst-)Inszenierung? Welche inhaltlichen Strategien lassen sich erkennen, wie wird ggf. auch stilistisch gearbeitet?

7. Künstlerische (Selbst-)Bilder weisen Muster und Parallelen zu bestehenden Künstler:inneninszenierungen auf.

Wird explizit auf andere Künstler:innen oder ihre Werke Bezug genommen? In welcher Form findet eine solche Auseinandersetzung statt – positiv oder negativ, im Sinne eines künstlerischen Vorbilds oder als Gegenentwurf?

8. (Auto-)biographische Texte sind immer Teil eines intertextuellen bzw. intermedialen Gesamtgeflechts und schöpfen inhaltlich wie stilistisch aus Vorläufertexten.

Welche Rolle spielen diese intertextuellen/ -medialen Bezüge im Hinblick auf die künstlerische (Selbst-)Inszenierung? Wie ist die Bezugnahme ausgestaltet?
Welche Rolle spielen intratextuelle/ -mediale Aspekte?

Inhaltlich bündeln lassen sich die genannten Hypothesen zu folgender übergeordneter Forschungsfrage: Welche (Selbst-)Inszenierungsstrategien lassen sich in (auto-)biographischen Werken von französischen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts identifizieren, wie sind diese ausgestaltet, welcher künstlerischer Inszenierungsvorbilder wird sich bedient?

Die Untersuchung von Strategien im Zuge einer künstlerischen (Selbst-)Inszenierung unterstellt dabei keine Intentionalität der Texte, die im hermeneutischen Sinne einer einzigen, festgelegten möglichen Lesart und Rezeptionsmöglichkeit entspräche, sondern zielt auf die Effekte ab, die diese (Selbst-)Inszenierungsstrategien hervorrufen.¹⁰² Hierfür spielt zunächst der Para-

¹⁰² Elisabeth Sporer versteht in Ihrer Untersuchung zur (Selbst-)Inszenierung von Autor:innen im Rahmen von Autor:innen-Homepages und Facebook Fanseiten den Begriff der ‚Inszenierung‘ als „eine reflexive, bewusste

text eine zentrale Rolle, wie in Kapitel 1.2.2 bereits ausgeführt wurde, wird hierüber doch der Rahmen der (Selbst-)Inszenierung abgesteckt (vgl. Forschungsannahme 2). Ein starker Autor:innenbegriff, wie Kapitel 2 ihn über die Herleitung des Inszenierungsbegriffs vom Theater und über Co-Autorschaft und *Ghostwriting* in Bezug auf (auto-)biographische Texte von Künstler:innen entwickelt, spricht damit nicht die Relevanz des Lesepublikums ab, das seinerseits Teil der (Selbst-)Inszenierung von Künstler:innen ist und das kein universelles, statisches künstlerisches (Selbst-)Bild durch die Lektüre empfängt, sondern es im Sinne einer hermeneutischen Lektüre individuell mitkreiert. Die Grenzen einer angestrebten (Selbst-)Inszenierung werden in Kapitel 2.1 aus der Traditionslinie des Theaters und hier über die Rezeptionsleistung des Publikums noch einmal ausführlicher hergeleitet und im Folgenden stets mitgedacht. Das Vorgehen schließt sich damit dem Verständnis an, wie es Alena Zelená im Rahmen ihrer Untersuchung autobiographischer Fragmente der modernen deutschen Literatur formuliert:

Im Begriff der Selbstinszenierung ist eine Aktivität des Selbst beinhaltet, gleichzeitig aber auch seine Abhängigkeit von den anderen – von jenen, die sich die Inszenierung ansehen (die den Text lesen, hören, interpretieren, verstehen etc.) und die erst die schlichte Aktivität des Selbst zu einer Inszenierung wandeln. Denn in der Inszenierung geht es um einen Dialog, in dem die Zuschauer oder wie in unserem Fall die Leser eine konstitutive Rolle spielen. Die Selbstinszenierung ist daher essentiell dialogisch (nicht monologisch) und auf die Seite der Rezeption orientiert.¹⁰³

Das nachfolgende Kapitel befasst sich mit dem Konzept der Selbstinszenierung im Kontext des autobiographischen Schreibens. Hierfür wird die begriffliche Entwicklung des Inszenierungsbegriffs von der Bühne in den Alltag rekonstruiert, um dann zu einem operationalisierbaren Begriffsverständnis im Hinblick auf eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Lebensberichten von Künstler:innen zu gelangen.

Form des Handelns [...], die eine gewisse Wirkung erzielen soll“ (Elisabeth Sporer: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*. Baden-Baden 2019, S. 38). Auch sie schränkt jedoch ein, dass diese bewusste – intendierte – (Selbst-)Inszenierung nicht zwangsläufig auch in der gewünschten Form rezipiert wird, ja oft auch erst mit großem zeitlichem Verzug überhaupt zur Kenntnis genommen wird. Vgl. hierzu auch die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit zur Herleitung des Inszenierungsbegriffs aus dem Theater. Über den Vergleich des Theaterpublikums einer Theaterinszenierung mit dem Lesepublikum einer literarischen (Selbst-)Inszenierung wird deutlich, wo Grenzen einer strategischen Imagekonstruktion hervortreten und wie abhängig das letztlich entstehende künstlerische (Selbst-)Bild von den Lesenden ist (vgl. ebd., S. 38f.).

¹⁰³ Alena Zelená: *Autobiographische Fragmente in der modernen deutschen Literatur. Selbstinszenierungen des Ich in den Grenzfällen des Autobiographischen*. Berlin 2018, S. 26.

2. (Selbst-)Inszenierungen in (auto-)biographischen Schriften

Die knappe Erläuterung der Autobiographie als „Darstellung des eigenen Lebens“,¹⁰⁴ die Aichinger bereits 1998 liefert, unterscheidet sich auf den ersten Blick nur geringfügig von anderen bestehenden (Minimal-)Definitionen, wie sie in Kapitel 1.1 ausgeführt wurden, akzentuiert aber den Aspekt des (sich) Darstellens, der Inszenierung des Ichs und des eigenen Lebens in autobiographischen Texten. Auch andere, umfassende Auseinandersetzungen mit dem Genre der Autobiographie haben gezeigt, dass weniger die Darlegung einer objektiven Wahrheit im Vordergrund steht, wie sie für historiographische Darstellungen erforderlich ist, sondern dass (auto-)biographisches Schreiben immer von einem subjektiven (Selbst-)Bild geleitet ist, das es zu transportieren gilt.¹⁰⁵ Insofern ist der Prozess des Schreibens als (Selbst-)Schöpfung zu deuten – ein Vorgang, bei dem (anders als beispielsweise bei dem intimer angelegten Tagebuchschreiben) die Adressaten des Textes, also die Leser, stets mitgedacht werden: „Der Autobiograph konstruiert, stilisiert und inszeniert das eigene Leben, die eigene Identität für den von außen kommenden Blick“,¹⁰⁶ schreibt Stephanie Kurczyk.

Für Jörg Pottbeckers umfasst die Selbstdarstellung eines Autors in seinem Text „auch den Bereich der literarischen Imagologie und Ikonographie. Mag es sich auch ‚nur‘ um einen Text handeln [sic!], vermittelt der Autor doch auch hier eine spezifische Vorstellung, als ein Image und ein Bild“.¹⁰⁷ Das auf der Textebene bzw. textuell kreierte (Selbst-)Bild hat laut Pottbeckers gegenüber anderen Bildmedien den Vorzug, dauerhaft – da schriftlich fixiert – zu sein, sodass eine Korrektur nur durch eine erneute Inszenierung denkbar wäre.¹⁰⁸ Legt man das menschliche Unvermögen, sich an jedes Detail der Vergangenheit ‚objektiv‘ erinnern zu können, nicht als Schwäche der Autobiographie aus, d.h. nicht als Nachteil gegenüber den (vermeintlich) wahrhaftigeren o.g. historiographischen Texten, so eröffnet sich das große künstlerische Potenzial der Gattung – und die Möglichkeit, das eigene Leben öffentlichkeitswirksam zu erzählen: Das

¹⁰⁴ Ingrid Aichinger: „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerke (1970).“ In: Günther Niggel (Hrsg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt 1989, S. 170-199, hier S. 189.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen zum Verhältnis von Dichtung und Wahrheit und der Frage nach dem Wahrheitsanspruch in Bezug auf autobiographische Texte in Kapitel 2.3.1.

¹⁰⁶ Stephanie Kurczyk: *Cicero und die Inszenierung der eigenen Vergangenheit. Autobiographisches Schreiben in der späten Römischen Republik*. Köln 2006, S. 27f.

¹⁰⁷ Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017, S. 50.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. Pottbeckers blendet hier den Rezeptionsaspekt seitens des Lesepublikums aus, das im jeweiligen zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext eine schriftlich fixierte (Selbst-)Inszenierung ggf. anders wahrnimmt und interpretiert.

Medium Text bietet dem sich inszenierenden Subjekt dabei die Bühne für seine (Selbst-)Inszenierung, die Leser:innen verkörpern das imaginierte Publikum.¹⁰⁹

Der Begriff der ‚Inszenierung‘ entstammt dem semantischen Feld des Theaters, in dessen Kontext er als Übersetzung für das französische ‚*mise-en-scène*‘ Anfang des 19. Jahrhunderts Eingang in die deutsche Sprache fand. Er ist verbunden mit einer veränderten Rolle des Regisseurs bzw. der Regisseurin, der:die in dieser Zeit selbst zum:zur Künstler:in aufsteigt, bzw. nun als Schöpfer:in der Aufführungen, der ‚Kunstwerke‘, wahrgenommen wird.¹¹⁰ Die theaterwissenschaftliche Prägung des Begriffs spielt für die Untersuchung von (Auto-)Biographien, die als Dokumente einer (Selbst-)Inszenierung gelesen werden, eine bedeutende Rolle: Ähnlich wie das Theater von einem starken Verständnis der Tätigkeit des Regisseurs ausgeht und Inszenierung als ein intentionaler Prozess verstanden wird,¹¹¹ liegt den Analysen der vorliegenden Arbeit ein Autor:innen-Begriff zugrunde, der die Inszenierungen in den autobiographischen Texten als absichtsvoll versteht und sie der Autor:innenintention zuschreibt.¹¹² Der Autor bzw. die Autorin wird als sinnstiftende Kraft verstanden: „Zwar ist der Autor in einem Text, in dem er sich auf bestimmte Weise inszeniert, nicht authentisch anwesend, aber dieser Text gilt dennoch als durch seinen Autor bestimmt.“¹¹³ Hierin begründet sich für die vorliegende Arbeit auch der Vorzug des Inszenierungsbegriffs gegenüber dem der ‚Performance‘. Letztere bildet natürlich einen Teil in der Gesamtinszenierung eines jeden Künstlers, führt jedoch von der textuellen Selbststilisierung insofern weg, als sie „Aspekte der Körperlichkeit, Dramaturgie und Inszenierung [beinhaltet]“¹¹⁴ Mit Wolfgang Sting lässt sich ergänzen, dass Inszenierung und Aufführung oder Performance also elementar zusammengehören, aber nicht dasselbe sind „Während die Inszenierung das geplante und geprobte

¹⁰⁹ Für Pottbeckers verkörpert das ‚Buch‘, wie er unspezifisch formuliert, die traditionelle Kunstform der Inszenierung und bietet die Möglichkeit, sich auf besonders markante Art und Weise selbst zu inszenieren. In seiner Untersuchung konzentriert er sich auf die Autofiktion – die genannte These kann jedoch mindestens im gleichen Maß auch für die Autobiographie gelten (vgl. Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017, S. 14). Zum Genre der Autofiktion vgl. Kapitel 2.3.2.

¹¹⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 146f.

¹¹¹ Vgl. ebd., hier S. 148. Vgl. hierzu auch ähnlich Wolfgang Sting, der Inszenierung als intentionalen Prozess beschreibt, der „eine planerisch-konzeptionelle, eine experimentelle-ausprobierende und eine gestalterische, dramaturgisch-kompositorische Ebene [umfasst]“ (Wolfgang Sting: „Inszenierung.“ In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*. München 2012, S. 217-219, hier S. 217).

¹¹² Vgl. hierzu ähnlich Robert Walter-Jochum: *Autobiographietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld 2016, S. 53.

¹¹³ Ebd., S. 51f.

¹¹⁴ Malte Pfeiffer: „Performativität und Kulturelle Bildung.“ In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*. München 2012, S. 211-216, hier S. 211.

Arrangement darstellt, ist die Aufführung die einmalige und flüchtige Performance des intendierten [...] Ablaufs vor Publikum.“¹¹⁵ Dass der Sinn des (auto-)biographischen Texts jedoch nicht nur durch den:die Autor:innen konstruiert oder gar ‚statisch‘ fixiert wird, ergibt sich über die ebenfalls zentrale Position des Lesepublikums, wie das nachfolgende Kapitel 2.1 im Rückgriff auf die Begriffsentwicklung der ‚Inszenierung‘ vom Theater näher ausführt.¹¹⁶

Meint die Inszenierung im Theater eine „Erzeugungsstrategie, mit der ein ganz neues Kunstwerk, nämlich das theatrale Kunstwerk hervorgebracht wird“,¹¹⁷ dessen Schöpfer der Regisseur ist, so lassen sich die Künstler:innenautobiographien als eigenständige ‚Kunstwerke‘ lesen, die das Ergebnis einer strategischen Selbstkonstruktion sind: Die Künstler:innen werden zu Regisseur:innen ihrer schriftlich fixierten Selbstinszenierungen. Dass sie dabei nicht immer alleinig ‚Regie führen‘, ist eine Besonderheit, die die Gattung ‚Künstler:innenautobiographie‘ mit sich bringt, wie Kapitel 2.3.4 in Bezug auf Co-Autorschaft und Ghostwriting ausführlich darstellt. Benedikt Faber reißt in seinen Ausführungen zur Selbstwahrnehmung und Selbststilisierung in den Autobiographien deutscher Fußballprofis die komplexe Frage nach der Autorschaft nur kurz an, fasst aber hier als ‚autobiographischen Text‘ beispielsweise auch die ‚Autobiographie‘ Stefan Effenbergs (*Ich hab’s allen gezeigt*, 2003) – obwohl dieser selbst offenlegt, dass es sich um eine Zusammenschrift von Interviews durch einen Journalisten handelt.¹¹⁸ Faber folgt damit dem Prinzip, das auch dieser Arbeit zugrunde liegt: Die Bezeichnung ‚autobiographische Texte‘ impliziert das Bewusstsein um eine mögliche Uneindeutigkeit der Autorschaft, einer möglichen Nicht-(nur-)Identität¹¹⁹ von Autor:in und Erzähler:in bzw. Hauptfigur, ermöglicht dabei aber trotzdem im Sinne der Veröffentlichung des eigenen Lebens eine Analyse der Schreibmotive, der thematischen Akzente und der vermittelten Selbstbilder – kurz: der (Selbst-)Inszenierung.¹²⁰ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird vorrangig die Bezeichnung ‚(Selbst-)Inszenierung‘ verwendet, die durch die in Setzung in Parenthese den komplexen und vielfältigen Schreib- und Inszenierungssituationen Rechnung trägt, ebenso wie die

¹¹⁵ Wolfgang Sting: „Inszenierung.“ In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*. München 2012, S. 217-219, hier S. 217. Wenn nun aber bspw. Édith Piaf ihre eigene Bühnenperformance thematisiert, so geschieht dies in direktem Zusammenhang mit der intendierten (Selbst-)Inszenierung in ihrer (Auto-)Biographie – und wird damit zum Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

¹¹⁶ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 1.3.

¹¹⁷ Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 148.

¹¹⁸ Vgl. hierzu die ganz ähnliche Entstehung von Édith Piafs zweiter Autobiographie *Ma vie* (Kapitel 5.1.2).

¹¹⁹ Zur Autobiographiedefinition Lejeunes vgl. Kapitel 2.3.3.

¹²⁰ Vgl. Benedikt Faber: „Ich will kein Vorbild sein.“ Selbstwahrnehmung, Selektion und Stilisierung in autobiographischen Texten deutscher Fußballprofis.“ In: Christoph Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 304–317, hier S. 304f.

Schreibweise ‚(Auto-)Biographie‘ die von Faber aufgeworfene Komplikation berücksichtigt und somit der Hybridität des Genres insgesamt Ausdruck verleiht. Aus einer gendersensiblen Perspektive gilt es auch zu bedenken, dass im Falle der autobiographischen Texte von weiblichen Künstlerinnen häufig (in Bezug auf die hier untersuchten Werke sogar durchweg) Männer zu Co-Autoren oder Ghostwritern werden, die den Lebens- und Karriereweg der Frauen nachzeichnen – und damit also weibliche Lebensentwürfe aus männlicher Feder (mit-)inszeniert werden. In den nachfolgenden Analysen wird jede Schreibsituation individuell dargestellt, in Bezug zu der jeweiligen (Selbst-)Inszenierung gesetzt und in einer gendersensiblen Perspektive betrachtet und eingeordnet.

Das nachfolgende Unterkapitel nimmt den Begriff der ‚Inszenierung‘ genauer in den Blick, der, wie bereits eingangs erwähnt, seinen Ursprung in der Welt des Theaters und der Bühne hat – heute aber allgegenwärtige Verwendung findet.

2.1 Inszenierung: vom Theater in den Alltag

Aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive definiert Erika Fischer-Lichte den Begriff der ‚Inszenierung‘ wie folgt:

Unter Inszenierung wird der Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien verstanden, nach denen die Materialität einer Aufführung performativ hervorgebracht werden soll, wodurch zum einen die von ihr hervorgebrachten Ereignisse als gegenwärtige in Erscheinung treten und zum anderen eine Situation geschaffen wird, die Frei- und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse eröffnet. Der Begriff schließt insofern immer schon die Reflexion auf die Grenzen von Inszenierung ein.¹²¹

Die strategische Komponente, die dieses Verständnis von (Theater-)Inszenierung beinhaltet, lässt sich auch auf die (Selbst-)Inszenierung in (auto-)biographischen Texten ausweiten, geht es doch auch hier darum, wie das vorherige Kapitel näher ausführte, ein bestimmtes (Selbst-)Bild zu stilisieren und zu transportieren. Auch die angesprochenen Grenzen der Inszenierung spielen dabei eine Rolle, da das Lesepublikum als dritter Akteur in der Inszenierungskonstellation Künstler:in (Darsteller:in) – Text (Bühne) – Leser:in (Publikum) in der Rezeption nur bedingt vorhersehbar ist und somit immer (Interpretations-)Spielräume offenbleiben. Die für eine Theaterinszenierung notwendigen spezifischen Strategien, um die

¹²¹ Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 146.

Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen und zu steuern,¹²² sind für die (auto-)biographische (Selbst-)inszenierung ebenfalls bedeutsam, auch wenn diese – bedingt durch das Medium Schrift – anders ausgestaltet sind, wie die späteren Analysen zeigen werden. Die zentrale Rolle, die dem Lesepublikum hier in Bezug auf die Rezeption der (auto-)biographischen Texte zukommt, reperfektiviert den im vorherigen Kapitel (2) herausgearbeiteten starken Autor:innenbegriff und erweitert ihn: Bei aller strategischer Entwicklungen eines künstlerischen (Selbst-)Bilds, die sich durch die hier angestrebten Analysen sichtbar machen lassen, bleibt durch die Leser:innen als zentrale Akteur:innen der Rezeption die Wirkung auch immer dynamisch und offen. Wie bereits am Ende von Kapitel 1.3 angesprochen wurde, unterscheidet sich die schriftliche (Selbst-)Inszenierung in Form von (auto-)biographischen Texten im Vergleich zur Inszenierung im Theater auch um den zentralen Aspekt des zeitlichen Verzugs: Während das Theaterstück i.d.R. live aufgeführt und rezipiert wird, konservieren literarische Texte ein künstlerisches (Selbst-)Bild, das zu einem bestimmten Zeitpunkt erschaffen wurde und auch Jahrzehnte später noch rezipiert werden kann – in einem möglicherweise völlig anderen kulturellen Kontext, der die Rezeption maßgeblich beeinflussen und verändern kann.

Der Begriff der ‚Inszenierung‘ hat seine enge Bindung an die Welt des Theaters inzwischen deutlich ausgeweitet und ist bereits mit dem Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert allgegenwärtig geworden und damit, wie Fischer-Lichte konstatiert, aus kulturwissenschaftlichen Debatten kaum mehr wegzudenken. Als allgemeiner ästhetischer Begriff – d.h. als kulturelle Technik oder Praktik, durch die etwas zur Erscheinung gebracht wird und somit als ästhetischer respektive ästhetisierender Vorgang¹²³ – ist er Ausdruck einer gewachsenen Ästhetisierung des menschlichen Lebens und der Wahrnehmung der Welt. ‚Inszenierung‘ wird nicht mehr nur in Bezug auf künstlerische Produktionen im engeren Sinne verwendet, sondern findet Eingang in alle kulturellen Bereiche (Medien, Politik, Sport etc.).¹²⁴ Der Begriff wird auch als anthropologische Kategorie verstanden: Mit Wolfgang Iser etabliert sich in den 1990er Jahren die Vorstellung, dass es für den Menschen notwendig sei, sich zu inszenieren, um in Erscheinung zu treten.¹²⁵ Fischer-Lichte führt diese beiden Aspekte wie folgt zusammen: „Als ästhetische und

¹²² Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, S. 149.

¹²³ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung.“ In: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11-27, hier S. 20.

¹²⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 149f. Zur Hochkonjunktur des Inszenierungsbegriffs vgl. Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung.“ In: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11-27, hier S. 13.

¹²⁵ Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt 1991.

zugleich anthropologische Kategorie zielt der Begriff der Inszenierung auf schöpferische Prozesse, in denen etwas entworfen und zur Erscheinung gebracht wird – auf Prozesse, welche in spezifischer Weise Imaginäres, Fiktives und Reales (Empirisches) zueinander in Beziehung setzen.“¹²⁶ Inszenierung wird hier also verstanden als ein kreativer bzw. transformierender Umgang der Menschen mit sich selbst und ihrer Umwelt. Hieraus ergibt sich, dass Inszenierung – und in diesem Sinne auch Selbstinszenierung – nicht mit Schein verwechselt werden darf: „Denn Inszenierung ist nicht Schein, sondern lässt etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten.“¹²⁷ Ebenso betont Fischer-Lichte, dass nicht einfach alles als Inszenierung verstanden werden darf, nur weil die Grenzen der Inszenierung unscharf sind.¹²⁸ Inszenierung meint somit nicht das Gegenteil von Authentizität, vielmehr bezeichnen beide Begriffe Momente gesellschaftlicher Interaktion.¹²⁹

Aus soziologischer Perspektive sind die Arbeiten Erving Goffmans (v.a. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959) prägend für das Verständnis des Inszenierungsbegriffs. Er untersucht die im Alltag fortwährend stattfindende Selbstinszenierung der Gesellschaft und leitet die zentralen Aspekte seiner Analyse aus dem Theater ab:¹³⁰ Goffman begreift die Welt, in der die Menschen miteinander interagieren, als eine große Bühne und überträgt im Laufe seiner Darstellung einzelne Aspekte des Theaters (Publikum, Ensemble etc.) auf die alltägliche Welt, auf die Alltagsgesellschaft. Der Titel der deutschen Übersetzung *Wir alle spielen Theater. Die*

¹²⁶ Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung.“ In: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11-27, hier S. 22.

¹²⁷ Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 153.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Vgl. Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017, S. 13. Zum Begriff der ‚Authentizität‘ im (auto-)biographischen Kontext führt Bernhard Fetz aus, „dass Wahrheit und Authentizität nicht dasselbe sind. [...] Die biographische Wahrheit beruht zu einem nicht geringen Teil auf der Suggestion von Authentizität“ (Bernhard Fetz: „Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität.“ In: Christian Klein (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/ Weimar 2009, S. 54-60, hier S. 57). Seine Beobachtungen lassen sich ebenso auf autobiographische Werke übertragen: „Die biographische Wahrheit einer Person ist nichts, das feststeht [...]; sie wird mit jedem biographischen Projekt neu verhandelt. [...] Als Ausdrucksform zwischen der Wahrheit der Ideen und der Wahrheit der Nachwelt evoziert die Biographie widersprüchliche Wahrheitsbegriffe. [...]“ (ebd., S. 60).

¹³⁰ Vgl. Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth 1990, S. 9. Für die jüngere soziologische Forschung lässt sich in Bezug auf den Begriff der ‚Inszenierung‘ respektive ‚Selbstinszenierung‘ die Etablierung eines Forschungsschwerpunkts im Bereich des Internets und hier v.a. Social Media verzeichnen (vgl. z.B. Birgit Bütow, Ramona Kahl, Anna Stach (Hrsg.): *Körper • Geschlecht • Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen*. Wiesbaden 2013; Jan-Hinrik Schmidt: „Soziale Medien – Bühnen der Selbstinszenierung oder Raum authentischer Identitätsarbeit?“ In: *Forum Erwachsenenbildung* 52 (2019) 4, S. 27-30; Tanja Gojny (Hrsg.): *Selfie – I like it: anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierungen*. Stuttgart 2016; Ricarda Julia Vodermaier: „Erkenne dich selbst? Erschaffe dich selbst!“ – *Selfie, Selbstinszenierung, Social Media: Modifikation der Darstellungsform und Inhalte, Ästhetik der medialen Struktur und Selbstdiskurs im Kontext von Autobiographie und Virtualität im 21. Jahrhundert*. München 2020).

*Selbstdarstellung im Alltag*¹³¹ greift den Theaterbezug der Analyse Goffmans auf und unterstreicht auch die Omnipräsenz der alltäglichen Selbstinszenierungen.¹³² Der Aspekt der ständigen Inszenierung findet sich auch bei Fischer-Lichte, sie weist zusätzlich darauf hin, dass die heutige Gesellschaft, bzw. Teile dieser Gesellschaft, auch im Sinne einer „Kultur der Inszenierung“¹³³ kritisiert werden können, so z.B. der hohe Inszenierungsfaktor im Kontext der Politik.¹³⁴ Tippner und Laferl beobachten für das zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts eine allgegenwärtige Selbststilisierung oder Selbstvermarktung, die sich – auch in Bezug auf künstlerische Selbstinszenierung – auf zahlreiche zeitgenössische (soziale) Medien erstreckt. Wikipedia, Twitter usw. bieten hierbei zahlreiche Möglichkeiten der Selbstdarstellung und kombinieren häufig Formen der Selbst- und Fremddarstellung.¹³⁵ Dem Phänomen der digitalen (Selbst-)Inszenierung widmet sich Elisabeth Sporer in ihrer Untersuchung zu Autor:innen-Homepages und Facebook-Fanseiten (2019), die bereits in Kapitel 1.3 Erwähnung fand.¹³⁶ Sie setzt an mit der Erkenntnis, die auch in der Einleitung der vorliegenden Arbeit ausgeführt wurde: Die Möglichkeiten der (Selbst-)Inszenierung sind mit dem Internet und den Sozialen Medien so stark ausdifferenziert worden, dass die Vielfalt unendlich scheint. Mit dem Internet

¹³¹ Vgl. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Übersetzt von Peter Weber-Schäfer. 10. Auflage. München 2003.

¹³² Auf die mediale Ausweitung der (auto-)biographischen Möglichkeiten spielt auch der Titel des Beitrags von Bernd Neumann an (vgl. Bernd Neumann: *Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie*. Würzburg 2013). Roberto Simanowski untersucht in seiner Arbeit zur *Facebook-Gesellschaft* u.a. den Aspekt der ‚automatischen‘ Autobiographie im Sinne eines erzählten und von Bildbeiträgen untermauerten Lebensberichts (vgl. Roberto Simanowski: *Facebook-Gesellschaft*. Berlin 2016, S. 71-108). Der Band von Tippner und Laferl beleuchtet ein weites Feld künstlerischer Selbstdarstellungen: Von dem französischen Surrealisten René Crevel bis hin zur *Online-Präsenz* zeitgenössischer russischer Autorinnen werden hier aus zwei Jahrhunderten, zahlreichen Nationalitäten und verschiedensten künstlerischen Betätigungsfeldern (die dementsprechend sehr unterschiedlich ausgestalteten) Aspekte der Selbstdarstellungen beleuchtet. Die Beiträge beschäftigen sich aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Perspektiven mit den Facetten der Inszenierung von Künstler:innen, die Untersuchung von autobiographischen Texten steht hierbei nicht im Vordergrund. Für die vorliegende Arbeit sind daher besonders die o.g. einführenden Überlegungen von Bedeutung sowie der Beitrag Laferls, der die mexikanische Schauspielerin María Félix und den Sänger Agustín Lara als Diven der Populärkultur untersucht (vgl. Christopher F. Laferl: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: María Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152). Vgl. hierzu Kapitel 3 dieser Arbeit, das sich mit der Diva als kulturelle Figur und (Selbst-)Inszenierungsvorbild befasst und in das Laferls Überlegungen Eingang gefunden haben.

¹³³ Erika Fischer-Lichte: „Theatralität und Inszenierung.“ In: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11-27, hier S. 22.

¹³⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 150f.

¹³⁵ Vgl. Anja Tippner/ Christopher F. Laferl: „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert.“ In: Dies. (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 15-36, hier S. 28f.

¹³⁶ Vgl. Elisabeth Sporer: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*. Baden-Baden 2019. Auch sie rekurriert in ihren Ausführungen auf die Arbeiten von Goffman und Fischer-Lichte, verfolgt dann aber eine stärker soziologische Ausrichtung über die Arbeiten von Herbert Willems zu Theatralisierung der Gesellschaft im 21. Jahrhundert. Die Differenzierung zwischen Selbst- (Autor-in) und Fremdinszenierung (Verlag) wird hier weniger explizit gemacht, als es der Titel der Arbeit nahelegt, sondern eher vorausgesetzt, wenn etwa Verlagshompages besprochen werden.

als Möglichkeitsraum entstehen aber auch neue Anforderungen an Akteur:innen des öffentlichen Lebens. Sporer erweitert mit ihrer Arbeit den bereits existierenden Untersuchungsgegenstand der Autor:innen-Inszenierung¹³⁷ um den bis dato kaum beforschten Aspekt der digitalen (Selbst-)Inszenierung von Autor:innen.¹³⁸ Interessant sind auch die Ausführungen von Vito Pinto zum Thema (Selbst-)Inszenierung als gesellschaftliche Provokation: Am Beispiel der Band bzw. des Sängers Marilyn Manson zeigt er Verfahren und Rezeptionen einer skandalträchtigen (Selbst-)Darstellung und untersucht hierfür aus einer theater- und kulturwissenschaftlichen Perspektive Videoclips und Livekonzerte.¹³⁹ Er rückt damit nicht nur einen poplärkulturellen Star in den Fokus seiner Untersuchung, sondern nimmt bewusst die Perspektive der Rezipierenden mit in den Blick – und berücksichtigt damit die im Rahmen der vorliegenden Arbeit mehrfach erläuterte Tatsache, dass die geplante/ strategische (Selbst-)Inszenierung von Seiten des Künstlers nicht losgelöst von seinem Publikum, der Betrachtung und Interpretation gedacht werden kann und bei aller Planung und Strategie immer im Ergebnis offen bleibt.

Trotz der fortwährenden Bezugnahme auf das Theater und seine Terminologie enthebt Goffman in seiner soziologischen Betrachtung die Inszenierung des Selbst der Theaterbühne. Er löst sie mithin aus dem Kreis der Kunstschaffenden und überträgt sie auf die gesamte Gesellschaft. Für die vorliegende Arbeit ist die Einsicht der alltäglichen Inszenierung, die bewusst und unbewusst stattfindet, grundlegend: Alles kann zur Bühne werden, jeder ist Darsteller im Rahmen seiner eigenen Performance und wiederum Zuschauer für die Inszenierung der Anderen. Bei der Untersuchung der (Selbst-)Inszenierung von Künstler:innen, schriftlich fixiert in (auto-)biographischen Texten, kann jedoch von einem ‚höheren‘ Grad der Inszenierung ausgegangen werden. Bestehende Arbeiten zu Künstler:innen(-auto-)biographien – die sich, wie bereits in Kapitel 1 beschrieben, allerdings nahezu ausschließlich auf die bildende Kunst beschränken – geben einen Einblick in die Konzeptionen und Traditionen, die sich im Bereich künstlerischer Selbstinszenierung erwarten lassen. Diesen Aspekt beleuchtet das nachfolgende Kapitel genauer.

¹³⁷ Vgl. z.B. Caroline John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld 2014.

¹³⁸ Vgl. hierzu auch ähnlich Lena Lang: *Medialer Habitus und biographische Legende: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken im Zeitalter der Digitalisierung*. Berlin/ Heidelberg 2022. Am Beispiel zeitgenössischer Autor:innen zeigt sie verschiedene Nutzungsvarianten des Internets vor dem Hintergrund einer schriftstellerischen Selbstdarstellung.

¹³⁹ Vgl. Vito Pinto: *(Selbst-)Inszenierungen als gesellschaftliche Provokation. Tabubruch und Transgression bei „Marilyn Manson“*. Berlin 2006.

2.2 Künstler:innen(-auto-)biographik: Besonderheiten und Forschungsinteresse

Im Vorwort ihres Sammelbands zu Autobiographien in den Künsten des 20. Und 21. Jahrhunderts sprechen Theresa Georgen und Carola Muysers von Künstler:innen als „autobiographische [...] Profis“¹⁴⁰ und meinen damit, dass sie das kreative und performative Potenzial dieses Mediums besser zu nutzen wissen, bzw. allgemein geübter in der künstlerischen Umsetzung oder Darstellung des Lebens, der Suche nach der eigenen Identität etc., sind, als nicht-künstlerische Autobiograph:innen. Auch Ingrid Wagner-Kantuser, die in ihrem Beitrag Bezug auf eine von ihr selbst in den 1990er Jahren durchgeführte Studie zu Weiblichkeit und ästhetischem Handeln nimmt, teilt die Ansicht, dass die generelle Tendenz autobiographischer Erzählungen zu einer (bewussten) Strukturierung und anekdotenhaften Aufbereitung in Künstler:innenautobiographien und -biographien verstärkt zum Ausdruck kommt:

Hier erscheint die Strukturierung des eigenen Lebens auf ein explizites Ziel gerichtet als geradezu notwendig. Motive zur Legitimation des eigenen Schaffens und nicht zuletzt des eigenen Status' dominieren, und in diesem Sinn sind biographische Selbstbeschreibungen als (Re-)Konstruktion einer Biographie zu verstehen. Dabei geht es einerseits um Heilen und Glätten von Brüchen oder Ungereimtheiten, andererseits um Verdecken oder Auslassungen von Ereignissen, die nicht zum Ich-Ideal passen.¹⁴¹

Anja Tippner und Christopher F. Laferl konstatieren ähnlich in Bezug auf die in ihrem Sammelband untersuchten Künstler:innen des 19. und 20. Jahrhunderts, dass sich gerade im Kontext der (hier nicht nur bildenden) Kunst zahlreiche Strategien beobachten lassen, um das Selbst in Verbindung mit der eigenen Arbeit darzustellen. Zudem stellen sie fest, dass – unabhängig von der jeweiligen Kunstform – die autobiographischen Werke von dem Wunsch dominiert zu sein scheinen, sich als Künstler:in zu inszenieren und als solche bzw. solcher wahrgenommen zu werden.¹⁴² Ähnlich formulierte auch schon Pascal im Hinblick auf die allgemeine Bedeutung

¹⁴⁰ Theresa Georgen/ Carola Muysers: „Vorwort und Einleitung.“ In: Dies. (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 11-16, hier S. 12. In Bezug auf bildende Künstlerinnen beobachtet Renate Berger mit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts einen Zuwachs autobiographischer Texte von Künstlerinnen (vgl. Renate Berger: „Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie.“ In: Theresa Georgen, Carola Muysers (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 87-110, hier S. 98). Der Band von Georgen und Muysers versammelt unterschiedlichste kunstwissenschaftliche Betrachtungen des Autobiographischen, die von traditionellen, schriftlich konservierten Lebensberichten bis hin zu medialen Selbstdarstellungen und Reiseberichten reichen.

¹⁴¹ Ingrid Wagner-Kantuser: „Weiblichkeit und ästhetisches Handeln – Anmerkungen zu einer Studie über Selbstäußerungen von zeitgenössischen Künstlerinnen.“ In: Theresa Georgen, Carola Muysers (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 323-330, hier S. 325f. Ziel der o.g. Studie von Wagner-Kantuser war es, die Identitätsbildung, die künstlerischen Arbeitsweisen und die Konzepte bildender Künstlerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts zu beleuchten (vgl. ebd., S. 323).

¹⁴² Vgl. Anja Tippner/ Christopher F. Laferl: „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert.“ In: Dies. (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 15-36, hier S. 29. Der Sammelband

der jeweiligen ‚Berufung‘ für die Autobiographie, was Wagner-Kantuser sowie Tippner und Laferl für Künstler:innen präzisieren:

Jede gute Autobiographie ist in einem gewissen Sinn die Geschichte einer Berufung [...]. Die Autobiographie wird dann vielleicht nicht in erster Linie aus privaten Gründen geschrieben, sondern für die Öffentlichkeit, vielleicht um die öffentliche Neugier für eine berühmte Persönlichkeit zu befriedigen, vielleicht aus einem weniger oberflächlichen Motiv, um die innere Natur des öffentlich Erreichten zu erhellen und das bis dahin Geschaffene zu bekräftigen. [...] Sie [die Kategorie der Berufung] ist es, die bestimmt, welcher Bereich und welche Form des Erlebens als relevant betrachtet werden, und in welcher Form, in welchen Worten es Ausdruck findet.¹⁴³

Die Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Identität erfordert von Künstler:innen auch immer eine Positionierung im größeren künstlerischen Kontext – sei es durch Annäherung oder betonte Unterscheidung zu anderen. Pottbeckers bemerkt in Bezug auf autofiktionale Werke, dass „das Aufgreifen vorhandener Modelle des Künstler-Seins bzw. eine direkte Bezugnahme auf real existierende Vorbilder gewiss auch die literarische Selbstinszenierung beeinflussen.“¹⁴⁴

In (auto-)biographischen Werken lassen sich (Selbst-)Inszenierungsstrategien erkennen, die wiederholt von unterschiedlichen Künstler:innen genutzt werden, um auf kreative Weise einen glaubhaften Zusammenhang zwischen Leben und Kunst zu erzählen.¹⁴⁵ So schreibt Saskia Pütz: „Einen überzeugenden Zusammenhang des erzählten Lebenswegs mit den künstlerischen Werken zu schaffen, ist ein wesentliches Mittel, um Künstlerschaft und kreative Identität darzustellen.“¹⁴⁶ Inwieweit diese wiederkehrenden Anekdoten und Topoi sowie der Rückgriff auf bzw. die Rückversicherung durch bestehende Modelle von Künstler:innen, die Ausdruck bestehender Traditionen und Konventionen sind,¹⁴⁷ auch in den im Rahmen der Arbeit untersuchten

von Tippner und Laferl beschränkt sich nicht auf die bildenden Künste, sondern nimmt beispielsweise mit dem Komponisten Agustín Lara und der Schauspielerin María Félix auch Künstler:innen aus dem Bereich der Populärkultur in den Blick (vgl. Christopher F. Laferl: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: María Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152).

¹⁴³ Roy Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart 1965, S. 137.

¹⁴⁴ Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017, S. 50.

¹⁴⁵ Vgl. Tippner und Laferl: „Diese Bilder [Künstlerbilder] setzen sich aus verallgemeinerten Vorstellungen zu einem Künstlerhabitus und aus illustrativen Anekdoten zusammen, die über andere Künstler – aus Geschichte und Gegenwart – in diesem Umfeld bekannt sind“ (vgl. Anja Tippner/ Christopher F. Laferl: „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert.“ In: Dies. (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 15-36, hier S. 31).

¹⁴⁶ Saskia Pütz: *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*. Berlin 2008, S. 28.

¹⁴⁷ Zu traditionellen Vorstellungen vom bildenden Künstler vgl. schon Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934.

Texte aufzufinden sind und welche Funktionen ihnen zugeschrieben werden können, gilt es in den späteren Analysen aufzuzeigen. Da die im Folgenden analysierten Künstlerinnen nicht aus dem engeren Kontext der bildenden Künste stammen (für die bspw. Wagner-Kantuser bereits den Rekurs auf verschiedene Diskurse und Mythen konstatierte),¹⁴⁸ sind in besonderem Maße vielfältige Vorbilder und Traditionen zu erwarten, die auf unterschiedlichste Aspekte der Kunst und des künstlerischen Selbstverständnisses rekurren. Darüber hinaus bedingt auch das Genre der Autobiographie eigene Muster, z.B. in Bezug auf die Darlegung des Schreibanlasses, der Strukturierung der Erinnerung oder die thematische Schwerpunktsetzung.¹⁴⁹ Relevant für beide Aspekte ist der Hinweis von Tippner und Laferl, dass es gerade im Bereich der Kunst trotz der gängigen Bezugnahmen auf bestehende Vorbilder auch nicht ausschließlich darum geht, Muster zu übernehmen, sondern dass diese auch bewusst verändert oder im Sinne eines *Re-Writings* neu kreiert werden können, um dann zukünftig fortgeführt zu werden.¹⁵⁰ Für die Analyse der (auto-)biographischen Texte hat das zur Folge, dass trotz der zuvor beschriebenen Erwartbarkeit wiederkehrender Strukturen sowohl auf der Ebene der (Auto-)Biographik als auch in Bezug auf das vermittelte künstlerische (Selbst-)Bild vorab keine Restriktion hinsichtlich der Vielfältigkeit der tatsächlichen Ausgestaltung der Werke erfolgen darf. Gleiches gilt für die Kategorisierung der (Selbst-)Inszenierungsstrategien: Den Analysen liegen Konzepte einer künstlerischen (Selbst-)Inszenierung zugrunde, die leitend für die jeweilige Untersuchung sind. Dabei wird nach Überschneidungen mit den in Kapitel 3 herausgearbeiteten Merkmalen der Diva als (populär-)kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts gesucht und der Einsicht Rechnung getragen, dass solche (Minimal-)Definitionen dynamisch zu verstehen sind und regelmäßig adaptiert, verändert oder unterlaufen werden.

Für die bildende Kunst beschreibt Saskia Pütz, dass (hier männliche) Künstler bestimmte Rollen annehmen und diese konsequent durchspielen, „wie beispielsweise das messianische Auftreten Joseph Beuys’ und sein Entwurf sowie seine Ausgestaltung der eigenen Person als Künstler [...]. Markus Lüpertz inszeniert sich dagegen mittels traditioneller Künstlerbilder des Genies, des Dandys und des männlich-potenten Schöpfers.“¹⁵¹ Es wird im weiteren Verlauf der

¹⁴⁸ Vgl. Ingrid Wagner-Kantuser: „Weiblichkeit und ästhetisches Handeln – Anmerkungen zu einer Studie über Selbstäußerungen von zeitgenössischen Künstlerinnen.“ In: Theresa Georgen, Carola Muysers (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 323-330, hier S. 326.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu das nachfolgende Kapitel.

¹⁵⁰ Vgl. Anja Tippner/ Christopher F. Laferl: „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert.“ In: Dies. (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 15-36, hier S. 19f.

¹⁵¹ Saskia Pütz: *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*. Berlin 2008, S. 9.

Arbeit zu zeigen sein, dass die künstlerische (Selbst-)Inszenierung selten so linear und klar abgrenzbar verläuft, wie es bei Pütz anklingt – trotzdem wird im Folgenden auch der Versuch unternommen werden, übergeordnete Gesamtkonzepte der Inszenierung zuzuordnen (wie o.g. beispielsweise Lüpertz als Genie und Dandy). Die eigentlichen künstlerischen Tätigkeiten der im Folgenden untersuchten Frauen sind dabei nicht Gegenstand der Untersuchung, sondern finden nur insofern Berücksichtigung, als ihre Arbeit, ihre Kunst in den (Auto-)Biographien textuell erwähnt werden. In diesem Fall sind sie als Teil der (Selbst-)Inszenierungen zu lesen – nicht aber im Sinne der Kunst/ Arbeit selbst zu bewerten. Auch die eingangs geschilderte Frage nach einer ‚objektiven‘ Wahrheit, d.h. eine überprüfende Beurteilung der (Selbst-)Inszenierung, wird für die vorliegende Arbeit keine Rolle spielen: Es geht nicht darum zu entscheiden, ob eine Künstlerin *tatsächlich* ihrem textuell vermittelten (Selbst-)Bild entspricht – ob also, um bei dem von Pütz genannten Beispiel zu bleiben, Lüpertz in seinem *echten* Leben *wirklich* ein Genie oder Dandy war. Und ebenso ist es nicht Gegenstand der Analysen, das herausgearbeitete (Selbst-)Bild als tatsächliches, alleiniges autor:in-intendiertes Bild zu beschreiben, wie bereits Kapitel 1.3 herausstellte. Die Offenheit der Rezeption in Abhängigkeit vom jeweiligen Lesepublikum bleibt bei den Analysen jederzeit mitgedacht. Wenn an ausgewählten Stellen der Untersuchungen gegenläufige Schilderungen des Lebens oder Wirkens der jeweiligen Künstlerin (in Biographien o.ä.) herangezogen werden, dann nur vor der Analyse ihrer (Selbst-)Inszenierungsstrategien und um das künstlerische Gesamtbild zu verdeutlichen, nicht um autobiographische ‚Wahrheiten‘ zu überprüfen oder gar zu korrigieren.

Ähnlich wie Pütz bemerken auch Ernst Kris und Otto Kurz bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in Bezug auf die Biographien bildender Künstler Motive, die wiederholt und (nahezu) unverändert im Zusammenhang mit den Lebensläufen von unterschiedlichen Künstlern oder mit der Wirkung ihrer Werke verwendet werden. Diese ‚Künstleranekdoten‘ bewerteten sie als typische Erzählungen in diesen Biographien; sie sind für sie Ausdruck der Vorstellung, die die Geschichtsschreiber bzw. die Biographen von Künstlern hatten. Auch sie stützen den zuvor beschriebenen Umgang mit diesen Textstellen: „Die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Aussage, die wir der Anekdote in diesem oder jenem Falle entnehmen dürfen, wird dabei unerheblich, allein bedeutsam vielmehr der Umstand, daß eine Anekdote öfters, daß sie so oft berichtet wird, daß wir aus ihr auf eine typische Vorstellung vom Künstler schließen dürfen.“¹⁵²

¹⁵² Vgl. Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934, S. 20.

2.3 „Qu’importe qui parle“?¹⁵³ (Auto-)Biographisches Schreiben

Die sich in Kapitel 5 anschließenden Analysen der Künstlerinnen(-auto-)biographien erfordern zunächst eine nähere Auseinandersetzung mit dem Genre. Hierzu soll im Folgenden ein Überblick über die Entwicklung der Autobiographie gegeben und eine Abgrenzung zu verwandten Textsorten vorgenommen werden, die die Grundlage einer Verortung der untersuchten Werke darstellt. Die von Thomas Etzemüller beobachtete Vielgestaltigkeit der thematischen Ausrichtungen von Biographien („Helden- und Opferbiographien, die Biographien von Männern oder Frauen, die von Eliten oder ‚kleinen Leuten‘, von Angehörigen unterschiedlicher Professionen [...], Aufsteigern oder sich emanzipierender Individuen“),¹⁵⁴ kann in gleicher Form in Bezug auf die Diversität autobiographischer Texte angenommen werden. Aufbauend auf dem bereits in Kapitel 1 umrissenen allgemeinen Forschungsstand zu Autobiographien im Allgemeinen konzentrieren sich die folgenden Ausführungen nach einem kurzen historischen Überblick insbesondere auf die spezifische Subgattung der Autobiographien von Künstler:innen und die Besonderheiten und Herausforderungen im Umgang mit diesen spezifischen Werken. Die allgemeinen historischen Vorüberlegungen werden im weiteren Verlauf der Arbeit wichtig, um zu zeigen, inwiefern auch vermeintlich ‚einfach‘ konzipierte Texte, wie es Prominentenautobiographien z.T. unterstellt wird,¹⁵⁵ Bezüge zu ‚Schlüsseltexten‘ der Autobiographiegeschichte aufweisen.

2.3.1 Von männlichen Traditionen und schreibenden Frauen: Ein kurzer Abriss der Schlüsseltexte autobiographischen Schreibens

Die Anfänge der autobiographischen Selbstdarstellung: Die *Confessiones* des Augustinus‘ – ein Dialog mit Gott

Den ersten ‚Schlüsseltext‘¹⁵⁶ und zentrale erste Etappe der Geschichte der Autobiographie stellen Aurelius Augustinus’ *Confessiones* (entstanden 371-401 n. Chr.) dar. Zum ersten Mal findet

¹⁵³ In einem ähnlichen Kontext bedient sich bereits Foucault dieses hinsichtlich des autobiographischen Schreibens von Künstler:innen und der damit verbundenen gattungskonstituierenden und -überschreitenden Kriterien so trefflich einleitenden Zitats Becketts (vgl. Michel Foucault: „Qu’est-ce qu’un auteur?“ In: *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Band 3 1969, S. 73-104, hier S. 77; vgl. Samuel Beckett: *Nouvelles et textes pour rien*. Paris 1991, S. 129).

¹⁵⁴ Thomas Etzemüller: *Biographien. Lesen – erforschen – erzählen*. Frankfurt am Main 2012, S. 16.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu die Überlegungen zur Autobiographie als Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung in Kapitel 1.

¹⁵⁶ Der Begriff ‚Schlüsseltexte‘ bringt die Vorstellung zum Ausdruck, dass es sich hier um kanonische autobiographische Texte handelt, die zumindest in Auszügen oder auch nur in Form von Titeln und losen Inhalten den schreibenden Künstlerinnen (und insbesondere möglichen Co-Autor:innen und Ghostwritern) bekannt sind und anhand derer sich Darstellungs- und Inszenierungsschemata im Sinne eines *Re-Writings*

sich hier die zusammenhängende Schilderung eines Lebens, sodass die Bekenntnisse häufig als Anfangspunkt autobiographischen Schreibens gewertet werden. Im Zuge ihres Erfolgs entstanden zahlreiche andere Selbstbiographien nach diesem Vorbild: „Die Kontinuität der Autobiographie im Abendlande beruht zu einem guten Teil auf der Wirkung dieses eines Werkes.“¹⁵⁷ Misch erklärt, dass bereits in den nachfolgenden Jahrzehnten andere Autoren seinem literarischen Vorbild (d.h. der religiösen Selbstbiographie) folgten, aber auch inhaltlich neue Felder erschlossen wurden, die über den religiösen Gehalt hinaus gingen. Noch im 20. Jahrhundert, so führt er weiter aus, finden sich Einflüsse im Sprechen bzw. Schreiben über das eigene Leben, die auf Augustinus zurückgehen.¹⁵⁸

Die *Confessiones* beruhen inhaltlich auf der subjektiven Betrachtungsweise des eigenen Lebens (bzw. auf „der mächtigen Subjektivität des Autors, der alles äußert, was an Reflexion und Affekt durch die Erinnerung in ihm aufgeregt wird“),¹⁵⁹ wobei aber die Bekehrung zum Christentum im Zentrum steht – „das Geheimnis der Vereinigung der Seele mit Gott.“¹⁶⁰ Bei Augustinus geht es also nicht um individuelle Erlebnisse, sondern um die „Erweckung der religiösen Affekte und Gedanken“,¹⁶¹ er offenbart dabei aber „die Leidenschaften, die ihn durchs Leben trieben [...] und die ganze Gewalt seines realen Daseins“,¹⁶² die er selbst, vor allem aber auch die Leser nacherleben. Die *Confessiones* verbinden die Dokumentation des eigenen Lebens mit theologischen Überlegungen und sind von derart unterschiedlichen Motiven bestimmt, dass sie sowohl im Mittelalter, als aber auch danach in allen Epochen immer wieder ihren Platz einneh-

erkennen lassen. Die großen drei männlichen Schlüsseltexte werden in der Forschung immer wieder übereinstimmend mit Augustinus, Rousseau und Goethe besetzt – so beispielsweise auch schon zu finden bei Wilhelm Dilthey (vgl. Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main 1970, S. 244).

¹⁵⁷ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 680; Bei aller Konzentration auf die *Confessiones* darf auch nicht vergessen werden, dass auch Augustinus selbst sowohl davor (*Soliloquien*), als auch danach (*Retractionen*) weitere Werke verfasst hat, die sein autobiographisches Schaffen vervollständigen. Da die *Confessiones* in der Autobiographieforschung aber unumstritten als ‚Schlüsseltext‘ gelten und den größten Einfluss auf die Entwicklung der Autobiographie hatten, soll sich auch hier im Folgenden darauf fokussiert werden (Für die *Soliloquien* vgl. ebd., S. 638-645; Für die *Retractionen* vgl. ebd., S. 693-701).

¹⁵⁸ „So gab Augustin zunächst nur ein Vorbild für die Fassung der Selbstbiographie als Beichte und ‚Dankopfer‘ samt den Anrufen an Gott und meist auch mit der Häufung von Bibelziten [...]“ (Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 680.) Auf die Traditionslinie von Augustinus bis in die heutige, digitale Zeit spielt auch der Titel des Werks von Bernd Neumann an (vgl. Bernd Neumann: *Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie*. Würzburg 2013).

¹⁵⁹ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 651.

¹⁶⁰ Ebd., S. 640.

¹⁶¹ Ebd., S. 649.

¹⁶² Ebd.

men, was sie besonders ihrer Vielgestaltigkeit verdanken.¹⁶³ Herausstechend ist dabei aber auch die Sprache, die Rhetorik, wie Misch es in seinen Ausführungen würdigt.¹⁶⁴

Rousseaus *Confessions*: Der Ursprung des (auto-)biographischen Skandals

Auf die *Confessiones* von Augustinus folgt nun ein großer zeitlicher Sprung zu einem zweiten, ebenfalls in der Forschung unumstrittenen ‚Schlüsseltext‘,¹⁶⁵ der hier auf Grund seiner besonderen Relevanz für die französische Autobiographieforschung etwas ausführlicher dargestellt werden soll: Die *Confessions* von Jean-Jacques Rousseau. Misch konstatiert hierzu: „[D]ie Werke, in denen er seine originale Persönlichkeit dargestellt hat, brachten eine bleibende Form des modernen Lebens zum Ausdruck.“¹⁶⁶ Rousseau begann die Arbeit an seinem umfangreichen Werk im Jahr 1759, die ersten sechs Bände wurden 1782 posthum veröffentlicht, 1789 dann weitere sechs. Bei Rousseau steht – anders als bei Augustinus – das Individuum im Vordergrund, es geht um das Reflektieren über die eigene Person, das Leben: Die emotionalen und moralischen Werte sind die alleinige Grundlage für Rousseaus Schreiben, nicht sein sozialer respektive gesellschaftlicher Status.¹⁶⁷ Es geht um ihn und sein Inneres, als Individuum – nicht um ein gesellschaftliches Privileg oder christliche Rechtfertigung, die den Schreibanlass legitimieren müssten.¹⁶⁸

Damit trägt Rousseaus Selbstbiographie bereits deutliche Züge der später populär werdenden Prominentenautobiographie, indem er beschließt, sich und sein Leben zu verschriftlichen, ‚erinnerbar‘ und öffentlich zu machen. Im Vorwort der *Confessions* macht Rousseau, wie bereits in Kapitel 1.2.2 im Kontext der theoretischen Überlegungen zum Paratext zitiert, selbstbewusst den Stellenwert seines Werkes deutlich.¹⁶⁹ Zudem legt er seinen Anspruch dar („lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l’étude des hommes“)¹⁷⁰ und betont

¹⁶³ Vgl. Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 650f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 657.

¹⁶⁵ Vgl. z.B. Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Vierter Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1969, insbes. S. 885f., aber auch S. 853f., vgl. auch Aichinger, Ingrid: „Selbstbiographie“. In: Werner Kohlschmitt, Wolfgang Mohr (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 3. Berlin/ New York 1977, S. 801-819, hier S. 813.

¹⁶⁶ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Vierter Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1969, S. 832.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu auch Misch: „In Rousseau vollzog sich innerhalb der Selbstzergliederung, wie sie in dieser Epoche herrschend war, die große Wendung, welche die romantische Absonderung und Entgegensetzung der subjektiven Innerlichkeit gegen die geschichtliche Wirklichkeit begründet hat“ (ebd., S. 831).

¹⁶⁸ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 148f.

¹⁶⁹ „Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais“ (Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Paris 2011, Introduction (o.S.)).

¹⁷⁰ Ebd.

damit das wissenschaftliche und philosophische Vorhaben seiner Arbeit. Dieses Selbstbewusstsein und der damit verbundene Universalitätsanspruch¹⁷¹ setzt sich dann auch zu Beginn des Werkes fort: „Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.“¹⁷² Direkt zu Beginn thematisiert Rousseau somit auch den Wahrheitsanspruch seines Schaffens und legt ganz im Sinne des autobiographischen Schreibens explizit dar, dass er im Folgenden über sich selbst schreiben wird. Damit verbunden betont er seine Einzigartigkeit, die im Verlauf der *Confessions* immer wieder zentrales Thema – verbunden mit der Herausstellung seiner Genialität – sein wird: „Je ne suis fait comme aucun de ceux que j’ai vus; j’ose croire n’être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre.“¹⁷³

Interessant ist in Bezug auf die nachfolgend zu analysierenden (Auto-)Biographien von Künstlerinnen, dass Rousseau nicht nur den Wahrheitsgehalt seiner *Confessions* betont, sondern hervorhebt, nichts weggelassen, d.h. die guten wie die schlechten Momente seines Lebens bzw. die Stärken und Schwächen seines Charakters darstellt zu haben.¹⁷⁴ Er trägt damit dem Titel seines Werkes im Sinne der (Sünden-)Beichte Rechnung („je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge“).¹⁷⁵ Die Schonungslosigkeit, die er bereits zu Beginn ankündigt,¹⁷⁶ wird dann auch tatsächlich charakteristisch für sein Werk sein. Exemplarisch sollen im Folgenden drei Episoden herausgegriffen werden, die diese inhaltliche Ausrichtung veranschaulichen.

Der nachfolgende Textauszug verhandelt Rousseaus Verhältnis zu Mme de Warens. Sie ist zum Erzählzeitpunkt achtundzwanzig Jahre alt, Rousseau selbst gerade sechzehn. Die Beziehung legt er wie folgt dar:

¹⁷¹ Vgl. hierzu auch Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Viertes Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1969, S. 841.

¹⁷² Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre I, Paris 2011, S. 3.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Vgl. zB.: „J’ai des passions très ardentes, et tandis qu’elles m’agitent, rien n’égale mon impétuosité : je ne connais plus ni ménagement, ni respect, ni crainte, ni bienséance : je suis à cynique, effronté, violent, intrépide ; il n’y a ni honte qui m’arrête, ni danger qui m’effraye : hors le seul objet qui m’occupe, l’univers n’est plus rien pour moi. Mais tout cela ne dure qu’un moment, et le moment qui suit me jette dans l’anéantissement. Prenez-moi dans le calme, je suis l’indolence et la timidité même : tout m’effarouche, tout me rebute ; une mouche en volant me fait peur ; un mot à dire, un geste à faire épouvante ma paresse ; la crainte et la honte me subjuguent à tel point que je voudrais m’éclipser aux yeux de tous les mortels. S’il faut agir, je ne sais que faire ; s’il faut parler, je ne sais que dire ; si l’on me regarde, je suis décontenancé. Quand je me passionne, je sais trouver quelquefois ce que j’ai à dire ; mais dans les entretiens ordinaires, je ne trouve rien, rien du tout ; ils me sont insupportables par cela seul que je suis obligé de parler“ (ebd., S. 38f.).

¹⁷⁵ Ebd., S. 4.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

Dès le premier jour, la familiarité la plus douce s'établit entre nous au même degré où elle a continué tout le reste de sa vie. *Petit* fut son nom, *Maman* fut le sien [...]. Je trouve que ces deux noms rendent à merveilles l'idée de notre ton, la simplicité de nos manières, et surtout la relation de nos cœurs. Elle fut pour moi la plus tendre des mères, qui jamais ne chercha son plaisir, mais toujours mon bien; et si les sens entrèrent dans mon attachement pour elle, ce n'était pas pour en changer la nature, mais pour le rendre seulement plus exquis, pour m'enivrer du charme d'avoir un maman jeune et jolie qu'il m'était délicieux de caresser: je dis caresser au pied de la lettre, car jamais elle n'imagina de m'épargner les baisers ni les plus tendres caresses maternelles, et jamais il n'entra dans mon cœur d'en abuser. On dira que nous avons eu à la fin des relations d'une autre espèce; j'en conviens; mais il faut attendre, je ne puis tout dire à la fois.¹⁷⁷

Das Skandalon ist hier leicht identifizierbar, ebenso wird deutlich, dass Rousseau sich zu keiner Zeit bemüht, die Brisanz der Geschichte zu relativieren oder abzuschwächen. Sprachlich fällt die Formulierung „[o]n dira“ auf, durch die er die Meinung, Gerüchte oder Themen seines Umfelds, aber auch seiner Leser:innen einbezieht – ein Verfahren, das auch in den autobiographischen Schriften der Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts wiederzufinden sein wird. Holdenried sieht hierin vor allem die Absicht Rousseaus, seine erotischen und sexuellen Erfahrungen den Lesenden nicht vorzuenthalten, sondern sie in die Schilderung seiner teils widersprüchlichen Entwicklung zu integrieren.¹⁷⁸ Für Misch ist diese schonungslose Offenheit Ausdruck des naturwissenschaftlichen Ansatzes, den Rousseau wie o.g. verfolgt, bzw. die Übertragung naturwissenschaftlicher Methoden auf die Selbstbeobachtung – sozusagen als moralisches Experiment.¹⁷⁹

Das zweite Beispiel für die wiederholt skandalträchtige Offenheit Rousseaus ist das Geständnis eines Diebstahls, den er begangen hatte, aber einem unschuldigen Dienstmädchen unterstellte: „[C]e ruban seul me tenta, je le volai, et comme je ne le cachais guère, on me le trouva bientôt. On voulut savoir où je l'avais pris. Je me trouble, je balbutie, et enfin je dis, en rougissant, que c'est Marion qui me l'a donné.“¹⁸⁰ Rousseau kommentiert die Situation mit den Worten: „[J]e la charge effrontément [...]. [A]vec une impudence infernale, je confirme ma déclaration, et lui soutiens en face qu'elle m'a donné le ruban.“¹⁸¹ Auch hier zielt er auf die schockierende Wirkung seiner Erzählung ab, unterstützt sie noch durch die geschilderte Reaktion des jungen (unschuldigen) Mädchens – „auquel mon barbare cœur résiste.“¹⁸² Aus seiner rückblickenden Per-

¹⁷⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre III, Paris 2011, S. 116f. Für einen vertieften Einblick in die Beziehung vgl. ebd., S. 112-145. Zum Kennenlernen zwischen Rousseau und Mme de Warens vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre II, Paris 2011, S. 51f.

¹⁷⁸ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 150.

¹⁷⁹ Vgl. Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Vierter Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1969, S. 844.

¹⁸⁰ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre II, Paris 2011, S. 91.

¹⁸¹ Ebd., S. 92.

¹⁸² Vgl. ebd.

spektive räumt Rousseau jedoch ein, dass die Erinnerung an diese Lüge und die Diskreditierung des Dienstmädchens ihn noch immer verfolgen und quälen würden,¹⁸³ wodurch die Geschichte eine moralische Umdeutung erfährt – in ihrer Selbstentblößung jedoch nicht an Brisanz verliert.

Aufgrund ihrer z.T. skandalösen Inhalte wurden die *Confessions* häufig als anstößig, zu offenerzig oder geradezu „exhibitionistisch“¹⁸⁴ empfunden. Hierzu zählt auch Rousseaus Schilderung seiner Gefühle in der Kindheit, die er bei der körperlichen Züchtigung durch Mlle Lambercier empfand – der Schwester des Pfarrers, bei dem er von 1722 an zwei Jahre lebte. Diese Bestrafungen, die er als einerseits als ungerecht und als Misshandlungen beschreibt, rufen auch andere Gefühle in ihm hervor, wie als drittes und letztes Beispiel an dieser Stelle ausgeführt werden soll:

[C]e châtement m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avait imposé. Il fallait même toute la vérité de cette affection et toute ma douceur naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant ; car j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtement reçu de son frère ne m'eût point du tout paru plaisant.¹⁸⁵

Rousseau gewährt tiefe Einblicke in seine sexuellen Erlebnisse und Wünsche, für die diese ‚kindliche‘ Erfahrung hier nur ein Beispiel unter vielen darstellt.¹⁸⁶ Die schonungslose Offenheit ist maßgeblicher Bestandteil der Innovativität seines Werks und seines Beitrags zur Geschichte des autobiographischen Schreibens. Zahlreiche Autobiographien reihen sich in seine Tradition der Lebensbeichte ein, wie auch die nachfolgenden Analysen an entsprechenden Stellen zeigen werden.

In den späteren Teilen der *Confessions* beschreibt Rousseau, wie er sich immer stärker isoliert und einen regelrechten Verfolgungswahn, auch gegenüber früheren Freunden, entwickelt.¹⁸⁷ Der folgende Auszug aus der Einleitung in das zwölfte und letzte Buch der Bekenntnisse, veranschaulicht diese andere Seite der Offenheit und der Selbstentblößung:

¹⁸³ Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre II, Paris 2011, S. 93.

¹⁸⁴ Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 150.

¹⁸⁵ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre I, Paris 2011, S. 15.

¹⁸⁶ Auch Rousseau selbst verweist darauf, dass seine Ausführungen bzgl. Mlle Lambercier nur der Anfang seiner Geständnisse ist: „J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux. Dès à présent je suis sûr de moi : après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter (J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux. Dès à présent je suis sûr de moi : après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter“ (ebd., S. 23).

¹⁸⁷ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 151.

Ici commence l'œuvre de ténèbres dans lequel, depuis huit ans, je me trouve enseveli, sans que, de quelque façon que je m'y sois pu prendre, il m'ait été possible d'en percevoir l'effrayante obscurité. Dans l'abîme de maux où je suis submergé, je sens les atteintes des coups qui me sont portés ; j'en aperçois l'instrument immédiat ; mais je ne puis voir ni la main qui les dirige, ni les moyens qu'elle met en œuvre. L'opprobre et les malheurs tombent sur moi comme d'eux-mêmes, et sans qu'il y paraisse. Quand mon cœur déchiré laisse échapper des gémissements, j'ai l'air d'un homme qui se plaint sans sujet ; et les auteurs de ma ruine ont trouvé l'art inconcevable de rendre le public complice de leur complot, sans qu'il s'en doute lui-même, et sans qu'il en aperçoive l'effet.¹⁸⁸

Seine Ankündigung, die ‚Wahrheit‘ in all ihrer Schonungslosigkeit darzustellen, setzt Rousseau in seinem umfangreichen Werk also konsequent um. In der Tradition der *Confessiones* von Augustinus entwirft er seine Bekenntnisse als Beichte, bei der es, wie Holdenried in Anlehnung an Starobinski formuliert, nicht um historische Fakten geht, sondern um das Erinnernte, um das affektive Gedächtnis – also um Authentizität statt Fakten.¹⁸⁹ Auch dieser Aspekt ist von zentraler Bedeutung für die Analysen, die ab Kapitel 5 in der vorliegenden Arbeit angestrebt werden: Wie schon in Kapitel 2.2 näher ausgeführt, steht nicht die biographische ‚Wahrheit‘ im Vordergrund, sondern das ‚erinnerte Ich‘ oder gar das ‚Ich‘, das inszeniert wird, das erinnert werden soll.

Die *Bekenntnisse* schließen mit der erneuten Beteuerung der Wahrheit:

J'ai dit la vérité. Si quelqu'un sait des choses contraires à ce que je viens d'exposer, fussent-elles mille fois prouvées, il sait des mensonges et des impostures, et s'il refuse de les approfondir et de les éclaircir avec moi tandis que je suis en vie il n'aime ni la justice ni la vérité. Pour moi je le déclare hautement et sans crainte : quiconque, même sans avoir lu mes écrits, examinera par ses propres yeux mon naturel, mon caractère, mes mœurs, mes penchants, mes plaisirs, mes habitudes, et pourra me croire un malhonnête homme, est lui-même un homme à étouffer.¹⁹⁰

Rousseaus Werk prägte, wie bereits dargestellt, maßgeblich und auf unterschiedlichen Ebenen die weitere Entwicklung des Genres der Autobiographie, nicht zuletzt auch hinsichtlich der endgültigen „Demokratisierung“¹⁹¹ dieser Gattung, indem er sie mitten in die Gesellschaft hineinschreibt und nur sein eigenes ‚Ich‘ fokussiert. Die sprachliche, wie auch die inhaltliche Ebene der *Confessions* etablieren sich merklich als Vorbild für spätere Selbstbiographen.¹⁹²

¹⁸⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre XII, Paris 2011, S. 695.

¹⁸⁹ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 152; Vgl. Jean Starobinski: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. München 1988, S. 294. Zum Begriff der ‚Authentizität‘ im (auto-)biographischen Kontext vgl. auch die entsprechende Fußnote in Kapitel 2.1.

¹⁹⁰ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Livre XII, Paris 2011, S. 780.

¹⁹¹ Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 153.

¹⁹² Vgl. hierzu ebd., S. 153-160.

Autobiographisches Schreiben im 19. und 20. Jahrhundert: *Dichtung(en) und Wahrheit(en)* – auch von Frauen

Zur Vollständigkeit der Schlüsseltexte des autobiographischen Schreibens¹⁹³ muss an dieser Stelle Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*¹⁹⁴ (1808-1831) Erwähnung finden. Zurecht wird Goethes Werk große Auswirkung auf die ihm folgenden Autobiographen zugesprochen, förderte er doch auch selbst die Entstehung weiterer biographischer Werke.¹⁹⁵ Da eine inhaltliche Anlehnung an die Goethe-Tradition bei den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten französischen Künstlerinnenautobiographien wenig erwartbar ist, sollen hier die Auswirkungen seiner Arbeit auf den Forschungsbereich der Autobiographie im Vordergrund stehen. „Am Modell Goethe richtete sich die Autobiographiegeschichte aus“,¹⁹⁶ schreibt Holdenried, und Aichinger bezeichnet *Dichtung und Wahrheit* als das Ideal, das Muster der Autobiographie, erklärt das Werk sogar zum „Höhepunkt und Kulminationspunkt der Gattung“.¹⁹⁷ *Dichtung und Wahrheit* war ursprünglich von Goethe als eine Art Kommentar zu seinen Werken gedacht, um einen Zusammenhang zwischen diesen herzustellen, entwickelte sich immer mehr zu einer umfangreichen Lebensbeschreibung, die allerdings bereits mit seinem sechsundzwanzigsten Lebensjahr enden.¹⁹⁸

Besondere Beachtung findet in der Goetheforschung immer wieder das Verhältnis von ‚Dichtung‘ und ‚Wahrheit‘, respektive der Grad der Fiktionalität, der die Autobiographie-Forschung nachhaltig beeinflusste und somit auch für die hier untersuchten Künstlerinnenautobiographien von Relevanz ist. Während das Werk zunächst als ‚wahrer‘ Lebensbericht gelesen wurde, rückte dann die fiktionale Überformung und die mangelnde Orientierung an den Fakten, die dem Werk wiederholt angelastet wurde, in den Vordergrund, womit auch der Status als Autobiographie kritisch hinterfragt wurde. Holdenried macht deutlich, dass hierbei aber vor allem die Funktion der fiktiven Elemente im Vordergrund stehen muss: Anders als Rousseau, der für die Selbstdarstellung die Methode der Introspektion gewählt hatte, bediente sich Goethe der

¹⁹³ Vgl. Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 37.

¹⁹⁴ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.“ In: Klaus-Detlef Müller: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe. Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände. Band 14. Frankfurt am Main 1986.

¹⁹⁵ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 169.

¹⁹⁶ Ebd., S. 160.

¹⁹⁷ Vgl. Ingrid Aichinger: *Künstlerische Selbstdarstellung. Goethes Dichtung und Wahrheit und die Autobiographie der Folgezeit*. Frankfurt am Main [u.a.] 1977, S. 813.

¹⁹⁸ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 161f.

Fiktion, um die Entwicklung seiner Persönlichkeit, seines Ichs, aufzuzeigen.¹⁹⁹ Damit leistete Goethes Selbstbiographie bereits den Anstoß für die erst in den letzten Jahrzehnten immer stärker werdende Forschungsdiskussion um das Spannungsfeld von Fiktionalität und Faktualität, in dem sich autobiographische Schriften bewegen, wie Kapitel 2.2.3 näher beleuchtet.

Mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zeigen sich auf der formalen Ebene autobiographischen Schreibens neue Tendenzen: Theodor Fontanes autobiographische Texte (*Meine Kinderjahre*, 1893; *Von Zwanzig bis Dreißig*, 1895) verzeichnen einen stärker anekdotischen Stil, der sich dann u.a. bei Walter Benjamin (*Berliner Kindheit um Neuzehnhundert*, posthum 1950) oder Roland Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975) noch deutlicher von einer Chronologie der Lebenserzählung löst. In dieser Zeit tritt verstärkt auch das Thematisieren der Erinnerung selbst in Erscheinung – ein Aspekt, der in den nachfolgenden Analysen wiederholt von Bedeutung sein wird.²⁰⁰

Mit Goethe als drittem und letztem Meilenstein bzw. dem gesamten hier vorgestellten üblichen ‚Dreigestirn‘ Augustinus, Rousseau, Goethe wird deutlich, dass die Traditionen des autobiographischen Schreibens bis einschließlich des 19. Jahrhunderts männlich geprägt und damit, wie Wagner-Egelhaaf konstatiert, von der „Topik männlicher Lebensentwürfe“²⁰¹ bestimmt sind. Für Kristi Siegel handelt es sich um „a genre written by, controlled by, and defined by men“²⁰² und Keilhauer bemerkt ebenfalls eine langwährende „exclusion des autobiographies féminins du canon littéraire.“²⁰³ Eine Erklärung hierfür liegt in der gesellschaftlichen bzw. sozialen Rolle der Frau, die (mindestens) bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts noch primär für

¹⁹⁹ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 167f. Zur Frage der ‚Wahrheit‘ und der Grenzen der Erinnerung sei hier auf Nünning's Unterscheidung zwischen ‚historischer Wahrheit‘, ‚narrativer Wahrheit‘ und der ‚Wahrheit der Erinnerung‘ verwiesen. Nünning stellt in diesem Zusammenhang auch die allgemeine Begrenztheit der Zuverlässigkeit eines autobiographischen Gedächtnisses heraus. (vgl. Ansgar Nünning: ‚Memory's Truth‘ und ‚Memory's Fragile Power‘. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung.“ In: Christoph Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 39-60, hier S. 45).

²⁰⁰ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographieforschung: Alte Fragen – Neue Perspektiven*. Boston 2019, S. 10-12.

²⁰¹ Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie und Geschlecht“. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Erinnern und Geschlecht*. Band 1, Freiburger Frauenstudien 19 (2006), S. 49-64, hier S. 50. Ähnlich erklärt auch Siegel: „[T]he most famous – or at least most critiqued – autobiographies have been written by famous men (e.g., St. Augustine, Jean-Jacques Rousseau, Benjamin Franklin, Henry Adams, Henry James, Jean-Paul Sartre etc.); its form has been shaped by men's lives“ (Kristi Siegel: *Women's Autobiographies, Culture, Feminism*. New York 2001, S. 10).

²⁰² Ebd., S. 11.

²⁰³ Annette Keilhauer: „Vicillir féminin et écriture autobiographique, aléas d'un questionnement croisé.“ In: Dies.: *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand 2007, S. 9-22, hier S. 11. Keilhauer bezeichnet die Autobiographie in diesem Zusammenhang als „l'un des genres les plus masculins de l'histoire littéraire“ (ebd.).

die Familie zuständig, d.h. im Bereich des Privaten verortet war.²⁰⁴ Damit erlangte sie keinen autobiographischen Subjektstatus, das autobiographische Narrativ blieb ihr verwehrt.²⁰⁵ In der Hochphase der (männlichen) Selbstbiographien, die sich mit Holdenried zwischen 1770 und 1830 einordnen lässt, beschränkte sich der Themenkreis für Frauen in der Regel auf das häusliche, familiäre Umfeld und die Kirche bzw. Religion.²⁰⁶ Gleichwohl existieren einzelne autobiographische Schriften von Frauen aus dieser Zeit:²⁰⁷ Zunächst schrieben vorwiegend Frauen aus wohlhabenden, privilegierten Gesellschaftsschichten, bis sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts das Feld der Selbstbiographinnen weiter ausdifferenzierte, indem auch Frauen bspw. aus dem Bereich der Landwirtschaft oder einem Dienstangestelltenverhältnis ihr Leben dokumentierten:²⁰⁸ „Das Aufblühen der autobiographischen Produktion von Frauen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgt [...] parallel zur sich mit den sozialen Wandlungen eröffnenden Möglichkeit eines breiteren Zugriffs von Frauen auf die Öffentlichkeit.“²⁰⁹

Einen wahren Aufschwung erlebten weibliche Selbstbiographien aber erst im Kontext der v.a. durch Roland Barthes angestoßenen ‚Krise des Autors‘ in den späten 1960er Jahren:²¹⁰ Hier erkämpfen sich marginalisierte Gruppen – darunter auch die schreibenden Frauen – ihren Au-

²⁰⁴ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie und Geschlecht“. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Erinnern und Geschlecht*. Band 1, Freiburger Frauenstudien 19 (2006), S. 49-64, hier S. 52. Vgl. hierzu auch ganz ähnlich Annette Keilhauer: „Vieillir féminin et écriture autobiographique, aléas d’un questionnement croisé.“ In: Dies.: *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand 2007, S. 9-22, hier S. 11. Vgl. hierzu auch Lisbeth Larsson, die sich mit der Entwicklung der weiblichen Autobiographie insbesondere im schwedischen Kontext beschäftigt: „As in other European countries, there is an obvious connection between woman’s juridical and social position and the break-through of female autobiographies“ (Lisbeth Larsson: „Truth and Consequences. Women’s Autobiographies. Theory and Practice.“ In: Christoph Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 152-167, hier S. 156.). Interessant ist auch ihre Beobachtung, dass weibliche Autobiographien früher häufig falsch kategorisiert wurden, vornehmlich als *fiction*: „[E]ven when the woman herself [...] labelled her book as autobiography, it was most often not accepted as such“ (ebd., S. 154).

²⁰⁵ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie und Geschlecht“. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Erinnern und Geschlecht*. Band 1, Freiburger Frauenstudien 19 (2006), S. 49-64, hier S. 49-52.

²⁰⁶ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 69-71. Holdenrieds Autobiographieforschung hat bereits seit Mitte der 1990er Jahre einen Schwerpunkt im Bereich der Autobiographik von Frauen (vgl. dies. (Hrsg.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen*. Berlin 1995).

²⁰⁷ Für einen Einblick in weibliches autobiographisches Schreiben im 18. Jahrhunderts vgl. Ortrun Niethammer: *Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert*. Tübingen/ Basel 2000.

²⁰⁸ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 73f. Anette Keilhauer weist in diesem Zusammenhang auf die paradox erscheinende Tatsache hin, dass bis zum 20. Jahrhundert literarische – fiktionale – Texte von Frauen vornehmlich aus einer autobiographischen Perspektive, also beispielsweise aus der vermeintlichen Identität von Protagonistin und Autorin gelesen wurden (vgl. Annette Keilhauer: „Vieillir féminin et écriture autobiographique, aléas d’un questionnement croisé.“ In: Dies.: *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand 2007, S. 9-22, hier S. 10. Man(n) erkannte ihnen also gleichermaßen den Anspruch auf faktuale Texte, als auch die Fähigkeit zum Verfassen fiktionaler Werke ab.

²⁰⁹ Montserrat Bascoy, Lorena Silos: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)*. Würzburg 2017, S. 7-24, hier S. 8.

²¹⁰ Den Anstoß der Debatten lieferte Barthes mit seiner Verkündung zum Tod des Autors (vgl. Roland Barthes: „La mort de l’auteur.“ In: Ders.: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984).

tor:innenstatus.²¹¹ Wagner-Egelhaaf fasst zusammen: „Die auktoriale Selbstermächtigung von Frauen findet demnach vor dem Hintergrund eines bereits in Frage gestellten Autorbewusstseins statt.“²¹² Seit den 1980er Jahren nimmt auch die Forschung weibliche Autobiographien stärker in den Blick,²¹³ sodass Esther Kraus im Jahr 2013 hier eine mittlerweile „stark ausdifferenzierte gender-Forschung“²¹⁴ beobachtet. Auffallend ist, dass sich größtenteils Forscherinnen der Thematik annehmen.²¹⁵ Im Jahr 2010 legte Gudrun Wedel ein Großprojekt zur weiblichen Autobiographik vor: In ihrem Lexikon versammelte sie mehr als 2000 deutschsprachige Autobiographinnen, die im 19. Jahrhundert geboren wurden (also ursprünglich noch in die Etappe der weiblichen autobiographischen ‚Unsichtbarkeit‘ fallen) und strebte damit neben einer Sichtbarmachung ihrer Texte und Leben auch die Errichtung eines Grundsteins für weitere Forschungen zum weiblichen autobiographischen Schreiben an.²¹⁶ Die nachfolgende zeitliche Etappe nehmen Montserrat Bascoy und Lorena Silos in ihrem zuvor bereits zitierten Sammelband in den Blick, wenn sie „die Stimme der Frau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzudecken“²¹⁷ versuchen und dabei den „soziopolitischen Wandel und die neuen Entwicklungen im Bereich der Wissenschaft und der Philosophie, die das Individuum neu verorten“²¹⁸ einbeziehen.

Holdenried sieht einen zentralen Unterschied zwischen dem Verfassen männlicher und weiblicher (Auto-)Biographik in der Wahrnehmung der eigenen Identität: Im Gegensatz zu männli-

²¹¹ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie und Geschlecht“. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Erinnern und Geschlecht*. Band 1, Freiburger Frauenstudien 19 (2006), S. 49-64, hier S. 60; Vgl. übereinstimmend auch Kristi Siegel: *Women's Autobiographies, Culture, Feminism*. New York 2001, S. 11.

²¹² Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2. Auflage. Stuttgart 2005, S. 101.

²¹³ In den Anfängen bestand die wissenschaftliche Aufgabe zunächst darin, die Texte von Frauen sichtbar zu machen, d.h. sie zu finden, zu ordnen und zu anhand von Einzelanalysen sie nach und nach zu systematisieren. Dieser Anspruch zeigt sich beispielsweise auch noch in dem 1996 von Magdalena Heuser herausgegebenen Band (vgl. Magdalena Heuser (Hrsg.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Tübingen 1996). In der Einleitung skizziert sie das Projekt: „Die Spuren der überlieferten, aber zu wenig beachteten Autobiographik von Frauen durch fundierte Einzelstudien zu sichern und die verschiedenen Forschungsansätze zusammenzuführen, erschienen mir sinnvolle nächste Schritte“ (ebd., S. 5).

²¹⁴ Vgl. Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, S. 73.

²¹⁵ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: „Autobiographie und Geschlecht“. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Erinnern und Geschlecht*. Band 1, Freiburger Frauenstudien 19 (2006), S. 49-64, hier S. 53. Noch um die Jahrtausendwende kritisierte Siegel, dass trotz des allgemeinen Forschungs-Booms zur Theorie der Autobiographie seit den 1980er Jahren kaum Arbeiten existierten, die sich ausschließlich mit weiblichem autobiographischem Schreiben befassten. „Further, nearly everything that has been written has been written by women“ (Kristi Siegel: *Women's Autobiographies, Culture, Feminism*. New York 2001, S. 11). Des Weiteren zeigen die vorgestellten Ergebnisse der jüngeren Autobiographieforschung, dass der hier errungene ‚Fortschritt‘ überwiegend lediglich die Binarität der Geschlechter in den Blick nimmt.

²¹⁶ Vgl. Gudrun Wedel: *Autobiographien von Frauen: ein Lexikon*. Köln 2010.

²¹⁷ Montserrat Bascoy, Lorena Silos: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)*. Würzburg 2017, S. 7-24, hier S. 7.

²¹⁸ Ebd., S. 8.

chen Selbstbiographen erschienen Frauen bescheidener und zurückhaltender, schrieben selten rein *selbstreferenziell*, sondern definierten ihr eigenes Dasein vornehmlich in Bezug auf, für und durch andere.²¹⁹ Ähnlich konstatiert auch Jack Bratton:

The most pervasive characteristic of *female* autobiography [...] is argued to be self-definition in relation to significant others; so that, rather than a sense of individual autonomy, a sense of identification, interdependence and community is key in the development of women's identity and therefore also central in the stories of themselves.²²⁰

Mit Keilhauer lässt sich ergänzen, dass Frauen in früheren Zeiten häufig andere (literarische) Formen wählten, um ihr Leben zu dokumentieren – wie etwa Briefe, Tagebücher o.ä., also Texte, die meist nicht dafür bestimmt waren, an die Öffentlichkeit zu gelangen und somit intimer konzipiert waren.²²¹ Hierdurch lassen sich Besonderheiten des weiblichen autobiographischen Schreibens gegenüber einer männlichen Autobiographik erwarten – ergibt sich doch über die historische Dominanz männlicher Vorbilder für autobiographische Texte, dass „Autobiographinnen wie Schriftstellerinnen allgemein [...] sich natürlich auf den männlichen Kanon bezogen, seine Strukturen übernommen, imitiert, sie aber auch subvertiert und ironisch de(kon)struiert“²²² haben. Wagner-Egelhaaf wirft 2005 die Frage auf, ob sich bei aller männlicher Dominanz in diesem Genre auch eine Tradition weiblicher Autobiographik ergibt bzw. inwiefern fassbare Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Autobiographien bestehen.²²³ Siegel widerlegte bereits 2001 zumindest die Vorstellung von stilistischen Differenzen: Weibliche Autobiographien seien weder, wie vielfach diskutiert,²²⁴ weniger linear bzw. zusammenhängend erzählt, noch privater gestaltet – so wie Männer nicht grundsätzlich stärker ihr öffentliches Leben in den Vordergrund stellten.²²⁵ In Anlehnung an Katherine Goodman erläutert Holdenried, dass fehlende Unterschiede in der männlichen und weiblichen Selbstdarstellung nicht mit einer nicht vorhandenen Geschlechterdifferenz gleichzusetzen ist, sondern dass „gerade die für Frauen notwendige Mimikry an männliche Formen der Selbstdar-

²¹⁹ Vgl. Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 67.

²²⁰ Jack Bratton: *New Readings in Theatre History*. Cambridge 2003, S. 101f.

²²¹ Vgl. Annette Keilhauer: „Vieillir féminin et écriture autobiographique, aléas d'un questionnement croisé.“ In: Dies.: *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand 2007, S. 9-22, hier S. 12.

²²² Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 83. Vgl. auch Montsserat Bascoy, Lorena Silos: „Bis Ende des 19. Jahrhunderts nahmen sich die von Frauen geschriebenen Autobiographien die Modelle der männlichen Literatur zum Vorbild, indem sie deren Objektive, Strategien und literarischen Mittel übernahmen. [...] Aus der Position des Unterdrückten konnten sich Frauen nur an den gegebenen Rahmen anpassen, was allmählich durch die Entstehung eines feministischen Bewusstseins überwunden wird“ (Montsserat Bascoy, Lorena Silos: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)*. Würzburg 2017, S. 7-24, hier S. 11).

²²³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2. Auflage. Stuttgart 2005, S. 97.

²²⁴ So z.B. bei Wagner-Egelhaaf, vgl. ebd., S. 99.

²²⁵ Vgl. Kristi Siegel: *Women's Autobiographies, Culture, Feminism*. New York 2001, S. 20.

stellung der einzige Weg gewesen sein [mag], sich in den autobiographischen Diskurs einzuschreiben“.²²⁶

Die autobiographischen Texte, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden, zeigen durchaus eine teils explizite, teils implizite Auseinandersetzung mit männlichen und weiblichen Lebensentwürfen, z.B. in Form von gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen, mit denen sie sich konfrontiert sehen und die sie z.T. zu überwinden suchen (*role model*). Im Rahmen der Analysen wird daher u.a. auch zu fragen sein, inwiefern sich in den untersuchten Werken Traditionen (männlichen) autobiographischen Schreibens aufdecken lassen und ggf. Parallelen zu ‚Schlüsseltexten‘ der Autobiographie erkennbar sind. Denn wie Holdenried richtig festhält, haben die „Lebensgeschichten anderer [...] Modellfunktion für das eigene Leben“²²⁷ – und unter Umständen auch für die eigenen autobiographischen Lebenserzählungen. Hinzu kommt als Besonderheit des künstlerischen autobiographischen Schreibens, dass die Künstlerinnen in ihrem Schreiben auf die ‚Unterstützung‘ durchweg männlicher (Co-)Autoren zurückgreifen. Ihre Lebensgeschichten werden also zumindest mitinszeniert aus einer männlichen Perspektive, was die schon grundsätzlich gegebene Hybridität der Gattung, wie sie in Kapitel 2.2.3 ausführlicher definiert wird, noch ausweitet. Die untersuchten Texte bewegen sich damit in einem Spannungsfeld zwischen Fakten und Fiktion, Erinnerung und Konstruktion sowie weiblicher Wahrnehmung und (männlicher) Darstellung.

Die Spuren einer möglicherweise ‚männlichen Handschrift‘ steht in den folgenden Untersuchungen nicht im Vordergrund, trotzdem gilt es, die Möglichkeit eines doppelten – nämlich historisch wie konkreten – männlichen Einflusses auf das (weibliche) autobiographische Schreiben der Künstlerinnen in den jeweiligen Analysen mitzudenken.²²⁸ Durch die formale Einheit der „identité du narrateur et du personnage principale“,²²⁹ verbunden mit der Entscheidung der jeweiligen Künstlerinnen, dass die Werke – veröffentlicht unter ihrem eigenen Namen²³⁰ – ihr Leben, ihre Persönlichkeit in der Öffentlichkeit und auch für die Nachwelt re-

²²⁶ Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2. Auflage. Stuttgart 2005, S. 99.

²²⁷ Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 13.

²²⁸ Die bestehende Forschung zum weiblichen autobiographischen Schreiben hält nahezu übereinstimmend fest, dass Arbeiten an und mit Autobiographien zwar die dem Genre innewohnenden Heterogenitäten berücksichtigen (nicht nur in Bezug auf die Kategorie Geschlecht, sondern auch auf z.B. auf die Nationalität etc.), jedoch nicht (nur) auf Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Schreiben fokussieren sollten. Siegel fordert stattdessen schon 2001 nach „studies emphasizing the difference among women themselves“ (Kristi Siegel: *Women’s Autobiographies, Culture, Feminism*. New York 2001, S. 13) und weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass aus der Analyse einzelner Selbstbiographien von Frauen keine verallgemeinernden Erkenntnisse über das weibliche autobiographische Schreiben im Allgemeinen abzuleiten sind.

²²⁹ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 15.

²³⁰ Einen Sonderfall stellt hier die Lebenserzählung Coco Chanel dar, vgl. hierzu Kapitel 5.2.1.

präsentieren sollen, sind sie als Zeugnis ihres Selbstbildes zu werten und zu untersuchen, wie auch schon in Kapitel 2 näher ausgeführt wurde. Achermann spricht von der „Intentionalitätstheorie“,²³¹ wenn Autobiographien nicht hinsichtlich bestimmter bekannter Lebensumstände überprüft werden, sondern die (tatsächliche oder vermutete) Absicht im Fokus steht, diese Umstände darzustellen. Wenn im Folgenden also von (auto-)biographischen Schriften bzw. (Auto-)Biographien gesprochen wird, soll damit nicht vernachlässigt werden, dass die untersuchten Werke den traditionellen Autobiographiebegriff (z.B. Lejeunes, vgl. Kapitel 2.2.4) vor allem im Hinblick auf das (selbst) Schreiben z.T. sehr weit auslegen, wie das nachfolgende Unterkapitel näher ausführt – stattdessen aber der Fokus mehr auf die Strategien und Effekte der künstlerischen (Selbst-)Darstellung gerichtet werden. In diesem Sinne steht im Vordergrund der Betrachtung, *was* und *wie* die Künstlerinnen von ihrem Leben erzählen, nicht aber primär darauf, dass sie es (ausschließlich selbst) zu Papier gebracht haben.

Wie zuvor dargestellt, fallen die hier untersuchten (auto-)biographischen Schriften Édith Piafs, Coco Chanel und Brigitte Bardots im 20. Jahrhundert in eine Zeit, in der die Veröffentlichung von weiblichen Memoiren keine Besonderheit mehr darstellt.²³² Auch im Bereich von Künstlerinnenautobiographien respektive Veröffentlichungen weiblicher Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens befinden sie sich in prominenter Gesellschaft – national wie international: 1963, also nur ein Jahr vor Piafs zweiter Autobiographie *Ma vie*, erscheint das erste autobiographische Werk der amerikanischen Schauspielerin Joan Crawford (*A Portrait of Joan. An Autobiography*).²³³ Sie nutzte ihre Memoiren zur aktiven Gestaltung eines öffentlichen künstlerischen Bildes, was natürlich u.a. auf ihre Tätigkeit als Schauspielerin zurückzuführen war. Ihr Lebensbericht bot den Raum zur (Selbst-)Inszenierung zwischen (vermeintlich) privater Persönlichkeit und öffentlicher Wahrnehmung bzw. filmischen Image. Große Aufmerksamkeit auch über die Grenzen ihres Heimatlands Frankreich hinaus erlangten die autobiographischen Schriften der Philosophin und Frauenrechtlerin Simone de Beauvoir, die sich in fünf Werke

²³¹ Eric Achermann: „Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 23-53, hier S. 28.

²³² Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts, im Jahr 1855, legte die Schriftstellerin George Sand ihre Memoiren vor, die in Frankreich breit rezipiert und bereits 1876, im Jahr ihres Todes, in einer Neubearbeitung veröffentlicht wurden (vgl. George Sand: *Histoire de ma vie*. Paris 1855; vgl. Kerstin Wiedemann: *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2003, S. 352f. Wiedemann beschreibt am Beispiel der Schriftstellerin Malwida von Meysenburg (1816-1903), dass diese sich in ihrer Autobiographie *Memoiren einer Idealistin* (1876) explizit auf das Vorläuferwerk Sands bezieht und deutlich macht, dass sie dadurch die Anregung zu ihrer eigenen Lebensveröffentlichung fand (vgl. ebd., S. 352).

²³³ Vgl. Joan Crawford: *A Portrait of Joan. An Autobiography*. London 1963. Im Jahr 1978 widerlegte Christina Crawford öffentlichkeitswirksam in ihren später auch verfilmten Memoiren *Mommie Dearest* das Selbstbild ihrer Adoptivmutter, indem sie sie u.a. Alkoholikerin diskreditierte, die ihre Kinder körperlich und seelisch misshandelte (vgl. Cristina Crawford: *Mommie Dearest*. New York 1978).

gliedern und jeweils einen ausgewählten Abschnitt ihres Lebens umfassen; der erste Band erschien im Jahr 1958 und umfasst die Lebensphase Kindheit bis Studium.²³⁴ De Beauvoirs Schilderungen sind geprägt von Detailreichtum und Offenheit in Bezug auf das eigene Empfinden, zielen jedoch nicht – wie bei Crawford – primär auf die Erschaffung oder Korrektur eines öffentlichen Images ab. Das Interesse der Öffentlichkeit galt (und gilt bis heute) nicht nur der Darstellung ihres eigenen Lebens, sondern v.a. auch ihrer kritischen Wahrnehmung der Gesellschaft und ihrer Auseinandersetzung mit den dominierenden Themen der Zeit.

Als drittes und letztes Beispiel soll hier abschließend ausführlicher auf die bereits in Kapitel 1.2 thematisierte Autobiographie der französischen Schauspielerin Sarah Bernhardt eingegangen werden, da sie zahlreiche Parallelen im Hinblick auf die (künstlerische) Selbstdarstellung zu den im Folgenden untersuchten Werken aufweist, als weiblicher Vorläufertext der Künstler:innenautobiographik gelesen werden kann und gerade durch die öffentliche Zuschreibung Bernhardts als Diva relevant ist. *Ma double vie* (1907)²³⁵ beginnt mit ihrer Kindheit und endet nach ihrer ersten großen USA-Tour im Jahr 1880. Der Fokus Bernhardts liegt dabei auf der Herausstellung einzelner Karriereschritte und ihrem Aufstieg, aber auch private Momente und persönliche Gedanken finden Erwähnung. Dass der Schwerpunkt auf einer professionellen künstlerischen (Selbst-)Darstellung liegt, zeigt sich u.a. daran, dass die autodiegetische Erzählerin von Beginn mit dem Namen ‚Sarah‘ in Erscheinung tritt – tatsächlich führte die als Henriette-Marie-Sarah Bernhardt geborene Schauspielerin ihren Drittamen erst nach ihren ersten Theatererfolgen als Künstlernamen.²³⁶

In Bezug auf ihren Karriereaufstieg verschweigt die Schauspielerin nicht, dass dieser auch immer wieder von Rückschlägen geprägt war²³⁷ (ein Aspekt, der v.a. in der Analyse von Édith Piaf's *Au bal de la chance* relevant sein wird)²³⁸ und dass sie sich wiederholt einem großen Konkurrenzdruck und der Missgunst von Seiten ihrer Kolleg:innen ausgesetzt sah.²³⁹ In Bezug auf die Herausstellung ihrer Erfolge betont sie zum einen mehrfach, wie sie sich ihren Aufstieg

²³⁴ Vgl. Simone de Beauvoir: *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris 1958.

²³⁵ Vgl. Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000.

²³⁶ „Elle écrivait à une de mes tantes: ‚Veille sur la petite Sarah [...]‘“ (ebd., S. 11).

²³⁷ Vgl. z.B. ebd., S. 176 („Je me trouvais ruinée du jour au lendemain“), S. 289 („Ma première station à la Comédie-Française m'avait mal réussi“).

²³⁸ Vgl. Kapitel 5.1.1.

²³⁹ „Cependant la guerre allait éclater. Le première hostilité vint de Sophie Croizette. [...] La discussion continua un peu vive de part et d'autre. Deux clans se formèrent: les Croizettistes et les Bernhardtistes“ (Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 296f.). Vgl. auch ebd., S. 317f.

erkämpfte²⁴⁰ und dass sie sich dabei auch immer wieder gegen männliche Vorgesetzte aufzulehnen und durchzusetzen wusste, sodass sich hier bereits Tendenzen einer (Selbst-)Inszenierung als *role-model* und als *self-made-woman* erkennen lassen, wie sie in ähnlicher Form auch in den Memoiren der hier untersuchten Künstlerinnen herausgearbeitet werden sollen.²⁴¹ Zum anderen beschreibt Bernhardt auch, dass der Beruf sie immer wieder vor körperliche Herausforderungen stellte, sie oft krank war – und z.T. trotzdem auftrat.²⁴² Ähnlich wie auch die Texte von Piaf, Chanel und Bardot offenbaren werden, betont Sarah Bernhardt wiederholt, dass sie einen exzentrischen Charakter besitze, der den Umgang mit ihr nicht immer einfach mache. So beschreibt sie schon zu Beginn ihrer Memoiren, dass sie im Internat durch ihre „colères terribles“ aufgefallen sei, „qui jetaient le désarroi dans la pension et me laissaient deux ou trois jours à l’infirmerie. Mes colères ressemblaient à des accès de folie.“²⁴³ Gleichzeitig verdeutlicht sie in diesem Zusammenhang immer wieder ihre Willenskraft, sodass sich die vermeintliche Schwäche auch als Stärke lesen lässt: „Mais mon idée était fixe, ma volonté tenace.“²⁴⁴

Zu der Betonung ihrer Erfolge gehört auch, dass sie ihren internationalen Werdegang ausführlich thematisiert und – ähnlich wie auch Piaf, Chanel und Bardot – ihre Erfahrungen im Ausland mit den Leser:innen teilt.²⁴⁵ Zum Ende ihres autobiographischen Werks, im Anschluss an die Schilderungen ihrer großen USA-Tournee, listet Sarah Bernhardt auf: „Mon voyage artistique dura sept mois; je visitai cinquante villes et donnai cent cinquante représentations.“²⁴⁶ Begleitet werden ihre Schilderungen immer wieder von Pressekritiken, die sie zitiert – auch dieses Verfahren findet sich in ähnlicher Form später bei Piaf, die bevorzugt lobende Worte in ihre Memoiren integriert. Bernhardt hingegen übernimmt sowohl positive²⁴⁷ als auch negative Kri-

²⁴⁰ So erzählt sie z.B. ab Kapitel 7 ausführlich von ihrer Zeit auf dem Konservatorium und nimmt ihre Leser:innen mit durch die Anfänge ihrer späteren Karriere.

²⁴¹ Dass sie den gesellschaftlichen Vorstellungen ihrer Zeit voraus war, verdeutlicht sie auch beispielsweise daran, dass sie in jungen Jahren den Heiratsantrag eines wohlhabenden Mannes ablehnte, weil sie nicht ohne Gefühle – und damit nur aus Verstand – heiraten wollte. Sie widersetzte sich damit der ausdrücklichen Empfehlung ihrer Familie, die ihre finanzielle Absicherung bevorzugt hätte (vgl. Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 94-96).

²⁴² „Mais je me minais. Je passais des nuits à pleurer. [...] Je vomissais le sang d’une façon terrifiante et je restai des heures sans connaissance“ (Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 296). Vgl. auch ebd., S. 301: „[J]e changeai mes batteries et résolus d’être forte, solide, vivace, et et vivante“. Vgl. auch ebd., S. 354 und S. 378.

²⁴³ Ebd., S. 24. Vgl. hierzu auch ebd., S. 135: „Je me sentis moins heureuse parmi les miens. On me faisait de continuels reproches sur ma violence.“

²⁴⁴ Ebd., S. 140.

²⁴⁵ So handelt bspw. Kapitel 27 von ihrer ersten beruflichen Englandreise, Kapitel 32 von ihrer Tournee in den USA.

²⁴⁶ Ebd., S. 505.

²⁴⁷ Vgl. z.B. ebd., S. 353.

tik,²⁴⁸ letztere wird für das Lesepublikum häufig kommentiert oder widerlegt und unterstützt die Darstellung des steinigen Karrierewegs bzw. des hart erarbeiteten Aufstiegs. Was später bei Brigitte Bardot zum zentralen (Selbst-)Inszenierungsaspekt ausgebaut wird, findet sich hier nur in Ansätzen: Der Unmut der Künstlerin gegenüber der (Klatsch-)Presse, die Gerüchte über sie verbreitet und ihr das (Privat-)Leben erschwert.²⁴⁹ Hieran wird erneut deutlich, worin die Bedeutung Sarah Bernhardts und ihres Werks für die weitere Entwicklung der Künstler:innenautobiographik besteht: Zentrale Elemente des Stardaseins, die sich im 20. Jahrhundert immer stärker ausprägen, sind hier bereits erkennbar und in den Lebensbericht integriert.

Weitere zentrale Motive der Autobiographie Bernhardts, die auch in den hier angestrebten Analysen von Bedeutung sein werden, sind z.B. die Todesnähe bzw. -sehnsucht, die bei Piaf und Bardot zu Leitmotiven ausgebaut wird²⁵⁰ und die auch hier schon Züge einer Selbstdarstellung als Grenzfigur zwischen Leben und Tod tragen, wie sie in Kapitel 3 als charakteristisch für die Diven des 20. Jahrhunderts herausgestellt sind. Der Glaube, der vor allem im Lebensbericht Piafs eine große Rolle spielt, ist ebenfalls ein Teil des künstlerischen Selbstbildes, das Sarah Bernhardt von sich vermitteln will.²⁵¹ Ähnlichkeiten finden sich auch in Bezug auf das (auto-)biographische Schreiben selbst respektive die Strategien, mit denen die Künstlerinnen Authentizität und Faktizität zu signalisieren suchen: Bernhardt versichert so beispielsweise ihren Leser:innen: „Cette conversation est telle qu’elle eut lieu, mot pour mot.“²⁵² Außerdem rekonstruiert sie häufig genaue Jahreszahlen oder konkrete Daten – insbesondere in Bezug auf ihre Karriere,²⁵³ wodurch sie ihren Ausführungen einen (vermeintlich) dokumentarischen Charakter verleiht. Die Analysen der autobiographischen Schriften in Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit werden noch weitere Strategien in Bezug auf die Inszenierung (scheinbarer) autobiographischer Authentizität und ‚Glaubwürdigkeit‘ zum Vorschein bringen und damit die Tradition, die Bernhardt in der Nachfolge Rousseaus weiterträgt, fortschreiben.

Anders als zu den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten (auto-)biographischen Schriften liegen vor allem zu Sarah Bernhardt selbst, aber auch zu ihren Memoiren bereits Forschungsergebnisse vor.²⁵⁴ Wie bereits in Kapitel 1.2 thematisiert wurde, wertet bspw. Hügel ihren Le-

²⁴⁸ Vgl. z.B. Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 128.

²⁴⁹ Vgl. z.B. ebd., S. 179, S. 303, S. 364.

²⁵⁰ Vgl. z.B. ebd., S. 15f., 16, S. 95f., S. 187.

²⁵¹ Vgl. z.B. ebd., S. 42 und S. 186.

²⁵² Ebd., S. 79.

²⁵³ Vgl. hierzu z.B. ebd., S. 293f.

²⁵⁴ Vgl. für biographische Arbeiten z.B. Robert Gottlieb: *Sarah. The Life of Sarah Bernhardt*. New Haven 2010, vgl. Arthur Gold: *Der eigensinnige Engel. Das leidenschaftliche Leben der Sarah Bernhardt*. München 1992, vgl.

bensbericht (bzw. die deutsche Übersetzung) als Autobiographie einer Diva – nicht nur bezogen auf ihre Profession, sondern auch im Sinne der hier nachfolgend als ‚kulturelle Figur‘ beschriebenen Diven des 20. Jahrhunderts, ohne jedoch, wie ebenfalls in dem entsprechenden Kapitel bereits bemerkt wurde, eine genauere Analyse dazu vorzulegen.²⁵⁵ Gleichwohl gilt natürlich: Anders als die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Künstlerinnen gilt Bernhardt als ‚traditionelle‘ Diva²⁵⁶ und soll somit als Vorläuferfigur für die künstlerischen (Selbst-)Bilder der Piafs, Chansons und Bardots fungieren. Die zuvor ausgeführten Einblicke in die Memoiren Sarah Bernhards offenbaren, dass hier bereits mit klaren Strategien ein bestimmtes künstlerisches Selbstbild erzeugt und transportiert wird. Die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Künstlerinnen sind damit keine Pionierinnen ihres Genres, sondern können – selbst oder durch ihr Mit-/ Co-Autoren – auf Vorläufertexte und (Selbst-)Darstellungsmuster rekurren – was sie im Hinblick auf die hier angestrebte Untersuchung der Strategien künstlerischer (Selbst-)Inszenierung in (auto-)biographischen Schriften qualifiziert. Um den Besonderheiten dieses spezifischen Bereichs der Autobiographie Rechnung zu tragen, beleuchtet das nachfolgende Unterkapitel das bereits mehrfach angesprochene spezifische Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität, dem in den späteren Analysen größere Bedeutung zukommen wird.

2.3.2 Zwischen Fiktionalität und Faktualität

Georg Misch definiert in seiner *Geschichte der Autobiographie* (1904) die Autobiographie anhand der Wortbedeutung im Sinne eines Minimalkonsenses als „Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“.²⁵⁷ Wie bereits zuvor thematisiert, ist

Joanna Richardson: *Sarah Bernhardt. Leben, Karriere u. Legende*. München 1988. Stärker auf ihre Profession fokussiert sind z.B. die folgenden Arbeiten: vgl. Edward Berenson: *Constructing charisma. Ccelebrity, fame, and power in nineteenth-century Europe*. New York 2010, vgl. Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt am Main 1994, vgl. John Stokes: *Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse. Ein Leben für das Theater*. Weinheim u.a. 1991.

²⁵⁵ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfenene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57.

²⁵⁶ In Kapitel 1.2 wurde bereits über die übereinstimmende Forschungslage hinsichtlich der Einordnung Sarah Bernhards als Diva verwiesen und dazu exemplarisch auf die folgenden Arbeiten verwiesen: Vgl. z.B. Elisabeth Bronfen: „Sarah Bernhardt – Die Unermüdliche.“ In: Dies., Barbara Straumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. S. 91-102, vgl. Claudia Thorun: *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*. Hildesheim 2006. Vgl. auch den Band von Caroline de Costa und Francesca Miller, die die Briefe bzw. Telegramme der Schauspielerin an ihren Freund Samuel Pozzi kontextualisieren und veröffentlichen und hier bereits im Titel Sarah Bernhardt als Diva markieren (vgl. Caroline de Costa, Francesca Miller: *The Diva and Doctor God. Letters from Sarah Bernhardt to Doctor Samuel Pozzi*. Bloomington 2011).

²⁵⁷ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 7. Ähnlich entwirft Klein seine Definition für die Biographie: „Im Zentrum einer Biographie – hier verstanden als

in der Autobiographieforschung schon lange übereinstimmend festgestellt worden, dass die Darstellung des eigenen Lebens – trotz der grundsätzlichen Genrezuordnung als faktualer Text, womit Autoren nach Genette (1991) einer Wahrheitsverpflichtung unterliegen,²⁵⁸ nicht unbedingt nur historische Fakten beinhaltet und die Frage nach der ‚Wahrheit‘ für jede Autobiographie differenziert zu beantworten ist. Autobiographien sind somit *per se* eine hybride Gattung, befinden sich in einem komplexen Spannungsfeld von Fiktion und Faktualität. Für Philippe Lejeune, dessen Arbeiten aus den 1970er Jahren die Autobiographieforschung inner- und außerhalb Frankreichs maßgeblich prägten, impliziert die Autobiographie einen *pacte référentiel*,²⁵⁹ der wie folgt lautet: „Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité.“²⁶⁰ Dieser Schwur kann jedoch auch etwas relativiert werden: „[L]a vérité telle qu’elle m’apparaît, dans la mesure où je puis la connaître, etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc.), et que de signaler explicitement le champ auquel ce serment s’applique (la vérité sur tel aspect de ma vie [...]).“²⁶¹ Für Misch können auch verschwiegene Lebensphasen, geschönte Geschichten oder hinzuerfundene Momente – selbst durch den „geschickteste[n] Lügner“²⁶² erzählt – nie über den Charakter des Selbstbiographen hinwegtäuschen:

Er offenbart ihn durch den Geist, in dem er lügt. So ist, allgemein angesehen, der Geist, der über den Erinnerungen schwebt, das Wahrste und Wirklichste in einer Autobiographie. Dieser Geist spiegelt sich in den Ereignissen und Personen, von denen die Autobiographie handelt; er wird greifbar in der Art wie der Selbstbiograph sein Leben als Ganzes auffaßt, in dem Aufbau der Darstellung, der Auswahl des Stoffes und der Gewichtsverteilung zwischen Wichtigem und Unwichtigem – kurz im „Stil“ [...] des Werkes.²⁶³

Die Gesamtheit des autobiographischen Werks, mit allen Auslassungen und Ergänzungen in der Lebenserzählung, spiegelt somit das Selbstbild des:r Autor:in – oder, mit Roy Pascal: „Selbst wenn das, was sie uns mitteilen, [...] nur zum Teil wahr ist, so ist es doch immer wahrer Ausdruck ihrer Persönlichkeit.“²⁶⁴ Über die bei Misch zitierte Begriffsrelativierung von ‚Wahr-

textuelle Repräsentation eines Lebens – steht immer eine reale Person [...]. Indem Biographien die Ereignisse aus dem Leben der biographierten Person(en) als eine zusammenhängende Ereignisfolge präsentieren, sind sie Erzählungen. [...] Biographien zählen mithin zu den faktualen Texten oder ‚Wirklichkeitserzählungen‘, die eine ganz besondere Rezeptionshaltung evozieren.“ (Christian Klein: „Analyse biographischer Erzählungen.“ In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009, S. 199) Und Etzemüller ergänzt: „Textform, reale Person, chronologische Erzählung sowie Handlungen (und das Privatleben) eines Individuums kennzeichnen die Biographie“ (Thomas Etzemüller: *Biographien. Lesen – erforschen – erzählen*. Frankfurt am Main 2012, S. 16).

²⁵⁸ Vgl. Gérard Genette: *Fiction et Diction*. Paris 2004, S.153.

²⁵⁹ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 36.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Georg Misch: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ In: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 33-54, hier S. 45.

²⁶³ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 13.

²⁶⁴ Roy Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart 1965, S. 11.

heit‘ und ‚Wirklichkeit‘, nimmt er den autobiographischen Text – so wie er durch den:die Autor:in präsentiert wird – als gegebene Wahrheit, also im Sinne der ‚wahren‘ Sicht des:der Selbstbiograph:in auf sich und sein:ihr Leben an. Zentral in den Überlegungen Mischs ist die Erkenntnis, dass die ‚Wahrheit‘ in einer Autobiographie nicht in den einzelnen Bestandteilen, in jeder Teilgeschichte zu suchen ist, sondern im Gesamtwerk, der Summe aller Teile.²⁶⁵ Pascal bezeichnete bereits in ähnlicher Weise die Autobiographie als „Formung der Vergangenheit“²⁶⁶ und beschreibt die Aufgabe eines Autobiographen bzw. einer Autobiographin darin, einen Standpunkt zu beziehen, „und zwar den Standpunkt des Augenblicks, in der er sein Leben wiedergibt und von dem aus er sein Leben interpretiert.“²⁶⁷

Der Aspekt der ‚Wahrheit‘ muss sich dabei jedoch nicht, wie v.a. von Misch ausgeführt, nur auf den Inhalt beziehen, sondern lässt sich auch auf die Entstehung der Autobiographie, die Textproduktion, ausweiten: Entwickelt man Mischs Denkansatz weiter, kann auch die Frage nach dem Schreibprozess und der (alleinigen) Selbstbeteiligung des Autors offener bewertet werden. So gibt der gedruckte Autor:innenname nicht unbedingt Aufschluss über die tatsächliche Schreibsituation, aber doch immer über die intendierte Autorschaft. Die Lesenden sollen glauben, dass der:die Autor:in selbst sein:ihr Leben niedergeschrieben hat – und mit der Entscheidung, den Lebensbericht unter dem eigenen Namen als (scheinbare) Autobiographie zu veröffentlichen, wird er auch zu *seiner:ihrer* Autobiographie, zu *seiner:ihrer* Wahrheit. Ähnlich formuliert auch Holdenried: „Und schließlich ist eine weitere der zwingenden Vorschriften, die am unumstößlichsten erschien, ins Wanken geraten: Das Wahrheitsgebot wird durch die Übernahme fiktiver Muster transformiert. An seine Stelle tritt der mit Fiktionalisierung durchaus kompatible Authentizitätsanspruch.“²⁶⁸ Und mit Achermann lässt sich im Hinblick die Rezeption ergänzen, dass die Annahme von Wahrheit bzw. Wahrhaftigkeit für die Lektüre von Autobiographien geradezu konstitutiv ist. Er ergänzt, dass durch die Lesenden „Selbststilisierung, Selbstillusion, Selbsterfindung einem wahlweise moralischen,

²⁶⁵ Vgl. Georg Misch: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ In: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 33-54, hier S. 45.

²⁶⁶ Roy Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart 1965, S. 21.

²⁶⁷ Ebd. In Bezug auf den ‚Standpunkt‘ präzisiert Pascal im weiteren Verlauf seiner Arbeit: „Man muß nur einmal die Rolle betrachten, die das Alter des Autors bei der Abfassung der Autobiographie spielt. Viele Autobiographen schreiben, wenn sie alt sind, wenn es wenig wahrscheinlich ist, daß sich ihr Standpunkt, ihre Stellung noch ändernden könnten, so daß es scheint, als seien sie an einem Punkt angekommen, wo sie eine endgültige Einschätzung ihres Lebens geben können. Aber es ist klar, dass diese weite Entfernung von den Zeiten der Anspannung und Unsicherheit zur Entstellung führen kann. Gleichzeitig mag die Tatsache, daß sie ein festes Ziel erreicht haben, sie dazu bringen, die Vergangenheit als gradlinigen, unvermeidlichen Weg zum gegenwärtigen Resultat zu entwerfen“ (ebd., S. 90).

²⁶⁸ Michaela Holdenried: *Autobiographie*. Stuttgart 2000, S. 14.

kognitiven oder pathologischen Urteil unterzogen werden. Wie berechtigt ein solcher Umgang mit Autobiographien auch sein mag, er impliziert so ziemlich das Gegenteil von Fiktion.“²⁶⁹

Eine Untersuchung von Selbstinszenierungen oder -stilisierungen im Rahmen von Autobiographien setzt demzufolge ein Gattungsverständnis voraus, welches „nicht etwa Autobiographie von literarischer Autobiographie aufgrund bestimmter formaler Kriterien unterscheidet, sondern die Nähe zwischen Fiktion und Autobiographie unterstreicht, ja autobiographische Text [sic!] als per se fiktional oder zumindest als ‚fiktionalitätsaffin‘ versteht.“²⁷⁰ Hierdurch begründet sich die Tatsache, dass in der vorliegenden Arbeit nicht mit dem Begriff der ‚Autofiktion‘ gearbeitet wird, auch wenn dieser der notwendigen Erkenntnis Rechnung trägt, „dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet“²⁷¹ und den „Konstruktionscharakter des autobiographischen Werks [als] exponierende Dimension der Autobiographie“²⁷² versteht. Zwar kann der Begriff extensiv oder intensiv ausgelegt werden, jedoch verorten sich autofiktionale Texte grundsätzlich (z.B. über den Paratext) im Bereich der Fiktionalität.²⁷³ Da im Rahmen dieser Arbeit nicht nach fiktionalen Bestandteilen oder fiktionalisierten Elementen in den autobiographischen Werken gefragt wird, führt die Terminologie ‚Autofiktion‘ vom eigentlichen Untersuchungsgegenstand – der (Selbst-)Inszenierung – weg. Anstelle der Frage „Est-il je?“²⁷⁴, die Philippe Gasparini im Titel seines Werks zum *roman autobiographique* und *autofiction* aufwirft und die die ‚wahre‘ Existenz des ‚il‘ sucht, sind die nachfolgenden Untersuchungen

²⁶⁹ Eric Achermann: „Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 23-53, hier S. 27.

²⁷⁰ Ebd. S. 26.

²⁷¹ Martina Wagner-Egelhaaf: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Dies. (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 7-21, hier S. 8. Die von Wagner-Egelhaaf vorgenommene vielversprechende Erweiterung des Autofiktionsbegriffs hin zu ‚Auto(r)fiktion‘, die also den Aspekt von Autorschaft fokussiert, liefert für die angestrebten Analysen der vorliegenden Arbeit ebenfalls nicht die gewünschte terminologische Einordnung, trägt sie damit doch primär der Erkenntnis Rechnung, dass die Frage nach der Autorschaft bis dato in der Autofiktionsforschung nicht explizit thematisiert bzw. systematisch bearbeitet wurde (Vgl. ebd., S. 13): „Der autofiktionale Text – und welche Autobiographie wäre nicht autofiktional? – exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser in ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht“ (ebd., S. 14). Der Autor bekommt hier jedoch keine differenziertere Rolle im Rahmen der Fiktionalisierung zugesprochen, wie es für das ‚Spiel‘ mit Wahrheit und Fiktion bzw. Biographie und Autobiographie, wie es in (auto-)biographischen Schriften von Künstler:innen häufig der Fall ist, hilfreich wäre.

²⁷² Ebd., S. 11.

²⁷³ Vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 143. Ein in diesem Kontext häufig angeführtes Beispiel ist Max Frischs autofiktionales Werk *Montauk*: Der Protagonist trägt den Namen des Autors und auch der Inhalt entstammt offenkundig Frischs Leben. Dabei impliziert der Peritext durch den Hinweis „Eine Erzählung“ jedoch eine fiktionale Komponente des Texts, sodass Frisch bewusst mit Gattungsgrenzen und dem Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität zu spielen scheint (vgl. Max Frisch: *Montauk*. Frankfurt am Main, 1975).

²⁷⁴ Vgl. Philippe Gasparini: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris 2004.

der Künstlerinnenautobiographien stärker von der Frage nach dem tatsächlichen ‚je‘ gerahmt – mit Gasparini gesprochen also „Je est-il elle?“.

Die folgenden Analysen sollen zum Vorschein bringen, wie die (Auto-)Biographinnen sich und ihr eigenes Bild in der Öffentlichkeit präsentieren wollen und welche Strategien sie für diese Inszenierungen verfolgen. Terminologisch distanziert sich diese Arbeit von Mischs Versuch, eine Unterscheidung von Autobiographien und Memoiren wie folgt zu vollziehen: Erstere fokussieren in seinem Verständnis die eigene Lebensgeschichte und thematisieren die Umwelt nur, wenn diese für die Darstellung relevant ist. Hier stehen also der Autor und seine Person im Mittelpunkt, von dem aus sich Sinn und Zusammenhang ergeben. Die „Selbstbesinnung“²⁷⁵ steht im Vordergrund.²⁷⁶ In letzteren dagegen „[führen] die Memoirenschreiber, obwohl sie von sich zumeist [...] in der ersten Person schreiben, sich meist nur als Zuschauer der Vorgänge und Aktionen [...] [ein], von denen sie erzählen. Wenn sie unter den handelnden Personen auftreten, so nur in Nebenrollen“.²⁷⁷ Dass diese Unterscheidung in der autobiographischen Praxis nicht haltbar ist, sondern es häufig zu einer synonymen Verwendung der Begriffe kommt, zeigen beispielsweise die (auto-)biographischen Werke Brigitte Bardots (vgl. Kapitel 5.3).²⁷⁸ Ziel-führender erscheint für die nachfolgenden Analysen die Vorgehensweise Achermanns: Er verwendet die Unterscheidung zwischen dem Begriff ‚Autobiographie‘ und der adjektivisch gebrauchten Bezeichnung ‚autobiographisch‘,²⁷⁹ um dem breiten Spektrum des autobiographischen Ausdruck zu verleihen. Auch in der vorliegenden Arbeit wird bevorzugt von (auto-)biographischen Texten gesprochen, um der Vielgestaltigkeit des autobiographischen Schreibens Rechnung zu tragen und sich von einem engen Autobiographiebegriff zu lösen – verstärkt durch die in Kapitel 2 erläuterte Schreibweise in Parenthese.

2.3.3 Wer schreibt (mit)? Lejeunes autobiographischer Pakt im Kontext von Künstler:innen(-auto-)biographik

Die Arbeiten Philippe Lejeunes, auf die zu Beginn des Kapitels bereits kurz Bezug genommen wurde, sind nicht nur für die französische Autobiographieforschung von zentraler Bedeutung,

²⁷⁵ Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main 1949, S. 17.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Vgl. ähnlich hierzu auch Roy Pascal: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart 1965, S. 16.

²⁷⁹ „Nicht alle autobiographischen Texte werden Autobiographie genannt, alle Autobiographien aber autobiographisch“ (Eric Achermann: „Von Fakten und Pakt. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 23-53, hier S. 27, Anmerkung 5).

sie sind auch, wie die Komparatistin Esther Kraus formuliert, in das „kollektive Gedächtnis der Autobiographieforschung eingegangen.“²⁸⁰ Aufgrund dieser Tatsache werden nachfolgend zunächst knapp seine frühen Erkenntnisse aus den 1970er/ 1980er Jahren dargestellt, die von gattungskonstituierender Relevanz sind und die die gesamte Autobiographieforschung bis heute beeinflussen. Ohne diese frühen Arbeiten wären Lejeunes weiterentwickelten Ansätze, wie sie im weiteren Verlauf des vorliegenden Kapitels ausgeführt werden, weder denk-, noch nachvollziehbar.

Auf die im Jahr 1975 von Lejeune aufgeworfene Frage: „Est-il possible de définir l'autobiographie?“²⁸¹ hält er selbst die nachfolgende Beschreibung fest: „Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.“²⁸² Hieraus leitet er Kriterien und Merkmale von Autobiographien ab, die er in vier Kategorien bündelt und über die er verwandte Textsorten wie Biographie, Memoiren etc. abzugrenzen sucht:²⁸³ Auf der Ebene der sprachlichen Form handelt es sich um eine Erzählung in Prosaform (1), deren Gegenstand respektive Thema das individuelle Leben bzw. die Geschichte einer Persönlichkeit ist (2). Zur Situation des Autors/ der Autorin legt Lejeune fest, dass der Name des Erzählers/ der Erzählerin, der:die gleichzeitig Autor:in des Werks ist, auf eine real existierende Person verweisen muss (3). Und für die Position des Erzählenden gilt, dass er:sie identisch ist mit der Hauptfigur und retrospektiv erzählt (4).²⁸⁴ Lejeunes Definition der Autobiographie greift also nur in der Verbindung von

²⁸⁰ Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, S. 43; vgl. auch ebd., S. 31; vgl. auch Martina Wagner-Egelhaaf: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Dies. (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S.7-21, hier S. 10. Der unzweifelhafte Stellenwert Lejeunes soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass gerade seine früheren Arbeiten durchaus viel diskutiert oder auch kritisiert wurden (vgl. z.B. Rolf Wintermeyer: *Adam Bernd et les débuts de l'autobiographie en Allemagne au XVIIIe siècle*. Berne u.a. 1993, S. 5-26) – nicht zuletzt auch durch Lejeune selbst in seinen späteren Schriften (vgl. hierzu die nachfolgenden Ausführungen im vorliegenden Kapitel). Die fortwährende Relevanz der Arbeiten Lejeunes spiegelt sich auch in der Omnipräsenz seiner Forschungserkenntnisse in dem bereits erwähnten umfangreichen *Handbook of Autobiography/ Autoficition* (2019).

²⁸¹ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 13.

²⁸² Ebd., S. 14.

²⁸³ Vgl. hierzu Achermann, der die bestehenden Definitionen des Begriffs ‚Autobiographie‘ als ungenau bezeichnet, da sie nur typische Eigenschaften berücksichtigen, „nicht aber konstitutive“ (Eric Achermann: „Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 23-53, hier S. 25). „Es handelt sich um Eigenschaften, die eine jede Textsorte, die Geschichten erzählt oder Geschichten berichtet, für sich beanspruchen kann; es handelt sich um Eigenschaften, die bestenfalls Typizität skalieren, zur Bestimmung des Genres aber wenig taugen“ (ebd.).

²⁸⁴ „La définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes: 1. Forme du langage: a) Récit b) en prose. 2. Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité. 3. Situation de l'auteur : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. 4. Position du narrateur : a) identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit“ (Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 14).

Paratext und Text:²⁸⁵ Ersterer liefert den Namen des Autors bzw. der Autorin, der in zweitem in Form von Erzähler:in und Hauptfigur wiederkehrt. Lejeune schränkt zwar selbst ein: „Il est évident que les différentes catégories sont inégalement contraignantes: certaines conditions peuvent être remplies pour la plus grande partie sans l’être totalement“,²⁸⁶ trotzdem nennt er zwei Punkte, die für ihn unabdingbar sind:

[D]eux conditions sont affaire de tout ou rien, et ce sont bien sûr les conditions qui opposent l’autobiographie [...] à la biographie [...]: ce sont les conditions (3) et (4a). Ici, il n’y a ni transition ni latitude. Une identité est, ou n’est pas. Il n’y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative. Pour qu’il y ait autobiographie [...], il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur et du personnage.²⁸⁷

Über die Identität von Autor:in, Erzähler:in und Protagonist:in ergibt sich Lejeunes Konzept des autobiographischen Pakts,²⁸⁸ der den Lesenden den nicht-fiktionalen Charakter des Textes garantiert, ihn als referentiellen Text ausweist.²⁸⁹ Die Namensidentität von Autor:in, Erzähler:in und Protagonist:in kann sowohl implizit („au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l’occasion du pacte autobiographique“),²⁹⁰ als auch offenkundig („au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même, et qui est le même que celui de l’auteur sur la couverture“)²⁹¹ hergestellt werden.

Die von Lejeune postulierte Notwendigkeit der „identité de l’auteur [...] et du narrateur“²⁹² wird bei den Werken, die in der vorliegenden Arbeit analysiert und diskutiert werden, nicht immer vollständig gegeben sein – zumindest nicht, wenn man den Schreibprozess, also die Textproduktion der Werke näher betrachtet, auf die an entsprechender Stelle jeweils genauer einzugehen sein wird. Die Frage, die sich stellt, lautet also: Genügt der gedruckte Autor:innenname auf einem Werk, um die Identität zwischen Autor:in, Erzähler:in und Protagonist:in zu gewährleisten? Im Bereich der (auto-)biographischen Schriften von Künstler:innen, die häufig nicht primär aufgrund ihrer Literarizität in Erscheinung treten, trifft der:die Leser:in

²⁸⁵ Vgl. Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, S. 39.

²⁸⁶ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 14.

²⁸⁷ Ebd., S. 15.

²⁸⁸ „C’est donc par rapport au *nom propre* que l’on doit situer les problèmes de l’autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l’énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C’est dans ce nom que se résume toute l’existence de ce qu’on appelle *l’auteur*: seule marque dans le texte d’un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu’on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l’énonciation de tout le texte écrit“ (ebd., S. 22f.).

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 36.

²⁹⁰ Ebd., Paris 1975, S. 27.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd., S. 15.

selten auf Autobiographien in Reinform, wie Lejeune sie anfangs beschreibt: Zum einen ist es nicht unmittelbarer Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeitswelt, eine umfangreiche Monographie über ihr Leben zu verfassen, sondern stärker dem Bereich des Marketings zuzuordnen, indem durch eine (gesteuerte) Offenlegung des Privaten die Bedürfnisse der Öffentlichkeit in der jeweiligen Zeit erfüllt werden. Teilweise, man denke beispielsweise an Édith Piaf, die kaum Schulbildung besaß, ist das Verfassen eines ‚Buchs‘ auch kaum leistbar. Zum anderen steht hinter der Darstellung ihres Lebens eine denkbare Intention, wie beispielsweise der Wiederbelebungsversuch der Karriere, die Korrektur des Bildes in der Öffentlichkeit nach einem Skandal oder ein angestrebter Imagewechsel. Damit diese Vorhaben gelingen, schreiben prominente Selbstbiograph:innen selten völlig eigenständig über ihr Leben. Eine häufig praktizierte Form ist beispielsweise die eines (ausführlichen) Interviews, das anschließend von professionellen Autor:innen zu einem ‚Selbstbericht‘ verwandelt wird, der unter dem Namen des Künstlers respektive der Künstlerin erscheint – oder es gibt Mitschreiber:innen, Co-Autor:innen etc.²⁹³ Manchmal werden diese Vorgänge ausdrücklich thematisiert, manchmal bleiben sie unerwähnt, wie auch Benedikt Faber in Bezug auf Autobiographien von deutschen Fußballern festgestellt hat. Er spricht von unterschiedlichen Graden der Authentizität (im Hinblick auf den Schreibprozess), die von einer vorgegebenen Eigenleistung bis hin zur vollständigen Aufrichtigkeit reicht, wie er am Beispiel von Stefan Effenberg zeigt,²⁹⁴ dessen Lebensbericht transparent offenlegt, dass es sich um eine „von ihm autorisierte Montage protokollierter Gespräche mit einem Journalisten“²⁹⁵ handelt. Der Umgang mit dieser Co-Autorschaft – offen dargelegt oder verheimlicht – kann auch als Teil der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung gewertet werden: Im Beispiel Fabers scheint es bspw. Stefan Effenberg in seiner (Selbst-)Inszenierung nicht darum zu gehen, als Schriftsteller wahrgenommen werden zu wollen. Läge der Fokus aber auf der eigenen sprachlichen Kreativität und dem Selbstbild eines intellektuellen, literarisch versierten

²⁹³ So erschien beispielsweise im Jahr 1990 das Leben Yves Montands unter dem Titel *Tu vois, je n'ai pas oublié*, veröffentlicht als Biographie der Autoren Hamon Hervé und Patrick Rotman. Sie basiert in weiten Teilen auf ausführlichen Interviews, die die Autoren mit Montand geführt haben, wie im Vorwort dargelegt wird: „[I] [Yves Montand] ne rédigerait jamais de ‚Mémoires‘, [...] mais acceptait enfin de se raconter, de produire ses archives, ne réservant que la part d'intime qui appartient à chacun. Nous avons besoin de lui: rien ne remplacerait deux cent heures d'entretiens, ni cette profusion de notes, de carnets, de lettres, de documents soigneusement conservés et classés“ (Hamon Hervé, Patrick Rotman: *Tu vois, je n'ai pas oublié*. Paris 1990, S. 7). Die Vorgehensweise ist hier also transparent: Es handelt sich um eine ‚reine‘ Biographie, Montand ist nicht am Schreibprozess beteiligt. Durch die Interviews und die direkt von Montand zur Verfügung gestellten Materialien und Dokumente erhebt dieser Text eine gesteigerte Glaubwürdigkeit und Authentizität, basiert sie doch auf der Erinnerung und Wahrnehmung der porträtierten Person selbst. Auffallend ist hier auch die (spätestens seit Rousseau) aus Autobiographien bekannte Beteuerung, (fast) alles zu erzählen, nichts auszusparen.

²⁹⁴ Vgl. Stefan Effenberg, Jan Mendelin: *Ich hab's allen gezeigt*. Berlin 2003.

²⁹⁵ Benedikt Faber: „Ich will kein Vorbild sein.“ – Selbst-Wahrnehmung, Selektion und Stilisierung in autobiographischen Texten deutscher Fußballprofis.“ In: Christoph Parry, Edgar Platen (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 304–317.

Sportlers, würde eine eigenständig verfasste Autobiographie diese Inszenierung stützen. „Der Eindruck von Authentizität entsteht gerade als Ergebnis einer besonders sorgfältigen Inszenierung“,²⁹⁶ schreibt Erika Fischer-Lichte – und diese Inszenierung beginnt bereits auf der Ebene des Paratextes, hier mit der Nennung des bzw. der Autor:innennamens oder -namen.

Die Problematik der Autorschaft ist kein unbekanntes Phänomen in der Autobiographieforschung, wie Heide Volkening in ihrer Arbeit zum Verhältnis von autobiographischer Autorschaft und Ghostwriting erklärt: „Für die Definition der Gattung hat sich die Aufspaltung des ‚auto‘ als wiederkehrendes Problem erwiesen. Die in der Autobiographie angestrebte Identität wird schließlich mit Lejeune nicht mehr als psychische oder personale Identität, sondern als formale Identität von Autor, Protagonist und Erzähler formulierbar.“²⁹⁷ Volkening vollzieht ausgehend von dieser Einsicht einen wichtigen Schritt, indem sie offen die Frage nach dem Status eines Ghostwriters²⁹⁸ anspricht und diese in den Mittelpunkt ihrer Arbeit rückt – ein Aspekt, der in dieser expliziten Form von der Autobiographieforschung bisher weitestgehend ausgeblendet wurde, trotz oder gerade weil er die gängigen ‚Minimaldefinitionen‘ der Autobiographie ins Wanken bringt:²⁹⁹ „Wenn der Ghostwriter ins Blickfeld gerät, dann [nur,] um eine hochwertige, literarische Autobiographie von einer populären Form abzugrenzen, deren Subjekte prominente Sportler, Schauspieler oder Politiker sind und die in der Regel von Ghostwritern geschrieben werden.“³⁰⁰ Gleichwohl beobachtet sie bereits im Jahr 2003: „In den letzten Jahren wird der Name von Ghostwritern insbesondere bei Autobiographien immer häufiger erwähnt. Diese Namensnennung kann die Form einer Danksagung für redaktionelle Hilfe annehmen, oder in Formulierungen wie ‚in Zusammenarbeit mit‘ oder einfach ‚mit‘ auftauchen. Ghostwriting nähert sich hier dem kollaborativen Schreiben, der Ghostwriter wird zum Mitschreiber.“³⁰¹ Der Text erscheint aber unter dem Namen des:der Auftraggeber:in.³⁰²

²⁹⁶ Erika Fischer-Lichte: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153, hier S. 149.

²⁹⁷ Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 53.

²⁹⁸ Zur Abgrenzung des Ghostwriterbegriffs von verwandten Termini vgl. ebd., S. 59-62. Interessant ist im Kontext autobiographischer Schriften französischer Künstlerinnen die Tatsache, dass das Phänomen des Ghostwritings in Frankreich seinen Ursprung hat, genauer im Frankreich des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd., S. 64). Über mögliche Konsequenzen, wie beispielsweise eine höhere Akzeptanz des ‚Schreibenlassens‘ in Frankreich, lässt sich jedoch nur spekulieren. Für die besondere Kategorie der Autobiographien von Künstler:innen gilt innerhalb wie außerhalb Frankreichs: Kaum eine Autobiographie stammt aus der alleinigen Feder des:der (angeblichen) Autor:in.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 53.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd., S. 63.

³⁰² Vgl. ebd., S. 63f. Hinsichtlich des ‚Autor:innennamens‘ hält Volkening darüberhinaus fest, dass „der Autorenname auf dem Titelblatt die Funktion einer Signatur [erfüllt], die darin besteht, sich für das Geschriebene zu verantworten und den eigenen Anspruch auf ihn anzumelden“ (ebd., S. 90), womit sie an Lejeunes „Je soussigné“ anknüpft (vgl. die Ausführungen zum Vorwort in Kapitel 1.2.2). Zur Funktion des Autorennamens vgl. Genette: „Le nom n’est plus alors une simple déclinaison d’identité [...], c’est le moyen de mettre au service du

Im Jahr 1980 hinterfragt auch Lejeune in seinem Werk *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*³⁰³ die noch 1975 von ihm so vehement geforderte Notwendigkeit der *identité* von Autor und Person und lässt damit die Frage nach dem Status eines Ghostwriters in Bezug auf die Analysierbarkeit von Autobiographien als Konstrukt der Selbstdarstellung anklagen. Lejeune schreibt zunächst allgemein zum Funktionieren und Wirken von autobiographischen Texten:

L'intérêt accordé aux textes autobiographiques tient à la croyance en un discours venant directement de l'intéressé, reflétant à la fois **sa vision du monde et sa manière de s'exprimer**. Même lorsque le lecteur perçoit l'existence d'une *écriture*, ce travail, venant de l',auteur' lui-même, n'enlève rien à l'authenticité du message, y ajoute même du prix. Le dispositif du contrat autobiographique a pour effet de faciliter une confusion entre l'auteur, le narrateur et le ,modèle' et de neutraliser la perception de l'écriture, de la rendre transparente. Cette fusion s'opère dans **la signature autobiographique**, au niveau du générique du livre.³⁰⁴

Anschließend fokussiert er konkret den Prozess des Schreibens und führt hinsichtlich möglicher anderer bzw. weiterer Autorinstanzen aus:

A la différence de l'autobiographie apocryphe, l'autobiographie composée en **collaboration** telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui de manière plus ou moins avouée, introduit **une faille dans ce système**. Elle rappelle que le ,vrai' est lui-même un artefact et que l',auteur' est un effet de contrat. La division du travail entre deux ,personnes' (au moins) révèle **la multiplicité des instances** impliquées dans le travail d'écriture autobiographique comme dans toute écriture. Loin de mimer l'unité de l'autobiographie authentique, elle met en évidence son caractère indirect et calculé. **On est toujours plusieurs quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie**. Et il ne s'agit pas là des débats intimes d'un moi divisé, mais de l'articulation des phases d'un travail d'écriture qui suppose des attitudes différentes, et relie celui qui écrit à la fois au champ des textes déjà écrits et à la demande qu'il choisit de satisfaire. En isolant relativement les rôles, l'autobiographie en collaboration **remet en question la croyance en une unité** qui sous-tend, dans le genre autobiographique, la notion d'auteur et celle de personne. On ne peut ainsi diviser le travail que parce que en fait il est toujours ainsi divisé, même si ceux qui écrivent le

livre une identité, ou plutôt une ,personnalité', comme dit bien l'usage médiatique: ,Ce livre est l'œuvre de l'illustre Untel.' Ou du moins, la paternité de ce livre est revendiquée par l'illustre Untel, même si quelques initiés savent qu'il ne l'a pas précisément écrit seul, et que peut-être il ne l'a pas entièrement lu. Cette pratique du *ghostwriting* [...] est évoquée ici pour rappeler que les mentions paratextuelles sont plutôt de l'ordre de la responsabilité juridique que de la paternité factuelle" (Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 43f.).

³⁰³ Vgl. Philippe Lejeune: *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980.

³⁰⁴ Philippe Lejeune: „L'Autobiographie de ceux qui n'écrivent pas.“ In: Ders. (Hrsg.): *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, S. 229-316, hier S. 235 (Hervorhebungen N.G.).

méconnaissent, du fait qu'ils assument eux-mêmes les différents rôles. Toute personne qui décide d'écrire sa vie se comporte comme si elle était **son propre [n*]**^{305, 306}.

Lejeune löst die ‚Problematik‘ um den:die Ghostwriter:in also insofern auf, als er sich von der physischen Existenz eines solchen Schreibers entfernt und seine Überlegungen auf jede Form autobiographischen Schreibens ausweitet („[o]n est toujours plusieurs quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie“)³⁰⁷ und über die verschiedenen Arbeitsweisen und -phasen, die eine Selbstbiographie mit sich bringt, jede:n Autobiograph:in als eigene:n Ghostwriter:in agieren lässt („[t]oute personne qui décide d'écrire sa vie se comporte comme si elle était son propre [n*]“).³⁰⁸ Die in den früheren Überlegungen Lejeunes als verbindlich erachtete Signatur der Autobiographie kann also über den eigentlich Schreibenden des Textes – den:die potentielle:n Ghostwriter:in – hinwegtäuschen und als Referenz unbrauchbar sein.³⁰⁹ Die Autobiographie verliert dabei aber nicht ihre unmittelbare Funktion als Zeugnis des Selbstbiographen oder der Selbstbiographin, als Ausdruck seiner:ihrer Sicht auf die Welt und auf sich selbst. Lejeune selbst relativiert hiermit bereits die Einheit von *auteur* und *personne*, wodurch Volkening richtig schlussfolgert, dass Lejeunes ursprünglicher autobiographischer Pakt damit seine feste Form verloren hat,³¹⁰ sich so aber für die autobiographische Realität öffnet, die in seiner Suche nach einer idealen, ‚reinen‘ Form der Autobiographie noch ausgeblendet wurde.³¹¹ Für Lejeune (und damit grenzt sich Volkening deutlich von ihm ab) liegt der Schwerpunkt in

³⁰⁵ Ersetzung N.G. Auch in Frankreich hat sich in den letzten Jahren die englische Bezeichnung oder alternativ der Ausdruck ‚prête-plume‘ verbreitet, trotzdem findet man *n** weiterhin als Ausdruck, der an dieser Stelle trotz des direkten Zitats jedoch nicht weiter reproduziert werden soll. Eine Betrachtung des Unterschieds zwischen ‚ghostwriter‘ und ‚n*‘ auf sprachlicher Ebene ist dabei spannend: So impliziert der französische Begriff ein viel stärker hierarchisches Verhältnis zwischen dem Auftraggeber (Repräsentanten) und dem tatsächlich schreibenden *n**, da die Konnotationen ‚*esclave n**‘ oder auch der Ausdruck ‚*travailler comme un n**‘ naheliegen.

³⁰⁶ Philippe Lejeune: „L'Autobiographie de ceux qui n'écrivent pas.“ In: Ders. (Hrsg.): *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, S. 229-316, hier S. 235f. (Hervorhebungen N.G.). Lejeune nimmt in seinen Publikationen mehrfach Bezug auf seine früheren Forschungsüberlegungen und korrigiert bzw. modifiziert sie. So kommentiert er beispielsweise 2005 wie folgt seine Autobiographiedefinitionen aus den frühen 1980er Jahren: „J'ai sur les rapports de l'autobiographie et de la fiction des formulations brutales qu'aujourd'hui je récusé. [...] Comment ai-je pu écrire des choses pareilles ? Bien sûr, j'y vais fort parce que veux montrer l'importance du pacte [...] Mais j'y vais trop fort“ (Philippe Lejeune: „Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après.“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 11-30, hier S. 16f.). Hier relativiert er also endgültig die Rigidität seiner Definitionskriterien.

³⁰⁷ Philippe Lejeune: „L'Autobiographie de ceux qui n'écrivent pas.“ In: Ders. (Hrsg.): *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, S. 229-316, hier S. 235.

³⁰⁸ Ebd., S. 236.

³⁰⁹ Vgl. Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 234.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 99.

³¹¹ Lejeunes Reflexionen über die Progression seiner Theorie bzgl. des *pacte autobiographique* finden sich u.a. zu Beginn seiner autobiographisch wie theoretisch ausgerichteten Arbeit *Moi aussi* (vgl. Philippe Lejeune: „Le pacte autobiographique (bis).“ In: Ders. (Hrsg.): *Moi aussi*. Paris 1986, S. 9-35). Esther Kraus bemerkt, dass die Anwendung von Lejeunes ursprünglicher, statischer Definition des autobiographischen Pakts sogar die Genrezugehörigkeit von Texten in Frage stellt, die traditionell fest zum Kanon der Autobiographiegeschichte gehören (vgl. Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, S. 41).

der Betrachtung von autobiographischen Texten, die nicht (alleine) von ihrem vermeintlichen Autor selbst stammen, vor allem auf dem Aspekt einer Autorschaft, eines Ghostwritings, für ein nicht-schreibendes (weil nicht schreiben könnendes) Subjekt, also primär auf der reinen Verschriftlichung der Erinnerung.³¹² Für Autobiographien von Künstler:innen haben Ghostwriter:innen jedoch eine andere Aufgabe: Hier gilt es nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch den richtigen ‚Ton‘ zu treffen: „[E]s ist der Stil des Anderen, den der Ghostwriter hervorbringen muß. Die klassischen Parameter des Autors, nämlich Individualität und Originalität, können für den Ghostwriter nur vermittelt gelten: Es ist die Individualität des Auftraggebers, die zum ‚Ausdruck‘ kommen soll, nicht die des Schreibers“,³¹³ wie Volkening es ausdrückt. Diesen Aspekt des Ghostwritings bezeichnet sie in Anlehnung an Ulrike Mielke³¹⁴ als ‚Fremdorientierung‘.³¹⁵ Im gleichen Zusammenhang spricht sie auch von einem „Programm des Ghostwriting“, das sie ausgehend von Foucaults Kriterien zur Einheit eines Werkes entwickelt:

Der von einem Ghostwriter verfaßte Text darf nicht offensichtlich besser oder schlechter sein als derjenige, den man dem Repräsentanten zuordnen würde; der Text darf nicht selbstwidersprüchlich mit Begriffen operieren, die außerhalb des Bezugsrahmens des Repräsentanten liegen; der Text darf drittens stilistisch nicht von bekannten Äußerungen des Repräsentanten abweichen, sondern muß vielmehr dessen Eigenheiten zeigen, und der Text darf schließlich nicht die Autobiographie eines Toten sein, da damit die Authentizitätsfunktion durchbrochen wäre – es sei denn, man inszenierte das Auftauchen dieser Autobiographie als einen posthumen Fund. [...] Das scheinbar ‚natürliche‘ Band zwischen Autor und Werk, das Geschriebene als Ausdruck und Stil eines individuellen Geistes, läßt sich als Programm des Ghostwriting reformulieren.³¹⁶

Der hier verwendete Begriff des ‚Repräsentanten‘, den Volkening von Armin Peter³¹⁷ übernimmt, meint den Auftraggeber (oder die Auftraggeberin) einer Autobiographie: „Da sein

³¹² Vgl. Philippe Lejeune: „L’Autobiographie de ceux qui n’écrivent pas.“ In: Ders. (Hrsg.): *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, S. 229-316, hier S. 229f. Ein Beispiel Lejeunes hierfür sind autobiographische Erzählungen der Landbevölkerung vor dem 20. Jahrhundert, die entweder der kompletten Verschriftlichung einer mündlichen Erzählung bedurften oder zumindest eine Überarbeitung der eigenen Textproduktion erforderten (vgl. ebd., S. 261). Hierbei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass auch bei einer scheinbar ‚reinen‘ Verschriftlichung, beispielsweise von einer Tonbandaufnahme, narrative Strukturen, Erzählperspektive etc. eingenommen werden müssen (vgl. Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 54).

³¹³ Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 56f.

³¹⁴ Vgl. Ulrike Mielke: *Der Schatten und sein Autor. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Ghostwriters*. Frankfurt am Main 1995, S. VII.

³¹⁵ Vgl. Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 56.

³¹⁶ Ebd., S. 65.; vgl. Michel Foucault: „Qu’est-ce qu’un auteur?“ In: *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Band 3 1969, S. 73-104, hier S. 83-88. Inwiefern dieser stilistische Anspruch an den Ghostwriter in Bezug auf jede:n erzählende:n Künstler:in oder Akteur:in der Populärkultur aufrechtzuhalten und ggf. einem Lesepublikum ‚zumutbar‘ ist, wird hier nicht mitreflektiert – stattdessen orientieren sich Volkenings Aussagen hier stärker an einem klassischen Ghostwriting.

³¹⁷ vgl. Armin Peter: *PITT: Für den Redner schreiben. Ghostwriter’s Guide für die redselige Gesellschaft*. Düsseldorf 1984.

Name auf dem Titelblatt gedruckt ist, lässt sich der Auftraggeber generell als Repräsentant des Textes verstehen. Er repräsentiert den Text, insofern er ihn unter seinem Namen erscheinen lässt.³¹⁸ Ersetzt man Lejeunes Kategorie des *auteur* durch den:die Repräsentant:in, so erfolgt hierdurch eine Relativierung bzw. Öffnung dieses Autobiographiekriteriums: Während *auteur* den tatsächlichen Vorgang des Schreibens impliziert, hat der:die Repräsentant:in primär eine reine Stellvertreter:innenfunktion inne. Er:Sie repräsentiert den Text – sowie der Text aber auch ihn:sie, sodass ein wechselseitiges Repräsentationsverhältnis besteht. Bezogen auf die untersuchten Künstlerinnen meint das, dass sie also gleichermaßen für die unter ihrem Namen veröffentlichten (wenn vielleicht auch nicht ausschließlich von ihnen verfassten) Texte stehen, der sie und ihr Leben abbildet, repräsentiert.

Die Komplexität des (auto-)biographischen Schreibens, die hier zunächst allgemein und dann spezifisch im Hinblick auf Künstler:innen(-auto-)biographien ausgeführt wurde, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit für jedes untersuchte Werk spezifisch dargestellt und dabei auf die jeweiligen Besonderheiten eingegangen. Zuvor widmet sich das nachfolgende Kapitel mit einer Einführung in die ‚Diva‘ als kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts einem zentralen inhaltlichen Aspekt der angestrebten Analysen und unternimmt den Versuch, sie als mögliches künstlerisches Inszenierungsvorbild operationalisierbar zu machen.

³¹⁸ Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 57.

3. Inszenierungsvorbilder: Die Diva als kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts

Auch wenn der Begriff ‚Diva‘ in der zeitgenössischen Sprache eine geradezu inflationäre Verwendung aufweist,³¹⁹ steht eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und kulturellen Rolle von Diven im Kontext der letzten rund hundert Jahren noch aus. Ebenso bleibt bisher die Frage offen, was sie charakterisiert und wie sie sich seit ihrer Hochphase als (ursprünglich ausschließlich) Sängerinnen verändert haben. Da Diven in Zeitschriften, Fernsehen, Werbung aber omnipräsent zu sein scheinen, besteht augenscheinlich eine Art Kommunikationskonsens, der es ermöglicht, von Diven zu sprechen, ohne vorab erklären zu müssen, was sie tatsächlich ausmacht.³²⁰ Auch auf wissenschaftlicher Ebene findet der Begriff Verwendung: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt und Thomas Seedorf bemerken hierzu in der Einleitung ihres Tagungsbandes, dass ‚Diva‘ heute scheinbar alles Außergewöhnliche bezeichnen kann und der Begriff aufgrund dieser umgangssprachlichen Bedeutungsvielfalt wissenschaftlich schwierig zu operationalisieren ist. Für die zeitgenössische Verwendung unterscheiden sie drei übergeordnete Verwendungsweisen des Divenbegriffs: Zum ersten als Synonym für eine Sängerin, häufig gegen den Willen derselben, da es durch die zweite Verwendung – die Diva als exzentrische und überempfindliche Person, die gerne im Mittelpunkt steht – negativ konnotiert empfunden wird. Drittens sehen sie Diven, in Anlehnung an Bronfen und Straumann, als Sonderfälle der Stars, ebenfalls versehen mit einer exzentrischen, schillernen und empfindlichen Komponente.³²¹ Über den historischen Begriffsursprung, die klare Verortung auf die Opernbühne, besteht Konsens, doch mit der Bedeutungsausweitung, die ab dem Ende des 19. Jahrhunderts einsetzt, wird ‚die Diva‘ nur noch schwer fassbar. Die begriffliche Ausdifferenzierung geht einher mit dem Aufstieg der Diva zu einer kulturellen Figur, sie wird

³¹⁹ Hügel spricht bereits 2011 von der inflationären Begriffsverwendung (vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 37). Ein deutsches Beispiel hierfür ist Bezeichnung der (launischen) „Diva vom Main“ für den Fußballverein Eintracht Frankfurt (und gleichzeitig der Titel des ehemaligen Fanmagazins des Vereins), ebenso wie einzelne Fußballspieler als ‚Diven‘ in der Presse herausgestellt werden. Letztere Begriffsverwendung findet sich auch in Frankreich und hebt, ebenso wie im Deutschen, auf die negativen oder ‚schwierigen‘ Merkmale einer Diva ab.

³²⁰ Scholz fasst die Charakteristika des weitverbreiteten Divenbildes wie folgt zusammen: „Die Liebe zum Geld, zu Juwelen und zur Hautevolee, verbunden mit extravagantem Äußeren, [...] Vernobtheit, Egoismus und übergroße Eitelkeit, Sex-Appeal, starke Durchsetzungskraft, [...] Unnachgiebigkeit, Launenhaftigkeit [...]“ (Dieter David Scholz: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee. Gespräche mit großen Sängerinnen*. Berlin 1999, S. 7).

³²¹ Vgl. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7-18, hier S. 7.

zum Ausdruck kultureller und sozialer Rollen von Künstler:innen innerhalb einer kulturellen Gemeinschaft.³²² Johannes von Moltke sieht „die Diva als kulturelle Figur, als Stil, als Lebenshaltung, als Bild und Vorbild, als Figur von Geschlechtlichkeit, von Sexualität.“³²³ Diven fungieren in dieser Betrachtung als eine Art *Role Models*, als primär – aber nicht nur – weibliche Vorbilder zur Identifikation oder auch Abgrenzung innerhalb einer Gesellschaft, die bestehende Gendervorstellungen durch ihre Rollen als Künstler:innen unterlaufen können. In den Analysen der Künstlerinnen(-auto-)biographien, die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit erfolgen, wird zu zeigen sein, ob und inwiefern sich hier Bezüge zur Diva als kulturelle Figur und damit als Inszenierungsvorbild erkennen lassen. Darüber hinaus gilt es zu untersuchen, wie die Künstlerinnen sich mit Fragen nach der Wirkung auf ihr (Lese-)Publikum, ihrer Vorbildfunktion und nach ihrem gesellschaftlichen Stellenwert auseinandersetzen und wie sie diese für ihre künstlerische (Selbst-)Inszenierung nutzen.

Auch Leonardi und Pope erläutern bereits zu Beginn ihres Werks zu Diven des 18.-20. Jahrhunderts, wie komplex sich die Arbeit an dem Forschungsgegenstand ‚Diva‘ gestaltet. Der Fokus liegt für sie dabei auf dem Facettenreichtum³²⁴ des Begriffs und auf der mit ihm verbundene Hybridität:

What we’re confessing here [...] is that the topic has both overwhelmed and eluded us. We are still trying to figure out how a book that began as a fairly straightforward study of the diva as she appears in nineteenth- and twentieth-century Anglo-American texts became a book about politics, bodies, sex, sexuality, clothes. How a book, that is, that initially seemed so manageable became so impossible. [...] But most of all, the diva herself [...] is larger (or louder) than life and much more fragile. The canvas on which we work seems too small for her [...].³²⁵

Im Folgenden soll zunächst dem Begriffsursprung der ‚Diva‘ und seiner Entwicklung nachgegangen werden, um dann bestehende – und z.T. gegenläufige – wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Divenbegriff nach dem 19. Jahrhundert in den Blick zu nehmen. Ziel ist es, zu einem operationalisierbaren Verständnis des Begriffs zu gelangen, der dann in Verbindung

³²² Vgl. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7-18, hier S. 12.

³²³ Johannes von Moltke: „Die Diva oder Körper von Gewicht.“ In: Ders., Elke Sudmann, Volker Wortmann (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 217-226, hier S. 217.

³²⁴ „Chameleon, protean, vampiric, dramatic, regal, seductive, powerful, manipulative, ambitious, generous, life-enhancing, life-altering, extravagant, she won’t sit still for us“ (Susan J. Leonardi, Rebecca A. Pope: *The Diva’s Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996., S. 10).

³²⁵ Ebd., S. 9f.

mit den methodischen Vorüberlegungen aus Kapitel 1.2 im Rahmen der Analysen in Kapitel 5 an die zu untersuchenden Texte herangetragen werden soll.

3.1 Von der Opernbühne zu den Massenmedien: Begriffsursprung und -entwicklung

Vor 1800 tritt die Diva nur als ‚die Göttliche‘, beispielsweise im Zusammenhang mit der Mutter Gottes, in Erscheinung,³²⁶ sie bewahrt sich diese göttliche, erhabene und fast übernatürliche Komponente ihres Images aber bis in die zeitgenössische Begriffsverwendung.³²⁷ Im 19. Jahrhundert bezeichnet ‚Diva‘ dann zunächst lediglich rein hierarchisch und dramaturgisch die Primadonna bzw. die ‚erste Sängerin‘ und ist damit klar auf die Bühne und den (weiblichen) Gesang beschränkt. Heutige Bedeutungszusätze wie ‚Star‘,³²⁸ ‚gefeierte Künstlerin‘, ‚Sängerin außerhalb der Oper oder gar Schauspielerin‘ sind hier noch nicht denkbar. Die Verehrung des Publikums gilt zu diesem Zeitpunkt noch rein der Kunst der Sängerin, d.h. ihrem Talent, nicht aber der Person oder ihrer Erscheinung im Sinne eines ‚Gesamtkunstwerks‘.³²⁹ Für Grotjahn markiert die damalige Verehrung der weiblichen Sängerinnen den Anfang der Diven-Faszination im 20. Jahrhundert: „Von dieser Star-Kultur nimmt das Phänomen Diva seinen Ausgang. In seiner weiteren Geschichte bewahrt es zentrale Aspekte der frühen Sängerinnen auf: das

³²⁶ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 159. Grotjahn zählt zu den wenigen Autor:innen, die sich mit der Divenrezeption und der Frühgeschichte des Stars auseinandersetzen: Den Beginn der (musikalischen) Stargeschichte und damit der Vorgeschichte der Diva markiert für sie Angelica Catalani (um 1780-1849), die sie in Beziehung zu Henriette Sontag (1806-1854) und Jenny Lind (1820-1887) setzt. (Vgl. Rebecca Grotjahn: „The most popular woman in the world‘. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert.“ In: Dies., Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 74 - 97, hier S. 78-82). Ihr Starverständnis ermöglicht es, bereits vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – traditionell der markante Zeitpunkt der Star- und Divenentstehung – Stars und auch deren Verehrung wahrzunehmen (vgl. ebd., S. 76-78).

³²⁷ Für Laferl bemisst sich die Erhabenheit einer Schauspielerinnen- oder Sängerinnen-Diva an ihrer Popularität, an ihrer Berühmtheit (vgl. Christopher F. Laferl: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: María Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152, hier S. 133).

³²⁸ Im deutschsprachigen Raum wird so beispielsweise Madonna als Pop-Diva gefeiert: Gemeint ist hiermit zum einen ihr unzweifelhafter und herausragender Star-Status, den sie bereits über Jahrzehnte aufrechterhält und impliziert gleichzeitig auch ihre ‚divenhafte‘ Ausstrahlung. Vor diesem Hintergrund befassen sich auch Bronfen und Straumann im Kontext ihrer Arbeiten zur Diva mit ihr (vgl. Elisabeth Bronfen, Barbara Straumann: *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 195-218).

³²⁹ Vgl. hierzu auch Dieter David Scholz: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee. Gespräche mit großen Sängerinnen*. Berlin 1999, S. 8. Grotjahn, Schmidt und Seedorf hingegen thematisieren schon die Erwähnung in panegyrischen Texten des 17. Jahrhunderts singender oder darstellender Künstlerinnen, denen übermenschliche Fähigkeiten nachgesagt wurden. Die Verehrung dieser Künstlerinnen bezog sich hier nicht nur auf ihre künstlerische Leistung, sondern auf die gesamte Künstlerpersönlichkeit (vgl. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7-18, hier S. 8).

Göttliche und das Skandalöse.“³³⁰ Die enge Verbindung zwischen Stimme, Auftritt und Ruhm bedeutete im 19. Jahrhundert, dass in dem Moment, in dem eine Sängerin nicht mehr in der Lage war, zu singen, ihre Karriere auf und auch abseits der Bühne endete, sie also nicht mehr Gegenstand des gesellschaftlichen und kulturellen Interesses war.³³¹

Die zunächst exklusive Verortung der Diva auf die musikalische Bühne erklärt, weshalb sie als Untersuchungsgegenstand lange Zeit ausschließlich im Forschungsbereich der Musik- und Medienwissenschaften anzutreffen war. Die dann erfolgte Ausdifferenzierung der Begriffsverwendung und der kulturellen Bedeutung erfordert die Notwendigkeit einer u.a. kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung, unterstützt von einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung, die den Divenbegriff abseits der Musikbühne untersucht. Eine solche kulturwissenschaftliche Ausrichtung steht bisher noch immer in den Anfängen und lässt sich auf wenige Forschungsansätze reduzieren: Die bereits erwähnten Arbeiten von Grotjahn, Schmidt und Seedorf bieten grundlegende Einsichten in die Diva als ‚kulturelles Phänomen‘ und begreifen sie als Gegenstand einer musik- und kulturwissenschaftlichen Genderforschung.³³² Zentral für das heutige kulturwissenschaftliche Divenverständnis sind außerdem die Arbeiten Hügels, der sich im Kontext seiner umfassenden Auseinandersetzungen mit der populären Kultur besonders dem Starwesen und dabei auch der Diva widmet. Auch seine Arbeiten, wie bereits in Kapitel 1.2 ausgeführt, sind grundlegend für die im Folgenden dargestellten theoretischen Überlegungen und die späteren Analysen der vorliegenden Arbeit, auch wenn sie, wie eingangs beschrieben einen anderen methodischen Ansatzpunkt wählen.³³³ Mit Bronfen und Straumann schließt sich der Kreis der tiefgehenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Diven des 20. Jahrhunderts. Ihre Arbeiten kennzeichnet vor allem ein weiter, offener Divenbegriff: „Das Phänomen der Diva ist daher weder auf die Opernbühne, noch auf das weibliche Geschlecht beschränkt.“³³⁴

³³⁰ Rebecca Grotjahn: ‚The most popular woman in the world‘. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert.“ In: Dies., Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 74-97, hier S. 97.

³³¹ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 159.

³³² Vgl. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7 – 18, hier S. 10.

³³³ Vgl. z.B. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164.

³³⁴ Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 58. Auch von Moltke verweist auf die Existenz von männlichen Diven, jedoch mit der Einschränkung, „daß die Diva nicht nur grammatisch weiblich ist: Irgendeine Form von Weiblichkeit gehört auf jeden Fall zu den notwendigen Eigenschaften der Diva“ (Moltke, Johannes von: „Die Diva oder Körper von Gewicht.“ In: Ders., Elke Sudmann,

Die vorliegende Arbeit knüpft an diese nachfolgend zusammengefassten literatur- und kulturwissenschaftlichen Vorarbeiten an und leistet mit der Untersuchungen der Künstlerinnen(-auto-)biographien einen Beitrag zur Ausdifferenzierung des zeitgenössischen Divenverständnisses.

Die Entwicklung der Diva und damit auch des Divenbegriffs hin zu seiner zeitgenössisch-vielfältigen Verwendung ist nach Bronfen und Straumann auf verschiedene gesellschaftspolitische Entwicklungen zurückzuführen: Zum einen ist es der sinkende Einfluss und Status der Monarchie im 19. Jahrhundert, in deren kultureller Nachfolge Bronfen und Straumann die Diva (gemeinsam mit der Figur des Dandys und der Kurtisane) sehen.³³⁵ Die kulturelle Dominanz

Volker Wortmann (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 217-226, hier S. 218). Für Hügel hingegen ist das weibliche Geschlecht in Bezug auf die Diva ein zwingendes Kriterium (vgl. Hügel, Hans-Otto: „Das selbstentworfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 38). Häufig finden sich in der Forschungsliteratur auch Beobachtungen zur Nähe von Diva und Homosexualität. Exemplarisch sei hier auf Koestenbaum verwiesen, der für sich nicht den Anspruch erhebt, historischen Tatsachen aufzuzeigen, sondern Verbindungen zwischen der Ikonographie der Diva in öffentlichen Lebensbeschreibungen und einer schwulen subkulturellen Kollektivphantasie offenzulegen (Vgl. Koestenbaum, Wayne: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 84). Auch Hügel sieht die zeitgenössische Diva verstärkt „als queer-Diva in homosexuellen Teilkulturen bzw. deren Filmen“ (Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 163.). Leonardi und Pope thematisieren ebenfalls die *drag queen divas* (vgl. Leonardi, Susan J., Pope, Rebecca A.: *The Diva's Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996., S. 1f.).

³³⁵ Der Status der Monarchie sinkt bereits im 17. und 18. Jahrhundert und nimmt mit der französischen Revolution radikal ab. Auf Grund des schwindenden politischen und sozialen Einflusses versteht sich die Aristokratie in dieser Folge verstärkt als kulturelle (oder auch psychologische und stilistische) Instanz. In diesem Sinne kann sich jeder – zumindest im Geiste – in dieser Ebene einordnen, was insbesondere die Figur des Dandys, der Repräsentant der geistigen Aristokratie im 19. Jahrhundert, verkörpert: „Er tritt als Person auf, die sich nicht durch vererbte Privilegien auszeichnet, sondern – im Sinne der geistigen Aristokratie – die individuell herausgebildete Exklusivität eines subtilen Stils und eines exquisiten Geschmacks verkörpert“ (Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 79). Straumann sieht die Figur des Dandys als rein männlichen Gegenentwurf zur Diva, der im Sinne einer geistigen, selbst gewählten Aristokratie ohne gesellschaftliche Verankerung im 19. Jahrhundert Parallelen zur Diva aufweist. Auch er muss sich zunächst selbst entwerfen und inszeniert sich anhand von bestimmten Posen, Details oder Zeichen ein unverwechselbares Image. Als kühler Beobachter, selbstbewusst distanziert und gewollt einsam, will er in mit seiner gelebten Exklusivität und Perfektion nur sich selbst gefallen (vgl. in Bezug auf die Diva Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 86: „The magisterial diva doesn't feat solitude; for her, no act of self-authorization is small or fragmenting. Narcissism doesn't seem silly when a diva practices it“). Der Dandy folgt jedoch – im Unterschied zur Diva, für die laut Bronfen und Straumann immer wieder ähnliche klassische Vorlagen bestehen – keinem Vorbild. Darüber hinaus ist der Dandy auf finanzielle Mittel angewiesen, ebenso wie – trotz der selbst gewählten geistigen Aristokratie – auf eine gewisse gesellschaftliche Position. Aus diesem Grund existiert der Dandy auch nur in seiner männlichen Form: Nur Männer verfügen im 19. Jahrhundert über das Vermögen und die Position, um eine solch privilegierte Außenseiterfunktion einzunehmen. Ebenso sind die Ursprünge der Selbstdarstellung bei Diva und Dandy grundverschieden: „Während den Inszenierungen der Diva ein existenzieller Kern innewohnt, drehen sich die Selbstinszenierungen des Dandys um die übersteigerte Lust am raffinierten Selbstentwurf. Der Dandy feiert die Selbsterfindung, das Annehmen einer Pose als Kunstform, die sich als *l'art pour l'art* ausschließlich auf sich selbst bezieht“ (Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom

liegt nicht mehr zwangsläufig bei der politisch herrschenden Instanz, sondern bei Figuren und Persönlichkeiten, die aufgrund ihrer spezifischer Eigenschaften und ihren Auftritten in der Öffentlichkeit die Menschen bzw. das Publikum faszinieren.³³⁶ Die Nähe von Diva, Theater und Monarchie sieht Straumann im doppelten Sinne: einerseits ausgehend von der Aristokratie und dem Hof, der lange Zeit den Ort der Kultur, der Künste und der Unterhaltung repräsentierte,³³⁷ und andererseits aber, umso deutlicher, im Sinne des Konzepts der zwei Körper in Bezug auf die Königin (bzw. den König), welches sie auf Diven überträgt. Die Unterscheidung bezieht sich dabei auf die reale Person, den biologischen Körper (*body natural*) gegenüber dem symbolischen Körper (*body politic*) der Monarchin oder des Monarchen in seiner Funktion. Für die Diva – anders als für ‚normale‘ Stars – stellt Straumann als charakteristisch dar, dass hier *body politic* und *body natural* kaum voneinander zu trennen sind.³³⁸ Koestenbaum sieht bis heute die enge Verbindung zwischen Königin und Diva fortbestehen, indem er ihr ‚königliches‘ Verhalten als Schutz, als Isolation gegen erfahrenes Leid und Schmerz interpretiert.³³⁹ Überspitzt schreibt er: „Queens and Divas understand each other. The diva believes – and this may be not grandiose delusion but truth – that she and the queen a secret sharers, conversing in winks and nods.“³⁴⁰

Neben dem schwindenden kulturellen Einfluss der Monarchie ist es auch die rasante mediale Entwicklung, die die Ausdifferenzierung des Divenbegriffs vorantreibt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verkörpern beispielsweise die *cartes de visite*, also Fotografien in der Form von Visitenkarten, die Ausweitung des ‚kleinen‘ Porträts von einem ursprünglich der Aristo-

höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 81). Im Gegensatz zum Dandy – und auch zum einfachen Star – ist die Diva immer mehr als nur reines Bild, mehr als nur angeeignete Posen und Imitation (vgl. ebd., S. 83).

³³⁶ Vgl. Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 83.

³³⁷ Ebenso waren auch Theater- und Opernbesuche lange Zeit nur einem kleinen Kreis der Gesellschaft zugänglich. Beginnend im 18. Jahrhundert vollzieht sich jedoch auch ein Wandel auf der Theaterbühne selbst: Emotionen und Leidenschaften werden nun nicht mehr nur über die Sprache zum Ausdruck gemacht, sondern durch Einsatz von Mimik und Gestik. Straumann sieht hierdurch die Entwicklung der Diva begünstigt, da auch sie mit dem bedingungslosen Einsatz ihres Körpers und ihrer Gefühle spielt. Authentizität und Vortäuschung sind bei ihr nicht voneinander trennbar (vgl. ebd. S. 77-79.); Auch Koestenbaum nimmt diesen Wandel – wenn auch hier in Bezug auf die Oper – wahr: „Opera is the art of personality; by the nineteenth century, opera began to sell its patrons the elixir and ideology of personality – convincing its consumers that certain human natures were more vocal and magnetic than others, and that the listener should surrender to the tidal wave of a strong stage presence.“ (Wayne Koestenbaum: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 91f.).

³³⁸ Vgl. Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 69f.

³³⁹ Vgl. Wayne Koestenbaum: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 108.

³⁴⁰ Ebd., S. 107.

kratie vorbehaltenen Medium auf die breite Bevölkerung. Für Diven und ‚allgemeine‘ Stars ist dabei vor allem die Möglichkeit der Vervielfachung und Verbreitung von Starfotografien von Bedeutung, die so nach und nach zur Massenware und zum Gegenstand von privaten Sammlungen werden. Straumann sieht die große Faszination an diesen Fotografien vor allem darin begründet, dass es damit nun möglich wurde, einen (vermeintlich) authentischen Blick auf die politischen und kulturellen Berühmtheiten zu werfen und ihr ‚tatsächliches‘ physisches Aussehen wahrnehmen zu können. Hierdurch erwächst ein neues Empfinden von (scheinbarer) Nähe und somit auch ein neues Verhältnis zwischen der Berühmtheit und dem Publikum.³⁴¹ Im Kontext des Themas der vorliegenden Arbeit ist das hier schon erkennbare Spiel mit (vermeintlicher) Authentizität, Nähe und Wahrhaftigkeit im Zuge von (Selbst-)Inszenierung interessant. Letztere stand schließlich auch zu dieser Zeit schon im Vordergrund: In Fotoateliers, vergleichbar mit Requisitenkammern, wurden Fotografien geschaffen, die zwischen Inszenierung und kalkuliertem Bild einerseits und ‚realer‘ Person andererseits oszillierten und damit als Vorläufer späterer Star- und Diven-Inszenierungen gelten können.³⁴² Claudia Balk konstatiert in diesem Zusammenhang, dass trotz aller medialer und gesellschaftlicher Veränderung die Strategien und Mechanismen in Bezug auf die Konstruktion eines Stars relativ konstant bleiben. Das Verfahren der Imagebildung, ebenso wie die Vermarktung, wird von der einen Gattung bzw. von einem Medium zu der bzw. dem anderen tradiert.³⁴³ Bronfen und Straumann erklären in Bezug auf das Image der Diven des 20. Jahrhunderts: „Um sich ein Star-Image zu geben, muß die Diva eine Kunstfigur verkörpern, wobei sich diese [...] von

³⁴¹ Vgl. Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 70f.; Grotjahn, Schmidt und Seedorf sprechen in diesem Zusammenhang auch von dem Ermöglichen einer Mythenbildung durch die mediale Vermittlung (vgl. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Divas – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7-18, hier S. 9.).

³⁴² Vgl. Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 72. Balk zeigt beispielsweise, dass bei der Imagekonstruktion von Greta Garbo durch ihren Manager und Produzenten immer wieder Aspekte von Sarah Bernhardt übernommen wurden (vgl. Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt am Main 1994, S. 7).

³⁴³ Vgl. ebd. Den Konstruktkarakter des Images betont auch Dyer – wengleich auch hier bezogen auf die Filmstars: „Images have to be made. Stars are produced by the media industries [...]“ (Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 4). Vgl. hierzu auch den historischen Abriss zur Inszenierung von Autor:innen, in der Arbeit von Elisabeth Sporer: Hier finden sich wiederholt Überschneidungen von (Selbst-)Inszenierungsstrategien und -hilfsmittel mit den Entwicklungen, die das vorliegende Kapitel beschreibt (vgl. Elisabeth Sporer: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*. Baden-Baden 2019, S. 61-89).

mythopoetischen Figuren und einer Ikonographie von Posen, Gebärden und Gesten nährt.“³⁴⁴ Die Anlehnung an bestehende Inszenierungsvorbilder und damit verbunden das Entstehen von sich wiederholenden Mustern ist ein zentraler Aspekt in der Untersuchung künstlerischer (Selbst-)Inszenierung, dem im weiteren Verlauf der Arbeit nachgegangen werden soll. Das folgende Unterkapitel verfolgt das Ziel, die Diven des 20. Jahrhunderts, die nun nicht mehr ausschließlich der Musikbühne verhaftet sind, fassbar und als Analysekategorie operationalisierbar zu machen und beschreibt dazu zunächst den Einfluss der Medien sowie der veränderten Rolle von Frauen auf ihre Entwicklung und kulturelle Bedeutung.

3.2 Die Diven des 20. Jahrhunderts: Eine Entwicklung im Spiegel von Medien und Weiblichkeitsvorstellungen

Die bereits angesprochenen medialen Entwicklungen sind für den kulturellen Stellenwert der Diva im zwanzigsten Jahrhundert und damit auch für die Öffnung des Forschungsinteresses von großer Bedeutung. Insbesondere Hügel rückt in seinen Untersuchungen zur Diva die Rolle der Medien respektive der medialen Entwicklung in den Vordergrund: Er betont, dass Diven des 20. Jahrhunderts es vor allem der medialen Reproduzierbarkeit ihrer Präsenz verdanken, dass sie über ihre eigentlichen Auftritte hinaus präsent bleiben und somit auch ihren Divenstatus erhalten können. Zudem sind sie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich, also nicht mehr nur auf ein begrenztes (und in Bezug auf die Oper z.B. stärker elitäres) Publikum reduziert.³⁴⁵ Die Multimedialität der Auftritte ist für Hügel eines der zentralen Merkmale der Diven des 20. Jahrhunderts.³⁴⁶

Neben der medialen Veränderungen begreift Hügel die sich ab dem späten 19. Jahrhundert ausdifferenzierenden Weiblichkeitsvorstellungen als zentralen Faktor für die Entwicklung der Diva im 20. Jahrhundert, die ohne ein mehrdimensionales Verständnis von Weiblichkeit für ihn nicht denkbar ist.³⁴⁷ Auch Balk thematisiert die Bedeutung dieser Veränderungen und bemerkt

³⁴⁴ Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 75.

³⁴⁵ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 160.

³⁴⁶ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Divas – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 51; Dyer bezeichnet Stars auch als „ultimate example of media hype [...]“ (Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 14).

³⁴⁷ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 161. Bei Koestenbaum wird die Geschlechterspezifik durch die Diva sogar umgekehrt, da sie Weiblichkeit

schon in Bezug auf das ausgehende 19. Jahrhundert einen großen Facettenreichtum in den gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit und stellt gleichsam fest, dass zu keiner anderen Zeit die Imaginationen von Weiblichkeit so ‚theatralisch‘ waren – ein idealer Nährboden für die Diva als kulturelle Figur. Sie schreibt hierzu: „Die Vielfalt der Vorstellungen, wie das weibliche Wesen beschaffen sei, die im ausgehenden 19. Jahrhundert geradezu inflationäre Ausmaße annimmt, ist natürlich auf die Irritationen zurückzuführen, die der massive Beginn weiblicher Emanzipationsbestrebungen auslöst.“³⁴⁸ In Verbindung dazu sieht Hügel die Tatsache, dass das durch die Diva repräsentierte Frauenbild immer gleichermaßen der jeweiligen Zeit entspricht und widerspricht, sie also mehr ist als der Ausdruck eines neuen Frauenbildes, das nur die Wünsche der Zeit repräsentiert.³⁴⁹ Genau hier grenzt sich die Diva von dem ‚einfachen‘ Star ab, für den es genügt, wie auch Balk attestiert, den Nerv der Zeit zu treffen und über Facettenreichtum bzw. die Vielfältigkeit seines Identifikationsangebots Projektionsfläche für die Bedürfnisse möglichst vieler Menschen zugleich zu sein.³⁵⁰ Diese Widersprüchlichkeit der Diva findet sich bei ‚normalen‘ Stars nicht, sodass sie wie auch die Tatsache, dass Diven nie das „Zentrum kultureller Übereinkunft“³⁵¹ verkörpern, zentrale Merkmale von Diven des 20. Jahrhunderts sind.

Die beschriebene Veränderung der gesellschaftlichen Rollen und Positionen von Frauen, die zunächst die Ausgangssituation für die Diven des 20. Jahrhunderts in ihrer Vielfalt bildete, führt nach dem Höhepunkt der Divenkultur vor dem Zweiten Weltkrieg auch wiederum zu einem langsamen Verblässen ihres kulturellen Stellenwerts: Der Bedarf nach Diven als kulturelle Figuren entsteht immer weniger, da Frauenrollen – zumindest in der westlichen Kultur – kaum noch auf Widerstand stoßen und nur selten wirkliche Außenseiterpositionen und Unerreichbarkeit verkörpern, so die Deutung von Hügel.³⁵² Straumann ergänzt, dass in einer Gesellschaft, in

einerseits mächtig und andererseits gleichzeitig künstlich erscheinen lässt (vgl. Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 104).

³⁴⁸ Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt am Main 1994, S. 10.

³⁴⁹ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 162.

³⁵⁰ Vgl. Claudia Balk: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt am Main 1994, S. 9. Hügel unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen dem Gender-Idol, was die Diva seiner Auffassung nach nicht verkörpert und der Gender-Position: „Während das Idol historisch nachprüfbar das Ideal vorlebt und für seine Anhänger mit ihm identisch ist, bleibt bei der die Gender-Position zeichenhaft vorstellenden öffentlichen Figur unklar, ob oder wie weit sie authentisch ist.“ (Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 162). Die Diva vereint demnach beides in sich: sie ist Künstlerin und zugleich kulturelles Zeichen, Selbstinszenierung bei gleichzeitiger Modellposition (vgl. ebd., S. 161).

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Vgl. ebd., S. 163.

der die Differenzierung zwischen Illusion und Realität zunehmend verloren geht, immer weniger Raum für Diven ist: „Während sich bei der Diva das Eigentliche und Gespielte schillernd vermengen, ist uns hingegen in den letzten Jahren der Sinn für Künstlichkeit, aber auch für das Authentische innerhalb der Künstlichkeit abhanden gekommen.“³⁵³ Diesen Aspekt greift auch Hügel auf und erklärt das drohende ‚Aussterben‘ von Diven vor einem medialen Hintergrund: Mit dem Fernsehen als Leitmedium der Populärkultur³⁵⁴ (in der Nachfolge des Kinos) entstehen zwar schneller Stars – aber kaum noch Diven, da das Fernsehen stärker Nähe, weniger aber die für die Diva und ihre Wirkung notwendige Distanz zwischen Bühne respektive Bildschirm und Alltag generiert.³⁵⁵ Auch Blank unterstreicht, dass die Blüten der Starkonzeption bzw. -inszenierung, wie sie sie im 19. Jahrhundert gegeben sieht, spätestens mit dem Übergang in das 21. Jahrhundert und dem zeitgenössischen inflationären Verständnis von Stars (und Diven) nicht mehr denkbar sind.³⁵⁶ Statt Diven und ‚echten‘ Stars produziert die heutige schnelllebige mediale Kultur stärker *Celebrities*, deren Ruhm, Präsenz und Reichweite nicht von vergleichbarer Dauer geprägt sind.³⁵⁷ Die mediale Entwicklung, die also zunächst die Weiterentwicklung von der ausschließlich singenden Bühnendiva zur ‚modernen‘ Diva im 19. und 20. Jahrhundert begünstigte oder gar ermöglichte, wird im heutigen 21. Jahrhundert zu ihrer Bedrohung, indem sie ihr mehr und mehr die Grundlage ihrer Existenz entzieht.

³⁵³ Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90, hier S. 86.

³⁵⁴ Für die Populärkultur des 21. Jahrhunderts müsste heute auch der Status des Internets und der sogenannten „Internetstars“ mitgedacht werden.

³⁵⁵ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentwurfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Divas – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 56; Auch Wedel sieht im Kino den perfekten Inszenierungsraum für die Diva gegeben, da hier die für sie so charakteristische Verschränkung von illusorischer Nähe bei gleichzeitiger Unerreichbarkeit und Distanz gegeben ist (vgl. Michael Wedel: „In der Ferne, so nah... Die Diva im Kino.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Divas – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 158-171, hier S. 161f.

³⁵⁶ Vgl. Claudia Blank: „Meisterinnen der Selbstinszenierung. Beispiele weiblicher Tanz- und Schauspielstars im 19. und frühen 20. Jahrhundert.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Divas – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 58-73, hier S. 73.

³⁵⁷ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Weißt Du wieviel Sterne stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.“ In: Claudia Bullerjahn, Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikmythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim 2004, S. 265-294, hier S. 289.

3.2.1 Diven des 20. Jahrhunderts: Annäherung an eine mögliche Definition

Nach diesem kurzen diachronen Überblick über die Entwicklung soll im Folgenden eine nähere Auseinandersetzung mit den Charakteristika der Diven im für die nachfolgend untersuchten Künstlerinnen relevanten 20. Jahrhundert stattfinden. Auch wenn, wie eingangs dargestellt, bisher nur wenige Forschungsarbeiten hierzu bestehen, lassen sich darunter trotzdem z.T. deutliche Unterschiede in den Ansätzen und Verständnissen ausmachen. Wie weit die bestehenden Vorstellungen von Diven des 20. Jahrhunderts in der Forschung auseinander gehen, lässt sich beispielhaft an Marilyn Monroe illustrieren: Während sie für Hügel nicht als Diva gelten kann, weil das von ihr dargestellte Frauenbild ausschließlich den Wünschen der Zeit entspricht,³⁵⁸ sie also nur „ethnic and sexual emblem“³⁵⁹ ist, widmen Bronfen und Straumann sich in ihrer „Geschichte der Bewunderung“³⁶⁰ zwölf ganz unterschiedlichen Diven und darunter – bereits im einleitenden Kapitel – Marilyn Monroe, die für sie eindeutig eine Diva respektive „schillernde Grenzgestalt“³⁶¹ ist. Im Folgenden werden die zentralen Forschungsansätze kurz gegenübergestellt, um dann, wie zuvor bereits angekündigt, zu einem operationalisierbaren Verständnis der Diva als kulturelle Figur und als (Selbst-)Inszenierungsvorbild zu gelangen.

Grotjahn, Schmidt und Seedorf plädieren in ihrem Tagungsband dafür, eine gewisse Vielfalt im Verständnis der Diva zu akzeptieren und legen sich in ihrer Arbeitsdefinition lediglich auf eine weibliche Starpersönlichkeit fest, die einen (nicht näher präzisierten) zentralen Bezugspunkt für die kulturelle Gemeinschaft darstellt.³⁶² Mit Hügel lässt sich hierzu ergänzen, dass die Überführung bzw. ‚Verlängerung‘ der Bühnenauftritte und -präsenz in das außerhalb davon öffentlich inszenierte Leben ein zentrales Merkmal ist. Hierüber ergibt sich in seinem Verständnis ein klares Unterscheidungsmerkmal zu ‚einfachen‘ Stars.³⁶³

Das Divenverständnis von Bronfen und Straumann kennzeichnet v.a. die Überzeugung, dass Diven einen Sonderfall bzw. einen ‚Unfall im Mythensystem des Stars‘³⁶⁴ verkörpern. Sie spre-

³⁵⁸ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164, hier S. 162.

³⁵⁹ Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 3.

³⁶⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen, Barbara Straumann: *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002.

³⁶¹ Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 64.

³⁶² Vgl. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7-18, hier S. 9.

³⁶³ Zum Unterschied von Diven vs. ‚normalen‘ Stars vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.

³⁶⁴ Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 46.

chen in Bezug auf die Diva von zwei Körpern: ‚Image‘ meint sowohl die gespielten Rollen einzeln als auch das Gesamtbild aller verkörperten Rollen, ‚Leib‘ hingegen den:die private:n Schauspieler:in, losgelöst von seinen:ihren Rollen. Ihr Divenkonzept adaptiert hier also die Unterscheidung von ‚Leib-Sein‘ und ‚Körper-Haben‘, das Fischer-Lichte in Anlehnung an Helmuth Plessner für die *cultural performances* etabliert hat.³⁶⁵ In der Diva vereinen sich einerseits das kommerzielle Mediensystem (in Form von Opernindustrie, Hollywood o.ä.), das Schöpfer ihrer Divenidentität ist und andererseits ihre eigene Persönlichkeit, derer sich ihr Image bedient. Hinzu kommt dann das, was Begriffe wie ‚*star appeal*‘ o.ä. zum Ausdruck zu bringen versuchen.³⁶⁶ Den Unterschied zu ‚normalen‘ Stars sehen sie vor allem darin begründet, dass die Diva als Grenzfigur, als Schwellenfigur erscheint: Sie ist damit die perfekte Konstruktion eines Kunstkörpers, der sich vollständig von der eigentlichen, d.h. historischen Person, also von allem, was nicht Bestandteil ihres intendierten Divenbildes ist, gelöst zu haben scheint. Gleichzeitig – und hier wird die Grenze, die Schwelle deutlich – bewahrt die Diva aber auch immer einen Aspekt der Vergänglichkeit, des Leids und der Dramatik, die untrennbarer Teil jeder Divenbiographie (häufig z.B. in Bezug auf die Kindheit) ist. Als Grenzfigur steht die Diva an der Grenze zwischen ‚Himmel und Hölle‘: Glück und Erfolg sowie Unglück und Leid sind eng miteinander verbunden und umgeben konstant die Diva.³⁶⁷ Sowohl die Herausstellung der Tiefen, des Leids als auch die Betonung des Glücks, des Erfolgs und des Talents können dabei sehr eindrücklich, gar bildlich, ausgestaltet sein – letzteres sogar bis hin zur einer Selbstüberhöhung oder gar Selbstikonisierung³⁶⁸ (im Sinne eines Verschiebens der o.g. Grenze von ‚Himmel und Hölle‘).

³⁶⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Diskurse des Theatralen.“ In: Dies./ Chrisitan Horn/ Sandra Umatham/ Matthias Warstat: *Diskurse des Theatralen*. Tübingen und Basel 2005, S. 11-32, hier S. 11-14.

³⁶⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 47. Dyer fasst in Bezug auf den Star bzw. das Star-Image zusammen: „A film star’s image is not just his or her films, but the promotion of those films and of the star through pin-ups, public appearances, studio hand-outs and so on, as well as interviews, biographies, and coverage in the press of the star’s doings and ‚private‘ life. [...] Star images are always extensive, multimedia, intertextual“ (Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 2f.).

³⁶⁷ Vgl. hierzu auch Laferl: „Dieses persönliche Leben und Leiden der Diva wird vor dem Publikum nicht verhüllt, sondern ganz besonders vor diesem und für dieses zelebriert“ (Christopher F. Laferl: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: Maria Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152, hier S. 135).

³⁶⁸ Der Begriff der ‚(Selbst-)Ikonisierung‘ meint hier mit Ikonen nicht einfach die alltagssprachlich inzwischen verbreitete Verwendung als ‚Sonderformen‘ von Stars respektive Idolen (zur Verschmelzung der Begriffe ‚Idol‘ und ‚Ikone‘ mit Beginn des 21. Jahrhunderts vgl. Walter Uka: „Idol/Ikone“. In: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Stuttgart 2003, S. 255-259, hier S. 259.) Stattdessen ist der Ursprung des Begriffs von Bedeutung: ‚Ikone‘ geht auf das griechische Wort ‚*eikon*‘ zurück und „steht für Bild, Abbild, Ebenbild“ (ebd., S. 255). Diese ‚Bilder‘ finden in der byzantinischen Kunst Verehrung und Anbetung – und auch heutigen (kulturellen) Ikonen wohnt damit über den Ursprung des Wortes etwas bildhaftes inne, sie

Die ‚schwierige‘ Biographie impliziert, dass Diven stärker dem Rand der Gesellschaft entstammen und in der Regel nicht in wohlhabenden Familien aufwachsen.³⁶⁹ Die ‚dramatischen‘ Lebensumstände verleihen der Diva ihre Besonderheit, ihre Abgrenzung zu anderen Stars und erklären, warum bei ihr jede Fröhlichkeit verdrängt, überschattet zu sein scheint.³⁷⁰

Auch Hügel setzt bei Diven eine ‚schwierige‘ Biographie voraus und fasst die Karriereentwicklung mit dem Phänomen ‚vom Tellerwäscher zum Millionär‘ zusammen,³⁷¹ während Leonardi und Pope diesen Aspekt unter dem *Cinderella motif* bzw. *Cinderella plot* subsumieren.³⁷² Hügel sieht in den z.T. schwierigen Phasen und Erfahrungen – dem steinigen Karriereweg – eine ambivalente Bedeutung: Zum einen scheinen der Erfolg und die Öffentlichkeit zumindest oberflächlich die Wunden der Vergangenheit zu heilen, zum anderen leitet sich aus der selbsterfahrenen Spaltung und den durchlebten Verletzungen auch die Fähigkeit zur Kompensation von Brüchen und der Zerrissenheit anderer Individuen oder Gemeinschaften ab.³⁷³ Auch Koestenbaum, der sich in seinen Ausführungen auf singende Diven konzentriert, betont die Notwendigkeit des erfahrenen Leids. Für ihn repräsentiert der Gesang einer Diva sowohl die Offenlegung ihrer inneren Versehrtheit als auch ihrer äußerlichen Schwächen, die in seinem Divenverständnis ergänzend hinzukommen: „The beauty and magnitude of a diva’s voice

sind eine (idealisierte) Projektion von Wünschen ihrer Anhänger und erlangen einen scheinbar unerreichbaren, fast übermenschlichen, göttlichen Status, der ihre Anbetung erklärt. Mit Völker lässt sich ergänzen: „Ikonen stehen pars pro toto für ein Phänomen. Madonna ist eine Ikone der Popmusik. Albert Einstein die Ikone der Physik. Ihre Disziplinen sind untrennbar mit ihren Namen und Gesichtern verbunden“ (Susanne Völker: „Idol – Annäherung an einen vagen Begriff.“ In: Susanne Völker (Hrsg.): *Idole*. München 2009, S. 13-34, hier S. 18). Mit ‚(Selbst-)Ikonisierung‘ werden im weiteren Verlauf der Analyse also Momente der (Selbst-)Darstellung bezeichnet, die auf eine vermeintlich (‚göttliche‘) Übermenschlichkeit und Unerreichbarkeit abheben, die den Aspekt einer Verehrung integrieren oder in denen sich die Künstlerinnen im Sinne Völkers zu herausragenden Vertreterinnen ihrer jeweiligen Disziplinen erheben.

³⁶⁹ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 47; vgl. Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 100.

³⁷⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 44; vgl. Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 98.

³⁷¹ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Divas – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37 – 57, hier S. 55. Koestenbaum verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass nicht jede Diva eine traumatische Vergangenheit besitzt, jedoch der Wunsch – bezogen auf die singende Diva – auf die Bühne zu kommen, seinen Ursprung in Entfremdung und Unglücksgefühlen hat. Reduziert bedeutet dies für ihn: „voice is the key to the prison door, but it is also part of the prison, the body I am shut inside.“ (Wayne Koestenbaum: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 87).

³⁷² Vgl. Susan J. Leonardi, Rebecca A. Pope: *The Diva’s Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996, S. 143.

³⁷³ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 46.

resides, so the iconography suggests, in her deformity. Her voice is beautiful because she herself is not – and her ugliness is interpreted as a sign of moral and social deviance. Reading biographies of divas, I can't ignore the repeated references of physical flaws [...].³⁷⁴ Dadurch, dass die in der Biographie begründet liegende Verletzlichkeit immer mit inszeniert und fortgeführt wird, ist der Authentizitätsgrad der Diva höher als der ‚normaler‘ Stars.³⁷⁵ Es wird in den nachfolgenden Analysen zu zeigen sein, inwiefern die Darstellung dieser physischen Schwächen (*flaws*) ggf. auch im Rahmen der (Selbst-)Inszenierung ins Positive verkehrt werden – beispielsweise im Sinne einer charakterlichen Stärke. Im Hinblick auf die problematische Biographie, vor allem bezogen auf die Kindheit, den familiären bzw. sozialen Hintergrund, kann von einem Forschungskonsens gesprochen werden, sodass es naheliegt, dass eine künstlerische (Selbst-)Inszenierung zur Diva bzw. nach dem kulturellen Vorbild der Diva diesen Aspekt einbezieht. Das selbsterfahrene Leid transportiert und transformiert die Diva, der Schmerz wird in das Image integriert und zum festen Bestandteil der Darstellung.³⁷⁶

Bronfen und Straumann konzentrieren sich in ihren Ausführungen auf die Ambivalenz der Diva, die sich in unterschiedlichen Bereichen manifestiert: Diven sind weder bloße Schauspieler:innen noch einfache Selbstdarsteller:innen – ihre Faszination liegt gerade in dem beständigen Wechsel zwischen realer, d.h. ‚historischer‘ Person und fiktiver (Kunst-)Figur

³⁷⁴ Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 104. Auch die Kleidung der Diva spielt für ihn eine zentrale Rolle, da durch sie das aristokratische Auftreten der Diva und die Repräsentation von Stolz ermöglicht wird (vgl. ebd., S. 122).

³⁷⁵ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 49. Bronfen verdeutlicht ihre Ausführungen u.a. am Beispiel von Maria Callas, einer der bedeutendsten Opernsängerinnen des 20. Jahrhunderts und damit eine ‚klassische‘ Diva. Die Biografie Maria Callas weist auch über ihren beruflichen Kontext hinaus sämtliche Aspekte auf, die Bronfen und Straumann als charakteristisch für Diven herausgearbeitet haben: Gegen ihre eigentliche Herkunft kämpfte sie an, ebenso wie gegen sämtliche körperliche Schwächen. Ihre optische Veränderung und die sich daraus entwickelnde perfekte Inszenierung ging mit einer immer stärkeren Vermischung von Bühne und Privatleben einher, sodass ihre Opernauftritte realer, ihr Privatleben dafür opernhafter wirkte (vgl. ebd., S. 50f.). Die o.g. optischen Schwächen bzw. Veränderung offenbaren sich hier vor allem in der Gewichtsreduktion der Callas. Koestenbaum konstatiert in Bezug auf Operndiven: „Singers are supposedly fat. The body must be huge. [...] Singers, too, are hungry creatures – hungry for fame, money, glamour, artistic satisfaction. [...] ‚Fat,‘ in diva iconography, means ‚presence.‘“ (Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 101f.). Leonardi und Pope kommentieren die optische Veränderung der Callas wie folgt: „[...] Callas not only reinvented opera, [...] she reinvented herself, carved a new body out of the old, made herself astonishingly beautiful, all in the service of her vision for opera. This version of Callas – in perfect control of every aspect of her body, her life, [...] is Callas the perfectionist, who put work and career first [...]“ (Susan J. Leonardi, Rebecca A. Pope: *The Diva's Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996., S. 140). Auch von Moltke sieht die Bedeutung des Körpers für die Diva: „Vielmehr muß, wer sich divenhaft verhält, den Körper strategisch einsetzen, muß sich selbst dann um die Sichtbarkeit des Körpers bemühen, wenn die Diva mit dem unsichtbaren Organ der Stimme ihre Erfolge, Niederlagen und Skandale feiert.“ (Johannes von Moltke: „Die Diva oder Körper von Gewicht.“ In: Ders., Elke Sudmann, Volker Wortmann (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 217-226, hier S. 223).

³⁷⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 47.

begründet.³⁷⁷ Die Diva vereint außerdem in sich den Gegensatz, einerseits zwar schöner, mutiger und intelligenter zu sein als ihre Anhänger:innen, andererseits bietet sie aber auch gewisse Ähnlichkeiten, um Identifikationsmöglichkeiten zu schaffen. Sie ist damit zugleich besonders und vertraut, ungewöhnlich und dabei doch normal. Es ist das Bild voller Gegensätze und Widersprüchlichkeiten,³⁷⁸ das die Diva in all ihren Facetten ausmacht. Diese Widersprüchlichkeit bedingt, so Bronfen, dass Diven „nur innerhalb eines bestimmten kulturellen Kreises entstehen können und klar definierte ideologische Inhalte transportieren. Sowohl Stars als auch Diven sind bestimmten kulturellen Bedürfnissen entsprechend gestaltet und haben ihren Ursprung in bereits existentem Bildmaterial.“³⁷⁹ Bei aller Gestaltung, Vermarktung und medialer (Selbst-)Inszenierung ist das Charisma der Diva der entscheidende Faktor, der sie ‚echt‘ wirken lässt. Auch hier lässt sich also die von Bronfen und Straumann so stark betonte Widersprüchlichkeit, die die Diva ausmacht und umgibt, festmachen: Sie ist zwar auf der einen Seite ein konstruiertes und inszeniertes ‚Produkt‘, geradezu eine ‚Ware‘, auf der anderen Seite bleibt sie immer unerklärlich, unnahbar und dabei zugleich authentisch.

Ein letzter zentraler Aspekt des Divenverständnisses nach Bronfen und Straumann ist die Annahme, dass die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Leben respektive zwischen dem beruflichen und privaten Image der Diva nicht mehr existiert, ihr Divenimage also nicht von ihrer privaten Geschichte zu lösen ist. Hieraus leiten sie ab, dass eine Diva nie aus ihrer Rolle herausfällt, da sie zu jeder Zeit damit rechnet, beobachtet oder gar fotografiert zu werden.³⁸⁰ Für die Diva gibt es keine Möglichkeit, ihr Star-Dasein abzulegen, keinen Unterschied mehr zwischen perfektionierten Bühnenauftritten und Privatleben.³⁸¹ Zwar ist die Identität der Sängerin ein künstliches System, zum Teil bewusst gewählt, zum Teil zufällig entstanden, jedoch verdichtet sich diese Identität zu einem neuen Selbst, sodass sogar die Diva selbst nicht mehr in der Lage ist, ihre private Persönlichkeit von ihrer Berufung zu lösen.³⁸² Diese vollstän-

³⁷⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 47, vgl. Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 100.

³⁷⁸ Auch Koestenbaum sieht diese Widersprüchlichkeit, die die Diva in sich vereint, bringt sie jedoch in anderer Form zum Ausdruck: „The diva is demonized: she is associated with difference itself, with a satanic separation from the whole, the clean, the contained, and the attractive. Mythically, she is perverse, monstrous, abnormal, and ugly. Though divas have been firmly associated with queens and with the perpetuation of empire, they have been considered deviant figures [...]“ (ebd., S. 104).

³⁷⁹ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 47f.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 45.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 54f. Dyer spricht hier in Bezug auf den Star auch von der „private/ public, individual/ society dichotomy“ (vgl. Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 13).

³⁸² Vgl. Wayne Koestenbaum: *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993, S. 87.

dige Verschmelzung von fiktionalem und realem Körper, die für Bronfen und Straumann so vollumfänglich stattfindet, teilt Hügel wiederum nicht in dieser Absolutheit: „Die Diva verlängert zwar die Bühnenauftritte ins Leben hinein, zeigt aber zugleich an, daß all diese Auftritte inszeniert sind, daß in ihnen nicht die Person zum Vorschein kommt. [...] Im Unterschied zum Star bewahrt die Diva sich selbst, gibt sich dem Publikum nicht völlig preis.“³⁸³ Werk und Image bleiben für ihn bei der Diva – gerade in Abgrenzung zum Star – explizit getrennt.³⁸⁴ Auch von Moltke spricht sich relativierend für eine zumindest „tendenzielle“ Aufhebung der Unterscheidung zwischen privater Diva und öffentlicher Diva aus.³⁸⁵ In seiner Abgrenzung zu Bronfen und Straumann akzentuiert Hügel die Bedeutung der (Selbst-)Inszenierung der gewollten Verschleierung einer durchaus existenten privaten Seite und eröffnet damit die Möglichkeit für die Untersuchung einer planvollen und strategischen Konstruktion eines (Diven-)Images, sodass diese Annahme für die Analysen von autobiographischen Texten zielführender erscheint.

3.2.2 Diven des 20. Jahrhunderts und das Publikum: Wirkung und (kulturelle) Funktion

Mit den zuvor dargestellten Veränderungen und Entwicklungen, die die Diva des 20. Jahrhunderts ausmachen, verbinden sich auch neue kulturelle ‚Funktionen‘, die sie für ihr Publikum einnimmt. Mit dem von Bronfen und Straumann vertretenen Ansatz, Diven als ‚Sonderfälle‘ von Stars zu betrachten, ergibt sich, dass einige Aspekte der Bedeutung von ‚einfachen‘ Stars auf die Diva übertragen werden können, die dann in verstärkter Form auf sie zutreffen. Begreift

³⁸³ Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 52.; In Bezug auf den Star hingegen schreibt Hügel: „Konstitutiv für Stars ist vielmehr, dass ihr Werk und ihr Image zusammen rezipiert werden. Ihr Image ist integraler Bestandteil des Werkes, wie umgekehrt das Werk nicht ohne das Image wahrgenommen werden kann“ (Hügel, Hans-Otto: „„Weißt Du wieviel Sterne stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.“ In: Claudia Bullerjahn, Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen.* Hildesheim 2004, S. 265-294, hier S. 265).

³⁸⁴ Vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 54.

³⁸⁵ Vgl. Johannes von Moltke: „Die Diva oder Körper von Gewicht.“ In: Ders., Elke Sudmann, Volker Wortmann (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995.* Hildesheim 1996, S. 217-226, hier S. 221. Für ihn liegt genau hier – gegenläufig zu Hügel – der Unterschied zum Star: „Stars verdanken sich einer regressiven Logik der Authentizität, die immer noch Raum läßt für die Frage, was für eine Person der jeweilige Star eigentlich ‚wirklich‘, d.h. jenseits der Legendenbildung [...] sei“ (ebd., S. 220f.). Jedoch macht er gleichsam deutlich, dass dieses Kriterium nicht ausschließlich auf Stars anzuwenden ist.

man Stars beispielsweise als eine Verbindung von Erlöser- und Identifikationsfigur, die dem Bedürfnis von Gesellschaften oder kulturellen Gemeinschaften nach Figuren entsprechen, die aufgrund ihrer Leistungen oder ihrer Wirkung bewundernswert sind und darüber kollektive Identität und Einheit stiften,³⁸⁶ so bringen Diven in ihrer Besonderheit als Grenzgänger und ‚Sonderfall‘ des Starsystems eine noch höhere Eignung zur Kompensation von Brüchen in der Alltagswelt mit sich, als es Stars im Allgemeinen tun: Der Grad der Verletzungen, die sich aus der Biographie ergeben, sind hierfür entscheidend,³⁸⁷ ebenso wie die Authentizität der Diva, die sich durch die Konstanz ihrer (Selbst-)Inszenierung erklärt. Das Publikum fasziniert und interessiert vor allem die für Zuschauer nicht mehr wahrnehmbare Unterscheidung zwischen Diva und historischer Person, von öffentlicher und privater Seite, wie das vorherige Kapitel dargestellt hat – unabhängig davon, ob überhaupt eine private Seite der Diva existiert (Hügel) oder nicht (Bronfen/ Straumann):³⁸⁸ Im Vordergrund stehen private, intime Einblicke und nicht (wie noch bis zum 19. Jahrhundert) außergewöhnliche oder heldenhafte Taten und Leistungen. Koestenbaum beschreibt die Wahrnehmung oder Beobachtung der Diva durch Zuschauer:innen mit Susan Sontag als *campy*: Sie empfinden angesichts der Diva das Gefühl, (als einzige) etwas Grenzenloses, Unglaubliches zu sehen und zu erleben. Auch Dyer konstatiert im Rahmen seiner Untersuchung zum Leben und zur Karriere von Hollywoodstars bzw. zur Erschaffung von Filmstars ähnlich in Bezug auf Stars im Allgemeinen: „[W]e may read stars in a campy way, enjoying them not for any supposed inner essence revealed but for the way they jump through the hoops of social convention.“³⁸⁹ Für Sontag ist Camp der Ausdruck der Extravaganz, der Leidenschaft sowie die Niederlage des Moralischen gegenüber dem Ästhetischen – das Künstliche, Kunsthafte und Theatralische wird zum Ideal,³⁹⁰ was sich auch in der (Selbst-)Inszenierung von Diven widerspiegelt.

Als kulturelle Figuren und (Inszenierungs-)Vorbilder sind Diven nicht nur, wie bereits dargestellt, ein Spiegel gesellschaftlicher Diskurse, sondern haben durch ihre herausragende Stellung und ihre Rollen als Künstlerinnen die Möglichkeit, Gendergrenzen zu unterlaufen oder zu überwinden – und somit zum Vorreiter gesellschaftlicher Entwicklungen zu werden. Laferl spricht

³⁸⁶ „Am Starkörper, der sich wie ein mythisches Zeichen lesen lässt, werden Erzählungen festgemacht, die für uns Modellecharakter haben, weil sie der Verlaufskurve jener alten Geschichten folgen, die kulturell immer schon in Umlauf gesetzt wurden, um Antworten auf Sinnfragen zu liefern“ (Elisabeth Bronfen: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68, hier S. 46).

³⁸⁷ Vgl. ebd.

³⁸⁸ Vgl. Kapitel 3.2.1.

³⁸⁹ Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 14.

³⁹⁰ Vgl. Susan Sontag: „Notes on ‚Camp‘.“ In: Dies. (Hrsg.): *Against interpretation and other essays*. New York 1966, S. 275-292, hier S. 283-285.

in diesem Zusammenhang von einer Gender-Transgression,³⁹¹ die er zum zentralen Merkmal von (weiblichen wie männlichen) Diven erhebt. Am Beispiel der mexikanischen Schauspielerin María Félix und des Sängers Agustín Lara stellt er dar, wie die weibliche Diva María Félix mit stereotyp weiblichen Vorstellungen (z.B. in Bezug auf Mutterschaft) sowohl privat als auch in ihren Filmrollen bricht (z.B. durch die Verkörperung starker, z.T. auch gewalttätiger Frauenfiguren), während die männliche Diva Agustín Lara beispielsweise in Form eines schwachen, leidenden männlichen Ichs in seinen Liedern ebenfalls mit klischierten Rollenvorstellungen bricht. Die Transgression bezieht sich in Laferls Beispielen also v.a. auf eine Überschreitung von gesellschaftlich zugeschriebenen Vorstellungen traditioneller Weiblich- und Männlichkeit. Er knüpft damit an Überlegungen an, die bereits zu Beginn des vorliegenden Kapitels dargestellt wurden: Die Möglichkeit, Diven (wie möglicherweise auch andere kulturelle Figuren) als *role models* zu betrachten, die sich über Gendergrenzen hinwegsetzen und neue Genderimpulse setzen können – und diesen Aspekt möglicherweise auch in ihren (Auto-)Biographien (implizit oder explizit) thematisieren.

3.3 Arbeiten mit dem Divenbegriff: Bestehende Ansätze und neue Überlegungen

Hügel sieht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Diva auch immer als Arbeit an kulturellen, sozialen und geschichtlichen Vorstellungen von Weiblichkeit, die mit der Diva in Verbindung stehen. Images von Stars – und noch stärker von Diven – sind für ihn hochverdichtete Zeichen und besitzen die Fähigkeit, historische und anthropologische Diskurse widerzuspiegeln und kulturelle Bedeutung zu produzieren.³⁹² Leonardi und Pope betonen die Komplexität, der man im Zusammenhang mit der Arbeit an dem Forschungsgegenstand ‚Diva‘ ausgesetzt ist: „To write, then, about the politics of the diva is to see that figure in a variety of erotic and artistic contexts, to explore her significance for a variety of writers, readers, listeners, admirers, detractors, lovers, to wonder about the complex gender politics inherent in the diva stereotype.“³⁹³ So komplex wie die Annäherung an die Diva als kulturelle Figur des 20. Jahr-

³⁹¹ Vgl. Christopher F. Laferl: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: María Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152, hier v.a. S. 145f.

³⁹² Vgl. Hans-Otto Hügel: „Weißt Du wieviel Sterne stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.“ In: Claudia Bullerjahn, Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim 2004, S. 265-294, hier S. 278f.; Siehe hierzu auch ähnlich: Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004, S. 9 und S. 16.

³⁹³ Susan J. Leonardi, Rebecca A. Pope: *The Diva's Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996., S. 7.

hundreds, als Inszenierungsvorbild ist, so vielschichtig gestaltet sich auch die konkrete Arbeit mit Diven bzw. Werken von Diven.

Mit Hügel lässt sich als zentrale Erkenntnis – die nicht nur auf die Diva, sondern auch auf andere kulturelle Figuren bzw. Inszenierungsvorbilder zutrifft – formulieren, dass es,

[o]bwohl es [...] aus heuristischen, kulturhistorischen wie kulturtheoretischen Gründen fruchtbar ist, die Diva als einen ganz bestimmten und bestimmbaren Typus, eine (stehende) Figur der populären Kultur zu begreifen, [...] ebenfalls sinnvoll zu sein [scheint], den Begriff der Diva nicht anhand eines starren Eigenschaftskanons oder gar nur mit Hilfe einer einzigen zentralen Eigenschaft [...] zu ermitteln.³⁹⁴

Entscheidend ist das Gesamtbild, dass sich nicht statisch auf einzelne Charakteristika reduzieren lässt, sondern als dynamische Konstruktion zu verstehen ist. Bereits im Kapitel 1.2 zu den theoretisch-methodischen Vorüberlegungen wurde Bezug auf die Arbeitsweise Hügels genommen, der für eine kulturwissenschaftliche Annäherung an das Phänomen der Diva im Sinne eines kunstspartenubergreifenden und damit auch interdisziplinären Verständnisses vorschlägt, Autobiographien von Diven zu analysieren, „aus der Überlegung heraus, daß die Autobiographien ein Gesamtbild der jeweiligen Diva zeigen.“³⁹⁵ Ebenfalls wurde hier schon auf die Grenzen von Hügels Herangehensweise hingewiesen, die u.a. darin begründet liegen, dass er für seine Untersuchungen ‚traditionelle‘ Diven auswählt und somit die Klassifikation ‚Diva‘ bereits vor der Untersuchung der (auto-)biographischen Werke voraussetzt, also nicht ergebnisoffen liest.³⁹⁶ Auch abseits von Hügels Arbeiten lässt sich eine wissenschaftliche Tendenz er-

³⁹⁴ Hans-Otto Hügel: „Das selbstentwurfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 56. Kritisch zu hinterfragen ist in Zusammenhang mit Hügels fruchtbarer Idee eines dynamischen Divenverstandnisses jedoch die Operationalisierbarkeit der von ihm vorgestellten Divenskala. So erinnert Hügels Skala doch stärker an eine reine Zusammenstellung von Divencharakteristiken, die jedoch keiner offensichtlichen graduellen Reihung unterworfen sind (vgl. ebd., S. 56f.). Eine ähnliche Kriteriensammlung findet sich in dem recht subjektiv gefärbten Beitrag von Clemens Risi zur zeitgenössischen Divenwahrnehmung. Auch er veröffentlicht zum Ende seines Artikels seine „heimliche Liste“, mit u.a. Medienpräsenz, Allüren etc., die charakteristisch für eine Diva gelten (vgl. Clemens Risi: „Die Posen der Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Außergewöhnlichen heute: Anna Netrebko ‚gegen‘ Edita Gruberova.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 195-206, hier S. 205f.

³⁹⁵ Hans-Otto Hügel: „Das selbstentwurfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts.* Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 40.

³⁹⁶ Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 1.2. Mit dieser Vorgehensweise versucht Hügel zu belegen, dass sich in autobiographischen Diveninszenierungen bestimmte Konstanten finden lassen, anhand derer er sich eine

kennen, das – geschriebene oder gesprochene – Wort von Diven zu untersuchen. Von Moltke konstatiert (wie Hügel am Beispiel Sarah Bernhards), dass sich die Memoiren von Diven kaum von ihren öffentlichen und professionellen Auftritten unterscheiden, also Teil ihrer professionellen künstlerischen (Selbst-)Inszenierung sind³⁹⁷ und Laferl argumentiert, dass eine (Selbst-)Stilisierung zur Diva nur retrospektiv, d.h. im (autobiographischen) Rückblick auf das Leben und die Karriere erfolgen kann. Liest man die Texte als Zeugnis einer (Selbst-)Inszenierung, so steht nicht die Suche nach dem ‚wahren‘, authentischen Kern im Vordergrund, sondern die Offenlegung von Erzähl- und Inszenierungsstrategien, nach Mustern, Vorbildern und erkennbaren Traditionslinien, wie in Kapitel 2 zum autobiographischen Schreiben bereits ausgeführt wurde. Auch bleibt zu fragen – und diesen Aspekt vernachlässigt die bestehende Forschung bisher vollkommen – ob das (auto-)biographische Werk in künstlerischer Eigenregie entstanden ist, oder ob (professionelle) Co- bzw. Ghostwriter:innen die Inszenierung des (Selbst-)Bild unterstützt bzw. übernommen haben und wie dies in die Gesamtbetrachtung zu integrieren ist (vgl. Kapitel 2.3.3).³⁹⁸ Zusammenfassend lässt sich sowohl im Rückblick auf bereits geleistete Forschungsansätze als auch im Hinblick auf die noch folgenden Untersuchungen der vorliegenden Arbeit festhalten, dass eine rein kulturwissenschaftliche Betrachtung von (auto-)biographischen Texten schnell an die Grenzen ihrer Aussagekraft gelangt, wenn man sie nicht als literarische Texte untersucht. Schon die *Confessiones* von Augustinus (vgl. Kapitel 2.2.1) weisen einen strategischen Inszenierungscharakter auf, der sich über die Jahrhunderte hinweg in allen autobiographischen Werken – mal stärker und mal schwächer – erkennen lässt. In ihren Konzeptionen als Autobiographien beinhalten sie (anders als beispielsweise das Tagebuch, hier findet sich dieses nur in Ansätzen) ein Kommunikationsangebot, ein imaginiertes Lesepublikum und somit eine:n Adressat:in des Lebensberichts. Damit verbindet sich notwendigerweise ein (Selbst-)Bild, das

Annäherung an den Divenbegriff und an die Theorie der Diva erhofft (vgl. Hans-Otto Hügel: „Das selbstentworfenene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57, hier S. 40f.)

³⁹⁷ Vgl. Johannes von Moltke: „Die Diva oder Körper von Gewicht.“ In: Ders., Elke Sudmann, Volker Wortmann (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 217-226, hier S. 221.

³⁹⁸ Scholz verfolgt eine andere Intention, wenn er seine Interviews mit Diven des 20. Jahrhunderts – oder besser: mit Primadonnen, denn er verwendet noch den traditionellen, engen Divenbegriff im Sinne der Primadonna, der Opernsängerin, veröffentlicht. Ihm geht es unter anderem um eine Widerlegung des „Verhaltensklischees Primadonna“ und einen Blick hinter die Fassade. Anders als bei der Analyse von Divenautobiographien stellt Scholz im Rahmen seiner Interviews ein gewisses „[...] Maß an uneitler Reflexion, an Selbstkritik und unpräntiöser Sachlichkeit gegenüber dem Erlebten, Gewesenen und Gegenwärtigen [...]“ fest (Dieter David Scholz: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee. Gespräche mit großen Sängerinnen*. Berlin 1999, S. 10f.).

mithilfe von Erzählstrategien, der Übernahme bestimmter Motive, einer aktiven Leser:innenlenkung o.ä. vermittelt werden soll. Um die Strategien sichtbar zu machen, die einer autobiographischen (Selbst-)Inszenierung zu Grunde liegen, bedarf es einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Texten, einer genauen, textimmanenten Untersuchung, ergänzt um eine weit gefasste Betrachtung, die andere Texte, Werke, Medien etc. mit einbezieht.

Um die im vorliegenden Kapitel gewonnenen Erkenntnisse für die im weiteren Verlauf der Arbeit folgenden Analysen übersichtlicher und v.a. operationalisierbar zu machen, soll hier abschließend eine kurze stichpunktartige Zusammenfassung erfolgen, die sich auf die zentralen Aspekte der Diva als kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts und damit als mögliches Inszenierungsvorbild für Künstler:innen dieser Zeit konzentriert:

3.4 Zusammenfassung: Die Diva des 20. Jahrhunderts als kulturelle Figur und Inszenierungsvorbild

Die nachfolgende tabellarische Übersicht bündelt die Erkenntnisse des dritten Kapitels:

Merkmal	Ausprägung
Facettenreichtum	➤ Berufliche/ künstlerische Vielfalt (Gesang, Schauspiel, Sport, etc.), durch die große Varianz schwer fassbar/ definierbar
Leiderfahrung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schwierige („dramatische“) Biographie ➤ Erfahrung von Leid und Vergänglichkeit ➤ Fehlende Fröhlichkeit ➤ Leiderfahrung wird in das Image integriert („Dramatik“ der Diva) ➤ Optische Schwächen als Teil des (Selbst-)Bilids (<i>physical flaws</i>)
Steiniger Karriereverlauf	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Familiärer Hintergrund: Am Rande der Gesellschaft, einfache soziale Herkunft ➤ Wiederkehrendes Motiv: Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär/ Cinderella-Plot ➤ Großer Erfolg, Ruhm ➤ <i>Self-made-woman</i>
Grenzfigur	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schwellengestalt zwischen ‚perfektem‘ Kunstkörper und tatsächlich ‚dramatischer‘ Biographie ➤ Schwankt zwischen Himmel und Hölle (d.h. Glück und Leid, Freude und Trauer,

	<p>Leben und Tod, ggf. auch Todessehnsucht, Tendenz zur Selbstikonisierung etc.)</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Figur der Uneindeutigkeit, der Ambivalenz ➤ <i>Role models</i>: Unterlaufen von Gendergrenzen und (traditionellen) Rollenzuschreibungen, Wegbereiter einer neuen Weiblich-/ Männlichkeit
Konstante (Selbst-)Inszenierung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Spielt keine erkennbare Rolle (Verschmelzung von ‚Image‘ und ‚Leib‘) ➤ Hoher Authentizitätsgrad ➤ ‚Verlängerung‘ der beruflichen Auftritte in das öffentliche Leben ➤ Vermeintliche Übereinstimmung von privater und öffentlicher Diva: Grenze verschwindet für das Publikum, nicht aber für die Diva selbst: Die Verschmelzung ist Teil der Inszenierung ➤ Integration von bestehenden ‚Divenkonzepten‘ in die eigene Selbstinszenierung: Muster und Motive werden adaptiert

4. Édith Piaf, Coco Chanel, Brigitte Bardot: Biographische Informationen, kulturelle Kontextualisierung und Verortung im Forschungskontext

Die nachfolgenden Unterkapitel geben kurze biographische Überblicke hinsichtlich der im anschließenden Analyseteil untersuchten französischen Künstlerinnen. Die hier dargestellten Informationen sind dabei überwiegend auf die im weiteren Verlauf relevanten Aspekte zugespitzt und erhellen so manch undurchsichtiges (auto-)biographisches Detail, dass die Werke z.T. unkontextualisiert zur Sprache bringen.

Neben Informationen zu Leben und Karriere finden sich hier auch Einblicke in den jeweiligen Forschungsstand: Sie offenbaren, dass sich bestehende Arbeiten trotz der unumstrittenen und fortwährenden kulturellen Relevanz aller Frauen, die hier ebenfalls kurz herausgestellt werden soll, insbesondere auf biographische Rekonstruktionen ihres Lebens in Text- und/ oder Bildform beschränken und nur wenige literatur-/ kulturwissenschaftliche Forschungsarbeiten vorliegen.

4.1 Édith Piaf

Leben, Karriere und künstlerisches Image

Édith Piaf wird am 19. Dezember 1915 als Édith Giovanna Gassion in einem Pariser Krankenhaus geboren.³⁹⁹ Ihre Mutter lässt sie früh mit dem Vater allein zurück, der Piaf dann in die Obhut ihrer Großmutter gibt, die Betreiberin eines Bordells in der Normandie ist.⁴⁰⁰ Später zieht Piaf mit ihrem Vater und einem Wanderzirkus, in dem er als Akrobat auftritt, von Stadt zu Stadt, bevor sie im Alter von fünfzehn Jahren beschließt, als Straßensängerin in Paris zu leben und gemeinsam mit ihrer Freundin Simone Berteaut aufzutreten. Im Jahr 1933 wird ihre Tochter Marcelle geboren, die mit nur zwei Jahren an einer Hirnhautentzündung verstirbt. Von dem Vater des Kindes, Louis Dupont, lebt Piaf zu diesem Zeitpunkt bereits getrennt. Von frühester Kindheit an ist Piafs Leben damit geprägt von Verlusten, Armut und auch Gewalttätigkeit – und auch in ihrem späteren Leben wechseln sich ihre beruflichen wie privaten Hochphasen stets mit Tiefpunkten ab. Das spiegelt sich auch in den beiden (auto-)biographischen Werken wider, die unter Piafs Namen veröffentlicht wurden. Im Jahr 1957 erscheint zunächst *Au bal de la chance*, Gegenstand sind hier vor allem Piafs große Erfolge, ihr rasanter und

³⁹⁹ Das Detail des Krankenhauses ist an dieser Stelle relevant, um einen zentralen (Selbst-)Inszenierungsaspekt Piafs interpretieren zu können, wie er in Kapitel 5.1.1.6 ausgeführt wird.

⁴⁰⁰ Zur frühen Kindheit Piafs vgl. auch Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 41-49.

gleichzeitig hart erarbeiteter Aufstieg vom Rande der Gesellschaft an die Spitze. Nur wenige Jahre später, 1963, erscheint *Ma vie* und richtet den Erzählfokus stärker auch die Rückschläge und Tiefpunkte in Piafs Leben und zeigt Schattenseiten des Erfolgs. Beide Werke sind von einer unterschiedlichen künstlerischen (Selbst-)Inszenierung geleitet und zeigen erst in der gemeinsamen Betrachtung ein vollständiges (Selbst-)Bild der Künstlerin Édith Piaf.⁴⁰¹

Im Jahr 1935 wird Édith Piaf von Louis Leplée, dem Besitzer des Pariser Cabarets *Le Gerny's*, auf den Straßen von Paris entdeckt, was den Wendepunkt ihres privaten wie beruflichen Lebens markiert. Leplée wird für Piaf zur Schlüsselfigur, er ‚rettet‘ sie aus ihren schwierigen sozialen Verhältnissen, verwandelt sie in die Künstlerin Édith Piaf und legt die Grundsteine für ihre weitere Karriere.⁴⁰² Der musikalische Durchbruch gelingt Piaf im Frankreich der späten dreißiger Jahre, Ende der vierziger Jahre wird sie auch international zum Star und gibt u.a. zahlreiche Konzerte in den USA.

Piafs Privatleben zeichnet sich über die Jahrzehnte hinweg vor allem durch wechselnde Partnerschaften aus: Sie hat zahlreiche Beziehungen und Affären – darunter auch mit verschiedensten berühmten Persönlichkeiten wie z.B. Paul Meurisse, Jacques Pilles (verheiratet 1962-1963) und dem Radrennfahrer Louis Gérardin.⁴⁰³ Diese wechselnden Partnerschaften sorgen bereits zu Piafs Lebzeiten für Schlagzeilen und prägen – unter anderem – ihr Bild in der Öffentlichkeit. Der Journalist und Piaf-Biograph Jean Noli legt am Beispiel der Hochzeit von Piaf und ihrem deutlich jüngeren Ehemann Théo Sarapo das Interesse der Presse offen, Details zu der Trauung zu veröffentlichen.⁴⁰⁴ Gleichzeitig stellt er aber auch heraus, wie Piaf die Offenlegung ihres Privatlebens aktiv, z.B. durch inszenierte Bilder ihrer Liebe, unterstützte. Er zitiert in diesem Kontext folgendes Gespräch:

„Au fait, Édith, cela vous ennuerait de m’écrire un petit mot signé de vous, dans lequel vous annonceriez votre mariage?“

⁴⁰¹ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003. Zu Beginn der jeweiligen Analysekapitel wird ausführlicher auf den Entstehungskontext der beiden (auto-)biographischen Texte eingegangen.

⁴⁰² Nach dem Tod Leplées nimmt Raymond Asso diese Funktion im Leben Piafs ein, wie Piaf auch in *Ma vie* ausführt „Raymond m’a transformée. Il m’a appris à devenir un être humain“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 32).

⁴⁰³ Im Rahmen dieser Affäre in den Jahren 1951/52 verfasste Piaf zahlreiche Liebesbriefe an Gérardin. Über fünfzig handgeschriebene Briefe wurden im Jahr 2009 von dem Auktionshaus Christies ersteigert und erzielten einen Verkaufspreis von 67.000 Euro. In dem unter Piafs Namen veröffentlichten Text *Mon amour bleu* (2011) sind die Briefe abgedruckt und somit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden (vgl. Édith Piaf: *Mon amour bleu. Lettres inédites, d'Edith Piaf. Préface de Cécile Guilbert*. Paris 2011). Auch der Briefwechsel zwischen Piaf und Marcel Cerdan wurde veröffentlicht (vgl. Édith Piaf, Marcel Cerdan: *Moi pour toi – Lettres d'amour*. Paris 2002).

⁴⁰⁴ Vgl. Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 109f.

– Donnez-moi un stylo et du papier, fit-elle. Pendant qu'on y est, je n'en suis plus à une connerie près.“ [...] [E]lle rédigea : „Édith Piaf annonce son mariage en octobre avec Théo Sarapo.“⁴⁰⁵

Die Inszenierung ihrer Person und die Lenkung ihres Künstlerinnenimages in der Öffentlichkeit wurden von Piaf in Form von Interviews, Fotografien, Pressestatements o.ä. beeinflusst. Ihre beiden (auto-)biographischen Werke setzen diese Inszenierungsstrategien fort und zeigen in der vergleichenden Lektüre, wie Piaf mit ihrem öffentlichen Bild spielte.

Wie eingangs bereits beschrieben, ist Édith Piafs Leben parallel zu dem Aufstieg auf der Karriereleiter und ihren großen musikalischen Erfolg immer wieder durch schwere Schicksalsschläge gezeichnet: So stirbt beispielsweise ihr Lebenspartner Marcel Cerdan bei einem Flugzeugabsturz im Jahr 1949, zwei Jahre später wird sie selbst bei einem Autounfall schwer verletzt. Hier schließt sich der Kreis der Leiderfahrungen – begonnen mit der schwierigen Kindheit und dem problematischen sozialen Umfeld der Sängerin. Rückschläge und Tiefpunkte ziehen sich konstant durch ihr gleichzeitig erfolgreiches Leben. Sie werden konstitutiv für Piafs künstlerische (Selbst-)Darstellung und finden vor allem in ihrer späteren (Auto-)Biographie *Ma vie* Erwähnung. In Folge der Ereignisse entwickelt Piaf eine schwere Alkohol- und Morphinabhängigkeit, die ihre ohnehin bereits angeschlagene Gesundheit weiter schwächen. Trotzdem lässt sie sich nicht vom Singen abhalten, tritt weiterhin auf, wodurch ihr Gesundheitszustand auch zum Gegenstand der öffentlichen Wahrnehmung wird.

In Folge einer Krebserkrankung stirbt Piaf am 10. Oktober 1963 in Plascassier, ihr Leichnam wird jedoch nach Paris überführt, um die für ihr Image so bedeutsame Verbindung zwischen ihrer Person und der Hauptstadt aufrecht zu erhalten.⁴⁰⁶ Am 11. Oktober wird sie dort offiziell für tot erklärt. Jens Rosteck schreibt hierzu:

Udenkbar, Édith in Plascassier für tot zu erklären. Für sie als Pariser Kind kam nur ein Ort in Frage als ewige Ruhestätte – der Ort, der im Einklang mit ihrem Mythos stand. [...] Wollte man die Legende vom Pariser Ableben der großen Sängerin inszenieren und auch über ihr Begräbnis hinaus noch möglichst lange aufrechterhalten, musste als Erstes der Wettlauf gegen die Zeit gewonnen werden.⁴⁰⁷

Die große, bis heute andauernde Bedeutung Édith Piafs für Frankreich – „Kaum ein Star ist so eng an sein Vaterland [...] gebunden gewesen wie Édith Piaf an Frankreich und nicht zuletzt an

⁴⁰⁵ Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 112f.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu z.B. Piafs ‚Geburtsmythos‘ auf den Straßen von Paris, der in Kapitel 5.1.1.6 näher ausgeführt wird.

⁴⁰⁷ Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 388f.

Paris“,⁴⁰⁸ schreibt Oliver Jahrhaus – manifestiert sich in unterschiedlichen kulturellen Bereichen, die hier nur exemplarisch ausgeführt werden können. Anlässlich des sich zum hundertsten Mal jährenden Geburtstags der Sängerin widmete die *BnF* ihr eine Ausstellung. Im Vorwort des Ausstellungskataloges wird Piafs fortdauernde Relevanz wie folgt beschrieben: „Que seraient les chansons si elles n’étaient partagées par le plus grand nombre? Celles de Piaf sont sur toutes les lèvres. Chaque famille française a dans son grenier, son salon ou ses téléphones portables sa voix entre toutes reconnaissable. Et nos amis en Europe et dans le monde ne sont pas en reste.“⁴⁰⁹ Darüber – und über ihre Bedeutung für das französische Chanson – wird ihr kultureller Status konturiert:

Elle s’inscrit aussi comme un maillon essentiel de l’histoire de la chanson entre les artistes réalistes et les nouvelles générations. [...] Elle appartient à notre culture commune et compte parmi ces figures familières en qui nous cherchons nos héros.
Si, au-delà du symbole et de la légende, Piaf est toujours écoutée par un très vaste public, c’est grâce aux disques qui nous ont gardé sa voix à nulle pareille ainsi qu’aux très nombreuses reprises, d’Étienne Daho à Zaz, des Négresses vertes à Grace Jones.⁴¹⁰

Racines letzter Satz macht deutlich, dass Piafs Chansons und dadurch auch ihre Person selbst bis heute zahlreiche Aktualisierungen und Revitalisierungen in Form von musikalisch-künstlerischen Adaptionen erfahren haben. Immer wieder reihen sich Künstler:innen (mehr oder weniger explizit) in ihre musikalische Tradition ein – an prominentester Stelle Mireille Mathieu. Auf ihrer offiziellen Homepage heißt es: „Edith Piaf est son idole, son modèle.“⁴¹¹

Eine große Bedeutung im Hinblick auf die Erinnerungsrekonstruktion zum Leben und Wirken Piafs kommt auch dem Museum der ‚Freunde Édith Piafs‘ zu. Hier werden seit Jahrzehnten Erinnerungsstücke aller Art (Kleidung, Briefe, Bilder etc.) verwahrt und für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.⁴¹² Auch die Stadt Paris hält die bereits erwähnte enge Verbindung zu Piaf u.a. in Form von Hinweistafeln aufrecht, die an entsprechenden Stationen auf das Leben der

⁴⁰⁸ Oliver Jahrhaus: „Édith Piafs Lied, nicht der Film *La vie en rose* lässt uns weinen.“ In: *Medienobservationen*. München 2007, o.S. Und auch Looseley konstatiert die Verbindung Piaf-Paris: „[H]er iconic identification with the city as powerful today as ever in the eyes of the world“ (David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 57).

⁴⁰⁹ Bruno Racine: „Préface“. In: Huthwohl, Joël (Hrsg.): *Piaf*. Ouvrage publié à l’occasion de l’Exposition "Piaf", présentée par la Bibliothèque Nationale de France sur le site François-Mitterrand, Galerie 2, du 14 avril au 23 août 2015. Paris 2015, S. 11.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Mireille Mathieu – Official website: „Biographie“: <https://www.mireillemathieu.com/bio/>, o.S. (letzter Zugriff am 26. März 2019).

⁴¹² Musée Édith Piaf, Association *Les amis d’Édith Piaf*, 5, rue Crespin du Gast.

Sängerin aufmerksam machen und somit den ‚Piaf-Paris-Mythos‘, wie Rosteck es nennt (s.o.), fortschreiben.⁴¹³

Das fortwährende öffentliche Interesse an dem Leben Piafs spiegelt sich in Filmen und Dokumentationen wider, hervorzuheben ist hier besonders der Oscar prämierte Film *La môme Piaf* (2007)⁴¹⁴ mit Marion Cotillard in der Hauptrolle. Er zeichnet das Leben Piafs von der Kindheit bis zum Tod nach und integriert dabei zahlreiche Chansons der Sängerin in die filmische Erzählung, wodurch Piafs künstlerisches Schaffen und ihr Erfolg alle dargestellten Höhen und Tiefen ihres Lebens rahmt.⁴¹⁵ Abseits des filmischen Mediums konservieren zahlreiche Biographien und romanhafte Überformungen⁴¹⁶ das Leben Piafs und beleuchten es immer wieder aufs Neue aus unterschiedlichsten Perspektiven, wie im Folgenden genauer erläutert werden soll.

Piaf als Gegenstand der (populärkulturellen) Forschung

Verschiedenste Biographien widmen sich immer wieder dem Leben Piafs und setzen dabei unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte. Mit dem Werk *Édith Piaf. Hymne an das Leben* (2013) hat der Musikwissenschaftler Jens Rosteck die fundierteste Biographie der Sängerin vorgelegt, die sich vor allem durch ihre wissenschaftliche Qualität von zahlreichen anderen Werken abhebt. Neben einer gründlichen Aufarbeitung ihres Lebens integriert Rosteck Analysen ausgewählter Piaf-Chansons in sein Werk und wahrt damit durchgängig den Fokus auf die Künstlerin Édith Piaf.⁴¹⁷ Im Anhang seiner Biographie präsentiert er eine kommentierte

⁴¹³ Beispielsweise zielt der folgende Hinweis den vermeintliche Geburtsort Piafs: „Sur les marches de cette maison naquit le 19 décembre 1915, dans le plus grand dénuement, Édith Piaf dont la voix, plus tard, devait bouleverser le monde“. Eine Piaf-Statue zielt seit ihrem vierzigsten Todestag im Jahr 2003 den nach ihr benannten *Place Édith Piaf* im 20. Arrondissement. Jens Rostecks widmet sich an anderer Stelle ausführlich der Bedeutung der Musik für die Stadt Paris und zeigt auf, an welchen Stellen diese Verbindung zum Ausdruck kommt (vgl. Rosteck Jens: *Schauplatz Musik – Paris. Die Stadt und ihre Musik*. Regensburg 2012).

⁴¹⁴ Olivier Dahan: *La Môme*. Frankreich 2007.

⁴¹⁵ Oliver Jahrhaus widmet sich in seiner Filmrezension ausführlich der musikalischen Untermalung von *La Môme* und unterstellt, dass alle Emotionen, die der Film vermeintlich bei seinen Zuschauer:innen hervorruft, eigentlich nur auf Piafs Lieder zurückzuführen sind (vgl. Oliver Jahrhaus: „Édith Piafs Lied, nicht der Film *La vie en rose* lässt uns weinen.“ In: *Medienobservationen*. München 2007, o.S.). Auch Jean-Dominique Brierre befasst sich im letzten Kapitel seiner Piaf-Biographie mit den Verfilmungen des Lebens der Künstlerin und legt hier den Schwerpunkt auf Marion Cotillards Interpretation der Sängerin (vgl. Jean-Dominique Brierre: *Édith Piaf. Sans amour on n'est rien du tout*. Paris 2013, S. 253-262).

⁴¹⁶ Die Journalistin Micaela Jary veröffentlicht unter dem Pseudonym Michelle Marly Romanbiographien als Reihe mit dem Titel „Mutige Frauen zwischen Kunst und Liebe“. In ihrem ersten Band widmete sie sich Coco Chanel (*Mademoiselle Coco und der Duft der Liebe*, 2018), im Jahr darauf folgte eine Erzählung zu Piaf (*Madame Piaf und das Lied der Liebe*, 2019). Wie die Titel bereits verraten, stehen insbesondere die Liebesbeziehungen der zu Romanfiguren stilisierten Künstlerinnen im Vordergrund – der Erfolg der Romane spiegelt aber das grundsätzliche Interesse des (deutschen) Lesepublikums und die fortwährende Prominenz sowie kulturelle Relevanz von Piaf und Chanel.

⁴¹⁷ Rosteck selbst kritisiert die überwiegend geringfügige Beachtung der Musik in den Publikationen zu Édith Piaf: „Dieses Missverhältnis ein wenig auszubalancieren und, als Kommentar zur ‚reinen‘ Lebensbeschreibung, die

Bibliographie, auf die aufgrund ihrer Vollständigkeit und Gültigkeit an dieser Stelle für den Forschungsstand zu Piaf verwiesen werden soll.⁴¹⁸ Der überwiegende Teil aller Veröffentlichungen, so hält Rosteck richtig fest, besteht aus persönlichen Erinnerungen an Piaf, dokumentiert von enger oder ferner verbundenen Personen, wie z.B. von Piafs Jugendfreundin Simone Berteaut⁴¹⁹ oder dem Sohn Marcel Cerdans.⁴²⁰ Wie im Bereich populärkultureller Biographik oft üblich, konstatiert Rosteck auch für die Forschungslage zu Piaf, dass „nur eine Handvoll Publikationen wissenschaftlichen Standards genügt oder wenigstens über Fußnoten und Literaturverzeichnis oder auch nur über Anmerkungen, Belege oder Quellennachweise verfügt. [...] Vorsicht ist also geboten. Und ebenso Mut zum Aussortieren“.⁴²¹ Mit Looseley lässt sich ergänzen, dass einige biographische Schriften in Ermangelung tatsächlicher Eigenrecherchen und wissenschaftlicher Vorgehensweisen vermeintlich gesichertes Wissen übernehmen – teils aus anderen Biographien, teils aus Piafs autobiographischen Schriften.⁴²²

Rostecks Bilanz des Piaf-Forschungsstands im Jahr 2013 sind kaum nennenswerte Publikationen hinzuzufügen, die von wissenschaftlicher Relevanz sind – mit Ausnahme von David Looseleys bereits zitiertem, im Jahr 2015 veröffentlichtem Werk *Édith Piaf. A Cultural History*.⁴²³ Looseley strebt an, Piafs kulturelle Bedeutung für Frankreich nachzuzeichnen: „Piaf lives outside time. She is, of course, an emblem of French chanson, but also of French identity.“⁴²⁴ Interessant sind im Kontext der vorliegenden Arbeit dabei vor allem seine Überlegungen hinsichtlich der Konstruktion (*fabrication*) der Künstlerin Piaf, die die hier verfolgte These in Bezug auf die Existenz von künstlerischen (Selbst-)Inszenierungsstrategien stützen.⁴²⁵ Beide Untersuchungsansätze fokussieren übereinstimmend nicht die Suche nach der biographi-

Musikerin und Bühnendarstellerin Édith Piaf etwas mehr in den Vordergrund zu rücken, war mir ein besonderes Anliegen“ (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 434).

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 433-442.

⁴¹⁹ Vgl. Simone Berteaut: *Piaf. Récit*. Paris 1969.

⁴²⁰ Vgl. Marcel Cerdan Junior, Gilles Durieux: *Piaf et moi*. Paris 2000.

⁴²¹ Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 433.

⁴²² Vgl. David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 17: „But the problem with any account of her life that claims to reveal this real Piaf is that the full circumstances of her childhood and youth and even aspects of her adult life remain mystery for want of reliable sources, even though some useful biographical detective work has been done. As a result the biographer can easily fall into the trap of ‘printing the legend’: developing an essentially hagiographic account in which the greatness of her singing together with her exotic public-facing self are substitutes for fact.“

⁴²³ Vgl. ebd.

⁴²⁴ Ebd., S. 15. Ähnlich hält auch Jahrhaus fest, dass Piaf „eine Ikone Frankreichs ist“ (Oliver Jahrhaus: „Édith Piafs Lied, nicht der Film *La vie en rose* lässt uns weinen.“ In: *Medienobservationen*. München 2007, o.S.). Auch Brierre konstatiert in der Einleitung seiner Biographie ähnlich: „Cinquante ans après sa mort, près d’un siècle après sa naissance, que reste-t-il de Piaf? [...] Édith Piaf demeure vivante aussi bien en France qu’à l’étranger [...], particulièrement aux États-Unis“ (Jean-Dominique Brierre: *Édith Piaf. Sans amour on n’est rien du tout*. Paris 2013, S. 11).

⁴²⁵ „My overarching argument is that this phenomenon was deliberately invented“ (David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 16).

schen ‚Wahrheit‘, sondern beleuchten jeweils stärker den Prozess der Imagebildung: „I am more interested in the legend than the ‘truth‘, though this doesn’t mean simply printing the legend.“⁴²⁶ Zudem stimmen die vorliegende Arbeit und Loosleys Ausführungen insofern überein, als sie die Konstruktivität des Künstlerinnenimages nicht negativ bewerten: Looseley schreibt hierzu: „I don’t view fabrication in moral terms, as synonymous with inauthenticity.“⁴²⁷ Loosleys *Cultural History* fokussiert jedoch nicht die künstlerischen Selbstinszenierungsstrategien Piafs, sondern beleuchtet stärker den erinnerungskulturellen Umgang mit ihrer Person respektive ihrer Kunst, der ihre kulturelle Funktion bzw. ihren zeitgenössischen Status im kulturellen Gedächtnis Frankreichs erklärt.⁴²⁸

In die sich im nachfolgenden Kapitel anschließenden Analysen der (Auto-)Biographien Piafs wurden insbesondere jene Werke als Referenztexte einbezogen, die sich entweder durch ihre Neutralität und Informativität (z.B. die eingangs genannte Biographie Rostecks und die zuletzt erwähnte Publikation Loosleys), oder aber durch eine besondere Vertrautheit auszeichnen. Zu der erst genannten Kategorie ist als einschlägigste französischsprachige Biographie das Werk von Pierre Duclos und Georges Martin (1993) hervorzuheben, das sich u.a. durch einen umfangreichen Anhang mit gründlicher Diskographie, Filmographie und *Théâtrographie* auszeichnet.⁴²⁹ Die beiden Autoren arbeiten chronologisch Piafs Lebensgeschichte auf, beziehen zahlreiche andere Lebensdarstellungen in ihre Ausführungen mit ein und hinterfragen dabei kritisch bestehende Diskurse und etablierte Darstellungen zu einzelnen Lebensphasen der Künstlerin.⁴³⁰ Anders ausgerichtet, aber nicht minder grundlegend ist die relativ aktuelle und umfangreiche Materialsammlung von Jean-Paul Mazillier, Anthony Berrot und Gilles Durieux (2010), die neben einer verdichteten biographischen Rekonstruktion zahlreiche kommentierte Fotografien umfasst, die das Leben Piafs von frühester Kindheit bis zu ihrem Lebensende hin chronologisch dokumentieren.⁴³¹ Zusätzlich finden sich hier auch abgedruckte handschriftliche Briefe Piafs, Konzertplakate u.v.m., die in ihrer Zusammenstellung und Aufbereitung einen informativen wie ästhetischen Einblick in das Leben der Künstlerin bieten. Monique Langes

⁴²⁶ David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 21.

⁴²⁷ Ebd., S. 16.

⁴²⁸ „I want to trace historically how Piaf came to mean what she means at the centenary of her birth“ (ebd., S. 20). Für Looseley ist Piaf ein *lieux de mémoire* im Sinne Pierre Noras (vgl. ebd., S. 21).

⁴²⁹ Vgl. Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993.

⁴³⁰ Vgl. hierzu z.B. die Ausführungen zu der vermeintlichen Geburt Piafs auf den Straßen von Paris: „La source de tous ces récits ? Aucune ! Des journaux puis des livres ont accrédité cette idée d’une naissance dans la rue sans jamais produire le moindre document ni le moindre témoignage qui ne soit cousu de fil blanc, tel celui du père, invoqué par Simone Berteaut, mais trop posthume pour être authentique“ (ebd., S. 45).

⁴³¹ Anthony Berrot, Jean-Paul Mazillier, Gilles Durieux: *Piaf. De la Môme à Édith. Documents et inédits*. Paris 2010. Für den biographischen Überblick vgl. ebd., S. 16f., S. 44f. und S. 88f.

Histoire de Piaf (1979)⁴³² ist stärker subjektiv gefärbt und weniger transparent im Hinblick auf ihre Referenzen und Quellen, vermittelt aber trotzdem einen guten Überblick über das Leben der Sängerin. Auch sie betont bereits zu Beginn ihres Bandes, dass das Leben Piafs nicht vollständig rekonstruierbar ist: „Très souvent, dans la biographie de Piaf, nous rencontrons plusieurs vérités, plusieurs versions du même événement: tout d’abord parce que sa vie est entrée dans la légende, qu’elle a été racontée en feuilletons, en bandes dessinées, en romans-photos, en livres, mais aussi parce que, souvent, elle n’avait pas envie de dire la vérité ou qu’elle ne la connaissait pas.“⁴³³ Ähnlich ist auch die Biographie Jean Jours einzuordnen, der in *Piaf, la môme en noir* (2000) einerseits wichtige Beobachtungen zum Leben der Sängerin versammelt, andererseits aber dem Titelversprechen der Reihe, in der sein Werk veröffentlicht wurde – *Vérités pour l’histoire* – schon deshalb nicht nachkommen kann, weil seine Lebensrekonstruktion sich auf zahlreiche Interviews und Dokumente stützt, die die Verworrenheit von Piafs (künstlerischem) Leben fortschreiben.⁴³⁴ Auch Louis Valentin dokumentiert in *Piaf. L’ange noir* (1993) umfangreich das Leben der Künstlerin, angefangen bei ihrer Geburt bis hin zum ihrem Tod.⁴³⁵ Hier sind es die zahlreichen vermeintlich wörtlich wiedergegebenen Dialoge und romantisierenden Details, die die biographische ‚Glaubwürdigkeit‘ schmälern. Jean Nolis Werk *Piaf secrète*⁴³⁶ zeichnet sich durch die Vertrautheit zwischen dem Journalisten Noli und der Künstlerin aus. Er veröffentlichte bereits zu Lebzeiten Piafs zahlreiche Artikel in der Zeitschrift *France-Dimanche*, aus denen Piafs spätere (Auto-)Biographie *Ma vie* (1964) – ebenfalls aus der Feder Nolis – hervorgeht, wie zu Beginn von Kapitel 5.1.2 näher ausgeführt wird. Als Piaf-Spezialist werden auch seine Beobachtungen an entsprechenden Stellen in den Analysen aufgenommen.

Die Analysen ab Kapitel 5.1 befassen sich einzeln und in chronologischer Reihenfolge mit den beiden (auto-)biographischen Werken Piafs. Im Vordergrund steht entsprechend der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit die jeweilige künstlerische (Selbst-)Inszenierung mit den entsprechenden Inszenierungsstrategien, die in einem abschließenden kurzen Vergleichskapitel zusammengeführt werden.

⁴³² Vgl. Monique Lange: *Histoire de Piaf*. Paris 1979.

⁴³³ Ebd., S. 8.

⁴³⁴ Jean Jour: *Piaf, la môme en noir*. Paris 2000.

⁴³⁵ Vgl. Louis Valentin: *Piaf. L’ange noir*. Paris 1993.

⁴³⁶ Vgl. Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 1993.

4.2. Coco Chanel

Leben, Karriere und künstlerisches Image

Mit dem Namen ‚Chanel‘ verbindet sich bis heute nicht nur eines der international einflussreichsten Modehäuser der Welt, sondern auch das Bild der erfolgreichen Gründerin und Geschäftsführerin des Unternehmens: Gabrielle ‚Coco‘ Chanel. Linda Simon hebt ihren einzigartigen (kulturellen) Stellenwert hervor: „Around 40 courturiers were famous in 1919 and yet, nearly 100 years later, Chanel is the name that has survived, synonymous with high fashion: the *haute of haute couture*. Chanel has survived as a legend“.⁴³⁷ Coco Chanel grenzte sich durch ihre öffentliche (Selbst-)Inszenierung von ihrer Konkurrenz ab, was sie zu einer Künstlerin avancieren ließ. Garelick bezeichnet sie als „the first designer to be taken seriously as an artist.“⁴³⁸ Im Vordergrund ihres Bildes in der Öffentlichkeit stand stets Channels betonte Unabhängigkeit, die sowohl ihr Lebensstil (bis ins hohe Alter alleine in einem Pariser Hotel lebend) als auch ihre Mode (alltagstauglicher und bequemer als gängige Mode für Frauen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts) repräsentierten. Ihre Modedesigns zeigten ihr Verständnis von Weiblichkeit: „She liberated woman from corsets, bustles, floor-length dresses and beribboned, feathered hats; she urged woman to move, in and out of cars for one thing, onto horses – if they chose – and into the workplace, just as she had done.“⁴³⁹ Der insbesondere für die damalige Zeit emanzipierte Anspruch Channels, zu arbeiten, um finanziell unabhängig, d.h. ohne einen Mann an ihrer Seite leben zu können, spiegelte sich auch in ihrer Mode, in ihren Stoffen und Schnitten wider.

Den Ausgangspunkt für die künstlerische (Selbst-)Inszenierung Channels bildet ihre Kindheit, deren tatsächlichen Verlauf sie Zeit ihres Lebens zu verleugnen suchte: Coco Chanel wurde am 19. August 1883 als Gabrielle Chasnel⁴⁴⁰ in Saumur an der Loire als Tochter von Henri-Albert Chanel und Eugénie Jeanne Devolle geboren. Als die Mutter früh stirbt, bringt der Vater Gabrielle und ihre Schwestern im Jahr 1892 in das Waisenhaus von Aubazine. In den darauffolgenden Jahren werden die Kinder dort von Nonnen großgezogen. In Channels

⁴³⁷ Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 7.

⁴³⁸ Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 41. Vgl. hierzu auch Simon: „Chanel was an artist in living and [...] an artist in orchestrating the drama of her social life“ (Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 112).

⁴³⁹ Ebd., S. 7.

⁴⁴⁰ Die Schreibweise ‚Chasnel‘ geht auf einen Schreibfehler im Taufregister zurück (vgl. Dieter Wunderlich: „Coco Chanel. Der märchenhafte Aufstieg einer Näherin aus der Provinz zur Pariser Modeschöpferin.“ In: Ders. (Hrsg.): *Eigensinnige Frauen. Zehn Porträts*. 17. Auflage. München 2015, S. 144-160, hier S.147).

Lebensberichten tritt dieses Waisenhaus zu keiner Zeit in Erscheinung, sie erzählt stattdessen, der Vater habe sie zu ihren Tanten nach Mont-Dore, einer kleinen Stadt im Département Puy-de-Dôme gebracht und sei daraufhin für immer in die USA verschwunden.⁴⁴¹ Garelick spricht in diesem Zusammenhang auch von „Chanel’s Self-Invention“.⁴⁴² Nach den Jahren im Waisenhaus arbeitet Chanel zunächst als Näherin in einem Kurzwarengeschäft und versucht sich parallel dazu am Abend als Sängerin in Lokalen. Hier erhält sie ihren Spitznamen ‚Coco‘, wie u.a. Catherine de Montalembert rekonstruiert:

À son répertoire, elle a deux chansons : *Ko Ko Ri Ko* qui reprend au refrain le chant du coq... et, *Qui a vu Coco dans l’Trocadéro ?* une fameuse ‚complainte canine‘. Son filet de voix n’est pas vraiment spectaculaire, mais sa joliesse et sa grâce intrépide enthousiasment l’assistance. Très vite, sous les lustres et dans le brouhaha de la Rotonde, les jeunes officiers réclament désormais ‚Coco‘ tous les soirs.⁴⁴³

Ihr weiteres berufliches Leben richtet Chanel vor allem auf ihre bereits erwähnte finanzielle Unabhängigkeit aus und konzentriert sich vollständig auf den Bereich der Mode. Der Erfolg gibt ihren eingangs beschriebenen (modischen) Vorstellungen von (emanzipierter) Weiblichkeit recht: Bereits während des Ersten Weltkriegs beschäftigt sie dreihundert Näherinnen.⁴⁴⁴ Nach dem Krieg beginnt die erste große Hochphase ihrer Karriere: Ihre Mode ist erfolgreich und zusätzlich präsentiert sie im Mai 1921 ihr erstes Parfum – das bis heute berühmte Chanel N°5.⁴⁴⁵ Chanel bewegt sich zu dieser Zeit bzw. an diesem Punkt ihrer beruflichen Laufbahn in den gesellschaftlichen Kreisen bedeutender Künstler:innen, Musiker:innen und Politiker:innen

⁴⁴¹ „S’il est un mot, entre tous, que jamais les lèvres de Gabrielle Chanel ne prononcèrent ce fut bien le mot orphelinat. Elle s’attacha avec acharnement à effacer toutes traces du sort si cruel qui fut sien. C’était en 1895. Sa mère mourut. Gabrielle avait douze ans, et cela se passait à Brive. Elle fut menée à Aubazine où son père l’abandonna avec ses sœurs entre les murs de l’orphelinat le plus important de la région“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 28). Und ähnlich auch: Sie verschleierte ihr Leben lang ihre Herkunft, verschloss sich und ihre Gefühle: „Ce qui retient [...], c’est l’art avec lequel elle sut se rendre inintelligible et, ce but une fois atteint, la constance avec laquelle elle demeura enfouie dans cette opération de travestissement comme dans la plus hermétique des prisons. Elle a vécu possédée par sa légende“ (Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 18). Für eine ausführliche Darstellung des familiären Hintergrunds von Coco Chanel vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 14-29 sowie Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 8-11. Für einen Vergleich zwischen der Selbstinszenierung ihrer Kindheit und Channels tatsächlicher Vergangenheit vgl. Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 18-23.

⁴⁴² Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 39.

⁴⁴³ Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 14. Vgl. hierzu auch Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 125.

⁴⁴⁴ Vgl. Dieter Wunderlich: „Coco Chanel. Der märchenhafte Aufstieg einer Näherin aus der Provinz zur Pariser Modeschöpferin.“ In: Ders. (Hrsg.): *Eigensinnige Frauen. Zehn Porträts*. 17. Auflage. München 2015, S. 144-160, hier S.150).

⁴⁴⁵ Vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 53. Tilar J. Mazzeo hat dem Parfum eine eigene ‚Biographie‘ gewidmet. Coco Chanel ist darin zwar die zentrale Figur, er entwirft ihr Leben und ihre Karriere jedoch konsequent im Kontext ihres berühmtesten Dufts (vgl. Tilar J. Mazzeo. *The Secret of Chanel N°5*. New York 2010).

– mit einigen ist sie freundschaftlich verbunden, zu anderen unterhält sie Liebesbeziehungen.⁴⁴⁶ Die Erfahrungen, die sie in diesen Gesellschaften sammelt, spiegeln sich in ihren Kollektionen wieder.⁴⁴⁷ Ab 1930 wächst das internationale (insbesondere amerikanische) Interesse an der Mode Chanel, sie kleidet u.a. Schauspieler:innen in Hollywood für Filmproduktionen ein.⁴⁴⁸ Neben dem Kino arbeitet Chanel auch immer wieder für verschiedene Theaterproduktionen.⁴⁴⁹ Ihr internationaler Einfluss und die Vielseitigkeit ihrer Arbeitsbereiche heben sie von Beginn an von ihren Kollegen:innen ab.⁴⁵⁰

Der zweite Weltkrieg markiert eine Zäsur in der Karriere Chanel: Sie sieht sich nach Kriegsende Kollaborationsvorwürfen ausgesetzt, die vor allem auf eine angebliche Spionagetätigkeit in Frankreich abheben und in Folge derer sie sich eine mehr als zehn Jahre andauernde Auszeit von der Modewelt nimmt.⁴⁵¹ Als sie dann ihr *Comeback* wagt, wird ihr Erfolg umso größer – trotz zunächst vernichtender Kritiken ihrer neuen Kollektionen in Frankreich.⁴⁵² Insbesondere in den USA werden die Kreationen Chanel auch im letzten Abschnitt ihrer Karriere gefeiert. Als Chanel am 10. Januar 1971 in Paris stirbt, hinterlässt sie das Modeimperium Chanel, das bis heute Bestand hat, wie die folgenden Worte Charles-Roux‘ pointiert zum Ausdruck bringen: „Coco s’en va, Chanel reste“.⁴⁵³ Zahlreiche modische Kultobjekte, die sie entworfen hat, stehen bis heute in enger Verbindung mit ihrem Namen – und ihrem Leben.⁴⁵⁴

In Bezug auf die öffentliche (Selbst-)Inszenierung Chanel schreibt Simon: „Her most flamboyant creation was her public persona: glamorous, slender, sexually independent, a

⁴⁴⁶ Vgl. Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 40.

⁴⁴⁷ Vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 59-67.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 69.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 128.

⁴⁵⁰ So erhielt Chanel beispielsweise in Dallas einen Preis, der sie als einflussreichste Modeschöpferin des 20. Jahrhunderts auszeichnet (vgl. ebd., S. 114).

⁴⁵¹ Hal Vaughans ‚Skandalbiographie‘ versucht diese ‚dunkle‘ Seite Chanel in das Licht der Öffentlichkeit zu rücken. Im Zentrum seiner Enthüllungen stehen dabei jedoch weniger handfeste Beweise als die Beziehung Chanel zu dem deutschen NS-Funktionär und Geheimagenten Hans Günther von Dincklage (vgl. Hal Vaughan: *Sleeping with the Enemy: Coco Chanel’s Secret War*. New York 2011).

⁴⁵² Vgl. hierzu Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 640-645, für die anfänglich negativen Kritiken vgl. ebd. S. 641, zum Wiederlangen ihrer alten Vormachtstellung vgl. ebd., S. 644. Vgl. zur Rückkehr Chanel in die Modelwelt auch Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 320-330. Hier beschreibt sie die Chanel Neustart als eine „fulgurante réapparition“ (ebd., S. 12). Trotz des zunächst schwierigen Neubeginns gelingt es Chanel innerhalb von einem Jahr, ihre alte Vormachtstellung wieder zu erreichen: „Aussitôt la primauté reconquise, Chanel régna sur la couture [...]“ (ebd., S. 325). Vgl. ebenfalls Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 112-114 sowie Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 149-165. Modisch erinnert man in der heutigen Zeit insbesondere Kreationen Coco Chanel, die in dieser letzten Phase ihrer Karriere entstanden sind (vgl. ebd., S. 155).

⁴⁵³ Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 137.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 122.

playgirl who cavorted with the rich and famous. Alluring and charismatic, with a breathtaking genius for publicity and self-promotion, Chanel was the first celebrity couturière.“⁴⁵⁵ Ihre Ausführungen decken sich mit der Einschätzung Garelicks, die das große öffentliche Interesse an Channels Privatleben wie folgt beschreibt: „Chanel was a celebrity, a trademark personality whos escapades appeared on the society pages of the international press. Her home was photographed for *Vogue* magazine; her parties described in detail.“⁴⁵⁶ Das emanzipierte (Selbst-)Bild, das Chanel von sich zu Lebzeiten entworfen hat und das auch in der im nachfolgenden Kapitel analysierten (Auto-)Biographie präsent ist, besteht bis heute in der öffentlichen Wahrnehmung fort. Simon beschreibt den kulturellen Stellenwert Channels wie folgt: „To say that she was a fashion designer hardly captures her social and cultural significance. [...] [S]he was an iconoclastic entrepreneur who rebelled against and manipulated the gender expectations of her time, but she also championed deeply held cultural assumptions about women’s roles and their relationships to men.“⁴⁵⁷

Chanel als Gegenstand der (populärkulturellen) Forschung

Zahlreiche Biographien arbeiten das Leben Coco Channels aus unterschiedlichen Perspektiven auf, mehrheitlich konzentrieren sie sich auf ihre Tätigkeit als Modeschöpferin. Hierzu zählen vor allem kommentierte Bildbände, die neben schriftlichen Anmerkungen auch in Form von Fotografien, abgedruckten Skizzen oder Zeichnungen Channels Schaffen konservieren. Unter ihnen sind einige Werke hervorzuheben, auf die zu Beginn dieses Kapitels z.T. bereits Bezug genommen wurde und die neben ihren visuellen Komponenten auch durch umfangreiche, genaue und gut recherchierte biographische Informationen von Relevanz sind, wie beispielsweise Catherine de Montalemberts Werk *Coco Chanel. Une icône* (2012)⁴⁵⁸ und Edmonde Charles-Roux’ *Le temps Chanel* (1979).⁴⁵⁹ Die Bildbände zeichnen sich durchgängig durch eine positive Perspektive auf Channels Leben aus und schreiben – gerade auch durch ihren Fokus auf Bildlichkeit – eine Ikonisierung fort, die sich in de Montalemberts Werk auch im Titel widerspiegelt. Die ebenfalls bereits zitierte Biographie von Linda Simon (2011) hebt sich durch ihre Transparenz in Bezug auf ihre Quellen ab, die viele andere biographische Werke – wie

⁴⁵⁵ Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 8. Vgl. hierzu ähnlich auch Garelick (Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 35).

⁴⁵⁶ Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 40.

⁴⁵⁷ Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 8.

⁴⁵⁸ Vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012.

⁴⁵⁹ Vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps de Chanel*. Paris 1979.

auch schon in Kapitel 4.1 in Bezug auf den Forschungsstand zu Édith Piaf angemerkt – vermischen lassen. Simon rekonstruiert das gesamte Leben Chanel und ihre Entwicklung von einem „[...] Small Dark Girl“⁴⁶⁰ hin zur „Living Legend.“⁴⁶¹ Edmonde Charles-Roux zeichnet in ihrer ersten Chanel Biographie *L'Irrégulière ou mon itinéraire Chanel* (1974)⁴⁶² nicht nur ein Porträt der Designerin, sondern gleichzeitig auch der Gesellschaft respektive der künstlerischen Kreise, in denen sie sich bewegt hat. Weiterhin hervorzuheben aus der umfangreichen Liste der Chanel-Veröffentlichungen ist Axel Madsens ausführliche und gründlich recherchierte wie auch in Bezug auf die Quellen transparente Biographie *Chanel. A Woman of Her Own* (1990).⁴⁶³

Darüber hinaus existieren auch biographische Werke, die nicht Chanel's gesamtes Leben in den Blick nehmen, sondern stärker ausgewählte Elemente daraus fokussieren. Hierzu zählen z.B. Hal Vaughans *Sleeping with the Enemy: Coco Chanel's Secret War* (2011) mit dem Schwerpunkt auf Chanel's Verwicklungen in den Zweiten Weltkrieg sowie auch Tilar J. Mazzeos Biographie des Parfums *Chanel N°5* (2010). Annemarie van Haeringen erzählt in *Coco of het kleine zwarte jurkje*⁴⁶⁴ (2013; dt. Titel 2014: *Coco und das ‚Kleine Schwarze‘*)⁴⁶⁵ in Kinderbuchform und unterstützt von zahlreichen Illustrationen das Leben Chanel's nach. Trotz der reduzierten Form gelingt es ihr, die Aufstiegsgeschichte Chanel's in den Vordergrund zu rücken und sie als starke Frau zu inszenieren, die mit den Konventionen ihrer Zeit bricht und dadurch erfolgreich wird. Ähnlich ist auch die Aufnahme des Lebens Chanel's in die Kinderbuchreihe *Little People, BIG DREAMS* der spanischen Autorin María Isabel Sánchez Vegara zu verzeichnen: In den Werken stehen kindgerecht die außergewöhnlichen und inspirierenden Leben bzw. Aufstiegsgeschichten unterschiedlichster Persönlichkeiten aus der Wissenschaft, dem Sport, der Kunst etc. im Vordergrund – von Stephen Hawking, Michelle Obama über Marie Curie bis hin eben auch zu Coco Chanel.⁴⁶⁶

Auch auf der Leinwand finden sich verschiedene Adaptationen von Chanel's Leben. Zu den bekanntesten zählen Jan Kounens Film *Coco Chanel et Igor Stravinsky* aus dem Jahr 2009,⁴⁶⁷

⁴⁶⁰ Vgl. Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 18-32.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S. 166-185.

⁴⁶² Vgl. Edmonde Charles-Roux: *L'irrégulière. L'itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974.

⁴⁶³ Vgl. Axel Madsen: *Chanel. A Woman of Her Own*. New York 1990.

⁴⁶⁴ Vgl. Annemarie van Haeringen: *Coco of het kleine zwarte jurkje*. Amsterdam 2013.

⁴⁶⁵ Vgl. Annemarie van Haeringen: *Coco und das ‚Kleine Schwarze‘*. Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Stuttgart 2014.

⁴⁶⁶ Vgl. Hierzu die Seite des Insel Verlags für die deutschen Ausgaben: <https://www.suhrkamp.de/little-people-big-dreams/little-people-big-dreams-die-kinderbuchreihe-s-1392> (letzter Zugriff am 20.03.2023). Der Originaltitel der Reihe lautete *Pequeña y Grande*, erschienen im Alba Verlag.

⁴⁶⁷ Vgl. Jan Kounen: *Coco Chanel et Igor Stravinsky*. Frankreich 2009.

der auf dem Roman *Coco and Igor* (2002)⁴⁶⁸ von Chris Greenhalgh basiert sowie Anne Fontaines *Coco avant Chanel* (2009).⁴⁶⁹ Während der erstgenannte Film sich auf die Lebensphase Chanel in den 1920er Jahren fokussiert und ihre heimliche Liebesgeschichte mit dem russischen Komponisten Igor Stravinsky thematisiert, verhandelt Fontaines Film die Lebensjahre vor dem großen Durchbruch als Modedesignerin. Immer wieder ist Chanel zudem auch Gegenstand von Fernsehdokumentationen, wie z.B. in dem 2018 von Arte ausgestrahlten Porträt *Les Guerres de Coco Chanel*,⁴⁷⁰ das sich auf die Darstellung Chanel als emanzipierte Kämpferin und Geschäftsfrau konzentriert und ihren selbsterarbeiteten Erfolg in den Vordergrund rückt. Bereits zu Lebzeiten Chanel entstand außerdem das Musical *Coco*, das Ende 1969 in New York uraufgeführt wird, in der Katherine Hepburn die Titelrolle übernimmt.⁴⁷¹ Das Pariser Théâtre de Passy zeigte in der ersten Jahreshälfte 2023 das Stück *Mademoiselle Chanel, en hiver*. Es fokussiert die Kriegszeit und Chanel's Verhältnis zu Hans-Gunther von Dincklage und bewegt sich damit unmittelbar in der Zeit, aus der auch die nachfolgend untersuchte Lebenserzählung Chanel entstammt.⁴⁷²

Von Chanel selbst liegt keine Autobiographie unter ihrem Namen vor, obwohl sie, wie mehrere Quellen übereinstimmend überliefern, die Veröffentlichung ihres Lebens plante.⁴⁷³ Aus einem Gespräch mit dem französischen Erzähler Paul Morand (1888-1976) ging jedoch dessen Werk *L'allure de Chanel* hervor, das 1976, fünf Jahre nach dem Tod Chanel, erschien und auf Notizen aus dem gemeinsamen Gespräch der beiden basieren soll. Es bildet den Analysegegenstand des nachfolgenden Kapitels mit dem Schwerpunkt der (Selbst-)Inszenierung Coco Chanel. Der genaue Entstehungskontext wird zu Beginn ausführlich dargestellt.

⁴⁶⁸ Vgl. Chris Greenhalgh: *Coco and Igor*. London 2002.

⁴⁶⁹ Vgl. Anne Fontaine: *Coco avant Chanel*. Frankreich 2009.

⁴⁷⁰ Vgl. Jean Lauritano: *Les Guerres de Coco Chanel*. Frankreich 2018.

⁴⁷¹ Vgl. Dieter Wunderlich: „Coco Chanel. Der märchenhafte Aufstieg einer Näherin aus der Provinz zur Pariser Modeschöpferin.“ In: Ders. (Hrsg.): *Eigensinnige Frauen. Zehn Porträts*. 17. Auflage. München 2015, S. 144-160, hier S.159. Zur Broadway-Show Chanel's vgl. auch Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 166-177.

⁴⁷² Der Ankündigungstext des Theaterstücks nimmt sogar explizit auf die Memoiren Chanel's Bezug: „Elle commence à dicter ses mémoires à son ami Paul Morand, lui aussi exilé. Les échanges entre ces deux personnalités flamboyantes s'interrompent net quand apparaît Dincklage“ (https://www.offi.fr/theatre/theatre-de-passy-6975/mademoiselle-chanel-en-hiver-90226.html?utm_source=newsletter&utm_medium=e-mail&utm_campaign=newsletter-offi-220223, o.S., letzter Zugriff am 20.03.2023).

⁴⁷³ Vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 106; vgl. Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 143. Vgl. hierzu auch nachfolgend das entsprechende Analysekapitel 5.2.

4.3 Brigitte Bardot

Leben, Karriere und künstlerisches Image

Brigitte Bardot wird am 28. September 1934 in Paris geboren und wächst gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester in einer wohlhabenden Familie auf, der Vater ist ein erfolgreicher Industrieller. Ihre künstlerischen Anfänge findet sie im Ballett, ab ihrem fünfzehnten Lebensjahr beginnt sie dann zu modeln und dreht kurze Zeit später ihren ersten Film *Le Trou Normand* (1952).⁴⁷⁴ Im Jahr 1956 gelingt ihr unter der Regie von Roger Vadim, der fortan als ihr ‚Entdecker‘ respektive ‚Schöpfer‘ in die (Film-)Geschichte eingeht,⁴⁷⁵ der internationale Durchbruch mit dem Film *Et Dieu... créa la femme*.⁴⁷⁶ Die Rolle der Juliette Hardy wird nicht nur der Auslöser ihrer weltweiten Bekanntheit und ihres Erfolgs, zum „point culminant d’un long processus de ‚starification‘“,⁴⁷⁷ sondern zum fortwährenden Dreh- und Angelpunkt ihres beruflichen wie privaten Images.⁴⁷⁸ Die von Vadim bewusst angelegte und inszenierte Nähe zwischen der Privatperson Brigitte Bardot und ihrer Filmfigur wird bezeichnend für ihre gesamte Filmkarriere: Immer wieder spielt sie Rollen, die ihr Äußeres zur Schau stellen und in denen sie mit ihrem (zugeschriebenen) kindlich-naiven, z.T. auch wilden Charakter die Männer verführt.⁴⁷⁹ Stephen Lowry fasst die Karriere Bardots wie folgt zusammen: „Sie hat eine historisch klar abgegrenzte Karriere als internationaler Filmstar mit einem anscheinend homogenen, fast eindimensionalen inner- wie außerfilmischen Image.“⁴⁸⁰ Hierüber erklärt sich, warum das Interesse der Öffentlichkeit – Bigot spricht von einer „omniprésence médiatique“⁴⁸¹ – in Bezug

⁴⁷⁴ Vgl. Jean Boyer: *Le Trou normand*. Frankreich 1952.

⁴⁷⁵ Zur Diskussion um die Rolle Vadims in Bezug auf Bardots Karriere und Image vgl. die Ausführungen dazu im folgenden Analysekapitel 5.3.

⁴⁷⁶ Vgl. Roger Vadim: *Et Dieu... créa la femme*. Frankreich 1956. Für einen Überblick über das öffentliche Leben Bardots und ihre Filme inkl. einer vollständigen Filmographie vgl. Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982. Vgl. hierzu auch Tony Crawley: *Bébé. The films of Brigitte Bardot*. New York 1975.

⁴⁷⁷ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 44.

⁴⁷⁸ Zur kontroversen Rezeption von *Et Dieu... créa la femme* vgl. Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 43. Im Zuge der Diskussionen um den Film und ihrer damit verbundenen Medienpräsenz entwickelt sich Bardot innerhalb kürzester Zeit zum Star: „On peut suivre les progrès de sa célébrité durant cette année par sa présence dans la presse. [...] Les quelques mois qui suivent la sortie de *Et Dieu... créa la femme* voient en effet la célébrité de B.B. grandir de manière phénoménale“ (ebd., S. 43f.).

⁴⁷⁹ Vgl. hierzu Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 65-106. Lowry und Korte konzentrieren sich vor allem auf die Entwicklung des Starimages Bardots und zeigen anhand der bedeutendsten Filmrollen Bardots auf, wie ihr Image bewusst von den jeweiligen Regisseuren benutzt und gelenkt wurde. Bereits 1972 widmete sich Edgar Morin dem Star-Phänomen Bardot. Ähnlich wie Lowry und Korte bezieht er die filmische Repräsentation Bardots ein und fokussiert in diesem Zusammenhang v.a. ihr Äußeres, insbesondere ihre erotische Ausstrahlung, die für ihn zentrales Merkmal ihres Star-Status und ein Erfolgsfaktor für ihre Filme ist (vgl. Edgar Morin: *Les stars*. Paris 1972, S. 30f.).

⁴⁸⁰ Stephen Lowry: „Brigitte Bardot. Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121–137, hier S. 123.

⁴⁸¹ Yves Bigot: *Brigitte Bardot, la femme la plus belle et la plus scandaleuse au monde*. Paris 2014, S. 26.

auf Bardots Leben so groß war: „Interest in Brigitte was not confined to her image on screen – her private life was just as provocative.“⁴⁸² Zusätzlich zur ihrer Filmkarriere widmet sich Bardot auch dem Gesang und veröffentlicht mehrere Chansons, darunter bspw. *Harley Davidson* (1967), geschrieben von Serge Gainsbourg. Die Bildbiographie *Brigitte Bardot. Moi je joue*, die 2017 von Dominique Choulant und François Bagnaud veröffentlicht wurde, zeichnet ihren musikalischen Werdegang nach und setzt ihr ein eigenes Denkmal als Sängerin.⁴⁸³ Den besonderen Star-Stellenwert und die kulturelle Relevanz Bardots bringt Yves Bigot in seiner Biographie wie folgt zum Ausdruck: „BB a été la première star de l'ère moderne.“⁴⁸⁴ Und ähnlich konstatiert Vincendeau: „Bardot a laissé une marque indélébile sur le cinéma, la mode et la culture populaire en France et dans le reste du monde.“⁴⁸⁵

Als „bekannteste Französin“⁴⁸⁶ prägt Bardot nicht nur das Gesicht Frankreichs im Ausland, sondern verkörpert ab dem Jahr 1968 sogar innerhalb Frankreichs in Form der Marianne die französische Republik – „BB et la France devaient être consubstantielles.“⁴⁸⁷ Wird hieran bereits der kulturelle Stellenwert Bardots deutlich, so lässt sich ihr Einfluss auch auf der Ebene der Mode erkennen: Maßgeblich beeinflusst sie den Stil und die Trends ihrer Zeit, macht Marken und Muster, die sie trägt, berühmt und prägt auch in Bezug auf ihre Frisuren eine ganze Generation.⁴⁸⁸ „Le style Bardot va marquer son époque parce qu'il est copié par toute une génération de femmes ‚ordinaires‘, mais aussi par un nombre impressionnant d'autres stars.“⁴⁸⁹ Vorherrschend ist seit *Et Dieu... créa la femme* vor allem die gesellschaftliche Wahrnehmung, Brigitte Bardot sei der Ausdruck einer neuen Weiblichkeit, einer neuen Generation von Frauen

⁴⁸² Glenys Roberts: *Bardot. A Personal Biography*. London 1984, S. 7.

⁴⁸³ Vgl. Dominique Choulant, François Bagnaud: *Brigitte Bardot. Moi je joue*. Paris 2017. Bardot selbst spendet dem Band ein kurzes Vorwort sowie mehrere handschriftliche Kommentare zu abgedruckten Fotografien. In dem Vorwort unterstreicht Bardot ihre Leidenschaft – und ihr Talent – für das Singen: „Figurez-vous que je trouve que je chante bien! Ce n'est pas du tout par prétention que je dis ça, loin de moi cette idée, mais parce que c'est vrai. [...] J'ai adoré chanter, c'était ma récréation. [...] J'ai chanté comme les cigales pour fêter la vie, l'amour, la danse, la liberté, le soleil, la plage, la nostalgie, l'insolence, le champagne et la sangria. Et j'ai bien fait!“ (ebd., S. 7).

⁴⁸⁴ Yves Bigot: *Brigitte Bardot, la femme la plus belle et la plus scandaleuse au monde*. Paris 2014, S. 15.

⁴⁸⁵ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 5.

⁴⁸⁶ So Bardot selbst in ihren Memoiren: „[J]e devenais soudain la Française la plus connue outre-Atlantique“ (Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 124). Vgl. auch Vincendeau: „Elle est la Française la plus célèbre au monde“ (Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 5).

⁴⁸⁷ Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L'art de déplaire*. Paris 2016, S. 63f. Vgl. hierzu auch Yves Bigot: „La seconde moitié du XX^e siècle français aura été marquée par trois figures totémiques, qui auront dominé les années soixante: Brigitte Bardot, Charles de Gaulle et Johnny Hallyday (Piaf appartient culturellement à la première moitié)“ (Yves Bigot: *Brigitte Bardot, la femme la plus belle et la plus scandaleuse au monde*. Paris 2014, S. 9). Die Wahl Bardots zur Verkörperung der Marianne löst in Frankreich kontroverse Reaktionen aus, insbesondere da sie das erste berühmte Vorbild der Allegorie der Republik ist (vgl. Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 68).

⁴⁸⁸ Einen guten Einblick in Bardots Status als Modeikone vermittelt Servat (vgl. Henry-Jean Servat: *Le style Bardot*. Paris 2016).

⁴⁸⁹ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 65.

– selbstbewusst und selbstbestimmt.⁴⁹⁰ Sie ist nicht einfach ‚nur‘ ein internationales Sexsymbol neben Marilyn Monroe u.a., sondern grenzt sich vor allem über ihre Natürlichkeit und Leichtigkeit von bestehenden (amerikanischen) Weiblichkeitsvorbildern ab.⁴⁹¹ Durnat sieht im Kontext der Faszination an Bardot vor allem ihre (scheinbare) Normalität im Vordergrund: „The open secret of BB is precisely that she exalts the everyday.“⁴⁹² Das gesellschaftliche wie kulturelle Phänomen Bardot kommt auch in zahlreichen Begriffsprägungen zum Ausdruck, die doch alle nur ihren Ikonenstatus zu fassen suchen: „,bardolâtrie‘, ,bardologie‘, ,bardographie‘, ,bardomanie‘, ,brigidisme‘ ...“⁴⁹³ Die Gleichzeitigkeit des Verführens und Verführt-werdens ist das Erfolgsrezept Bardots, dass sowohl in ihren Filmen dominiert, als sich auch in ihrem Privatleben widerzuspiegeln scheint. Bardot personifiziert nicht nur die ‚moderne‘ Frau, sondern steht auch für einen neuen Star-Typus:

La ‚starification‘ de Bardot prit cependant des formes nouvelles et hyperboliques, liées à l’expansion des mass-medias (télévision, presse illustrée, industrie du disque), et aux dimensions économiques et socio-culturelles de la modernisation de la France [...]. La manière sans précédent dont Bardot fut imitée par d’autres femmes, y compris par d’autres actrices (coiffure, vêtements, moue), la prolifération de son image et de sa voix (cinéma, télévision, photos, magazines, cartes postales, radio, disque), et même son mode de vie „bohème“, symbolisaient une culture de masse envahissante. Bardot fut la première star française des mass-medias.⁴⁹⁴

Bardot steht von Beginn ihrer Karriere an für das Wilde, Unangepasste sowie für die Freiheit und verkörpert damit für die Öffentlichkeit die Ideale einer Gesellschaft, die (insbesondere am Ende der sechziger Jahre) erheblich in einem Wandel der Moralvorstellungen begriffen ist:⁴⁹⁵

⁴⁹⁰ Vgl. Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 19f.

⁴⁹¹ Vgl. hierzu Céhère, die erklärt, worin die Besonderheit von Bardot und ihren Rollen gegenüber anderen Stars ihrer Zeit, wie bspw. Sophia Loren, besteht (vgl. ebd., S. 17). Sie charakterisiert Bardot als „[u]ne déesse *next door*“ (Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 85), die sich durch ihre konstante natürliche Erscheinung (auf dem roten Teppich wie privat) hervorhebt. Vgl. hierzu ähnlich Catherine Rihoit: *Brigitte Bardot. Un mythe français*. Paris 1986, S. 100. Die kulturelle Bedeutung Bardots grenzt auch Yves Bigot gegenüber anderen Stars ab: „Belmondo et Delon sont des stars, comme Deneuve, mais, contrairement à Bardot, ils n’ont rien changé au monde; Coluche n’a aucune dimension internationale; Zidane et Platini si, mais ils n’appartiennent pas au monde de la culture, même si cela pourrait se discuter, à la marge“ (Yves Bigot: *Brigitte Bardot, la femme la plus belle et la plus scandaleuse au monde*. Paris 2014, S. 9).

⁴⁹² Raymond Durnat: „B.B.“ In: *Films & Filming* 9,4 (Januar 1963), S. 16-18, hier S. 16.

⁴⁹³ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 59.

⁴⁹⁴ Geneviève Sellier, Ginette Vincendeau: „La Nouvelle Vague et le cinéma populaire: Brigitte Bardot dans *Vie privée* et *Le mépris*.“ In: *Iris* 26 (1998), S. 115-130, hier S. 117.

⁴⁹⁵ Vgl. hierzu Catherine Rihoit: „Dès le début de sa carrière, Brigitte suscite un débat moral“ (Catherine Rihoit: *Brigitte Bardot. Un mythe français*. Paris 1986, S. 78). Céhère weist jedoch zurecht daraufhin, dass Brigitte Bardot zwar für die befreite Frau steht, die sich losgelöst von den gesellschaftlichen Zwängen ihrer Zeit verhält, ihre Filmrollen jedoch bei näherer Betrachtung weniger revolutionär gestaltet sind als häufig angenommen: „Juliette, Maria, Éva, Geneviève, Yvette, Brigitte et les autres sont des femmes vraiment libres, qui choisissent ce qu’elles font de leur corps et avec qui, mais totalement esclaves d’un idéal, le bonheur ou l’amour. Cette conception de sexualité est étonnamment traditionnelle, romantique, et contredit l’image qui l’accompagne“ (Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 50). Auch Lowry weist darauf hin, dass „BBs Image als Frau [...] keineswegs weniger problematisch und genauso sehr eine männliche Projektion [ist], dennoch ist es symptomatisch für eine signifikante Veränderung in der kulturellen Regulierung der Sexualität, die in gewisser Weise die ‚sexuelle Revolution‘ der 60er und 70er Jahre vorwegnahm. [...] Insbesondere wurden Frauen als sexuell

„Bardot représente aussi et surtout une révolution culturelle, une vision radicalement nouvelle de la féminité à une époque ultraconservative avant Mai 68 et le féminisme.“⁴⁹⁶ Lowry präzisiert zurecht, dass Brigitte Bardot zwar durchaus eine große Bedeutung für die jungen Frauen der sechziger Jahre zukommt, sie aber dennoch selbst keine völlig befreite Frau war, d.h. nicht ohne die männliche Perspektive gedacht werden konnte:

Die weit verbreitete Nachahmung von Bardots Mode, Erscheinung und Habitus deutet klar darauf hin, daß BBs Image als Modell einer stärkeren Form der Weiblichkeit diente, die jungen Frauen ermöglichte, alte Moralvorstellungen und die Definition der Weiblichkeit durch Passivität abzulegen. Das heißt aber nicht, daß Bardot automatisch progressiv wirkte: die *befreienden* Elemente des Images werden zugleich mit einer Bestätigung des Objektstatus und der Äußerlichkeit der Frau verknüpft. Wenn Bardot einen neuen Frauentypus darstellte definierte ihr Image diesen doch primär durch Sexualität und schließlich als Objekt männlichen Begehrens.⁴⁹⁷

Als die gesellschaftlichen Verhältnisse sich Ende der sechziger Jahre dann tatsächlich radikal verändern, nimmt auch unbewusst der öffentliche Bedarf nach Vorbildern ab, die die alten Moralvorstellungen unterlaufen. Bardot selbst bekundet immer wieder, die Forderungen und moralischen Veränderungen von Mai '68 in weiten Teilen abzulehnen und bricht damit mit dem Bild, das die Öffentlichkeit von ihr (und auch sie selbst für die Öffentlichkeit) konstruiert hatte. Die Nähe von Rolle(n) und der Person Bardot bricht somit langsam auf und Differenzen treten in den Vordergrund. Die stockende Karriere einerseits, vor allem aber die zunehmende Ablehnung des Starruhms und der öffentlichen Aufmerksamkeit andererseits sind es, die Bardot 1973 dazu bewegen, sich endgültig aus dem Filmgeschäft zurück zu ziehen. Für Rihoit ergibt sich aus dieser Entscheidung ein zentraler Faktor für den fortwährenden Starstatus Bardots:

Mais il y a en Bardot autre chose que l'artificialité hiératique de la star : la chair vivante, éclatante, du sex-symbole. Elle a su partir au moment où cette chair immortelle donnait les premiers signes de la mortalité, où le fantasme ne coïncidait plus avec sa représentation. Abandonner avant qu'on ne l'abandonne, se dérober aux regards avant qu'ils ne se détournent.⁴⁹⁸

aktiv erkannt, die Meinungen über Sexualität vor oder außerhalb der Ehe lockerten sich, und zugleich wurde die männliche Rolle zunehmen unsicherer“ (Stephen Lowry: „Brigitte Bardot. Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121–137, hier S. 124).

⁴⁹⁶ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 5.

⁴⁹⁷ Stephen Lowry: „Brigitte Bardot. Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121–137, hier S. 133. Vgl. hierzu ähnlich auch Sellier und Vincendeau, die Bardot durchaus „modèle d'émancipation pour le jeune public féminin“ verstehen (Geneviève Sellier, Ginette Vincendeau: „La Nouvelle Vague et le cinéma populaire: Brigitte Bardot dans *Vie privée* et *Le mépris*.“ In: *Iris* 26 (1998), S. 115-130, hier S. 116) und führen weiter aus: „Bardot était la femme-enfant (initiales ‚bébé‘) dont la sexualité ‚naturelle‘ proposait un érotisme nouveau et ostentatoire [...], mais qui ne menaçait en rien le pouvoir social masculin“ (ebd.).

⁴⁹⁸ Catherine Rihoit: *Brigitte Bardot. Un mythe français*. Paris 1986, S. 325.

Und Vincendeau erhebt Bardot nicht zu einer lebenden Legende, sondern erklärt auch: „B.B. est plus qu’une star, c’est un mythe qui fascine.“⁴⁹⁹

Mit dem Ende ihrer Filmkarriere rückt in Bardots Leben und in ihrem öffentlichen Wirken ihre Leidenschaft für den Schutz der Tiere in den Vordergrund – der erklärte Sinn ihres Lebens. Reagiert die Öffentlichkeit zunächst skeptisch auf diesen (zumindest vermeintlichen) Imagewechsel vom Sexsymbol zur Tierschutzaktivistin, so erhält sie für ihren Einsatz im Zusammenhang mit der von ihr im Jahr 1986 gegründeten Stiftung *la fondation Brigitte Bardot*⁵⁰⁰ nach und nach Respekt. Ihren Rückzug aus der Öffentlichkeit nach dem Ende ihrer Filmkarriere gibt sie fast ausschließlich für Auftritte auf, die in Zusammenhang mit dieser Arbeit stehen und kämpft öffentlichkeitswirksam für verbesserte Lebens- und Haltungsbedingungen von Tieren.

Auch das Schreiben macht einen großen Teil von Bardots öffentlicher Präsenz aus, seit ihrem Ausstieg aus dem Filmgeschäft sind zahlreiche Werke von (bzw. z.T. mit) ihr erschienen: Hier ergreift sie die Gelegenheit, zum einen das auszudrücken, was sie beschäftigt und zum anderen ihre Sicht auf Ereignisse ungefiltert darstellen zu dürfen. Auf ihre erste autobiographische Publikation (*Initiales B.B.*, 1996),⁵⁰¹ die in Kapitel 5.3 untersucht wird, folgt *Le Carré de Pluton* (1999). Beide Werke erzählen ihr Leben nach, das erste konzentriert sich auf die Jahre bis zu ihrem Ausstieg aus dem Filmgeschäft, das zweite setzt an diesem Zeitpunkt ein. Ausführlich thematisiert sie die Höhen und Tiefen ihres Berufs- und Privatlebens, erzählt von ihrer Familie, ihren Ex-Ehemännern (Roger Vadim, Jacques Charrier, Gunter Sachs) und auch in besonders schonungsloser Weise von ihrem Sohn Nicolas. Die späteren Publikationen setzen andere inhaltliche Schwerpunkte: Das Leid der Tiere und ihre Aktivitäten zum Schutz ebendieser verschriftlicht Bardot in *Pourquoi?* (2014, zusammen mit François Bagnaud) und *Mes as de cœur* (2014, ebenfalls zusammen mit François Bagnaud). Auch das unlängst erschienene Werk *Larmes de combat* (2018, zusammen mit Anne-Cécile Huprelle) schließt sich hieran inhaltlich an. In *Un cri dans le silence* (2003)⁵⁰² nimmt Bardot Stellung zu der politischen und gesell-

⁴⁹⁹ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 5.

⁵⁰⁰ Für den Internetauftritt der Stiftung vgl. <http://www.fondationbrigittebardot.fr> (letzter Zugriff am 18. Juni 2018).

⁵⁰¹ Eine Neuauflage erschien 2020 im Verlagshaus Grasset (vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B.* Paris 2020, réédition).

⁵⁰² Brigitte Bardot: *Un cri dans le silence*. Paris 2003, S. 133. Hier wechselt Bardot zwischen zwei Erzählperspektiven: Alternierend treten in den einzelnen Kapiteln eine Ich-Erzählerin und eine Erzählerin in der dritten Person in Erscheinung. Die autodiegetische Erzählsituation beinhaltet eine Sammlung von Positionierungen Bardots zu gesellschaftlichen und politischen Themen (Einwanderungspolitik, Homosexualität etc.). Die (zumindest dem Anspruch nach) stärker literarisch überformte, zweite Erzählebene befasst sich mit Bardots aktuellem Leben mit ihren Tieren, stilisiert sie selbst dabei jedoch zu einer Art Kunstfigur.

schaftlichen Entwicklung Frankreichs und proklamiert hier offen rechtspopulistische Ansichten, die sich insbesondere in ihrer Haltung zum Islam, zur Emanzipation der Frauen oder auch zur Homosexualität widerspiegeln und mit denen sie auch in der Folgezeit nach der Publikation des Werks immer wieder öffentliches Aufsehen erregt. Für einzelne Äußerungen wird sie wegen ‚Anstiftung zum Rassenhass‘ öffentlichkeitswirksam zu mehreren Geldstrafen verurteilt. Auch ihre Ehe mit Bernard d’Ormale, mit dem sie seit 1992 verheiratet ist, trägt zu einem gesteigerten Interesse der Öffentlichkeit an ihrer politischen Haltung bei, ist d’Ormale doch für seine Nähe zum heutigen *Rassemblement national* bekannt.⁵⁰³

B.B. als Gegenstand der (populärkulturellen) Forschung

Zahlreiche Publikationen, größtenteils aus dem populärkulturellen Bereich, befassen sich aus unterschiedlichsten Perspektiven und mit unterschiedlicher biographischer Qualität mit dem Leben und Wirken Bardots in den verschiedenen Phasen. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen entstehen in unterschiedlichen zeitlichen und fachlichen Kontexten: Bekannt geworden ist v.a. Simone de Beauvoirs Abhandlung *Brigitte Bardot and the Lolita-Syndrom* (1972),⁵⁰⁴ in dem sie den neuen Frauen- und Verführerintypus, den ‚B.B.‘ verkörpert, in den Blick nimmt und die Ambivalenz ihres Images, ihrer Rollen (aktive, selbstbestimmte Verführerin vs. Objekt der männlichen Begierde) zum Ausdruck bringt. Zahlreiche weitere Publikationen mit dem Untersuchungsgegenstand Brigitte Bardot lassen sich ebenfalls stärker soziologischen Betrachtungen zuordnen,⁵⁰⁵ eine weitere dominierende Disziplin stellt die Film- bzw. Medienwissenschaft dar, deren Untersuchungen v.a. auf die schauspielerische Leistung, die Filmanalysen und die Rollen Bardots fokussieren.⁵⁰⁶ Zum Teil verbinden sich beide Erkenntnisinteressen auch, ins-

⁵⁰³ Vgl. Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 151. Wiederholt insistiert sie zwar seit Jahrzehnten, sich nicht für Politik zu interessieren – genauso öffentlich bekundet sie aber auch immer wieder, den ehemaligen *Front national* zu wählen und seine Ansichten zu teilen.

⁵⁰⁴ Simone de Beauvoir: *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. New York 1972.

⁵⁰⁵ Vgl. z.B. Ma  t   Vienne: „La Femme-objet des années 50. Marilyn made in USA, B. B. made in France.“ In: Françoise Puaux (Hrsg.): *Le machisme    l’écran. Condé-sur-Noireau* 2001, S. 86–95; vgl. Stephen Lowry: „Brigitte Bardot. Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121–137; vgl. Helmut Schmiedt: „Die Frauenbewegung im Spiegel des populären Films. Das Beispiel Brigitte Bardot.“ In: Hans-Joachim Diekmannshenke, Iris Meißner (Hrsg.): *Politische Kommunikation im historischen Wandel*. Tübingen 2001, S. 253–269.

⁵⁰⁶ Vgl. z.B. Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 65–106 (Schwerpunkt: Image und Filmrollen; vgl. Geneviève Sellier, Ginette Vincendeau: „La Nouvelle Vague et le cinéma populaire. Brigitte Bardot dans *Vie priv  e* et *Le Mépris*.“ In: *Iris* 26 (1998), S. 115–130 (Schwerpunkt: Bardots Rolle(n) als ursprünglich ‚klassischer‘ Star in den Filmen von Malle und Godard); vgl. Ginette Vincendeau: „Et Brigitte Bardot devint star ... dans *Le Film français*.“ In: Laurent Creton, Kira Kitsopanidou und Thomas Pillard (Hrsg.): *Le Film français (1945-1958). Rôles, fonctions et identités d’une revue corporative*. Paris 2015, S. 129–141 (Schwerpunkt Filmrollen); Vgl. Jorge Nieto Ferrando: „La revista *Cine en 7 D  as* (1961-1963) y la crisis del *star-system*.“

besondere wenn über die Filmrollen Bardots nach gesamtgesellschaftlichen Aussagen gesucht wird.⁵⁰⁷ Die Hochphase der wissenschaftlichen Beiträge scheint bereits in weiterer Vergangenheit zu liegen: Mit dem Ende ihrer Filmkarriere gehen auch die Publikationen nach und nach zurück, in den 1990er Jahren scheint das Forschungsinteresse an ihr mehr und mehr zu versiegen.⁵⁰⁸

Von größerer Bedeutung für den kulturellen Status Bardots und ihre fortwährende gesellschaftliche Relevanz sind die zahlreichen Bildbände bzw. kombinierten Bild-Biographien, die nahezu ausschließlich eine dezidiert positive Perspektive einnehmen und durch die Reproduktion von bekannten Fotografien/ Filmszenen eine Ikonisierung fortschreiben.⁵⁰⁹ Anders als in Bezug auf die wissenschaftliche Forschung sind hier noch immer stetige Neuerscheinungen zu verzeichnen. Unabhängig vom Erscheinungsdatum konzentrieren sich die Zusammenstellungen der Fotografien oder Filmausschnitte fast ausschließlich auf Bardots junge, erfolgreiche („schöne“) Jahre, sie konservieren geradezu die Jugend der einstigen Schauspielerinnen, bewahren sie als Verführerin, Muse, Ikone. Das Alter(n) Bardots, ihre Phase der politischen Positionierungen und

Imágenes, personajes e historias de la estrellas en prensa cinematográfica.“ In: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (1), 2017, S. 489-503 (Schwerpunkt: Inszenierung Bardots in Bildern/ Aufnahmen aus Filmen).

⁵⁰⁷ Vgl. hierzu z.B. Stephen Lowry, der untersucht, wie Wandlungen im kulturellen Diskurs der fünfziger Jahre in Bezug auf Sexualität in Verbindung mit dem Starimage Bardots und ihren Funktionen in Filmen steht (vgl. Stephen Lowry: „Brigitte Bardot – Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121-137). Vgl. auch Helmut Schmiedt: „Die Frauenbewegung im Spiegel des Films. Das Beispiel Brigitte Bardot. In: Hans-Joachim Diekmannshenke, Iris Meißner (Hrsg.): *Politische Kommunikation im historischen Wandel*. Tübingen 2001, S. 253-269: Schmiedt sucht in seinem Beitrag Zusammenhänge zwischen der Emanzipationsbewegung und der Populärkultur, genauer gesagt zwischen der Frauenbewegung in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg und der Filmkarriere Bardots (vgl. ebd., S. 254) in Form der unterschiedlichen Rollen, die sie verkörpert. Konkret untersucht er vier Filmen Bardots hinsichtlich „Spuren von Feminismus und Emanzipationsdiskursen“ (ebd.) und kommt zu folgendem Schluss: „Es liegt geradezu auf der Hand, dass sich in der skizzierten Entwicklung zentrale Elemente des Kampfes um Emanzipation abzeichnen“ (ebd.). Allerdings bezieht sich Schmiedts Erkenntnis primär auf die Darstellung weiblicher Sexualität, eine tatsächlich wachsende Unabhängigkeit der Frau vermag er nicht nachzuweisen.

⁵⁰⁸ Ähnlich konstatiert auch Fernand Hörner eine insgesamt – gemessen an dem Bekanntheitsgrad und der Karriere Bardots – überschaubare wissenschaftliche Forschungslage (vgl. Fernand Hörner: „‘Ce n’est pas vrai.’ Brigitte Bardot zwischen Superwoman und Sexobjekt. Eine sexuelle (R)Evolution?“ In: Michael Fischer, Christofer Jost, Janina Klassen (Hrsg.): *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldorff bis Lady Gaga*. Münster 2018, S. 90). Er selbst untersucht in einem Beitrag zum Sammelband *Image – Performance – Empowerment* den musikalischen Auftritt Bardots Ende der 60er Jahre im französischen Fernsehen im Rahmen der Show *Spécial Bardot* (ORTF, 01.01.1968, Regie: Eddy Matalon und François Reichenbach) vor dem Hintergrund ihrer Inszenierung als Star. Er zeigt, dass die Inszenierung Bardots hier in einem diametralen Verhältnis zu ihren Filmrollen steht (vgl. ebd., S. 107f.).

⁵⁰⁹ Ein gutes Beispiel hierfür stellt der folgende Bildband dar: Raymond Boyer: *Et dieu créa... la star. Brigitte Bardot par Sam Levin*. Paris 1983. Zahlreiche berühmte Aufnahmen Bardots konservieren die Erinnerung an ihre schönsten und erfolgreichsten Jahre. Auffällig ist auch eine inhaltliche Nähe, die nahezu alle positiven Publikationen zu Brigitte Bardot verbindet: Immer wieder finden sich Phrasen Bardots, die sie entweder selbst wiederholt in Interviews geäußert hat, oder die sich in ihren autobiographischen Texten mehrfach finden lassen. Der ‚Mythos Bardot‘ konstituiert sich somit aus einem dichten Geflecht an Äußerungen und Behauptungen, die sich geradezu selbst fortzuschreiben scheinen (vgl. hierzu bspw. die Ausführungen zu dem ‚berühmten Dreischritt‘ Bardot, de Gaulle, Eiffelturm im Kapitel 5.3.3.2).

der aktive Tierschutz (die Tierliebe hingegen schon) finden nahezu keinen Eingang in diese Bände und werden von den Herausgeber:innen, die oft erklärte Freund:innen und/ oder Bewunderer:innen sind, für ihre Inszenierung Bardots ausgeblendet. Einige dieser Werke weisen eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Beteiligung Bardots auf: Diese kann sich auf ein dankendes Vorwort beschränken⁵¹⁰ oder auch umfangreicher gestaltet sein, wie beispielsweise im Fall des Werks *Vies privées* (2006), das sie gemeinsam mit Henry-Jean Servat publiziert hat – ein Bildband, begleitet von einem ausführlichen Interview. Der 2014 erschienene Band *Brigitte Bardot. La petite fiancée de Paris Match*, herausgegeben von Christian und Marc Brincourt – und unter der Mitarbeit von Brigitte Bardot selbst – erzählt die enge Verbindung zwischen Bardot und der Zeitschrift nach, die sich von den Anfängen Bardots bis zu ihrem Engagement im Bereich des Tierschutzes erstreckt. Hier leben also öffentliche Bilder Bardots neu auf, die schlaglichtartig Momente der Karriere hervorheben und darüber die Ikone ‚B.B.‘ rekonstruieren.⁵¹¹ Ähnliche Züge trägt auch der Ausstellungskatalog *Bardot. La Légende* (2009), der anlässlich der einer ihr gewidmeten Ausstellung im September 2009 von Henry-Jean Servat herausgegeben wurde: Auch hier steht eine positive Darstellung eindeutig im Vordergrund, mögliche kritische Aspekte, bspw. in Bezug auf Bardots rassistische Äußerungen, werden weitestgehend ausgeblendet oder unter dem Motto des ‚Unangepasst-Seins‘ ins vermeintlich Positive verkehrt: „Brigitte Bardot n’est pas convenable. Elle ne l’a jamais été. [...] En 2009, Brigitte n’est toujours pas convenable. Elle rouspète. Elle la ramène. Personne n’est parfait. [...] Non, Brigitte, tu n’es pas convenable.“⁵¹² Eingerahmt von zahlreichen Bildern, die das Leben und die Karriere Bardots illustrieren, umfasst dieser Band eine Art ‚Bardot-Alphabet‘, das von A (u.a. ‚actrice‘, ‚amour‘, ‚animaux‘) bis Z Einträge im Kontext ihres Lebens versammelt.

Andere (Bild-)Bände entstehen ohne die Beteiligung Bardots, zielen aber auf eine nicht minder positive Darstellung ab. Auch die Filmwissenschaftlerin Ginette Vincendeau setzt Bardot ein Denkmal, bietet ihren Leser:innen aber neben den biographischen Informationen auch einen fundierten Rückblick auf die zentralen Filme. Die Rekonstruktion der Karriere erfolgt in diesem

⁵¹⁰ So z.B. der im Folgenden thematisierte Text Henry-Jean Servats (*Bardot. La Légende*. Paris: 2009).

⁵¹¹ Christian Brincourt, Marc Brincourt (Hrsg.): *Brigitte Bardot. La petite fiancée de Paris Match*. Avec la collaboration de Brigitte Bardot. Grenoble 2014. Zum Begriff der ‚Ikone‘ vgl. die Ausführungen zu Beginn von Kapitel 5.1.1.4.

⁵¹² Henry-Jean Servat: *Bardot. La Légende*. Paris 2009, S 9. Vgl. hierzu auch ganz ähnlich das Vorwort von François Bagnaud zu dem Text von Fernand de Bigorre: *B.B. à la une*. Paris 2014: „Et si parfois elle crée la polémique, c’est parce qu’elle est toujours restée libre et indépendante“ (ebd., S. 3). Und hier heißt es an anderer Stelle: „Brigitte Bardot est une femme qui revendique, hier comme aujourd’hui, le droit d’être ce qu’elle est et la liberté de dire ce qu’elle pense“ (ebd., S. 32).

Werk in Form von Kapiteln, die die einzelnen Phasen von den Anfängen bis zum Ausstieg aus dem Filmgeschäft detailliert nachzeichnen und Titel tragen wie bspw. „Naissance d’une starlette“⁵¹³ und „Bardot, Icône des années 1960.“⁵¹⁴ Zahllose weitere Bildbände setzen jeweils unterschiedliche Akzente: Ihre Karriere im Spiegel der Filme,⁵¹⁵ ihr größten Erfolge,⁵¹⁶ Bardot und die Presse,⁵¹⁷ etc. Die lange Liste der biographischen Publikationen (z.T. natürlich auch biographische ‚Reinformen‘ ohne Fotografien)⁵¹⁸ wird komplettiert durch autobiographische Texte von selbst mehr oder weniger berühmten Persönlichkeiten, die sich als Wegbegleiter:innen Bardots exponieren und hierfür ihr Leben in ihre eigenen Memoiren mit einbeziehen. Besonders herauszustellen ist hier Jacques Charrier, Ex-Ehemann Brigitte Bardots, der seine Memoiren explizit an sie adressiert und diese als Korrektur des öffentlichen Bildes versteht, das Bardot von ihm gezeichnet hat. Dabei ergeben sich z.T. große Diskrepanzen zwischen den jeweiligen empfundenen ‚Wahrheiten‘ und somit auch in der Inszenierung der gemeinsamen Vergangenheit.⁵¹⁹

Bei aller bereits stattgefundenen Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand ‚Brigitte Bardot‘ ergibt sich doch noch ein offenkundiges Desiderat: Eine Untersuchung der (auto-)biographischen Texte Bardots, die sich mit den (Selbst-)Inszenierungsstrategien auf der textuellen Ebene beschäftigt, steht bisher aus. Aktuelle Bezugnahmen auf ihre (Auto-)Biographien beschränken sich auf das Lesen, ‚Glauben‘ und unreflektierte bzw. unkritische Weitverwenden der Inhalte, sie leisten keinen Versuch einer Analyse des künstlerischen (Selbst-)Bildes und der Strategien, die dieses entstehen lassen.

⁵¹³ Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 15-24.

⁵¹⁴ Ebd., S. 81-88.

⁵¹⁵ Vgl. bspw. Peter Haining: *The Legend of Brigitte Bardot*. London 1983.

⁵¹⁶ Der 2005 bei Hachette erschienene Bildband *Brigitte Bardot* nimmt explizit die Höhepunkte ihrer Karriere in den Blick. Hier finden sich neben den Fotografien auch jeweils Zitate berühmter Persönlichkeiten, die sich auf Bardot beziehen sowie eine Statement-Sammlung von Wegbegleitern (darunter bspw. Mireille Mathieu, Gunter Sachs und Claudia Cardinale), die sich aus einer aktuellen Perspektive bewundernd – und mehrheitlich handschriftlich abgedruckt – zu der Schauspielerin äußern (vgl. François Bagnaud, *Brigitte Bardot*. Paris 2005).

⁵¹⁷ Vgl. Fernand de Bigorre: *B.B. à la une*. Paris 2014. De Bigorre geht von dem Ikonenstatus Bardots aus und rekonstruiert diesen über eine Auswahl der – „plus belles“ (ebd., sur la quatrième de couverture) – Titelblätter: „Brigitte Bardot est une icône. Toutes ces Unes de presse le prouvent“ (ebd.). Der positive Fokus des Bandes wird ebenfalls in dem Vorwort explizit deutlich: „Grâce à toutes ces couvertures [...], vous allez revivre les ‚belles années Bardot‘ avec nostalgie, celles d’un temps où les initiales B.B. brillaient au firmament des étoiles du cinéma“ (François Bagnaud: „Préface.“ In: Fernand de Bigorre: *B.B. à la une*. Paris 2014, S. 3).

⁵¹⁸ Vgl. hierzu bspw. die bereits zitierte Biographie Céhères. Auch hier findet sich eine positive Grundhaltung der Biographin gegenüber Brigitte Bardot (vgl. Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016). Eine Rekonstruktion der Karriere und des Erfolgs anhand der Filme Bardots nehmen Choulant und Dérot vor (vgl. Dominique Choulant, Jean Dérot: *La vérité sur Brigitte Bardot*. Paris 1995. Auch wenn der Titel zunächst vielleicht eher eine Art Skandal- oder Enthüllungsbioographie erwarten lässt, schreibt sich auch diese Lebenserzählung in den Ikonendiskurs ein. Ein späterer biographischer Text Choulants verrät schon im Titel seine positive Ausrichtung: vgl. Dominique Choulant: *Brigitte Bardot. Le mythe éternel*. Gémenos 2009.

⁵¹⁹ Vgl. Jacques Charrier: *Ma réponse à Brigitte Bardot*. Paris 1997.

5. (Selbst-)Inszenierungsstrategien in den (auto-)biographischen Schriften Édith Piafs, Coco Chanel und Brigitte Bardots

Die nachfolgenden Kapitel umfassen in chronologischer Reihenfolge die Analysen zu den (auto-)biographischen Werken Édith Piafs, Coco Chanel und Brigitte Bardots und sind alle auf die Forschungsfrage ausgerichtet, wie sie in Kapitel 1.3 formuliert wurde. Im Vordergrund steht somit durchweg die Untersuchung der (Selbst-)Inszenierungsstrategien, die das jeweiligen künstlerischen (Selbst-)Bild unterstützen, das die Werke konservieren und transportieren. Die Struktur der Analyse ergibt sich anhand des Close Readings der Werke, fokussiert auf die zentralen Parameter der (Selbst-)Darstellung, wie es in den theoretisch-methodischen Vorüberlegungen dargestellt wurde (vgl. Kapitel 3.4 für die tabellarische Zusammenfassung). Die Merkmale von Diven des 20. Jahrhunderts, verstanden als kulturelle Figuren und (Selbst-)Inszenierungsvorbilder, die in Kapitel 3 aus der Tradition der Diva herausgearbeitet wurden, werden dabei an den entsprechenden Stellen der Analyse herangezogen und im Sinne einer ergebnisoffenen Lektüre an die Texte herangetragen. Im Anschluss an die einzelnen Analysen, die nachfolgend mit den beiden (auto-)biographischen Texten Édith Piafs beginnen, erfolgt im Rahmen der Schlussbetrachtung in Kapitel 6 eine zusammenfassende Darstellung, die auch die tabellarische Übersicht der Merkmale von Diven des 20. Jahrhunderts aus Kapitel 3.4 noch einmal aufgreift und zur Veranschaulichung der Erkenntnisse nutzt.

5.1 Ein Leben zwischen zwei (auto-)biographischen (Selbst-)Inszenierungen: Édith Piafs *Au bal de la chance* (1958) und *Ma vie* (1963)

Das Leben Édith Piafs ist, wie bereits in Kapitel 4.1 näher ausgeführt, in zwei (auto-)biographischen Werken konserviert, die jeweils unterschiedliche Lebens- und Karriereabschnitte der Sängerin beleuchten. Hinsichtlich der Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit, die allen angestrebten Analysen zugrunde liegt, ist davon auszugehen, dass die beiden Lebensberichte unterschiedliche (Selbst-)Inszenierungsstrategien offenbaren und dementsprechend verschiedenartige künstlerische (Selbst-)Bilder entwerfen. Welche Unterschiede erzählt werden und inwiefern sich Übereinstimmungen zeigen, gilt es nach dem jeweiligen Close Reading der Werke in einer zusammenfassenden Betrachtung aufzuzeigen. Wie verhalten sich Piafs (Selbst-)Inszenierungen zu den herausgearbeiteten Merkmalen von Diven im 20. Jahrhundert? Lässt sich trotz unterschiedlicher Erzählsituation und inhaltlicher Ausgestaltung eine verbindende Lesart der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung aufrechterhalten oder ergeben sich zwei

völlig konträre (Selbst-)Bilder? Die Analyse der Werke erfolgt chronologisch und beginnt jeweils mit einer Darstellung des jeweiligen (auto-)biographischen Entstehungskontexts.

5.1.1 Die Inszenierung des Aufstiegs und des Erfolgs: *Au bal de la chance* (1958)

Au bal de la chance (1958) ist der erste unter dem Namen Édith Piafs veröffentlichte (auto-)biographische Text, fünf Jahre später erscheint posthum *Ma vie* (1963), das im Anschluss an das vorliegende Kapitel in den Fokus der Analyse gerückt wird. Inhaltlich konzentriert sich die erste Veröffentlichung vor allem auf die Karriere Piafs und damit, wie der Titel schon andeutet, auf glückliche Seiten ihres Lebens: Der Aufstieg zur internationalen Berühmtheit, die Erfolge und auch die damit verbundene harte Arbeit stehen im Vordergrund. Das Werk besteht aus 17 Kapiteln, die – anders als in dem späteren Werk *Ma vie* – nicht mit thematischen Überschriften versehen, sondern nur nummeriert sind. Jedem dieser Kapitel steht ein Motto voran, häufig handelt es sich dabei um eine Strophe aus einem Chanson Piafs, teilweise aber auch um Zitate, die den Inhalt des jeweiligen Kapitels vorausdeuten. Die (Auto-)Biographie bietet einen ausschließlich erzählten Lebensrückblick, erst in späteren Auflagen wurde ein separater Teil mit Fotografien hinzugefügt. Da diese aber nicht Gegenstand der Erstausgabe waren, sondern erst später (lange nach Piafs Tod) und zudem auch nur als unabhängige Bildcollagen, d.h. mit dem Text unverbunden ergänzt wurden, werden sie nicht in die vorliegende Untersuchung einbezogen.⁵²⁰

5.1.1.1 (Auto-)biographische Erzählsituation: Die Erinnerung als Ausgangspunkt

Auf der Ebene der Erzählsituation trägt *Au bal de la chance* ähnliche Züge (auto-)biographischen Schreibens, wie auch das spätere *Ma vie*. Marc Robine erklärt in seinem Vorwort, das in späteren Ausgaben des Lebensberichts ergänzt wurde:

Édith Piaf, elle-même, participera à l'édification de ce monument bibliographique en signant deux livres de souvenirs intitulés *Au bal de la chance* et *Ma vie*. Elle n'en écrivit bien sûr aucun ; chacun d'eux étant le fruit d'entretiens avec un journaliste se chargeant, par la suite, de mettre en forme cette abondante matière brute. Le tout finissant par s'organiser comme un récit à la première personne ; comme si Piaf laissait aller sa plume, au fil des résurgences de sa mémoire.⁵²¹

⁵²⁰ Bei diesen Bildern handelt es sich um Fotografien, abgedruckte Cover und Plakate, die von dem Verein „*Les amis d'Édith Piaf*“ zur Verfügung gestellt wurden (zum Verein vgl. Kapitel 4.1). Sie illustrieren ausgewählte Momente, die in *Au bal de la chance* Erwähnung finden und sind mit kurzen Bildunterschriften versehen. Die Erstausgabe des Werks verzichtet insgesamt auf Bilder: Das Cover wurde vollständig schlicht gehalten und beinhaltete lediglich den Titel, den Namen Piafs und den Verlag.

⁵²¹ Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 9f.

Geschrieben bzw. mitgeschrieben wurde *Au bal de la chance* von Louis René Dauven, einem Journalisten, der zu dieser Zeit für die Radiosender *Radio-Cité* und *La Vie parisienne* arbeitete.⁵²² Der Text ist durchgängig aus der Perspektive Piafs verfasst, sie tritt als autodiegetische Erzählerin in Erscheinung. Der eigentliche Autor Dauven findet weder auf der Ebene des Peritexts noch im Haupttext Erwähnung – er verhält sich also als Ghostwriter traditionell ‚unsichtbar‘ – und lässt der als vermeintliche Autobiographie konzipierten Erzählung Raum.

Robine weist darauf hin, dass die vergleichende Lektüre beider (Auto-)Biographien Piafs in Bezug auf die Darstellungen ausgewählter Momente ihres Lebens, die Erwähnung in beiden Werken finden, deutliche Differenzen erkennen lassen, führt diese Beobachtung aber nicht weiter aus. Vor dem Hintergrund der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung sind die Inhalte primär Mittel zum Zweck. Die Unterschiede sind also nicht nur auf die Mitwirkung verschiedener Co-Autoren bzw. Ghostwriter zurückzuführen, sondern tragen der jeweiligen künstlerischen (Selbst-)Inszenierung Rechnung: Über die Geschichten, die Piaf erzählt (respektive erzählen lässt), konstituiert sich ihre (Selbst-)Inszenierung. In der vorliegenden Analyse, wie auch in der vergleichenden Betrachtung, geht es, wie entsprechend in Kapitel 2 ausgeführt wurde, nicht darum zu bewerten, welche (Auto-)Biographie Piafs wahrheitsgetreuer ist – interessant ist vielmehr der Effekt, das künstlerische (Selbst-)Bild, den bzw. das Piaf jeweils bei ihrem Lesepublikum zu evozieren sucht. Wenn im Rahmen der folgenden Analysen also Widersprüche zwischen beiden (auto-)biographischen Werken oder gegenüber biographisch gesicherten Erkenntnissen thematisiert werden, dann nur, um darüber die jeweilige Inszenierungsstrategie offenzulegen.

Au bal de la chance enthält kein Vorwort Piafs, sondern steigt unmittelbar in die Erzählung ein, indem sie ihre Erinnerungen – „que je veux conter un peu au hasard de la mémoire“⁵²³ – thematisiert.⁵²⁴ Die ‚Zufälligkeit‘ der Erinnerungen versprechen den Leser:innen scheinbar einen unverfälschten Einblick in das Leben der Sängerin. Gleichwohl erhält die verschriftlichte Erinne-

⁵²² Vgl. Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 10.

⁵²³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 33.

⁵²⁴ Wenn hier im Folgenden von der Erzählerin Édith Piaf gesprochen wird, die durch die Erzählung und damit durch die (Selbst-)Inszenierung führt, dann wird das Wissen um die Konstruiertheit und Komplexität, wie sie zuvor dargestellt wurde, mit einbezogen. Die Fortführung der Setzung in Parenthese der Begriffe (Selbst-)Inszenierung und (auto-)biographischen Texten unterstützt diese literaturwissenschaftliche Grundeinsicht gegenüber den Lebensberichten Piafs.

rung Piafs in *Au bal de la chance* schnell doch eine Strukturierung: „[P]ourquoi ne commenceraient-ils [les souvenirs] pas le jour où le Destin m’a prise par la main pour faire de moi la chanteuse que je devais devenir?“⁵²⁵ Piaf beginnt also damit, von den Anfängen ihrer Karriere zu sprechen bzw. von der Zeit unmittelbar vor ihrer Entdeckung und geht im Verlauf der Autobiographie auch auf ihre Kindheit und ihre Familie ein.⁵²⁶ Die anfängliche Thematisierung der Erinnerung respektive des Erinnerns wird im weiteren Verlauf der (Auto-)Biographie immer wieder zur Strukturierung der Erzählung genutzt, indem Piaf wiederholt den Erinnerungsprozess und auch die Zufälligkeit ihrer Erinnerungen aufgreift – ein häufiges Strukturierungs- und gleichzeitiges Authentizitätsmerkmal autobiographischer Texte.⁵²⁷ Piaf suggeriert ihren Leser:innen, dass ihr Lebensbericht nicht vorstrukturiert sei und erweckt den Eindruck einer vermeintlich spontanen Erzählung: „Les souvenirs, ça vient comme ça, au hasard de la mémoire. Il faut les prendre quand ils se présentent“⁵²⁸ und: „je veux conter, à ce propos, une belle histoire qui me revient à la mémoire“⁵²⁹ oder auch: „[a]u passage, je veux parler d’une curieuse expérience que je fis [...]“⁵³⁰ Die Erinnerungen scheinen sich einfach aneinander zu reihen, eine Geschichte führt zur nächsten, was durch Formulierungen wie „quelques souvenirs, contés au courant de la plume, sans ordre et comme ils me revenaient à l’esprit“⁵³¹ unterstrichen wird.⁵³² An einer Stelle geht Piaf über die Thematisierung des bloßen Erinnerns hinaus und spricht explizit ihren angeblichen Schreibprozess an: „À l’heure où j’écris ces lignes [...]“⁵³³ heißt es dort, sodass hier gezielt der Eindruck einer autobiographischen Schreibsituation erweckt werden soll.⁵³⁴ Die häufige Verwendung konkreter Daten, Orten sowie die Nennung von Namen dienen als zusätzliche Authentizitätsmerkmale und sollen die Echtheit und Unverfälschtheit der erinnerten Ereignisse unterstreichen.⁵³⁵

⁵²⁵ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 33.

⁵²⁶ Vgl. z.B. ebd., S. 81-88.

⁵²⁷ Diese Thematisierung der Erinnerung respektive explizite Hinweise im Stil von ‚ich erinnere mich (noch genau)‘ finden sich in zahlreichen autobiographischen Texten, insbesondere zu Beginn oder an Kapitelanfängen. Vgl. hierzu bspw. den Beginn des ersten Kapitels der Autobiographie der Fotografin Gisèle Freund, die ihren Leser:innen mit dem doppelten Verweis auf ihre genaue Erinnerung an die folgenden Details aus ihrem Leben und der zusätzlichen Angabe von Monat und Jahr Authentizität und Glaubwürdigkeit signalisiert: „Je me souviendrai toujours de cette nuit de mai 1933. Plus de trente années ont passé, mais chaque détail s’est gravé dans ma mémoire“ (Gisèle Freund: *Le monde et ma caméra*. Paris 2006, S. 11).

⁵²⁸ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 126.

⁵²⁹ Ebd., S. 135.

⁵³⁰ Ebd., S. 165.

⁵³¹ Ebd., S. 195.

⁵³² Diese Erzählstrategie der inszenierten Authentizität findet sich ganz ähnlich auch in *Ma vie* (vgl. Kapitel 5.1.2.1).

⁵³³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 183.

⁵³⁴ Auch diese Inszenierung wird sie in ihrer zweiten Autobiographie in ähnlicher Form verwenden, hier dann noch verstärkt durch das evozierte Szenario des Krankenhausbettes, von dem aus sie mit letzter Kraft ihre Memoiren diktiert (vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 7f.).

⁵³⁵ Vgl. z.B. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 51; S. 55.

Inhaltlich ist *Au bal de la chance*, bedingt durch diese scheinbare ‚Erinnerungskette‘, bei der ein Name eine weitere Geschichte auslöst, die wiederum zur nächsten Erzählung überleitet, nicht chronologisch ausgerichtet, sondern stärker an Personen oder einzelnen Ereignissen orientiert. Zwar beginnt das Werk mit der Entdeckung Piafs auf der Straße, also dem Karriereanfang, der Lebensbericht springt anschließend jedoch immer wieder durch die Jahrzehnte. Im Folgenden werden die thematischen Schwerpunkte der (Auto-)Biographie im Kontext der (Selbst-)Inszenierungsstrategien näher ausgeführt.

5.1.1.2 *From rags to riches* oder: von der Straße auf die Bühne

Die (Auto-)Biographie beginnt – wie von Piaf angekündigt – mit dem Tag ihrer Entdeckung durch Louis Leplée. Piaf singt hier, „accompagnée d’une camarade“,⁵³⁶ auf den Straßen von Paris und beschreibt zunächst ihr Äußeres: „Pâle, mal peignée, les mollets nus, flottant dans un manteau aux coudes troués dont les pans me tombaient sur les chevilles [...]“.⁵³⁷ Auch in Bezug auf Leplée steht zunächst die Beschreibung seines optischen Erscheinungsbilds im Vordergrund: „[J]e vis venir à moi un homme à l’allure de grand seigneur. Je l’avais remarqué tandis que je chantais. [...] Je fus frappée par la couleur bleu tendre de ses yeux et la douceur un peu triste de son regard. [...] Il était bien rasé, bien habillé et il avait l’air gentil [...]“.⁵³⁸ Leplée sticht in der Darstellung Piafs deutlich aus dem Umfeld der Straße heraus. Sie erzeugt bei den Leser:innen den Eindruck, das hier zwei verschiedene Welten (oder zumindest zwei Personen aus unterschiedlichen Welten) aufeinander treffen: Der gepflegte, sympathische Mann auf der einen Seite und auf der anderen die ärmliche Édith Piaf, die auf der Straße singt, um ihren Le-

⁵³⁶ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 33. Hiermit dürfte Simone Berteaut gemeint sein, die damit in dieser (Auto-)Biographie zumindest am Rande einmal – wenn auch ohne Nennung des Namens – Erwähnung findet. In *Ma vie* ignoriert Piaf ihre Existenz vollkommen. Interessant ist diese Beobachtung, wenn man den Lebensberichten Piafs die von Simone Berteaut veröffentlichte Biographie über ihre ‚Schwester‘ Piaf gegenüberstellt, in der Berteaut sich selbst als unverzichtbaren und untrennbaren Teil des Lebens der Chanson-Sängerin inszeniert und intime Einblicke in das Leben der Sängerin gewährt (vgl. Simone Berteaut: *Piaf. Récit*. Paris 1969).

⁵³⁷ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 33.

⁵³⁸ Ebd., S. 34; Piaf wendet diese (optische) Kontrastierung von Personen auch an späterer Stelle der Autobiographie erneut an, als sie die Chanson-Sängerin Marie Dubas zu ihrem Vorbild stilisiert: Piaf ist hier noch am Beginn ihrer Karriere und die gesamte Beschreibung Dubas‘ scheint gegenläufig zu der Selbstwahrnehmung und -darstellung Piafs zu sein: „Elle entra en scène, vive, légère, souriante, adorable dans sa robe blanche et, tout de suite, je me rendis compte que j’avais sous les yeux une grande, une très grande artiste. La diversité de son talent me stupéfia. Avec une aisance déconcertante, elle passait du comique au dramatique, du tragique au bouffon. [...] [R]ien n’était laissé au hasard, à l’improvisation. Ni les jeux de physionomie, ni les gestes, ni les attitudes, ni les intonations. [...] Marie, pour son public, se voulait parfaite“ (ebd., S. 79). Die Unterschiede sind hier zwar subtiler vermittelt, doch das weiße Kleid des Stars Marie Dubas steht der schwarzen, einfachen Kleidung Piafs kontrastiv gegenüber, ebenso wie die gekonnte Performance das Gegenteil von Piafs intuitiven, zurückhaltenden Bewegungen darstellt.

bensunterhalt zu verdienen. Die Tatsache, dass ihre Stimme für sie zu dieser Zeit vor allem Mittel zum Zweck war, sie singen musste, um Essen kaufen zu können, und andere Sorgen hatte, als auf ihre Stimme zu achten, wie Leplée es ihr rät,⁵³⁹ greift sie ähnlich nochmal im Kontext der Ermordung Leplées auf. Auch hier spricht Piaf davon, dass sie singen muss, um finanziell überleben zu können.⁵⁴⁰ Erst in *Ma vie* wird sie dann herausstellen, dass sie das Singen dauerhaft zum Leben braucht, nicht im Sinne einer finanziellen, sondern einer emotionalen, seelischen Notwendigkeit⁵⁴¹ – ein Beispiel für die unterschiedlichen Ausrichtungen der künstlerischen (Selbst-)Inszenierungen.

Die ‚Tiefe‘ ihrer sozialen Ausgangssituation, die noch unter dem sprichwörtlichen ‚Tellerwäscher‘ angesiedelt ist, steht hier in *Au bal de la chance* im Vordergrund und legt den Grundstein für die (Selbst-)Inszenierung zur Diva, deren einfache soziale Herkunft und Leiderfahrungen konstitutiv für die spätere Karriere sind, wie in Kapitel 3 herausgearbeitet wurde. Noch einmal geht Piaf in diesem Zusammenhang auf ihre Kleidung ein: „[V]êtue comme je l’étais, avec mon chandail troué, ma mauvaise petite jupe et mes souliers trop grands pour moi de deux bonnes pointures, je ne pouvais me présenter nulle part [...]“⁵⁴² Eine Einschreibung in den *rêve américain* in Form eines Aufstiegs von *from rags* („Lumpen“) *to riches* wird den Leser:innen hier fast wörtlich nahegelegt.⁵⁴³

⁵³⁹ Vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 34.

⁵⁴⁰ Vgl. ebd., S. 62.

⁵⁴¹ Vgl. z.B. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 139-150.

⁵⁴² Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 35.

⁵⁴³ Der Begriff ‚*American Dream*‘ existiert in den USA seit Beginn des 20. Jahrhunderts, populär wurde er dann 1931 durch *The Epic of America* von James Truslow Adams, der den Ausdruck wie folgt prägte (vgl. Sandra Hanson, John White: „The Making and Persistence of the American Dream.“ In: Dies.: *The American Dream in the 21st century*. Philadelphia 2011, S. 3): „But there has been also the *American dream*, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. [...] [A] dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position“ (James Truslow Adams: *The Epic of America*. New York 1941, S. 404). Ähnlich beschreibt auch Winn (ausgehend von der heutigen Gesellschaft): „The American Dream is a cherished belief in American society. The United States is considered the land of opportunity despite one’s race, color, creed, or national origin, an idea that is acknowledged in many parts of the world“ (J. Emmett Winn: *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*. New York 2007, S. 1). Hanson und White erinnern daran, dass die Idee und der Ursprung des *American Dream* natürlich bereits aus der Zeit der *Declaration of Independence* im Jahr 1776 stammen (vgl. Sandra Hanson, John White: „The Making and Persistence of the American Dream.“ In: Dies.: *The American Dream in the 21st century*. Philadelphia 2011, S. 1f.). In Frankreich ist dieses Konzept zu Lebzeiten Piafs durchaus bekannt, in Frankreich selbst jedoch – bedingt durch andere, konservativere und weniger durchlässige Sozialstrukturen – weniger verbreitet: Hier kennt man stattdessen bereits seit Napoléon das Prinzip der Meritokratie. Insbesondere durch ihre Konzertreisen und damit verbundenen langen Aufenthalte in den USA, die sie in *Au bal de la chance* ausführlich zum Gegenstand ihrer Lebenserzählung macht sowie durch ihre amerikanischen Freunde und Kollegen ist es durchaus wahrscheinlich, dass Piaf mit der Idee des *American Dream* vertraut ist, die Parallelen zu ihrem eigenen Lebensweg erkannt hat und diese hier für ihre (Selbst-)Inszenierung hervorzuheben sucht – ebenso dürfte das Konzept professionellen Journalist:innen bekannt sein.

Den Eindruck der beiden aufeinanderprallenden Welten verstärkt Piaf, wenn sie davon erzählt, wie sie nach einigem Zögern der Einladung Leplées in seinen Nachtclub respektive *cabaret*, das *Gerny's*, folgt:

[J]e le suivis, pénétrant pour la première fois [...] dans une de ces boîtes de nuit élégantes qui, pour la petite fille pauvre que j'étais, représentaient l'expression suprême du luxe. Ces cabarets, où l'on se nourrissait de champagne et de caviar – je n'imaginai pas qu'on y pût servir autre chose –, appartenaient à un univers dont mes pareils étaient exclus.⁵⁴⁴

Mit dem Eintreten in den – im wörtlichen Sinne – neuen Raum⁵⁴⁵ betritt sie gleichzeitig eine fremde Welt, die für sie durch Luxus gekennzeichnet ist. Zum ersten Mal findet hier das Motiv des Champagners Erwähnung, das Reichtum und Wohlstand symbolisiert. Es wird im weiteren Verlauf der (Auto-)Biographie und der Darstellung ihrer Karriere (auch in *Ma vie*) wiederholt eingesetzt und leitmotivisch für die Inszenierung des Aufstiegs genutzt – der diventypische Aufstieg zur Millionärin symbolisiert durch ein Getränk.⁵⁴⁶ Die Opposition zwischen der eleganten Luxuswelt auf der einen Seite und Piaf, *la petite fille pauvre*,⁵⁴⁷ auf der anderen Seite wird in den wenigen Sätzen deutlich herausgestellt. Piaf erzählt weiter, dass sie auf Leplées Wunsch zwar vorsingt, dabei aber nicht an eine mögliche Karriere glaubte. Leplée hingegen, in der (Auto-)Biographie durchgängig dargestellt als der entschlossene, stereotyp männliche Entdecker, scheint von Beginn an vorherzusehen, dass Piaf eine große Karriere bevorsteht,⁵⁴⁸ was Äußerungen wie „quand tu seras vedette“⁵⁴⁹ verdeutlichen, die sich als Antizipationen lesen lassen. Piaf verzichtet trotzdem nicht darauf anzudeuten, welches Talent damals in ihr steckte: Subtil schildert sie, Leplée aus der Oper *Faust* (Charles Gounod, 1859) vorsingen zu

⁵⁴⁴ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 37. Duclos und Martin sehen hier den beginnenden Übergang von einem Leben in ein anderes und betonen dabei die Prozesshaftigkeit dieser Veränderungen: „Une nouvelle vie? Pas si vite ! Il faut plutôt l'imaginer entre deux vies. Ce qu'elle donne au métier ne l'enlève pas totalement à ses anciennes façons de vivre, aux amitiés peu regardantes qui la retiennent entre Blanche et Anvers“ (Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993, S. 26).

⁵⁴⁵ Auch zu einem späteren Zeitpunkt ist es noch einmal Leplée, der Piaf eine ‚neue‘ Welt zeigt, als er sie mit an die Côte d'Azur nimmt: „Leplée, qui se faisait une joie de m'emmenner à Cannes et de me révéler les splendeurs de la Côte d'Azur que je ne connaissais pas encore, faisait pour moi de mirifiques projets“ (Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 57). Leplée verkörpert damit in Piafs Aufstiegs- und Erfolgsgeschichte die – männliche – Schlüsselfigur für das Betreten neuer Welten.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 46; S. 63; S. 182 und insbesondere S. 133. Das Champagnertrinken markiert in beiden (Auto-)Biographien immer wieder die Welt des Luxus, zu der Piaf anfänglich noch nicht (vgl. ebd., S. 37) oder dann – als erfolgreiche Sängerin – dazugehört.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 37.

⁵⁴⁸ Zu den ‚prophetischen‘ Fähigkeiten Leplées vgl. die weiteren Ausführungen im vorliegenden Kapitel.

⁵⁴⁹ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 37.

wollen⁵⁵⁰ – und entwirft über die Nennung einer der berühmtesten französischen Opern eine subtile Nähe zur Operndiva, die sie auch in *Ma vie* ein weiteres Mal aufgreifen wird.⁵⁵¹

Im Folgenden beschreibt Piaf, wie Leplée sie an diesem Nachmittag zu dem Star formte, der sie später wurde: Er lehrt sie, was Pünktlichkeit und Verpflichtungen bedeuten und bittet sie, mehr Wert auf ihre Kleidung zu legen – also die ‚Lumpen‘ (,rags‘) abzulegen. Sie gibt auch sein Erfolgsgeheimnis einer erfolgreichen Sängerin wieder: „Il te faut des chansons allant avec ta personnalité.“⁵⁵² Die gelungene Verbindung des künstlerischen Images und der Auswahl der Lieder werden später charakteristisch für Piafs Chansons und sind ein zentraler Aspekt ihres Erfolgs: Das Publikum ‚glaubt‘ ihre Geschichten, die sie über die Musik transportiert – der für Diven des 20. Jahrhunderts zentrale hohe Authentizitätsgrad ist in der (Selbst-)Inszenierung Piafs also erfolgreich etabliert. Besondere Bedeutung kommt an diesem Nachmittag dem Künstlernamen Piafs zu: Erst- und letztmalig wird an dieser Stelle der (Auto-)Biographie der Geburtsname Piafs, Édith Gassion, erwähnt, bevor Leplée sie in *la môme Piaf* umbenennt: „J’étais baptisée pour la vie.“⁵⁵³ An diesem Punkt der (Lebens-)Erzählung vollzieht sich damit der Wandel von der Privatperson zur Künstlerin, die Diva wird geformt: Édith Gassion existiert von nun an nicht mehr, sondern wird durch Édith Piaf, *la môme Piaf*, abgelöst bzw. ausgelöscht. Die Grenze zwischen privater und öffentlicher Diva wird damit für das Lesepublikum aufgehoben und Raum geschaffen für die konstante (Selbst-)Inszenierung, wie sie für Diven charakteristisch ist.

Piaf erzählt weiter, dass sie am nächsten Tag Piaf im *Gerny’s* Yvonne Vallée kennenlernt. Sie betont im Zusammenhang dieses Kennenlernens Vallées Freundlichkeit und die Tatsache, dass sie sich trotz ihrer offensichtlichen Armut direkt wie eine Kollegin, eine Künstlerin behandelt fühlt und erzählt weiterhin, dass sie einen Seidenschal der Schauspielerin als Geschenk erhält: Ein Gegenstand, der der fremden, wohlhabenden Welt entstammt und der schon bald im weiteren Verlauf der Erzählung Verwendung findet. Ausführlich berichtet Piaf von ihrem ersten Auftritt vor Publikum im *Gerny’s* und nutzt diese Erzählung, um zentrale Elemente ihrer künst-

⁵⁵⁰ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 38.

⁵⁵¹ Vgl. Kapitel 5.1.2.3.

⁵⁵² Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 38. Lange betont, dass auch Piaf für Leplée von großer Bedeutung war – bot sich ihm durch sie die Chance, eine Künstlerin groß heraus zu bringen: „En vérité, Leplée est profondément touché par Edith. Il l’a prise en main. Elle est le cadeau de ses vieux jours. Il veut lui apprendre la vie. [...]“ (Monique Lange: *Histoire de Piaf*. Paris 1979, S. 26).

⁵⁵³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 40. Jour führt die Geschichte um Piafs Künstlernamen weiter aus. In seiner Darstellung rät Raymond Asso Piaf im weiteren Verlauf ihrer Karriere: „Tu ne peux pas continuer à t’appeler la Môme Piaf. Ça ne fait pas sérieux tu ne chantes plus dans les rues quand même. Appelle-toi simplement Édith Piaf“ (Jean Jour: *Piaf, la môme en noir*. Paris 2000, S. 73).

lerischen (Selbst-)Inszenierung zu etablieren, wie die folgende Analyse verdeutlichen soll: Mal aus ihrer eigenen Perspektive, mal über die Mittlerfigur Leplée konstituieren sich für die Leser:innen Einblicke in Piafs künstlerischen Anfänge. Sie erzählt, dass sie den neuen Seidenschal nutzt, um einen fehlenden Arm ihres selbstgestrickten Pullovers – Symbol ihrer ärmlichen Herkunft – während des Auftritts zu kaschieren. Zusätzlich spitzt sie die Gegensätze ihrer Welt und der Welt des *Gerny's* weiter zu: „Au Gerny's, le vendredi était le jour chic. Leplée avait voulu présenter sa dernière ‚découverte‘ au Tout-Paris [...].“⁵⁵⁴ Der noch zusätzlich betont schicke Abend steht der Einfachheit Piafs gegenüber, eine Opposition, die auch Leplée herausstellt, als er Piaf dem Publikum präsentiert. Piaf zitiert ihn wie folgt:

Il y a quelques jours, dit-il, je passais rue Troyon. Sur le trottoir, une petite fille chantait, une petite fille au visage pâle et douloureux. Sa voix m'a pris aux entrailles. Elle m'a ému, elle m'a bouleversé, et, cette enfant de Paris, j'ai voulu vous la faire connaître. Elle n'a pas de robe du soir et, si elle sait saluer, c'est parce que je le lui ai appris hier. Elle va se présenter à vous telle qu'elle était quand je l'ai rencontrée dans la rue : sans maquillage, sans bas, avec une petite jupe de quatre sous... Voici la même Piaf.⁵⁵⁵

Die wenigen Sätzen, die Piaf von Leplée hier wiedergibt, beinhalten mehrere wichtige Elemente: Zum einen preist er Piaf als seine Entdeckung an und inszeniert sich damit als zentraler Bestandteil ihrer Geschichte. Zum anderen hebt er ihre ärmliche Herkunft, vor allem markiert durch die Kleidung, bewusst hervor. Darüber hinaus lässt er sie betont unkultiviert erscheinen – jegliche ‚Zivilisierung‘ erfährt sie gerade erst durch ihn (*c'est parce que je le lui ai appris hier*)⁵⁵⁶. Looseley kommentiert Leplées Rolle in Bezug auf Piafs Anfänge wie folgt: „In short, he became Professor Higgins to her Eliza Doolittle.“⁵⁵⁷ Mit der Vorstellung ‚*Voici la même Piaf*‘ beginnt Leplée, den von ihm ausgesuchten Künstlernamen Piafs zu etablieren, genauso wie die Bezeichnung ‚*enfant de Paris*‘ einen Grundstein für die in der späteren Rezeption immer betonte enge Verbindung zwischen der Stadt Paris und Édith Piaf legt.⁵⁵⁸ Ob diese Präsentation wörtlich von Leplée so vorgetragen wurde, ist unerheblich, wenn es um die Frage geht, was diese zitierte Episode zum Ausdruck bringen soll: Zum einen unterstreicht die hier be-

⁵⁵⁴ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 41.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 42.

⁵⁵⁶ Piaf wird ihre ‚unzivilisierte‘ Art später selbst noch einmal aufgreifen, als sie Raymond Asso kennenlernt. Hier bezeichnet sie sich selbst als „petite sauvageonne“ (ebd., S. 67) und inszeniert sich darüber in Opposition zu ihrem neuen ‚Retter‘ Asso, der Louis Leplée in dieser Rolle ablöst. Duclos und Martin führen aus, inwiefern auch Asso Piaf auf ihre zukünftigen gesellschaftlichen Kreise vorbereitete: „La transformation de la Môme à Édith Piaf ne s'opère pas en trois mois et quelques claquements de doigts. Il lui faut apprendre le métier, c'est-à-dire la scène, l'harmonie, la discipline et l'hygiène de vie – ce ne sera pas le plus facile ! – qui la tiennent en forme, les vocalises qui lui purifient la voix. Asso l'oblige également à travailler sa façon de manger, de s'arranger, de s'habiller.“ (Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993, S. 91).

⁵⁵⁷ David Looseley: *Edith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 40.

⁵⁵⁸ Vgl. Kapitel 4.1.

schriebene Geschichte der Entdeckung Piafs auf den Straßen von Paris, die nachdrückliche Schilderung ihres ärmlichen Äußeren und ihres unbedarften Auftretens, dass sie dem sozialen Rand der Gesellschaft entstammt. Ihre (Selbst-)Inszenierung beruht auf der Aussage, kein Star zu sein, dem von Beginn an alle Türen offenstanden, sondern präsentiert eine Mischung aus Naturtalent (z.B. über das spontane Interpretationsangebot einer Oper),⁵⁵⁹ Schicksalhaftigkeit⁵⁶⁰ (die Entdeckung durch Leplée) und Kampfgeist (Durchhaltevermögen trotz Rückschläge im Rahmen ihrer ersten Auftritte) als Schlüssel für ihre Erfolgsgeschichte. Leplée wie auch Piaf integrieren damit, wie es für die Diva typisch ist, die Leiderfahrungen und die soziale Herkunft Piafs von Beginn an in ihr Image, machen es zum untrennbaren Bestandteil ihrer künstlerischen Erscheinung. Die zentrale Rolle des männlichen Entdeckers, die hier Leplée zugeschrieben wird, steht im Gegensatz zu dem Divenmerkmal der ‚*self-made-woman*‘, wie es in Kapitel 3 herausgearbeitet wurde. Hier zeigt sich, dass künstlerische (Selbst-)Inszenierungen nicht schablonenhaft entworfen sind. Es wird zu zeigen sein, ob dieses Merkmal möglicherweise an anderer Stelle oder in *Ma vie* anderweitig in das (Selbst-)Bild integriert ist.

Auch im Zuge der weiteren Ausführungen Piafs hinsichtlich dieses ersten Auftritts liegt der Fokus auf der Herausstellung ihrer Armut und damit auf der Differenz zwischen ‚ihrer‘ Welt und der Welt der Reichen und Schönen – also dem diventypischen steinigem Karriereverlauf: Als Piaf die Bühne im *Gerny’s* betritt, reagieren die Gäste zunächst reserviert auf ihren Anblick. Piaf interpretiert die abweisenden Stille für ihre Leser:innen wie folgt: Sie glaubt, durch ihre ärmliche Erscheinung das Publikum daran zu erinnern, dass Leid und Armut in unmittelbarer Nähe existieren – und das an einem Abend, der eigentlich der Unterhaltung dienen soll.⁵⁶¹ Looseley sieht hier eine von Leplée begonnene und von Piaf stetig weiter ausgebaute Image-Strategie: „In this strategic narrative, she, like Leplée, deliberately plays up social difference.“⁵⁶² Piaf beschreibt, dass die Zurückhaltung der Zuschauer:innen anfänglich Lampenfieber in ihr auslöst, rückt dann aber ihren Kampfgeist in den Vordergrund der

⁵⁵⁹ Auch an anderer Stelle weiß Piaf sich als Naturtalent zu inszenieren. Im Zusammenhang mit der Geschichte, die Piaf in Bezug auf das Chanson *L’Étranger* erzählt, welches sie von Annette Lajon mehrfach gehört hat und es dann abends aus der bloßen Erinnerung heraus nachsingt. Im Vordergrund steht hier weniger die charmant verpackte Tatsache, dass esie Annette Lajon das Lied ‚gestohlen‘ hat, sondern vielmehr ihre Gabe, ein komplettes Chanson in Bezug auf Text und Melodie übernehmen und zu Papier bringen zu können. Zum einen unterstreicht sie damit ihre künstlerische Brillanz, zum anderen schreibt sie sich damit aber auch in die ursprünglich orale Tradition des Chansons ein (vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 52-54).

⁵⁶⁰ Vgl. z.B. den bereits zuvor zitierten Satz: „[L]e jour où le Destin m’a prise par la main pour faire de moi la chanteuse que je devais devenir“ (ebd., S. 33).

⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 42.

⁵⁶² David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 51. Vgl. hierzu auch Piafs Ausführungen bzgl. ihrer Anfänge in den USA, die in Kapitel 5.1.1.3 dargestellt werden. Hier führt sie ganz ähnliche Argumente an, um den Unterschied zwischen ihrer Person und v.a. ihrer Herkunft und dem amerikanischen Publikum deutlich zu machen.

(Selbst-)Darstellung: „La difficulté me stimule, au contraire, et c’est lorsque je vais me croire vaincue que je retrouve, je ne sais où, les forces qui me permettent de continuer la lutte.“⁵⁶³ Das kämpferische, fast kriegerische Vokabular, welches hier verwendet wird („vaincue“,⁵⁶⁴ „la lutte“,⁵⁶⁵ aber vor allem auch der Plural „les forces“,⁵⁶⁶ was beinahe an *les forces armées* erinnert) betont ihre Stärke, ihren Kampfgeist. Durch das Singen überwindet Piaf ihr Lampenfieber und gewinnt an Sicherheit, bis ihr bei einer Bewegung der Seidenschal Yvonne Vallées zu Boden fällt und den Blick auf ihren nackten Arm freigibt. Das Geschenk aus der reichen Welt, das Piafs Armut kaschierte, vermag diese letztlich also doch nicht zu verstecken. Sie beschreibt ihre Reaktion in dieser Situation wie folgt: „Je rougis de honte. Tous ses gens savaient maintenant que mon pull-over n’avait qu’une manche. Des larmes me vinrent aux yeux. Mon rêve s’achèverait en désastre. Quelqu’un allait éclater de rire et je regagnerais les coulisses sous les huées...“⁵⁶⁷ Den Applaus des Publikums wertet Piaf zunächst als Spott und greift in ihrer Erklärung erneut auf ihre bisherigen Lebens- und Leidenserfahrungen zurück: „J’étais gosse, mais la vie m’avait déjà passablement malmenée et je me méfais. Quand on vous a bien cogné dessus, on ne s’habitue pas tout de suite à ne plus recevoir de coups.“⁵⁶⁸ Piafs schwierige (diventypisch ‚dramatische‘) Biographie wird hier erneut in den Vordergrund der (Selbst-)Inszenierung gerückt, ihre Leiderfahrungen als Erklärung für ihr Denken und Handeln präsentiert.

Insgesamt dienen die umfangreichen Ausführungen Piafs bezüglich ihrer künstlerischen Anfänge einer eindrücklichen Schilderung ihres Lebens vor ihrem Aufstieg zur erfolgreichen Künstlerin und tragen – trotz der herausgestellten Bedeutung Leplées, der wiederholt als ‚Retter‘ und ‚Prophet‘ inszeniert wird⁵⁶⁹ – auch Züge eines kämpferischen *self-made-woman*-Motivs. Der Fokus der (Selbst-)Darstellung liegt hier auf der Betonung der ‚Tiefe‘ der sozialen Ausgangsposition, der harten Arbeit und der zunächst oft scheinbar unüberwindbar großen Hürden, die für die Karriere überwunden werden müssen. Die Nachdrücklichkeit, mit der Piaf ihrem Lesepublikum ihre Herkunft vor Augen führt, – z.B. in Form des Singens auf der Straße oder der Beschreibung ihrer ärmlichen Kleidung – stabilisieren den Inszenierungsansatz zur Diva, den sie später in *Ma vie* weiter ausbauen wird. Piafs (Selbst-)Inszenierung zur Diva ist

⁵⁶³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 43.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 44.

⁵⁶⁹ Nach Piafs erstem Auftritt beschreibt sie, dass einzig Leplée sie von dem Gelingen des Abends und ihrem Erfolg überzeugen kann: „Il était bon prophète“ (ebd.), kommentiert sie und spricht ihm damit geradezu übermenschliche Fähigkeiten zu und verstärkt seine Funktion als Schicksalsfigur in Piafs Leben – er wird zum (männlichen) Schöpfer ihres Erfolgs.

hier noch nicht vollständig erkennbar, sie sichert bisher lediglich das Fundament. Über Leplées Äußerungen verbindet Piaf von Anfang an ihre Lebensgeschichte in Form des erfahrenen Leids mit ihrem künstlerischen Image, sodass hier schon die später (insbesondere in *Ma vie*) entwickelte Grenzfigur Piaf im Sinne einer divencharakteristischen Schwellengestalt zwischen tatsächlicher Biographie und Kunstkörper angelegt wird. Die Betonung der unterschiedlichen Welten, die für sie mit dem Kennlernern von Leplée aufeinandertreffen und die sich dann mit dem Betreten des *Gerny's* fortsetzen, rahmt die (Selbst-)Inszenierung und wird auch an anderen Stellen der (Auto-)Biographie in ähnlicher Form zu finden sein, wie das nachfolgende Unterkapitel weiter ausführt.

5.1.1.3 La ‚découverte de l'Amérique‘: Der Aufstieg zum internationalen Star

Nach der zuvor erfolgten Betrachtung der künstlerischen Anfänge Piafs soll im Folgenden die Darstellung eines weiteren Karriereschrittes in den Fokus der Untersuchung gerückt werden: Die Ausweitung der Karriere auf internationaler Ebene. Die Betonung der großen Reichweite ihrer Berühmtheit respektive ihrer Erfolge in den USA nehmen in *Au bal de la chance* einen großen Stellenwert ein, wie nachfolgend an ausgewählten Beispielen illustriert werden soll: Ihre erste Reise nach Amerika unternimmt sie mit den *Compagnons de la Chanson*⁵⁷⁰ im Jahr 1947. Piaf nimmt der Geschichte direkt vorweg, dass eine Tour im Ausland immer Herausforderungen mit sich bringt, besonders wenn man der Sprache des Landes nicht mächtig ist und bereitet ihre Leser:innen damit auf mögliche Herausforderungen vor.⁵⁷¹ Die Reise nach Amerika tritt sie mit dem Schiff an:

Nous fîmes le voyage par mer, et j'avoue que, lorsque le bateau pénétra dans la baie d'Hudson, je commençai à me sentir inquiète. En un de ces extraordinaires raccourcis dont il a le secret, Jean Cocteau a écrit que „New York est une ville debout“. Rien ne saurait mieux définir l'impression qu'on éprouve lorsque, du pont du paquebot glissant au pied des buildings qui vous écrasent de leur masse gigantesque, on découvre la monstrueuse cité, avec le sentiment de pénétrer dans un univers qui n'est pas à la mesure du nôtre. Je me sentais plus petite encore que je ne suis et si je me gardai de le dire à haut voix, je pensai à part moi : „Ma pauvre Édith, pourquoi diable n'es-tu pas restée chez toi ?“⁵⁷²

⁵⁷⁰ Die *Compagnons de la Chanson* waren ein Männerchor, den Piaf während der Besatzungszeit kennengelernt und mit dem sie später hin und wieder Konzerte geteilt hatte. Musikalisch waren die *Compagnons* vor allem auf traditionelle Volkslieder Frankreichs spezialisiert – das Vokalensemble verkörperte seinerzeit das Idealbild französischen Landlebens mit schlichter Kleidung, Unschuld und Naivität (vgl. Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 213f.).

⁵⁷¹ Vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 120.

⁵⁷² Ebd., S. 121.

Nach dem Betreten der ersten ‚neuen Welt‘ in Form des *Gerny’s*, das den Anfang ihrer Karriere markierte, überschreitet Piaf hier erneut eine (diesmal sogar geographische) Grenze, entdeckt zum zweiten Mal eine Welt, bzw. sogar ein ‚Universum‘, die bzw. das ihr völlig fremd und unbekannt ist und im ersten Moment Angst sowie Ehrfurcht in ihr auslöst, ihr geradezu ungeheuerlich erscheint.⁵⁷³ Auffallend ähnlich ist dabei die Wortwahl Piafs, beide Male spricht sie von dem ‚Eindringen‘ in ein fremdes ‚Universum‘. Die erste Konfrontation mit der New Yorker Skyline erschlägt sie förmlich, sie fühlt sich klein und eingeschüchtert. Wieder hat sie das Gefühl, nicht Teil dieser Welt zu sein, hier nicht hinzugehören – doch wie bereits im *Gerny’s* hält sie durch, sodass diese Überfahrt nach Amerika rückblickend betrachtet den Beginn ihrer internationalen Karriere markiert. An späterer Stelle berichtet Piaf zusätzlich, wie sie „la vieille Europe“⁵⁷⁴ hinter sich gelassen hatte, um in den USA erfolgreich zu werden und verstärkt damit selbst noch einmal den Aufbruchcharakter, den diese erste Überfahrt für sie hat. Die (Selbst-)Inszenierung Piafs basiert hier also auf einem Rückgriff auf das bereits bekannte Unterlegenheitsgefühl in Kombination mit der erneuten Betonung ihrer diventypischen einfachen sozialen Herkunft.

Wie auch schon zu Beginn ihrer Karriere in Paris, so stellt Piaf auch in Bezug auf die USA zunächst Rückschläge dar, denen sie sich ausgesetzt sieht: Sie erzählt, dass sie mit einem Programm auftritt, das sie in Frankreich schon erfolgreich aufgeführt hat und hofft, an diese Erfolge nun auch im Ausland anknüpfen zu können. Sie betont jedoch, dass sie bald erkennen muss, damit die Auftrittskultur der Amerikaner zu verletzen: Künstler:innen treten hier vor allem in Clubs oder Kinos auf, das Konzept der französischen *music-hall* existiert hier schon seit einigen Jahren nicht mehr. Hinzu kommt, dass sie, „pleine de bonne volonté“,⁵⁷⁵ extra zwei ihrer Chansons ins Englische übersetzt – ihre Aussprache jedoch so schlecht ist, dass die Amerikaner angeblich nicht einmal bemerken, dass sie in ihrer Sprache singt.⁵⁷⁶ Zusätzlich arbeitet sie mit einem Moderator, der jeweils die französischen Chansons ankündigt und sie in kurzen Sätzen inhaltlich resümiert. Auch diese Idee präsentiert sie ihren Leser:innen als Fehler und erklärt, dass hierdurch die Verbindung zum Publikum immer wieder unterbrochen wird.⁵⁷⁷ Die Aufzählung ihrer anfänglichen Fehler und Schwierigkeiten kann im Sinne der

⁵⁷³ Vgl. hierzu auch die Memoiren Sarah Bernhards: Ganz ähnlich wie Piaf beschreibt auch sie bereits die Überfahrt nach Amerika (im Kontext ihrer ersten USA-Tour) als Aufbrechen in die ‚neue Welt‘: „J’entrais dans le Nouveau Monde“ (Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 412). Auch hier markiert die Reise einen Meilenstein in der Karriere.

⁵⁷⁴ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 129.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 122.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 121f.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd., S. 122.

(Selbst-)Inszenierung Piafs insofern interpretiert werden, als nicht der Eindruck einer ‚einfachen‘ Erfolgsgeschichte erweckt, sondern der Fokus auf die fortwährend harte Arbeit und den steinigen Karriereverlauf gerichtet werden soll. Kontrastiert wird diese Darstellung Piafs durch den Ausblick auf die Karriere der mitgereisten *Compagnons de la Chanson* – sie werden von Beginn an positiv von dem amerikanischen Publikum und der Presse aufgenommen.⁵⁷⁸

Für ihre ‚Anlaufschwierigkeiten‘ in den USA führt Piaf nach und nach Gründe an und macht damit einerseits deutlich, dass sie diese Schwierigkeiten überwunden hat und zum anderen, dass die Probleme auch von Seiten des amerikanischen Publikums ausgingen. Keinesfalls soll der Eindruck bei den Lesenden entstehen, es könnte an Piafs mangelndem Talent oder Engagement gelegen haben. Den ‚typischen‘ Amerikaner beschreibt sie wie folgt:⁵⁷⁹ „L’Américain mène une vie épuisante. Il l’accepte. Mais, sa tâche quotidienne terminée, il se veut détendu, ‚relaxé‘.“⁵⁸⁰ Sie vermutet, dass das amerikanische Publikum aus diesem Grund ihre Chansons nicht mag. Außerdem erklärt sie, dass ihr Aussehen eine große Enttäuschung für die Amerikaner darstellte: „On annonçait Édith Piaf. [...] La Parisienne des magazines de luxe [...] équipée d’une robe ‚grand soir‘ de deux cent cinquante mille francs ! Et j’apparaisais avec ma petite robe noire. Tableau !“⁵⁸¹ Ihre vermeintlichen optischen Unzulänglichkeiten – Koestenbaums diventypische *physical flaws* –, die von Beginn in ihre (Selbst-)Inszenierung integriert wurden, finden hier erneut Erwähnung. Verbunden mit dem zuvor genannten Wunsch des stereotypen Amerikaners nach abendlicher Entspannung rundet Piaf über die folgende Erklärung das Bild ab: „Il est ‚fleur bleue‘ par système et par hygiène. Pourquoi, alors qu’il croyait avoir déposé ses soucis au vestiaire, cette petite Française venait-elle lui rappeler qu’il y a sur terre des gens qui ont des raisons d’être malheureux?“⁵⁸² Piaf bemüht hiermit in ähnlicher Form wieder das Argument, das sie schon für die ablehnenden Reaktionen der Luxuswelt in Leplées Cabaret anführte: Auch in dieser ‚Welt‘ wollte man unter sich bleiben und nicht durch Piafs Äußeres an Leid und Armut erinnert werden – in Amerika ist es nun die Existenz von Unglück, ein zentrales Thema ihrer Chansons, das durch ihre reduzierte Performance und ihr Erscheinungsbild in einfachen, stets schwarzen Kleidern, noch unterstützt wird.

⁵⁷⁸ „Les Compagnons, cependant, déchaînent l’enthousiasme de ce même public que me boudait. Conquis par la beauté de leurs voix autant que par la nouveauté de leur présentation, par leur allègre jeunesse, aussi, il leur faisait un triomphe à chaque représentation. Leur presse était excellente, la mienne plus que médiocre“ (Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 123).

⁵⁷⁹ Vgl. hierzu auch Piafs stereotype Einschätzung bzgl. des amerikanischen Publikums nach ihrem Erfolg (vgl. ebd., S. 135).

⁵⁸⁰ Ebd., S. 123.

⁵⁸¹ Ebd.

⁵⁸² Ebd.

Nach der Darlegung ihrer anfänglichen Schwierigkeiten in den USA hält Piaf resümierend fest, dass die Zeit für sie damals zwar ein harter Schlag war, sie diese aber inzwischen vergessen habe („j’oubliais celui-là comme les autres“)⁵⁸³ – und beweist mit der schriftlichen Konser-
 vierung der Erinnerung in ihrer (Auto-)Biographie doch das Gegenteil. Hiermit leitet sie dazu über, auf ihre großen Erfolge zu sprechen zu kommen, schließlich stehen diese im Vordergrund ihrer Gesamtinszenierung in *Au bal de la chance*. Jene Episoden, die von Schwierigkeiten geprägt waren, nutzt sie wie schon im Kontext des *Gerny’s* auch hier, um ihren diventypischen Kampfgeist zu untermauern und die Lesenden daran zu erinnern, dass ihre Karriere auf eine Mischung aus natürlichem Talent und harter Arbeit zurückzuführen ist. Das Blatt in den USA wendet sich für Piaf, als sie eigentlich gerade aufgeben und zurück nach Frankreich reisen will. Diese Wende vollzieht sich durch den amerikanischen Kritiker und Komponisten Virgil Thompson, der – wie Piaf betont – nur selten „sur les artistes de music-hall“⁵⁸⁴ schreibt, ihr jedoch einen umfangreichen Artikel widmet, den sie als eine Art „doping“⁵⁸⁵ hinsichtlich ihrer Wahrnehmung in den USA empfindet.⁵⁸⁶ Piaf berichtet, wie es ihrem amerikanischen Agenten Clifford Fischer daraufhin gelingt, ihr Auftritte in einem Cabaret in Manhattan, das passenderweise den Namen *Versailles* trägt,⁵⁸⁷ zu sichern und dass er ihr verspricht, dass das amerikani-
 sche Publikum sich nur an ihre schwarzen Kleider gewöhnen und verstehen müsse, dass nicht jede Frau aus Paris den stereotypen Vorstellungen von Federhut und Schleppkleid ent-
 spricht.⁵⁸⁸ Und mit diesen Auftritten im *Versailles* gelingt es Piaf, an ihre aus Frankreich be-
 kannten Erfolge nun auch international anzuknüpfen, wie sie mehrfach betont: [L]’Amérique
 m’ayant depuis offert d’appréciables revanches“⁵⁸⁹, oder auch ausführlicher:

⁵⁸³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 123.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 124.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Klängen die Erklärungen Piafs für die anfänglichen Schwierigkeiten in Bezug auf ihre Karriere in den USA bisher eher einsichtig und verständnisvoll, so kommentiert Piaf sie an dieser Stelle in einem kurzen Teilsatz aber auch noch mal wie folgt: „[S]’il me laissait repartir sur cet échec immérité, le public américain aurait fait la preuve de son incompetence et de sa stupidité“ (ebd.). Auch wenn sie diese Schlüsse aus einer Rezension über einen ihrer Auftritte ableitet, so schwingt hier – vielleicht ungewollt – eine eher arrogante Sichtweise mit.

⁵⁸⁷ Z.T. greift Piaf auch auf offensichtlich konstruierte Verknüpfungen zurück, um ihre Leser:innen immer wieder an ihre Ausgangssituation, ihr Leben vor der Karriere zu erinnern. So thematisiert sie im Kontext ihre Ausführungen zu dem hier genannten Cabaret *Versailles* in den USA (scheinbar beiläufig) eine Geschichte aus ihrer Jugend, in der sie von einer ihrer schlimmsten Nächte in Versailles, in Frankreich, erzählt (vgl. ebd., S. 130-132). Diese gedankliche Verbindung wirkt künstlich und gewollt, als wäre Piaf es wichtig, erneut an ihren steinigen Weg von ganz unten nach ganz oben zu erinnern und zu demonstrieren, dass diese prekären Zeiten sie auch in Zeiten des Erfolgs nicht loslassen.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd., S. 124. Vgl. hierzu auch Lange, die diese These unterstützt: „En vérité, quand Piaf se produisit à New York dans sa petite robe noire, les mains le long de son corps, elle parut aux Américains le contraire de la petite femme française ‚sexy‘ de leur mythologie“ (Monique Lange: *Histoire de Piaf*. Paris 1979, S. 72).

⁵⁸⁹ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 124.

Mes chansons sont aujourd'hui aussi populaires aux USA que chez nous.⁵⁹⁰ Les vendeurs de journaux de Broadway sifflent *Hymne à l'amour* et *La Vie en rose*, les *fans* m'assaillent dans la rue pour me demander des autographes [...], *Le Petit Homme*, dans une remarquable adaptation de Rick French, a conquis l'Amérique, comme dix autres de mes refrains, et, par une glaciale matinée de 1^{er} janvier, j'ai chanté *L'Accordéoniste* devant la statue de la Liberté, à la prière des étudiants de l'université de Colombie. Les États-Unis ne m'ont pas adoptée tout de suite, mais il y a longtemps qu'il ne m'est plus possible de leur en vouloir. Au début, il a dû y avoir, entre eux et moi, incompréhension mutuelle.⁵⁹¹

Mit diesen Zeilen versucht Piaf ihren Lesern zu versichern, dass es ihr schließlich nicht nur gelungen ist, gute Auftritte in den USA zu absolvieren, sondern dass sie dort wirklich zu einem Star geworden ist, der Amerika ‚erobert‘ hat. Ihre Erfolge dort präsentiert sie als gleichwertig zu ihrem Ruhm in Frankreich: Sie wird erkannt, geliebt und von Fans um Autogramme gebeten. Dass ihre Lieder von den Menschen dort auf den Straßen gepfiffen werden, soll verdeutlichen, dass sie bzw. ihre Chansons dort auch erinnert und weitergetragen werden. Der für die Diva des 20. Jahrhunderts als charakteristisch herausgearbeitete steinige Karriereverlauf mit großem Erfolg und Ruhm als Höhepunkt wird hier deutlich herausgestellt.

Doch nicht nur die Amerikaner haben Édith Piaf angenommen, auch sie präsentiert in ihrer (Auto-)Biographie, wie sie sich der amerikanischen Kultur und Sprache geöffnet hat. Im Rahmen der Erzählung dieser Episode ihres Lebens verwendet Piaf auffallend häufig englischsprachige Ausdrücke wie beispielsweise „*Social Register*“,⁵⁹² „*struggle for life*“,⁵⁹³ oder die Anglizismen „*Very Important Persons*“⁵⁹⁴ und „*fans*“,⁵⁹⁵ die Ausdruck ihrer (diesmal sprachlichen) Internationalität sein sollen. Ihre Schilderungen der Entwicklungen legitimiert und fundiert sie zusätzlich über eine Kritik, die sich ihren Auftritten im *Versailles* widmet. Hier steht vor allem ihre Außergewöhnlichkeit im Zentrum („Édith Piaf, c'est tout autre chose“)⁵⁹⁶, aber auch ihre Optik findet wieder Erwähnung: „Une grande artiste, de qui la voix vous prend au ventre, mais aussi une petite fille pâlotte, qui a l'air d'avoir un peu faim, d'avoir souffert enfant et d'avoir toujours un peu peur.“⁵⁹⁷ Über dieses Zitat gelingt es Piaf erneut, mit ihrem optischen Eindruck zu kokettieren und die Differenz zwischen äußerlichem Erscheinungsbild respektive den

⁵⁹⁰ Die Formulierung „chez nous“ fällt in *Au bal de la chance* an mehreren Stellen (vgl. z.B. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 96; S. 125) und bringt Piafs Verbundenheit mit Frankreich zum Ausdruck. Sie scheint ihrem offensichtlich primär französisch imaginierten Lesepublikum deutlich machen zu wollen, dass sie – trotz ihrer internationalen Karriere, in deren Kontext die Formulierung fällt – ein Teil Frankreichs, der französischen Kultur, geblieben ist.

⁵⁹¹ Ebd., S. 125.

⁵⁹² Ebd., S. 132.

⁵⁹³ Ebd., S. 135.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 132.

⁵⁹⁵ Ebd., S. 125.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 134.

⁵⁹⁷ Ebd.

‚physical flaws‘ der Diva und Auftritt bzw. Stimme herauszustellen. Außerdem klingt auch das Leid, das sie in der Vergangenheit erlebt hat, erneut an. Über den gelungenen Durchbruch erhebt sie sich in ihrem Lebensbericht von der französischen Chansonsängerin zu einem international gefeierten Star – ihre Ausdauer und ihr Bemühen um das amerikanische Publikum haben sich ausgezahlt, sie hat die Spitze der Karriereleiter erreicht.

Von dem glücklichen Ausgang ihrer USA-Aufenthalte leitet Piaf über zu ähnlichen Erfahrungen in anderen Ländern. Auch in Griechenland musste sie feststellen, dass das griechische Publikum zunächst desinteressiert erscheint. Das amerikanische Muster wiederholt sich in ihrer Darstellung: Piaf will bereits aufgeben, doch dann wird ihr klar, dass sie einfach anders als die griechischen Sängerinnen ist und die Zuhörer von ihren Liedern und ihren Auftritten irritiert sind. Nach einer ‚Eingewöhnungszeit‘ kann sie aber auch hier reüssieren.⁵⁹⁸ Es folgt das Beispiel Stockholm, wo man sie ebenfalls zunächst mit den dortigen Gepflogenheiten vertraut machen muss, damit sich dann der gewohnte Erfolg einstellen kann. An ihrem letzten Abend dort wird ihr im Anschluss an ihr Konzert auf der Bühne ein Strauß mit blauen, weißen und roten Blumen überreicht und das Orchester spielt die *Marseillaise*, das Publikum ruft „Vive la France!“⁵⁹⁹ Vor dem Hintergrund der (Selbst-)Inszenierungsstrategien Piafs ergeben sich mehrere Deutungen in Bezug auf diese erzählten Episoden ihrer Karriere: Auf der einen Seite gesteht sie gewisse (Anfänger-)Fehler ein, gerade im Hinblick auf das amerikanische Publikum, die ihr den Start erschwert haben. Auf der anderen Seite wirken diese ‚Fehler‘ bei näherer Betrachtung eher wie ein sympathischer Fauxpas: Die junge und unerfahrene Édith Piaf bricht zum ersten Mal von Frankreich aus auf in eine andere Welt oder zumindest in einen für sie völlig neuen Teil der Welt und muss dort mit den ihr entgegengebrachten Stereotypen und Vorurteilen umgehen. Sie überwindet dabei nicht nur geographische Grenzen, sondern trägt auch immer die Last der sozialen Grenzen in Form ihrer Kindheit mit sich. Die umfangreichen Ausführungen über ihre Konzerte in den USA, ergänzt um die Auftritte in Griechenland und Stockholm, tragen damit dem Gesamtinszenierungskonzept von *Au bal de la chance* Rechnung und

⁵⁹⁸ Vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 125-127.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 128. Piaf kommentiert diese Erzählung mit den Worten: „Je vois d’ici sourire des sceptiques. Il n’empêche que, lorsque vous venez de chanter à l’étranger dans la langue de votre pays et qu’on vous accroche comme ça, brusquement, sans prévenir, un cœur bleu-blanc-rouge, ça vous fait quand même une drôle d’impression. Et je plains ceux qui, à ma place, n’auraient pas versé de vraies larmes.“ (ebd.). Dieses Vorwegnehmen von (kritischen) Reaktionen oder Gendanken der Leser findet sich später auch mehrfach in *Ma vie*. Ähnlich beschreibt die Schauspielerin Sarah Bernhardt in ihren Memoiren, wie das amerikanische Publikum sie nach einem Auftritt feierte: „Ce fut dans un tonnerre d’applaudissements soulignés par des ‚Hip! Hip! Hurrah! Vive la France!‘ que je quittai le théâtre“ (Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 498).

erheben Piaf zur international erfolgreichen Künstlerin und (musikalischen) Repräsentantin Frankreichs in der Welt.

5.1.1.4 Künstlerisches (Selbst-)Verständnis

Einen weiteren Beitrag zur (Selbst-)Inszenierung als (Welt-)Star leistet auch ein anderer, sehr umfangreich ausgeführter Themenkomplex der Autobiographie: Piafs Verhältnis zur Musik, das sich in zunächst zwei weitere Unterthemen aufspaltet, die nachfolgend näher beleuchtet werden: erstens Piafs musikalisches (Nicht-)Inszenierungskonzept und zweitens ihr künstlerisches Gespür für herausragende Lieder, die sie zu ihren Chansons macht. Der Musik widmet sie ein eigenständiges Kapitel,⁶⁰⁰ in dem sie eingangs erklärt, wie man eine erfolgreiche Chansonsängerin wird: „Travailler, travailler, et encore travailler.“ Mais cela ne suffit pas, ce serait trop simple. Il faut être résolu à être soi-même, et à n’être que soi-même.⁶⁰¹ Cela n’implique pas qu’il faille ignorer les autres. Au contraire, il faut aller les voir et profiter de la leçon qu’ils peuvent éventuellement vous donner.“⁶⁰² Im gleichen Zug beschreibt sie ihre eigenen Auftritte: „Je donne le meilleur de moi-même, je mets toute mon âme et tout mon cœur dans mes chansons, je veux de toute ma volonté établir entre la salle et moi un contact humain [...]“⁶⁰³ Die harte Arbeit, die sie hier anspricht, schreibt die bisherige (Diven-)Inszenierung ihrer Aufstiegs Geschichte fort: Mit der Entdeckung durch Leplée beginnt ein (Aufstiegs-)Kampf, der sich später in Form ihrer großen Erfolge auszahlt.

In *Au bal de la chance* zeugen die Ausführungen Piafs insgesamt von einer professionellen Einstellung zur Musik und zu dem Leben als Künstlerin.⁶⁰⁴ Im Hinblick auf ihr Bühnenperformance kokettiert sie damit, dass sie oft nach der Inspiration für ihre Auftritte gefragt wird, diese aber ausschließlich spontan und instinktiv gestaltet seien: „Le geste que j’ai fait naturellement, sans y penser, en prononçant une phrase, s’il me revient au même endroit, il a

⁶⁰⁰ Auch *Ma vie* beinhaltet ein Kapitel, das der Musik gewidmet ist. Während hier der Titel („Chanter pour vivre“, Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 139-150.) den Inhalt nahelegt, findet sich in *Au bal de la chance* der Hinweis über das Motto, das aus dem Refrain von *La Vie en Rose* (1946) besteht (vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 89).

⁶⁰¹ Piafs Weisheiten beinhalten auch die Ratschläge, die Leplée ihr selbst zu Beginn ihrer Karriere im Gerny’s gegeben hatte (vgl. ebd., S. 44).

⁶⁰² Ebd., S. 89.

⁶⁰³ Ebd., S. 90.

⁶⁰⁴ In *Ma vie* gewährt Piaf ihren Leser:innen einen stärker emotionalen und privaten Einblick, der wiederum ein ganz anderes (Selbst-)Bild Piafs transportiert. Hier zieht sich die Darstellung der Liebe zur Musik und zu ihren eigenen Liedern durch die gesamte Autobiographie. Das Singen wird als ‚Lebenselixier‘ inszeniert: Einerseits riskiert sie zwar für ihre Auftritte mehrmals ihre Gesundheit, andererseits präsentiert sie die Musik auch als Motivation im Kampf gegen ihre Krankheiten und Süchte (vgl. z.B.: Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 154f. und S. 18).

de fortes chances d'être bon. Je fais peu de gestes, estimant que seul est utile le geste qui ajoute quelque chose à la chanson qu'on interprète."⁶⁰⁵ Sie distanziert sich damit von anderen Künstler:innen, die ihre Bewegungen vor dem Spiegel einüben müssten und beansprucht für sich selbst den für die Diva typischen hohen Authentizitätsgrad. Für ihre Chansons ist es wichtig, dass ihre Gesten „vrai[s], sincère[s]“⁶⁰⁶ sind und nicht einstudiert – sie gibt sogar an, ein Lied zu pausieren, wenn sie merkt, dass sie es zu bewusst inszeniert.⁶⁰⁷ Den Inszenierungsaspekt des ‚Naturtalents‘, das zwar hart für seine großen Erfolge arbeitet, aber mit großer künstlerischer Intuition ausgestattet ist, klingt auch bei nachfolgenden Beispielen immer wieder an.

Piaf beschreibt sich selbst als schwierig, wenn es um die Auswahl eines Chansons geht, weil sie ein Lied entweder unnachgiebig ablehnt oder es vollständig annimmt. Wenn sie einmal an ein Chanson glaubt, dann hält sie daran fest, selbst wenn das Publikum es nicht von Anfang an positiv aufnimmt.⁶⁰⁸ Sie betont, dass es ihr nicht wichtig ist, sich und ihre Lieder „à la mode du jour“⁶⁰⁹ anzupassen – hierüber präsentiert sie sich erhaben.⁶¹⁰ Primär interessiert sie zunächst der Text eines Chansons: „Créer une chanson, c'est faire vivre un personnage. Comment y parvenir si les paroles sont médiocres, même si la musique est bonne?“⁶¹¹ Mit dieser Akzentuierung des Textes distanziert sich Piaf erneut von der Vorgehensweise anderer Sänger:innen.⁶¹² Sie beschreibt, dass sie zahlreiche Chansons angeboten bekommt, davon aber nur ganz bestimmte Lieder in Betracht zieht: „[Q]ue des œuvres originales, sincères et ‚apportant quelque chose‘.“⁶¹³ Es ist ihr weiterhin wichtig, nicht immer nur ein und denselben Chansontyp zu singen, sondern ihre Auftritte abwechslungsreich zu gestalten. Nach der Textauswahl beschreibt sie dann auch die Relevanz der musikalischen Untermalung und kommt in diesem Zusammenhang auf ihre Freundin Marguerite Monnot zu sprechen, „la vivante et radieuse incarnation de la musique, [...] la femme que j'admire le plus au monde“.⁶¹⁴ Die hier geäußerte Bewunderung Piafs für Monnot ist ebenfalls Teil ihrer (Selbst-)Inszenierungsstrategie, dient sie doch vor allem einem Einreihen in die künstlerische Liga Monnots: „[E]t je suis trop fière d'avoir collaboré

⁶⁰⁵ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 187f.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 188.

⁶⁰⁷ Vgl. ebd., S. 189.

⁶⁰⁸ Piaf macht deutlich, dass aber nicht alle Sänger und Sängerinnen so fest hinter ihren Liedern stehen und diese – bei fehlender anfänglicher Begeisterung des Publikums – auch teilweise schnell wieder aus ihrem Repertoire entfernen (vgl. ebd., S. 104).

⁶⁰⁹ Ebd., S. 101.

⁶¹⁰ Weniger professionell klingt dabei jedoch, dass sie an anderer Stelle einräumt, keine Lieder von Menschen singen zu können, die sie nicht mag, im Gegenteil sogar Chansons bevorzugt, die Freunde geschrieben haben (vgl. ebd., S. 154).

⁶¹¹ Ebd., S. 91.

⁶¹² Vgl. ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Ebd., S. 92.

avec Marguerite [...]. Marguerite Monnot est la femme la plus chantée du monde.“⁶¹⁵ Es folgt eine Auflistung ihrer gemeinsamen Chansons, sodass die lobenden Worte für Monnot und ihre Werke auch als (Selbst-)Darstellung und Eigenlob Piafs gelesen werden können.⁶¹⁶

Piaf leitet danach über zu Chansons, die sie gerne als erste Sängerin interpretiert hätte und beendet ihre Auflistung mit *La Vie en Rose*. Die Entstehung dieses Liedes – „encore une belle histoire“⁶¹⁷ – möchte sie ihren Lesern nicht vorenthalten: „Car cette chanson, que je n’ai pas créée, j’en ai écrit les paroles et la musique.“⁶¹⁸ Sie erzählt, dass ihre Freundin Marianne Michel sie im Jahr 1945 darum bat, ihr ein Chanson zu schreiben, das ihr in Paris zum Erfolg verhelfen könnte. Die Musik zu *La Vie en Rose* war bereits geschrieben und gefiel Michel, es fehlten aber noch Text und Titel des Werks. Hier setzt der für die künstlerische (Selbst-)Inszenierung Piafs relevante Teil der Geschichte ein: Sie rekonstruiert, wie sie „tout de suite“⁶¹⁹ einen Stift nahm und spontan auf eine Tischdecke die ersten Zeilen des Refrains niederschrieb. Marianne Michel steuerte angeblich selbst lediglich einen Formulierungsvorschlag bei und lieferte damit den Titel des Chansons – den Text aber schrieb Piaf. Deutlich herausgestellt wird hier also ihr Talent, ihre Spontaneität und Kreativität, die zu großen Erfolgen führen:

Créée par Marianne Michel, *La Vie en Rose* est devenue un succès mondial. Traduite en une douzaine de langues, dont le japonais, elle a fait l’objet d’enregistrements innombrables, certains par des artistes tels que Bing Crosby et Louis Armstrong, et la vente des disques a atteint le chiffre prodigieux de trois millions d’exemplaires. La chanson est aussi populaire aux USA que chez nous, elle m’est réclamée à chacune de mes apparitions à New York, on la fredonne dans les rues et il y a, dans Broadway, un night-club qui s’appelle *La Vie en rose*, probablement le seul du globe à avoir pris pour enseigne le titre d’une chanson française. J’ai chanté *La Vie en rose* deux ans après Marianne Michel. Je suis heureuse d’avoir écrit cette chanson pour elle, heureuse de lui avoir fait plaisir. Mais je regretterai toujours un peu de n’avoir pas créé *La Vie en rose*.⁶²⁰

Wichtig scheint auch hier wieder die Betonung der internationalen Reichweite zu sein, insbesondere die Erfolge des Liedes in den USA – ebenso wie in Frankreich. Das Summen bzw. Pfeifen ihrer Chansons auf den Straßen Amerikas wird hier noch mal aufgegriffen und zielt einmal mehr auf den Aspekt der Erinnerung ab. Mit den Worten: „[E]lle m’est réclamée à chacune de mes apparitions à New York“,⁶²¹ macht sie ihren Leser:innen klar, welcher Sängerin die internationalen Erfolge des Chansons zuzurechnen sind und mit wem das Stück weltweit

⁶¹⁵ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 93.

⁶¹⁶ Vgl. ebd.

⁶¹⁷ Ebd., S. 94.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Ebd., S. 95.

⁶²⁰ Ebd., S. 96f.

⁶²¹ Ebd.

verbunden wird. Sie hat also nicht nur Musik und Text geschrieben, sondern auch die Bekanntheit durch ihre Interpretation maßgeblich geprägt – Marianne Michel wird von ihr in dieser (Selbst-)Darstellung in den Schatten gestellt.

Indem sie von der Zeitlosigkeit jener Chansons, die Raymond Asso für sie geschrieben hat, erzählt, deutet Piaf eine mögliche Neuinterpretation ihrer Lieder an: „Ses refrains devenaient populaires aussitôt que créés, et j’ai plaisir à ajouter qu’il n’ont pas vieilli. Il suffirait qu’une vedette les reprenne demain pour que la France entière se remette à les fredonner.“⁶²² Mit der hier angesprochenen Idee einer Revitalisierung ihrer Lieder verbindet sich auch der Glaube an ein Fortbestehen und zeitenthobenes Überdauern ihrer Kunst. Erneut wird hier das (Mit-)Summen ihrer Chansons thematisiert (dieses Mal der gesamten französischen Nation), das den Leser:innen ebenfalls nahelegt, dass man Piaf als Sängerin, bzw. ihre Art zu singen, erinnert und weiter erinnern wird. Durch die Thematisierung dieser ‚Erinnerbarkeit‘ ihrer Lieder nimmt sie eine doppelte Einschreibung in das kollektive Gedächtnis vor: im ersten Schritt über die Musik selbst und in einem zweiten Schritt in schriftlicher Form über ihre (Auto-)Biographie.⁶²³ Innerhalb des gesamten Kapitels sind immer wieder einzelne Strophen aus Chansons als Intratext eingestreut,⁶²⁴ die der jeweilige Komponist für sie geschrieben hatte, wodurch sich noch eine dritte Ebene der Erinnerung bzw. der ‚Erinnerbarkeit‘ ergibt: Piaf geht offensichtlich davon aus, dass ihr Lesepublikum diese Chansons anhand der Strophen erkennt, sie sozusagen beim Lesen ‚hören‘ bzw. sich die Lieder automatisch ‚einspielen‘. Die Leser:innen sind in diesem Kapitel nahezu fortwährend von Piafs Musik umgeben. Die (Selbst-)Ikonisierung,⁶²⁵ die Piaf hier anstrebt, umfasst damit zum einen ihre künstlerische (Selbst-)Überhöhung, zum anderen den Aspekt der Entzeitlichung respektive der musikalischen Unsterblichkeit – und illustriert damit den großen Erfolg und Ruhm der Diva. Die Verbindung von Episoden aus ihrem Leben und den regelmäßig eingestreuten Chansons wirkt dabei professionell, das Thema ‚Musik‘ und damit auch die Karriere Piafs sind omnipräsent und bringen die diventypische Verschmelzung zwischen Kunst und privatem Leben zum Ausdruck. An die Ausführungen zu ihrer eigenen musikalischen Professionalität schließt sich ein weiterer (Selbst-)Inszenierungsschwerpunkt

⁶²² Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 99. Ähnlich verfährt Piaf auch mit Michel Emer, der die Nachfolge von Raymond Asso in Piafs künstlerischem Leben antritt. Sie schreibt über ihn, dass er die seltene Gabe besitzt, Lieder zu schreiben, die sich von Beginn an im Gedächtnis einprägen (vgl. ebd., S. 103). Aber auch hier muss mitgedacht werden, dass die eigentliche Einschreibung in das Gedächtnis von Personen letztlich über die Interpretin – hier also wieder Piaf selbst – erfolgt.

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ Vgl. ebd., S. 99f.; 102; 104; 105.

⁶²⁵ Für eine Einordnung des Begriffs der ‚(Selbst-)Ikonisierung‘ vgl. die entsprechende Fußnote in Kapitel 3.2.1 der vorliegenden Arbeit.

inhaltlich an, der im Folgenden näher beleuchtet werden soll: Piafs Fähigkeit, talentierte Künstler zu entdecken und zu fördern.

5.1.1.5 Piaf als Mentorin

Ihr Talent, Künstler (sie erzählt nur von männlichen Sängern) zu entdecken, sie zu unterstützen und ihnen zum so Ruhm zu verhelfen, verdeutlicht Piaf in ihren Memoiren zuerst am Beispiel Yves Montands. Hierzu erläutert sie ihren Leser:innen zunächst, was in Bezug auf die Karriereanfänge Montands falsch gemacht wurde und beschreibt dazu seinen ersten Auftritt in Paris:

Ses débuts parisiens, à l'A.B.C., en 1944 avaient failli tourner au désastre. Mort de trac il était entré en scène vêtu d'une veste à carreaux passablement excentrique. [...] Sa diction, encore rocailleuse, son accent marseillais, le quadruple accent circonflexe dont il coiffait la plupart de ses ,o', notamment dans le mot ,harmonica', qui revenait souvent dans ses chansons, sa gesticulation excessive enfin, tout cela n'avait rien arrangé, et cette première soirée ne s'était pas achevée de façon triomphale.⁶²⁶

Die hier gegebene Zusammenfassung Piafs stützt ihre (Selbst-)Inszenierung als Entdeckerin von künstlerischen Talenten, stellt dabei aber Montand bloß, sodass die (Selbst-)Darstellung auf seine Kosten erfolgt.⁶²⁷

⁶²⁶ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 107f.

⁶²⁷ Vgl. ebd., S. 108f. Von Montand liegt keine Autobiographie vor, er wirkte allerdings an der bereits in Kapitel 2.3.3 erwähnten Biographie *Tu vois, je n'ai pas oublié* von Hamon Hervé und Patrick Rotman mit: „il [...] acceptait enfin de se raconter, de produire des archives, ne réservant que la part d'intime qui appartient à chacun“ (Hamon Hervé, Patrick Rotman: *Tu vois, je n'ai pas oublié*. Paris 1990, S. 7). Er fokussiert im Zusammenhang mit seinen Karriere-Anfängen in Paris die positiven Erlebnisse (vgl. ebd., S. 136), spart aber grundsätzlich auch Rückschläge oder schwierige Zeiten seiner Laufbahn nicht aus (vgl. z.B. ebd., S. 203f.). Auch auf die erste Begegnung mit Piaf kommt er zu sprechen: „Je n'ai su qu'après coup à quel point Édith était prévenue contre moi“ (ebd., S. 147). Anschließend betont er, wie sehr er sie mit seinem Gesang beeindruckt hatte (ebd., S. 147: „elle m'a couvert d'éloges“), wie sehr sie ihm aber auch (insbesondere optisch) gefiel (ebd., S. 149: „Je suis tombé amoureux sans m'en rendre compte, victime du charme, de l'admiration et de la solitude d'Édith“) und erwähnt eher am Rande, wie sie ihm eine Veränderung seines Repertoires empfahl (vgl. ebd., S. 148). Es wird betont, dass es ihm gelingt, sich wie Piaf als vollwertiger Star zu etablieren (ebd., S. 177: „Du 14 septembre au 4 octobre 1945, Édith Piaf passe en vedette au théâtre de l'Étoile. [...] Mais Yves Montand n'est plus là pour lever le rideau. C'est lui qui va, dès le 5 octobre, prendre le relais de Piaf, à égale dignité sur l'affiche: le voici premier rôle“). Außerdem erinnert er sich ausschweifend an die Beziehung zwischen ihm und Piaf, die er bis zu dem – durch Piaf herbeigeführten – Bruch nacherzählt (vgl. ebd., S. 149-191). Die tatsächliche ‚Leistung‘ Piafs in Bezug auf seine Karriere und seinen Erfolg resümiert Montand wie folgt: „La rumeur a conservé de cette aventure que j'ai été ‚lancé‘ par Édith. Contre les rumeurs, on ne peut pas grand-chose. On a beau essayer d'introduire un peu de nuance, de parler un peu d'amour, les gens n'entend plus [...]. Lorsqu'un même sortait du rang, Édith venait s'asseoir à côté de lui, et le ‚spot Piaf‘ illuminait le même. Elle applaudissait, visitait sa loge, et une photo paraissait dans la presse révélant à tous sa dernière ‚trouaille‘. Et puis elle se déplaçait, le spot se déplaçait, elle trouvait quelqu'un d'autre... et ainsi de suite. Professionnellement, je dois beaucoup à Édith Piaf. Mais elle ne m'a pas ‚fait‘. Elle ne m'a pas créé. Elle m'a aidé – merci, Édith – et surtout, elle m'a aimé, elle m'a épaulé et m'a blessé, avec tant de sincérité, tant de rires et de grâce qu'il m'a fallu plusieurs années pour guérir“ (ebd., S. 186). Interessant ist also, dass Piaf genau den Aspekt der Beziehung, den Montand hier zu relativieren sucht (und stattdessen die Liebe betont), für ihre Selbstinszenierung nutzt: Für sie geht es ausschließlich um ihre Rolle als Entdeckerin, Förderin bzw. Mentorin, während er ihre Leistung darauf reduziert, dass schon ihre reine Präsenz genüge, um Aufmerksamkeit für ein

Sie erzählt weiter, dass sie zu dieser Zeit auf der Suche nach einem Sänger ist, der in ihrem Tour-Programm mitauftritt und dass sie Montand dazu (trotz der schlechten Kritiken) vorsingen lässt: „Yves chanta et, tout de suite, j’ai été conquise.“⁶²⁸ In ihrer Darstellung der Ereignisse erkennt Piaf sofort, woran es ihm noch fehlt – an der Qualität seines Repertoires. Die Chansons, die Montand bisher sang, kritisiert sie als „franchement impossibles: des refrains de cow-boys, faciles et parfois vulgaires, un américanisme de fantaisie“⁶²⁹. Wenn er seine Chansonauswahl entsprechend ihrer Ratschläge anpassen würde, sagt sie ihm eine große Karriere voraus. Sie überträgt hier also ihre eigenen Chansonansprüche, wie sie im vorherigen Kapitel als *diventy-pisch*, d.h. authentisch, das private Leben vermeintlich spiegelnd, herausgearbeitet wurden, auf ihn, gibt ihr ‚Erfolgsgeheimnis‘ weiter.⁶³⁰ Als Montand sich davon jedoch zunächst wenig beeindruckt und überzeugt zeigt, will Piaf ihr Talent und ihre Expertise unter Beweis stellen. Sie kommentiert diese Episode wie folgt: „Il n’allait pas contrarier la vedette du spectacle, bien sûr, mais les conseils qu’elle pouvait lui donner ne l’intéressaient pas.“⁶³¹ Die Betonung liegt hier klar auf ‚*la vedette*‘ und markiert Piafs Überlegenheit. Diese baut sie anschließend noch aus: „Je lui demandai s’il m’avait jamais entendue chanter. Sur sa réponse négative, je lui dis: Eh bien! ça va être mon tour. Profitez de l’occasion.“⁶³² Piaf präsentiert sich hier von sich selbst überzeugt und geradezu herablassend, ihre (Selbst-)Ikonisierung ist nicht subtil ausgestaltet, sondern wird durch eine überheblich wirkende Distanz zu Montand markiert. Stilistisch unterstreicht sie ihre Dominanz, indem sie mit der Differenz zwischen seiner körperlichen (Größe) und ‚räumlichen‘ (erhöht durch die Bühne) Überlegenheit sowie ihrer eigenen Position auf der Karriereleiter spielt bzw. diese kontrastiert: „[J]e quittai ma place et j’allai au bord de la scène. Il avança jusqu’à la rampe. Je me reverrai toujours, toute petite et comme écrasée par la haute silhouette de ce grand garçon tout en longueur, vers lequel je levais un visage qui se trouvait à peu près à la hauteur de ses chevilles“⁶³³ Piaf, ‚*toute petite*‘, wiederholt hier eine ähnlich beklemmende Beschreibung der Situation wie schon im Kontext der Überfahrt nach New York in Bezug auf die übergroßen und -mächtigen Wolkenkratzer. Der Unterschied besteht hinsichtlich ihrer (Selbst-)Inszenierung jedoch darin, dass diese Größe bzw. Höhe ihr hier keine Angst mehr macht, sie nicht mehr einschüchtert, weil sie sich ihrer eigenen überlegenen Position auf der

Nachwuchstalent zu generieren – ein Gefallen, den sie mal dem einen, mal dem anderen jungen Künstler zu Teil werden ließ, die aber keine tatsächliche künstlerische Förderung impliziert.

⁶²⁸ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 109.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Vgl. ebd.

⁶³¹ Ebd., S. 110.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Ebd., S. 109.

Ebene der Karriere bewusst ist: Der Erfolg der Diva, ihr Aufstieg, verändert ihren Blick auf sich selbst, auf die Welt – und die (Selbst-)Darstellung, die sie an ihre Leser:innen weitergibt.

Piafs Gesangsvortrag wird für den anfänglich so skeptischen Montand zum Auslöser seiner Bewunderung – Piaf inszeniert es in der (Auto-)Biographie geradezu als Epiphanie-Moment, der ihre (Selbst-)Ikonisierung weiter unterstützt: „[I]l est venu à moi et, après avoir décerné des éloges que je ne veux pas rapporter [...]“⁶³⁴ Im Zuge seiner Begeisterung für Piaf will Montand nun ihren Ratschlägen folgen. Piaf schließt ihre Ausführungen zu diesem Ereignis mit einer Herausstellung seines Erfolgs, der sich einstellt, nachdem er sich entsprechend ihrer Ratschläge verändert hat: „Yves Montand a gagné sa bataille. Il l’a gagnée à force de courage et de volonté“⁶³⁵ – und dank Édith Piaf, wie sie ihren Leser:innen nahegelegt hat: „[J]e reste fière de pouvoir dire que j’ai été pour quelque chose dans sa réussite.“⁶³⁶

In ähnlicher Weise fördert sie auch den Sänger und Schauspieler Félix Marten. In diesem Kontext legt sie ihre Intention für ihre Arbeit und Unterstützung offen:

Ceux qui s’interrogent sur les raisons profondes qui m’animent lorsque je me penche sur un chanteur pour le modeler n’ont jamais mesuré la joie intense du sculpteur qui donne une forme à son marbre ou du peintre qui anime de ses personnages une toile vierge ; ils ne l’ont jamais mesurée sans quoi ils ne se poseraient pas de questions. J’aime créer et plus la tâche est difficile, plus elle m’exalte. Et puis quelle satisfaction d’apprendre, de donner...⁶³⁷

Sie inszeniert sich hier nicht nur selbst als (singende) Künstlerin, sondern auch als eine Art ‚Schöpferin‘, die neue Talente formt, modelliert und dadurch neue Künstler:innen ‚kreiert‘. Ihre Erhabenheit kommt dabei deutlich zum Ausdruck: Die Chansondiva Piaf gibt ihr Wissen weiter, sorgt für musikalischen Nachwuchs und beschreibt sich selbst wiederholt als ‚Glücksbringer‘.⁶³⁸

Piafs Ausführungen hinsichtlich ihres Engagements erstreckt sich auch auf bereits etablierte Künstler:innen: „Un matin, coup de téléphone. C’était une star, et non des moindres, qui m’invitait à assister avec elle, le soir même, à la première du nouveau spectacle d’un music-

⁶³⁴ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 110. Die lobenden Worte, die sie hier nur andeutet und nicht weiter ausführt, sind wiederholter Bestandteil der (Selbst-)Inszenierung in *Au bal de la chance*. Hier bleibt es dem Lesepublikum überlassen, diese Lobrede inhaltlich zu füllen.

⁶³⁵ Ebd., S. 111.

⁶³⁶ Ebd., S. 112.

⁶³⁷ Ebd., S. 185.

⁶³⁸ „C’est si bon de se dire qu’on a été la porte-bonheur de quelqu’un!“ (ebd., S. 114).

hall de Los Angeles.“⁶³⁹ Als Piaf eigentlich absagen will, erwidert man ihr: „Vous ne pouvez pas refuser, Édith! Il s’agit de... Et elle me nomma une très grande artiste de l’écran, une vedette de tout premier plan, très oubliée déjà, car elle n’avait pas tourné de film depuis des années.“⁶⁴⁰ Piaf erzählt, dass u.a. ihre Anwesenheit dafür sorgen soll, dass der Auftritt dieser Künstlerin nach langer Bühnenabstinenz zu einem Erfolg werden soll. In Bezug auf ihre (Selbst-)Inszenierung steht auch bei dieser Erzählung wieder ihr eigener künstlerischer Status im Vordergrund: Sie listet auf, dass u.a. auch Joan Crawford, Elizabeth Taylor, Humphrey Bogart eingeladen wurden,⁶⁴¹ sodass sich hierüber für die Lesenden die künstlerische ‚Liga‘ Piafs und der große Erfolg der Diva konturiert.⁶⁴²

Auch die im Kontext der USA-Tour schon erwähnten *Compagnons de la Chanson* werden für Piafs (Selbst-)Inszenierungszwecke genutzt: Piaf berichtet, dass sie der Gruppe zwar großes Talent attestiert, als sie sie zum ersten Mal hört, aber gleichzeitig einen Mangel an Erfahrung beobachtet: „[L]a jeunesse est un charmant défaut et [...] leurs erreurs mêmes étaient sympathiques.“⁶⁴³ Und (zumindest vermeintlich) bescheiden räumt sie für die Lesenden ein: „Il ne fallait pas être grand clerc pour deviner en eux d’immenses possibilités.“⁶⁴⁴ Wie schon bei Yves Montand beschreibt sie auch hier den Veränderungsbedarf in Bezug auf das Repertoire der Gruppe: „Il vous faut des airs susceptibles de devenir populaires, des refrains qui resteront dans la mémoire de vos auditeurs et, naturellement, des chansons d’amour.“⁶⁴⁵ Sie betont die Relevanz der ‚Erinnerbarkeit‘ der Chansons, ein Faktor, der sich auch in Bezug auf ihre eigene Liedauswahl bemerkbar macht und rückt damit ihre eigene Überlegenheit in den Vordergrund. Parallel zu Piafs Ausführungen zu Yves Montand reagieren auch die *Compagnons* zunächst zurückhaltend auf ihre Vorschläge.⁶⁴⁶ Piaf berichtet weiter, dass sie das Lied *Les Trois Cloches* (1946) angeboten bekommt, das Lied aber nicht zu ihrer eigenen Zufriedenheit singen kann, weshalb sie es den *Compagnons de la Chanson* anbietet. Erst als Piaf vorschlägt, es gemeinsam zu interpretieren, stimmen sie zu: „J’avais risqué cette proposition sans grande conviction, à

⁶³⁹ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 135. Piaf verschweigt in Bezug auf die Unterstützungsgeschichte, um welche Künstlerin es sich handelt, die Initialen, die sie verwendet, sind mit folgender Fußnote versehen: „Ne cherchez pas! J’ai changé les initiales“ (ebd.) Ihre Hilfe erscheint dadurch edler – allerdings lässt sie diesen Schutz anderen Künstler:innen, wie beispielsweise Yves Montand, nicht zu Teil werden.

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Vgl. ebd., S. 135f.

⁶⁴² Diese Inszenierungsstrategie des Namedroppings wendet Piaf auch an späterer Stelle noch mal ähnlich an, wenn sie erzählt, welche berühmten Persönlichkeiten ihre Bekanntschaft machen wollten, darunter Charlie Chaplin, Prinzessin Elisabeth und Dwight D. Eisenhower (vgl. ebd., S. 139-143).

⁶⁴³ Ebd., S. 116.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd., S. 116f.

⁶⁴⁶ „Seulement, comme on l’a peut-être remarqué, je n’abandonne pas facilement mes petites idées“ (ebd., S. 117).

peu près sûre qu'elle allait être repoussée. À ma grande surprise, elle ne le fut pas.⁶⁴⁷ Die gespielte Überraschung hinsichtlich der Zustimmung täuscht nicht über die Demonstration der Souveränität Piafs in Bezug auf musikalische Fragen hinweg. Der Erfolg dieser musikalischen Zusammenarbeit führt dazu, dass auch weitere gemeinsame Lieder folgen – und für die *Compagnons* ändert sich durch Piaf alles: „[T]out de suite, le succès se dessina, qui s'affirma bientôt de façon éclatante. [...] Les enregistrements des *Trois Cloches* s'enlevèrent par milliers, dans tous les pays du monde, et leur vente atteignit des chiffres record : au total, plus d'un million d'exemplaires.“⁶⁴⁸

Piaf führt weiter aus, dass die Gruppe trotz aller neuen Erfolge in Bezug auf ihr Repertoire noch immer auf ihre alten Chansons beharrt, sie aber – „têtue et sûre d'avoir raison“⁶⁴⁹ – nicht aufgibt und ein eigentlich ihr angebotene Chanson an die *Compagnons* gibt, die in Folge dessen einige Monate später den *Grand Prix du Disque* gewinnen: „Cette fois, ils avaient compris. Ils se modernisèrent, adoptèrent des chansons de Trenet et peu à peu, devinrent les *Compagnons* tels que nous les connaissons aujourd'hui. Je ne regrette pas de les avoir obligés à évoluer.“⁶⁵⁰ Der letzte Satz des Zitats ähnelt ihrem resümierenden Kommentar zu Yves Montands Karriere, beides drückt ihren Stolz aus, die jeweiligen Karrieren entscheidend beeinflusst zu haben und inszeniert sie zu einer Schlüsselfigur in den jeweiligen Karrieren – ganz ähnlich zu der Rolle, die sie Louis Leplée in Bezug auf ihre eigene Erfolgsgeschichte einräumt, mit dem Unterschied, dass sie hier der weibliche Schlüssel zum männlichen Erfolg ist. Sie hat im Laufe ihrer Karriere damit das Verhältnis umgekehrt, wird zum für Diven des 20. Jahrhunderts charakteristischen *role model* und gibt als Frau – und als Diva – ihr Wissen weiter.

Im Kontext der Beispiele zur Nachwuchsförderung thematisiert Piaf auch ihre Bedeutung für das Genre des Chansons in Frankreich und hebt ihre (Selbst-)Inszenierung damit auf eine höhere Ebene: „Si certaines vedettes, dont je me flatte d'être, n'avaient pas lutté pour imposer des œuvres de caractère original, la chanson aurait-elle connu en ces vingt années le merveilleux renouvellement auquel nous avons assisté?“⁶⁵¹ Sie integriert damit ihren individuellen Erfolg in die übergeordnete Dimension des französischen Chansons im Allgemeinen und erhebt sich

⁶⁴⁷ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 118.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 119. Piaf wiederholt hier ihre ebenfalls u.a. in Bezug auf Montand angewendete Strategie der inszenierten (vermeintlichen) Bescheidenheit, die ihr ‚verbietet‘ Lob wieder zu geben: „Je ne saurais sans manquer de modestie rapporter les compliments que Jean [Cocteau] voulut bien nous décerner“ (ebd., S. 118) – und gibt dann doch in Auszügen Cocteaus Lob preis (vgl. ebd., S. 119).

⁶⁴⁹ Ebd.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 120.

⁶⁵¹ Ebd., S. 189.

über gewöhnliche Künstler:innen. An anderer Stelle verfährt Piaf ähnlich, wenn sie sich von dem Phänomen der ‚schnelllebigen‘ Stars zu distanzieren sucht: „[C]ertaines de ces étoiles ne soient que des météores filant dans le ciel du music-hall et disparus aussi vite qu’il étaient venus.“⁶⁵² Diesen schnell fabrizierten Stars („arrivé[s] avant d’être parti[s]“),⁶⁵³ so schreibt sie, fehlt der langsame, hart erarbeitete Aufstieg – also der zentrale Aspekt ihres eigenen künstlerischen Selbstverständnisses und ihrer divenartigen (Selbst-)Inszenierung.⁶⁵⁴ Bezüglich ihrer eigenen Karriere bemerkt sie, dass der harte Weg der Ungewissheit vor dem Durchbruch und vor dem Erfolg von der Öffentlichkeit oft gar nicht wahrgenommen wird. Mit *Au bal de la chance* konserviert sie ihre Erfahrungen und macht sie zugänglich. Sie streift hier erneut das (Selbst-)Bild der *self-made-woman*, die sich ihren Erfolg hart erarbeitet hat und sich im Zuge eines für die Diva typischen Karriereaufstiegs von der Straße auf die Bühne gekämpft hat. Dass sich ihre künstlerischen Erfahrungen und Talent nicht ausschließlich auf den Gesang beschränken, demonstriert Piaf ihren Leser:innen ausführlich im Rahmen ihrer (Auto-)Biographie. Das nachfolgende Unterkapitel widmet sich diesem Aspekt der (Selbst-)Inszenierung.

5.1.1.6 Die Inszenierung zum Multitalent: Chanson, Theater und Film

Die (Selbst-)Inszenierung Piafs in ihrer ersten (Auto-)Biographie umfasst neben der zuvor ausführlich dargestellten Demonstration ihres musikalischen Talents auch die Herausstellung weiterer künstlerischen Begabungen, wie sie für Diven des 20. Jahrhunderts in Kapitel 3 als charakteristisch beschrieben wurden („Facettenreichtum“). Ihrer Stilisierung zum ‚Allroundtalent‘ widmet Piaf ein eigenes Kapitel, in dem sie zunächst an drei Beispielen ihre Begabung für das Theater illustriert. Sie beginnt damit, dass sie erzählt, wie Jean Cocteau ihr auf ihren Wunsch hin ein Theaterstück geschrieben hat: *Le Bel Indifférent* (1940). Das Stück besteht aus nur einem Akt, zwei Figuren treten auf, von denen jedoch nur eine einen langen Monolog hält.⁶⁵⁵ Piaf fasst den Inhalt des Stücks zunächst für ihre Leser:innen zusammen, bevor sie längere Teile ihres Monologs wörtlich wiedergibt und damit ihre Erinnerung an den Text demonstriert.⁶⁵⁶ Ihre (Selbst-)Inszenierung im Kontext des Theaterstücks verläuft subtil: Sie lobt (scheinbar) nur das Stück – „c’est un chef-d’œuvre“⁶⁵⁷ – und legt den Lesenden dabei doch nahe, dass der Erfolg natürlich auch maßgeblich mit ihr als zentraler (Sprech-)Rolle des

⁶⁵² Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 113.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ „Années difficiles, mais apprentissage utile“ (ebd.).

⁶⁵⁵ Ebd., S. 159f.

⁶⁵⁶ Vgl. ebd., S. 160f.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 161.

Stücks zusammenhängt. Ihre Betonung, *wer* das Stück geschrieben hat („une pièce spécialement écrite à mon intention par un grand poète“)⁶⁵⁸ unterstreicht auf ähnliche Weise nicht nur Cocteaus Stellenwert, sondern auch die Tatsache, dass *er* Piaf ein Stück geschrieben hat.

Im weiteren Verlauf beschreibt Piaf, wie viel Spaß ihr die Theaterarbeit macht („un travail pour moi tout nouveau, mais passionnant“)⁶⁵⁹ und kommt dann auf ihren Spielpartner Paul Meurisse zu sprechen, den sie nur flüchtig zu kennen scheint. Dass die beiden eigentlich viel vertrauter miteinander waren, zu dieser Zeit als Paar zusammenleben, geht nicht nur aus den Anmerkungen Marc Robines,⁶⁶⁰ sondern auch aus der Lektüre des später erschienen Werks *Ma vie* sowie zahlreichen Biographien hervor. Im Hinblick auf die künstlerische (Selbst-)Inszenierung stellt sich die Frage, warum Piaf diese Tatsache verschweigt: Denkbar ist zum einen der Wunsch, möglichst professionell zu wirken, d.h. Privatleben und Arbeitswelt nicht zu vermischen. Zum anderen exponiert es ihre schauspielerische Leistung, mit einem vermeintlich fremden Spielpartner überzeugend zu arbeiten. In ihrer zweiten Autobiographie verrät Piaf, dass ihre Beziehung zu Meurisse vor allem unter seiner phlegmatischen Art gelitten hat.⁶⁶¹ Wie schon der Titel *Le Bel Indifférent* nahelegt, greift das Theaterstück eine ähnliche Beziehungsthematik auf, sodass das Eingeständnis dieser Tatsache die tatsächliche schauspielerische Leistung (im Sinne eines einfachen sich-selbst-Spielens) in Frage stellen könnte. Piaf beschließt ihre Ausführungen mit dem Hinweis, dass sie das Stück ab 1953 erneut erfolgreich spielte: „Le succès fut considérable et la critique excellente.“⁶⁶² Mit dem gewohnten Verweis auf ihre (vermeintliche) Bescheidenheit zitiert sie die Kritiken der Presse nicht, die lobenden Worte Jean Cocteaus, der besonders ihre Leistung würdigt, finden hingegen Erwähnung.⁶⁶³

An anderer Stelle der (Auto-)Biographie erzählt sie, dass Cocteau sie eines Tages bittet, eine kurzfristig ausfallende Schauspielerin in einem anderen Stück zu ersetzen – den Text soll sie einfach vorlesen: „Lire un texte en scène, je croyais que c’était tout simple. Eh bien ! c’est effroyable ! [...] J’ai sué sang et eau durant toute la représentation, avec la crainte perpétuelle

⁶⁵⁸ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 162.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Vgl. die Anmerkung Robines ebd., S. 162.

⁶⁶¹ Vgl. Kapitel 5.1.2.2.

⁶⁶² Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 166.

⁶⁶³ Vgl. ebd. Ganz im Sinne ihrer scheinbaren Demut widerspricht Piaf ihm jedoch: „Le Bel Indifférent est, pour une actrice, un merveilleux ‚prétexte‘, mais elle ne saurait rein y ajouter qui ne s’y trouve déjà au départ. L’œuvre existe en soi, et c’est un chef-d’œuvre“ (ebd., S. 116f.).

de manquer mes répliques ou de les donner sottement.“⁶⁶⁴ Sie berichtet, dass das Publikum begeistert ist: „[L]a salle [...] éclata de rire, en applaudissant l’amateur de qui la courageuse prestation méritait bien, ce soir-là, quelques bravos.“⁶⁶⁵ Ihre (Selbst-)Inszenierung hebt hier darauf ab, dass sie nicht nur als Sängerin für die Bühne geboren ist, sondern dass sie auch Talent für das Theater besitzt. Hinzu kommt auch ihre Begabung für Leinwand, wie sie ihren Leser:innen erklärt – und bedauert, dass sie nicht mehr Zeit dem Film gewidmet hat.

Ihre Theaterleidenschaft verdeutlicht Piaf noch an einem dritten Beispiel: Im Kontext ihrer Ausführungen zum dem Stück *La P’tite Lili* präsentiert sie sich Leser:innen als erfahrene Schauspieler:in, die konkrete Vorstellungen und Forderungen in Bezug auf ihre Arbeit hat:

Naturellement, le principal rôle de la pièce m’étant destiné, j’avais voix au chapitre et, de temps à autre, aux minutes de trêve, histoire de reposer les gosiers, **on me consultait**. [...] **Ma position, très nette, ne variait pas**. Elle tenait en quatre points, dont j’étais bien décidée à ne pas démordre. Je voulais: 1° Jouer *La P’tite Lili*, comédie musicale en deux actes et un nombre indéterminé de tableaux de Marcel Achard, musique de Marguerite Monnot; 2° Créer l’ouvrage à l’A.B.C., direction Mitty Goldin; 3° Être mise en scène par Raymond Rouleau; 4° Enfin avoir des décors de Lina de Nobili. **Tout cela, je l’obtins**. Il ne me fallut que deux ans de patience, beaucoup de diplomatie, quelques éclats de voix [...] et pas mal de volonté, une qualité dont j’ai la chance d’être abondamment pourvue.⁶⁶⁶

Die aufgelisteten Punkte, die sie hier nach all den Jahren noch scheinbar genau wiedergibt, sollen vor allem der Inszenierung ihrer künstlerischen Expertise und ihres bestimmten Auftretens dienen: Sie hat genaue Vorstellungen, wie die Theaterinszenierung ausgestaltet sein soll und stellt gleichzeitig heraus, dass sie als zentrale Schauspieler:in des Stücks in der Position ist, konkrete Wünsche und Vorstellungen einfordern bzw. durchsetzen zu können. Im Folgenden verbindet sie die Darstellung ihres Talents für das Theaterspielen und -inszenieren mit der Herausstellung ihres Kampfgeists für einen Schauspielkollegen, den sie als talentiert empfindet: Piaf rekonstruiert, dass sie Eddie Constantine gerne in der Rolle des Gangsters sehen würde, der aber von den Verantwortlichen aufgrund seines starken Akzents zunächst nicht dafür besetzt wird.⁶⁶⁷ Piaf schildert ihren Protest, als man ihm anbietet, die Rolle ohne Text zu spielen und erklärt ihrem Lesepublikum, dass sie damit drohte, ihre eigene Rolle aufzugeben, wenn man ihren Vorstellungen bezüglich der Besetzung Constantines nicht vollumfänglich

⁶⁶⁴ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 166.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Ebd., S. 170 (Hervorhebungen N.G.).

⁶⁶⁷ Vgl. ebd. Auch für eine andere Rolle hat sie eine Wunschbesetzung ins Auge gefasst und zumindest in Bezug auf diese Auswahl lässt sie ihre Leser:innen sofort wissen: „Aujourd’hui, considéré comme un de nos meilleurs comédiens, Robert a prouvé qu’il la méritait“ (ebd., S. 171).

nachgekommen würde.⁶⁶⁸ Die (Selbst-)Inszenierung Piafs verbindet hier zwei Aspekte: Zum einen ihre Darstellung als selbstlose Künstlerin, die sich rückhaltlos für die Interessen anderer einsetzt und zum anderen die Betonung ihrer künstlerischen Intuition, die zuvor schon in Bezug auf ihr Gespür für Musik ausgeführt wurde. Denn sie versichert ihren Leser:innen, dass sie sowohl in Bezug auf das Theaterstück selbst als aber auch auf die Karriere Eddie Constantines Recht behält: „*La P'tite Lili* marqua un tournant dans la carrière d'Eddie Constantine. [...] La fortune lui avait donné rendez-vous au cinéma.“⁶⁶⁹ Ähnlich betont sie noch einmal: „Notre amitié-passion [...] se prolongea suffisamment pour lui porter bonheur.“⁶⁷⁰ Ihre Worte untermauert sie mit einem ausführlichen Zitat aus der Autobiographie Eddie Constantines, in der er sie in den höchsten Tönen als Unterstützerin und Star lobt.⁶⁷¹ Dieser Blick ‚von außen‘ unterstreicht ihre eigene Darstellung, legitimiert ihre (Selbst-)Inszenierung als künstlerisch-vielfältige Diva und fungiert als Authentizitätssignal für ihren Lebensbericht. Ähnlich ist auch die positive Kritik der Presse zu bewerten, die Piaf in ihre Erzählung aufnimmt:

La *La P'tite Lili* remporta, dès le premier soir, un éclatant succès, que la presse constata le lendemain [...]. Les journaux déclaraient que la mise en scène de Raymond Rouleau était excellente, ils célébraient la beauté des décors de Lina de Nobili et la souple grâce de la musique de Marguerite Monnot, et ils couvraient de louanges les interprètes, les ‘inédits’, Robert Lamoureux et Eddie Constantine, et les autres, l’amusante Marcelle Praince et l’élégant Howard Vernon en tête.⁶⁷²

Auffallend ist hierbei insbesondere, dass das Lob der Presse ausschließlich jene Elemente der Aufführung umfasst, die Piaf durchgesetzt und die sie ihren Leser:innen zuvor erläutert hatte. Ausführlich beschreibt sie zusätzlich das Lob, das sie für ihre schauspielerische Leistung gerntet hat:

Je recevais ma large part d'éloges et je tiens à citer ici les lignes qu'écrivait M. Paul Abram, l'ancien directeur d'Odéon : „Édith Piaf, chanteuse mondialement célèbre, n'avait, sur le facile chemin du succès consacré, qu'à continuer une carrière glorieuse.“ „Elle a voulu faire plus et prendre courageusement un virage qui, pour tant d'autres eût été périlleux, peut-être fatal. [...] [E]lle s'est brusquement décidée à devenir une actrice vive, alerte, enjouée, sensible. Sa réussite s'avère totale.“ „Ce qui frappe le plus dans cette métamorphose, c'est **l'extrême justesse de ton et la variété des qualités expressives** de la nouvelle comédienne. Nous connaissions Édith Piaf chanteuse [...]. **Nous ne soupçonnions pas la multiplicité de ses dons** qui, dans *La P'tite Lili*,

⁶⁶⁸ Vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 171f.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 172f. Dass der Ausdruck ‚fortune‘ primär Piaf selbst meint, kennen die Leser:innen schon aus ihren Ausführungen zur Förderung von musikalischen Talenten (vgl. Kapitel 5.1.1.5).

⁶⁷⁰ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 173.

⁶⁷¹ Vgl. ebd.

⁶⁷² Ebd., S. 173f. Das Stück selbst erntet durchaus auch negative Kritiken in der Presse, diese sind dann aber losgelöst von Piafs Darbietung und dienen im Kontext der (Selbst-)Inszenierung nur zusätzlich dazu, ihre eigene Leistung hervorzuheben: „Si invraisemblable que cela puisse paraître, les réserves commençaient quand on en venait à parler de la pièce elle-même“ (ebd., S. 174).

vont de la fantaisie la mieux accordée à l'émotion la plus vraie... Elle a, sans nul effort apparent, dessiné les différents aspects de son personnage avec un rare et inégalé bonheur.⁶⁷³

Piafs künstlerische (Selbst-)Inszenierung wird in diesem Zitat vor allem durch die Herausstellung ihres internationalen Erfolgs als Sängerin und ihrer Bereitschaft, diesen ‚sicheren‘ Weg des Ruhms zu für das Theater zu verlassen unterstützt (*„Sa réussite s'avère totale“*).⁶⁷⁴ Es unterstützt ihre (Selbst-)Darstellung als grenzüberschreitendes Multitalent (*„la multiplicité de ses dons“*, *„la variété des qualités expressives“*)⁶⁷⁵ im Sinne einer Diva des 20. Jahrhunderts und attestiert ihr scheinbar vollwertige künstlerische Leistungen in den unterschiedlichen Disziplinen, wie es in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit als zentrales Divenmerkmal herausgearbeitet wurde.

Bei der Betonung ihrer Vielfältigkeit vergisst Piaf aber nicht, sich in ihrer künstlerischen (Selbst-)Inszenierung klar als Chansonsängerin zu positionieren: „La chanson m'a pour toujours empoignée, depuis les jours reculés de la rue Troyon, elle ne me lâchera pas avant longtemps“⁶⁷⁶ Durch den Rückgriff auf ihre Vergangenheit als Straßensängerin erinnert sie die Leser:innen daran, dass die Leidenschaft für das Singen von Beginn an in ihr angelegt war und untrennbarer Bestandteil ihres gesamten Lebens ist. Als letzter zentraler Aspekt des künstlerischen (Selbst-)Bilder Piafs in *Au bal de la chance* wird im nachfolgenden Unterkapitel die Bedeutung der Stadt Paris in den Vordergrund gerückt.

5.1.1.7 Piaf – Paris – Frankreich

Neben der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung Piafs im engeren Sinne, die bisher aufgezeigt wurde, thematisiert Piaf in *Au bal de la chance* an zahlreichen Stellen ihre enge Bindung an Frankreich, an die französische Nation und ganz speziell an die Stadt Paris, die bis heute konstitutiv für ihr künstlerisches Image ist, wie in Kapitel 4.1 dargestellt wurde. Den Grundstein hierfür legt Piaf in der (Auto-)Biographie mit Erzählungen aus ihrer Kindheit, beginnend mit ihrer angeblichen Geburt auf den Straßen von Paris: „Je suis née le 19 décembre 1915, à cinq heures du matin, à Paris, au 72 de la rue de Belleville.“⁶⁷⁷ Damit inszeniert sie sich nicht

⁶⁷³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 174 (Hervorhebungen N.G.).

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 183.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 81. Vgl. hierzu die Ausführungen von Duclos und Martin: „[L]’accouchement devant le 72, rue de Belleville, résulte peut-être d’une confusion entre deux naissances, celle de Piaf, réellement venue par la rue au

nur zu einem Pariser Straßenkind *par excellence*, sondern erinnert ihre Leser:innen im Hinblick auf ihre divenartige Aufstiegs- und Erfolgsgeschichte auch erneut an die ‚Tiefe‘ ihrer Ausgangssituation und ihres gesellschaftlichen Standes: „Je puis donc dire que je suis née dans la rue, ce qui est assez exceptionnel [...]“⁶⁷⁸ Hier deutet sich bereits jener Karriere- und (Selbst-)Inszenierungsaspekt an, den später u.a. Louis Leplée in seiner dargestellten Rede im *Gerny’s* aufgreifen wird: Piaf als *enfant de Paris*.⁶⁷⁹

Die enge Verbindung zu ihrem Heimatland setzt sie in der Erzählung fort, als sie berichtet, wie sie als Kind mit ihrem Vater, dem Straßenkünstler, von Stadt zu Stadt zieht und spontan dem Publikum ein Lied vortragen soll: „Je n’avais jamais chanté de ma vie et je ne savais pas la moindre chanson. Je ne connaissais que *La Marseillaise*. Et encore ! Le refrain seulement. Alors, bravement, de ma voix encore frêle et haut perchée, j’ai chanté *La Marseillaise* !“⁶⁸⁰ Die französische Nationalhymne wird damit zu dem ersten Lied, das sie interpretiert und öffentlich vorträgt, zum Ausgangspunkt aller weiteren Lieder. Die Bindung an ‚ihr‘ französisches Publikum betont Piaf auch, indem sie über ihre Erfolge im Ausland spricht. Den besonderen Stellenwert hebt sie explizit hervor: „[L]e public de Paris, ce public qui est le meilleur juge du monde et qui, quoi que je fasse jamais, sera toujours ‚mon‘ public...“⁶⁸¹ Die enge Beziehung zu Frankreich wird im Kontext ihrer Auslandsaufhalte auch immer wieder durch die Formulierung ‚chez nous‘⁶⁸² zum Ausdruck gebracht. Piaf macht wiederholt deutlich, wie sehr sie im Zuge ihrer internationalen Auftritte ihre Heimat vermisst und inszeniert ihre emotionale Abhängigkeit von der Stadt Paris: „Si, au début, j’ai pris du plaisir à passer de New York à Hollywood, de Las Vegas à Chicago, de Rio à Buenos Aires, la France m’a manqué rapidement [...]. [U]n si long éloignement de la France, de Paris, c’est une asphyxie, une lente agonie. L’air de Paris, ça ne se remplace pas...“⁶⁸³ Ihr Heimatland bzw. ihre Stadt wird hier als einziges Gegenmittel gegen ihr Heimweh beschrieben, das sie zu ersticken droht.

Zusammenfassend lässt sich in Bezug auf die (Selbst-)Inszenierung Édith Piafs in *Au bal de la chance* festhalten, dass hier zentrale Grundsteine für die Inszenierung zur Diva erkennbar sind,

monde de la chanson, et celle, moins romanesque selon l’état civil, de l’enfant enregistrée vingt ans plus tôt sous le nom d’Édith Gassion“ (Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993, S. 43). Zu Piafs Geburt allgemein vgl. ebd., S. 42-47.

⁶⁷⁸ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 82.

⁶⁷⁹ Vgl. Kapitel 5.1.1.2.

⁶⁸⁰ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 84f.

⁶⁸¹ Ebd., S. 181.

⁶⁸² Vgl. hierzu auch Kapitel 5.1.1.3.

⁶⁸³ Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 179.

die sich primär auf die Aspekte ihrer schwierigen Kindheit, ihren niedrigen sozialen Status und damit verbunden ihrem steinigen, aber steilen Karriereaufstieg konzentrieren (,Leiderfahrung').⁶⁸⁴ Trotz der Schlüsselfunktion, die Louis Leplée als männlichem Entdecker und Motor der Karriere in der Erzählung zukommt, präsentiert sich Piaf wiederholt in ihrem Kampfgeist und ihrer Entschlossenheit als *self-made-woman*, die sich (trotz männlicher Unterstützer wie bspw. Leplée oder Asso) ihre Erfolge hart erarbeitet und sich auch von wiederholten Rückschlägen (national wie international) nicht entmutigen lässt (,steiniger Karriereverlauf'). Liebe und Gefühle spielen in dieser ersten (Auto-)Biographie kaum eine Rolle, werden sogar – wie im Falle von ihrem Schauspielkollegen Paul Meurisse – unerwähnt gelassen, um dem Gesamtbild der professionellen Künstlerin Rechnung zu tragen. In Bezug auf andere Kolleg:innen, die in der Erzählung Erwähnung finden, steht ab dem Moment des Erfolgs immer das hierarchische Verhältnis der überlegenen, erfahreneren Piaf gegenüber den unerfahrenen und hilfsbedürftigen Anderen im Vordergrund, was sich sowohl in ihrer wiederholt betonten Gabe zur Entdeckung neuer Talente als auch in ihrer inszenierten Rolle als ,Glücksbringer' in Karriereverläufen zeigt. Die Professionalität und große künstlerische Begabung Piafs steht im Zentrum von *Au bal de la chance* und zeigt die Vielfältigkeit ihrer künstlerischen Begabungen, vergisst dabei aber nie hervorzuheben, dass ihre wahre Leidenschaft dem Gesang gilt (,Facettenreichtum' und ,Grenzfigur'). Mögliche Schwächen Piafs, persönliche Tiefpunkte o.ä. spielen in diesem Lebensbericht keine Rolle, erwähnt werden nur die kleineren beruflichen Rückschläge oder Herausforderungen, die sich aber in die Gesamtinszenierung integrieren. Trotz zahlreicher diventypischer Momente zeigt sich hier noch kein vollständiges Bild einer Diven-Inszenierung. Eine mögliche Komplettierung des künstlerischen (Selbst-)Bilder durch *Ma vie*, die zweite (Auto-)Biographie, gilt es im Folgenden zu untersuchen. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, was in Kapitel 2 bereits betont wurde: Die (auto-)biographischen Texte sind nicht anhand von Mustern zur Stilisierung als Diva oder nach einem anderen kulturellen Vorbild entworfen worden, sodass hier im Dialog von theoretischem Konzept und Textanalyse auch keine vollständigen Entsprechungen vorfindbar sind.

5.1.2 Die Inszenierung des Skandals zwischen Aufstieg und Abstieg: *Ma vie* (1964)

Ma vie, das zweite (auto-)biographische Werk, das unter dem Namen Édith Piafs veröffentlicht wurde, erscheint 1964, nur wenige Monate nach ihrem Tod. Trotz der geringen zeitlichen Dis-

⁶⁸⁴ Diese Elemente der Diveninszenierung werden anhand zahlreicher Erlebnisse illustriert, wie das vorliegende Kapitel herausgearbeitet hat. Vgl. für die hier nur pointiert genannten Divenmerkmale die tabellarische Übersicht zu Diven des 20. Jahrhunderts als kulturelle Figuren und Inszenierungsvorbilder in Kapitel 3.4.

tanz zu der zuvor in Kapitel 5.1.1 untersuchten (Auto-)Biographie *Au bal de la chance* (1958) weist *Ma vie* eine völlig andere inhaltliche Schwerpunktsetzung auf – was vermutlich vor allem auf die letzten Lebens- und Karrierejahre der Sängerin zurückzuführen ist: Noch während der Hochphase ihrer künstlerischen Erfolge verschlechtert sich Piafs Gesundheitszustand erheblich, hinzu kommt ihre Drogen- bzw. Medikamentenabhängigkeit, wie schon in Kapitel 4.1 beschrieben wurde. Vor diesem Hintergrund thematisiert *Ma vie* vor allem die Schattenseiten eines künstlerischen Lebens und zeigt auf, wie nah Glück und Leid, Erfolg und Abstieg sowie Reichtum und Armut beieinanderliegen können. Legte das erste (auto-)biographische Werk, indem vor allem der steinige Karriereverlauf und ihre großen Erfolge im Vordergrund standen, den Grundstein für eine (Selbst-)Inszenierung zur Diva, so komplettiert *Ma vie* das künstlerische (Selbst-)Bild Piafs und schafft eine enge Verbindung zwischen den leidvollen Erfahrungen, die sie im Verlauf ihres Lebens machen musste, und ihrem Künstlerinnenimage.

Ma vie gliedert sich in 14 Kapitel, die jeweils als thematische Einheiten konzipiert sind, also nicht chronologisch das Leben Édith Piafs erzählen.⁶⁸⁵ Wie auch schon *Au bal de la chance* bietet das Werk einen Lebensrückblick in reiner Textform, es sind keine Fotografien o.ä. beigefügt. Im Folgenden wird zunächst kurz die (auto-)biographische Erzählsituation näher beleuchtet, im Anschluss daran werden die inhaltlichen Schwerpunkte des Werks im Hinblick auf die (Selbst-)Inszenierung Piafs analysiert.

5.1.2.1 Der Peritext: Das Vorwort als Rahmen der (auto-)biographischen Schreibsituation und der (Selbst-)Inszenierung

Während der Peritext auf dem Cover über den Titel *Ma vie* als ein autobiographisches Werk ankündigt, verweist erst der Zusatz „Texte recueilli par Jean Noli“⁶⁸⁶ im Inneren darauf, dass es sich hierbei nicht um eine Autobiographie im Sinne der ursprünglichen, engen Definition Lejeunes (1975) handelt, wie sie in Kapitel 2.3.3 dargestellt wurde. Das Werk basiert auf einer Zusammenstellung von Interviews und Artikeln, die der Journalist und Schriftsteller Jean Noli zwischen 1961 und 1963 in der wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *France-Dimanche* veröffentlicht hatte und die er anschließend als Ghostwriter zu einem einheitlich wirkenden und sprachlich runden Lebensbericht verarbeitete und nach Piafs Tod publizierte.⁶⁸⁷ Die Inhalte gehen also auf Aussagen und Erzählungen der Sängerin zurück, deren Verschriftlichung aber von

⁶⁸⁵ Eine mögliche Erklärung für die nicht vorhandene Chronologie lässt sich aus Piafs Ausführungen zur Struktur ihrer Erinnerungen ableiten (vgl. das Ende des vorliegenden Kapitels 5.1.2.1).

⁶⁸⁶ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 5.

⁶⁸⁷ Vgl. Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 9f.

Beginn an in den Händen Nolis lag. Anders als der traditionelle Ghostwriter bleibt Nolis Tätigkeit hier nicht gänzlich ‚unsichtbar‘, die gewählte Formulierung ‚*recueillir*‘ legt aber eine passive Rolle Nolis nahe und überlässt Piaf die autobiographische Bühne. Neben der Wahl des Titels unterstützt auch die konsequente autodiegetische Erzählsituation den Eindruck eines (rein) autobiographischen Werks.

Robine erklärt, dass zwischen Piaf und Noli bereits zu Zeiten der Interviews ein enger Austausch bestand, der vor allem auf die gemeinsame Konstruktion eines öffentlichen Bildes und der Darstellung ihres Lebens und Erfolgs abzielte.⁶⁸⁸ Demnach war Piaf nicht nur an der Auswahl der Inhalte ihrer (Auto-)Biographie beteiligt, sondern auch an den Überlegungen, welche Themen ihrem Künstlerinnenimage dienlich sein könnten, welche Episoden hingegen verändert oder gar ausgelassen werden sollten. Die folgende Analyse berücksichtigt weiterhin durch die Schreibweise der Begriffe ‚(Auto-)Biographie‘ und ‚(Selbst-)Inszenierung‘ die spezifische Schreib- und Erzählsituation, die in *Ma vie* vorliegt. Diese konsequente Doppelperspektive erlaubt es, das Werk als fiktionalen *und* ggf. in Teilen fiktiven Lebensbericht Piafs zu lesen und die Untersuchung gänzlich auf das transportierte künstlerische (Selbst-)Bild auszurichten, statt sich auf die Suche nach (auto-)biographischen Wahrheiten zu begeben. Denn dass Piafs Künstlerinnenimage, d.h. ihre künstlerische (Selbst-)Inszenierung, z.T. aktiv durch die Veränderung von Episoden ihres Lebens gestaltet wird, konstatiert auch schon Robine in der vergleichenden Betrachtung ihrer beiden (Auto-)Biographien.⁶⁸⁹ Er ist überzeugt, dass Piaf – so wie viele andere Stars in Bezug auf ihre jeweiligen Lebensdarstellungen auch – diese veränderten Geschichten, seien sie für die (Auto-)Biographie erweitert, verändert oder gekürzt worden, bereitwillig auch für sich selbst annahm und in ihre eigene Erinnerung integrierte, sie also das nach außen transportierte Starimage⁶⁹⁰ auch zu ihrer eigenen Überzeugung machte: „Édith Piaf

⁶⁸⁸ Vgl. Vgl. Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 10f.; Vgl. auch Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 72f.

⁶⁸⁹ Vgl. Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 13.

⁶⁹⁰ Der Begriff ‚Starimage‘ meint im medienwissenschaftlichen Sinne „das rein mediale Konzept einer Person im kulturellen Wissen, das sich intertextuell, intermedial und interdiskursiv aus allen öffentlichen Texten verschiedener medialer Provenienz mit dem Star und über den Star speist. Die Texte *mit* dem Star formen das innerfiktionale Image, das analytisch vom faktualen Image zu trennen ist und aus Filmen, Musikvideos und Konzertmitschnitten gespeist wird. Das faktuale Image ergibt sich aus den Texten *über* den Star und konstituiert sich aus Biographien, Fanbüchern und Presseberichterstattungen“ (Jan-Oliver Decker: „Starmythen – mythische Stars. Stars als ‚Trickster‘ im 20. Und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna.“ In: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hrsg.): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld 2016, S. 79-108, hier S. 83, Kursivierungen im Original). Vgl. auch ähnlich die Ausführungen von Lowry und Korte, die sich speziell mit dem Image von Filmstars befassen: „Bestandteile des Images sind alle öffentlich zugänglichen Zeichen und Aussagen über den Star als Person und Filmfigur. Das Zeichenagglomerat ‚Star‘ setzt sich Elementen zusammen, die durch verschiedenen Medien (Film, Presse, Werbung, etc.) vermittelt werden“ (Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar*. Brigitte

n'était pas une truqueuse. Ni une menteuse. [...] Cette complicité implicite de Piaf, dans l'édification d'une mythologie à laquelle elle finira par croire elle-même, n'est pas en soi un phénomène unique.⁶⁹¹ Auch Rosteck attestiert Piaf das „Bestreben, Legendenbildung zu betreiben. Denn ihr Mythos – kleinwüchsig, eigensinnig, leidenschaftlich, unverwüstlich – entstand, maßgeblich von ihr initiiert, bereits zu Lebzeiten.“⁶⁹² Für Noli hingegen ist nicht klar, ob Piaf ihre ‚Lügen‘ selbst glaubte oder ob sie wissentlich die Wahrheit verdrehte, wie er in seiner zusätzlich verfassten Piaf-Biographie erklärt.⁶⁹³ Mit Wagner-Egelhaaf lassen sich hier typische Merkmale (auto-)biographischen Schreibens erkennen, weil sich „im Licht der autobiographischen Selbstverschriftlichung das Leben ändert. [...] Schrift und Leben sind, so besehen, wechselseitig ineinander verschränkt und genau diese Verschränkung stellt eine permanente Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Buch dar.“⁶⁹⁴

Das Vorwort setzt die klare autobiographische Ausrichtung des Werks fort: Es trägt den Titel *Je ne regrette rien*, der im Gegensatz zu allen weiteren Kapitelüberschriften nur dem Inhaltsverzeichnis zu entnehmen ist. Er verweist auf einer litteralen Ebene darauf, dass die folgenden

Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars. Stuttgart 2000, S. 5-28, hier S. 10).

⁶⁹¹ Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 13. Robine benennt im Zusammenhang mit *Au bal de la chance* zwei konkrete Beispiele für die Verfremdung von Realität, zum einen im Kontext ihrer Geburt – angeblich auf den Straßen von Paris, zum anderen im Zusammenhang mit der Beerdigung ihrer Tochter: Piaf fehlten für die Beerdigung ihrer Tochter zehn Francs, sodass sie beschloss, ihren Körper zu verkaufen. Die Geschichte endete in ihrer eigenen Darstellung damit, dass sie sich dazu schließlich doch nicht überwinden konnte und dass sie dem Mann, der sie von der Straße mitgenommen hatte, unter Tränen den Grund für ihren ‚Prostitutionsversuch‘ beichtete. Dieser gab ihr daraufhin das fehlende Geld – ohne Gegenleistung (vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 121-123). Robine kommentiert wie folgt: „Une version édifiante et mélodramatique [...]. N'oublions pas qu'à l'époque où Noli fait cette interview Édith Piaf n'est plus l'anonyme mendigote des trottoirs [...] mais une star dont la renommée a très largement dépassé les frontières de l'Europe“ (Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 12). Robine unterstellt hier, dass Noli es war, der Piaf zu diesem moralisch wertvollen Ausgang der Geschichte riet, da die (vermutliche) Wahrheit ihr Bild in der Öffentlichkeit beschädigen könnte; Vgl. auch Noli, Jean: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 72f. und Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 89. Allerdings gelingt Robine nur eine oberflächliche, psychologisierende Deutung der Funktion dieser Manipulationen: „Or, dans le cas d'Édith Piaf, cela va toujours vers un surcroît de pathos et de misérabilisme, derrière lesquels se devine ce qu'il faut bien appeler un indéniable masochisme. L'idée d'une revanche, aussi“ (Marc Robine: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27, hier S. 13f.).

⁶⁹² Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 14. Rosteck wie auch zuvor Robine verwenden einen nicht weiter spezifizierten ‚Mythos‘-Begriff, der scheinbar synonym neben ‚Starimage‘/ ‚Künstlerinnenimage‘ stehen kann. Diese häufige, nicht theoretisch fundierte Verwendung des Mythenbegriffs in Bezug auf Stars lässt sich mit den Ausführungen Deckers einordnen. Er spricht in seinen Ausführungen zu Stars des 20. und 21. Jahrhunderts von ‚Mythen‘, weil er zwar im „Unterschied zum klassischen Mythos [...] die Starpersona als real existierende Person identifizieren [kann], aber ähnlich wie im mythischen Erzählen [...] um den Star fortlaufend Geschichten auf vielen Kanälen und in vielen Formaten erzählt [werden]“ (Jan-Oliver Decker: „Starmythen – mythische Stars. Stars als ‚Trickster‘ im 20. Und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna.“ In: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hrsg.): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld 2016, S. 79-108, hier S. 84).

⁶⁹³ Vgl. Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 72.

⁶⁹⁴ Martina Wagner-Egelhaaf: „Autofiktion & Gespenster.“ In: *Kultur & Gespenster. Autofiktion 7* (2008), S. 135-149, hier S. 137.

Kapitel als (Lebens-)Rückblick zu lesen sind, der möglicherweise von einigen schwierigen Episoden geprägt ist und der gleichwohl mit stolzen und selbstbewussten Worten resümiert wird. Im selben Moment – wenn nicht sogar primär – verweist er jedoch intratextuell auf *Non, je ne regrette rien* (1960), Piafs berühmtes Chanson, das häufig als ihre Abrechnung mit dem Leben verstanden wird.⁶⁹⁵ Piaf öffnet hier – mit Lejeune gesprochen – den ‚autobiographischen Raum‘ (*l'espace autobiographique*),⁶⁹⁶ indem sie ihre oft autobiographisch verstandenen Lieder explizit in ihre (Selbst-)Biographie einbezieht und die Leser:innen geradezu auffordert, intratextuelle Bezüge herzustellen. Gleichzeitig werden sie damit bereits zu Beginn der Erzählung an Piafs größten Erfolg bzw. eines ihrer erfolgreichsten Chansons erinnert und damit ihre große Karriere zum Ausgangspunkt gemacht.

Mit dem Beginn des Vorworts wird der Schreibanlass skizziert:

Je serai morte, et on en aura tant dit de moi, que personne ne saura vraiment qui j'aurais été. Cela n'a pas tellement d'importance, me direz-vous ? C'est vrai. Mais c'est une idée qui me blesse. C'est pourquoi, alors qu'il en est temps encore, je veux parler de moi-même. Au risque de provoquer le scandale.⁶⁹⁷

Der Einstieg in die Lebenserzählung erfolgt unmittelbar mit einer Prolepse des eigenen nahenden Todes – verbunden mit dem Wunsch, von sich selbst zu erzählen, ein eigenes Bild von sich zu zeichnen, das der Öffentlichkeit erhalten bleiben wird, was sich als offizielle Erzähl-/Schreibmotivation lesen lässt und worüber Piaf sich mit diesem Erzählzeitpunkt bzw. dem vermeintlichen Schreiben vor dem eigenen Tod in die klassische Tradition der Autobiographie einreihet.⁶⁹⁸ Die Formulierung ‚*alors qu'il en est temps encore*‘ unterstreicht den Eindruck, dass das Ableben nicht in weiter Ferne, sondern absehbar erscheint. Zudem wird in diesen ersten Sätzen auch schon eine weitere, diesmal inhaltliche Vorausdeutung vorgenommen: Die explizite Erwähnung eines möglichen Skandals, die sich im Verlauf der Autobiographie mehrfach wiederholt (als tatsächlicher bzw. nur befürchteter oder ausgebliebener Skandal),⁶⁹⁹ soll bei den Leser:innen Erwartungen wecken und eröffnet den Spannungsbogen: Den Lesenden werden skandalträchtige Informationen versprochen, die Sensationslust angeregt. Die

⁶⁹⁵ Vgl. hierzu z.B. Jens Rostek: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 372-375, insbesondere S. 373.

⁶⁹⁶ Zum autobiographischen Raum vgl. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975, S. 41-43, hier insbes. S. 41f.

⁶⁹⁷ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 7.

⁶⁹⁸ In der zeitgenössischen Autobiographik sind mitunter auch Lebensveröffentlichungen junger Erwachsener üblich geworden, die nur erste (Teil-)Abschnitte ihres Lebens erzählen (vgl. hierzu auch Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit).

⁶⁹⁹ Vgl. z.B. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 156 und S. 177.

autobiographische Tradition Rousseaus, wie sie in Kapitel 2.3.1 dargestellt wurde, wird hier in Bezug auf die versprochene Skandalträchtigkeit fortgeschrieben. Bereits an diesem Punkt der Lektüre wird deutlich, dass Piaf ihr (privates) Leben (letztmalig) ausbreiten will – und dabei nichts und niemanden, insbesondere nicht sich selbst verschonen wird. Stilistisch fällt die Formulierung ‚me direz vous‘ auf, also die explizite Einbindung des imaginierten Lesepublikums, womit nicht nur eine allgemeine Form von (Sympathie-)Lenkung verbunden ist, wie sie die klassische Rhetorik auch als *captatio benevolentiae* kennt; vielmehr wirkt die Apostrophe an die Leser:innen, die plural als Publikum konzipiert sind, wie ein erster Schritt der Solidarisierung, als ein Versuch des ‚Mitnehmens‘ in das Leben der Sängerin – was sich als rhetorische Strategie durch den gesamten Text zieht.⁷⁰⁰

Im Folgenden werden der Zeitpunkt und der Ort des Erzählens weiter präzisiert:

Je suis sur un lit d'hôpital et je dicte ces souvenirs qui remontent en foule, m'assaillent, me cernent, me submergent. Le passé ne s'ordonne pas sagement autour de moi. Des visages, des corps se bousculent, disent : ‚Moi, moi d'abord !‘ [...] Mon combat, cette fois-ci gagné contre la maladie et la mort, mais qui ne sera pas toujours, me donne envie de faire le bilan de ma vie. [...] Ce sont des secrets plus intimes qui me pèsent. Ceux qu'on a livrés, déformés, au public.⁷⁰¹

Die Beschreibung evoziert das Bild einer bereits etwas älteren, kränklichen Édith Piaf, die von ihrem Krankenhausbett ihre Erinnerungen diktiert und die ihre Lebensbilanz vermeintlich auf dem ‚Totenbett‘ zu ziehen scheint. Mit der Formulierung ‚je dicte‘ lässt Piaf trotz des genauen Settings des Krankenhausbetts, das sie entwirft, viel Spielraum für die Entstehung der (Auto-)Biographie. Scheinbar transparent macht sie hier, dass sie nicht direkt selbst ihre Erinnerungen niederschreibt – wer oder was ihren Lebensrückblick aufnimmt, bleibt aber offen: Gibt es eine weitere Person, die direkt mitschreibt? Nimmt sie ihre Worte auf einem Diktiergerät auf? Schreibt sie diese anschließend selbst zu einem späteren Zeitpunkt nieder oder wird diese Tonaufnahme an eine weitere Person zur Verschriftlichung übergeben? Mit diesem ‚Diktat‘ der Erinnerungen reiht Piaf sich in ein bekanntes Phänomen der Autobiographieforschung ein:⁷⁰² Geschickt schafft sie hierüber Interpretationsspielraum für eine:n mögliche:n Ghostwriter:in (oder auch nur Co-Autor:in), ohne sich aber auf die Existenz eines:r solchen festzule-

⁷⁰⁰ Vgl. beispielsweise ebd., S. 34, S. 45, S. 78, S. 88, S. 89, S. 91 und S. 114. Die Leser:innenanrede findet insbesondere dann Verwendung, wenn das Lesepublikum möglicherweise Inhalte kritisch hinterfragen könnte. Durch den Einbezug wird es aktiv mit in die Geschichte integriert, sodass Piafs (Selbst-)Bild leichter transportiert werden kann.

⁷⁰¹ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 7f.

⁷⁰² Vgl. Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 54.

gen: „Zwischen dem [...] erwähnten *tape recorder* und dem Ghostwriter besteht ein Unterschied, insofern der Rekorder wahllos aufnimmt und das Aufgenommene in gleicher Ordnung wiedergibt, während der Ghostwriter ordnet, Zusammenhänge herstellt, nachfragt, d.h. das Material arrangiert. [...] Der Ghostwriter etabliert die Stimme, die ‚ich‘ sagt, die aber nicht seine eigene sein kann,“⁷⁰³ ordnet Volkening ein.

Inhaltlich bietet Piaf ihren Leser:innen in diesen wenigen Sätzen eine geradezu voyeuristische Perspektive an, indem sie ihnen ihre ‚intimen Geheimnisse‘ verspricht, die von der Schonungslosigkeit der Darstellung und den ‚Inhalten‘ dieser Geheimnisse geprägt sind.⁷⁰⁴ Die zum Leitmotiv tendierende, repetitive Thematisierung des eigenen Todes verleiht dem Rückblick nicht nur Tiefe und Bedeutung, sondern erzeugt, gerade in Verbindung mit den ‚intimen Geheimnissen‘, die sie belasten, das Bild einer letzten ‚Beichte‘ vor dem Tod. Diesen Eindruck formuliert Piaf wenige Sätze später explizit: „Ce que je voudrais, c’est qu’ayant lu ma confession, car c’en est une, et tout ce que je dirai désormais sera peut-être ma ‚dernière‘ confession [...]“⁷⁰⁵ Nicht zufällig scheint hier die Formulierung ‚*confession*‘ gewählt, mit der Piaf sich in die autobiographische Tradition Augustinus‘ und insbesondere – in französischer Fortführung – Rousseaus einreicht. Die Idee der Lebensbeichte und der Aufarbeitung des Lebens als Rechtfertigung vor dem Tod findet sich bei ihm in ganz ähnlicher Form:

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j’ai fait, ce que j’ai pensé, ce que je fus. J’ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n’ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s’il m’est arrivé d’employer quelque ornement indifférent, ce n’a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire [...]. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l’ai été, bon, généreux, sublime, quand je l’ai été : j’ai dévoilé mon intérieur.⁷⁰⁶

Zusätzlich verbindet sich mit Piafs angesprochener ‚Beichte‘ eine religiöse Isotopie, die im Folgenden zusätzlich durch eine Stilisierung Piafs als Maria Magdalena angereichert wird: „[C]e que je voudrais, c’est que quelqu’un [...] dise comme pour Marie-Madeleine: ‚Il lui sera

⁷⁰³ Heide Volkening: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003, S. 60f.

⁷⁰⁴ Auch die Kapitelüberschriften dienen dazu, den Leser:innen skandalöse Inhalte zu versprechen. Über Titel wie z.B.: „Mon homme... mes hommes“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S.11-26), „Je suis infidèle“ (ebd., S. 27-39) und „Oublier... boire“ (ebd., S. 99-109) rahmt der Peritext die (Selbst-)Inszenierung Piafs.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 9.

⁷⁰⁶ Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*. Paris 2011, Livre I, S. 4. Auch der enthüllende Charakter des Autobiographischen, den Piaf in *Ma vie* betont, findet sich schon hier. Vgl. hierzu auch Sandberg: „Die Grundtendenz von Autobiographien seit Augustinus’ *Confessiones* (427) über Rousseaus *Confessions* (1765-1770) bis hin zu den Autobiographien der Gegenwart, die Bekenntnischarakter beanspruchen, ist die Veröffentlichung von Privatheit“ (Beatrice Sandberg: „Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 355-377, hier S. 355).

beaucoup pardonné, parce qu'elle aura beaucoup aimé.“⁷⁰⁷ Die Häufung an allgemein-religiösen bzw. auch konkret intertextuell-biblischen Anspielungen, die sich bereits auf den ersten Seiten der Autobiographie abzeichnet, ziehen sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, durch das gesamte Werk. Erklären lassen sie sich zum einen durch Piafs Nähe zum (Aber-)Glauben,⁷⁰⁸ die in Kapitel 5.1.2.5 näher dargestellt wird. Zum anderen erweckt sie auch den Eindruck, dass hier eine übernatürliche, fast göttliche Überhöhung oder zumindest Verklärung Piafs, eine Apotheose, nahegelegt werden soll – die sich als divenartige (Selbst-)Ikonisierung, wie auch als Stilisierung zur Grenzfigur und damit als Bestandteil der Gesamtinszenierung lesen lässt. Neben dem Leitmotiv des nahenden Todes und der wiederholten (Selbst-)Überhöhung Piafs nimmt das Vorwort mit der Betonung ihrer Berufung als Sängerin und ihrer Leidenschaft für Musik und Publikum noch ein weiteres zentrales Element ihres künstlerischen (Selbst-)Bilder vorweg: „[M]on public, celui pour lequel j’ai chanté, même à la limite extrême de mes forces, celui pour lequel je voudrais mourir en scène, à la fin d’une dernière chanson.“⁷⁰⁹ Mit der hier angesprochenen Vorstellung, singend bzw. auf der Bühne zu sterben, stilisiert sich Piaf von Beginn des Werks an zur Diva, die nicht aus ihrer Rolle als Künstlerin heraustreten kann, sondern im Gleichklang von privater und öffentlicher Person sterben muss. Wie schon in *Au bal de la chance* existiert sie in ihrer Lebensdarstellung nicht mehr als Privatperson, sondern ist vollends mit der Künstlerin, *la môme Piaf*, verschmolzen. Zudem greift sie hiermit einen Künstler:innen-topos auf, der in der französischen Tradition an Molières Schicksal erinnert und der es ihr ermöglicht, sich im Sinne eines *Re-Writings* in (s)eine künstlerische Nachfolge einzuschreiben.⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 9. Das Maria Magdalena-Motiv spielt im Zusammenhang mit Piafs Memoiren primär auf die Rolle als bekehrte Sünderin an: „In einem höheren Sinne veranschaulicht sie die Erlösbarkeit des Menschen von Sünde [...]. Auch außerhalb der Entwicklung des biblischen Stoffes hat die Gestalt Maria Magdalenas dem Motiv von der reuigen Sünderin Namen und Prägung verliehen und symbolische Bedeutung erlangt“ (Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992, S. 497-499, hier S. 497); Ähnlich zu verstehen ist auch die Einordnung Maria Magdalenas „als Urbild einer weiblichen Büsserin“ (Apostolos-Cappadona, Diane: „Maria Magdalena“. In: Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski, Eberhard Jüngel: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Tübingen 2002, S. 802. Natürlich sind Motive primär Bestandteil fiktionaler Literatur, sodass zahlreiche Bestandteile der (Auto-)Biographie nicht als Kunstgriff einzuordnen, sondern faktuales Element ihrer Lebenserzählung sind. Trotzdem bestehen an anderen Stellen der (Auto-)Biographie offensichtliche Anlehnungen bzw. Rückgriffe auf bestehende und bekannte Stoffe, Traditionen und Motive. Auch reale Ereignisse werden auf diese Weise in (auto-)biographischen Werken zu Narrativen.

⁷⁰⁸ Der Begriff des ‚Aberglaubens‘ bezieht sich hier nicht auf die zuvor dargestellten biblischen Referenzen, sondern nimmt die Inhalte mit in den Blick, die in Kapitel 5.1.2.5 weiter ausgeführt werden.

⁷⁰⁹ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 8.

⁷¹⁰ Molière brach bezeichnenderweise am Ende der vierten Ausführung seines Stücks *Le Malade imaginaire* im Februar 1763 ausgerechnet in der Hauptrolle als eingebildeter Kranker zusammen und verstarb kurz darauf: „[A]u moment où il prononçait les premiers vers du bacalarius [...] il vomit un flot de sang. Il y eut un brouhaha dans la salle. Rideau ! hurle La Grange [...]. Molière s’enveloppa dans une robe de chambre et gagna la loge de Baron, soutenu par deux des siens. Il était blanc comme un linge et frissonnait [...]. Ensuite, on le mit au lit. [...] De nouveau, le sang jaillit de sa bouche. [...] Jean-Baptiste Poquelin dit Molière était mort“ (Alfred Simon: *Molière, une vie*. Lyon 1987, S. 497-499). Auch Noli erkennt die Parallele zu Molière, er erwähnt sie in seiner Piaf-

Neben den zuvor genannten inhaltlichen Aspekten lässt das Vorwort auch auf sprachlich-stilistischer Ebene Tendenzen erkennen, die charakteristisch für die gesamte (Auto-)Biographie sind: Der einfache Sprachstil setzt sich konsequent fort, ebenso dominieren in den folgenden Kapiteln kurze Sätze. Der Wortschatz (*registre familier*) erhöht die vermeintliche Authentizität der Erzählung und erweckt den Eindruck, das Leben einer Freundin werde erzählt, sodass die professionelle künstlerische (Selbst-)Inszenierung scheinbar in den Hintergrund tritt und der Eindruck einer professionell konzipierten (Auto-)Biographie durch einen Co-/ Ghostwriter vermieden wird. Der Sprachstil kann somit den für (auto-)biographische Texte üblichen Authentizitätsmerkmalen bzw. -signalen zugerechnet werden, die die vermeintliche Glaubwürdigkeit des Werks für die Lesenden erhöhen sollen. Hierzu muss auch die eingangs thematisierte Ankündigung von skandalösen Inhalten und das versprochene Offenlegen von persönlichen Fehlern und Schwächen gerechnet werden, da sie die Aufrichtigkeit der Erzählerin und eine Nahbarkeit suggerieren sollen. Eine weitere Strategie, die Piaf im Verlauf ihrer Erzählung anwendet, um sie glaubwürdig erscheinen zu lassen, ist die Nennung zahlreicher Personennamen, Jahreszahlen und Ortsangaben, die dokumentarische Genauigkeit und Vertrauenswürdigkeit signalisieren, also Referenzialität und Faktizität versprechen.⁷¹¹ In diesem Kontext von Authentifizierungsstrategien ist auch das wiederholte Aufgreifen des Erzählrahmens und -anlasses zu nennen: Zwar folgen im Anschluss an das Vorwort zunächst mehrere Kapitel, in denen die Erzählrahmung keine Erwähnung findet (abgesehen von den wiederkehrenden Andeutungen des nahenden Todes), doch dann greift Piaf die geschilderte Situation im Kapitel „Superstitieuse, oui!“⁷¹² wieder auf: „Ces mémoires, je les dicte parfois dans la demi-inconscience de la fièvre et de la souffrance. Mais une inconscience et une souffrance au sein desquelles j’ai comme l’impression de voir plus clairement les choses, et aussi les visages anciens.“⁷¹³ Ähnlich heißt es an späterer Stelle noch einmal: „Je dois revenir très en arrière dans ma vie. Mais les souvenirs dans ma tête fatiguée, ce n’est pas une liste bien ordonnée, avec des dates précises, commençant par la plus ancienne, finissant par la plus récente. Tout se mélange, réapparaît peu à peu, en désordre, sous un éclairage plus ou moins fort.“⁷¹⁴ Piafs Le-

Biographie im Zusammenhang mit den letzten Auftritten der Sängerin: „Chaque soir, elle aurait dû rendre l’âme en chantant, comme Molière en récitant, et c’était là un attrait supplémentaire qui attira, à l’Olympia, la grande foule des événements exceptionnels“ (Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 119f.). Piaf wiederholt diese Vorstellung später erneut: „Et si je pouvais choisir, c’est sur scène, en chantant, que je voudrais m’écrouler, pour ne plus me relever“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 60). Auch mit subtileren Formulierungen greift sie die Verbindung zwischen der Bühne und dem Sterben auf: „Il était temps de baisser le rideau“ (ebd., S. 64).

⁷¹¹ Vgl. beispielsweise ebd., S. 39; S. 46; S. 82; S. 90; S. 93.

⁷¹² Ebd., S. 85-98.

⁷¹³ Ebd., S. 87.

⁷¹⁴ Ebd., S. 113.

bensbericht ist also durchzogen und strukturiert von Rückgriffen auf diese anfänglich geschilderte (Extrem-)Situation, als würde sie die Leser:innen immer wieder daran erinnern wollen – und damit alle genannten Funktionen (s.o.) wieder neu hervorrufen, die dieser Erzählrahmen mit sich bringt und bewirkt. Für Zipfel ist die explizite Thematisierung der Erinnerungsleistung „geradezu ein Topos faktual autobiographischen Erzählens“.⁷¹⁵ Auch für Lejeune liegt hierin eine Besonderheit des autobiographischen Schreibens – und auch Lesens, wie er in seinen späteren Ausführungen zum autobiographischen Pakt (2005) deutlich macht:

„[O]n ne lit pas de même manière une autobiographie et un roman. Dans l’autobiographie, la relation avec l’auteur est embrayée (il vous demande de le croire, il voudrait obtenir votre estime, peut-être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante), tandis que dans le roman elle est débrayée (vous réagissez librement au texte, à l’histoire, vous n’êtes plus une personne que l’auteur sollicite)“.⁷¹⁶

Dieses besondere Leser:innen-Erzählerinnenverhältnis versucht Piaf von Beginn an fest zu etablieren, um ihr Lesepublikum dann mit in die folgenden Lebenserzählungen nehmen und ihre (Selbst-)Inszenierung darauf aufbauen zu können. Im Folgenden werden thematische Akzente dieser Inszenierung näher beleuchtet.

5.1.2.2 Liebe und Leid im Spiegel der (Selbst-)Inszenierung

Piafs schreibt der Suche nach Liebe einen zentralen Stellenwert in *Ma vie* zu, neben der Herausstellung ihrer Leidenschaft für das Singen nimmt sie den größten thematischen Raum in der (Auto-)Biographie ein. Gleich zu Beginn, im ersten Kapitel nach der Exposition, arbeitet sie ihre Beziehungen zu einer ganzen Reihe von Männern auf: Sie beginnt mit ihrem Vater, Louis Gassion, der sie als Straßenkünstler früh mit auf Reisen nahm und der sie dann, nachdem ihre eigene Mutter sie bereits als Kleinkind zurückgelassen hatte, zu seinen wechselnden Frauen mitnahm. Neben ihrer frühesten Kindheit, die sie, wie bereits in Kapitel 4.1 ausgeführt, im Bordell ihrer Großmutter verbrachte, beschreibt sie diese Erlebnisse als prägend für ihre späteren Beziehungen bzw. ihre Schwierigkeiten, stabile, dauerhafte Beziehungen einzugehen: „Cette éducation n’avait pas fait de moi un être très sentimental. Je croyais que lorsqu’un garçon appelait une fille, la fille ne devait jamais refuser. Je pensais que c’était notre rôle à nous les

⁷¹⁵ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 134.

⁷¹⁶ Philippe Lejeune: „Qu’est-ce que le pacte autobiographique?“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 31-32, hier S. 32.

femmes.“⁷¹⁷ Mit der Formulierung ‚*notre rôle à nous les femmes*‘, weitet Piaf ihre individuellen Erfahrungen auf andere (alle) Frauen aus und knüpft damit an ihre bereits bekannte Strategie der Solidarisierung an, die sie vor möglicher Kritik ihrer primär weiblich imaginierten Leserschaft schützen soll.

Piaf erzählt, dass sie mit fünfzehn Jahren ihren Vater verlässt und Louis Dupont („*P’tit Louis*“) kennenlernt, den späteren Vater ihrer Tochter Marcelle.⁷¹⁸ Sie verwendet für die Illustration ihrer Liebe zu Louis zunächst intertextuell die Assoziation an *Roméo et Juliette*, schränkt dann aber sofort ein, dass ihr das Leben zu diesem Zeitpunkt bereits jeden Sinn für Romantik genommen habe:⁷¹⁹ Ihre schwierige Kindheit und die fehlenden festen Strukturen bzw. Bezugspersonen in ihrer Vergangenheit werden hier erstmalig (und im Folgenden noch häufig) als Erklärungs- und Rechtfertigungsansatz für ihre zahlreichen, immer wieder scheiternden Beziehungen herangezogen.⁷²⁰ Auf die kurzen Ausführungen zu Louis Dupont, den sie mit der gemeinsamen Tochter Marcelle zurücklässt (und damit, wie Rosteck treffend ausführt, das Verhalten ihrer eigenen Mutter spiegelt),⁷²¹ folgt die Wiedergabe der Begegnung mit einem *Légionnaire*, der als Fremdenlegionär eine ‚exotische‘ Figur unter Piafs Liebhabern verkörpert und dem sie sogar ein Lied gewidmet haben will.⁷²² Mit dem Satz „[a]lors un jour j’ai trompé P’tit Louis. [...] Avec ‚Mon Légionnaire‘“⁷²³ markiert sie die Intratextualität zunächst nur über die Interpunktion, führt dann aber weiter aus: „Ah! comme je l’ai aimé, mon légionnaire... Plus tard quand j’ai raconté son histoire à Raymond Asso, il en a fait une chanson qui est devenue célèbre. Longtemps, je n’ai pas pu le chanter sans frémir.“⁷²⁴ Piaf inszeniert hier das Chanson als Vertonung ihrer eigenen ‚tragischen‘ Liebesgeschichte, schafft eine enge Verbindung zwischen ihren persönlichen Erlebnissen und ‚ihrem‘ Lied. Die unglücklichen Erfahrungen ihres Lebens verwandelt sie auf der Bühne in Kunst, sie werden Teil ihrer (Selbst-)Inszenierung –

⁷¹⁷ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 14. An anderer Stelle präzisiert Piaf schonungslos, welchen Ruf ihr die Suche nach Liebe und die wechselnden Beziehungen – nach damaligen Moralvorstellungen – einbrachte: „[O]n a fini par me prendre pour une ‚couche-toi-là‘. Je devenais la fable de tout mon entourage, la providence des artistes de passage!“ (Ebd., S. 38).

⁷¹⁸ Die Beziehung zu Louis Dupont findet ausführlich bei Duclos und Martin Erwähnung (vgl. Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993, S. 66-77).

⁷¹⁹ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 14.

⁷²⁰ Für eine gründliche Aufarbeitung der Kindheit Piafs vgl. Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993 S. 47-66.

⁷²¹ Vgl. Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 75f.

⁷²² Das Motiv des Exotismus genießt zum Zeitpunkt der Entstehung des Chansons in Frankreich eine große Popularität, eine Erklärung hierfür ist u.a. die sich 1930 zum hundertsten Mal jährende Kolonialisierung Algeriens, die zahlreich (und oft verklärt) Eingang in Literatur und Kunst findet (vgl. ebd., S. 78); Vgl. auch Joëlle Monserrat: *Édith Piaf et la chanson*. Paris 1983, S. 40. Zum Exotismus in der französischen Literatur vgl. z.B. Jean-Marc Moura: *Lire l'exotisme*. Paris 1992.

⁷²³ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 16.

⁷²⁴ Ebd.

die diventypischen Leiderfahrungen werden zum zentralen Bestandteil ihres Images und fundieren das (Selbst-)Bild Piafs als Diva. Rosteck konstatiert: „Musikalischer Ausdruckswille, Hang zum Exhibitionismus und Sehnsucht, drei Konstanten ihrer Persönlichkeit, lassen sich in ihrem Fall noch weniger voneinander trennen als bei anderen [Künstler:innen].“⁷²⁵ Piaf erwähnt im Kontext des Chansons weder, dass Raymond Asso selbst mehrere Jahre in der Fremdenlegion diente, noch, dass die erste Interpretation des Liedes aus dem Jahr 1936 von Marie Dubas stammte⁷²⁶ – und verschweigt damit zwei zentrale Elemente, die nicht in ihre künstlerische (Selbst-)Inszenierung und in ihre diventypische Strategie der Verbindung von Privatleben und Kunst integrierbar sind. Damit lässt sich auch erklären, warum Piaf in *Au bal de la chance* für die Geschichte ein anderes Ende als in *Ma vie* wählt: In ihrer ersten (Auto-)Biographie berichtet sie, ganz im Sinne der selbstbewussten Frau und des aufstrebenden Stars, dass sie sich von diesem Mann distanziert habe, als er begann, Zukunftspläne zu schmieden.⁷²⁷ In *Ma vie* lässt sie die Affäre so enden, dass sie sich schweren Herzens für ihre Tochter und damit für eine Rückkehr zu dem Vater ihres Kindes entscheidet: Ihr persönlicher Schmerz, das aus der Trennung resultierende Leid wird hier stilisiert und trägt dem (Selbst-)Bild der schmerzgefüllten Diva Rechnung.

Als nächsten Aspekt des Themenkomplexes ‚Liebe‘ greift Piaf heraus, dass sie mehrere Affären zur gleichen Zeit hatte: „Il y a eu trois hommes à la fois dans ma vie.“⁷²⁸ Mit diesem Geständnis trägt sie ihren bereits im Vorwort geäußerten Ankündigungen von Offenheit und Skandalen Rechnung und etabliert gleichzeitig auch das (Selbst-)Bild einer Frau, die (für die Zeit der 1940/50er Jahre) einen unkonventionellen und zwanglosen Umgang mit Männern pflegte und hierüber mit gesellschaftlichen Normen bricht – also einer unabhängigen, ungebundenen Frau und Künstlerin. In diesem Sinne lesen sich ihre Ausführungen hier auch als (Selbst-)Stilisierung zu einer Art diventypischem *role model*, auch wenn sie diese an späteren Stellen immer wieder selbst unterlaufen wird, wie noch zu zeigen sein wird.⁷²⁹ Gleichzeitig trägt diese Geschichte auch dazu bei, hervorzuheben, dass sie eine begehrte Frau war, deren Anziehungskraft auf viele Männer wirkte. Hier kokettiert sie insofern mit ihrer Wirkung auf Männer, als sie an anderer Stelle gesteht, sich nie als hübsche Frau wahrgenommen zu haben – ein leitmotivisches

⁷²⁵ Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 14.

⁷²⁶ Vgl. den Kommentar Robines in: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 74f. Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Chansons ebenfalls Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 104 und Anthony Berrot, Gilles Durieux, Jean-Paul Mazillier,: *Piaf, de la Môme à Édith. Documents et inédits*. Paris 2010, S. 32.

⁷²⁷ Vgl. Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 72f.

⁷²⁸ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 23.

⁷²⁹ Vgl. das Ende des vorliegenden Kapitels 5.1.2.2

(Selbst-)Bild zahlreicher weiblicher (Auto-)Biographien und Merkmal von Diven des 20. Jahrhunderts, wie es in Kapitel 3 unter dem Stichwort ‚*physical flaws*‘ nach Koestenbaum herausgearbeitet wurde.⁷³⁰

Ihrer (Selbst-)Inszenierung als verführerische Künstlerin wird zusätzlich unterstützt durch ihre Erzählung, dass sie nicht nur zahlreiche Affären oder Beziehungen mit verheirateten Männern einging, sondern dass diese Männer fast ausnahmslos und zu jederzeit bereit waren, ihre Ehen für sie zu beenden.⁷³¹ Als ein Beispiel unter vielen sollen hier kurz ihre Ausführungen zu Takis Menelas skizziert werden, der sich laut Piafs Schilderungen im Jahr 1946 in Athen in sie verliebte und ihr jeden Abend zunächst anonym Blumen schickte. Nachdem er sich zu erkennen gab, verleben die beiden „pendant une semaine un grand amour.“⁷³² Er bittet sie, bei ihm zu bleiben: „Reste! Pour toi, je divorcerai. Nous nous marierons. Reste!“ Bereits nach wenigen Tagen ist dieser Mann also bereit, sein bisheriges Leben radikal zu verändern, jedoch weist Piaf ihn – mit dem Verweis auf ihre zahlreichen negativen Erfahrungen der Vergangenheit – zurück. Bezeichnend für Piafs (Selbst-)Inszenierung sind v.a. die Worte Menelas‘, die sie zitiert, als sie sich vier Jahre später in Paris wiedertreffen: „Je sais que tu ne m’aimes plus. Mais moi je ne t’ai pas oubliée. Pour toi, en souvenir de toi, j’ai divorcé.“⁷³³ Nicht nur für eine Beziehung mit Édith Piaf, so die dahinterstehende Aussage dieser Episode, verlassen oder betrügen die Männer also ihre Ehefrauen, sondern sogar in bloßer Erinnerung an sie.

⁷³⁰ „C’est peut-être parce que je n’ai jamais été ce qu’on appelle une jolie femme? Je le savais, j’en souffrais [...]“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 13). Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Sarah Bernhardt als weiblichem Vorläufertext (vgl. Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit), die sich ähnlich über ihr Aussehen äußert. Auch finden sich derartige Bemerkungen über das eigenen Aussehen bei Coco Chanel und Brigitte Bardot, wie die jeweiligen Analysekapitel nachfolgend zeigen.

⁷³¹ Vgl. beispielsweise Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 38; S. 39f.; S. 74f.

⁷³² Ebd., S. 39.

⁷³³ Ebd., S. 40.

Trägt die (Selbst-)Inszenierung Piafs hier die Züge einer großen Verführerin – einer *femme fatale*⁷³⁴ des 20. Jahrhunderts oder vielmehr eines *Vamps*,⁷³⁵ so steht dem gegenüber, dass die Strategien der Verführung in ihren Ausführungen keine Rolle spielen, also nie explizit Erwähnung finden, sondern der Moment des Verliebenseins vielmehr selbstverständlich hingenommen wird. Stattdessen lassen sich zwei zentrale Momente des Verliebenseins in ihren Memoiren herausarbeiten: Entweder verfallen ihr die Männer im erweiterten Kontext ihrer Tourneen, ihrer Auftritte, also im Angesicht ihres künstlerischen Triumphs⁷³⁶ – oder im gegenteiligen Extrem, in Phasen der Krankheit und Schwäche.⁷³⁷ Zugespielt lässt sich also bilanzieren, dass Piaf die Männer offensichtlich in den Höhepunkten ihres Lebens (auf der Bühne) oder an den Tiefpunkten (im Krankenbett) für sich gewann. Letzteres, also das Verlieben in eine kränkliche, schwache, fast kindliche Frau, – Koestenbaums dividentypischer Aspekt des *flaws* ist hier erneut deutlich identifizierbar –, die genau mit diesen ‚Reizen‘ verführt, kontrastiert die zuvor genannte Parallele zur *femme fatale* und erinnert stärker an die *femme fragile*⁷³⁸ – eine Frauenfigur, der

⁷³⁴ Die Ausführungen von Hilmes zur *femme fatale* scheinen im ersten Moment passend für die Selbstdarstellung Piafs: „Charakteristisch für eine *Femme fatale* ist nur die Übermächtigungsituation. Selbst auf eine kurze triumphale Siegerpose des vermeintlich diabolischen Weibes kann verzichtet werden, wenn nur die Begegnungen zwischen Mann und Frau ein verhängnisvolles Ende nimmt [...]. Sie repräsentiert eine ambivalent besetzte Sexualität, mit der das Weibliche gleichgesetzt wurde und oft immer noch wird. [...] Die *Femme fatale* markiert das Andere der Vernunft und bleibt doch dem patriarchalischen Diskurs verhaftet. [...] Die *Femme fatale* lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann“ (Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990, S. XIII f.). Abgesehen davon, dass die Männer im Falle Piafs natürlich nicht tatsächlich sterben – zumindest nicht durch ihr Verschulden – so ‚tötet‘ sie diese Männer bzw. die Beziehungen zu diesen Männern trotzdem durch ihr Verhalten. Widersprüchlicher erscheint jedoch die Darstellung der optischen Eigenschaften Piafs, die durchaus von Selbstzweifeln geprägt ist, wie zuvor schon ausgeführt wurde: „Die *Femme fatale* fasziniert durch ihre Schönheit [...]. Die *Femme fatale* repräsentiert die permanente Verführung, die ebensowohl gewünscht wie gefürchtet wird. Diese Doppelbödigkeit macht sie so geheimnisvoll wie unheimlich“ (Ebd., S. XIII f.).

⁷³⁵ Für die Definition des ‚*Vamps*‘ und eine mögliche Einordnung Piafs als solchen vgl. Nicola Garofalo (ehem. Nier): „Die quälende Suche nach der Liebe: Edith Piaf – ein biss(chen) Vamp(ir)?“ In: Thomas M. Bohn, Kirsten von Hagen (Hrsg.): *Mythos Vampir – Bissige Lektüren*. Bonn 2018, S. 161-172.

⁷³⁶ Hierzu lassen sich z.B. Louis Dupont (Gesang auf der Straße), Marcel Cerdan (New York) und Jacques Pills (nach ihrer Rückkehr aus den USA) zählen. Die ‚Verführung‘ Piafs durch ihre Stimme, ihren Gesang beschreibt Jour als beinahe logische Konsequenz, als alternativlos: „Mais un homme est un homme, et Edith Piaf était Edith Piaf! Comment résister à cette petite bonne femme qui tirait sa force vitale de son gosier“ (Jean Jour: *Piaf, la môme en noir*. Paris 2000, S. 124).

⁷³⁷ Hier ist beispielsweise Théo Sarapo zu nennen, Piafs zwanzig Jahre jüngerer letzter Partner und Ehemann, der bis zu ihrem Tod an ihrer Seite blieb. Sie erzählt, dass er sie täglich im Krankenhaus besucht, als sie aufgrund einer Bronchopneumonie behandelt werden muss: „Théo est venu me voir tous les jours. Il me lisait des romans, il m’achetait des petites poupées, il m’apportait des fleurs. C’est à ce moment-là qu’est né notre amour.“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 163). Mit Douglas Davis verläuft es ähnlich, auch er besucht sie regelmäßig während einer Phase der Krankheit, bringt ihr (wie einem Kind) Luftballons ins Krankenhaus, woraufhin sich eine einjährige Beziehung entwickelt (vgl. ebd., S. 83).

⁷³⁸ Auch wenn es sich sowohl bei der *femme fatale*, als auch der *femme fragile* primär um literarische, fiktional entworfene Frauenfiguren handelt, so lassen sich diese dennoch auf die Frage nach der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung, wie sie hier im Rahmen von (Auto-)Biografien untersucht wird, übertragen. Hilmes macht deutlich, dass die zunächst scheinbar konträren Konzepte von *femme fatale* und *femme fragile* eng verbunden sind: „Im Unterschied zum Typus der *Femme fragile*, bei dem die Sublimation der Erotik deutlich zum Ausdruck kommt, bezeichnet die *Femme fatale* die subtilere, aber auch radikalere Verdrängungsfigur. Das zwischen beiden Typen bestehende Verwandtschaftsverhältnis erweist sich insofern als sehr viel enger, als noch ihr entgegengesetztes und sich ergänzendes Erscheinungsbild vermuten lässt. Beide Bilder sind zeitspezifische

Piaf zumindest äußerlich entspricht, wie sie im Folgenden in Bezug auf ihre Beziehung zu Douglas Davis ausführte: „Ce jour-là, on m’a prise pour la fille de Doug. Les malades qui m’avaient vue [...] croyaient que j’étais une enfant.“⁷³⁹ Ihr kindlicher Körper (ähnlich Nabokovs wenige Jahre zuvor erschienener *Lolita*),⁷⁴⁰ die ständigen Krankheiten und ihre Zerbrechlichkeit, ja sogar die (paradoxal zur o.g. Kindlichkeit) an anderer Stelle erwähnte vorzeitige Alterung und damit einsetzende Schwäche („Je me disais: ‚[...] Tu es fatiguée, plus usée que n’importe quelle femme de ton âge‘“)⁷⁴¹ scheinen Teil ihrer inszenierten ‚Attraktivität‘ zu sein. Doch auch das Konzept der *femme fragile* wird von der (Selbst-)Darstellung Piafs unterlaufen, sie präsentiert sich ganz im Sinne der in Kapitel 3.4 herausgearbeiteten Divenmerkmale als Grenzfigur, die zwischen den genannten Frauenfiguren schwankt und lässt sich ebenso wenig durchgängig auf den schwachen, labilen und emotional abhängigen Part ihrer Beziehungen reduzieren. Sie beschreibt im Gegenzug mehrere Beziehungskonstellationen, in denen sie stark,⁷⁴² dominant und bisweilen sogar sadistisch sein kann: Immer wieder berichtet sie davon, wie sie mit Männern und ihren Gefühlen spielt und wie sie sie nach ihren Vorstellungen zu formen und zu verändern sucht. Noli schreibt in Bezug auf Piaf und ihre Beziehungen: „[I]l fallait que l’élú fût là, ponctuel, aux petits soins, qu’il acceptât la tyrannie affective de Piaf, ses lubies et ses manies“.⁷⁴³ Im Kontext ihrer zuvor bereits erwähnten zeitgleich verlaufenden Beziehungen erzählt sie, dass es für sie ein Spiel war, die Männer zu hintergehen und zu belügen.⁷⁴⁴ Was genau darunter zu verstehen ist, Piafs Fantasien zu erdulden oder zu erleiden, präzisiert sie an anderer Stelle ebenfalls und schreibt sich damit wieder in das bereits angesprochene *Vamp*-Motiv ein:

Je travaillais et lui, il ne faisait rien. Je gagnais un peu d’argent et lui, il n’avait pas un sou. Je me rappelle qu’un jour j’ai voulu lui faire un cadeau. Je lui ai dit : „Je t’offre des chaussures neuves.“ On est allé tous les deux au magasin. [...] Il a choisi une belle paire de chaussures d’escarpe noires et pointues. **Mais il chaussait du 40 et à l’époque, je trouvais que cela faisait plus „chic“ d’avoir des petits pieds ! Alors je lui ai dit : „Je te paye du 39 ou rien du tout.“** Il est parti en gémissant avec ses chaussures trop petites. **Elles lui faisaient si mal que, vraiment il ne pouvait pas marcher avec.** J’ai fini par fléchir, j’ai ajouté : „Je t’offre aussi des pantoufles fourrées. Dans

Varianten der idealen Geliebten aus der romantischen Tradition“ (Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990, S. 28).

⁷³⁹ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 83; Vgl. hierzu auch die Bemerkung Rostecks hinsichtlich der Piaf-Statue in Paris, welche diese Beobachtungen ganz ähnlich widerspiegelt: „Ich erblickte in ihr eine zornige alte Frau, mehr Kind als Diva, mehr *chanteuse populaire* als *grande dame*, mit trotziger Gebärde und schmerzverzerrtem Mund“ (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 415).

⁷⁴⁰ Vgl. Vladimir Nabokov: *Lolita*. Complete and unabridged. Nachdruck. New York 1959. Piafs Künstlernamen, *la môme*, akzentuiert auch ihre Kindlichkeit, ihr Erscheinungsbild als Kindfrau.

⁷⁴¹ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 168.

⁷⁴² Ihrem ersten Mann machte Piaf einen Heiratsantrag, was sie selbst als kennzeichnend für ihre Liebe zu ihm beschreibt – und Piaf als Frau, die ihrer Zeit voraus ist bzw. als *role model* erscheinen lässt (vgl. ebd., S. 73-76).

⁷⁴³ Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 36.

⁷⁴⁴ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 23.

la rue, quand tu seras tout seul, tu marcheras avec. Mais quand tu seras en ma compagnie, tu mettras tes escarpins.“ Et Pierrot a accepté.⁷⁴⁵

Anhand dieser Episode lässt sich deutlich erkennen, wie sehr Piaf ihre (finanziell) überlegene Position ausnutzt und wie sehr sie einen Mann geradezu sadistisch quälen konnte, nur um ihn (hier fast im wörtlichen Sinne) nach ihren Vorstellungen zu formen. Schildert diese Stelle primär körperliche Qualen, so illustrieren ihre Ausführungen zu einem anderen Streit auch die emotionale Unterdrückung (bzw. den psychischen Sadismus) und ihre Aggressivität: „Alors je cassais tout. Je lançais des verres sur le mur, juste au-dessus de sa tête. Tout ce qui était à ma portée volait en éclats. Je hurlais, je trépisais, je pleurais, je l’insultais.“⁷⁴⁶ Als Rechtfertigung für ihr exzentrisches Verhalten⁷⁴⁷ bemüht sie immer wieder ihre diventypischen Leiderfahrungen, ihren Wunsch geliebt zu werden und knüpft damit an das Motiv der schwierigen Kindheit an:⁷⁴⁸ „Ce n’est pas que j’avais le diable au corps, mais ce besoin lancinant en moi, presque morbide, d’être aimée, d’autant plus aimée que je me trouvais laide, méprisable, si peu faite pour être aimée!“⁷⁴⁹ Selbst ihre große Liebe Marcel Cerdan, der unter den vielen Beziehungen

⁷⁴⁵ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 23. (Hervorhebungen N.G.). Vgl. hierzu Nicola Garofalo: „Piafs Fokussierung auf kleine Füße sowie die Umsetzung ihrer Fantasie erinnert mutatis mutandis an das chinesische Schönheitsideal des weiblichen Lotosfußes, das durch extremes Abbinden der Füße mit Hilfe von Bandagen und speziellen kleinen Schuhen erzielt wurde und bis zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts im Reich der Mitte weit verbreitet war. Diese Verstümmelung der Füße führte unter anderem dazu, dass die Frauen nicht mehr in der Lage waren, größere Strecken ohne Hilfe zurückzulegen, sodass sie kaum noch ihre Häuser (und somit auch ihre Männer) verlassen konnten. Das chinesische Fußbinden ist also gleichermaßen Ausdruck der weiblichen Unterlegenheit und Garant der männlichen Herrschaft. Piaf erzielt im Umgang mit Pierre einen ähnlichen Doppeleffekt: Zum einen zwingt sie ihn, ihrem Schönheitsideal zu entsprechen, zum anderen erreicht sie, dass er nur unter Schmerzen gehen und sich somit kaum von ihr entfernen kann, wenn sie gemeinsam unterwegs sind. [...] Piafs Verhalten trägt in diesem Sinne eindeutig sadistische Züge: Ihr Ziel ist es zum einen, Pierre ihre Überlegenheit zu demonstrieren, ihre Dominanz auszuspielen. Zum anderen versucht sie, die fehlende Liebe, die sie seit ihrer Kindheit sucht, über Zwang und ‚mit Gewalt‘ zu erreichen“ (Nicola Garofalo (ehem. Nier): „Die quälende Suche nach der Liebe: Edith Piaf – ein biss(chen) Vamp(ir)?“ In: Thomas M. Bohn, Kirsten von Hagen (Hrsg.): *Mythos Vampir – Bissige Lektüren*. Bonn 2018, S. 161-172, hier S. 166f.).

⁷⁴⁶ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 35; Auch für Rosteck ist diese Seite Piafs untrennbar von ihrer Persönlichkeit: „Gewalteruption als Ausdruck von Lebensfreude – das Auskosten von Extremen ist Édiths Elixier“ (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 125). Er bezeichnet sie zudem als „Frau mit zwei Gesichtern“ (Ebd., S. 126).

⁷⁴⁷ Vgl. hierzu auch Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 166: „J’ai toujours eu un caractère impossible, capricieux, jaloux. Et quand je suis jalouse je pique des colères terribles. [...] Je suis du type rétif, et j’ai, poussé à l’extrême, l’esprit de contradiction.“ Und ähnlich auch Noli: „Édith était exigeante, accaparante, dure“ (Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 37).

⁷⁴⁸ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 176.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 22f. Die Formulierung ‚le diable au corps‘ spielt intertextuell auf den 1923 erschienen gleichnamigen Roman von Raymond Radiguet an. Interessant ist hierbei, dass der Roman zum einen als skandalös empfunden wurde – also in Übereinstimmung mit Piafs versprochenen Inhalten ihrer (Auto-)Biographie – und dass das Skandalträchtige auf die im Roman verhandelte Liebesgeschichte, aber auch auf den Autor selbst zurückzuführen ist: „Il y a bien eu une ‚querelle du Diable au corps‘ au printemps 1932 et autour de la personnalité de Raymond Radiguet [...]. On se demande en effet si c’était la précocité du romancier (âgé de dix-sept ans [...]) ou celle du héros, ni adolescent ni homme, qui scandalisait“ (Olivier Rony: *Les années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l’entre-deux-guerres*. Paris 1997, S. 169). Zwar handelt es sich bei dem Roman um ein fiktionales Werk, er trägt aber durchaus autobiographische Züge hinsichtlich des jungen Protagonisten und seiner Liebe zu einer älteren Frau (vgl. Jean de Pierrefeu (*Le Journal des débats*, 11 mars 1923), zitiert nach: Olivier Rony: *Les années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l’entre-deux-guerres*. Paris 1997, S. 171). Pierrefeu bezeichnet den Protagonisten als ‚jeune monstre, mais c’est un monstre plaisant‘ (ebd., S. 172)

Piafs eine Sonderstellung einnimmt,⁷⁵⁰ bleibt von ihren Ansprüchen und Vorstellungen nicht verschont. Sie erzählt, dass sie ihn aufforderte, seine Literaturvorlieben zu überdenken und sich anstelle von Comics der ‚großen‘ Literatur zuzuwenden: „Marcel, tu devrais lire autre chose.“ [...] – Pourquoi tu me fais ça, Édith ? Pourquoi tu m’obliges à lire alors qu’il fait beau et que je pensais me balader?⁷⁵¹ Vor dem Hintergrund der (Selbst-)Inszenierung Piafs liest sich diese Szene auch als Darstellung ihrer eigenen Kultiviertheit, die wiederum ihren gelungenen Aufstieg markiert: Ohne Schulbildung und von den Straßen von Paris erklimmt sie nicht nur die Karriereleiter, sondern präsentiert sich hier als belesen und gebildet.⁷⁵²

Das nicht festlegbare (Selbst-)Bild Piafs in Bezug auf die Liebe und ihre Beziehungen wird durch die Darstellung einer weiteren Partnerschaft vervollständigt. Die folgenden Gefühle des Zweifels und der Unsicherheit äußert sie im Kontext ihrer Beziehung zu Théo Sarapo: „J’avais le sentiment que je n’étais pas faite pour lui, l’impression qu’il me manquait des qualités nécessaires pour faire une bonne épouse.“⁷⁵³ Sie fühlt sich ihm nicht ebenbürtig: „Mais regarde-moi! Je suis une loque ! pas une femme, une pauvre chiffon qui ne tient même pas sur ses jambes. Tu ne peux pas épouser ‚ça‘!“⁷⁵⁴ Von der (Selbst-)Darstellung der aggressiven, dominanten Édith aus den vorherigen Beziehungen ist hier nichts mehr zu erkennen. Ebenso wird der divientypische (Selbst-)Darstellungsaspekt der Frau, die ihrer Zeit voraus war, im Kontext

– eine Formulierung, die auch für Édith Piaf gelten kann. Gleichwohl enden die Parallelen zwischen der Romanhandlung und Piafs Lebensbericht bereits mit der Skandalträchtigkeit der Liebesbeziehung(en).

⁷⁵⁰ Die Gründe dafür, dass Marcel Cerdan aus der Reihe von Männern, die Piaf in ihrem begleitet haben, heraussticht, liegen neben seinem plötzlichen und tragischen Tod durch einen Flugzeugabsturz für Rosteck in der Ähnlichkeit zwischen Piaf und Cerdan, insbesondere in Bezug auf ihre einfache soziale Herkunft und den selbst erkämpften bzw. erarbeiteten Aufstieg begründet. Auch die ‚wilde‘ Art Piafs findet Rosteck in Cerdan wieder. Zudem ist er einer der wenigen Männer Piafs, der nicht auf ihre Nähe für seine Karriere angewiesen ist – er war zum Zeitpunkt der Beziehung bereits international bekannt und erfolgreich (vgl. Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 225f.). Anders bewertet Jour die Beziehung, er betont gerade die Unterschiede zwischen Piaf und Cerdan: „Et l’amour, elle va le trouver en la personne de ce grand gaillard qui est morphologiquement tout son opposé. Marcel Cerdan est un colosse. Il ne boit pas, ne fume pas, ne dépense pas ses forces inutilement“ (Jean Jour: *Piaf, la même en noir*. Paris 2000, S. 124). Rosteck beobachtet eine Überhöhung Cerdans in Piafs Lebensberichten: „Als Liebesmartyrer lässt er sich nunmehr nach Belieben von ihr stilisieren und idealisieren. Er ist nicht mehr von dieser Welt, sondern eine absolute Größe. Die plötzliche Unerreichbarkeit verwandelt sich in eine Unangreifbarkeit – Cerdan [...] werden Züge eines Heiligen zugeeignet“ (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 249). Ähnlich kommentierte bereits Lange: „Pour bien comprendre l’émotion provoquée par l’idylle de Piaf et de Cerdan, il ne faut pas oublier que, vivant, il n’aurait sans doute pas ‘tenu‘ plus que les autres. Il est important de démystifier cette histoire dès le début pour qu’elle conserve son poids de rêve, qu’elle demeure le cliché parfait dans la vie de Piaf, l’image d’Epinal de sa légende noire. Doublée par la mort, Piaf n’ a pas eu le temps de plaquer Cerdan, et ils sont cloués l’un à l’autre pour l’éternité“ (Monique Lange: *Histoire de Piaf*. Paris 1979, S. 80).

⁷⁵¹ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 53f.

⁷⁵² Auch Looseley beleuchtet die dominante charakterliche Seite Piafs, er vervollständigt das Bild aber nicht mit der konträren, schwachen Piaf, die hier im Folgenden dargestellt wird (vgl. David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 59).

⁷⁵³ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 166.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 178.

dieser Ehe unberührt gelassen – obwohl er sich angeboten hätte, wie der folgende Kommentar Looseleys veranschaulicht: „For traditions in 1962, a woman marrying a man young enough to be her son was morally shocking and plain embarrassing.“⁷⁵⁵ Statt sich als *role model* – und damit weiter zur Diva – zu inszenieren, konzentriert sich Piaf hier ausschließlich auf die Darstellung ihrer Unsicherheiten und verkörpert stärker eine konventionelle Frauenrolle ihrer Zeit. Die Unterschiede in Piafs Verhalten bzw. Beziehungen folgen in ihrer (Auto-)Biographie keiner linearen Struktur, sondern scheinen spontan aufzutreten. Bereits ihr Verhältnis zu Marcel Cerdan weist ambivalente Momente auf, wie das folgende Zitat im Gegensatz zu der o.g. Schilderung illustriert: „C’est Marcel qui m’a tout appris, tout ce qui est essentiel dans la vie, tout ce qui fait qu’on peut se regarder sans honte dans une glace“.⁷⁵⁶ Piaf lässt somit in ihrer (Auto-)Biographie zwei völlig unterschiedliche (Selbst-)Bilder – mit weiteren Nuancen dazwischen – in Bezug auf ihr Verhältnis zu Männern entstehen, sie ist nicht mehr nur die Grenzfigur, die zwischen individuellem Glück und Leid schwankt, sondern überträgt diese Eigenschaft(en) auch auf ihr Partner respektive ihre Beziehungen.⁷⁵⁷ Die Ambivalenzen in ihrer (Selbst-)Darstellung werden auf die eingangs beschriebenen Leiderfahrungen der Vergangenheit zurückgeführt – angefangen mit ihrer schwierigen Kindheit und fortgesetzt durch weitere Schicksalsschläge wie beispielsweise den Tod Marcel Cerdans. Sie alle sind konstitutiv für das (Selbst-)Bild Piafs in *Ma vie*.

5.1.2.3 Alles für die Kunst: Die Diva muss singen

In *Ma vie* setzt Piaf eine Tradition fort, die sie bereits in *Au bal de la chance* etabliert hat: An keiner Stelle wird ihr bürgerlicher Name verwendet, sondern ausschließlich ihr Künstlername.⁷⁵⁸ Ihre gesamte (auto-)biographische (Selbst-)Darstellung ist somit auf ihre Künstlerinnenpersönlichkeit ausgerichtet, sodass hier – der Definition von Diven des 20. Jahrhunderts entsprechend – keine künstlerische ‚Rolle‘ identifizierbar und von der Privatperson zu isolieren ist (‚Konstante (Selbst-)Inszenierung‘, vgl. Kapitel 3.4). In zahlreichen Erzählungen und mit Hilfe unterschiedlicher Strategien verdeutlicht Piaf, dass sie sich und ihr gesamtes Le-

⁷⁵⁵ David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 139.

⁷⁵⁶ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 53.

⁷⁵⁷ Charles Aznavour beschreibt Piaf als „Personnage caméléon“ (Charles Aznavour: „Préface.“ In: Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 1993, S. 7-11, hier S. 7).

⁷⁵⁸ Im Vorwort formuliert sie: „Je voudrais expliquer, [...] toutes les femmes que j’ai été: la môme Piaf, Piaf, Edith...“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 8). In *Ma vie* finden sich neben ‚Édith Piaf‘ noch die in Frankreich für sie gängige Bezeichnung ‚la môme Piaf‘ (vgl. z.B. ebd., S. 61.) und die verkürzte Form ‚môme‘ (vgl. z.B. ebd., S. 121, S.122, S. 176.). Ihr bürgerlicher Nachname ‚Gassion‘ tritt nicht in Erscheinung.

ben der Bühne, ihren Chansons und ihrem Publikum verschrieben hat, wie im Folgenden an ausgewählten Beispielen veranschaulicht werden soll.

Das Thema ‚Musik‘ greift Piaf an zahlreichen Stellen auf und integriert es in unterschiedliche Episoden ihrer (Auto-)Biographie. Zusätzlich widmet sie ihm ein ganzes Kapitel, das mit dem pathetischen Titel „Chanter pour vivre“⁷⁵⁹ die enge Verbindung zwischen der Musik und ihrer Person respektive von Kunst und Leben vorausdeutet. Die Liebe zur Musik inszeniert Piaf zu einer untrennbaren Verschmelzung mit ihren Liedern, erhebt sie über ihre menschlichen (bzw. männlichen) Beziehungen: „Mes chansons! Comment parlerais-je de mes chansons ? Les hommes, si aimés qu’ils aient été... cela restait quand même ‚les autres‘. Mes chansons, c’est moi, ma chair, mon sang, ma tête, mon cœur, mon âme.“⁷⁶⁰ Zusätzlich zur Musik selbst beschreibt sie die Bühne, das Publikum und die Öffentlichkeit als Lebensmotor:

[S]i je ne pouvais plus chanter, je ne vivrais plus [...] j’ai eu besoin de chanter, oui de chanter pour tous mes amis inconnus, pour mon public, tous ces gens qui m’applaudissent avant même que j’aie ouvert la bouche. Ce sont eux, peut-être, mes meilleurs amis, ceux qui pleureront le plus sincèrement quand ils me suivront au cimetière...⁷⁶¹

Die für die Diva typische Verschmelzung der ehemals ‚privaten‘ Édith Gassion (‚Leib‘) mit der Künstlerin Édith Piaf (‚Image‘), wie sie in Kapitel 3.2.1 mit Bronfen und Straumann hergeleitet wurde, wird hier in der Form dargestellt, dass Piaf erklärt, ohne ihre Musik nicht Leben zu können. Ihr Beruf wird als Berufung dargestellt, die Anhänger zu ihren besten, wenn auch ‚unbekannten‘ Freunden stilisiert, die ihr bis in den Tod die Treue halten werden. Mit dem im letzten Satz des Zitats evozierten Bild der Beerdigung und der weinenden, trauernden Fans rückt Piaf erneut ihren nahenden Tod in das Zentrum der Erzählung und beschreibt sich als eine Art Grenzfigur mit der für die Diva typischen Ambivalenz von Leben und Tod. Auch die zahlreichen intratextuellen Chansonbezüge, die in der gesamte (Auto-)Biographie eingestreut sind, stützen Piafs (Selbst-)Inszenierung im Hinblick auf die Untrennbarkeit von privater und beruflicher Welt und bringen die (vermeintliche) Übereinstimmung von privater und öffentlicher Figur, wie sie für Diven charakteristisch ist, zum Ausdruck bzw. die Grenze zwischen privater und professioneller Édith Piaf zum Verschwimmen.⁷⁶²

⁷⁵⁹ Vgl. ebd., S. 139-150.

⁷⁶⁰ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 141; Vgl. auch S. 127: „C’est parce que, dans la vie, il n’y aura sans doute jamais eu de vrai que l’amour, et mes chansons. Mais mes chansons, c’est encore l’amour pour moi.“

⁷⁶¹ Ebd., S. 154f.

⁷⁶² Die Referenzen hinsichtlich ihrer Chansons sind unterschiedlich ausgestaltet – mal subtil: „J’ai dit ‚oui‘. Je ne regrette rien. Je l’aime“ (ebd., S. 169.), mal explizit: „J’étais heureuse, et prête. Prête à la suite de ma vie, même si comme dans une autre de mes chansons: Je n’en connais pas la fin...“ (ebd., S. 183). Dieses

Die Musik illustriert auch Momente der Schwäche, die Piaf in *Ma vie* wiedergibt. So erzählt sie beispielsweise, wie sie trotz der Trauer um ihren Partner Marcel Cerdan singend auf der Bühne steht⁷⁶³ – und dass nur ihre Musik sie davon abhält, sich das Leben zu nehmen.⁷⁶⁴ Das erfahrene Leid und der Schmerz werden auch hier im Stil der Diva unmittelbar in ihre Lieder und ihre Performance integriert – die Kunst bezieht ihre Kraft aus dem Leben: „Aussi, après chaque aventure, je me retrouvais finalement plus seule que jamais, avec une blessure de plus, tout juste bonne à rendre les accents de mes chansons d’amour plus poignantes.“⁷⁶⁵ Auch Rosteck bestätigt, dass zahlreiche schmerzvolle Erfahrungen Piafs, wie beispielsweise ihre gescheiterten Liebesbeziehungen, für ihre Musik genutzt wurden: „Sie wurden zur Metapher für eine Sehnsucht, an der man zwar oftmals zu leiden und zu verzweifeln hatte, aber die sich auch instrumentalisieren ließ: Quelle und Wurzel aller Chansons.“⁷⁶⁶ Für Loosley besteht hierin der zentrale Aspekt in Piafs Image: „The perception that she was authentic, that she’d experienced the suffering her songs depicted, would become the chief component of the imagined Piaf, and the longest-lasting.“⁷⁶⁷

Piaf verbindet also nicht nur Privat- und Bühnenleben, sondern integriert sie ineinander („konstante (Selbst-)Inszenierung“). Ihre eigene Kunst dient ihr als Spiegel ihres Lebens, mit ihren Chansontexten deutet sie sich selbst und die Lieder werden zum integralen Bestandteil ihres Lebensnarrativs. So werden auch ihre schwierige Kindheit, ihre Anfänge auf der Straße lückenlos, aber natürlich geprägt von einem retrospektiven Formwillen in ihr Künstlerinnenimage eingeflochten: „Je me venge, d’avoir couché sur le trottoir, enfant. Les soirs de triomphe, je lance des éclats de rire énormes. C’est parce que je me souviens de ma jeunesse. J’ai

(Selbst-)Inszenierungsmittel findet sich bereits im Vorwort, das über den Bezug zu Piafs berühmtesten Chanson die Interpretation ihres Lebensberichts vorwegnimmt: „Mais quoi qu’il puisse encore m’arriver, jusqu’au jour où il me faudra rendre des comptes. Là-haut, je sais bien que je me répéterai inlassablement, comme dans ma chanson: ‚Non, je ne regrette rien‘“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 8). Die Formulierung ‚ihre Lieder‘ soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Piaf in den meisten Fällen nur die Interpretin ihrer Chansons war, sie in der Regel nicht selbst komponierte. Trotzdem machte sie die Stücke durch ihre Interpretationen zu ihren eigenen, gerade wenn sie speziell auf sie und ihr Leben zugeschrieben wurden.

⁷⁶³ Vgl. ebd., S. 103; Rosteck kommentiert diese Szene wie folgt: „Und jede einzelne Zeile der *Hymne à l’amour*, ihres Geschenks an Marcel, klingt, als wäre sie eigens für diese Stunde der Trauer und des Abschiednehmens geschrieben worden. Piaf singt für zwei, quält sich für zwei. Was sich Édith [...] abverlangt, grenzt ans Übermenschliche (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 244f.). Vgl. auch: Joëlle Monserrat: *Édith Piaf et la chanson*. Paris 1983, S. 109f. Rosteck schließt sich damit Piafs transportiertem (Selbst-)Bild und der Untrennbarkeit von privater und öffentlicher Künstlerin an: Er interpretiert ihren Auftritt auf der Bühne als unmittelbaren Spiegel ihrer persönlichen Gefühle.

⁷⁶⁴ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 55.

⁷⁶⁵ Ebd., S. 73.

⁷⁶⁶ Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 195. Vgl. hierzu auch Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 32: „Quand je l’ai quitté, en 1939, je savais que j’étais faite pour chanter l’amour.“

⁷⁶⁷ David Looseley: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015, S. 37.

l'impression d'avoir vaincu un destin, le mien, celui qui m'a fait naître tout au bas de l'échelle sociale [...].“⁷⁶⁸ Sie betont ihre Herkunft vom Rand der Gesellschaft und knüpft damit an die (Selbst-)Darstellung in ihrer ersten (Auto-)Biographie an, die den Grundstein ihrer (Selbst-)Inszenierung zur Diva legte und dabei vor allem die Aspekte der schwierigen Kindheit und ihrer sozialen Verhältnisse stark machte (,Leiderfahrungen‘, ,steiniger Karriereweg‘). In *Ma vie* erinnert sie ihre Leser:innen daran, dass die Musik schon eine zentrale Rolle in ihrem Leben spielte und sie ihren Lebensunterhalt mit ihrem Gesang verdiente.⁷⁶⁹ Explizit betont Piaf die Herausforderung ihres Wandels von der Straßensängerin zu einem Star – und damit ihres Karriereverlaufs und Aufstiegs: „Trois ans pour me désintoxiquer de Pigalle, de mon enfance cahotée, viciée, malheureuse. [...] Pour devenir une femme et une vedette [...].“⁷⁷⁰ Auffällig ist hier, wie das voranschreitende ‚Vergessen‘ bzw. Zurücklassen der Vergangenheit auf der Ebene des Textes markiert ist: „Trois ans [...] pour m'apprendre qu'il existe un autre monde que celui des p... et des s...“⁷⁷¹ Der Prozess des Vergessens zeichnet sich in der bloßen Andeutung der Worte ‚putes‘⁷⁷² und ‚souteneurs‘ ab. Sie sind Teil ihrer Vergangenheit, die sie durch ihre Karriere hinter sich gelassen hat.⁷⁷³ Durch die Musik und ihre Erfolge ist sie selbst Teil der Welt der Reichen und Berühmten geworden, die sie in *Au bal de la chance* noch als fremd erlebte. Ihre (Selbst-)Inszenierung fokussiert hier in *Ma vie* nicht mehr die Unterschiede zu einer anderen ‚Welt‘, sondern vielmehr den für die Diva zentralen sozialen wie finanziellen Aufstieg.

Ähnlich wie die vorherige Analyse in Bezug auf die Darstellung des Themas ‚Liebe‘ gezeigt hat, dient auch die Musik nicht nur dazu, Piafs Stärken hervorzuheben, sondern legt auch negative Seiten offen. Neben der zuvor genannten Illustration ihres Erfolgs spricht sie auch den Zusammenhang zwischen Tiefpunkten ihres Lebens und ihren Liedern an und gibt darüber Schwächen preis. Im Sinne der Diva zeigt sie sich als Schwellengestalt zwischen ‚perfektem‘ Kunstkörper und ihrer tatsächlichen ‚dramatischen‘ Biographie (,Grenzfigur‘). So erzählt sie z.B., dass der Gesang die finanzielle Quelle ihrer Sucht darstellte, sie überhaupt erst ermöglichte. Dem gegenüber steht ihre Schilderung, wie sie während eines Auftritts unter Dro-

⁷⁶⁸ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 114.

⁷⁶⁹ Vgl. ebd., S. 14.

⁷⁷⁰ Ebd., S. 32.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Bei dem Ausdruck ‚putes‘ könnte es sich auch um eine nicht unübliche Zensurierung (des Verlags) handeln. In Kombination mit ‚souteneurs‘ offenbart sich hier aber doch eine (Selbst-)Inszenierungsstrategie Piafs.

⁷⁷³ Ähnlich könnte die Erklärung dafür lauten, dass Piaf in ihrer (Auto-)Biographie zu keiner Zeit ihre Freundin Simone Berteaut (Mômone) erwähnt – angeblich (vor allem laut Berteaut selbst) ihre ständige Begleiterin und beste Freundin im Zusammenhang mit den Auftritten auf den Straßen von Paris. Auch sie ist Teil der zurückgelassenen Vergangenheit Piafs. Für das Verhältnis zwischen Piaf und Simone Berteaut vgl. Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 19 und S.71-80). Er bezeichnet Berteaut als Piafs „diabolischen Zwilling“ (ebd., S. 161).

gen (bzw. Morphium) realisiert, dass sie die Sucht überwinden muss, den Gesang und die Bühne also als Motor ihres Entzugs präsentiert: „J’étais dans un tel état que certains soirs, je mélangeais les paroles de mes chansons ou j’en inventais d’autres. Mes musiciens devaient faire des prodiges pour me rattraper.“⁷⁷⁴ Ganz ähnlich beschreibt sie auch, wie sie durch die Bühne bzw. durch das Publikum erkennt, dass sie gegen ihre Alkoholabhängigkeit – ihre zweite große Sucht – ankämpfen muss:

Mais un jour, à cause de l’alcool. j’ai trahi mon public, moi qui ai toujours été prête à n’importe quel sacrifice pour lui. [...] J’avais bu tout l’après-midi. Je me suis retrouvée sur la scène, la bouche pâteuse, le regard vague, la démarche incertaine. [...] Ma mémoire me trahissait. Un étai me serrait la crâne. Je ne me souvenais plus des paroles, de rien. [...] Cette fois-là, vraiment, j’ai décidé d’arrêter de boire.⁷⁷⁵

Als sie sich dann tatsächlich zu einem Drogen- bzw. Medikamentenentzug entschließt,⁷⁷⁶ begleiten die Musik und der Gesang sie auch hier: „La première remarque que l’infirmière de service a portée sur mon dossier mentionnait: ‚A 2 heures du matin, la malade a chanté à tue-tête: je t’appartiens et pour toujours soyons unis.“⁷⁷⁷ Piaf hebt hierbei durch die gewählte Formulierung ‚*première remarque*‘ erneut ganz besonders die Bedeutung dieses Moments hervor. Die intermediale Anspielung dieser Szene inszeniert insofern eine ganz besondere Nähe Piafs zur Diva, als die zitierte Textzeile der Oper *Mariska* von Giacomo Orefice (1889)⁷⁷⁸ entstammt, genauer aus dem Stück *Séduction*. Die Verbindung von Gesang, Oper und Verführung lässt Piaf damit ein weiteres Mal im Rahmen ihrer (Selbst-)Inszenierung an die Diva heranrücken und schreibt die mithilfe der bisherigen Analyseschwerpunkten herausgearbeitete (Selbst-)Darstellung in *Ma vie* fort. Im Folgenden wird die Inszenierung des Reichtums vor dem Hintergrund des künstlerischen (Selbst-)Bilder Piafs in den Vordergrund der Untersuchung gerückt.

⁷⁷⁴ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 66.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 105.

⁷⁷⁶ Fast schon belustigend liest sich in diesem Zusammenhang die Episode, in der Piaf davon berichtet, wie ihr behandelnder Arzt sie nach dem erfolgreichen Entzug nicht einfach zu ihrem Fortschritt beglückwünschte, sondern sich vielmehr bei ihr bedankte und betonte, sie sei die erste und einzige Patientin, die er bisher heilen konnte. Vor Piafs Behandlung und dem damit verbundenen Erfolg habe er bereits an sich selbst gezweifelt (vgl. ebd., S. 69). Die Geschichte erscheint auf den ersten Blick recht unrealistisch und wirft die Frage auf, warum es Piaf so wichtig zu sein scheint, eine fast übermenschliche Stärke zu demonstrieren – kein Mensch zuvor war in der Lage, die Sucht zu besiegen, sie schaffte es jedoch mit ihrer Willenskraft. Die übermenschliche Komponente, die sie sich hiermit selbst zuschreibt, ist kaum zu übersehen.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 108.

⁷⁷⁸ Vgl. Hugo Riemann: *Musik Lexikon*. Zweiter Band. Nachdruck des Originals von 1916. Paderborn 2015, S. 799.

5.1.2.4 Die Inszenierung des Reichtums

Mit der Herausstellung ihres Ruhms und Erfolgs im Zusammenhang mit ihrer Musik („j’étais une chanteuse célèbre, très célèbre“)⁷⁷⁹ betont Piaf auch ihren sozialen bzw. finanziellen Aufstieg und greift damit auf das bereits in *Au bal de la chance* etablierte und für die Diva typische Aufstiegsmotiv *from rags to riches*⁷⁸⁰ bzw. *Vom Tellerwäscher* – respektive von der Tellerwäscherin – zur (expliziten) *Millionärin* auf.⁷⁸¹ Wiederholt spricht sie die Themen Geld und Reichtum an, nennt z.T. sogar konkrete Summen, die ihren materiellen Erfolg manifestieren. Entweder kurz und lakonisch: „Je gagnais des millions“⁷⁸² oder auch, ausführlicher:

Et je sais qu’on dit : ‚Piaf, qu’est-ce qu’elle a dû gagner ! Elle doit avoir un magot. Elle n’a pas de soucis à se faire pour ses vieux jours !’ [...] J’ai, en effet, gagné une belle fortune, des millions, plus d’un milliard peut-être, je l’ai déjà dit. J’ai touché des cachets fabuleux. Rien que mes disques rapportent plus de trente millions d’ancien francs par an. A New York je valais un million par soirée !⁷⁸³

Auch das bereits in ihrer ersten (Auto-)Biographie etablierte Motiv des Champagner-Trinkens wird in *Ma vie* fortgeführt und symbolisiert sowohl Piafs eigenen Reichtum, als auch den ihrer neuen gesellschaftlichen Welt, d.h. der Oberschicht, der sie mit dem Erklimmen der Karriereleiter angehört.⁷⁸⁴

Piaf betont im Kontext ihres finanziellen Erfolgs wiederholt und in an Rousseau erinnernder schonungsloser, geradezu provokativer Offenheit, dass ihr der erarbeitete Reichtum und Luxus nicht besonders viel bedeuten würden. Dass von ihrem einst großen Vermögen am Ende ihres Lebens – d.h. am Erzählzeitpunkt – kaum etwas blieb, erklärt sie durch ihren Hang zur Verschwendung und durch ihr Unvermögen, mit Geld umzugehen: „C’est à cause de ma manie des gestes excessifs. Je ne suis pas tellement fière de l’avouer. Car avec l’argent si souvent gaspillé que de bien n’aurais-je pas pu faire autour de moi!“⁷⁸⁵ Obwohl sie unterstreicht, darauf nicht

⁷⁷⁹ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 44.

⁷⁸⁰ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.1.2 im vorherigen Analysekapitel.

⁷⁸¹ Rosteck spricht nicht vom amerikanischen Traum, sondern bezeichnet Piafs Leben als „*Rise-and-fall-story*“ (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 12). Hiermit trägt er zwar der Tatsache Rechnung, dass ihr Leben sich nicht dauerhaft und kontinuierlich positiv entwickelt, sondern auch negative Einschnitte erfährt – ihr aber dauerhaft gelungener sozialer Aufstieg wird hiermit aber weniger deutlich – obwohl er diesen selbst konstatiert: „Sie debütierte als *enfant de la balle*, als Artistenkind, und wandelte sich vom Spatz zum Phönix. Sie entstammte aus der Gosse, doch sie diente sich hoch: vom Bordell über den Zirkus in die Kabarets an der Seine bis in die New Yorker Carnegie Hall“ (ebd.).

⁷⁸² Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 62.

⁷⁸³ Ebd., S. 127f.

⁷⁸⁴ Vgl. Kapitel 5.1.1.2. Für weitere Beispiele vgl. z.B. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 36; S. 103.

⁷⁸⁵ Ebd., S. 128. Und ähnlich: „Le drame, c’est que je ne pense non plus jamais à ce que coûtent les choses“ (ebd., S. 130.). „Mais le fait est là, incroyable: il ne me reste presque plus rien: juste de quoi tenir quelques mois. Et si je ne devais plus jamais chanter, j’aurais du mal à vivre convenablement“ (ebd., S. 128).

stolz zu sein, erläutert sie im Folgenden doch ausführlich, auf welcher unterschiedlichen Art und Weise sie ihr Geld verschwendet hat. Sie berichtet von Schmuck, den sie gekauft hat, um einem Mann zu gefallen – und dass sie nach dem Scheitern der Beziehung die Kontrolle über sich verlor und den Schmuck in die Toilette warf: „Il est difficile de faire une chose plus bête et vous devez penser que je mérite des claques? C’est vrai. Mais je ne me contrôle pas quand je suis en colère.“⁷⁸⁶ Über die Adressierung ihres Lesepublikums versucht sie hier, wie auch bei allen vorherigen Beispielen, die Leser:innen von ihrer Sicht der Dinge zu überzeugen und mögliche Kritik selbst vorwegzunehmen.⁷⁸⁷

Piaf erzählt weiter, dass sie immer wieder große Summen für Designermode ausgegeben hat und diese Kleidung dann doch nie trug.⁷⁸⁸ Sie begründet diese Tatsache mit dem Wunsch, ihre bereits thematisierten vermeintlichen optischen Defizite kompensieren zu wollen, kokettiert also erneut mit ihrer angeblichen ‚Hässlichkeit‘ – ihren *physical flaws*: „On croit toujours qu’une robe signée Dior ou Balmain va effacer les erreurs de la nature!“⁷⁸⁹ Im Hinblick auf ihre (Selbst-)Inszenierung steht hier die Aussage im Vordergrund, dass sich ihre diventypische Vergangenheit, d.h. ihre soziale Herkunft, trotz Karriere und Aufstieg nicht ablegen lässt und immer ein Teil von ihr und ihrem künstlerischen (Selbst-)Bild bleibt. Diese Botschaft vermittelt sie erneut, indem sie ihren Leser:innen erzählt, warum sie zwar viel Geld in Immobilien investierte, diese dann aber nicht nutzen wollte: „C’était trop beau, trop grand, trop riche pour moi. Je n’étais pas habituée à ça. Je ne m’y sentais pas à l’aise.“⁷⁹⁰ Scheint Piafs Darstellung ihres Aufstiegs von der sozialen Unterschicht an die Spitze der Gesellschaft und in wohlhabende Kreise auf den ersten Blick oberflächlich Züge des für Divenbiographien typischen *Cinderella-* respektive *Cendrillon-*Motivs (Perrault) zu tragen,⁷⁹¹ so wird hier doch zusätzlich

⁷⁸⁶ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 128.

⁷⁸⁷ Gleichzeitig desavouiert die Formulierung *‘C’est vrai. Mais’* die Strategie der Leser:innenadressierung: Unabhängig von der Sicht der Leser:innen, so scheint es, steht Piaf zu ihrem Verhalten.

⁷⁸⁸ „En moins d’une heure, j’avais dépensé trois ou quatre millions“ (ebd., S. 129).

⁷⁸⁹ Ebd.

⁷⁹⁰ Ebd.

⁷⁹¹ Die böse Stiefmutter Cendrillions existiert bei Piaf in Form der echten, aber ebenso vernachlässigenden Mutter ebenfalls; die Fee, die im Märchen den Besuch des Balls ermöglicht und die sozusagen als Brücke für den sozialen Aufstieg fungiert, lässt sich bei Piaf ansatzweise in Louis Leplée, ihrem Entdecker, und in Raymond Asso, ihrem Retter in schwierigen Zeiten finden. Was jedoch fehlt, ist der Prinz, der Cendrillon endgültig aus ihrem alten Leben herauslöst und das Unglück der Vergangenheit in dauerhaftes Glück verwandelt – also das tatsächliche Überwinden der alten Strukturen (im Märchen der bösen Stiefmutter und Stiefschwestern): „Alors ces deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu’elles avaient vue au Bal. Elles se jetèrent à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu’elles lui avaient fait souffrir. Cendrillon les releva, et leur dit, en les embrassant, qu’elle leur pardonnait de bon cœur, et qu’elle les priait de l’aimer bien toujours. On la mena chez le jeune Prince, parée comme elle était : il la trouva encore plus belle que jamais, et peu de jours après, il l’épousa“ (Jean Perrault: *Contes*. Édition de Jean-Pierre Collinet. Paris 1981, S. 177). Der Wandel in Piafs Leben ist zudem stärker selbst erarbeitet und erkämpft, ihre (Selbst-)Inszenierung ist stärker auf die Wahrnehmung als *self-made-woman* als als erlöste Prinzessin ausgerichtet.

erkennbar, dass Piaf in ihrer Aufstiegsgeschichte noch immer Teile ihrer ‚alten Welt‘ – hier vor allem die einfache soziale Herkunft – konserviert und diese für ihre (Selbst-)Inszenierung nutzt. Gleichzeitig zeigt sich hieran auch das Divenmerkmal der ‚Grenzfigur‘ (s. hierzu auch das nachfolgende Kapitel), die immer uneindeutig bleibt und einerseits zwischen einem ‚perfekten‘ Kunstkörper in Designerkleidung und mit teuren Immobilien bei gleichzeitiger Unsicherheit, Schwäche und Bodenständigkeit existiert.

Piaf nutzt ihren Reichtum noch für einen weiteren (Selbst-)Inszenierungszweck. Ausführlich berichtet sie von ihrer Großzügigkeit: „Mes cadeaux, petits et grands, comment en ferais-je encore le compte? Je crois bien que j’ai même offert des voitures, comme ça, pour rien, à des gars [...] parce que j’aime voir naître la joie dans les yeux des autres.“⁷⁹² Auch hier zieht sie eine inhaltliche Verbindung zu ihrer Kindheit und erklärt, dass sie auf Grund des damals fehlenden Glücks nun selbst gerne Geschenke macht.⁷⁹³ Sie schließt damit erneut den Kreis ihrer divenartigen (Selbst-)Inszenierung von schwieriger Kindheit, beruflichem wie finanziellem Erfolg und ihrem (hier positiven) Verhalten. Als letzter zentraler Aspekt ist in diesem Kontext zu nennen, dass Piafs freigiebige Art sich in ihren Ausführungen auch auf fremde Personen erstreckt, wie das nachfolgende Beispiel illustriert:

[J]’ai vu passer dans la rue une femme engoncée dans une gabardine. Elle tenait dans ses bras un paquet. Cette apparition rapide n’aurait pas retenu mon attention si je n’avais pas vu le regard de la jeune femme. Un regard traqué, désespéré ! Je n’ai pas bougé de place. [...] Elle s’éloignait à petits pas rapides. On aurait dit qu’elle fuyait et elle avait les bras vides. Je suis sortie. J’ai parcouru la ruelle noire en la fouillant des yeux. Tout d’un coup, dans le renforcement d’une porte cochère, j’ai trouvé le colis. C’était un petit cageot à fruits, rembourré de lambeaux de couvertures. Et dedans, un nouveau-né dormait, comme un petit ange ! J’ai tourné les talons et j’ai couru comme une folle. Le hasard a voulu que je retrouve la malheureuse.⁷⁹⁴

Piafs Erzählung endet damit, dass die junge Mutter ihr erläutert, dass sie sich nicht um ihr Kind kümmern kann, weil sie von ihrer Familie verstoßen wurde und kein Geld besitzt. Piaf berichtet weiter, dass sie der Frau einen Scheck über eine Million Francs ausstellte und ihr darüber hinaus

⁷⁹² Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 132.

⁷⁹³ Ebd.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 134f. Mit der Geschichte des ausgesetzten Kindes greift Piaf ein bekanntes Motiv auf: „In der gesamten Antike hatte der Vater oder, wo dieser fehlte, die Mutter das Recht ein neugeborenes Kind auszusetzen. Von diesem Recht machten vergewaltigte oder verführte Mädchen, arme Leute mit vielen Kindern oder auch ehrgeizige und geizige Menschen Gebrauch [...]. Sie taten es, um das Kind loszuwerden, aber nicht, um es dem Tode zu überantworten; daher setzten sie es am Ende der Nacht und an einem belebten Ort aus, nachdem sie es bekleidet und in einem Korb oder ein sonstiges schützendes Gefäß gelegt hatten“ (Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992, S. 340). Da weder Kind noch Mutter in einem Verhältnis zu Piaf stehen oder im weiteren Verlauf ihres Lebens eine Rolle spielen (abgesehen von dem Dankesbrief), so dient die Erzählung an dieser Stelle ausschließlich der Selbstinszenierung Piafs.

anbot, sich jederzeit melden zu können, wenn sie noch einmal etwas benötigen würde. Zwei Jahre später erhält Piaf einen Brief, in dem die junge Frau ihr dankt, von ihrem nun glücklichen Leben erzählt und ihr mitteilt, dass sie ihre damals ausgesetzte Tochter „Édith“ genannt habe.⁷⁹⁵ Liest man die Episode als eine (zumindest strukturelle) Anlehnung an die Erzählung von Mose aus dem Alten Testament, so erzeugt Piaf hier (erneut) eine religiös aufgeladene Stimmung in ihrer (Auto-)Biographie, die ihre fast (wortwörtlich divenhaft) ‚göttliche‘, großzügige Seite in den Vordergrund stellt und eine (Selbst-)Ikonisierung Piafs nahelegt. Im nachfolgenden Unterkapitel werden diese Tendenzen der (Selbst-)Überhöhung erneut aufgegriffen und in Kontrast zu gegenläufigen Schilderungen der Sängerin gesetzt.

5.1.2.5 Piaf als Grenzfigur: Zwischen Himmel und Hölle, Leben und Tod, Glauben und Aberglauben

Die Darstellung von Piafs Persönlichkeit und ihrem Leben sind in *Ma vie*, wie die bisherige Analyse gezeigt hat, geprägt von Extremen und Ambivalenzen. Dadurch, dass auch Tiefphasen ihres Lebens, wie z.B. ihre Suchterkrankungen, hier ausführlich thematisiert und in die (Selbst-)Inszenierung integriert werden, entsteht im Vergleich zu *Au bal de la chance* ein ganz anders ausgestaltetes künstlerisches (Selbst-)Bild Piafs.⁷⁹⁶ Die im Vorwort versprochenen Skandale und Abgründe werden ausführlich konturiert und immer wieder durch starke Formulierungen illustriert, wie z.B. die nachfolgenden Ausführungen deutlich machen: Ihr früheres Umfeld, d.h. ihren sozialen Ausgangspunkt beschreibt sie in *Ma vie* als „milieu d’un cauchemar.“⁷⁹⁷ Und auch für ihr weiteres Leben wählt sie immer wieder ‚dramatische‘ Beschreibungen, wie u.a. im Folgenden in Bezug auf ihre Sucht: „[L]a drogue a fait de ma vie un enfer.“⁷⁹⁸ Sie spricht außerdem von den „ruses diaboliques dont usent les drogués.“⁷⁹⁹ Bedingt durch die Sucht wird einer ihrer Tourneen zu einer „tournée infernale“⁸⁰⁰ – und die Sucht selbst bezeichnet sie als „enfer“.⁸⁰¹ Ihr immer wieder exzentrisches Verhalten, z.B. im Umgang mit

⁷⁹⁵ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 135f.

⁷⁹⁶ Die Darstellung der Tiefphasen ist häufig gepaart mit ‚skandalösen‘ Geschichten. So berichtet Piaf beispielsweise, dass sie im Kontext der Ermordung Leplées unter Verdacht geriet und spart in ihren Ausführungen nicht an eindrücklichen Schilderungen: „La police ne m’a pas épargnée, non, cela je ne peux le dire. Elle s’est acharnée sur moi. Elle m’a arrêtée, inculpée, interrogée pendant des heures“ (ebd., S. 30).

⁷⁹⁷ Ebd., S. 20.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 60.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 67.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 66.

⁸⁰¹ Ebd., S. 101.

ihren Partnern, erklärt sie mit einem „démon qui ne s'éveillait que trop souvent en moi“.⁸⁰² Alle hier zitierten Beispiele fallen nicht nur durch ihre sehr eindrückliche Sprache auf, sie bedienen sich auch eines ähnlichen metaphorischen Bildspenderbereichs: Hölle, Teufel und Dämonen entwerfen ein scheinbar völlig gegensätzliches Bild zu zuvor beschriebenen Momenten der (Selbst-)Ikonisierung und des Glücks beispielsweise in Bezug auf die Musik und den Gesang und lassen damit die inszenierte Grenzfigur Édith Piaf hervortreten, die beständig zwischen Hoch- und Tiefphasen, Momenten der Freude und des Abgrunds schwankt – wie es in Kapitel 3 als typisch für Diven des 20. Jahrhunderts beschrieben wurde.

Piaf beschreibt außerdem, dass ihre schlechten Zeiten von einem unwiderstehlichen Bedürfnis nach Selbstzerstörung geprägt sind,⁸⁰³ das sie immer wieder an die Grenzen ihres Lebens führt und sie dem Tod nahebringt. Demgegenüber stehen ihre Schilderungen von Momenten, in denen göttliche oder übersinnliche Mächte sie retten und sie wieder in bessere Phasen führen:

[O]ù trouvais-je seulement encore la force [...] ? **Dans une présence surnaturelle [...]. Une présence qui m'a sauvée in extremis⁸⁰⁴ de moi-même.** Ma vie est ainsi jalonnée de miracles. Jusqu'au jour, sans doute, où le ciel sera fatigué de me sauver d'une ultime catastrophe. C'était un visage soudain apparu devant mes yeux, tandis que je me tordais sur mon lit qui, cette fois, me sauvait : le visage de ma mère... De cette mère qui m'avait abandonnée à deux mois, que j'avais retrouvée quinze années plus tard dans une chambre minable de Pigalle, étendue sur un lit, et râlant : „Je veux ma dose... ma dose.“ [...] Ma mère qui était morte, un soir d'août 1945, dans sa chambre, tout seule, en s'inoculant une dose de morphine trop forte. Oui ce sont le visage et le souvenir de ma mère qui m'ont tirée ce jour-là du gouffre dans lequel je basculais.⁸⁰⁵

Die Rettung aus der ‚Hölle‘ der Drogensucht erklärt sie hier mit der übersinnlichen Erscheinung ihrer toten Mutter, die sie als Wunder bzw. Zeichen des Himmels interpretiert, das sie vom Abgrund zurück über die Grenze ins Leben führt. Ganz ähnlich ist auch die Erzählung Piafs gestaltet, wie sie sich – ebenfalls in einer Hochphase der Sucht – vom Alkohol lösen konnte. Auch hier verwendet sie Oppositionen im Kontext der Begriffe ‚Himmel‘ (Wunder) und ‚Hölle‘ (Teufel): „L'alcool aussi, cela paraît parfois un miracle, mais un miracle du diable.“⁸⁰⁶ Die Überwindung ihrer Alkoholsucht führt sie auf die (übersinnliche) Erscheinung ihrer ver-

⁸⁰² Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 32. Mit dem ‚Dämon‘, der Piaf entsprechend ihrer eigenen Schilderung innezuwohnen scheint, rückt sie ihre Selbstinszenierung wieder in die Nähe der *femme fatale*, der ebenfalls häufig explizit eine dämonische Seite zugeschrieben wird (vgl. Carola Hilmes: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart 1990, S. XIV).

⁸⁰³ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 107.

⁸⁰⁴ Sprachlich auffallend ist, dass Piaf dieselbe Formulierung wählt, wenn sie davon spricht, wie – ebenfalls in einem überirdischen Moment – durch einen Traum ihr Leben gerettet wird: „Une autre fois, un rêve m'a sauvée in extremis“ (ebd., S. 92).

⁸⁰⁵ Ebd., S. 68f. (Kursivierungen im Original, Hervorhebungen N.G.).

⁸⁰⁶ Ebd., S. 102.

storbenen Tochter Marcelle zurück.⁸⁰⁷ Diese Visionen oder Träume, die hier exemplarisch illustriert wurden, sind ebenfalls Teil der durchgängig inszenierten ‚übermenschlichen‘ Seite Piafs, die sich entweder in Momenten der (Selbst-)Ikonisierung zeigt, oder an Stellen, die ihre besondere Verbindung zum ‚Himmel‘ respektive zum Reich der Toten aufzeigen – und die im Kontrast zu ihrer ‚diabolischen‘, ‚dunklen‘ Seite stehen.

In der gesamten (Auto-)Biographie nehmen Piafs Ausführungen zum (Aber-)Glauben und zur Übersinnlichkeit einen großen Raum ein. Zwar betont sie einerseits: „Je ne suis pas ce qu’on appelle une bonne croyante, qui se plie aux exigences morales d’une quelconque religion“,⁸⁰⁸ unterstreicht aber auch: „Mais ma foi en quelque chose de plus grand, de plus fort, de plus pur que ce qui existe ici-bas, celle-là est immense. Et je sais qu’il suffit de demander des signes à l’Au-Delà, pour qu’il vous en envoie, ainsi que des avertissements, des conseils.“⁸⁰⁹ Es ist also stärker ein Glaube an überirdische Kräfte und Mächte als der tatsächliche Glaube an Gott, den Piaf hier skizziert und dessen Ursprung sie in ihre Kindheit datiert, in der sie sich von einer (vermeintlichen) Erblindung durch Gebete an die Heilige Thérèse von Lisieux erholte.⁸¹⁰ Piafs Lebensbericht ist gleichwohl durchzogen von christlich-religiösen Motiven, wie zum Beispiel direkt zu Beginn des Werks in Form ihrer bereits beschriebenen Stilisierung zu einer zweiten Maria Magdalena, die sie mit den Inhalten der Bibel vertraut erscheinen lassen.⁸¹¹ Dem Thema

⁸⁰⁷ Vgl. Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 107.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 96.

⁸⁰⁹ Ebd.

⁸¹⁰ Die vermeintliche Blindheit Piafs in ihrer Kindheit wird von der Forschung übereinstimmend kritisch betrachtet. So schreiben beispielsweise Duclos und Martin: „[L]’enfant souffrait d’une double kératite, un bandeau lui aurait été appliqué sur les yeux, elle l’aurait gardé six mois, six mois au terme desquels le médecin aurait constaté la guérison en l’entendant dire, bandeau enlevé: „Je vois !““ (vgl. Pierre Duclos, Georges Martin: *Piaf*. Paris 1993 S. 51). Rosteck kommentiert diese (Selbst-)Darstellung wie folgt: „Man sieht deutlich, wie gut die Sängerin es verstand, herausgehobene Ereignisse schon ihres frühen Lebens so ‚hinzubiegen‘, dass sie als Vorzeichen für ihren späteren, parareligiösen Werdegang gewertet werden konnten“ (Jens Rosteck: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013, S. 53). Auch er sieht demnach zum einen die bewusst religiös aufgeladene Inszenierung Piafs, zum anderen die kalkulierte Integration bestimmter Ereignisse in ihr Künstlerinnenimage: „Édith wird ihre Freude und Erleichterung über Thérèses mystische Intervention zu ihren Gunsten zu einem elementaren persönlichen Erweckungserlebnis und einem Zeichen ihrer Auserwähltheit stilisieren. Sie wird dieses Privileg zelebrieren, noch als Weltstar wird sie buchstäblich jedermann davon berichten“ (ebd., S. 52). Im Hinblick auf die (Selbst-)Inszenierung Piafs ist im Kontext des Themas ‚Glauben‘ auffällig, dass Piaf unterschwellig durchweg betont, anders als andere, ‚gewöhnliche‘ Menschen zu glauben – und andere Erfahrungen gemacht zu haben. Nie scheint sie zu beten, in die Kirche zu gehen oder vergleichbare Praktiken einer mehrheitlich vom Katholizismus geprägten Kultur auszuüben, sondern es geht immer um die Betonung einer ‚speziellen‘ Verbindung zum Himmel, zum Reich der Toten.

⁸¹¹ Ihren Kampf gegen die Drogen (Morphium) bezeichnet sie gleich zweimal als „calvaire“ (Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 66, S. 69) – was sich als Anlehnung an die Kreuzigung Christi lesen lässt und eine Stilisierung zu einer Art weiblichem Christus nahelegt. Hierüber ergibt sich die (Selbst-)Darstellung Piafs, die Sünden der gesamten Welt respektive ihrer Leser:innen auf sich zu nehmen und die Inszenierung ihres persönlichen Leids als Leid aller Menschen. „Brüderlichkeit, Leiden und Selbstopfer Christi als Symbol menschlicher Not überhaupt und zugleich Mahnung und Tröstung“ (Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992, S. 380) werden von Piaf gezielt eingesetzt, um ihre (Selbst-)Ikonisierung (hier in Form einer Art Selbst-Apotheose) voranzutreiben.

(Aber-)Glaube widmet Piaf ein eigenes Kapitel mit dem sich klar positionierenden Titel „Superstitieuse, oui!“⁸¹² Im Rahmen dieses Kapitels erläutert sie, wie genau ihr (Aber-)Glaube bzw. ihr Kontakt zu der Welt der Toten aussieht: Mithilfe eines Tisches („[m]a table tournante“)⁸¹³ nimmt sie beispielsweise Kontakt zu ihrem verstorbenen Vater und vor allem zu Marcel Cerdan auf. Sie berichtet davon, wie dieser Kontakt zu den Verstorbenen einmal nicht nur ihr Leben, sondern ihr gesamtes Ensemble rettete und inszeniert darüber eine neuerliche Grenzerfahrung zwischen Leben und Tod:

Un jour, **elle nous a sauvé la vie, à ma troupe et à moi.** A Chicago, en 1956, on devait tous partir pour San Francisco. Mais depuis plusieurs jours la table ne cessait d'épeler avec force une date, un message terrifiant : – 22 mars – avion tombé – tous morts. [...] Alors j'ai ordonné que personne de ma troupe ne prenne l'avion du 22 mars. [...] [C]e matin-là, l'avion qui devait se poser à San Francisco était tombé en mer, dans la rade. Il n'y eut pas un seul rescapé : 67 morts. Vous pouvez penser : c'est le hasard, le destin, ou je ne sais quoi. Croyez ce que vous voulez. Moi, je dis : „non“ **Je pense que l'un d'eux – mes morts – parce que eux ils savent, m'a avertie. Et c'est toujours ainsi pour moi !**⁸¹⁴

Im Folgenden baut sie auf dem hier erzählten Erlebnis auf und erklärt, dass ihr gesamtes Leben von Zeichen und Vorausdeutungen bestimmt ist. Ihre erhöhte Sensibilität für übernatürliche Zeichen erklärt Piaf mit ihrer fortwährenden Nähe zum Tod: „Je suis plus près de la mort que vous, j'ai plongé plus profond que vous dans les abîmes de souffrance qui la précèdent.“⁸¹⁵ Piafs künstlerische (Selbst-)Inszenierung als Grenzfigur und damit zur Diva wird gerahmt durch diese entworfene Verbindung zum Tod, zum ‚Himmel‘ und zur ‚Hölle‘, die sie über ihren gesamten Lebensbericht entspannt.

Auch die bereits mehrfach angesprochene Andeutung Piafs bzgl. ihres nahenden und verfrühten Todes („[J]e mourrai sans doute prématurément“)⁸¹⁶ unterstützen das (Selbst-)Bild der Grenzfigur zwischen Leben und Tod. Ihre Nähe zum Tod spitzt sie gegen Ende der (Auto-)Biographie noch mal zu:

Mais tout à coup le courage me manque un peu, parce que au lieu de parler du passé... c'est le présent que je dois évoquer. Le dernier chapitre de ma vie. Ça sonne un peu comme un glas ! Peut-être que je suis malade aujourd'hui, une fois de plus, et qu'à chaque rechute je me sens un

⁸¹² Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 87-98. Auch an anderer Stelle ist Piaf ähnlich explizit: „J'ai toujours été superstitieuse“ (ebd., S. 87).

⁸¹³ Ebd., S. 90; Zur Bedeutung dieses Tisches für Piaf vgl. auch Noli, Jean: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 51f.

⁸¹⁴ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 90f. (Hervorhebungen N.G.) Auffällig ist hier neben dem Inhalt auch wieder die sich seit dem Vorwort wiederholte manifestierende Leser:innenrede, die auch bei diesem Thema eine mögliche Kritik an ihrer persönlichen, übersinnlichen Deutung erschwert.

⁸¹⁵ Ebd., S. 91.

⁸¹⁶ Ebd., S. 90f.

peu moins retenue à la vie, comme si la corde à laquelle je serais accrochée, au-dessus d'un précipice, se défaisait inéluctablement.⁸¹⁷

Piaf schließt hier den Kreis zu dem im Vorwort evozierten Erzählszenario, erinnert die Lesenden daran, wie krank und schwach sie ist. Wenige Seiten später führt sie ihren Leser:innen zusätzlich ihr Spiegelbild vor Augen, indem sie schildert, wie sie sich selbst im Spiegel sieht: „Ce petit pantin la démarche précautionneuse, ces gestes désarticulés, ce visage vieilli prématurément... Je porte irrémédiablement la griffe de quelqu'un qui, hélas, vient toujours au rendez-vous qu'il vous a fixé.“⁸¹⁸ Die ekphrastische Beschreibung, vermittelt über den Topos des Spiegels, erweckt den Eindruck, die Leser:innen könnten Piaf durch ihre eigenen Augen sehen, sie inszeniert Authentizität und vermeintliche Glaubwürdigkeit und wirkt als Verstärkung der bloßen Erzählung.

Neben dem Szenario ihres nahenden Tods spricht Piaf auch an, im Laufe ihres Lebens mehrfach Suizidgedanken gehabt zu haben und rückt sich damit noch mal aus einer anderen Perspektive in die Nähe des Tods. So schreibt sie z.B. im Kontext ihrer bereits thematisierten Drogen- bzw. Medikamentensucht: „Un jour j'en eus tellement conscience, que je décidai de me tuer. La sinistre plaisanterie avait assez duré : il était temps de baisser le rideau. [...] J'ai tout préparé : le verre et le poison. Il ne me restait plus qu'à le boire.“⁸¹⁹ Auch im Zusammenhang mit einer Operation äußert sie den Wunsch: „[J]'espérais mourir pendant l'opération.“⁸²⁰ Dem Leben selbst ein Ende zu setzen, wird damit ebenfalls zu einem Thema, das Piaf für ihre (Selbst-)Inszenierung als Grenzfigur nutzt, die ständig zwischen Leben und Tod zu oszillieren scheint und die sich an der Schwelle des Übergangs bewegt, wie auch Noli formuliert: „Piaf, l'excentrique, Piaf souvent entre la vie et la mort“.⁸²¹ Auch hier wird wieder deutlich, dass Piaf eine Grenzfigur zwischen den einzelnen Elementen ihrer (Selbst-)Inszenierung bleibt: Sie ist nicht festlegbar und unterläuft in ihrer (Auto-)Biographie immer wieder jegliche (Selbst-)Zuschreibung, schwankt zwischen den einzelnen Parametern ihrer (Selbst-)Darstellung – und weist damit zahlreiche Parallelen zu den Divenmerkmalen auf, die im theoretischen Teil dieser Arbeit herausgearbeitet wurden.

⁸¹⁷ Édith Piaf: *Ma vie*. Paris 1964, S. 156f.

⁸¹⁸ Ebd., S. 157.

⁸¹⁹ Ebd., S. 64. Mit der Formulierung *il était temps de baisser le rideau* spiegelt in konventioneller, hier aber resemantisierter Bühnenmetaphorik den bereits eingangs beschriebenen Wunsch Piafs, während der eigenen Performance zu versterben.

⁸²⁰ Ebd., S. 82.

⁸²¹ Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 2007, S. 210.

5.1.3 Zwischen den Inszenierungen: Piafs künstlerisches (Selbst-)Bild in *Au bal de la chance* und *Ma vie im Spiegel der Diva*

Die Analyse von *Au bal de la chance* hat gezeigt, dass Édith Piaf ihren (Selbst-)Inszenierungsschwerpunkt in ihrem ersten (auto-)biographischen Werk auf den Prozess ihres künstlerischen Aufstiegs, die damit verbundenen Herausforderungen und ihre großen Erfolge legt und damit Grundlagen für eine Gesamtinszenierung der Diva schafft. Sie präsentiert sich durchweg als kämpferisch, als *self-made-woman* und gewährt Einblicke in unterschiedliche Bereiche ihres beruflichen Lebens. Neben der Darstellung ihres Ruhms in Frankreich nimmt der Aspekt der Internationalität einen großen Raum ein, insbesondere die umfangreichen Schilderungen zu ihren Konzertreisen in die USA, worüber sie sich zu einem internationalen Star erhebt. Gleichzeitig vergisst sie dabei nie, ihre enge Verbindung zu Frankreich und insbesondere zu ihrer Heimatstadt Paris herauszustellen und somit den ‚Piaf-Paris-Mythos‘ fortzuschreiben. Beide Aspekte unterstreichen den großen Erfolg und Ruhm der Diva Piaf, betonen ihren kulturellen Stellenwert. Das Werk ist geprägt von einem fortwährenden beruflichen ‚Voranschreiten‘ Piafs, an dem sie ihre Leser:innen teilhaben lässt. Dieser für die Diva typische Prozess, beginnend mit Piafs Beschreibung ihres beruflichen wie sozialen Ausgangspunkts auf den Straßen von Paris (‚Leiderfahrten‘, ‚steiniger Karriereverlauf‘, vgl. Kapitel 3.4), über die Entdeckung durch Louis Lépée und den Anfängen in seinem Cabaret, hin zu den Reisen in andere Länder, wurde in der Analyse unter dem Aspekt des Betretens ‚neuer Welten‘ herausgearbeitet: Immer wieder schildert Piaf, wie sie (soziale oder geographische) Grenzen überwindet und trotz regelmäßiger Rückschläge, die ihren Kampfgeist und die nötige Härte veranschaulichen, unaufhaltsam zum Chansonstar aufsteigt (*from rags to riches*). Zusätzlich rundet sie ihr erfolgreiches und professionelles (Selbst-)Bild dadurch ab, dass sie an verschiedenen Beispielen ausführt, ein künstlerisches *Allroundtalent* (in Kapitel 3.4 als ‚Facettenreichtum‘ der Diva zusammengefasst) zu sein und wie sie neben ihrem (jederzeit deutlich herausgestellten) Schwerpunkt des Gesangs auch weitere künstlerische Disziplinen wie das Theaterschauspiel oder das Filmmetier beherrscht. Zum anderen untermauert sie ihren künstlerischen Status, indem sie ausführlich ihre Rolle in den Karriereverläufen von anderen Kolleg:innen darlegt – und sich dabei stets zur Schlüsselfigur des Erfolgs stilisiert.

Piafs (Selbst-)Inszenierung im Rahmen ihres ersten (auto-)biographischen Werks ist damit durchweg auf ein positives und vor allem professionelles (Selbst-)Bild ausgerichtet. Anstelle von privaten Einblicken und persönlichen Schwächen präsentiert es eine scheinbar makellose Erfolgsgeschichte, die über die Herausstellung des steinigen Karriereverlaufs und der Darstel-

lung als *self-made-woman* zwar erste Grundlagen für eine (Selbst-)Inszenierung zur Diva legt, aber im Hinblick auf die Orientierung an diesem künstlerischen Inszenierungsvorbild noch keine vollständige Zuschreibung ermöglicht. In ihrer zweiten (Auto-)Biographie *Ma vie* baut Piaf ihre Diveninszenierung weiter aus: Die für Divenbiographien konstitutiven Elemente des erfahrenen Leids und der schwierigen Vergangenheit werden hier anhand zahlreicher Beispiele aus dem Leben der Sängerin herausgestellt und dabei immer wieder in ihre Karriere bzw. in ihre Kunst integriert. Gerahmt wird die gesamte Erzählung von dem im Vorwort evozierten Szenario des nahenden Todes und die in diesem Kontext nahegelegte Lesart des Werks als eine Art ‚letzte Beichte‘ Piafs. Immer wieder präsentiert sie sich als diventypische Grenzfigur, die zwischen Leben und Tod, Freude und Trauer, Glück und Leid schwankt. Anders als in ihrem ersten Lebensbericht spart Piaf hier nicht an privaten (z.B. Glaube, Liebe) oder gar Rousseauartigen skandalösen Einblicken (Abhängigkeiten, Affären etc.), sie zeigt sich nahbarer, verletzlicher und illustriert an zahlreichen Beispielen eine ‚dunkle‘, ‚dämonische‘ Seite, die in *Au bal de la chance* zu keiner Zeit Erwähnung findet. Durch die Vervollständigung des professionellen Selbstbildes der ersten (Auto-)Biographie um die privat-persönlichen Inhalte des zweiten Werks ergeben sich sowohl zwischen den beiden Memoiren als auch innerhalb von *Ma vie* auch immer wieder widersprüchliche (Selbst-)Darstellungsaspekte, wie die Analysen hervorgebracht haben. Hierdurch lässt Piaf gerade in ihrem zweiten (auto-)biographischen Werk das (Selbst-)Bild einer divenartigen Grenzfigur entstehen, die sich durch ein fortwährendes Unterlaufen von Zuschreibungen – bspw. hinsichtlich ihrer Beziehungen, wie durch das zur Analyse Hinzuziehen von anderen, z.T. fiktionalen Texten entstammenden Konzepten weiblicher Figuren, deutlich gemacht werden konnte – einer klaren Festlegung entzieht.

Während sich in *Au bal de la chance* kaum klare intertextuelle Referenzen und Narrationsmuster ausmachen lassen, sondern die Erzählung vornehmlich über mehr oder weniger ausführlich von Piaf eingebundene Zitate, Kritiken o.ä. legitimiert wird, finden sich in *Ma vie* zahlreiche intertextuelle bzw. -mediale Referenzen, die Piafs Lebensbericht (im Sinne eines *Re-Writings*) in bestehende (auto-)biographische oder künstlerische – z.T. diventypische – Diskurse einschreiben, wie an unterschiedlichen Stellen der Analyse aufgezeigt wurde. Auch auf dieser Ebene lassen sich also deutliche Unterschiede im Hinblick auf die Strategien der (Selbst-)Inszenierung bzw. die inhaltliche Ausgestaltung ausmachen. Bei aller Unterschiedlichkeit lassen sich aber auch Gemeinsamkeiten in den beiden (auto-)biographischen Schriften erkennen: Beide insistieren auf der diventypischen

Untrennbarkeit von privater und beruflicher Édith Piaf und verflochten Leben und Karriere zu einem künstlerischen (Selbst-)Bild, in dem der Gesang und die Bühne die zentralen Elemente sind. Hinzu kommen die (Selbst-)Ikonisierungstendenzen, die sich in beiden Werken nachweisen lassen und die die ‚Größe‘ des Erfolgs der Diva Piaf untermauern, auch wenn sie völlig unterschiedlich ausgestaltet sind, wie die jeweiligen Analysen deutlich gemacht haben. Piafs künstlerisches (Selbst-)Bild lässt sich somit in der vergleichenden Betrachtung ihrer (auto-)biographischen Schriften nur auf wenige zentrale Parameter festlegen. Diese Kernaspekte – schwierige Kindheit bzw. soziale Herkunft, Leiderfahrungen, Bedeutung des Gesangs, steiniger Karriereweg und Aufstieg – zeigen klare Tendenzen einer (Selbst-)Inszenierung zur Diva, die sich in besonderem Maße in *Ma vie* herausarbeiten lässt.

5.2. Zwischen Biographie und inszenierter Autobiographie: *L'allure de Chanel* (1976)

Das Werk *L'allure de Chanel* wurde 1976 von Paul Morand (1888-1976), einem französischen Erzähler, Diplomaten und Mitglied der *Académie française*, veröffentlicht. Der Entstehungshintergrund und die genaue Rolle Morands werden im nachfolgenden Unterkapitel (5.2.1) näher beleuchtet. Zuvor sei kurz der Aufbau des Werks konturiert: Die Lebenserzählung beginnt mit einem Rückblick auf Channels Kindheit und Jugend und greift dann einzelne Etappen bzw. Momente ihres privaten wie beruflichen Lebens bis zum Jahr 1946 heraus. Die Darstellung endet damit in einer zentralen Umbruchsituation, die bereits in Kapitel 4.2 näher dargestellt wurde: Das Modehaus Chanel schließt zu Beginn des Zweiten Weltkriegs 1939 und wird erst 1954, also mehrere Jahre nach dem Ende der Erzählung, wiedereröffnet. Channels Beziehung zu dem deutschen Diplomaten Hans Günther von Dincklage und ihre mögliche Verbindung zum Nationalsozialismus finden damit keine Erwähnung in dem (auto-)biographischen Text, es konserviert ein (Selbst-)Bild Channels, das diese Problematik vollständig ausspart.⁸²²

Formal gliedert sich *L'allure de Chanel* in 24 Kapitel unterschiedlicher Länge, die überwiegend nach Orten oder Personen benannt sind. Sprachlich zeichnet sich der Text durch gewählte Formulierungen aus, an vereinzelt Stellen findet sich eine Art stilistische ‚Zensur‘ in Form der Andeutung eines anderen sprachlichen Registers, die in ähnlicher Form bereits bei Édith

⁸²² Im letzten Kapitel wird lediglich eine Umbruchsituation angedeutet: „Où vais-je, maintenant, je l’ignore, mais je vais quelque part et ce n’est pas fini. [...] Ce que je vous raconte n’est pas un testament. [...] Il va falloir aller ailleurs. Il va falloir faire autre chose. Je suis prête à recommencer“ (Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 242-244).

Piaf zu finden war.⁸²³ Auffällig ist die hohe Dichte an Namen berühmter Persönlichkeiten, die Gegenstand der Erzählung sind und die das soziale Umfeld Chanel konturieren, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird.⁸²⁴ Vor der Analyse der Schwerpunkte der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung Chanel erfolgt nun zunächst eine Einordnung der (auto-)biographischen Schreibsituation.

5.2.1 Inszeniertes autobiographisches Schreiben: Wer schreibt, wer erzählt?

L'allure de Chanel präsentiert den Leser:innen einen retrospektiven Bericht, verfasst in der ersten Person Singular, aus der Erzählperspektive Chanel. Auf den ersten Blick scheinen also die in Kapitel 2.3.4 der vorliegenden Arbeit herausgearbeiteten Kriterien Lejeunes (1975) für einen autobiographischen Text erfüllt zu sein. Der Peritext gibt jedoch genaueren Aufschluss: Als Autorin ist nicht Chanel selbst angegeben, sondern Paul Morand. Der Name der autodiegetischen Erzählerin stimmt damit nicht mit dem im Peritext angegebenen Textproduzenten überein, sodass die Einheit von Autor:in, Protagonist:in und Erzähler:in im Sinne Lejeunes nicht vorliegt.⁸²⁵ Interessant ist hier ein vergleichender Blick auf die deutsche Übersetzung mit dem Titel: *Die Kunst, Chanel zu sein. Coco Chanel erzählt ihr Leben*.⁸²⁶ In Kombination mit einer Fotografie Chanel ist lediglich dieser Titel auf dem Cover abgebildet, sodass hier der Eindruck, Chanel selbst wäre die Verfasserin, noch verstärkt wird und den deutschsprachigen Leser:innen somit ein ‚vollständiger‘ autobiographischer Pakt mit impliziter Identitätsbehauptung im Sinne Lejeunes nahegelegt wird. Die deutsche Ausgabe setzt dieses paratextuelle ‚Spiel‘ um die Fragen ‚wer erzählt‘ und ‚wer schreibt‘ konsequent fort: Auf der ersten Seite findet sich unterhalb des Titels die Anmerkung „Aufgezeichnet von Paul Morand“. Die hier gewählte Formulierung des ‚Aufzeichnens‘ schreibt Morand damit eine völlig andere Funktion zu als das französische Original, impliziert es doch eine reine Dokumentation von Chanel's Erinnerungen und keine eigene schriftstellerische Leistung.⁸²⁷

In der französischen Ausgabe steht der eigentlichen Lebenserzählung ein Vorwort voran, in dem Morand als Erzähler in Erscheinung tritt und aus seiner Perspektive die Entstehung des

⁸²³ Vgl. hierzu z.B. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 68: „Ces couleurs sont impossibles. Ces femmes, je vais les f... en noir.“ Das Verb *foutre* wird nicht ausgeschrieben, sondern lediglich angedeutet.

⁸²⁴ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.3 und 5.2.5.

⁸²⁵ Zur fehlenden Übereinstimmung von Autor und homodiegetischem Erzähler vgl. Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 134.

⁸²⁶ Vgl. Coco Chanel: *Die Kunst, Chanel zu sein. Coco Chanel erzählt ihr Leben*. 8. Auflage. München 2013.

⁸²⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kapitel 5.1.2.1 im Kontext von Édith Piaf's inszenierter Diktiersituation.

Texts schildert. Er erklärt, dass er – als Autor – Chanel's Leben anhand von Notizen rekonstruierte, die er sich nach einem Gespräch mit ihr im Jahr 1946 gemacht habe.⁸²⁸ Diese Notizen, so führt er aus, wurden lange vergessen, erst dreißig Jahre später habe er sie zufällig wiedergefunden, woraufhin er sich entschloss, Chanel's Leben zu verschriftlichen. *L'allure de Chanel* wird schließlich fünf Jahre nach dem Tod der Modeschöpferin veröffentlicht. Die Entscheidung, dieses Werk zu schreiben, wird Morand zufolge angestoßen von Pierre Berès, einem Buchhändler und Verleger, der ihn bittet, seine Notizen abzutippen.⁸²⁹ Mit dem Topos des Bekannten bzw. Freundes, der um die Veröffentlichung bittet, schreibt Morand sich in eine lange Tradition des (auto-)biographischen Erzählens ein – so zu finden schon in Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1811-1814).⁸³⁰ Über die Thematisierung seiner Notizen verleiht Morand seinen Ausführungen eine andere Wertigkeit, er erhebt sich über die Tätigkeit eines ‚einfachen‘ Biographen: Die Notizen fungieren als vermeintliches Faktualitätssignal im Sinne einer Dokumentation und Konservierung der persönlichen Worte Chanel's. Catherine de Montalembert thematisiert 2012 in ihrem biographisch ausgerichteten Bildband Chanel's Wunsch, ihre Memoiren zu verschriftlichen und greift in ihrer Darstellung die Notizen Morand's auf. Sie erklärt, dass Chanel in den 1940er Jahren bewusst die Entscheidung getroffen habe, Morand ihr Leben mit der Intention einer späteren Veröffentlichung zu erzählen.: „Elle se met en tête de faire écrire ses mémoires: ne pas se faire oublier peut aider à vendre les parfums“.⁸³¹ Für de Montalembert verbinden sich also wirtschaftliche Überlegungen mit dem Wunsch, das eigene Leben niederschreiben zu lassen. „Elle pense d'abord à Reverdy mais celui-ci la connaît trop bien. Puis à Paul Morand qui a déjà pris des notes pendant les longues soirées à Saint-Moritz elle se raconte tant en tant.“⁸³² Auch Simon thematisiert einen länger gehegten Wunsch Chanel's, ihre Memoiren niederschreiben zu lassen: „Hungry for approval and recognition, she sought ways to remind the world that she still existed. A book, she thought, might do that: for that project, she needed a writer.“⁸³³ In ihrer Interpretation steht also der (Selbst-)Darstellungswunsch im Vordergrund. Morand selbst betont in Bezug auf sein Werk: „Rien n'était de moi; tout d'une revenante“.⁸³⁴ Er

⁸²⁸ Vgl. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 16.

⁸²⁹ Vgl. ebd.

⁸³⁰ „Wir haben, teurer Freund, nunmehr die zwölf Teile Ihrer dichterischen Werke beisammen [...]. Das erste also, warum wir Sie ersuchen, ist, daß Sie uns Ihre, bei der neuen Ausgabe, nach gewissen innern Beziehungen geordneten Dichtwerke in einer chronologischen Folge aufführen und sowohl die Lebens- und Gemütszustände, die den Stoff dazu hergegeben, als auch die Beispiele, welche auf Sie gewirkt, nicht weniger die theoretischen Grundsätze, denen Sie gefolgt, in einem gewissen Zusammenhange vertrauen möchten“ (Johann Wolfgang Goethe: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.“ In: Klaus-Detlef Müller: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe. Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände. Band 14. Frankfurt am Main 1986, S. 11f.).

⁸³¹ Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 106.

⁸³² Ebd.

⁸³³ Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 143.

⁸³⁴ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 16.

distanziert sich damit von einer aktiven Autorenrolle und reduziert seine Tätigkeit auf das, was die deutsche Ausgabe mit dem Begriff des ‚Aufzeichnens‘ zum Ausdruck bringt: Er präsentiert sich als eine Art ‚Herausgeber‘ der Worte Chanel und erinnert damit an die Tradition der Herausgeberfiktion, mit der er aufgrund seiner literarischen Expertise vertraut sein dürfte.⁸³⁵ Mit dem Begriff ‚*revenante*‘ spielt er implizit mit der Vorstellung, durch sein Werk den ‚Geist‘ Chanel wieder aufleben zu lassen. Das hier beschriebene Vorwort der französischen Ausgabe wurde in der deutschen Übersetzung zum Nachwort umfunktioniert.⁸³⁶ Ließen sich die bisher genannten Abweichungen der Covergestaltung und des Titels noch mit verkaufsstrategischen Überlegungen erklären, so zeigt sich doch über die Verschiebung des eigentlichen Vorworts an das Ende der Erzählung, dass hier das ‚Spiel‘ der Verschleierung der Autorschaft auf der Ebene des Peritexts durchgehalten wird.⁸³⁷

Wie ist diese Lebenserzählung also im theoretischen Kontext des (auto-)biographischen Schreibens einzuordnen? Das ‚Spiel‘ mit Variationen von autobiographischen und fiktionalen Inhalten erinnert oberflächlich zunächst an autofiktionale Werke, die in Kapitel 2.2.3 theoretisch kontextualisiert und verortet wurden. Mit Serge Doubrovskys Definition der Autofiktion als „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten“⁸³⁸ stehen autofiktionale Texte im Spannungsfeld zwischen Autobiographien und Romanen, haben – mit Lejeune gesprochen – „gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen“.⁸³⁹ Wie im o.g. Kapitel aber bereits ausführlicher dargestellt, haben autofiktionale Texte ein anderes Ziel des ‚Spiels‘, als es in *L’allure de Chanel* der Fall ist. Zipfel schreibt, dass es sich hier um Texte handelt, „die – z. B. durch die Gattungsbezeichnung *Roman* – sich selbst dem Bereich

⁸³⁵ Zipfel schreibt hierzu: „Seit den Anfängen des modernen Romans wird zuweilen im Paratext (oft im Vorwort) die Behauptung aufgestellt, daß die Erzählung nicht als ein vom Herausgeber verfaßter Text, sondern als Aufzeichnung einer anderen Person zu verstehen ist“ (Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 135). Im Falle Morands sind es zwar seine eigenen Aufzeichnungen, aber fremde Ideen/ Erinnerungen. Es geht ihm nicht darum, sich als Autor vor seinen Inhalten zu schützen, sondern bewusst mit Genre Grenzen zu spielen und Chanel als Autorin der ‚Inhalte‘ zu inszenieren. Zur Herausgeberfiktion allgemein vgl. Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München 2008.

⁸³⁶ Genette fasst zwar Vor- und Nachwort als *préface* zusammen (vgl. Gérard Genette: *Seuils*. Paris 1987, S. 164), erkennt aber durchaus Unterschiede in Bezug auf Voran- oder Nachstellung an (vgl. ebd., S. 175). Auf der Hand liegt sicher, dass das voranstehende *Vorwort* vor der eigentlichen Lektüre des Haupttextes gelesen wird (oder zumindest gelesen werden soll) und dadurch eine Lenkung des Lesers vorgenommen werden kann. Im Gegensatz dazu dient das *Nachwort* bzw. die nachstehende ‚*préface*‘ (*postface*) einer nachträglichen Erläuterung, Rechtfertigung o.ä.

⁸³⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen Gérard Genettes zum Namen des Autors: ebd., S. 43f. und S. 50.

⁸³⁸ Serge Doubrovsky: „Nah am Text.“ In: *Kultur & Gespenster. Autofiktion 7* (2008), S. 123-133, hier S. 123.

⁸³⁹ Ebd., S. 126. Eine ausführliche Rekonstruktion von Doubrovskys Entwicklung und Definition autofiktionaler Texte findet sich in: Claudia Gronemann: *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte*. Hildesheim 2002, S.42-82.

der Fiktion zuordnen, in denen jedoch in homodiegetischer [respektive autodiegetischer] Erzählweise über den namentlich identifizierten Autor Ereignisse erzählt werden, von denen wiederum nicht klar ist, inwieweit sie auf den tatsächlichen Erlebnissen des Autors gegründet sind.“⁸⁴⁰ Morand hingegen versucht, das „spielerische Potential im Umgang mit Wirklichkeit und Fiktion“⁸⁴¹ zu nutzen, um sein Werk als faktuale Erzählung zu inszenieren. *L'allure de Chanel* schwankt nicht zwischen dem Genre des Romans und der Autobiographie, sondern offenbart sich in der Analyse als Biographie, die in weiten Teilen als fingierter autobiographischer Text zu bewerten ist. Zipfel definiert fingiertes autobiographisches Schreiben wie folgt: „Der textinterne Erzähler hält die Sprachregeln ein, die für entsprechende faktuale Erzähl-Texte gelten und er folgt den Konventionen, die die nachzuahmende Textsorte wie Reisebericht, Tagebuch, Memoiren usw. kennzeichnen.“⁸⁴² Fingiertes autobiographisches Schreiben oder, wie Lejeune es in seinen späteren Untersuchungen (2005) am Rande benennt, „la biographie qui fait semblant d'être une autobiographie (les Mémoires imaginaires),“⁸⁴³ unterscheidet sich demnach auf der Ebene des Erzählens nicht von einer tatsächlichen Autobiographie. Bei Morands Werk liegt der Sonderfall vor, dass er keine fingierte Autobiographie über das Leben einer fiktiven Figur geschrieben, sondern die reale Person Coco Chanel zum Gegenstand seines Werks gemacht hat, sodass die „Differenz zwischen dem Namen der veröffentlichenden Person [(Morand)] und dem des Erzählers“⁸⁴⁴ bzw. der Erzählerin (Chanel) den eingangs beschriebenen Eindruck nahelegt, Morand stilisiere sich als eine Art Herausgeber ihrer Lebensgeschichte. Wie in Bezug auf das Vorwort erläutert, geht seine Tätigkeit jedoch über das reine Herausgeben hinaus – Morand inszeniert sich vielmehr zur Sonderform eines nicht ‚unsichtbaren‘ Ghostwriters, der anstelle Channels (und damit als Mann in einer Frauenrolle) schreibt und das Werk posthum veröffentlicht.⁸⁴⁵ Es ist davon auszugehen, dass Morand seine Notizen ausge-

⁸⁴⁰ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 143.

⁸⁴¹ Ebd., S. 142.

⁸⁴² Ebd., S. 133.

⁸⁴³ Philippe Lejeune: „Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après.“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 11-30, hier S. 25.

⁸⁴⁴ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 135.

⁸⁴⁵ Christoph F. Laferl ordnet die ähnlich konzipierten Memoiren der mexikanischen Schauspielerin Mária Félix mit Lejeune als kollaborative Autobiographie ein, also als Text, der in Zusammenarbeit von zwei Personen entstanden ist (vgl. Christopher F. Laferl: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: Mária Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152, hier S. 131; Zur kollaborativen Autobiographie Kapitel 2.3.3). Mária Félix erzählte ihre Lebensgeschichte Enrique Krauze mit der Intention – so legt dieser es im Vorwort dar – dass er sie veröffentlichen soll. Anders als im Fall von Chanel und Morand liegen hier aber Aufnahmen zugrunde, die Krauze bereits als „literatura oral“ (Mária Félix: *Todas mis guerras*. México D.F. 1993, S. 15) bezeichnet. Es entfällt hier das für die von Morand verfasste (Auto-)Biographie charakteristische Spiel mit der Autor- und Erzählerinstanz.

schmückt, verändert und (re-)strukturiert hat – und dass er sich auch bewusst für eine durchgängige Inszenierung der autobiographischen Form entschieden hat, indem er Chanel zur Erzählinstanz macht.

Morands Intention, den Eindruck einer Autobiographie erwecken zu wollen, spiegelt sich auch abseits der gewählten internen Fokalisierung im gesamten Werk wider: Wiederholt strukturiert die Erzählerin ihre Ausführungen, greift inhaltlich voraus oder auf bereits Gesagtes zurück und restrukturiert die Erzählung im Stile konzeptioneller Mündlichkeit, wenn sie den Faden im ‚Erzählen‘ verloren hat: „Où en étais-je? Voici: je retrouve le fil de mes idées.“⁸⁴⁶ Zusätzlich gibt es Einschübe, die das Erinnern selbst thematisieren („Voilà les matériaux que m’a fourni ma mémoire“),⁸⁴⁷ oder das Erzählen explizit machen: „Ce que je vous raconte“.⁸⁴⁸ Auch die schon aus den Analysen der (auto-)biographischen Schriften Édith Piafs bekannten Momente der Leser:innenanrede verstärken den Eindruck, die Designerin selbst würde ihr Leben erzählen und sich an ihre Lesepublikum wenden: „Ici, je vais rager un peu contre l’époque. Que ceux que ça ennue passent les pages.“⁸⁴⁹ An zahlreichen Stellen findet sich eine (scheinbar) wörtliche Wiedergabe von privaten oder beruflichen Dialogen, die ebenfalls autobiographische Authentizität respektive Faktizität suggerieren.⁸⁵⁰ Zipfel kritisiert jedoch zurecht, dass „eine das menschliche Erinnerungsvermögen übersteigende und nicht durch die Thematisierung von Erinnerungshilfen gerechtfertigte Detailfreudigkeit, insbesondere bei der Wiedergabe von Dialogen“⁸⁵¹ stärker als Abweichen von den Sprachhandlungsregeln autobiographischen Schreibens zu bewerten ist.

In Bezug auf Titel und Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit gilt es in Bezug auf die nachfolgende Analyse also zu bedenken, dass das ‚Selbst-‘ der Inszenierung und das ‚Auto-‘ in der Biographie hier eine untergeordnete Rolle spielen und die Inszenierung stattdessen federführend (im wahrsten Sinne des Wortes) durch Morand erfolgt. Die Frage, wieviel Coco Chanel zu den jeweiligen inhaltlichen Schwerpunkten in ihrem Gespräch mit Morand tatsächlich selbst beigetragen hat, oder an welchen Stellen es sich um reine Fiktion aus der Feder des Autors handelt, lässt sich nicht klären. Wie auch bereits im Kontext der vorherigen Analysen zu den (auto-)biographischen Werken Piafs ausgeführt, soll im Folgenden nicht die Suche nach faktu-

⁸⁴⁶ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 148; vgl. hierzu auch ebd., S. 106, S. 113, S. 151, S. 170f.

⁸⁴⁷ Ebd., S. 242.

⁸⁴⁸ Ebd., S. 239.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 184.

⁸⁵⁰ Vgl. z.B. ebd., S. 56-60; S. 99-101; S. 179-183, etc.

⁸⁵¹ Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001, S. 137.

alen Elementen im Sinne einer autobiographischen ‚Wahrheit‘ im Vordergrund stehen, sondern aufgezeigt werden, welches künstlerische (Selbst-)Bild im Rahmen der (Auto-)Biographie erzeugt wird. Davon ausgehend, dass sich Morand als professioneller Autor bzw. Schriftsteller, als Literat, bewusst den Charakteristika des autobiographischen Schreibens bedient und eine Biographie vorlegt, die die Form einer Autobiographie wählt, beleuchtet die nachfolgende Analyse wie in den vorangegangenen Untersuchungen diese inszenierte Selbstinszenierung als (*Selbst*-)Inszenierung respektive als Konstruktion eines bestimmten künstlerischen (*Selbst*-)Bilds. Im Fokus der Untersuchung stehen dabei auch in Bezug auf dieses Werk v.a. die Strategien der (Selbst-)Darstellung und die Frage, mit welchen Mitteln welches (Selbst-)Bild erzeugt wird. In der weiteren Analyse markiert die alleinige Verwendung des Namens ‚Coco‘, dass Morands Erzählerin gemeint ist – in Abgrenzung zu ‚Coco Chanel‘ für die Designerin außerhalb des fiktionalen Texts. Ein Abgleich mit bestehender Sekundärliteratur zu Coco Chanel findet verstärkt in den Fußnoten statt, um die Trennung zwischen inszenierter (Auto-)Biographie und biographischen Inhalten aufrecht zu erhalten.

5.2.2 Die Inszenierung der Arbeit: Einsamkeit als Erfolgsgeheimnis

Die Lebenserzählung beginnt in der (Auto-)Biographie mit der Offenlegung des Erzählanlasses: Wiederholt erklärt Coco, mit bestehenden Gerüchten aufräumen zu wollen, sich erklären oder rechtfertigen zu müssen.⁸⁵² Die Überleitung zwischen der *Préface* und dem ersten inhaltlichen Kapitel vollzieht Morand über die Thematisierung des Orts, an dem sein Treffen mit Coco Chanel stattgefunden haben soll:

Ce n'est pas devant mon Puy-de-Dôme natal que je parle avec vous, ce soir, c'est à Saint-Moritz, face à la Bernina ; ce n'est pas dans la noire maison où fut, un jour, recueillie, sans élan ni chaleur, **une fillette orgueilleuse** et fermée, que je commence à vous raconter ma vie passée ; c'est dans un hôtel illuminé, où **les riches** prennent leur plaisir et leur repos laborieux. Mais pour moi, dans la Suisse d'aujourd'hui comme dans l'Auvergne d'autrefois, je n'ai jamais trouvé que **la solitude**.⁸⁵³

Morand platziert in diesen ersten Sätzen direkt zentrale Parameter der (Selbst-)Inszenierung Cocos und stimmt die Lesenden damit inhaltlich auf die folgenden Kapitel ein: Stolz und Einsamkeit sind zentrale Parameter ihres privaten Lebens sowie ihres beruflichen Erfolgs und Reichtums. Weder Morand noch die im Vorwort beschriebene Erzählsituation werden anschlie-

⁸⁵² Vgl. z.B. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 116 („On a dit mille autres bêtises là-dessus“) und ebd., S. 127 („Je n'ai pas empêché les ballets de Diaghilev de faire naufrage, comme on l'a dit“); ebd., S. 215 („Des confrères vous diront: Chanel manque d'audace.“); ebd., S. 241 („Les gens croient que je distille le fiel et la méchanceté.“).

⁸⁵³ Ebd., S. 17 (Hervorhebungen N.G.).

ßend nochmals aufgegriffen, auch in den o.g. Erinnerungs- oder Erzählstrukturierungen finden sich keinerlei Rückbezüge mehr zu diesem Setting.⁸⁵⁴ Stattdessen festigt sich in den folgenden Kapiteln der Eindruck, Coco erzähle ohne eine weitere, externe Schreibinstanz das Leben Chanel. Bereits in diesem ersten Kapitel erklärt sie hinsichtlich der Kapitelüberschrift: „En tête de ces premiers propos se détache le mot *seule*; je n’écrirais pas: *Seule...*, je ne le ferais pas suivre de points de suspension colorant mon isolement d’une mélancolie qui n’est pas dans ma nature; pas non plus de point d’exclamation: *Seule!*, ce qui aurait inutilement eu l’air d’un défi au monde.“⁸⁵⁵ Über die Verschiebung des Gesprächsmodus zu einer (fingierten) Schreibsituation wird der Leseindruck erweckt, sie schreibe ihr Leben selbst nieder und treffe sogar kleinste stilistische Entscheidungen. Diese gegenläufigen Situierungen des Erzählens vs. Schreibens lässt sich insbesondere aufgrund der Nähe beider Informationen im ersten Kapitel als Mittel Morands werten, um sein ‚Spiel‘ mit den Gattungsgrenzen zwischen Biographie und Autobiographie aufrechtzuerhalten.

Das erste Kapitel weist mit dem o.g. Titel ‚Seule‘⁸⁵⁶ nicht nur den Inhalt des Kapitels voraus, sondern stellt über die prominente Platzierung auch insofern den Ausgangspunkt der gesamten Erzählung dar, als die Einsamkeit Cocos – wie eingangs bereits erwähnt – immer wieder zum zentralen Bezugspunkt ihrer Erlebnisse und Entscheidungen gemacht wird, wie auch im Folgenden gezeigt werden soll. In der (insbesondere französische) Geschichte der Autobiographik erinnert die Herausstellung der Einsamkeit an Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire* (1782). Zwar fehlt bei Coco die Verbindung zwischen Natur und Einsamkeit sowie die Betonung der Selbstreflexion, die Rousseaus Werk in der Nachbetrachtung zu einem Vorläuferwerk der Romantik werden ließ, trotzdem reiht sie sich über die leitmotivische Verwendung der Einsamkeit in eine autobiographische Tradition ein, die sich in unterschiedlichen (Auto-)Biographien von Künstler:innen nachweisen lässt.⁸⁵⁷

Coco beschreibt zu Beginn, dass sie nach dem Tod der Mutter zu ihren Tanten zieht, da der Vater in die USA geht – und greift damit auf die in Kapitel 4.2 ausgeführte Kindheitsgeschichte

⁸⁵⁴ Lediglich das Ende des ersten Kapitels deutet indirekt noch einmal an: „aujourd’hui dans le soleil et la neige“ (Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 19) – und meint damit den Winterurlaub in Saint-Moritz. Morand und die Gesprächssituation werden hier jedoch bereits nicht mehr explizit erwähnt, auch als Zuhörerinstanz tritt er zu keiner Zeit in Erscheinung.

⁸⁵⁵ Ebd., S. 18.

⁸⁵⁶ Ebd., S. 17. Im Folgenden werden die Begriffe ‚Einsamkeit‘ und ‚Alleinsein‘ synonym verwendet, sie bilden hier keinerlei Differenzierung oder Nuancierung ab.

⁸⁵⁷ Vgl. hierzu z.B. auch die Analyse zu den Memoiren Brigitte Bardots im Analysekapitel 5.3.

zurück, die Coco Chanel Zeit ihres Lebens der Öffentlichkeit präsentierte.⁸⁵⁸ Hier wird das Gefühl der Einsamkeit etabliert: „À six ans, je suis déjà seule. Ma mère vient de mourir.“⁸⁵⁹ Trotz der vermeintlichen ‚Entschärfung‘ des Waisenhauses durch die Tanten transportiert Morands Werk in Bezug auf die Kindheit Cocos Gefühle von Einsamkeit, Kälte und Verlorensein und legt damit im Sinne der Leiderfahrungen und dem schwierigen familiären Hintergrund den Grundstein für eine mögliche (Selbst-)Inszenierung nach dem Vorbild der Diva. Cocos Verhältnis zu den Tanten wird als schwierig beschrieben, sie selbst als unbändig und eigensinnig.⁸⁶⁰ Das Motiv des Alleinseins verkörpert auch die Beschreibung ihres bevorzugten Rückzugsorts in der Kindheit – ein Friedhof:

Chaque enfant possède un lieu de retraite où il aime à se réfugier, à jouer, à rêver. Le mien, c'était un cimetière auvergnat. Je n'y connaissais personne, pas même les morts ; je n'y pleurais personne, aucun visiteur n'y entraît jamais. [...] J'étais la reine de ce jardin secret. J'en adorais les habitants souterrains. [...] Je confiais mes joies et mes peines aux compagnons silencieux dont je ne troublais pas le dernier sommeil. [...] J'adore parler toute seule et je n'écoute pas ce qu'on me dit : cela vient sans doute de ce que les premiers êtres à qui j'ai ouvert mon cœur étaient des morts.⁸⁶¹

Hier wird Cocos Charakter, ihre spätere diventypische Unabhängigkeit und Emanzipation, mit dieser Kindheitsgeschichte in Bezug gesetzt – und damit von Beginn an ein stringentes (Selbst-)Bild etabliert.⁸⁶² Die Einsamkeit aus der Kindheit, zunächst noch als schmerzvoll z.B. in Bezug auf die fehlenden Eltern beschrieben, wird in eine Eigenschaft Cocos verwandelt, die zum zentralen Motiv in Morands Werk avanciert: „C'est la solitude qui m'a trempé le caractère, que j'ai mauvais, bronzé l'âme, que j'ai fière, et le corps, que j'ai solide.“⁸⁶³ Die Einsamkeit

⁸⁵⁸ Für Simon handelt es sich um den bewussten Versuch, die Ursprünge in eine öffentliche Selbstinszenierung zu integrieren: „She created a story of her childhood to reflect back on her own image: she said her father wanted a larger world than the Auvergne, and she idealized her parents as having inherent good taste for what was clean, fresh and luxurious“ (Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 143). Einzig Cocos Tante Adrienne, die in Morands Veröffentlichung Erwähnung findet, ist wirklich Gegenstand des Lebens von Coco Chanel. Sie ist ungefähr im gleichen Alter, die beiden verbringen nach Coco Chancels Auszug aus dem Waisenhaus viel Zeit miteinander, arbeiten anfangs sogar zusammen (vgl. hierzu auch Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 26f.). Auch bei Morand ist Adrienne eine positiv dargestellte, hübsche und junge Tante, die nur gelegentlich zu Besuch kommt. Sie spielt hier aber keine größere Rolle in Cocos Leben (vgl. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 33f.). Zur Rolle Adriennes in Coco Chancels Leben und insbesondere in Bezug auf ihre beruflichen Anfänge vgl. Edmonde Charles-Roux: *L'irrégulière. L'itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 91-138).

⁸⁵⁹ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 17.

⁸⁶⁰ Vgl. ebd., S. 23.

⁸⁶¹ Ebd., S. 20f. Vgl. hierzu auch das Vorwort Morands, in dem er Chancels Leben als ‚Rache‘ an ihrer Kindheit beschreibt, ihr gesamtes Auftreten und Handeln auf ihre schwierigen und ärmlichen Ursprünge zurückführt: „Cet esprit de vengeance n'abandonnera jamais Chanel; il lui fit couper une belle et longue chevelure qui se prenait dans les lacets de son corset; il exterminait tout un rêve de paradis perdu, d'ailleurs imaginaire, puisque l'enfance fabuleuse qui la marqua tellement, elle l'avait d'abord haïe et fuie“ (ebd., S. 12).

⁸⁶² Vgl. hierzu auch Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 10f; vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 9f.

⁸⁶³ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 18.

rahmt Cocos gesamten Lebensbericht: „Ma vie, c’est l’histoire – et souvent le drame – de la femme seule, ses misères, sa grandeur, le combat inégal et passionnant qu’elle doit mener contre elle-même, contre les hommes, contre les séductions, les faiblesses et les dangers qui surgissent de toutes parts.“⁸⁶⁴ Vor diesem Hintergrund beendet Coco das erste Kapitel mit einem Zeitsprung zu dem Zeitpunkt des Erzählens und verdeutlicht damit die Kontinuität der Einsamkeit. Im letzten Satz legt sie offen, dass sich das Alleinsein sich nicht nur auf ihr Privatleben, sondern auch auf ihre Arbeit erstreckt: „Seule, aujourd’hui dans le soleil et la neige... Je continuerai, sans mari, sans enfants, sans petits-enfants, sans toutes ces charmantes illusions, sans tous ces mirages qui nous font croire que le monde est habité par d’autres nous-mêmes, à travailler et à vivre *seule*.“⁸⁶⁵ Durch die Kursivierung des letzten Wortes wird das Alleinsein für die Lesenden noch einmal akzentuiert.

Im weiteren Verlauf schwankt die Darstellung der Einsamkeit zwischen einer positiven („la solitude me réussit“)⁸⁶⁶ und einer negativen Bewertung durch Coco („[l]a solitude me fait horreur“)⁸⁶⁷ und fügt sich damit im doppelten Sinne in eine (Selbst-)Inszenierung zur Diva ein – einmal im Sinne eines *self-made* Erfolgs und einmal als Leiderfahrung und fehlender Fröhlichkeit. In Erzählungen, die das Erwachsenenalter und das Berufsleben betreffen, liegt der Schwerpunkt auf der Kraft, der Energie oder der Fähigkeit zur Fokussierung, die sie aus der erfahrenen Einsamkeit ziehen kann, wie das nachfolgende Zitat veranschaulicht. Coco erzählt hier, wie sie nach einem Urlaub – der erste seit Jahren – wieder nach Paris und zu ihrer Arbeit zurückkehrt:

Je repris ma vie de dictateur : succès et solitude. J’étais épuisée par ce congé. Rien ne me repose comme de travailler, et rien ne m’épuise plus que l’oisiveté. Plus que je travaille et plus j’ai envie de travailler. Je ne puis être sous les ordres de quelqu’un [...]. Dans les autres maisons, on compte cinquante chefs et sous-chefs. Chez moi, il n’y a que ‚Mademoiselle‘.⁸⁶⁸

In diesen Ausführungen wird zum einen deutlich gemacht, dass Coco für ihre Arbeit lebt, keine Erholung, keinen Urlaub braucht und somit – für Diven typisch – untrennbar von ihrer Profession ist („Konstante (Selbst-)Inszenierung“). Zum anderen steht ihre Alleinstellungsposition in ihrem Unternehmen im Vordergrund: Coco betont, die alleinige Leiterin zu sein und grenzt sich damit von anderen Modehäusern ab. Auch nach Feierabend bleibt sie alleine und

⁸⁶⁴ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 18f.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 19 (Kursivierung im Original).

⁸⁶⁶ Ebd., S. 82.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 242.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 104.

zurückgezogen: „Après des journées de travail, rue Cambon, je ne pensais qu’à rester chez moi“.⁸⁶⁹ Über die Betonung ihres beruflichen ‚Alleinseins‘ unterstützt sie ihre (Selbst-)Inszenierung als *role model* im Sinne einer erfolgreichen, unabhängigen Geschäftsfrau – und einer Diva des 20. Jahrhunderts.

Der Zusammenhang zwischen Einsamkeit und Karriere wird an anderer Stelle aber auch anders dargestellt: Coco erklärt, dass Männer nicht mit ihr zusammenleben könnten, weil sie so erfolgreich und unabhängig ist. Am Beispiel von Paul Iribe (1883-1935),⁸⁷⁰ einem Modezeichner und Medienunternehmer, beschreibt sie das Scheitern einer Beziehung:

Quand Iribe avait quitté Paris pour l’Amérique, je commençais à être très connue. Ma célébrité naissante avait éclipsé sa gloire déclinante. Inconsciemment, il m’aima, à son retour en 193...,⁸⁷¹ pour libérer ce complexe et par une vengeance envers ce qui lui avait été refusé. J’étais pour lui ce Paris qu’il n’avait pu posséder, dominer [...].⁸⁷²

Coco erklärt, dass Iribe mit ihrem Erfolg und ihrer Selbständigkeit nicht umgehen könne, seine eigene berufliche Unzufriedenheit auf sie übertrage:

Iribe m’aimait, mais à cause de tout cela qu’il ne s’avouait, ni ne m’avouait ; il m’aimait avec le secret espoir de me détruire. Il souhaitait que je fusse vaincue, humiliée, il désirait que je meure. Il aurait eu une joie profonde à me voir toute à lui, pauvre réduite à l’impuissance, paralysée, dans une petite voiture.⁸⁷³

Über diese Darstellung Iribes erhebt sich Coco im Sinne einer Diva als Grenzfigur zu einer außergewöhnlichen Frau, die ihrer Zeit und den gesellschaftlichen bzw. männlichen Vorstellungen von schwacher, ‚ohnmächtiger‘ und untergeordneter Weiblichkeit voraus ist. Ihre Ausführungen erinnern hier an jenes Phänomen, das Judith Halberstam 1998 mit ihrer Studie und dem Werk *Female Masculinity* diskursfähig machte: Frauen können ‚männliche‘ Eigenschaften verkörpern – ja sogar ‚männlicher‘ sein, als tatsächliche Männer (hier als Paul Iribe).⁸⁷⁴ Sie verstärkt dieses (Selbst-)Bild dadurch, dass sie an anderer Stelle ausführt, dieses Beziehungs-

⁸⁶⁹ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 81.

⁸⁷⁰ Zur Beziehung von Chanel und Paul Iribe vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 73 sowie Axel Madsen: *Chanel. A Woman of Her Own*. New York 1990, S. 202-206.

⁸⁷¹ Diese unpräzisen Jahresangaben, die sonst eher in Romanen anzutreffen sind, finden sich an mehreren Stellen (vgl. z.B. Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 179 und S. 211). Sie lassen sich als Inszenierung ‚echter‘ autobiographischer Unsicherheit werten (vgl. die in Kapitel 5.2.1 dargestellten Ausführungen Zipfels zum Verhältnis von menschlichem Erinnerungsvermögen und autobiographischen Texten).

⁸⁷² Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 156.

⁸⁷³ Ebd., S. 157.

⁸⁷⁴ Vgl. Judith Halberstam: *Female Masculinity*. Durham und London 1998, hier insbesondere das erste Kapitel, S. 1-43.

problem betreffe nicht nur Iribe: „Ce n'est probablement pas par hasard que j'ai vécu seule. [...] Il serait très difficile à un homme, à moins d'être fort, de vivre avec moi. Et il me serait impossible, s'il était plus fort que moi, de vivre avec lui.“⁸⁷⁵ Die Virilität, die sie sich hier selbst zuschreibt, macht sie zur Grenzfigur zwischen traditionellen Gendergrenzen und schreibt ihre (Selbst-)Inszenierung als *role model* fort: Sie bewertet Konventionen respektive Vorstellungen von ‚Mann‘ und ‚Frau‘ und bricht mit traditionellen Rollenzuschreibungen. Der Einsamkeit kommt in den Ausführungen Cocos also stets eine ambivalente Interpretation zu: Sie sei einsam aufgrund ihres Erfolgs, schöpfe aber die Kraft auch umgekehrt aus der Einsamkeit.⁸⁷⁶

Der Stolz, der hier in Bezug auf die Unabhängigkeit Cocos wieder anklingt, soll im nachfolgenden Kapitel in das Zentrum der Untersuchung gerückt werden.

5.2.3 Aufstieg: Stolz als Motor der Unabhängigkeit

Eng verbunden mit dem zuvor untersuchten Motiv der Einsamkeit sind die Darstellung von Cocos beruflichem Erfolg und ihrer Unabhängigkeit, die die Grundlage für die (Selbst-)Inszenierung zur stolzen (Geschäfts-)Frau bilden. Der Stolz ist damit ein weiterer zentraler (Selbst-)Inszenierungsaspekt, der sich leitmotivisch durch das Werk zieht und als maßgeblicher Einflussfaktor für Cocos Entscheidungen und Handeln präsentiert wird. Ebenso wie die Einsamkeit begleitet auch der Stolz Coco während ihres gesamten Lebens („je suis tout orgueil“)⁸⁷⁷, er dient als Erklärung und Rechtfertigung für ihren schwierigen Charakter: „Oui, l'orgueil est la clé de mon mauvais caractère, de mon indépendance de tzigane,⁸⁷⁸ de mon

⁸⁷⁵ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 238f.

⁸⁷⁶ Vgl. hierzu Charles-Roux in Bezug auf das Leben Coco Chanel: „Elle vivait au sein de son extraordinaire réussite professionnelle dans une solitude extrême [...]. Pouvait-on être plus indépendante, plus libérée qu'elle l'avait été“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 13). Für sie ist die Unabhängigkeit Chanel Ausdruck ihres emanzipierten Lebens. Ihre Interpretation deckt sich also mit der (Selbst-)Darstellung Cocos in Morands Text. Simon ergänzt, dass sich die Einstellung Chanel hinsichtlich Ehe und Einsamkeit im Lauf ihres Lebens verändert hat. Zunächst schreibt sie: „For much of her career, Chanel nurtured her reputation as successful entrepreneur who would not trade that success to become someone's wife“ (Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 13). In ihren späteren Jahren war die Einsamkeit aber nicht mehr zwangsläufig selbst gewählt, sondern das Resultat zweier geplanter Hochzeiten, die beide nicht zustande gekommen waren: „Several times she believed she was close to marrying, but each time she lost her lover, usually because he married someone else: richer, younger, fertile or a member of the aristocracy“ (ebd., S. 14, vgl. zusätzlich ebd., S. 85). Dieser Aspekt findet bei Morand keine Berücksichtigung, ist also nicht Teil des (Selbst-)Bilds Cocos.

⁸⁷⁷ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 239.

⁸⁷⁸ Mit dem Begriff ‚tzigane‘ wird hier die Unfähigkeit bzw. der Unwillen Cocos zum Ausdruck gebracht, sich zu binden, ‚anzukommen‘ sowie ihr Unvermögen, sesshaft zu werden. An anderer Stelle spielt sie auch auf ihre optische Ähnlichkeit einer (stereotypen) ‚tzigane‘ an: „[J]e me mets devant une glace: je m'aperçois avec mes sourcils au double arc menaçant, mes narines ouvertes comme des naseaux de cavale, mes cheveux plus noirs que le diable [...]. Ma peau noire de bohémienne où mes dents et mes perles mettent leur double blancheur [...]“ (ebd., S. 200).

insociabilité; c'est aussi le secret de ma force et de ma réussite.“⁸⁷⁹ Hier wird deutlich, inwiefern sich der Stolz in die im vorherigen Unterkapitel erläuterten (Selbst-)Inszenierungsparameter ‚Einsamkeit‘ und ‚Erfolg‘ einfügt: Cocos Stolz ist der Ausgangspunkt für die Unabhängigkeit und damit auch für das isolierte, einsame Leben – und somit Ursprung ihrer Kraft und ihres divenartigen Erfolgs.⁸⁸⁰

Wie bereits das Thema ‚Einsamkeit‘, so wird auch Cocos Stolz in der Lebenserzählung an ihre Kindheit rückgebunden: „Quand je vois combien un premier bonheur handicape les êtres, je ne regrette pas d'avoir été d'abord profondément malheureuse. Il faut être quelqu'un de vraiment très bien pour résister à une bonne éducation. Pour rien au monde je ne voudrais avoir eu un autre sort que le mien.“⁸⁸¹ Die schwierige Kindheit Cocos wird hier – ganz im Sinne einer Diveninszenierung – zur Antriebskraft stilisiert und damit als zentraler Aspekt ihrer Aufstiegs-geschichte präsentiert, wie auch das folgende Zitat unterstreicht: „Voilà mon enfance, l'enfance d'une orpheline, recueillie, d'une sans maison, d'une sans amour, d'une sans père ni mère. Ce fut affreux, mais je ne regrette rien. J'ai été ingrate envers les méchantes tantes : je leur dois tout, un enfant en révolte fait un être armé et très fort.“⁸⁸² Die Vergangenheit, die ‚dramatische‘ Biographie wird in das Bild der Karrierefrau integriert und (trotz der eingangs beschriebenen Verfremdungen, die sich mit der ‚offiziellen‘ Kindheitsgeschichte Coco Chanel decken) dazu genutzt, Cocos Stärke und ihr Bedürfnis nach Unabhängigkeit zu erklären. Diese (Selbst-)Inszenierungsstrategie weist deutliche Parallelen zu Édith Piafs (auto-)biographischen Schriften auf und legt damit Muster – steinige Karriereverläufe mit vergleichbaren familiären Hintergründen, fortwährende Leiderfahrungen, die in das künstlerische Image integriert werden – einer künstlerischen (Selbst-)Inszenierung am Vorbild der Diva offen, wie sie in Kapitel 3 herausgearbeitet wurden.

⁸⁷⁹ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 26; vgl. hierzu auch ganz ähnlich ebd., S. 198: „[M]on incompréhension, mon désir de ne pas écouter, mes œillères, mon entêtement, ont été les vraies causes de mon succès.“ Hinsichtlich ihres schwierigen Charakters führt Coco an anderer Stelle aus: „J'offre des contrastes, qui n'intéressent que moi, mais auxquels je n'arrive pas à m'habituer: je me trouve la personne la plus timide et la plus hardie, la plus gaie et la plus triste. Ce n'est pas moi qui suis violente, ce sont les contrastes, les grands contraires que se heurtent en ma petite personne“ (ebd., S. 241).

⁸⁸⁰ Vgl. hierzu auch ebd., S. 81: „Je n'aime pas non plus m'attacher, car dès que je tiens quelqu'un, je suis lâche [...]; or la lâcheté me déplaît.“

⁸⁸¹ Ebd., S. 30.

⁸⁸² Ebd., S. 40. Die Formulierung Cocos ‚je ne regrette rien‘ scheint auf den ersten Blick eine geradezu wörtliche Einreihung in die Tradition Piafs nahezulegen. Diese These lässt sich allerdings nicht halten, wenn man Morands Entstehungsgeschichte Glauben schenken möchte: Damit läge der Lebensbericht Coco Chanel in Form des Gesprächs aus dem Jahr 1946, auf dem Cocos Worte basieren sollen, zeitlich sowohl vor der Erscheinung des Chansons *Non, je ne regrette rien* (1960) als auch vor der Veröffentlichung von *Ma vie* (1963).

Die gesamte Darstellung der Kindheit Cocos in *L'allure de Chanel* dient dazu, ihre (positiven) Charaktereigenschaften herauszustellen, bzw. aufzuzeigen, wie diese sich aus ihren ersten schwierigen Lebensjahren heraus entwickelt haben. Auch die fehlende Liebe in der Kindheit Cocos wird eindrücklich beschrieben: „Je dis non à tout, par goût violent, trop violent de la vie, par besoin d'être aimée, parce que tout m'irrite et me blesse chez mes tantes. [...] Exécrables tantes pour qui l'amour est un luxe et l'enfance un péché.“⁸⁸³ Hier wird bereits auf ihren Unwillen verwiesen, sich unterzuordnen: „Je déteste m'abaisser, courber l'échine, m'humilier, déguiser ma pensée, me soumettre, ne pas en faire à ma tête.“⁸⁸⁴ Aus den hier nur exemplarisch angeführten Darstellungen der Kindheit Cocos konstruiert sich ihr (Selbst-)Bild im Erwachsenenalter, das den Stolz in den Vordergrund rückt – Stolz v.a. im Sinne eines steinigen Karriereverlaufs, der einen Aufstieg der Diva von weit ‚unten‘ nach ganz ‚oben‘ impliziert: „Aujourd'hui comme alors, l'orgueil éclate dans mes actions, dans mes gestes, dans la dureté de ma voix, dans le feu de mon regard, dans mon visage musclé et tourmenté, dans toute ma personne absolue.“⁸⁸⁵

Von dem hohen Stellenwert des Stolzes leitet Coco ihren Wunsch nach (finanzieller) Freiheit ab, verbunden mit dem bereits erwähnten Streben nach Unabhängigkeit: „Les orgueilleux ne connaissent qu'un bien suprême: la liberté!“⁸⁸⁶ Der Stolz wird hier zum Motor ihres Arbeitswillens und ihres beruflichen Erfolgs stilisiert und trägt dabei immer wieder Züge einer (Selbst-)Inszenierung als *self-made-woman*, die sich alles selbst erarbeitet hat.⁸⁸⁷ Wie auch schon die Analysen der (auto-)biographischen Schriften Édith Piafs gezeigt haben, unterstützt die zuvor beschriebene ‚Tiefe‘ der (sozialen) Ausgangssituation den Eindruck des für die Diva typischen steinigen Karriere- und Lebenswegs.

Ihre Lebens- und Berufsweisheiten gibt Coco an ihre Leser:innen – und teilt damit ihr Diven-erfolgsgeheimnis in ählicher Weise, wie sich Piaf zur Mentorin anderer Künstler stilisierte,⁸⁸⁸ weiter: „[J]’avais deviné seule ce qui ne s’apprend pas. J’y reviendrai souvent. Je veux, pour le moment, finir sur cet aphorisme important, qui est le secret de mon succès, et peut-être celui de la civilisation; en face des impitoyables techniques: *C’est avec ce qui ne s’apprend pas qu’on*

⁸⁸³ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 23.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 24.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 25.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 30. Und ähnlich: „Je déteste qu'on mette la main dessus, comme les chats“ (ebd., S. 82).

⁸⁸⁷ Vgl. zB. ebd., S. 40: „Moi, j'ai été autodidacte“.

⁸⁸⁸ Vgl. Kapitel 5.1.1.5

réussit.⁸⁸⁹ Trotz der Betonung des Erfolgs, der dadurch gewonnenen Unabhängigkeit und des damit verbundenen sozialen Aufstiegs betont Coco, dass der finanzielle Reichtum (also der Aufstieg von der ‚Tellerwäscherin‘ zur Millionärin), den sie sich erarbeitet habe, nur von untergeordneter Bedeutung für sie sei und nur als „symbole de l’indépendance“⁸⁹⁰ fungiere. Stattdessen betont sie an zahlreichen Stellen des Werks ihre Bedeutung als Modeschöpferin und demonstriert über den Stellenwert ihrer Kreationen ihr diventypisches berufliches Selbstbewusstsein und ihren Erfolg. Stolz resümiert sie beispielsweise an einer Stelle ihre Ausführungen wie folgt: „Voilà pourquoi je suis née, voilà pourquoi j’ai duré, voilà pourquoi le tailleur que je portais aux courses de 1913 est encore portable en 1946 [...]. Voilà pourquoi la rue Cambon a été pendant trente années le centre du goût. J’avais retrouvé l’honnêteté et, à mon image, j’avais rendu le monde honnête.“⁸⁹¹ Auf die Darstellung ihrer beruflichen Erfolge wird noch ausführlicher einzugehen sein.

Für die Herausstellung ihres selbst erarbeiteten Aufstiegs nutzt Coco auch die Literatur, die sie im Rahmen ihrer einsamen und zurückgezogenen Kindheit für sich entdeckte. Neben dem bereits thematisierten Friedhof, so berichtet sie, verbrachte sie viel Zeit auf dem Dachboden: „Le grenier... que de ressources dans ce grenier! C’est ma bibliothèque. Je lis tout. J’y trouve la matière romanesque dont ma vie profonde va se nourrir.“⁸⁹² Lesen und Stolz werden hier eng mit einander verbunden: „Ces romans-là m’enseignèrent la vie; ils alimentaient ma sensibilité et mon orgueil.“⁸⁹³ Im Kontext ihrer schwierigen Kindheit demonstriert sie hier erneut selbstbewusst, sich ihren (sozialen) Aufstieg selbst erarbeitet zu haben – ersetzten ihr die (nicht näher

⁸⁸⁹ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 41 (Kursivierung im Original).

⁸⁹⁰ Ebd., S. 56. Auch hier deckt sich die (Selbst-)Darstellung Cocos mit dem Eindruck, den Coco Chanel erweckte, wie das nachfolgende Zitat von Charles Roux verdeutlicht: „Elle accumula une immense fortune [...]. Jamais on ne l’entendit magnifier la richesse ou exalter l’argent. Pas la moindre jubilation. Avoir, pour elle, était certainement une jouissance mais dont l’essentiel était de mesurer ce qui la séparait du temps où elle n’avait rien“ (Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 17). Gleichzeitig ‚beweist‘ Chanel selbst erarbeitetes Vermögen ihren Erfolg, ihr (modisches) Gespür: „L’argent gagné n’est qu’une preuve matérielle que nous avons eu raison: si une affaire ou une robe ne rapportent rien, c’est qu’elles sont ratées“ (Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 169).

⁸⁹¹ Ebd., S. 65.

⁸⁹² Ebd., S. 24.

⁸⁹³ Ebd., S. 24f. Über diese Selbstdarstellung schreibt sich Coco in die Tradition von Laclos’ Marquise de Merteuil ein, die ebenfalls grundlegende Erkenntnisse und Antworten in der Literatur sucht: „[I]l me restait bien encore quelques observations à faire. Je les fortifiai par le secours de la lecture: mais ne croyez pas qu’elle fût toute du genre que vous la supposez. J’étudiai nos mœurs dans les Romans; nos opinions dans les Philosophes; je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu’ils exigeaient de nous, et je m’assurai ainsi de ce qu’on pouvait faire, de ce qu’on devait penser, et de ce qu’il fallait paraître“ (Choderlos de Laclos: *Les liaisons dangereuses*. Édition établie, présentée et annotée par Catriona Seth. Paris 2009, S. 208). Vgl. hierzu auch Kirsten von Hagen: *Intermediale Liebschaften. Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos’ Les Liaisons dangereuses*. Tübingen 2002, S. 57-59: Für sie ist die Marquise de Merteuil nicht nur die „stärkste und zugleich faszinierendste Figur des Romans“ (ebd., S. 59), sondern sie charakterisiert sie auch als ungewöhnliche Frau ihrer Zeit – was gleichermaßen der (Selbst-)Inszenierung Cocos entspricht.

benannten) Romane in ihrer (Selbst-)Inszenierung doch die fehlende schulische Bildung und ermöglichten ihr die Integration in die gehobenen gesellschaftlichen Kreise, denen sie nach erfolgtem Aufstieg angehört:

Le plus mauvais livre a toujours quelque chose à vous dire, quelque chose de vrai. Les romans les plus stupides sont des monuments d'expérience humaine. J'ai vu beaucoup de gens très intelligents et de haute culture ; ils ont été étonnés de ce que je savais ; ils l'eussent été bien plus encore si je leur avais dit que j'avais appris la vie dans les romans. Si j'avais des filles, je leur donnerais, pour toute instruction, des romans. On y trouve écrites les grandes lois non écrites qui régissent l'homme.⁸⁹⁴

Cocos Belesenheit wird im gesamten Werk über zahlreiche intertextuelle Referenzen unter Beweis gestellt – eine (Selbst-)Inszenierungsmethode, die sich häufig in autobiographischen Werken findet:⁸⁹⁵ An einer Stelle platziert sie z.B. den Namen Maupassants,⁸⁹⁶ an anderer Stelle verweist sie auf Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726).⁸⁹⁷ Mal sind diese intertextuellen Bezüge explizit, mal (vermeintlich) subtiler in die Erzählung eingebunden, wie das nachfolgende Zitat verdeutlicht : „Un intérieur, c'est la projection naturelle d'une âme et Balzac a eu raison d'y attacher autant d'importance qu'à l'habit.“⁸⁹⁸ Auch hier steht primär der ‚Nachweis‘ der literarischen Kenntnisse im Vordergrund.⁸⁹⁹ Auffällig ist im Vergleich zu den nachfolgend analysierten Lebenserzählungen Brigitte Bardots, dass die Verweise Cocos aus vergleichbaren literarischen Feldern stammen und zu ähnlichen Zwecken genutzt werden (z.B. für einen Exkurs über Moral mit Hilfe Maupassants), allerdings legen sie stärker eine tatsächliche Kenntnis der literarischen Texte nahe, umfassen also mehr Details oder sind präziser formuliert. Eine etwas komplexere intertextuelle Anspielung weist beispielsweise der folgende Auszug

⁸⁹⁴ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 76. Vgl. hierzu Cocos Kommentar zu Misia Sert, die sie als ungebildet beschreibt: „[E]lle n'a aucune culture. Elle n'a jamais ouvert un livre“ (ebd., S. 96). Ein Beispiel für die (z.T. stereotypen) Vorstellungen, die sie aus ihren Romanen gewinnt, findet sich in ihren Ausführungen über Engländerinnen (vgl. ebd., S. 230-232), die aus englischen Romanen – für sie „miroirs des mœurs“ (ebd., S. 232) – ableitet.

⁸⁹⁵ Brigitte Bardot bspw. geht in ihren Memoiren nach dem gleichen Prinzip vor (vgl. Kap. 5.3.4.3). Es liegt im Kontext dieser (Selbst-)Inszenierungsstrategie nahe, an Morands literarische Kenntnisse und seine Mitgliedschaft in der *Académie française* zu erinnern, die die o.g. Ausführungen beflügelt haben könnten.

⁸⁹⁶ „L'amour de l'argent, c'est physique; cela s'attrape comme une maladie. Je vais vous raconter une histoire vécue, qui ressemble à un conte de Maupassant“ (Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 172).

⁸⁹⁷ „Swift l'a très bien vu. Vous vous rappelez, dans *Gulliver*, au pays des Houghnims, les deux chevaux qui conversent en faisant *Hhunn, Hhunn?*“ (ebd., S. 232, Kursivierungen im Original).

⁸⁹⁸ Ebd., S. 148. Im gleichen Stil beschreibt Coco auch Igor Stravinsky: „Il était encore très peu cosmopolite, très Russe dans ses façons, l'air d'un fonctionnaire dans une nouvelle de Tchekhov“ (ebd., S. 179).

⁸⁹⁹ Vergleiche hierzu die Ausführungen von Clara Debard: Sie untersucht die Selbstinszenierung Anna de Noailles im Sinne eines Einreihens in ikonographische Traditionen und bezieht sich dabei auch auf die fotografische Inszenierung Gabrielle Chanel. Auch sie bemerkt in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit von Literatur, Belesenheit und dem Besitz von Büchern im Kontext ihrer (Selbst-)Inszenierung (ich danke Clara Debard für den Vorab-Hinweis auf ihren in Kürze erscheinenden Beitrag, vgl. Clara Debard: „De l'auto-mise en scène à la création de soi. Anna de Noailles, entre Juliette Récamier et Gabrielle Chanel.“ In: Kirsten von Hagen, Jana Keidel (Hrsg.): *Anna de Noailles – Auteure de la Belle Époque, Actrice de la Modernité*. Erscheint voraussichtlich 2024).

auf: „J’avais une vieille amie charmante, la comtesse Adhémaume de Chevigné. [...] Avec sa perruque rousse, sa grosse voix enrouée qui ravissait Marcel Proust, ses façons et son ton péremptoire, Madame de Chevigné était un personnage de Saint-Simon, pastiché par Swann.“⁹⁰⁰ Hier finden sich zwei Ebenen der Intertextualität: Zum einen die Bezugnahme auf den Schriftsteller und Politiker Louis de Rouvroy de Saint-Simon (1675-1755), der von Marcel Proust (1871-1922) rezipiert wurde, auf dessen Werk *À la recherche du temps perdue* (1913-1927) wiederum sich die Anspielung auf Swann bezieht. An einer anderen Stelle des Werks findet sich eine kurze Bemerkung Cocos zur Memoirenliteratur, der impliziert, dass sie auch mit diesem Genre vertraut ist – ein Hinweis, der im Kontext des zu Beginn des Kapitels ausgeführten Spiel Morands zu der Frage ‚wer schreibt‘ signalisiert, dass Coco auch (Auto-)Biographien rezipiert.⁹⁰¹ Zusätzlich zu den intertextuellen Verweisen bedient sich Coco vereinzelt auch mythologischer Figuren, die in ihre Erzählung eingebunden werden und implizit auf ihre Belesenheit verweisen.⁹⁰²

Ein letzter zentraler Aspekt im Kontext der Inszenierung von Cocos Stolz findet sich – sowohl im Zuge der Darstellung des Aufstiegs als auch der Phase ihres etablierten Erfolgs – im Themenbereich Männer und Beziehungen. Diese Verbindung wurde zu Beginn dieses Unterkapitels bereits kurz angesprochen und soll im Folgenden näher beleuchtet werden. Der Stolz, so wurde bereits herausgearbeitet, motiviert Cocos Bestreben nach (finanzieller) Unabhängigkeit:

Toute jeune, j’avais compris que sans argent on n’est rien, qu’avec l’argent, on peut tout faire. Ou alors, il fallait dépendre d’un mari. Sans argent, je serais obligée de rester assise, à attendre qu’un monsieur vienne me chercher. Et s’il ne vous plaît pas ? Les autres filles se résignaient, moi pas. Je souffrais dans mon orgueil. C’était l’enfer. Et je me répétais : l’argent, c’est la clé des champs.⁹⁰³

Anders als andere Frauen (*les autres filles*), so grenzt Coco sich hier wiederholt als eine *Art role model* im Sinne der Diva ab, sei sie nicht bereit, sich von einem Mann heiraten und aushalten zu lassen, sondern verdiene ihr eigenes Geld, um frei und unabhängig zu sein.

⁹⁰⁰ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 128.

⁹⁰¹ Im Kontext ihrer Beschreibung des Herzogs von Westminster, führt sie aus: „Je cite ce trait, parce qu’il ressemble à ceux qu’on voit dans les Mémoires; il pourrait être de Louis XVI, de Charles VI, d’un souverain enfant“ (ebd., S. 225).

⁹⁰² Vgl. z.B. ebd., S. 26: „la reine Midas“ und „le fil d’Ariane“.

⁹⁰³ Ebd., S. 55.

Der erste Mann, dem in *L'allure de Chanel* größere Bedeutung zukommt, ist der Polospieler Arthur Edward Capel, genannt Boy, mit dem Coco zu Beginn ihrer Karriere liiert ist – laut ihrer Darstellung der einzige Mann, den sie wirklich geliebt hat.⁹⁰⁴ Sie lernte ihn über ihren ersten Partner, Étienne Balsan, kennen, den sie als ‚Fluchtmöglichkeit‘ aus ihrer Kindheit und vor den Tanten charakterisiert.⁹⁰⁵ Coco beschreibt, dass sie spontan mit Boy nach Paris ging: „Un jour j'appris qu'il quittait Pau. – Vous partez ? demandai-je. – Malheureusement oui, fit-il. – À quelle heure ? Le lendemain, j'étais à la gare. Je montai dans le train.“⁹⁰⁶ Boy verkörpert neben seiner Schönheit⁹⁰⁷ vor allem Erfolg und Reichtum: „À trente ans, à l'âge où les jeunes gens dilapident leur fortune, Boy Capel avait déjà fait la sienne, dans les frets charbonniers. Il possédait une écurie de polo. [...] Sa politesse était raffinée, ses succès mondains éclatants.“⁹⁰⁸ Coco betont zunächst die Unterstützung, die er für sie darstellt: „[I]l a su développer en moi ce qui était unique, aux dépens du reste.“⁹⁰⁹ Ein anderer Aspekt der (Selbst-)Darstellung Cocos offenbart sich in Bezug auf Boy jedoch dann, wenn sie tiefere Einblicke in die Beziehung gewährt: Boy tritt nicht nur als Partner in Erscheinung, sondern auch als ‚Erzieher‘ („il m'a formée“),⁹¹⁰ der starken Einfluss auf Coco ausübt: „Il ne voulait pas que j'aie d'amis. Il ajoutait : – Ils t'abîmeraient.“⁹¹¹ Als sie Boy erklärt, sich mit ihrer Hutmode selbständig machen zu wollen – also eigenständig zu arbeiten, gibt sie seine Reaktion wie folgt wider: „Parfait. Tu t'en tireras très bien. Tu mangeras beaucoup d'argent, mais peu importe, il faut t'occuper, c'est

⁹⁰⁴ Vgl. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 46. Coco spricht insgesamt nur von zwei ernsthaften Beziehungen. Viele Affären Coco Channels finden damit in *L'allure de Chanel* keine Erwähnung. So wird z.B. ihre Beziehung zu dem französischen Lyriker Pierre Reverdy nicht thematisiert, die Charles-Roux als „aventure littéraire de Gabrielle [bezeichnet.]“ (Edmonde Charles-Roux: *L'irrégulière. L'itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 390).

⁹⁰⁵ „Je n'avais jamais aimé M. B.“ (Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 43). Cocos Aufenthalt bei Balsan wirkt in Morands Erzählung als eine Art ‚Übergangslösung‘ von kurzer Dauer, wohingegen Coco Chanel mehrere Jahre mit ihrem ersten Partner verbrachte (vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 10 und S. 61). Zur Beziehung von Balsan und Chanel sowie ihrem Leben auf seinem Anwesen vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 18f. Morand orientiert sich auch hier (wie beispielsweise auch in Bezug auf die Übernahme der ‚Tanten‘ anstelle des Heims) an Coco Channels offiziellen Lebensausführungen als der biographischen ‚Realität‘.

⁹⁰⁶ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 44. Zu den Anfängen von Coco Chanel und Boy Capel vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 88.

⁹⁰⁷ Vgl. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 43.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 46f. Für Charles-Roux ist Boy Capel „un Anglais [...] qui vivait en *self-made-man*. Gabrielle Chanel allait trouver auprès de lui ce qu'elle avait vainement cherché auprès de Balsan: aide et encouragement“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 83). Auch Catherine de Montalembert beschreibt ihn als „*self-made-man* anglais cultivé“ (Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 22).

⁹⁰⁹ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996., S. 46.

⁹¹⁰ Ebd.

⁹¹¹ Ebd. Ähnliche Züge trägt eine andere Geschichte aus der Beziehung der beiden. Coco erzählt, wie Boy sie lehrte, was Glück bedeutet: Nachdem sie eines Tages von ihm ein Diadem erhalten hatte, schlägt sie ihm vor, ihr jeden Tag Geschenke zu machen bzw. ihr jeden Tag Blumen zu schicken. In den folgenden zwei Tagen schickt er ihr jede halbe Stunde einen Blumenstrauß: „Cela devenait monotone. [...] Boy Capel voulait me dresser. Je compris la leçon. Il me dressait au bonheur“ (ebd., S.77). Auch hier kommt Boy die Rolle eines Erziehers zu, Coco selbst stellt sich als unterlegen dar und unterläuft ihr sonst so konsequent gestaltetes Bild der starken, selbstbewussten und -bestimmten Frau.

une excellente idée. Il faut avant tout que tu sois heureuse.“⁹¹² Das (Selbst-)Bild der *self-made-woman* gerät für die Lesenden noch stärker ins Wanken und zeigt stattdessen deutliche Elemente einer divenartigen Figur der Uneindeutigkeit, der Ambivalenz („Grenzfigur“), als Coco ausführt, dass Boy ihr zunächst eine Assistentin an die Seite stellt, die sie beraten und lenken soll.⁹¹³ Entsprechend des vorherrschenden Frauenbildes der Zeit sollte sie sich um die Finanzen ihrer (Freizeit-)Beschäftigung nicht kümmern – was sie zunächst auch befolgte: „En m’installant rue Cambon, j’ignorais tout des affaires, je ne savais pas ce que c’était qu’une banque, qu’un chèque. J’avais honte de mon ignorance de la vie, mais Boy Capel désirait que je restasse l’être primitif, intact, qu’il avait découvert. „Les affaires, ce sont les banques“, voilà tout ce que j’obtenais comme réponse.“⁹¹⁴ Erst sei ihr klar geworden, dass sie nicht nur von Boy Capel, sondern auch von ihrer Bank abhängig war, wie ein Gespräch veranschaulicht, das sie wie folgt zitiert:

Capel avait déposé des titres en garantie, pour me permettre de commencer, dans une banque dont il était un des *partners*, la Llyod’s Bank.

Un soir, il m’emmena dîner à Saint-Germain.

– Je gagne beaucoup d’argent, dans ma jeune vanité. Les affaires vont à merveille. C’est très facile, je n’ai qu’à tirer des chèques.

Je n’avais alors aucune idée de ce qu’étaient les prix de revient, une comptabilité, etc. Le plus grand désordre régnait rue Cambon. [...]

– Oui. C’est très bien. Mais tu dois à la banque, répondit mon compagnon.

– Comment ? Je dois à la banque ? Mais puisque je gagne de l’argent ? Si je n’en gagnais pas, la banque ne m’en donnerait pas.

Capel se mit à rire, un peu sarcastiquement.

– La banque t’en donne parce que j’ai déposé des titres de garantie.

Mon cœur se mit à battre violemment.

– Veux-tu dire que cet argent que je dépense, je ne l’ai pas gagné ? Cet argent-là est à moi !

– Non. Il appartient à la banque.

Je sentais monter la colère, le désespoir. Arrivée à Saint-Germain, je marchai, marchai devant moi jusqu’à l’épuisement.

– Hier encore, la banque m’a téléphoné... que tu tirais un peu fort sur elle, ma chérie, mais ça n’a pas d’importance...

– La banque t’a téléphoné ? Et pourquoi pas moi ? Alors je dépends de toi ?

J’avais le cœur serré. [...] Je vivais à ses crochets !⁹¹⁵

Die Vorstellung, Boys Geld auszugeben, auf seine Kosten zu leben, beschreibt Coco als unerträglich, die finanzielle Abhängigkeit (*je dépends de toi?*), in die sie sich unbewusst begeben hat oder vielmehr er sie gebracht hatte, widerspricht ihrem wiederum divenartigen Stolz.⁹¹⁶

⁹¹² Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 50.

⁹¹³ Vgl. ebd., S. 51.

⁹¹⁴ Ebd., S. 56.

⁹¹⁵ Ebd., S. 56-58.

⁹¹⁶ „La profonde blessure faite à mon orgueil“ (ebd., S. 58).

Gleichzeitig unterstreicht diese Episode auch ihre wirtschaftliche Unerfahrenheit,⁹¹⁷ was die Inszenierung des Aufstiegs von einem ungebildeten, einfachen Mädchen zu der Leiterin eines der größten, international tätigen Modehäuser Frankreichs zusätzlich betont.

Über das Eingeständnis ihrer zeitweiligen Abhängigkeit demonstriert Coco dann wieder ihren Anspruch nach Eigenständigkeit und knüpft damit an die (Selbst-)Darstellung als *self-made-woman* an – sie integriert damit ganz im Sinne von Diven des 20. Jahrhunderts ambivalente Elemente in ihr künstlerisches (Selbst-)Bild („Grenzfigur“):

[J]e ne suis pas ici pour m’amuser [...]. Je suis ici pour faire fortune. Dorénavant, personne n’engagera un centime sans ma permission. [...] Un an plus tard, la garantie de Capel était devenue inutile ; il put retirer ses titres ; les bénéfiques de la rue Cambon suffisaient à tout. L’orgueil est une bonne chose, mais ce jour-là, c’en fut fini de ma jeunesse inconsciente.⁹¹⁸

Der (verletzte) Stolz und der Anspruch, alles alleine und aus eigener (finanzieller) Kraft heraus schaffen zu wollen, motiviert hier ihre Weiterentwicklung. Wiederholt gibt sie ihre Erkenntnisse im Sinne einer Moral an die Leser:innen weiter: „Un souvenir doit avoir une conclusion morale: c’est sa raison d’être, sinon il n’est que bavardage. C’est en travaillant qu’on arrive.“⁹¹⁹ Sie erzählt, dass ihre Freunde sagen würden, dass sich alles in Gold verwandeln würde, was sie anfasse – und präzisiert dann:⁹²⁰ „Le secret de cette réussite, c’est que j’ai terriblement travaillé. [...] Rien ne remplace le travail.“⁹²¹ Coco insistiert auf ihrem selbst und hart erarbeiteten Erfolg und lehnt eine ‚märchenhafte‘ Überformung ihres Talents ab. Das nachfolgende Unterkapitel rückt den hier bereits mehrfach angesprochenen (Selbst-)Inszenierungsaspekt der *self-made-woman* weiter in den Vordergrund und beleuchtet in diesem Zusammenhang die (Selbst-)Darstellung Cocos als Modeikone.⁹²²

⁹¹⁷ „Les affaires, les bilans, m’ennuient à mourir. Pour additionner, je compte sur mes doigts“ (Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 27).

⁹¹⁸ Ebd., S. 59. Mit Catherine de Montalembert wird die genaue Anlehnung an Coco Chanel’s Leben deutlich: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 32: „Coco met [...] un point d’honneur à rembourser tout l’argent que Boy lui a avancé pour se lancer. Elle est enfin indépendante.“

⁹¹⁹ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 59.

⁹²⁰ Vgl. ebd.

⁹²¹ Ebd., S. 59f. Vgl. ähnlich auch: „La manne ne m’est pas tombée du ciel; je l’ai pétrie de mes propres mains, pour me nourrir“ (ebd., S. 59).

⁹²² Als solche beschreibt Catherine de Montalembert Coco Chanel bereits mit dem Titel ihrer Biographie (vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012).

5.2.4 Von großen Erfolgen: Coco als *Self-made-woman*

Ein weiterer zentraler (Selbst-)Inszenierungsaspekt Cocos in Morands Werk ist die Herausstellung ihrer Bedeutung für die Modewelt, d.h. ihr Einfluss auf die Mode der Zeit bzw. darüber hinaus – und damit die diventypische Betonung des Erfolgs. Sie betont, dass sie selbst die Unverwechselbarkeit ihrer Marke repräsentiert: „[T]out ce qui sort de mes ateliers semble l’œuvre de la même main.“⁹²³ Die Kleidung des Unternehmens spiegelt ihre Werte und Überzeugungen wider: „[J]e mène la vie moderne, j’avais les façons, les goûts, les besoins de celles que j’habillais.“⁹²⁴ Ausführlich stellt Coco dar, wie ihre Art, Mode zu machen, ihre Wahrnehmung der Welt bzw. der Gesellschaft ausdrückt. Dabei geht es ihr vor allem um eine neue Art der Kleidung für Frauen: „Le corset faisait remonter la graisse dans la poitrine, la cachait sous les robes. En inventant le jersey, je libérai le corps, j’abandonnai la taille [...], je figurai une silhouette neuve [...].“⁹²⁵ Indem sie ihre Mode als Ausdruck ihres Weltbildes beschreibt, hebt sie auf eine (Selbst-)Darstellung als Frau ab, die ihrer Zeit voraus ist und deren weibliches Selbstverständnis emanzipatorische Züge trägt:

Je travaillais pour une société nouvelle. On avait habillé jusque là des femmes inutiles, oisives, des femmes à qui leurs caméristes devaient passer les bas ; j’avais désormais une clientèle de femmes actives ; une femme active a besoin d’être à l’aise dans sa robe. Il faut pouvoir retrousser ses manches. La beauté n’est pas la mièvrerie [...].⁹²⁶

Die (Selbst-)Inszenierung Cocos als ‚*femme active*‘ geht mit der Ablehnung der ‚*femmes inutiles*‘ einher und stärkt erneut den Aspekt der *self-made-woman*, der sich leitmotivisch durch die gesamte (Auto-)Biographie zieht und der in Kapitel 3 der Arbeit als zentrales Merkmal für Diven des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet wurde.

⁹²³ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996S. 70. Vgl. auch ebd., S. 104.

⁹²⁴ Ebd., S. 204.

⁹²⁵ Ebd., S. 65f.

⁹²⁶ Ebd., S. 105. Vgl. hierzu Charles-Roux in Bezug auf Coco Chanel: „[C]e fut [...] en cette année 1918 que Gabrielle imposa le droit des femmes au confort, à l’aisance des mouvements“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 140). Und weiter: „Et puis elle avait voulu ce que personne avant elle n’avait osé avec une pareille franchise: des femmes allant, libérées, dans des vêtements lâches qui effaçaient le buste et la cambrure, des femmes qui portaient une jupe radicalement écourtée. Chanel imposa à la mode des innovations si déterminantes qu’elle la fit changer de siècle“ (Ebd., S. 133). Auch Garelick schreibt in Bezug auf Coco Chancels Mode: „Chanel intended her clothes to encourage the physically unfettered, athletic, and sexually free life she advocated for women and lived herself. Her designs rejected the old paradigm of woman as immobile art object and eliminated the elaborate layers of fabric and undergarments that woman typically wore“ (Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 41). Für sie ist Chancels Mode ebenfalls Ausdruck ihres Verständnisses von Weiblichkeit und ihres eigenen Selbstverständnisses als Frau. Beides spiegelt sich in der oben beschriebenen (Selbst-)Inszenierung Cocos wider.

Die ‚neue‘ Weiblichkeit zeigt sich auch an ihrem eigenen äußeren Erscheinungsbild, das Coco wie folgt beschreibt: „En 1917, je tailladai mes épais cheveux; je commençais à les rogner petit à petit. Finalement, je les portais courts. [...] Et tout le monde de s’extasier, de dire que je ressemblais ‚à un jeune garçon, à un petit pâtre‘. (Cela commençait à devenir un compliment pour une femme).“⁹²⁷ Explizit spielt sie hier mit der Zuschreibung stereotyp männlicher äußerlicher Eigenschaften, die in Verbindung mit ihrem bereits beschriebenen Streben nach Erfolg und Unabhängigkeit insgesamt das (Selbst-)Bild einer Frau ergeben, die bewusst (gesellschaftliche) Gendergrenzen unterläuft.⁹²⁸ Die (Selbst-)Darstellung als Grenzfigur, die sich hier abzeichnet und wesentliche Züge einer Diveninszenierung aufweist, wird im späteren Verlauf der Analyse noch aufzugreifen sein.⁹²⁹

Neben dem zuvor beschriebenen Ziel der (Selbst-)Darstellung als emanzipierte Frau nutzt Coco das Thema ‚Mode‘ in *L’allure de Chanel* auch, um anhand von zahlreichen Beispielen auszuführen, welchen Stellenwert sie und ihre Arbeit in der Modewelt einnehmen. Hierbei lassen sich in Bezug auf die (Selbst-)Inszenierungsstrategien Tendenzen einer Art (Selbst-)Ikonisierung hinsichtlich der Herausstellung des großen Erfolgs, des Ruhms und des Stolzes ausmachen, wie sie ganz ähnlich auch schon für Édith Piaf im Kontext ihrer musikalischen Bedeutung herausgearbeitet werden konnten.⁹³⁰ Die nachfolgend ausgewählten Textstellen sollen diese Momente der (Selbst-)Ikonisierung veranschaulichen. Zunächst nutzt Coco bestimmte Erzählepisoden dafür, um ihren Status und daraus folgend ihre besondere Arbeitseinstellung und -weise herauszustellen. So wird beispielsweise mehrfach thematisiert, wie etabliert ihre ‚Modeweisheiten‘ sind:

Arrêtons-nous. Je ne bavarde pas pour exposer des vérités devenues truismes. Tout cela est archiconnu, et dépassé. Pendant un quart de siècle, les journaux de mode et les revues ont été pleins de mes méthodes de travail : comment je m’attaque au mannequin vivant, alors que les autres dessinent, font des poupées ou des maquettes.⁹³¹

⁹²⁷ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 66. Wie ungewöhnlich und skandalträchtig die Idee Coco Chanel war, als Frau die Haare kurz zu schneiden, führt Charles-Roux aus (vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 134). Auch sie verbindet in ihrer Deutung die äußerlichen Stilfragen mit der Entwicklung der Rolle der Frau: „En 1917, voyant dans ce geste le gain d’une nouvelle part de liberté acquise durement depuis le début de la guerre, les femmes se coupent les cheveux comme Coco“ (ebd. S. 35).

⁹²⁸ Charles-Roux führt aus, inwiefern Coco Chanel bereits durch ihre Berufungsausübung ihrer Zeit voraus war: „Que jusqu’à cette date *le monde* ne soit pas ouvert aux couturières quel que fût leur talent, qu’elles aient été ravalées au rang de ‚faiseuses‘ (le mot couturière n’était employé qu’au masculin) et que, soudain, pour elle, tout ait changé lui semblait naturel, aussi naturel que le profond chambardement des modes dont elle était pour une part responsable“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 182).

⁹²⁹ Vgl. Kapitel 5.2.5. in der vorliegenden Arbeit.

⁹³⁰ Vgl. Kapitel 5.1.1.4 in der vorliegenden Arbeit.

⁹³¹ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 69. Chanel’s Weisheiten und Ansichten gegenüber modischen Erscheinungen werden auch an die Leser:innen weitergegeben. So erklärt sie zum Beispiel ihre Vorliebe für schwarze Kleidung: „Ces couleurs sont impossibles. [...] J’ai donc imposé le noir; il règne encore, car le noir

Die Abgrenzung zwischen ihrer Arbeitsweise (*je m'attaque au mannequin vivant*)⁹³² und denen der nicht näher bestimmten ‚Anderen‘ betont ihre Einzigartigkeit – insbesondere gegenüber den männlichen Couturiers. Ähnlich ist auch der folgende Auszug aufgebaut:

Je pourrais continuer ainsi pendant des heures et des heures ; cela n'intéresserait que peu de monde et d'ailleurs ces vérités premières sont connues de tous les spécialistes, et **mille Marie Claire les ont diffusées** dans les plus humbles chaumières ; quant à l'Amérique, je suis stupéfaite de voir, quand j'y vais, qu'on y sait tout : en quelle année j'ai commencé les robes longues et en quelle année je les ai raccourcies. **Je n'ai pas à expliquer mes œuvres ; elles se sont expliquées d'elles-mêmes.**⁹³²

Wichtig ist hier Cocos Erweiterung hinsichtlich ihres internationalen Bekanntheitsgrads in Form der Betonung, dass auch in Amerika großes Interesse an ihrer Arbeit besteht.⁹³³ Sprachlich markiert wird ihre Internationalität durch die gelegentliche Verwendung von Anglizismen – ganz ähnlich wie auch schon Édith Piaf in *Au bal de la chance* nach ihrer ersten Reise in die USA ihre neu gewonnen (sprachlichen) Erfahrungen in ihre Erzählung integrierte.⁹³⁴ Coco erzählt auch an späterer Stelle noch einmal ausführlich, dass sie wiederholt gebeten wurde, ihren Standort in die USA zu verlagern und ihre Mode in Kalifornien zu entwerfen, sie dies jedoch ablehnte.⁹³⁵ In ihrer Erklärung entwickelt sie eine enge Verbindung zwischen ihrer Person und Frankreich bzw. Paris, präsentiert sich als Patriotin: Zum einen glaube sie an das Fortbestehen von Paris als Modestadt,⁹³⁶ zum anderen – und hier gleicht ihre Formulierung fast wörtlich den bereits dargestellten Ausführungen Piafs (sowie auch Bardots, wie im nachfolgenden Kapitel zu zeigen sein wird)⁹³⁷ – verkörpere sie in der internationalen Wahrnehmung Frankreich: „Pour beaucoup d'Américains [...] la France, c'est moi.“⁹³⁸

flanque tout par terre“ (ebd., S. 68). Weiterhin führt sie hierzu aus: „[L]es femmes gardaient leur beauté individuelle en participant à un ensemble“ (ebd.). Der Hinweis, dass Schwarz zum Zeitpunkt des Erzählens noch immer die Mode dominiert, betont die (scheinbar zeitlose) Gültigkeit ihrer modischen Urteile.

⁹³² Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 71f. (Hervorhebungen N.G.).

⁹³³ Dass an Coco Chanel und ihrer Mode tatsächlich in den USA tatsächlich großes Interesse bestand, beschreiben mehrere Biographien übereinstimmend: Vgl. z.B. Charles-Roux: „Elle irait à Hollywood. Sa visite eu lieu en avril 1931. Misia Sert était du voyage. Ensemble, elles firent dans la cité du cinéma un séjour triomphal“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 255). Zu den Reisen Coco Channels in die USA vgl. auch Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 106-108. Catherine de Montalembert macht deutlich, an welch frühem Zeitpunkt bereits das Interesse der Amerikaner an Channels Mode einsetzte (vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 32f.).

⁹³⁴ Vgl. z.B. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 128 („clubmen“), S. 154 („family house“) oder S. 218 („Life et Fortune“). Zu Édith Piaf vgl. Kapitel 5.1.1.3 in der vorliegenden Arbeit.

⁹³⁵ Vgl. Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 214.

⁹³⁶ Vgl. ebd., S. 213.

⁹³⁷ Vgl. Kapitel 5.1.1.6 (Piaf) und Kapitel 5.3.3.2 (Bardot).

⁹³⁸ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 218. Charles-Roux attestiert Coco Chanel die (insbesondere internationale) Wahrnehmung, dass sie Frankreich repräsentiere: „[L]a France? c'est Chanel.“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 275).

Lassen sich diese Ausführungen Cocos noch als stolze und selbstbewusste (Selbst-)Darstellung einordnen, so tragen die nachfolgend angeführten Beispiele stärkere Züge einer religiösen Verklärung, die sich als divenartige (Selbst-)Ikonisierung lesen lassen. So beschreibt sie mit den Worten „j’aime prêcher“⁹³⁹ ihre Bereitschaft, ihr Wissen weiterzugeben, ohne die Sorge zu tragen, jemand könne ihr ihren Status streitig machen. Unterstützend erklärt sie, dass ihr Beruf als Modeschöpferin eine Berufung sei, die man nicht erlernen könne: „La création est un don artistique, une collaboration de la couturière et de son temps. Ce n’est pas en apprenant à faire des robes qu’on les réussit (faire la mode et créer la mode, c’est différent).“⁹⁴⁰ Bezeichnend für Cocos (Selbst-)Inszenierung ist hier zum einen ihre (Selbst-)Wahrnehmung als Künstlerin und zum anderen die Idee der ‚Schöpfung‘ von Mode, die ihr durch die gewählte Formulierung nahezu ‚göttliche‘ Fähigkeiten attestiert. Aus ihrem überlegenen Selbstverständnis als Modeikone bewertet Coco das Thema ‚Kopie‘ bzw. ‚Plagiat‘ anders als ihre Kolleg:innen, woran sie erneut demonstriert, wie unantastbar sie ihre Position in der Modewelt bewertet: „[J]e me suis toujours séparée de mes confrères, pendant des années, sur ce qui est pour eux un grand drame, et ce qui pour moi n’existe pas: la copie.“⁹⁴¹ Geradezu überheblich klingt es, wenn sie weiter ausführt: „J’ai commencé par deux collections par an. Mes confrères en lancèrent quatre, pour avoir le temps de copier les miennes.“⁹⁴² Überall finden sich Kopien ihrer Kleider, bemerkt sie weiter.⁹⁴³ In ihrer Erhabenheit steht sie über den Problemen ihrer Kolleg:innen und erklärt den Leser:innen, dass es auf Kunst kein Patent geben könne – ein Kleid bzw. einen Entwurf als solches schützen zu wollen, bezeichnet sie als unsinnig. Sie erzählt weiter, dass sie daher die Entscheidung zahlreicher Modeschöpfer ihrer Zeit kategorisch ablehnte, sich zu einer Art ‚Exklusivclub‘ zusammenzuschließen, um sich vereint vor Plagiaten zu schützen,⁹⁴⁴ attestiere das doch nur: „que vous êtes à court d’invention.“⁹⁴⁵ Kopien ihrer Arbeiten interpretiert sie als Ausdruck von Liebe und Bewunderung, als Hommage an ihr kreatives Schaffen.⁹⁴⁶

Mit Cocos Selbstverständnis als Künstlerin geht auch eine Leichtigkeit und Spontaneität in ihrer Arbeitsweise einher, die sie an verschiedenen Geschichten verdeutlicht. So erzählt sie beispielsweise, dass sie (sehr erfolgreich) Taschen zum Umhängen entwarf, weil sie eines Ta-

⁹³⁹ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 163.

⁹⁴⁰ Ebd., S. 203.

⁹⁴¹ Ebd., S. 208.

⁹⁴² Ebd.

⁹⁴³ Vgl. ähnlich auch ebd., S. 209: „Je me souviens d’une soirée chez Ciro’s où il y avait dix-sept robes Chanel, dont aucune ne sortait de chez moi.“

⁹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 210.

⁹⁴⁵ Ebd., S. 217.

⁹⁴⁶ Vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 119.

ges keine Lust mehr hatte, ihre Tasche in der Hand tragen zu müssen.⁹⁴⁷ Trotzdem will sie keinesfalls den Eindruck erwecken, in Bezug auf ihre Karriere mit Glück gesegnet zu sein, sondern erinnert ihre Leser:innen im Sinne der Diva regelmäßig daran, ihren Erfolg hart und selbst erarbeitet zu haben: „Quand j’entends dire que j’ai eu de la chance, cela m’irrite. Personne n’a plus travaillé que moi“.⁹⁴⁸ Die (selbst-)überhöhende oder ikonisierende Darstellung Cocos wird nicht nur in Bezug auf ihre spontane Kreativität deutlich, sondern auch durch ihre Einstellung zur Vermarktung ihrer Kollektionen. Sie führt aus, dass sie jede Art von Werbung ablehne („Je n’ai jamais fait un sou de publicité),“⁹⁴⁹ während andere Modehäuser groß angelegte Cocktailabende oder ähnliches ausrichteten. Die (Selbst-)Inszenierung Cocos hebt hier zum einen darauf ab, dass sie bzw. ihre Mode keine Werbung benötigt, zum anderen betont sie auch ihr besseres wirtschaftliches Gespür gegenüber ihrer Konkurrenz, deren hohe Investitionen in Werbeveranstaltungen oft nicht von Erfolg gekrönt seien und Schulden hinterlassen würden.⁹⁵⁰ Ihre dargestellte Überlegenheit steigert sich auch hier zur Überheblichkeit, als sie die Kollektionsnamen anderer Modehäuser kritisiert: „Les noms, dont j’entendais, dans les autres maisons, parer les collections, me faisaient tellement rire que, par réaction, je ne donnai aux miennes que des numéros.“⁹⁵¹ Im Vordergrund steht auch hier wieder ihre bewusste Abgrenzung von ‚*les autres maisons*‘ und damit verbunden die Herausstellung ihrer Besonderheit. Ihre wirtschaftliche Innovationskraft und ihre Vorreiterrolle unterstützt auch das nachfolgend zitierten Beispiel:

Craignant que les journalistes ne s’embêtent pendant le défilé des mannequins, que certains reporters étrangers ne comprennent pas bien mes intentions, je décidai un jour de faire imprimer à leur usage une [sic!] petit programme pour expliquer la collection, donner les numéros des robes, indiquer le prix, en face de chaque numéro, etc. Dans quelques phrases préliminaires se trouvait la clé du programme. Bref, une sorte de commentaire dirigé qui mâchait la besogne aux journalistes, leur glissait gentiment leur article tout fait, prêt à être télégraphié le soir même. Ce programme eut du succès et les commissionnaires, de même que les rédacteurs en chef, me furent reconnaissants. Les couturiers s’empressèrent à leur tour d’avoir cette idée originale et, par raffinement, se mirent à rédiger eux-mêmes [...].⁹⁵²

Über die hier vorgestellte Idee Cocos, Programmhefte für Journalisten zu ihren Modenschauen zu drucken, um Berichterstattungen in der Presse zu lenken und auch zu beschleunigen, wird ihr strategisches Geschick und ihre Geschäftstüchtigkeit herausgestellt. Sie überführt ihre divenartige (Selbst-)Inszenierung als *self-made-woman* damit von einer reinen Aufstiegsge-

⁹⁴⁷ Vgl. Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 211.

⁹⁴⁸ Ebd., S. 27.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 162.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 161.

⁹⁵¹ Ebd., S. 160.

⁹⁵² Ebd., S. 159f.

schichte („vom Tellerwäscher zum Millionär“) hin zu einem dauerhaften Merkmal ihrer Person respektive ihrer Karriere („großer Erfolg“, „Ruhm“, „Stolz“). Die angesprochene Imitation (im Sinne einer Verehrung) durch ihre Konkurrenz stärkt zusätzlich erneut ihre (Selbst-)Ikonisierung. In Bezug auf ihren stets betonten Sonderstatus ist zudem auffällig, dass in der gesamten (Auto-)Biographie kein anderer Designer bzw. keine andere Designerin ausführlicher Erwähnung findet: Coco kommentiert zwar ihre Konkurrenz im Allgemeinen, aber niemand scheint ihr ebenbürtig genug zu sein, um Gegenstand der Erzählung zu werden.⁹⁵³ Erneut zeigt sich hier die bereits herausgearbeitete Ambivalenz von Isolation und Unerreichbarkeit.⁹⁵⁴ Das nachfolgende Unterkapitel richtet den Blick auf jene Personen, die trotz Cocos Abgrenzung Teil ihres privaten Lebens waren und untersucht die Darstellung von Freund- Feindschaften.

5.2.5 Die Frau, die ihrer Zeit voraus ist: Männliche Freunde und weibliche Feindinnen

Coco integriert in ihren Lebensbericht zahlreiche berühmte Persönlichkeiten, die für die Leser:innen ihr gesellschaftliches Umfeld konturieren. Einige von ihnen (Serge de Diaghilev, Jean Louis Forain, Pablo Picasso, Igor Stravinsky und Misia Sert) sind namensgebend für ein eigenes Kapitel, worauf im Folgenden weiter eingegangen werden soll. Auffällig ist in der Gesamtbetrachtung der (Auto-)Biographie, dass – abgesehen von den Mitarbeiter:innen Channels und ihren Familienmitgliedern – das gesamte Umfeld ausschließlich aus (vornehmlich männlichen) Berühmtheiten zu bestehen scheint. Coco erklärt, dass sie die Nähe dieser Personen nicht suchte, um von ihrem Erfolg zu profitieren, sondern weil sie ihre Gesellschaft als angenehm

⁹⁵³ Lediglich der Modeschöpfer Paul Poiret (1879-1944) findet an einer Stelle kurze Erwähnung, jedoch nicht im Sinne der Thematisierung eines Konkurrenten, sondern lediglich zur Abgrenzung von seinem (in Cocos Augen nicht mehr zeitgemäßen) Modeverständnis: „L’excentricité se mourait; j’espère d’ailleurs avoir aidé à la tuer. Paul Poiret, couturier de grande invention, costumait les femmes“ (Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 75).

⁹⁵⁴ Simon betont in Bezug auf die tatsächliche Karriere Coco Channels, dass niemand von den zahlreichen Konkurrenten Channels so berühmt wurde, wie sie (vgl. Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 120). Charles-Roux stellt dar, dass Chanel lange Zeit die einzige Frau auf ihrem Gebiet war und sich die Modewelt erst nach 1930 insofern änderte, als auch andere Frauen in den Vordergrund rückten: „La haute couture parisienne, comme la haute mode, formait un empire dont le pouvoir était aux mains des femmes, et des femmes de grand renom, telles Vionnet, Lanvin, Alix, Louise Boulanger ou les sœurs Callot“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 295). Besondere Bedeutung misst sie Elsa Schiaparelli bei, einer italienisch-französischen Modeschöpferin: „[L]es deux rivales. Les années trente marquent l’avènement d’une nouvelle prima donna de la couture: Elsa Schiaparelli, une romaine d’un milieu aisé [...]. D’une intelligence vive, d’une originalité naturelle qui donnait à ses trouvailles un caractère aussi fou que provocant, elle allait, en apportant un nouveau ton à l’élégance, mettre en péril la primauté de Chanel“ (ebd., S. 292f.). Auch sie findet keinerlei Erwähnung in *L’allure de Chanel*. Charles-Roux betont jedoch auch, dass es Chanel schnell gelang, ihre Vorreiterstellung zu sichern: „1938. Chanel est de nouveau au plus haut de sa réputation. Elle fait front sans mal à la concurrence de Schiaparelli et rend coup pour coup“ (ebd., S. 301). Vgl. hierzu ebenfalls Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 103-105 und Axel Madsen: *Chanel. A Woman of Her Own*. New York 1990, S. 198-200.

empfand.⁹⁵⁵ Die Häufung bedeutender Persönlichkeiten in ihrem Leben begründet sie damit, gut im Umgang mit starken Persönlichkeiten zu sein: „Je m’entends très bien avec les fortes personnalités. Je suis très respectueuse, et très libre à la fois, avec les grands artistes ; je suis leur conscience. [...] Je garde mon sens critique.“⁹⁵⁶ Dem gegenüber steht die offensichtlich strategische Verwendung der bekannten Namen und Persönlichkeiten in *L’allure de Chanel*, die Cocos gelungenen Aufstieg markieren und die gesellschaftlichen, künstlerischen und intellektuellen Kreise, in denen sie sich bewegt, veranschaulichen.⁹⁵⁷ Unterstützt werden ihre Schilderungen durch zusätzliche Hinweise im Hinblick auf die kulturelle Relevanz der jeweiligen Person. So äußert sich Coco beispielsweise wie folgt über Picasso: „Des années, des décennies ont passé et Picasso est resté vivant, très vivant. La vague qui l’a apporté n’a pas reflué.“⁹⁵⁸ Und in ähnlicher Weise auch über Serge de Diaghilev: „[M]ais un fait restera: Diaghilev a dominé son temps et ce temps [...] aura été probablement la plus brillante époque que la danse ait jamais connue.“⁹⁵⁹ Neben den o.g. ausführlich thematisierten Freunden Chanel finden sich, scheinbar beiläufig eingestreut, auch weitere Namen, die das soziale Umfeld Chanel ausschmücken. So konturiert sie für ihre Leser:innen einen Freundes- und Bekanntenkreis, der von Kunst, über Musik, Literatur, bis hin zum Theater alle relevanten Bereiche des kulturellen Lebens abzudecken scheint.⁹⁶⁰ Politik (Winston Churchill)⁹⁶¹ und Hochadel (le duc

⁹⁵⁵ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 150. Vgl. hierzu Brigitte Bardot, die in ihren Memoiren ausführt, dass sie sich im Laufe ihres beruflichen Lebens fortwährend mit ihren engsten Freundinnen und Vertrauten umgab, sie für sie wie eine zweite Familie sind (vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 117). Auch männliche Freunde integrierte sie in ihre ‚Familie‘: „Après Jicky, Jean-Max, ou ‚Maxou‘, devint à son tour mon frère adoptif! La famille s’agrandissait...“ (ebd., S. 123). Neben diesen Freunden wendet aber auch Bardot die Strategie Cocos an, die Namen zahlreicher berühmter Persönlichkeiten in ihre Erzählung einzubinden, um ihren Leser:innen vor Augen zu führen, in welchen gesellschaftlichen Kreisen sie sich bewegt. Ähnlich bediente sich auch bereits Sarah Bernhardt ihren bekannten Freunden (z.B. Victor Hugo), um ihr soziales Umfeld zu konturieren (vgl. z.B. Sarah Bernhardt: *Ma double vie*. Paris 2000, S. 267-287).

⁹⁵⁶ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 137.

⁹⁵⁷ Simon bemerkt hierzu: „She moved easily in the social circle of the famous and wealthy. But she was always afraid: of losing what she was not sure she deserved and of being exposed for who she really was“ (Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 16). So sicher Chanel sich auch in der gehobenen Gesellschaft bewegte, sie vergaß nicht, dass sie nicht als Teil dieser geboren wurde. Die ‚großen Namen‘ in der Biographie Morands markieren also den *self-made*-Aufstieg Chanel, hier in gesellschaftlicher Hinsicht.

⁹⁵⁸ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 137.

⁹⁵⁹ Ebd., S. 125. Charles-Roux macht deutlich, dass die Beziehung zu Diaghilev auch den enormen sozialen Aufstieg Chanel markiert: „Elle, la fille du bonimenteur forain [...], lui petit-fils d’Alexandre II, neveu d’Alexandre III, cousin du dernier tsar [...]“ (Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 172).

⁹⁶⁰ Erwähnung finden z.B. Jean Cocteau (vgl. Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 73, S. 151) oder Henry Bernstein (vgl. ebd., S. 74). Pablo Picasso bzw. ihrer Freundschaft zu ihm, widmet Coco, wie bereits in Kapitel 5.2.5 dargestellt, sogar ein eigenes Kapitel (vgl. ebd., S. 136-140).

⁹⁶¹ Vgl. ebd., S. 233. Auch Brigitte Bardot konturiert im Rahmen ihres Lebensrückblicks ausführlich ihr soziales Umfeld und die gesellschaftlichen Kreise, in denen sie sich bewegt hat. Besonders betont sie dabei die zahlreichen (führenden) Politiker Frankreichs, die ihre Bekanntschaft suchten (vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 126-30). In diesem Kontext unterstreicht sie allerdings im Gegensatz zu Coco Chanel immer wieder, dass zwar die elitäre Gesellschaft Frankreichs an ihr Interesse zeigt, sie selbst jedoch weder große Veranstaltungen und Empfänge schätzt noch das dort anwesende gesellschaftliche Publikum. Sie nutzt diese Erzählungen im Rahmen ihrer Selbstinszenierung dafür, ihre eigene Bodenständigkeit zu untermauern: „J’ai

de Marlborough)⁹⁶² runden das Gesamtbild einer divenartigen Künstlerin unter anderen erfolgreichen Persönlichkeiten ab.

Wie bereits eingangs erwähnt, sind ausgewählten Freunden Cocos einzelne Kapitel gewidmet. Im Folgenden sollen ihre Darstellungen näher untersucht und in Bezug zu den Strategien der (Selbst-)Inszenierung Cocos gesetzt werden. Serge de Diaghilev, einflussreicher Impresario und Gründer sowie Leiter der *Ballets Russes*, wird wie folgt von Coco vorgestellt: „Diaghilev fut un acrobate extraordinaire, un re-créateur de talent et un créateur de génie.“⁹⁶³ Der Fokus liegt auf seiner Bedeutung und seiner Gabe, sich und sein Theater immer wieder neu zu erfinden, neu zu inszenieren.⁹⁶⁴ Coco erzählt, dass sie Diaghilev finanziell unterstützte, als er sich, bedingt durch aufwändige Inszenierungen und eine Leidenschaft für Luxus, verschuldet hatte und seine Gläubiger nicht mehr bedienen konnte. Ohne sich darum bitten zu lassen, so stellt sie es dar, gab sie ihm 200 000 Francs, sodass er sich wieder in seine Arbeit vertiefen konnte.⁹⁶⁵ In Bezug auf eine weitere finanzielle Unterstützung erklärt Coco:

Je n'ai pas empêché les ballets de Diaghilev de faire naufrage, comme on l'a dit. Je n'avais jamais vu *le Sacre du printemps* avant 1914. Serge m'en parlait comme d'un scandale et comme d'un grand moment historique. Je voulais l'entendre et lui offrir de le subventionner. Les 300 000 francs que cela m'a coûté, je ne les regrette pas.⁹⁶⁶

Sie distanziert sich hier von der möglichen Interpretation, als eine Art Mäzenin Diaghilevs Arbeit unterstützt zu haben.⁹⁶⁷ Dem gegenüber steht jedoch die Tatsache, dass sich die Geschichte der finanziellen Förderung in ganz ähnlicher Form mit dem russischen Komponisten Igor Stravinsky wiederholt, sodass dieser Eindruck bei den Lesenden verstärkt wird. Coco beschreibt zu Beginn des Kapitels „Stravinsky“ zunächst seine Gefühle:

Il était jeune et timide ; je lui plaisais. [...] Stravinsky me fit la cour.
– Vous êtes marié, Igor, lui disais-je ; quand Catherine, votre femme, saura... [...]

toujours dans ma vie, recherché avant tout la simplicité. J'ai toujours préféré la compagnie des gens simples, à celle insupportable des snobs, et des mondains !“ (Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 133).

⁹⁶² Vgl. ebd., S. 233.

⁹⁶³ Ebd., S. 123.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 123.

⁹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 125f. Charles-Roux führt in Bezug auf Coco Chanel aus, dass sie Diaghilevs Kunst auch in der Form unterstützte, dass sie Kostüme für ihn entwarf, beispielsweise für seine Operette *Le Train bleu* (1924), vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 198). Nach seinem Tod übernahm Chanel auch die Kosten für seine Beerdigung, da er kein Geld hinterließ (vgl. ebd., S. 234).

⁹⁶⁶ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 127 (Kursivierungen im Original).

⁹⁶⁷ Vgl. hierzu anders Gidel, der Coco Channels Handeln als Mäzenin näher ausführt (vgl. Henry Gidel: *Coco Chanel*. Paris 2000, S. 185-187). De Montalembert teilt das Verständnis von Chanel als Mäzenin: „Nichtsdestoweniger wird sie ihn [Stravinsky] zehn Jahre lang finanziell unterstützen, ebenso diskret wie sie die Ballets Russes und Sergej Diaghilew fördert. [...] Coco ist also Mäzenin“ (Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 44f.).

– Elle sait que je vous aime. À qui donc, sinon à elle, pourrais-je confier une chose si grande ?⁹⁶⁸

Aus dieser Zuneigung entwickelt sich wieder eine finanzielle Unterstützung: „Je pourrais donner un concert salle Gaveau, me confie Stravinsky un jour, mais je n’ai pas de garantie suffisante. Je lui répondis que j’en faisais mon affaire.“⁹⁶⁹ Wenige Seiten später erzählt Coco von dem Ende ihrer Beziehung zu Stravinsky. Den Leser:innen wird hier der Eindruck vermittelt, dass er gestärkt aus dieser Beziehung hervorgegangen sei und ihr seine Entwicklung zu einem selbstbewussten, starken Mann – geschäftlich wie privat – verdanke:

Cette aventure, dont je ris aujourd’hui, a changé toute la vie d’Igor. Elle l’a transformé. D’un homme effacé, timide, elle a fait, contrairement à ce qui aurait dû se passer normalement, un homme dur et monoclé ; d’un conquis, un conquérant. Comme beaucoup de musiciens, Igor est devenu un excellent homme d’affaires, il a un sens très précis de ses droits artistiques et défend très bien ses intérêts.⁹⁷⁰

Cocos (Selbst-)Darstellung als Schlüsselfigur in Stravinskys Leben erinnert an die (Selbst-)Inszenierung Édith Piafs hinsichtlich unterschiedlicher Männer respektive Künstler, im Kontext derer sie sich selbst als ‚Glücksbringer‘ o.ä. beschrieb.⁹⁷¹ Sowohl Cocos Ausführungen zu ihrer Beziehung mit Diaghilev als auch zu Stravinsky führen das (künstlerische) (Selbst-)Bild fort, das die (Auto-)Biographie von Beginn an zu etablieren sucht: Ihre Unabhängigkeit und ihr Erfolg werden durch ihre zur Schau gestellten finanziellen Möglichkeiten – dem diventypischen Aufstieg zur ‚Millionärin‘ – illustriert.⁹⁷² Gleichzeitig wird hier auch ihr Eindruck als erfolgreiche Geschäftsfrau, als *self-made-woman*, weiter ausgebaut. Über das Verleihen oder Verschenken ihres selbst erarbeiteten Geldes positioniert Coco sich als Teil der männlichen dominierten Arbeitswelt und präsentiert sich als *role model*: Benötigte sie anfänglich noch finanzielle Sicherheiten von Boy Capel, kann sie hier als erfolgreiche Frau ihr eigenes Geld nutzen, um anderen Künstlern ihre Arbeit zu ermöglichen. Sie präsentiert sich damit als finanziell unabhängig und darüber auch mächtig gegenüber anderen (Männern). Sowohl die Demonstration ihrer finanziellen Möglichkeiten als auch die (Selbst-)Darstellung als *role model*

⁹⁶⁸ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 179.

⁹⁶⁹ Ebd., S. 180. Im Gegensatz dazu steht bei Brigitte Bardot (und ähnlich auch bei Piaf) die Betonung der finanziellen Großzügigkeit stärker in Zusammenhang mit einer Herausstellung von Großherzig- und Menschlichkeit – im Sinne des Teilens des selbst erarbeiteten finanziellen Wohlstandes (vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 131; vgl. Kapitel 5.1.2.4 für Piaf). Piafs o.g. künstlerische Förderung zeigt sich stattdessen in einer konkreten künstlerisch-musikalischer Förderung (vgl. Kapitel 5.1.1.5).

⁹⁷⁰ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 182.

⁹⁷¹ Vgl. hierzu z.B. Piafs Ausführungen in Bezug auf Yves Montand (vgl. Kapitel 5.1.1.5 in der vorliegenden Arbeit).

⁹⁷² Auch Gidel sieht den Zusammenhang zwischen der selbst erarbeiteten (finanziellen) Unabhängigkeit Chancels und der Unterstützung von (männlichen) Künstlern (vgl. Henry Gidel: *Coco Chanel*. Paris 2000, S. 186).

und *self-made woman* tragen deutliche Merkmale, wie sie auch für Diven des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet wurden.

Abschließend soll an dieser Stelle noch ein kurzer Einblick in Cocos Darstellung von Misia Sert erfolgen. Misia tritt als einzige (weibliche) Freundin in Erscheinung,⁹⁷³ jedoch scheint diese Freundschaft nicht primär von Wohlwollen und Freundlichkeit geprägt.⁹⁷⁴ In dem Kapitel „Misia“⁹⁷⁵ beschreibt Coco das Fundament ihrer Beziehung – und integriert hier einmal mehr ihre Stärke: „Son goût pour moi, alors? Je répète qu’il vient de ce qu’elle n’a jamais pu me détruire, c’est-à-dire me prouver son amour.“⁹⁷⁶ Ausgehend davon gestaltet sich die gesamte Darstellung Misias ambivalent, mit Tendenz zum Negativen bis hin zur Bloßstellung.⁹⁷⁷ So heißt es bereits zu Beginn des Kapitels: „Nous aimons les gens que pour leurs défauts: Misia m’a donné d’amples et nombreuses raisons de l’aimer“.⁹⁷⁸ Anschließend listet Coco zahlreiche Schwächen und Fehler ihrer Freundin auf. Sie beschreibt sie als ungebildet, unbegabt und un-kreativ und – ganz im Gegensatz zu sich selbst – stets als Anhängsel eines Mannes, das ihrem

⁹⁷³ Vgl. Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 192. Zum Leben von Misia Sert vgl. Edmonde Charles-Roux: *Le temps Chanel*. Paris 1979, S. 143-154, für die Ehe zwischen Misia und José Maria Sert vgl. insbesondere S. 154. Charles-Roux gibt dort unterschiedlichste Kommentare zu Misia Sert wieder, u.a. von Jean Cocteau, Paul Morand etc. (vgl. ebd. S. 156f.). Auch an anderer Stelle beschreibt Charles-Roux Misia umfangreich (vgl. Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 319-339). Für das Verhältnis von Coco Chanel und Misia Sert vgl. de Montalembert: „Misia va nouer avec Coco des liens d’une amitié passionnée, quoique souvent orageuse“ (Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 35). Auch Simon bewertet das Verhältnis der beiden Frauen trotz aller Konflikte als Freundschaft: „Chanel had loved Misia and her death meant the loss of the person who understood her most profoundly“ (Linda Simon: *Coco Chanel*. London 2011, S. 144). Und ähnlich hierzu auch Charles-Roux: „Misia avait été le seul véritable interlocuteur de Gabrielle, la seule femme qu’elle avait aimée“ (Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 628).

⁹⁷⁴ Das Verhältnis zu Misias Mann, José Maria Sert, beschreibt Coco insgesamt deutlich positiver, auch wenn seine optische Charakterisierung wenig charmant ausfällt: „un gnome énorme“ (Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 90) oder: „Ce gros singe velu“ (ebd., S. 86). In Bezug auf Coco Chanel führt de Montalembert aus, welche Bedeutung Sert auf gesellschaftlicher und beruflicher Ebene zukam, da er sie mit zahlreichen Künstlern, Schriftstellern etc. bekannt machte (vgl. Catherine de Montalembert: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012, S. 35).

⁹⁷⁵ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 93-103.

⁹⁷⁶ Ebd., S. 97; Vgl. auch ebd., S. 94: „Misia ne s’attache qu’à ce qu’elle ne comprend pas; or elle comprend presque tout. Moi je suis restée un mystère pour elle [...]“

⁹⁷⁷ Vgl. z.B. ebd., S. 130: „Misia passe pour une grande musicienne et je ne l’ai jamais entendue taper plus de quatre accords de Chopin.“ Ähnlich führt Coco auch aus: „Misia [...] a vécu cinquante ans parmi les plus grands artistes et elle n’a aucune culture. Elle n’a jamais ouvert un livre“ (ebd., S. 95f.). Vgl. ähnlich auch S. 148, S. 152. Das schwierige Verhältnis zwischen Coco Chanel und Misia Sert spiegelt sich auch in den Memoiren Serts wider, die 1952, zwei Jahre nach ihrem Tod, posthum unter dem Titel *Misia par Misia* erschienen sind. Coco Chanel wird hier mit keinem einzigen Wort erwähnt. Vorausgegangen war ein Streit über Misias Lebensbericht, infolgedessen diese nicht nur das eigentlich vorgesehene Kapitel zu Chanel, sondern auch jede weitere Erwähnung ihres Namens herausstrich (vgl. Misia Sert: *Misia par Misia*. Paris 1952). Die Schwierigkeiten zwischen Chanel und Misia Sert erinnern an die einstigen Freundinnen Édith Piaf und Simone Berteaut: Während letztere eine eigene Biographie über ihre vermeintliche ‚Schwester‘ veröffentlichte, findet ihr Name in den autobiographischen Schriften Piafs keine Erwähnung (vgl. hierzu Kapitel 5.1.1.2 in der vorliegenden Arbeit).

⁹⁷⁸ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 93f.

jeweiligen Partner ‚dient‘.⁹⁷⁹ Es wird deutlich, dass die Charakterisierung Serts als Gegenwurf zu Cocos (Selbst-)Inszenierung angelegt ist und ihre eigene Außergewöhnlichkeit (im Kontrast zu Misias Gewöhnlichkeit) verstärkt.

Die negative Präsentation Misia Serts ist lediglich von kurzen Einschüben unterbrochen, die das Bild der ‚Freundin‘ facettenreicher erscheinen lassen: „Misia est une infirme du cœur; elle louche en amitié et elle boite en amour. Et comme elle est assez intelligente pour en souffrir, cela la rend aimable.“⁹⁸⁰ Dominierend bleiben jedoch die boshaften Bemerkungen über die ‚Freundin‘ – in Bezug auf ihren fehlenden Geschmack („Misia, c’est le marché aux puces“)⁹⁸¹, ihre berechnende Art („[e]lle fait tout par calcul“)⁹⁸² oder ihr fehlendes Schamgefühl („[e]lle a toute honte bue, aucun sens de l’honnêteté“).⁹⁸³ Mit einer kurzen, entschuldigenden Bemerkung, das Lesepublikum solle ihr das harte Urteil nicht zum Vorwurf machen – sie bewundere Misia schließlich für ebendiese Eigenschaften⁹⁸⁴ – spitzt Coco ihre Darstellung zu: „Elle n’a pas de vie propre, elle vit des autres. C’est un parasite du cœur.“⁹⁸⁵ Die (Selbst-)Inszenierung Cocos erfolgt hier im doppelten Sinne auf Kosten der Freundin: Zum einen über die Distanzierung zu dem nachdrücklich abgewerteten Verhalten,⁹⁸⁶ zum anderen über die Faszination, die sie gleichwohl selbst auf Misia ausübt, die sonst von allem und jedem – außer von Coco – gelangweilt ist: „[T]out de moi l’amusait“.⁹⁸⁷

Abseits von Misia Sert erwähnt Coco nur wenige Frauen: „Je n’ai pas d’amitié pour les femmes. Sauf Misia, elles ne m’amusent jamais“.⁹⁸⁸ Erklärend formuliert sie: „Elles sont frivoles [....].

⁹⁷⁹ Vgl. Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 95f. Coco erklärt, Misia habe sich zahlreichen Künstlern geradezu aufgedrängt (ebd., S. 96: „[E]lle s’est imposée à tous les grands artistes de son temps“) und doch niemanden an sich binden können – „car ce sont des créateurs, et elle les prive d’oxygène [...] elle les voudrait sans âme, sans talent, pour elle seule“ (ebd.).

⁹⁸⁰ Ebd.

⁹⁸¹ Ebd., S. 97.

⁹⁸² Ebd., S. 98.

⁹⁸³ Ebd.

⁹⁸⁴ Ebd.

⁹⁸⁵ Ebd., S. 99.

⁹⁸⁶ Vgl. ebd.

⁹⁸⁷ Ebd., S. 100.

⁹⁸⁸ Ebd., S. 192. Ganz anders präsentiert sich Brigitte Bardot in ihren Memoiren: Im Kontext ihrer Karriere trifft sie immer wieder auf Frauen, für die sie voller Anerkennung und Bewunderung ist – und das sowohl vor als auch auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs. Mehrfach honoriert sie beispielsweise das Talent und die Arbeit von Kolleginnen (wie auch von Kollegen) und nimmt sich selbst dabei zurück. Dass sie u.a. mit ihrer teils kindlich geäußerten Bewunderung kokettiert, schmälert nicht die Glaubwürdigkeit ihres Respekts. Vgl. hierzu z.B. das Aufeinandertreffen mit Marilyn Monroe, für die sie voller Bewunderung ist: „Je l’adorais, la regardais, fascinée [...] J’aurais voulu être ‚Elle‘, avoir sa personnalité et son caractère“ (Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 130). Vgl. hierzu Kapitel 5.3.4.2 in der vorliegenden Arbeit.

Une femme = envie + vanité + besoin de bavarder + confusion d'esprit.⁹⁸⁹ Auf diese stereotype ‚Formel‘ einer Frau folgen zahlreiche Beispiele aus ihrem (insbesondere beruflichen) Leben, die diese belegen sollen. Reduzieren lassen sie sich größtenteils auf die Erkenntnis, dass Frauen oberflächlich und eitel seien – und dadurch ihre Männer quälten.⁹⁹⁰ Die Kritik an den „pauvres femmes“⁹⁹¹ respektive „pauvres choses“,⁹⁹² nutzt Coco erneut zur Distanzierung und zur Hervorhebung ihrer Besonderheit: Sie steht über den oberflächlichen Themen der Frauen, durchschaut sie und auch die Beziehungen, die sie zu ihren Männern unterhalten.⁹⁹³ Gleichzeitig verortet sie sich selbst damit erneut in die ‚Welt der Männer‘ oder inszeniert sich zumindest als diventypische Grenzfigur, die aus einer überlegenen Position heraus das Verhalten der Frauen reflektiert und kritisiert. Sie führt zusätzlich aus, dass auch die Männer ihre Andersartigkeit bemerken würden: „Tous me disent: ‚Quelle chance! Vous ne vous mettez pas de rouge aux ongles!‘ Aucune femme, en entendant cela, n'a l'idée de leur être agréable et de ne plus en mettre.“⁹⁹⁴ Coco hebt hier wieder auf optische Unterschiede zu stereotyp ‚anderen‘ Frauen ab, gleichzeitig ist der fehlende Nagellack als Anspielung auf ihre Tüchtigkeit zu verstehen und Ausdruck ihres Selbst- bzw. idealen Frauenbildes. Die sowohl optische als auch charakterliche Distanzierung Cocos von anderen Frauen ihrer Zeit erinnert erneut an Halberstams *Female Masculinity* – spielt sie doch auch hier in Bezug auf ihre eigene Person mit den vermeintlich ‚natürlichen‘ Gendergrenzen und -zuschreibungen. Auch eine Annäherung an die kulturelle Figur des *Dandys*, wie sie in Kapitel 3.1 im Kontext der Diva thematisiert wurde, ist hier erkennbar,⁹⁹⁵ etwa in ihrer Rolle als kühle Beobachterin, die sich selbstbewusst von anderen Frauen

⁹⁸⁹ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S. 192; Vgl. hierzu auch S. 221: „J'étais habituée [...] à ne voir dans les femmes que des monstres.“

⁹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 192f.

⁹⁹¹ Ebd., S. 191.

⁹⁹² Ebd.

⁹⁹³ Coco führt diesen Ansatz weiter aus: „Je n'ai jamais connu d'homme qui arrive par les femmes. Par contre, j'en ai connu beaucoup que les femmes ont coulés. Car beaucoup d'hommes sont jugés, d'ailleurs injustement, d'après leur femme. Les épouses retardent la carrière de leur mari plus souvent qu'elles ne l'avancent“ (ebd., S. 194f.).

⁹⁹⁴ Ebd., S. 194.

⁹⁹⁵ Rhonda K. Garelick attestiert Coco Chanel einen zentralen Beitrag zum Dandyismus des zwanzigsten Jahrhunderts: „Chanel's designs extended and developed dandyism's innovations, ushering women into dandyism's all-male inner circle. By borrowing heavily from dandyism's vocabulary of performance, Chanel revolutionized the way we perceive the female body“ (Rhonda K. Garelick: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58, hier S. 35. Sie führt die Verbindung zwischen Chanel und dem Dandyismus nicht nur auf modisch-ästhetische Aspekte zurück, sondern bezieht ihr gesamtes öffentliches Auftreten mit ein: „Chanel created more than a new visual style, she wrote a narrative for fashion and inserted it into her designs. For her, fashion was theater with millions of players who all portrayed on star. This celebration and perpetuation of a carefully scripted self owed much to the intimate theater of dandies chatting brilliantly in salons. Like the dandies, Chanel ignored class boundaries, reinvented her biography, cavorted with royalty, and lived to see herself imitated in art and in life. But unlike the dandies, Chanel orchestrated the dissemination of her personality and a massive (some might say monomaniacal) scale, conferring glittering bits of her celebrity upon average woman, as well as upon characters of ballet, drama, and cinema. Chanel took the dandies' art of commodifying personality and created a

abgrenzt und gewollt einsam bleibt, sich also nur selbst gefallen will. Mit dem Überschreiten von Gendergrenzen respektive dem Unterlaufen von traditionellen Rollenzuweisungen, was im o.g. Kapitel als zentrales Merkmal der Diva als Grenzfigur herausgearbeitet wurde, inszeniert sich Coco hier als *role model*, als Wegbereiterin einer neuen Weiblichkeit.

Den Frauen der gehobenen Gesellschaft widmet Coco noch zusätzliche Kritik: „[L]es salons de couture voient les femmes comment elles sont.“⁹⁹⁶ Durchgängig bezeichnet sie diese Frauen als ‚Engel‘⁹⁹⁷ und markiert die Ironie dabei zum einen durch die fortwährende Wiederholung, zum anderen inhaltlich:

[L]’ange ne pense qu’à soi. L’ange ne sait pas le prix du temps. L’ange a une robe qui lui va parfaitement, mais pour pouvoir dire, dans un déjeuner élégant :

– Il faut que je passe chez Chanel.

Elle revient essayer une, deux, trois fois, inutilement. Il arrive à l’ange, par pur sadisme, d’empêcher sa vendeuse de continuer à un autre étage son travail, qui est de vendre des robes et de toucher son pourcentage, de la garder inoccupée une journée entière. [...]

L’ange est un être sans aucun scrupule [...].⁹⁹⁸

Es wird deutlich, dass Coco sich selbst nicht als Teil dieser weiblichen Gesellschaft ansieht, der sie aus finanziellen Gesichtspunkten durchaus angehört – und die den Großteil ihrer beruflichen Zielgruppe ausmachen. Während die ‚Engel‘ jedoch das Geld ihrer Ehemänner (z.B. im Modehaus Chanel) ausgeben, hat Coco als *self-made-woman* ihren Reichtum selbst erarbeitet. Ihre Abgrenzung von den ‚*femmes inutiles*‘ bedient erneut das Bild der Diva, insofern es wieder dem (Selbst-)Bild der außergewöhnlichen Frau, die ihrer Zeit voraus ist, Raum gibt.

Das nachfolgende Unterkapitel bündelt die Beobachtungen der vorherigen Analyseschwerpunkte und führt sie im Sinne einer abschließenden Betrachtung zusammen.

narrative of self that flowed far beyond the reaches of aristocratic drawing rooms“ (ebd., S. 53). Garelick erklärt am Beispiel Chanel, dass der Dandyismus entgegen anderer Forschungsmeinungen im zwanzigsten Jahrhundert nicht verschwunden, sondern nur in veränderter, modernisierter Form anzutreffen ist.

⁹⁹⁶ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 110.

⁹⁹⁷ Vgl. v.a. ebd., S. 110-114. Die Bezeichnung ‚*ange*‘ verwendet Chanel durchgängig, wenn sie von den Frauen der angesehenen Gesellschaft spricht – die Ironie wird dabei sowohl inhaltlich als aber durch die extreme Wiederholung deutlich.

⁹⁹⁸ Ebd., S. 112f. An anderer Stelle macht sie ihre fehlende Zugehörigkeit noch deutlicher: Mon amie Madame de V., donna à Paris, dans sa jolie maison, un dîner par petites tables [...]. J’allai à sa table ; je ne trouvai pas ma place, bien qu’on m’eût dit que j’y étais attendue. Pendant que je cherchais, les autres tables s’étaient organisées, que mes confrères présidaient. J’avisai alors un petit guéridon, près d’un paravent, et m’installai, seule. Le maître d’hôtel qui faisait les extras et servait souvent chez moi, fut le premier à s’apercevoir de ma quarantaine (ebd., S. 189). Hier steht (bzw. sitzt) Coco wörtlich genommen am Rande, der Begriff ‚*quarantaine*‘ macht deutlich, dass sie bewusst ausgeschlossen bzw. gemieden wird – und aber durchaus in der Lage ist, sich abseits dieser Frauengruppen alleine zu behaupten.

5.2.6 Zusammenfassung: Coco Chanel als Diva in Morands inszenierter Autobiographie

In der vorausgegangenen Analyse wurde das Werk *L'allure de Chanel* im Hinblick auf die (Selbst-)Inszenierung der von Paul Morand erschaffenden Erzählerin Coco untersucht. Anhand verschiedener thematischer Schwerpunkte wurde ein künstlerisches (Selbst-)Bild herausgearbeitet, das vor allem auf den Parametern Stolz (Erfolg), Unabhängigkeit (Einsamkeit) und Stärke basiert. Angefangen mit eindrücklichen Schilderungen aus der Kindheit, die die schwierige soziale und emotionale Ausgangssituation konturieren, über den selbst und hart erarbeiteten Aufstieg (*self-made-woman*), bedient sich die (Selbst-)Inszenierung zentraler Elemente einer Diveninszenierung, wie sie in Kapitel 3 beschrieben wurden – auch die diventypischen Leiderfahrungen sowie der steinige Karriereverlauf in Bezug auf die soziale Ausgangssituation und den schwierigen familiären Hintergrund konnten am Text gezeigt werden. Das für Diven des zwanzigsten Jahrhunderts typische Unterlaufen von Gendergrenzen im Sinne eines Überschreitens von traditionellen Rollenzuschreibungen (*Grenzfigur*) ist fester Bestandteil der hier untersuchten (Selbst-)Darstellung Cocos, sie präsentiert sich wiederholt als Frau, die ihrer Zeit voraus ist und die sich selbst eher in eine traditionell männliche (Berufs-)Welt verortet (*role model*). Auffällig sind die Parallelen in Bezug auf die Diva als (Selbst-)Inszenierungsvorbild, die sich aus der vergleichenden Betrachtung der (Auto-)Biographien Piafs ergeben haben und die an den entsprechenden Stellen der Analyse thematisiert wurden, wie beispielsweise die Beschreibungen der Kindheit und der schwierigen, *dramatischen* Biographie. In Kapitel 6 wird hierzu noch ausführlicher zusammenzufassen sein, inwiefern sich Muster einer künstlerischen (Selbst-)Inszenierung in (auto-)biographischen Werken belegen lassen, ob diese auf Gattungsspezifika der traditionellen Autobiographie zurückzuführen sind und in welcher Form vergleichbare kulturelle Inszenierungsvorbilder (hier die Diva) in den jeweiligen Werken rekonstruierbar sind.

Trotzdem zeigt *L'allure de Chanel* – wie auch die Texte von Piaf – in der Gesamtbetrachtung kein künstlerisches (Selbst-)Bild, das lückenlos nach dem Inszenierungsvorbild der Diva entworfen ist, immer wieder unterläuft Coco auch ihre eigene Darstellung – und trägt damit indirekt wieder zum Bild der Diva im Sinne einer Figur der Uneindeutigkeit (*Grenzfigur*) bei. Zum Ende der (Auto-)Biographie fasst sie ihre (Selbst-)Darstellung wie folgt zusammen: „Bref, voilà tout ce que je suis. Vous avez bien compris ? Eh bien, je suis aussi le contraire de tout cela.“⁹⁹⁹ Die Nichtfestlegbarkeit bzw. gewollte Uneindeutigkeit, die hier anklingt, zeigte sich auch bereits in der vergleichenden Betrachtung der beiden (auto-)biographischen Schriften

⁹⁹⁹ Paul Morand: *L'allure de Chanel*. Paris 1996, S.242.

Édith Piafs und wird in noch verdichteter Form in der nachfolgenden Analyse zu den Memoiren Brigitte Bardots erkennbar werden, sodass man auch hier von einem wiederkehrenden Motiv der Künstler:innen(-auto-)Biographik und der Diven(-selbst-)inszenierung sprechen kann. Obwohl die Werke sich an Mustern und Vorbildern orientieren, sind die (Selbst-)Bilder nicht nach festen Schemata entworfen, die eins zu eins übernommen werden. In Morands Werk wird beispielsweise die diventypische (vermeintliche) Verschmelzung von ‚Image‘ und ‚Leib‘ nicht näher thematisiert, sondern lediglich in Form einer stets arbeitenden Coco, die nicht von ihrer Arbeit zu trennen ist, mitgedacht. Auch wird ihre Aufstiegs Geschichte nicht – wie z.B. bei Édith Piaf – in allen Details geschildert, um den steinigen Weg möglichst stark auszuschnürcen und zu betonen, sondern sie fokussiert einzelne Elemente (z.B. die schwierige Kindheit und ihr autodidaktischer Wissenserwerb durch Literatur) und hebt dann vor allem im Sinne der Diva auf den großen Erfolg in der (internationalen) Modewelt ab. Verschiebungen hin zu einer (Selbst-)Ikonisierung, wie sie an unterschiedlichen Beispielen aufgezeigt wurden, lassen sich u.a. mit dem zu Beginn des Kapitels offengelegte Entstehungskontext des Werks erklären: *L’allure de Chanel* entwirft, wie der Titel verspricht, das Leben der Erzählerin Coco nach dem Vorbild Coco Chans und basiert auf (angeblichen) Gesprächsnotizen und damit auf einer Dokumentation der Worte Chans. Paul Morand setzt der Modedesignerin mit seinem Werk ein Denkmal, das sich an jenen ‚Wahrheiten‘ orientiert, die sie Zeit ihres Lebens von sich selbst preisgegeben hatte (und respektiert z.B. die Auslassung des Waisenhauses), konserviert ein positives (Selbst-)Bild der Designerin, das ihrem künstlerischen Image und Selbstverständnis entspricht, wie der Abgleich mit der Sekundärliteratur ergeben hat.

Die (Auto-)Biographie endet mit dem Kapitel „Adieu, mais non au revoir“.¹⁰⁰⁰ Coco fasst hier die Intention ihrer Erzählung zusammen: „J’ai essayé de parler de moi, sans penser à moi. Car tout être qui pense à soi est déjà mort. Mais comme lorsque les autres ne pensent plus à vous, on est aussi mort, j’ai dû, à contrecœur, me résoudre à me mettre en scène et à vous imposer ma présence.“¹⁰⁰¹ Hier wird die Idee einer (Selbst-)Inszenierung explizit angesprochen und der Wunsch formuliert, erinnert zu werden und nicht in Vergessenheit zu geraten. Insofern liest

¹⁰⁰⁰ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 238-246. Der Titel dieses letzten Kapitels greift noch einmal den eingangs dargestellten Aspekt auf, dass die (Auto-)Biographie an einem zentralen Wendepunkt abbricht. Genau wie Coco Chanel nach dem zweiten Weltkrieg sieht sich auch die Erzählerin Coco mit der Herausforderung konfrontiert, ihr Leben und insbesondere ihre Karriere neu aufzustellen. Für die Hintergründe zu Coco Chanel vgl. Edmonde Charles-Roux: *L’irrégulière. L’itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974, S. 535f. und S. 637.

¹⁰⁰¹ Paul Morand: *L’allure de Chanel*. Paris 1996, S. 238. Die Idee der (Selbst-)Inszenierung wird auch schon zu Beginn der (Auto-)Biographie thematisiert: „[I]l m’arrive de me perdre. Par exemple dans le dédale de ma légende. Chacun de nous a sa légende, stupide et merveilleuse. La mienne [...] est si variée, si complexe, si sommaire et si compliquée à la fois, que je m’y perds. Non seulement elle me défigure, mais elle me recompose une autre face“ (ebd., S. 26).

sich *L'allure de Chanel* als eine Hommage an Frankreichs berühmteste Modedesignerin. Durch die beschriebene Besonderheit der inszenierten Autobiographie gelingt es Morand, den Eindruck zu erwecken, Coco Chanel setze sich mit diesem Werk ihr eigenes Denkmal – und hebt sich darüber von den zahlreichen anderen biographischen Werken zu ihrem Leben ab. Gleichwohl hat die Analyse gezeigt, dass auch diese besondere Form der Künstlerinnen(-auto-)biographie von ganz ähnlichen Strategien getragen wird, wie sie bereits zuvor für Édith Piaf herausgearbeitet werden konnten – was maßgeblich mit jenen Elementen der (Selbst-)Inszenierung zusammenhängt, die sich auf das Inszenierungsvorbild der Diva als kulturelle Figur des zwanzigsten Jahrhunderts zurückführen lassen.

5.3 Diva oder Anti-Diva: Die (Selbst-)Inszenierung Brigitte Bardots in *Initiales B.B.* (1996)

*Initiales B.B.*¹⁰⁰² (1996) ist, wie bereits in Kapitel 4.3 beschrieben, das erste autobiographische Werk Brigitte Bardots und umfasst die Lebensjahre von ihrer Geburt (1934) bis zu ihrem selbst gewählten Ausstieg aus dem Filmgeschäft (1973). Nur wenige Jahre später veröffentlicht Bardot *Le Carré de Pluton* (1999), worin sie unmittelbar an das Ende der ersten Autobiographie anknüpft und von ihrem 39. Lebensjahr (1974) bis zum Jahr 1999 erzählt – und damit von dem Teil ihres Lebens, der nicht mehr im Zeichen des Films und der Karriere steht, sondern ganz dem Schutz der Tiere gewidmet ist,¹⁰⁰³ sodass ihre (Lebens-)Zäsur sich auch in Form der beiden Autobiographien widerspiegelt. In *Vies privées*, einer Kombination aus Bildband und Interview, die Bardot 2006 mit dem Journalisten Henry-Jean Servat veröffentlicht, thematisiert sie stolz den Erfolg der beiden autobiographischen Werke: „Le premier a presque atteint le million d'exemplaires vendus.“¹⁰⁰⁴ Erst kürzlich legte sie mit *Larmes de combat* (2018) einen dritten und vermutlich letzten¹⁰⁰⁵ autobiographische Text vor, der – ähnlich wie die vorherigen Werke – die ‚wahre‘ Brigitte Bardot zu zeigen sucht: Auch hier steht ihre Liebe zu den Tieren bzw. ihr Kampf für den Schutz der Tiere im Fokus, ebenso wie eine erneute Abrechnung mit

¹⁰⁰² Der Titel ist kurzgehalten, doch die beiden berühmtgewordenen Buchstaben ‚B.B.‘ genügen, um den ‚Mythos Bardot‘ zu evozieren. Für Nathalie Hillmanns sind die Initialen Bardots ein Versprechen, dass sich nicht nur lautmalerisch, sondern auch über die Zeichensprache transportiert: „Bébé heißt Baby, und die Rundungen stehen für Hintern und Brüste“ (Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 119). In *Vies privées* spielt Bardot selbst mit der Bekanntheit ihrer Initialen, als sie ihrem Interviewpartner erzählt, dass sie gerne Kreuzworträtsel löst: „[I]l y avait une définition, du style „deux initiales ayant enflammé le monde“. J'ai immédiatement trouvé. C'était „BB““ (Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 53).

¹⁰⁰³ „Je venais d'avoir 39 ans, j'avais abandonné le cinéma pour me consacrer à la défense des animaux“ (Brigitte Bardot: *Le Carré de Pluton. Mémoires*. Paris 1999, S. 15).

¹⁰⁰⁴ Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 45.

¹⁰⁰⁵ Bereits in den Presseankündigungen wurde das Buch als ihre letzte Veröffentlichung bezeichnet, als ein „livre-testament“ (vgl. z.B. franceinfo:culture: „Brigitte Bardot publie un livre-testament rempli de "Larmes de combat““: https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/brigitte-bardot-publie-un-livre-testament-rempli-de-larmes-de-combat_3354929.html, o.S. (letzter Zugriff am 04.04.2023)).

ihrer Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit. Vor dem Hintergrund der Forschungsfrage, die die vorliegende Arbeit leitet, wird sich die folgende Analyse auf *Initiales B.B.* konzentrieren, da hier die Auseinandersetzung mit ihrer (Selbst-)Wahrnehmung als Künstlerin im Vordergrund steht und sie ihre Sicht auf ihre Karriere, die positiven und negativen Seiten des Erfolgs und die verschwimmenden Grenzen zwischen öffentlichem Bild und privatem Selbst darlegt. Sie beschreibt detailliert ihren Aufstieg zum Filmstar, das internationale Interesse an ihrer Person in Verbindung mit ihrer Stilisierung zum Sexsymbol¹⁰⁰⁶ und kontrastiert dabei immer wieder die Außenperspektive der Öffentlichkeit mit ihrem inneren Empfinden. *Initiales B.B.* bietet einen Rückblick auf ihre gesamte (Film-)Karriere, sodass das Werk auch unterschiedliche Phasen ihrer (Selbst-)Inszenierung abbildet.

5.3.1 Die (auto-)biographische Erzählsituation

Der Untertitel *Mémoires* charakterisiert das Werk bereits auf dem Titelblatt als Lebensbericht. Weder auf dem Buchcover, noch auf einer der folgenden Seiten werden Co-Autoren o.ä. genannt, sodass sich das Werk auf der Ebene des dem Haupttext voranstehenden Peritexts als ‚traditionelle‘ Autobiographie der Autorin Bardot präsentiert. Aktiv tritt Brigitte Bardot auch innerhalb des Haupttexts immer wieder als Erzählerin und Verfasserin in Erscheinung: „Au moment où j’écris ces lignes“¹⁰⁰⁷, „[e]n y repensant bien des années plus tard“¹⁰⁰⁸ oder: „j’écris ce livre.“¹⁰⁰⁹ Die umfangreiche paratextuelle Rahmung,¹⁰¹⁰ die im Folgenden noch ausführlicher untersucht werden wird, umfasst auch die handschriftliche Signatur „Brigitte Bardot“,¹⁰¹¹ die dem Lesepublikum die (alleinige) Autorinnenschaft Bardots zu attestieren scheint.¹⁰¹² Erst

¹⁰⁰⁶ In der Charakterisierung Bardots als ‚Sexsymbol‘ ihrer Generation besteht nicht nur in der damaligen Presse, sondern auch in der heutigen Forschung noch Konsens (vgl. u.a. Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 65, vgl. Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 115, vgl. Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 7-10). Bardots Wahrnehmung als Sexsymbol führen Lowry und Korte darauf zurück, dass ihre Karriere von Beginn an „auf erotischen Situationen und einer Körperdarstellung frei von Hemmungen [beruht]“ (Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 65).

¹⁰⁰⁷ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 257.

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 452.

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 122.

¹⁰¹⁰ Vgl. hierzu Uwe Wirth, der die rahmende Funktion des Paratextes in Bezug auf das Vorwort darlegt (vgl. Uwe Wirth: „Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung.“ In: Jürgen Fohrmann (Hrsg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Stuttgart und Weimar 2004, S. 603-628, hier S. 611).

¹⁰¹¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 7.

¹⁰¹² Auch *Le Carré de Pluton*, die zweite (Auto-)Biographie, beinhaltet einen umfangreichen peritextuellen Vorbau, ebenfalls mit der Unterschrift Bardots. Brigitte Bardots wohlhabende Herkunft und ihre Schulbildung legen die Möglichkeit des (relativ) eigenständigen Verfassens ihrer Memoiren nahe, ebenso die Vermutung, dass sich diese durch eine höhere sprachlich-stilistische Qualität auszeichnen, als die autobiographischen Texte anderer Künstler:innen mit einem anderen Bildungshintergrund.

ganz am Ende der Autobiographie findet sich im Anschluss an die Filmographie folgender kurzer Hinweis, der mit Brigitte Bardots Namen versehen ist: „Mes remerciements affectueux à François Bagnaud qui a été mon trait d’union amical et merveilleux auprès de mon éditeur.“¹⁰¹³ Die Interpretation der konkreten Bedeutung, die François Bagnaud in der Entstehung der Autobiographie Bardots zukommt, obliegt hier den Lesenden – sofern sie die versteckte Anmerkung am Ende des umfangreichen Bands (die Taschenbuchausgabe umfasst über 550 Seiten und fällt damit für eine Künstler:innen-Autobiographie durchaus umfangreich aus), unterhalb der Bildnachweise überhaupt bemerken.¹⁰¹⁴ Dagegen scheint offensichtlich, welche Wirkung auf das Lesepublikum intendiert ist: Der Aufbau des gesamten Texts, die Erzählstruktur und insbesondere die Ausgestaltung des Peritexts sind darauf ausgelegt, als ‚reine‘ Autobiographie, alleinig verfasst von Brigitte Bardot, rezipiert zu werden.¹⁰¹⁵ In einem Gespräch mit dem Journalisten Henry-Jean Servat für den gemeinsamen Band *Vies privées* (2006) greift sie seine Bemerkung „Vos livres que vous avez écrits vous-même...“¹⁰¹⁶ wie folgt auf: „Oui. Evidemment. J’en garde les épais brouillons écrits de ma main au feutre bleu... et je suis extrêmement fière des trois livres que j’ai écrits.“¹⁰¹⁷ Noch hier demonstriert und inszeniert sie über den Verweis auf die – handschriftlichen – Notizen, die sie als scheinbaren ‚Beweis‘ anführt, ihren eigenständigen Schreibprozess. Die bereits erwähnte Unterzeichnung Bardots unterhalb der Danksagung wiederholt sich in ähnlicher Form zum Ende des Haupttextes. Das letzte Kapitel schließt mit den Worten: „Brigitte Bardot. Bazoches sous la neige, ce 7 décembre 1995“¹⁰¹⁸ und schließt damit den Kreis der inszeniert authentischen Schreibsituation Bardots. Hiermit geht auch der seit Rousseau in autobiographischen Texten so oft explizit postulierte Wahrheitsanspruch einher, den Bardot, ähnlich wie auch Piaf und Chanel, direkt thematisiert

¹⁰¹³ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 558.

¹⁰¹⁴ Auf der Homepage des französischen Verlagshauses *l’Archipel* findet sich ein Kurzporträt des Autors François Bagnaud. In Bezug auf Brigitte Bardot heißt es hier: „François Bagnaud, né en 1954, est un admirateur de Brigitte Bardot depuis l’âge de 13 ans. Devenu son ami et son confident dans les années 80, il collabore avec elle pour le premier tome de ses mémoires, *Initiales B.B.* (1996). Il devient alors son conseiller littéraire sur ses autres best-sellers“ (<http://www.editionsarchipel.com/auteur/francois-bagnaud/>) (letzter Zugriff am 26.02.2018). Von bzw. mit Bagnaud sind weitere Bände über Brigitte Bardot entstanden, wie bspw. der Bildband *Bardot, l’indomptable* (2011) oder *Répliques & Piques* (2017). Letztere Veröffentlichung umfasst eine umfangreiche Sammlung an Äußerungen Bardots, sortiert nach unterschiedlichen Themenbereichen (‚Le cinéma‘, ‚Les médias et les paparazzi‘, ‚Déclarations sur d’autres personnalités‘, etc.). Bagnaud trägt mit seiner Arbeit seit Jahren aktiv zu der öffentlichen (Selbst-)Inszenierung Brigitte Bardots bei und bewahrt dabei durchgängig einen positiven Fokus, sodass er seit *Initiales B.B.* die Ikonisierung Bardots fortschreibt.

¹⁰¹⁵ Lediglich eine kleine Unstimmigkeit ergibt sich in diesem sonst sehr runden Bild, heißt es doch unterhalb der zweiten Widmung (nach der für ihre Eltern und ihren Sohn): „Cet hommage a été écrit et lu par Brigitte Bardot lors des obsèques de Jicky Dussart, à Saint-Tropez, le 7 juin 1996“ (Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 9). Entgegen des sonstigen Stils der Autobiographie, die konsequent in Ich-Form verfasst ist, fällt hier eine andere Erzählinstanz auf, die nicht näher erläutert wird und sich auch nicht wiederholt. Es lässt sich nur vermuten, dass es sich hierbei um François Bagnaud handelt.

¹⁰¹⁶ Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 45.

¹⁰¹⁷ Ebd.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 545.

(„Cette histoire est authentique“)¹⁰¹⁹ und den sie mit ihrem (angeblich) genauen Erinnerungsvermögen rechtfertigt: „J’étais très jeune mais c’est avec précision que je me souviens de tout ça.“¹⁰²⁰ Für die detailreichen Erinnerung an ihre Kindheit liefert sie ihren Leser:innen noch eine zusätzliche Erklärung, die eine mögliche Skepsis des Lesepublikums in Bezug auf die Glaubhaftigkeit vorwegnimmt: „Papa aimait faire des films [...] et nous a filmées maman, Mijanou et moi tout au long de notre vie, ce qui me laisse aujourd’hui des souvenirs extraordinairement vivants de mon enfance“.¹⁰²¹

Neben der expliziten Thematisierung, wer schreibt (sie selbst) und wann bzw. wo das Werk verfasst wurde (abgeschlossen im Dezember 1995 in Bazoches), legt Brigitte Bardot auch die Intention ihrer Erzählung offen – und reiht sich damit ebenfalls in die Tradition Rousseaus ein: „J’ai toute ma vie cruellement souffert du masque de calomnies qui cachait ma véritable personnalité. Et si j’écris ce livre aujourd’hui, c’est aussi pour remettre une fois pour toutes les choses dans leur véritable contexte.“¹⁰²² Ähnlich wie es auch Édith Piaf in *Ma vie* erklärt, geht es Bardot also darum, ihre Sicht auf ihr Leben, ihre Karriere zu erzählen und dabei ihr öffentliches Bild zu korrigieren. Zahlreich sind die Textstellen, in denen sie ihr Image als Künstlerin anspricht, Stellung nimmt zu Vorwürfen und sie sich rechtfertigt, wie im weiteren Verlauf der Analyse zu zeigen sein wird.

Im Folgenden sollen die zentralen Parameter der Selbstinszenierung Brigitte Bardots im Hinblick auf die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit untersucht werden. Die übergeordnete These, dass Künstler:innen in ihren (Auto-)Biographien Erzählstrategien anwenden, um ein bestimmtes öffentliches Bild von sich zu transportieren und inszenieren, dafür bestehende öffentliche Bilder aufgreifen und diese ggf. zu dekonstruieren suchen, lässt sich in Bezug auf *Initiales B.B.* insofern spezifizieren, als die markanten Brüche in Bardots tatsächlicher Biographie auch eine Spiegelung dieser Momente in ihrem Werk nahelegen. Da der Zeitpunkt der Veröffentlichung (1996) weit nach Bardots Ausstieg aus dem Filmgeschäft (1974) liegt, ist zudem davon auszugehen, dass eine gewisse Distanz zu bzw. Abstraktion von ihrer Filmkarriere erkennbar ist, die sich auch in ihrer (Selbst-)Inszenierung offenbaren. Den Anfang der Untersuchung bildet der Peritext, der in Ausgestaltung und Umfang eine Besonderheit dieses (auto-)biographischen Werks darstellt und der als Rahmen für die Inszenierung im Haupttext

¹⁰¹⁹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 43.

¹⁰²⁰ Ebd., S. 20.

¹⁰²¹ Ebd., S. 26. Humorvoll bezeichnet Bardot diese Phase als frühe Anfänge ihrer Filmkarriere (vgl. ebd.).

¹⁰²² Ebd., S. 122.

gelesen werden kann. Auf die Analyse des Haupttexts folgt dann eine Zusammenführung der einzelnen Untersuchungsparameter und die Frage, wie sich das inszenierte Gesamtbild Bardots in ihrer ersten (Auto-)Biographie abschließend resümieren lässt.

5.3.2 Der Peritext als Schlüssel der (Selbst-)Inszenierung

Initiales B.B. erzählt, wie eingangs geschildert, die Jahre 1934-1973, beginnt also mit der Geburt Brigitte Bardots¹⁰²³ und endet mit dem Entschluss, ihre Filmkarriere zu beenden und sich aus der Öffentlichkeit zurück zu ziehen. Der finale Erzähl- bzw. Schreibzeitpunkt liegt gut zwanzig Jahre später: Bardot beendet das Werk im erweiterten zeitlichen Kontext ihres sechzigsten Geburtstags, das letzte Kapitel schließt mit der Datierung auf das Jahr 1995.¹⁰²⁴ Der Lebensbericht untergliedert sich in 28 Kapitel, die (abgesehen von einigen Vorausdeutungen bzw. -griffen, die die Erzählung strukturieren und Bardot als Erzählerin präsent werden lassen)¹⁰²⁵ chronologisch die Ereignisse wiedergeben. Wie bereits angedeutet, steht der eigentlichen Lebenserzählung Bardots ein umfangreicher paratextueller Rahmen voran, der die Grundsteine für die Selbstinszenierung legt, die im weiteren Verlauf der umfangreichen Autobiographie ausgestaltet wird. Auf die Titelseiten folgt die bereits angesprochene Widmung:

à Pilou et Toty
mes parents
et
à Nicolas
*mon enfant*¹⁰²⁶

Diese Widmung fällt zunächst durch die sehr persönliche Verwendung der Kosenamen auf, die sich sowohl auf den weiteren Peritext als auch den gesamten Haupttext erstreckt. Sie rückt die Familie Bardots, hier in Form der Eltern und des Sohnes, in den Mittelpunkt und lässt erwarten, dass diese in ihrem Leben und somit in der Erzählung ihres Lebens eine zentrale Rolle einnehmen. Die Ambivalenz in der Darstellung ihrer familiären Strukturen und v.a. ihres Verhältnisses zu ihrem Sohn, die sie später ausführlich thematisiert, zeichnen sich hier noch nicht ab. Die darunter stehende Danksagung stimmt die Lesenden darauf ein, dass Brigitte Bardot im Fol-

¹⁰²³ Vgl. hierzu ausführlicher das Ende des vorliegenden Kapitels 5.3.2

¹⁰²⁴ Vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 546 und S. 380. An anderer Stelle finden sich Hinweise darauf, dass Bardot über mehrere Jahrzehnte an ihrer Autobiographie geschrieben – oder sich zumindest Notizen gemacht hat: „Au moment où j’écris ces lignes, j’ai 47 ans“ (ebd., S. 257).

¹⁰²⁵ Vgl. z.B.: „Beaucoup plus tard, après avoir raté pas mal d’évasions, j’ai un autre mode de vie [...]. Mais nous en reparlerons“ (ebd., S. 302) und: „Plus tard, notre amitié fut brisée par ma prise de position sans concession contre les chasseurs. Mais n’anticipons pas“ (ebd., S. 379).

¹⁰²⁶ Ebd., S. 7 (Kursivierungen im Original).

genden einen durchaus kritischen Blick auf den zurückliegenden Abschnitt ihres Lebens werfen wird:

Je remercie ceux qui m'ont aimée sincèrement et profondément, étant peu nombreux, ils se reconnaîtront.
Je remercie ceux qui m'ont appris à vivre à coups de pied dans le cul, qui en me trahissant et en profitant de ma naïveté m'ont entraînée au bord d'un gouffre de désespérance d'où je suis sortie miraculeusement.
C'est sur les épreuves qu'on bâtit la réussite si on n'en meurt pas.
Je remercie enfin ceux qui auront la patience et l'envie de lire ce livre qui est la mémoire de mon futur.¹⁰²⁷

Hier klingt bereits an, dass ihr Leben und ihre Karriere nicht ohne Schwierigkeiten verlaufen sind und sie Höhen und Tiefen (auch in zwischenmenschlichen Beziehungen) kennt, sodass sich die Danksagung eher an die Ankündigung einer Abrechnung erinnert. Unterzeichnet ist diese wie zuvor erwähnt mit der handschriftlichen Signatur Bardots.

Auf der nächsten Seite folgt eine weitere Widmung, hier für Jicky Dussart, einen Freund Bardots, der sie ihr Leben lang begleitet hat und wiederholt Gegenstand ihrer Autobiographie ist. Ergänzt wird die Widmung von der abgedruckten Trauerrede, die Brigitte Bardot anlässlich der Trauerfeier Dussarts im Jahr 1996 (also bereits nach Abschluss des Haupttextes 1995) in Saint-Tropez hielt. Hierin würdigt sie nicht nur seine Leistungen als Maler und Fotograf sowie seinen Wert als Freund, sondern bezeichnet ihn auch als „le frère que je n'ai pas eu.“¹⁰²⁸ Diese Formulierung ist, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, charakteristisch für die Darstellung von Familie und der Freundschaft in den Memoiren Bardots. Anschließend zitiert Bardot Alphonse de Lamartine:

Le livre de la vie est le livre suprême.
Qu'on ne peut ni fermer, ni rouvrir à son choix ;
Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois,
Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même ;
On voudrait revenir à la page où l'on aime,
Et la page où l'on meurt est déjà sous vos doigts.

Alphonse de Lamartine (1790-1869)¹⁰²⁹

Inhaltlich greift Brigitte Bardot hier mit Lamartine ein sprachliches Bild auf, das sie im Verlauf der Autobiographie wiederholt¹⁰³⁰ und das sich harmonisch in den Kontext des

¹⁰²⁷ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 7.

¹⁰²⁸ Ebd., S. 9.

¹⁰²⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰³⁰ Vgl. z.B. ebd., S. 481: „Je devais tourner la page – encore une“ und ebd. S. 457: „Une page importante de ma vie venait de se tourner.“

autobiographischen Schreibens einfügt: Das Leben als Buch, die Seiten im Buch des Lebens, die sich wenden usw. – in dem Buch, das ihre Erinnerung an das Leben konservieren soll. Neben dieser inhaltlichen Verbindung kommt in Bezug auf das Zitat Lamartines, das hier als Motto fungiert, sicherlich auch die Funktion zum Tragen, die Genette in Bezug auf den Namen bzw. den Stellenwert des Zitierten zum Ausdruck bringt, der – zusätzlich zu dem bloßen Vorhandensein eines Mottos – die Intellektualität des jeweiligen zitierenden Autors selbst herausstellen soll.¹⁰³¹ Auch dieses Verfahren wird Bardot im weiten Verlauf der Autobiographie an zahlreichen Stellen in ähnlicher Form wiederholen.¹⁰³² Auf die Zeilen Lamartines folgt ein Gedicht von Louis Bardot, „Pilou (mon papa)“,¹⁰³³ welches er im Mai 1959 geschrieben hat und den Titel *Brigitte* trägt. Auch hierüber inszeniert sie sich als familienbezogener Menschen und kündigt mit dem Peritext die (zumindest scheinbare) Offenheit an, die charakteristisch für *Initiales B.B.* ist und die diese (Auto-)Biographie immer wieder an ein privates Familienalbum erinnern lässt. Anschließend präsentiert sich den Leser:innen ein abgedruckter Stammbaum der Familie Bardot, der nicht nur die Familienzweige von der Generation ihrer Großeltern bis zu ihrem Sohn und ihrer Nichte abbildet, sondern auch sämtliche privaten Kosenamen beinhaltet, die Bardot in der (Auto-)Biographie konsequent verwendet. Auch hierüber betont sie erneut die (angebliche) Nähe zu ihrer Familie sowie die Offenheit gegenüber ihrem Lesepublikum.

Den Abschluss des dem Haupttext voranstehenden Peritexts bildet ein kurzes Vorwort, das als solches lediglich durch die nicht vorhandene Seitenzählung und die fehlende Kapitelnummer markiert ist. Auffallend ist hier vor allem der romanhafte Stil, der sich bereits im Einleitungssatz manifestiert:

Il faisait beau, c'était le 3 août et Paris était encore, à l'époque, plein de gens qui passaient leurs vacances à flâner dans les rues. Il y avait ce jour-là un très beau mariage à l'église Saint-Germain-des-Prés. La jeune femme était belle [...]. Lui était grand, élégant, moulé dans son habit noir, il semblait l'homme le plus heureux du monde, il avait trouvé, après bien des bourlingages, la femme de sa vie.¹⁰³⁴

¹⁰³¹ Zur Funktion des Mottos vgl. ausführlicher Kapitel 1.2.2. Brigitte Bardot bemüht nach gleichem Muster auch im Peritext ihrer anderen Veröffentlichungen bedeutende Namen: So sind bspw. *Un cri dans le silence* (2003) Zitate von Pythagoras und Antoine de Saint-Exupéry vorangestellt, Gandhi und Tolstoi eröffnen *Pourquoi?* (2006).

¹⁰³² Vgl. hierzu z.B. Kapitel 5.3.4.3.

¹⁰³³ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 13. In der Autobiographie erwähnt Bardot auch, dass die Gedichte ihres Vaters von der *Académie française* ausgezeichnet werden (vgl. ebd., S. 379). Weitere Auszüge aus dem prämierten Gedichtband finden sich am Ende der Autobiographie, nach dem Schlusskapitel und vor der Filmographie (vgl. ebd., S. 547-551). Brigitte Bardot selbst bezeichnet seine Werke als „petits chefs-d'œuvre“ (ebd., S. 380).

¹⁰³⁴ Ebd., S. 15.

Die Szene beschreibt die Hochzeit der Eltern Bardots, erzählt also einen Abschnitt ihres Lebens vor der Geburt ihrer Tochter und damit vor der Existenz der Erzählerin und Hauptfigur der (Auto-)Biographie, was über den fiktionalen Stil und den:die distanzierte:n, heterodiegetische:n Erzähler:in markiert wird. Das Vorwort endet mit den Worten: „Un an, un mois et vingt-cinq jours après ce somptueux mariage, naissait une petite fille. Le 28 septembre 1934, Monsieur et Madame Louis Bardot eurent la joie de vous faire part de la naissance de leur fille : *Brigitte*.“¹⁰³⁵ Mit der Geburt Brigitte Bardots kann dann der Haupttext einsetzen, die Erzählung ihres Lebens beginnt und wechselt in die autodiegetische Erzählsituation.

5.3.3 „J’étais la star classique par excellence“:¹⁰³⁶ Die Diva als Inszenierungsvorbild

Brigitte Bardots (Auto-)Biographie beginnt mit einer ausführlichen Darstellung ihrer Kindheit und ihres familiären Umfelds, mit dem Ziel, eine schwierige (diventypische) Vergangenheit zu konturieren: Obwohl sie in wohlhabenden Verhältnissen, umsorgt von einem Kindermädchen und liebevollen Großeltern aufwächst,¹⁰³⁷ legt sie den Schwerpunkt auf die Beziehung zu den Eltern, die immer wieder von fehlender Aufmerksamkeit und Distanz geprägt zu sein scheint. In der gesamten (Auto-)Biographie ist die Beschreibung ihrer Eltern, insbesondere der Mutter, ambivalent gestaltet und schwankt zwischen positiver Vertrautheit und negativer Gleichgültigkeit.¹⁰³⁸ Die Liebe, die Brigitte Bardot ihrer Mutter entgegenbringt („Comme je l’aimais ma maman, comme je l’ai toujours aimée, comme je l’aimerai toujours“)¹⁰³⁹ wird gerade zu Beginn der Erzählung immer wieder kontrastiert von deren distanzierendem Verhalten. Als Brigitte und ihre Schwester beispielsweise versehentlich beim Spielen eine Vase zerstören, wird die Mutter wie folgt zitiert: „A partir de maintenant, vous n’êtes plus nos filles, vous êtes étrangères et comme les étrangers, vous nous direz ‚Vous‘! Dites-vous bien que vous n’êtes pas chez vous ici mais chez nous ! Que rien de ce qui est ici vous appartient, que cette maison n’est pas la vôtre.“¹⁰⁴⁰ Von diesem Moment an fühlt sich das Kind Brigitte Bardot, das trotzdem in einem äußerlich intakten familiären Umfeld aufwächst, immer wieder allein gelassen, ungeliebt und beschreibt infolgedessen zum ersten Mal den Wunsch zu sterben – Gefühle, die sie im weiteren

¹⁰³⁵ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 15.

¹⁰³⁶ Ebd., S. 324.

¹⁰³⁷ Vgl. z.B. ebd., S. 18 und S. 22. Zu den finanziellen Verhältnissen der Familie Bardot vgl. auch Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 44f.

¹⁰³⁸ Vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 136: „A cette époque, je voyais peu mes parents. Ils m’ont toujours dit que c’était par discrétion, qu’ils ne voulaient pas s’immiscer dans ma vie. Maman ne voulait à aucun prix passer pour une mère abusive. Mais à force, la discrétion finit par ressembler à de l’indifférence. Ma vie partait dans un sens totalement opposé à celle de mes parents. Le fossé se creusait de plus en plus.“

¹⁰³⁹ Ebd., S. 25.

¹⁰⁴⁰ Ebd., S. 37.

Verlauf ihres Lebens immer wieder begleiten und die im späteren Verlauf der (Selbst-)Inszenierung noch aufgegriffen werden: „[C‘]est à cette instant que j’ai ressenti pour la première fois l’impression de solitude, d’abandon, de désespoir, l’envie de mourir aussi. Sentiments qui m’ont suivie tout au long de ma vie.“¹⁰⁴¹ Das früh erfahrene Leid, die fehlende mütterliche Liebe wird in das spätere Divenimage Bardots integriert, die wiederkehrende Todessehnsucht (Grenzfigur) und die fortwährende fehlende Fröhlichkeit tragen das künstlerische (Selbst-)Bild. Dem gegenüber steht gerade im späteren Teil der Erzählung die Darstellung eines liebevollen Verhältnisses zur Mutter,¹⁰⁴² ohne dass die Veränderungen in der Beziehung näher erläutert oder kommentiert werden. Ambivalente Beobachtungen durchziehen auch im weiteren Verlauf den Text, wie die nachfolgenden Analysen noch ausführlicher zeigen werden.

5.3.3.1 Anfänge und Aufstieg

Ihren Aufstieg zu einem international gefeierten Star deutet Bardot bereits im ersten Kapitel voraus, indem sie berichtet, dass ihr Vater von einer Wahrsagerin vorhergesagt bekommt, dass der Name ‚Bardot‘ um die Welt gehen und überall Bekanntheit erlangen wird.¹⁰⁴³ Vor dem Hintergrund der (Selbst-)Inszenierung Bardots lässt sich diese Episode, gerade zu Beginn der Erzählung, als Anlehnung an eine (mythische) Prophezeiung lesen. Zusätzlich kokettiert sie auch damit, dass nicht der Vater mit seinem Familienbetrieb diese Vorhersagung wahr machen wird, sondern sie, als Frau bzw. als „petite fille inconnue, vouée à un destin tellement extraordinaire.“¹⁰⁴⁴ Das Zitat thematisiert auch die Schicksalhaftigkeit des Lebens- und Karriereverlaufs Bardots, ein Aspekt, den sie immer wieder aufgreift¹⁰⁴⁵ und der in Kontrast zu

¹⁰⁴¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 37.

¹⁰⁴² Im Kontext eines Todesfalls in der Familie äußert sich Bardot zum Ende der (Auto-)Biographie beispielsweise wie folgt über ihre Mutter: „Elle [la mère] voulut sans doute inconsciemment me préparer à l’acceptation de la mort qui allait quatre ans plus tard emporter mon papa Pilou et dans sept années me ravir ce que j’avais de plus cher au monde, ma maman“ (ebd., S. 521).

¹⁰⁴³ Vgl. ebd., S. 19.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

¹⁰⁴⁵ Vgl. z.B. ebd., S. 68: „Je devins la mascotte de *Elle* et le destin se mit à marcher contre ma volonté“. Auch hier nutzt sie die Betonung des schicksalhaften Verlaufs ihrer Karriere, um deutlich zu machen (dieses Mal sogar explizit), dass sie diese Karriere, dieses Leben nicht forciert hat. Vgl. auch ebd., S. 515: „J’étais dans mes petits souliers, maudissant une fois de plus le sort qui m’avait fait devenir célèbre, alors que mon âme et mes désirs ne tendaient que vers la simplicité.“ Interessant sind in diesem Kontext die Beobachtungen von Gabriele Lutz, die im Jahr 1990, und damit noch vor dem Erscheinen der ersten Autobiographie Bardots, kritisiert, dass ihr Karriereverlauf in der Öffentlichkeit bzw. in den Medien primär als Ergebnis einer (männlichen) Entdeckung durch Marc Allégret bzw. einer (ebenfalls männlichen) ‚Schöpfung‘ durch Roger Vadim dargestellt wird. Zurecht konstatiert sie, dass dieses Schema vermeintlicher Karriereverläufe sich häufig bei weiblichen Stars – Lutz arbeitet mit dem Begriff des ‚Mythos Brigitte Bardot‘ – verbreitet und damit den Frauen die Eigenleistung und auch die harte Arbeit an ihrem Erfolg abgesprochen wird (vgl. Gabriele Lutz: „Und immer lockt das Weib. Mythenproduktion und orales Versprechen im Kontext Brigitte Bardot.“ In: Sabine Perthold (Hrsg.): *Rote Küsse. Frauen-Film-Schaubuch*. Tübingen 1990, S. 38-47, hier S. 40). Auffallend ist also, dass Bardot genau diesen

ihrer divenartigen Inszenierung als *self-made-woman* steht, die sie ebenfalls wiederholt bemüht:¹⁰⁴⁶ Gleichwohl sie ihr Schicksal des Filmstars als vorausgedeutet präsentiert, betont sie in Bezug auf ihren Aufstieg auch immer wieder ihren eigenen harten Kampf bzw. den steinigen Weg der Diva, auf dem sie sich von ganz unten, als ‚Niemand‘ (oder als ‚Tellerwäscherin‘), nach oben (respektive zur Millionärin) arbeiten muss. Ihre erste Filmproduktion zu *Le Trou Normand* (1952)¹⁰⁴⁷ schildert sie wie folgt: „J’étais [...] terrorisée. J’allais plonger seule, parmi des professionnels, dans un métier qui m’était absolument inconnu. Ce fut atroce ! Si l’enfer existe sur cette terre, ce premier film en fut en exemple.“¹⁰⁴⁸ Und ganz ähnlich erzählt sie auch noch im Kontext ihres dritten Filmdrehs, dass sie sich auf einer Party hinter ihrem Entdecker, dem französischen Regisseur Roger Vadim, mit dem sie zu dieser Zeit liiert ist, versteckt hält und sich unbedeutend fühlt: „Ils ne savaient absolument pas qui j’étais, puisque je n’étais rien.“¹⁰⁴⁹ Parallelen zu Piafs ersten Schritten in gesellschaftliche ‚neue Welten‘, wie sie in Kapitel 5.1.1.2 herausgearbeitet wurden, sind hier deutlich erkennbar und werden auch im nachfolgenden Kapitel thematisiert. International muss sie sich ebenfalls erst ihren Bekanntheitsgrad erarbeiten, wie sie z.B. in Bezug auf Italien erzählt („je dus partir à la conquête de l’Italie“).¹⁰⁵⁰ In diesem Zusammenhang kommentiert sie rückblickend selbstbewusst, dass die Produzenten, die sie damals abgelehnt haben, sich inzwischen ärgern müssten und markiert darüber stolz bzw. geradezu überheblich ihren Aufstieg zum Star, zur Filmdiva.¹⁰⁵¹ Für ihre Filmrollen lernt sie Englisch, sodass sie auch in amerikanischen Produktionen mitspielen kann und erklärt in diesem Kontext, wie schwierig und herausfordernd das Filmmetier ist:

Le cinéma est un métier difficile. Il ne faut jamais laisser passer la chance. Or, la chance, on ne sait jamais où elle se trouve, donc, il ne faut jamais rien laisser passer ! C’est une lutte, un combat permanent. Si on se laisse aller, on n’avance plus, et qui n’avance plus... recule. J’ai une volonté de fer et une paresse d’acier.¹⁰⁵²

‚Mythos‘ ihres Karrierebeginns durch ein „akzidentielles Ereignis“ (ebd., S. 39) fortschreibt, sich darüber allerdings nicht die Arbeit an ihrer Karriere und ihren harten Aufstieg selbst abspricht, sondern diesen ‚Ursprungsmythos‘ nutzt, um ihr (Selbst-)Bild vom Star-wider-Willen respektive der Anti-Diva zu inszenieren.

¹⁰⁴⁶ Vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 138.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Jean Boyer: *Le Trou normand*. Frankreich 1952.

¹⁰⁴⁸ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 81. Für einen Überblick über die Entwicklung der Karriere Bardots und ihre bedeutsamsten Filme vgl. Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 68-102. Der Schwerpunkt liegt hier auf der Rekonstruktion der Imageentwicklung Bardots im Zusammenhang mit ihren Rollen als Schauspielerin.

¹⁰⁴⁹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 92.

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 101.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁵² Ebd., S. 103. Unterstützt wird die kämpferische Aussage durch das kriegerische Vokabular, das ihre Kampfbereitschaft für die Karriere herstellt.

Mit dem Wissen um Bardots erfolgreiche Karriere, ihren Status als Filmdiva und ihrem tatsächlichen Aufstieg von der ‚Tellerwäscherin‘ (aus gutem Hause) zur Millionärin, wird für die Lesenden klar, dass ihre Aufstiegs Geschichte eine Erfolgsgeschichte ist – der Stolz, der in ihrer Darstellung mitschwingt, bezieht sich dabei nicht nur auf den tatsächlichen Erfolg, sondern auch auf ihre Stärke, durch die sie ihre (mit ganz ähnlich kriegerisch-kämpferischem Vokabular wie bereits Piaf beschriebenen)¹⁰⁵³ ‚Kämpfe‘ (*lutte, combat*) gewonnen hat, d.h. auf ihre Leistung als *self-made-woman*. Dieser Stolz der Diva, den auch Piaf und Chanel schon in ihren Texten zur (Selbst-)Inszenierungszwecken nutzten, manifestiert sich in zahlreichen Episoden, die Bardot im weiteren Verlauf aus ihrem Leben nacherzählt.

Brigitte Bardots Weg in die Öffentlichkeit beginnt mit einem Fotoshooting im Jahr 1949, auf das schon bald Aufnahmen für die Titelseite der *Elle* folgen. Im Unterschied zu ihrer sonstigen Selbstbeschreibung als „laide“¹⁰⁵⁴ – also dem diventypischen Fokus auf die *physical flaws* – gefällt sie sich auf diesen Bildern und ist stolz: „On me voyait sous toutes les coutures de ‚la couture‘ du matin jusqu’au soir. Je devins la mascotte de *Elle*“.¹⁰⁵⁵ Hierdurch wird sie für ihren ersten Film entdeckt – „[e]t le grand engrenage a commencé.“¹⁰⁵⁶ Schritt für Schritt lässt Bardot ihre Leser:innen im Folgenden ihren Aufstieg zum Filmstar nachvollziehen, beschreibt das beginnende mediale Interesse an ihr: „Les journaux commençaient à parler de moi, doucement. [...] La couverture de tel magazine, tel papier dans un grand hebdomadaire... [...] Il y eut la fameuse boule de neige: les metteurs en scène, curieux, voulaient me connaître. On me fit des offres de films...“¹⁰⁵⁷ Im Zusammenhang mit ihrem ersten Film gibt sie ihre euphorischen Gedanken wie folgt wieder: „J’allais être riche, riche! Adieu bachot, Conservatoire, je serais une vedette de cinéma!“¹⁰⁵⁸ Der Wunsch und die Überzeugung, berühmt und erfolgreich zu werden, die Karriereleiter – *from rags to riches* – zu erklimmen, werden hier aus der Retrospektive explizit formuliert und stehen erneut im Gegensatz zu der vermeintlich ungewollten Berühmtheit, die sie an anderer Stelle unterstreicht, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird. In diesem Zusammenhang schildert sie auch die Reaktionen Vadims auf ihren wachsenden Erfolg,

¹⁰⁵³ Vgl. Kapitel 5.1.1.2

¹⁰⁵⁴ Vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 44: „Je pleurais en regardant le miroir. C’est vrai que j’étais laide ! [...] Pourquoi le Bon Dieu m’avait-il créée avec des baguettes de tambour châtain, des yeux bigleux qui m’obligeaient à porter des lunettes et des dents qui avançaient [...] et me forçaient à porter un appareil pour les redresser ?“ Bardots Selbstbeschreibungen erinnern hier an Koestenbaums Ausführungen zum Aussehen von Diven, wie sie in Kapitel 3.2.1 beschrieben wurden.

¹⁰⁵⁵ Ebd., S. 68.

¹⁰⁵⁶ Ebd.

¹⁰⁵⁷ Ebd., S. 78f.

¹⁰⁵⁸ Ebd., S. 81. Der Inszenierungscharakter wird verstärkt, wenn man berücksichtigt, dass Bardot zu keiner Zeit in einem Tellerwäscher-, d.h. ‚rags-‘Umfeld gelebt hat. Vgl. zur sozialen Ausgangssituation Bardots Kapitel 4.3.

inszeniert sich in Relation zu dem Mann, dem sie ihren Durchbruch verdankt, als überlegen, als erfolgreicher und unterstellt ihm sogar Neid in Bezug auf ihre Karriere.¹⁰⁵⁹ Sie verkehrt damit die für die Zeit übliche Rollenverteilung und betont, dass sie das (Haupt-)Einkommen für das gemeinsame Leben erwirbt und Vadim, den Mann, mitfinanziert. Hier verschränken sich die Inszenierungsmerkmale der Diva als Grenzfigur und *role model* sowie der Aspekt der erfolgreichen *self-made-woman*. Dieses (Selbst-)Inszenierungsmotiv wiederholt sich in unterschiedlichen Facetten im Verlauf der Memoiren¹⁰⁶⁰ – und noch in dem 2006 erschienen Interview-/Bildband *Vies privées* ist es Bardot wichtig, ihre emotionale Abhängigkeit („C’est l’amour“)¹⁰⁶¹ von ihrer finanziellen Unabhängigkeit abzugrenzen: „Financièrement, je n’ai jamais dépendu que de moi.“¹⁰⁶² Auffällig ist in Bezug auf Bardots wiederholte (Selbst-)Inszenierung zur unabhängigen *self-made-woman*, dass dabei zu keiner Zeit ein explizit feministischer Gedanke formuliert bzw. kein Anspruch auf eine Vorbild- oder Vorreiterrolle erhoben wird. In ihren späteren Veröffentlichungen distanziert sie sich sogar deutlich von jeglichen emanzipatorischen Bestrebungen und befürwortet eine traditionelle Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen.¹⁰⁶³ Es zeichnet sich hier bereits ab, dass die (Selbst-)Inszenierung Bardots

¹⁰⁵⁹ Vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 81. Ähnlich wirft sie später auch Jacques Charrier Eifersucht auf ihre Karriere, ihren Erfolg vor (vgl. ebd., S. 261). In Bezug auf die Bedeutung und die Position Roger Vadims für Bardot und ihre Karriere bezeichnet ihn Nathalie Hillmanns hingegen als die entscheidende Person, da er sie in die Welt des Films einführt und sie ihm ihren endgültigen Durchbruch verdankt (vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Vadim im vorliegenden Kapitel): „Der dunkelhaarige, hagere und düster dreinblickende Vadim ist für Brigitte Bardot der *Deus ex machina*, der sie aus ihrem jugendlichen Gefängnis befreien soll“ (Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 79f.). In ihrer Darstellung ist damit Vadim die überlegene, aktive Figur, die Bardot zu ihrem Erfolg verhilft. Ähnlich ordnen ihn auch Lowry und Korte als zentralen Akteur in Bardots Karriere und als Schöpfer ihres Images ein, das sich in unterschiedlichen Formen auf die Aspekte „Sexualität, Jugendlichkeit, individuelle Freiheit, Natürlichkeit, Hedonismus, und das Sich-Hinwegsetzen über Konventionen und Moral [stützte]“ (Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 65). Vadim war es, der sie professionell zum Star entwickelte und der den Grundstein für die fortwährende Verschmelzung zwischen dem Privatleben Bardots und ihren Rollen legte (vgl. ebd.) – er war mit der Filmbranche und der Arbeit mit Medien und Öffentlichkeit vertraut (vgl. ebd., S. 69). Brigitte Bardot selbst distanziert sich noch im Jahr 2006 von Aussage, Vadim habe sie erschaffen (vgl. Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 36).

¹⁰⁶⁰ Auch in Bezug auf ihre spätere Beziehung zu Jacques Charrier betont Bardot in ihren Memoiren, dass sie für das Familieneinkommen gesorgt hat: „[C]e petit mec, que j’entretenais par-dessus le marché“ (Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 237). Eine andere Form der Überlegenheit demonstriert Bardot am Beispiel einer weiteren Beziehung – mit einem Barkeeper namens Christian. Wiederholt stellt sie heraus, intellektuell über ihm zu stehen und lässt ihn bewusst ungebildet wirken: „J’essayai de m’adapter à cette nouvelle existence un peu plan-plan, écoutant distraitement les résultats sportifs dont je me foutais, gardant mon calme lorsque, parlant d’un écrivain ou d’un musicien très célèbre, je voyais l’œil de Christian s’arrondir en forme de point d’interrogation“ (ebd., S. 518). Ähnlich betont sie erneut: „Mes lectures étaient à l’opposé de celles de Christian, nous vivions un peu sur deux planètes différentes, n’ayant guère de possibilité d’échange“ (ebd., S. 531). Vgl. hierzu auch Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 81f.

¹⁰⁶¹ Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 55.

¹⁰⁶² Ebd.

¹⁰⁶³ Vgl. hierzu die Zitatsammlung Bardots, die sie mit François Bagnaud im Jahr 2017 veröffentlicht hat. Unter dem Stichwort ‚*Les femmes*‘ finden sich hier unterschiedliche Äußerungen Bardots, die ihre Haltung zum Ausdruck bringen: „On me trouvera peut-être rétrograde, mais à mes yeux la femme est d’abord faite pour créer

nicht in sich geschlossen, d.h. nicht ohne Brüche, erfolgt und nicht auf ein eindeutiges (Selbst-)Bild ausgerichtet ist.

5.3.3.2 Die Filmdiva: (Selbst-)Ikonisierung¹⁰⁶⁴

Der Durchbruch gelingt Brigitte Bardot mit dem Film *Et Dieu créa la femme* (1956),¹⁰⁶⁵ „le tournant décisif de ma carrière“.¹⁰⁶⁶ Er wird nicht nur zum Sprungbrett für ihre weitere Filmkarriere,¹⁰⁶⁷ sondern markiert auch den Ausgangspunkt ihrer (Selbst-) und (Fremd-)Inszenierung als Sexsymbol: „Vadim décida de rajouter dans son film une scène où je danserais follement, et sans pudeur. Cette séquence ferait le tour du monde...“¹⁰⁶⁸ Sie erzählt in diesem Zusammenhang auch, dass Vadim diese Szene erst für den Film ergänzt, nachdem er sie eines Abends beim Tanzen beobachtet hat und diesen Anblick („pieds nus, libre, déchaînée, irritante pour les femmes, excitante pour les hommes“)¹⁰⁶⁹ dann im Drehbuch festhält. Bereits zu Beginn der Karriere und damit auch der Autobiographie verschränken sich also die Inszenierungen der ‚wahren‘ Brigitte Bardot und der Schauspielerin bzw. des Sexsymbols: Die ‚echte‘ Brigitte Bardot wird zur Vorlage für den ‚Mythos B.B.‘¹⁰⁷⁰ Lowry und Korte sehen hierin einen zent-

un foyer agréable: en somme, pour le ‚repos du guerrier!‘“ (Brigitte Bardot: *Répliques & Piques*. Rassemblées par François Bagnaud. Paris 2017. S. 138). Und ähnlich: „Je suis pour la femme au foyer“ (ebd.), oder auch „Je me fiche pas mal de cette liberté des femmes qu’on m’attribue“ (ebd., S. 143). Vgl. hierzu auch Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 23-25.

¹⁰⁶⁴ Für Lowry und Korte ist Bardot eine „etablierte kulturelle Ikone“ (Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 91). Zur Einordnung des Begriffs der (Selbst-)Ikonisierung vgl. die entsprechende Fußnote in Kapitel 3.2.1.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Roger Vadim: *Et Dieu... créa la femme*. Frankreich 1956.

¹⁰⁶⁶ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 116. Vgl. hierzu auch Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 74: „Der Durchbruch zum Star kam 1956/57 mit dem Film *Und immer lockt das Weib* [...]. Die starke Wirkung des Films lässt sich primär durch Bardots Verkörperung der Hauptfigur erklären, als einer jungen, natürlichen, erotischen und zugleich kindlich-unschuldigen Frau.“ Für d’Eckhardt begründet *Et Dieu... créa la femme* den ‚Mythos B.B.‘ (vgl. Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 76).

¹⁰⁶⁷ Vgl. hierzu Sellier und Vincendeau: „Très vite, Bardot traversa les frontières pour devenir une idole à l’échelle mondiale“ (Geneviève Sellier, Ginette Vincendeau: „La Nouvelle Vague et le cinéma populaire: Brigitte Bardot dans *Vie privée* et *Le mépris*.“ In: *Iris* 26 (1998), S. 115-130, hier S. 115).

¹⁰⁶⁸ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 115. Auch in ihrer (kulturellen) Rolle bzw. Funktion als Sexsymbol trägt Brigitte Bardot zu einer Veränderung der Geschlechterrollen ihrer Zeit bei, indem sie den gesellschaftlichen Diskurs der späten fünfziger und sechziger Jahre prägt. Dieser Aspekt ihres Images steht jedoch, wie bereits zuvor in Bezug auf ihre finanzielle Unabhängigkeit geschildert, nicht im Vordergrund ihrer Memoiren.

¹⁰⁶⁹ Ebd., S. 115.

¹⁰⁷⁰ Die Bezeichnung ‚Mythos B.B.‘ zieht sich seit Beginn der Karriere Bardots durch zahlreiche Artikel, Biographien usw. Catherine Rihoit beispielsweise nimmt diese Zuschreibung schon in den Titel ihrer Biographie auf (vgl. Catherine Rihoit: *Brigitte Bardot. Un mythe français*. Paris 1986). Brigitte Bardot selbst distanziert sich wiederholt von der Bezeichnung ihrer Person als Mythos: „Je ne me considère pas du tout comme un mythe“ (Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 12). Céhère beschreibt, dass Bardot rechtlich gegen die o.g. Biographie Rihoits vorgegangen ist – „sous le prétexte qu’elle refusait de se voir ainsi qualifiée“ (Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 21).

ralen Bestandteil ihres Stardaseins: „Ihr Image ist klar umrissen und zeigt [...] eine relativ hohe Konstanz über die Dauer ihrer Filmkarriere und zugleich eine ausgeprägte Kongruenz von Rollen und privater Person [...]. Ihre Leinwanderscheinung und ihr außerfilmisches Image, das natürlich auch ein Produkt der Medien war, glichen sich weitgehend.“¹⁰⁷¹ Die Konstruktion des Starimages begünstigt damit zu Beginn der Karriere Bardots bereits die Inszenierung zur Diva: Die Unterscheidung ihrer ‚realen‘ Person von ihren Filmrollen soll möglichst schwer aufzulösen sein, dafür wird eine Parallelisierung der Rollen und der öffentlichen Auftritte forciert. Über ein konstantes Rollenprofil und eine Zuschreibung der Filmrollen auf ihr Privatleben wird die Verschmelzung von ‚Image‘ und ‚Leib‘ vorangetrieben und der (zumindest scheinbar) hohe Authentizitätsgrad ihrer Darstellung auf wie abseits der Leinwand intendiert.

Der Erfolg von *Et Dieu créa la femme* beschränkt sich nicht nur auf das französische Publikum, sondern verschafft Brigitte Bardot auch ihre Berühmtheit in den USA, wie sie betont: „C’était un succès extraordinaire, les critiques se montraient dithyrambiques, je devenais soudain la Française la plus connue outre-Atlantique!“¹⁰⁷² Ihre internationale, zunächst insbesondere amerikanische Wahrnehmung als Sexsymbol gibt sie wie folgt wieder: „j’étais du jour au lendemain catapultée ‚star number one‘, ‚french sex kitten‘, etc.“¹⁰⁷³ Bis zu diesem Zeitpunkt entstanden weibliche ‚Sexsymbole‘ vor allem in den USA selbst, sodass Bardot schon über ihre französische Herkunft einen Sonderstatus einnimmt.¹⁰⁷⁴ Sie verkörpert auf der Leinwand – und vermeintlich auch ‚privat‘ – einen neuen Frauen- und Verführerintypus, dem Simone de Beauvoir 1960 mit *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome* einen eigenen Essay widmet, wie in Kapitel 4.3 bereits angeführt wurde. D’Eckhardt beschreibt Bardots Wirkung als „[k]ühl und trotzdem erotisch, nonchalant und offen, amoralisch und antikonformistisch, draufgängerisch und trotzdem von nahezu kindlicher Unschuld,“¹⁰⁷⁵ was sich in *Et Dieu créa la femme* insofern widerspiegelt, als sie gleichzeitig die Verführerin und die Verführte verkörpert.¹⁰⁷⁶ In ihrer (Auto-)biographie erklärt Bardot, dass sie schon zu diesem Zeitpunkt ihre Karriere ambivalent bewertete: einerseits als wahr gewordenes Märchen, andererseits als beängstigend – „le début d’un tourbillon dangereux et envoûtant!“¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷¹ Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 67.

¹⁰⁷² Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 124.

¹⁰⁷³ Ebd. Die Bezeichnung als ‚sex-kitten‘ geht auf den Fotografen Cornel Lucas zurück, der den Ausdruck in Bezug auf Bardot prägte (vgl. Ginette Vincendeau: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014, S. 21).

¹⁰⁷⁴ Vgl. Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 8-10.

¹⁰⁷⁵ Ebd., S. 7.

¹⁰⁷⁶ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁰⁷⁷ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 124.

Im Folgenden streut Brigitte Bardot immer wieder Auszeichnungen und Ehrungen ein, die verdeutlichen sollen, wie erfolgreich sie als Schauspielerin war und die ihre (Selbst-)Ikonisierung und -Inszenierung als erfolgreiche Filmdiva unterstützen: „[O]n me remit, au cours d’une soirée de gala, ma première récompense d’actrice: ‚La victoire du cinéma français‘, résultat d’un référendum du journal professionnel *Le Film français* auprès des directeurs de salles.“¹⁰⁷⁸ Auf diesen ersten Filmpreis, den sie 1957 erhält, folgt die Ernennung zur populärsten Schauspielerin durch die Zeitschrift *Ciné-Revue* im Jahr 1958 – und, wie sie betont, so auch für die folgenden Jahre bis 1961.¹⁰⁷⁹ 1960 verzeichnet sie mit dem Film *La Vérité*¹⁰⁸⁰ große Erfolge: „Le film eut un énorme succès populaire [...]. Il fut récompensé dans de nombreux festivals internationaux, et je fus reconnue aussi, plusieurs fois, à l’étranger comme la meilleure actrice de l’année.“¹⁰⁸¹ Zwar spart sie auch schwierige Phasen ihrer Karriere in der Erzählung nicht aus,¹⁰⁸² richtet dabei den Fokus der (Selbst-)Darstellung dann aber stets auf ihre kämpferische Haltung und die harte Arbeit, durch die sich (wieder) Erfolge einstellen:

En novembre de cette année 1969 m’échut le grand honneur d’être désignée à nouveau par les lecteurs de *Ciné-Revue* et de l’*Aurore*, comme l’actrice la plus populaire. A l’occasion de la soirée de la 24^e Nuit du Cinéma, Jo Van Cottom me remit au théâtre Marigny, devant un public déchaîné et fanatique, le trophée des ‚Triumphes de la popularité.‘ C’était la dernière fois que j’acceptais d’aller recevoir, en chair et en os, une des nombreuses récompenses qui m’ont été attribuées tout au long de ma carrière.¹⁰⁸³

Auch abseits von Filmpreisen und ähnlichen Auszeichnungen thematisiert Brigitte Bardot in ihrer (Auto-)Biographie Stationen ihrer Karriere, an denen sich für ihr Lesepublikum ihr Aufstieg zur bzw. ihr Status als Filmdiva manifestieren soll und die explizit-bildliche Züge einer (Selbst-)Ikonisierung tragen. So streut sie scheinbar beiläufig ein, wie sie eines Tages für den Maler Van Dongen Modell steht: „Van Dongen, qui m’impressionnait à mourir, fit un extraordinaire portrait de moi. [...] Ce portrait est maintenant dans le dictionnaire Larousse et passe pour l’un des chefs-d’œuvre du Maître.“¹⁰⁸⁴ An anderer Stelle erzählt sie auf ähnliche Weise von Richard Avedon, „qui a fait de moi une photo historique, qui fait partie de son superbe livre.“¹⁰⁸⁵ Hierbei spielt sie auf ein Bild an, dass sie – nur mit Strumpfhosen bekleidet

¹⁰⁷⁸ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 164.

¹⁰⁷⁹ Vgl. ebd., S. 207.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Henri-Georges Clouzot: *La Vérité*. Frankreich 1960.

¹⁰⁸¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 282.

¹⁰⁸² Vgl. bspw. ebd., S. 484: „A ce moment précis, ma carrière était en chute libre. *Shalako* ayant été un des plus mauvais films de ma vie, les projets ne se bousculaient pas au portillon.“

¹⁰⁸³ Ebd., S. 496f.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 106.

¹⁰⁸⁵ Ebd., S. 135.

– eingewickelt in die französische Flagge zeigt. Die Selbstinszenierung Bardots greift hier eine ikonotypische Verehrung des Bildes auf und setzt die Kenntnis dieses ‚*photo historique*‘ bei ihrem Lesepublikum so selbstverständlich im Sinne eines kulturell geteilten Wissens voraus, dass sie auf jegliche Präzisierung verzichtet: Die Diva des französischen Films bedarf keiner ekphrastisch-detaillierten Beschreibung, sie setzt das besagte Bild als kulturelles Wissen voraus – und die (Selbst-)Inszenierung Bardots geht hier mit einer (Selbst-)Ikonisierung einher.

Nach den Berichten über ihre ersten Filmerfolge baut sich die (Selbst-)Inszenierung Bardots zur Filmdiva weiter auf, indem sie beschreibt, dass nicht nur ihre Gagen in der Folgezeit ansteigen, sondern auch die Filmangebote, sodass sie für zwei Jahre im Voraus ausgebucht ist.¹⁰⁸⁶ Immer expliziter stellt sie zudem heraus, mit welchen Kolleg:innen sie für Filmproduktionen zusammenarbeitet und unterstreicht deren Bedeutung, wie hier bspw. im Kontext von *En cas de malheur* (1958):¹⁰⁸⁷ „un metteur en scène intransigent et des partenaires mondialement reconnus comme acteurs chevronnés“.¹⁰⁸⁸ Hierüber präsentiert sie mit einem schon von Piaf bekannten Verfahren auch ihren eigenen Stellenwert als Schauspielerin, als Star. Durchgängig verweist sie dazu auch auf die Faszination, die sie auf die Presse ausübt, die sie immer und überall fotografiert¹⁰⁸⁹ – ein Aspekt ihres Starlebens, den sie im Verlauf der Autobiographie für einen anderen (Selbst-)Inszenierungszweck noch stärker ausbauen wird. Sie distanziert sich von den Ende der fünfziger Jahre aufkommenden Filmstars der *Nouvelle Vague* und inszeniert sich darüber als ‚klassischer‘ Star.¹⁰⁹⁰ Auch wenn sie selbst zu diesem Zeitpunkt erst vierundzwanzig Jahre alt ist, fühlt sie sich diesen neuen, jungen Stars des Filmgeschäfts nicht zugehörig – eine Abgrenzung, die an Édith Piafs Unterscheidung der ‚richtigen‘ Chansonsänger:innen und der schnelllebigen, modernen Stars erinnert.¹⁰⁹¹ Auch ihr privates Umfeld, ihre Beziehungen, von denen sie ausführlich in *Initiales B.B.* erzählt, spiegeln ihre Prominenz wider: Angefangen

¹⁰⁸⁶ Vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 127. Explizit betont sie auch ihren wachsenden Reichtum (ebd.: „Je commençais à être riche“), der Ausdruck ihres Aufstiegs und Erfolgs ist.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Claude Autant-Lara: *En cas de malheur*. Frankreich 1958.

¹⁰⁸⁸ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 159.

¹⁰⁸⁹ Vgl. ebd., S. 135. Vgl. hierzu bspw. auch ebd. S. 183, S. 326f., S. 337f., S. 531.

¹⁰⁹⁰ Vgl. hierzu ebd., S. 212f. Die Distanzierung Bardots von den Stars der *Nouvelle Vague* darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie selbst auch in Filmen mitgespielt hat, die ebendieser Stilrichtung zuzuordnen sind, so z.B. in *Le mépris* (1963) von Jean-Luc Godard (vgl. hierzu auch Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 139). Vgl. hierzu auch den Beitrag von Sellier und Vincendeau (vgl. Geneviève Sellier, Ginette Vincendeau: „La Nouvelle Vague et le cinéma populaire: Brigitte Bardot dans *Vie privée* et *Le mépris*.“ In: *Iris* 26 (1998), S. 115-130): Die beiden greifen den Aspekt der eigentlichen Zuschreibung Bardots als ‚star classique‘ im Gegensatz zu ihren Rollen in *Vie privée* und *Le mépris* auf. Sie sprechen von einem „drôle de couple“ (ebd., S. 115): „Bardot, en tant que star ‚classique‘ qui véhiculait une image indépendante des films et qui, dans la vie, ne fréquentait pas le milieu des nouveaux réalisateurs, représentait l’antithèse du projet de la Nouvelle Vague“ (ebd.).

¹⁰⁹¹ Vgl. Kapitel 5.1.1.5.

von Roger Vadim zu Beginn ihrer Karriere, über Gilbert Bécaud („Quel drôle d’effet ça fait d’aimer quelqu’un de célèbre dans le monde entier!“), Sacha Distel, Jacques Charrier bis hin zu Gunter Sachs, geht Bardot fast ausschließlich Partnerschaften mit berühmten Persönlichkeiten ein. Je nach ‚Berühmtheitsgrad‘ nutzt sie diese Männer im Rahmen der (auto-)biographischen Inszenierung zu unterschiedlichen Zwecken, wie eingangs bereits in Bezug auf Roger Vadim dargestellt.¹⁰⁹² So beschreibt sie, wie Distel ihren Ruhm für seine eigene Karriere zu nutzen sucht: „Il n’y avait pas un jour sans qu’un photographe ne vienne boire un verre et faire une petite photo comme ça, en passant. C’est fou ce que Sacha avait comme copains photographes ou journalistes. [...] Sacha Distel devint célèbre, Claude Deffe, son manager, avait fait d’une ‚Brigitte‘ deux coups!“¹⁰⁹³ Über Brigittes Berühmtheit versucht er laut ihrer Darstellung, sich selbst zum Star zu erheben: „Toute la journée Sacha tâtonnait, susurrant, roucoulait, essayant de composer le chef-d’œuvre de sa vie qui devait évidemment s’appeler *Brigitte*.“¹⁰⁹⁴ Indem Bardot von Distels Bestrebungen erzählt, gewährt sie ihren Lesern auch einen Einblick in künstlerische (Selbst-)Inszenierungsstrategien (hier zum erfolgreichen Sänger), was sich als ersten Ansatz einer Metaebene ihrer Reflexionen einordnen lässt – ein Verfahren, das sich an einer späteren Stelle der Erzählung in Bezug auf Gunter Sachs noch mal ausführlicher wiederholt, wie nachfolgend analysiert wird. Die Inszenierung Sacha Distels, von der Bardot hier erzählt, erstreckt sich nicht nur auf die Namensgebung seines Chansons, sondern bezieht auch die Presse mit ein, die das Paar Bardot- Distel u.a. am Strand fotografiert, während er Gitarre spielt und so das romantische öffentliche Bild eines glücklichen Künstlerpaares entstehen lässt.¹⁰⁹⁵ Als Distel Brigitte auch zu den Filmfestspielen in Venedig begleitet, kommentiert sie sein Verhalten zynisch: „Sacha assumait son travail de chevalier servant. Quelle promotion !“¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹² Vgl. Kapitel 5.3.3.1.

¹⁰⁹³ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 202f. Jacques Charrier widerspricht in seinen Memoiren vehement der Darstellung Bardots, die Männer ihres Lebens hätten alle im Hinblick auf ihre jeweilige Karriere von der Beziehung mit ihr profitiert: „Quelle prétention grotesque! Quand on pense qu’elle parle ici de moi, certes, mais aussi de tout son carnet de bal ! Qui Brigitte croit-elle leurrer, en prétendant que les uns et les autres avaient besoin de sa ‚gloire‘ sulfureuse pour exprimer leurs talents respectifs“ (Jacques Charrier: *Ma réponse à Brigitte Bardot*. Paris 1997, S. 18f). Vgl. ausführlicher zu der Autobiographie Jacques Charriers die entsprechende Fußnote in Kapitel 5.3.3.3.

¹⁰⁹⁴ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 204.

¹⁰⁹⁵ Vgl. ebd., S. 204f.

¹⁰⁹⁶ Ebd., S. 206. Vgl. hierzu auch den folgenden Kommentar Bardots zu Serge Gainsbourg: „Aujourd’hui encore, quand on parle de Gainsbourg, on lui associe toujours Bardot, malgré toutes les femmes qui ont jalonné sa vie et tous les hommes qui ont partagé la mienne“ (ebd., S. 431). Hier versucht sie sich nicht als künstlerisch überlegen in Bezug auf Gainsbourg zu inszenieren, sondern markiert ihre Bedeutung als Frau in seinem Leben, auch in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung.

Während Brigitte Bardot ihre Darstellung Sacha Distels nutzt, um zum einen ihre Überlegenheit in der Beziehung und zum anderen ihren künstlerischen Stellenwert zu markieren, präsentiert sie sich im Verhältnis zu einem anderen Partner deutlich zurückhaltender: Gunter Sachs versuchte zwar ebenfalls, seine Verbindung zu ihr für seine öffentliche Selbstinszenierung zu nutzen, scheint ihr aber emotional wie strategisch überlegen zu sein. Ebenfalls auf einer Metaebene lässt Bardot ihre Leser:innen nicht nur hinter die Fassade ihrer Beziehung zu Gunter Sachs blicken, sondern dekonstruiert dabei auch die Strategien seiner Inszenierung, charakterisiert seine öffentliche Lebensdarstellung als eine „mise en scène théâtrale“.¹⁰⁹⁷ Von Beginn an lässt Sachs die Öffentlichkeit an seiner Liebe zu Bardot teilhaben: „Gunter qui avait un sens aigu de la publicité transforma chaque heure de nos journées en séances de photos. Les plus grands de la profession immortalisèrent chacun à leur manière la rencontre féerique d’une star et d’un play-boy international.“¹⁰⁹⁸ Wichtig erscheint hier auch Bardots Betonung ihres eigenen Stardaseins, sie und Sachs begegnen sich (anders als Sacha Distel) auf Augenhöhe – gesellschaftlich ist er ihr sogar überlegen, wie d’Eckhardt konstatiert: Sachs „unterhielt Beziehungen zu Edward Kennedy [...], kannte Tina Onassis, [...] und verkehrte ansonsten in den Kreisen der Hocharistokratie.“¹⁰⁹⁹ Im Zuge seiner Inszenierungspläne beschließt Sachs, Brigitte Bardot am 14. Juli in Las Vegas zu heiraten, um ihren Status als „symbole de la France“¹¹⁰⁰ auszubauen und strategisch zu nutzen. Obwohl ihre eigene Vorstellung dieser Hochzeit ganz anders aussieht, spielt Bardot bei seiner Medieninszenierung mit:

J’étais médusée par la rigueur de cette organisation germanique qui ne laissait aucun détail au hasard. Tout était minutieusement réglé et chronométré. [...] Il avait du reste décidé d’emmener avec nous Serge Marquand, Gérard Leclery, Peter Notz, Philippe d’Exea et un jeune cameraman anglais. Chacun d’eux avait une tâche bien précise à accomplir. Serge filmerait, aidé par le jeune Anglais, Philippe ferait toutes les photos, Peter sponsoriserait, Gérard orchestrerait et Gunter se marierait. [...] J’eus fugitivement l’impression de repartir dans une superproduction où j’aurais joué mon propre rôle.¹¹⁰¹

Über die Offenlegung von Gunter Sachs’ Inszenierungsbestrebungen und der Darstellung seiner Person als „marionnette de show-business“¹¹⁰² dekonstruiert Bardot das Funktionieren einer (scheinbar) konstanten Selbstinszenierung und distanziert sich darüber selbst (vermeintlich)

¹⁰⁹⁷ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 396. Zur Auswirkung der Beziehung mit Gunter Sachs auf das Starimage Bardots vgl. Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 98f.: Mit ihm löst sie sich (zusätzlich bedingt durch ihr Älterwerden) von dem Image des unangepassten, ‚wilden‘ Mädchens und wird zu einer wohlhabenden Schauspielerin mit einem Jetset-Leben.

¹⁰⁹⁸ Ebd., S. 389.

¹⁰⁹⁹ Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 152.

¹¹⁰⁰ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 380.

¹¹⁰¹ Ebd., S. 389 f.

¹¹⁰² Ebd., S. 431.

von solchen Verfahren. Die aus der Vergangenheit re- und dekonstruierte Inszenierung Sachs' wird also zur (Selbst-)Inszenierung Bardots in ihren Memoiren genutzt. Hier deutet sich die zweite Komponente ihres (Selbst-)Bilder als ‚Star wider Willen‘ respektive ‚Anti-Diva‘ an, die im weiten Verlauf der Analyse noch ausführlicher zu untersuchen sein wird.

Gunter Sachs, „extrêmement médiatique“,¹¹⁰³ setzt seinen Plan von der medienwirksamen Hochzeit durch und die beiden heiraten zunächst zu zweit am 14. Juli 1966 in Las Vegas, woraufhin er direkt im Anschluss die Trauung noch mal wiederholen lässt, damit sie in Form von Film und Fotos festgehalten und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann.¹¹⁰⁴ Seine Inszenierungspläne gehen auf, wie Brigitte ihre Leser:innen wissen lässt:

Ce fut une vague déferlante qui envahit le monde entier au matin du 14 juillet ! Nous faisons la ‚une‘ de tous les journaux ! La politique passait loin derrière. Il y eut même un dessin humoristique représentant de Gaulle et le chancelier allemand Ludwig Erhard nous servant de témoins. *Paris-Match* et *Jours de France* nous consacrèrent un numéro spécial et nous firent l'honneur de ne parler que de nous durant un mois, pendant que les radios, les télévisions, les hebdomadaires et les quotidiens mondiaux *Time*, *Life*, *Newsweek*, *La Stampa*, *Spiegel*, etc., saturaient la planète de la nouvelle de notre union.¹¹⁰⁵

Mit diesen wenigen Zeilen betont Bardot auch wieder ihren Stellenwert als Diva und ihren internationalen Berühmtheitsgrad, der bewirkt, dass ihre Hochzeit alle anderen Ereignisse in der Welt in den Hintergrund treten lässt. Hier geht die (Selbst-)Inszenierung Bardots über das Inszenierungsvorbild der Diva hinaus: Sie nutzt das internationale Interesse an ihrer Person zu einer ikonenhaften (Selbst-)Erhebung, die sich über die Pressefotos von der Hochzeit in Form der ikonentypischen, bildlichen Bewunderung oder ‚Anbetung‘ widerspiegelt. Zusätzlich klingt hier aber auch eine Gleichsetzung an, auf die schon das inszenierungsträchtige Hochzeitsdatum (14. Juli) rekurriert und die Bardot – ähnlich wie auch schon Piaf und Chanel – im Rahmen ihrer (Selbst-)Inszenierung häufiger bemüht: Brigitte Bardot als Repräsentantin Frankreichs, als Ikone der französischen Nation.¹¹⁰⁶

¹¹⁰³ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 391.

¹¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 392.

¹¹⁰⁵ Ebd., S. 393 (Kursivierungen im Original).

¹¹⁰⁶ Vgl. hierzu bspw. die folgende Stelle aus den Memoiren Bardots, an der sie erklärt, dass sie bzw. ihr Name, de Gaulle und der Eiffelturm in der ganzen Welt für Frankreich stünden und sich damit also auf die gleiche Popularitätsstufe wie das Wahrzeichen Frankreichs und den berühmtesten französischen Politiker stellt: „C'est amusant de penser qu'avec la tour Eiffel et de Gaulle, mon nom est synonyme de la France dans le monde entier. Nous formons une trilogie inséparable, malgré nos aspects on ne peut plus dissemblables“ (ebd., S. 436). Diese Reihung zieht sich nahezu leitmotivisch durch zahlreiche biographische und journalistische Texte, die sich mit dem Gegenstand ‚B.B.‘ befassen. In einem Bericht des Spiegels anlässlich Bardots dritter Autobiographie (*Larmes de combat*, 2018) greift die Autorin Julia Amalia Heyer bspw. genau diese Formulierung Bardots auf und gibt sie an ihre Leser weiter, schreibt also die Selbstinszenierung und -ikonisierung Bardots fort: „Sie ist im Ausland so bekannt wie sonst nur Charles de Gaulle oder der Eiffelturm; ihre Filme waren solche Kassenschlager, dass die Einnahmen zeitweise die Exporterlöse von Renault überstiegen“ (Julia Amalia Heyer: „Eine weltberühmte

An anderen Stellen der (Auto-)Biographie wird deutlich, dass Bardot sich nicht auf die (Selbst-)Inszenierung zur *Filmdiva* beschränkt: Sie betont, dass die Schauspielerei nicht ihr einziges Talent ist (und erst recht nicht ihre Berufung, wie im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch ausgeführt werden wird).¹¹⁰⁷ Besondere Betonung erfährt dabei ihre Leidenschaft für Musik und ihr Talent als Sängerin: „J’ai chanté en français, en anglais, en espagnol et en brésilien, je suis une chanteuse quadrilingue, il faut le faire!“¹¹⁰⁸ Und ähnlich: „Pour le Show Bardot, il fut décidé que les plus célèbres compositeurs de l’époque écriraient pour moi des chansons sur mesure que je chanterais ou danserais. [...] J’écoutais les maquettes sur disque souple et savais immédiatement si ça me collait ou non à la peau. Je fis mes choix sans aucune hésitation.“¹¹⁰⁹ Das hier zur Schau gestellte künstlerische Selbstbewusstsein Bardots in Bezug auf die Auswahl passender Chansons ähnelt den Ausführungen Édith Piafs, die in *Au bal de la chance* mit Hilfe ganz ähnlicher Strategien versucht, ihr musikalisches Talent und Gespür zu demonstrieren und die sich ebenfalls als Multitalent inszeniert.¹¹¹⁰ Die Freude an Musik, Singen und Tanzen überwiegt in Bardots (Selbst-)Darstellung das Interesse an Filmen und wird insofern als zentraler Aspekt ihres Gesamtbildes aufgebaut, dass sie sich darüber als Künstlerin mit mehreren Facetten und Talenten präsentiert.

Des Weiteren zeigt sich Bardot an zahlreichen Stellen der (Auto-)Biographie als eine Modeikone, die durch ihr öffentliches Auftreten die Trends setzt.¹¹¹¹ So erläutert sie, wie ihre Kleidung am Tag der Hochzeit mit Jacques Charrier (ungewollt) die Mode der Zeit beeinflusst: „[J]e lançai ce 18 juin 1959 la mode du vichy à carreaux, des cheveux longs et blonds et des ballerines.“¹¹¹² Als ähnlich zufällig beschreibt sie den Trend, den die Veröffentlichung der ersten Fotos von ihr, Jacques und dem gemeinsamen Kind Nicolas einen Frisurentrend auslöst:

Unbekannte.“ In: *Der Spiegel* (11) 2018, S.124-125, hier S. 124. Auch der Vergleich mit dem Renault-Konzern geht unmittelbar auf Bardots erste Memoiren zurück, auch er ist Ausdruck ihres Erfolgsbewusstseins und dient der Markierung ihres Erfolgs (vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 314: „[C]ette petite Française rapportait à l’époque autant de devises à la France que la régie Renault“). Vgl. hierzu ähnlich auch Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 20: „Von nun an ist sie das ‚Sex-Kitten‘ aus Frankreich und bringt ihrem Land mehr Exporterlöse ein als die altherwürdige Marke Renault.“ Die beiden zitierten Beispiele zeigen auf, wie Geschichten und sogar Formulierungen aus den Memoiren Bardots fortgeführt – und offensichtlich auch für ‚wahr‘ erachtet – werden.

¹¹⁰⁷ Vgl. auch Kapitel 5.3.4 und die dazugehörigen Unterkapitel 5.3.4.1-5.3.4.3.

¹¹⁰⁸ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 340

¹¹⁰⁹ Ebd., S. 423.

¹¹¹⁰ Vgl. Kapitel 5.1.1.4 und Kapitel 5.1.1.6.

¹¹¹¹ Der Band von Henry-Jean Servat, *Le style Bardot* (2016), zeichnet Brigitte Bardots Einfluss auf die Modetrends ihrer Zeit nach. Der Text beinhaltet ebenfalls ein Interview mit Bardot, in dem sie ihre Sicht auf ihren Status als Modeikone darlegt und zu einzelnen ‚Modestatements‘, die sie im Zuge ihrer Karriere gesetzt hat, Stellung nimmt (vgl. Henry-Jean Servat: *Le style Bardot*. Paris 2016).

¹¹¹² Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 230.

„Je me maquillai tant bien que mal et remontai certaines mèches trop raides de ma chevelure, me faisant une coiffure négligée mais charmante, qui fut à l’origine de la fameuse ‚choucroute‘ des années suivantes.“¹¹¹³ Die ikonenhaft-bildliche Verehrung ihrer Person, die sie hier anspricht, spiegelt sich in Form der Dokumentation durch die Presse und weiterhin in der Imitation durch ihre Fans wider. An anderer Stelle berichtet sie von einem bewussten Versuch, die Mode der Zeit zu verändern und die Genderregeln in Bezug auf Kleidungs Vorschriften zu unterlaufen, indem sie beispielsweise als erste Frau einen Hosenanzug zu einem offiziellen Empfang im Elysee-Palast trägt und das damit verbundene Aufsehen für ihre (Selbst-)Inszenierungszwecke nutzt: „J’avais ce fameux costume, mi-dompteur, mi-militaire, qui fit couler tant d’encre! Aucune femme n’avait encore osé entrer à l’Elysée en pantalon, alors pour une réception officielle c’était impensable ? Et pourtant je le fis.“¹¹¹⁴ Hier gehen die Inszenierung zum Modevorbild, zur Modeikone, mit der der unangepassten Frau und der Verkörperung einer neuen Weiblichkeit ineinander über: Die diventypische Gendertransgression im Sinne Laferls¹¹¹⁵ spielt sich zwar zunächst primär auf einer äußerlichen Ebene ab, greift aber den Aspekt des *role models* und der Grenzfigur im gesellschaftlichen Sinne auf. Der Stolz, der in den Ausführungen über ihre Erfolge durchgängig mitschwingt, soll im Folgenden in den Fokus der Betrachtung gerückt werden.

5.3.3.3 (Un-)Typische Merkmale des Aufstiegs: Soziales Umfeld und Bekanntheitsgrad

Mit Brigitte Bardots Aufstieg zur Filmdiva, die zuvor im Fokus der Analyse stand, verbindet sich auch ein diventypischer sozialer Aufstieg – auch wenn, wie eingangs dargestellt, im Vergleich bspw. zu Édith Piaf, die sich tatsächlich von der Straße an die Spitze des Erfolgs kämpfte, die soziale Ausgangsposition Bardots bereits durchaus positiv ist. Der (soziale) Aufstieg Bardots, den sie immer wieder mit Stolz zur Schau stellt, manifestiert sich zum einen an ihrem wachsenden Reichtum, zum anderen vor allem über die gesellschaftlichen und künstlerischen Kreise, in denen sie sich nach und nach bewegt. Ähnlich wie sie ihre Selbstinszenierung als Diva in Bezug auf die Schauspielerei über die Nennung von Filmkolleg:innen,¹¹¹⁶

¹¹¹³ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 257.

¹¹¹⁴ Ebd., S. 435.

¹¹¹⁵ Vgl. Kapitel 3.2.

¹¹¹⁶ Für eine Übersicht der bedeutendsten Schauspieler, mit denen Bardot im Verlauf ihrer Karriere zusammengearbeitet hat, vgl. Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 130-132.

Regisseur:innen etc. vorantreibt, zählt sie auch hier Namen, Empfänge und Veranstaltungen auf, die ihr soziales Umfeld konturieren.¹¹¹⁷

Zu Beginn ihrer Karriere, Brigitte Bardot ist noch keine sechzehn Jahre alt, lernt sie Roger Vadim kennen, der nicht nur ihre erste große Liebe wird, sondern auch die Person ist, die sie mit in die ‚fremde Welt‘ des Films und der Schauspieler:innen nimmt:

J'ai connu des personnages fabuleux grâce à Vadim. Je me souviens des frères Mille, Hervé et Gérard, deux homosexuels géniaux, qui habitaient un hôtel particulier somptueux rue de Varenne. Hervé fut directeur de *Paris-Match*, Gérard, décorateur à la mode. [...] Vadim m'emmenait souvent dîner chez eux. Nous y retrouvions Nicolas Vogel, Christian Marquand, Jean Genet, Pitou de Lassalle, Juliette Gréco, d'autres que j'ai oubliés. L'hôtel qui ouvrait sur un jardin privé, me fascinait. Tout comme les maîtres d'hôtel, les menus, la table dressée de dentelles, les candélabres d'or, les mets raffinés, caviar, queues de langoustine, ortolans, les desserts somptueux, le tout accompagné des vins les plus nobles et les plus rares...¹¹¹⁸

Ganz ähnlich, wie Edith Piaf in *Au bal de la chance* beschreibt, wie sie zum ersten Mal einen eleganten Nachtclub betritt,¹¹¹⁹ erzählt auch Brigitte Bardot hier von einer für sie fremden Welt, in die Vadim sie entführt. Ebenfalls wie Piaf nutzt sie die Aufzählung bestimmter Speisen und Getränke, um den Wohlstand und Reichtum dieser anderen Welt zu markieren. Im Unterschied aber zu Piaf, die tatsächlich aus ärmlichen Verhältnissen stammt, dürfte Bardot damit eigentlich durchaus vertraut gewesen sein,¹¹²⁰ sodass nur die prominenten Teilnehmer:innen wirklich neu für sie waren. Die beschriebene Darstellung verstärkt jedoch das Bild, das sie immer wieder zu inszenieren sucht – und dabei z.T. überzeichnet: ihr steiniger (sozialer) Aufstieg, der Kampf von (vermeintlich) ganz unten nach (tatsächlich) ganz oben, eine ‚Überdramatisierung‘ ihrer Divenbiographie.

¹¹¹⁷ Ähnlich stolz präsentiert Bardot im Rahmen ihres Vorworts für den Ausstellungskatalog zu der ihr gewidmeten Ausstellung im September 2009 eine Aufzählung bedeutender Persönlichkeiten, darunter finden sich u.a. wieder de Gaulle, Pompidou, Mitterand, die Königin Elisabeth und die Namen von zahlreichen Künstlern. Eingeleitet wird die Liste der Namen hier von ihren Worten „J’ai eu l’immense chance de rencontrer une grande partie des personnages célèbres du XX^e siècle“ (Henry-Jean Servat: *Bardot. La Légende*. Paris 2009, S. 6).

¹¹¹⁸ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 80.

¹¹¹⁹ Vgl. zu Piaf Kapitel 5.1.1.2.

¹¹²⁰ Vgl. bspw. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 52f, sie beschreibt hier einen Abend – unter vielen – im Hause ihrer Eltern: „Ils adoraient donner des dîners par petites tables. A ces occasions, tous les employés de maison étaient réquisitionnés. [...] On sortait toute l’argenterie de gala, et la vaisselle des grands jours. [...] Ces soirs-là, Mijanou et moi étions envoyées de bonne heure au lit [...]. J’allais alors en catimini dans le vestiaire, plein de manteaux de fourrure, de foulards, d’étoles de vision, et j’enfouissais mon visage dans toute cette douceur parfumée, je rêvais que j’étais grande et que j’avais le droit de dîner avec les autres.“ Hier wird der Wohlstand stärker über die Garderobe der Gäste (Pelzmäntel) und Gegenständen wie z.B. dem feinen Geschirr markiert und als Kind ist Bardot hier auch noch nicht unmittelbarer Teil dieser Gesellschaft. Trotzdem wächst sie – ganz anders als Édith Piaf – in wohlhabenden und vornehmen sozialen Strukturen auf (vgl. hierzu z.B. auch Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 68).

Mit Gilbert Bécaud wiederholt sie das Motiv, dass er als ihr Partner – wieder ein erfolgreicher Mann – sie in neue (gesellschaftliche) Welten einführt und sie an seiner Art zu leben teilhaben lässt. Die sonst so stolze (Selbst-)Inszenierung zur *self-made-woman* tritt hier hinter die (Selbst-)Darstellung als Frau vom Rand der Gesellschaft zurück:

Non, au fond j'étais plus flattée et fière qu'amoureuse. [...] En revanche j'étais absolument radieuse lorsque Alain me rapportait un journal, comme *France-Dimanche* ou *Ciné Revue*, où l'on parlait à mots couverts, de mon idylle avec Bécaud. Il représentait pour moi la réussite dans tous les domaines. Être associée à lui me donnait l'impression de m'élever vers un monde qui m'était inconnu, qui me faisait peur mais qui me fascinait. [...] Gil évoluait dans un milieu bigarré, plein de fantaisie.¹¹²¹

Bardot macht deutlich, dass ihre Beziehung zu Bécaud weniger von echter Liebe als von der Faszination, die sein Ruhm und Erfolg auf sie ausübten, geprägt war, auch wenn sie selbst zu diesem Zeitpunkt bereits ebenfalls international bekannt war. Ganz ähnlich wie Sasha Distel, den sie dafür kritisierte, nutzt auch sie ihren Partner für den weiteren gesellschaftlichen und beruflichen Aufstieg. Die gesellschaftlichen Kreise, in denen Bardot mit steigendem Karriereverlauf verkehrt und damit verbunden die Veranstaltungen, die sie besucht, sind immer wieder Teil ihrer (Selbst-)Inszenierungsstrategie. Schon zu Beginn ihrer Karriere wird sie nach London eingeladen, wo sie der Queen vorgestellt werden soll.¹¹²² Sie betont in diesem Zusammenhang, wie ungerne sie solch öffentlichen Veranstaltungen beiwohnt, demonstriert aber gleichzeitig ihre (internationale) Popularität. Hierüber zeigt sich die Doppelbödigkeit ihrer Gesamtinszenierung, die durchgängig zwischen stolzer Diveninszenierung einerseits und Anti-Diva andererseits schwankt, wie im weiteren Verlauf noch stärker ausgeführt wird.

Im Kontext einer ‚Soirée des Arts et Lettres‘, zur der sie im Dezember 1967 im Élysée-Palast eingeladen ist, erhält sie die Chance, ihr großes politisches Idol Charles de Gaulle zu treffen.¹¹²³ In diesem Zusammenhang versäumt sie ebenfalls nicht zu erwähnen, dass sie und Gunter Sachs bereits am Vorabend dieser Veranstaltung mit Georges Pompidou und seiner Frau „chez les Rothschild“¹¹²⁴ zum Essen eingeladen waren, sodass sich für die Lesenden ihrer Memoiren ein Panorama der gesellschaftlichen und politischen Kontakte Bardots ergibt, das Ausdruck ihres Ansehens und ihres Erfolgs ist. Den Abend im Dezember beschreibt sie – nicht ganz unironisch, was auf eine gewisse zeitliche und erzählerische Distanz zurückzuführen ist – wie folgt: „Un

¹¹²¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 174.

¹¹²² Vgl. ebd., S. 127-130.

¹¹²³ Vgl. ebd., S. 434: „Cet homme exceptionnel, irremplaçable et irremplacé, intimidant, terrorisant, mais génial dans l'efficacité [...] – un personnage unique, craint et respecté“.

¹¹²⁴ Ebd.

monde fou se pressait dans les salons de l'Élysée ce 7 décembre. Une queue prestigieuse, constituée d'acteurs, de danseurs, d'écrivains, de peintres, d'artistes en tous genres, endimanchés, sur leur trente et un, falbalas, fourrures, chignons, bijoux, poux, choux, hiboux...“¹¹²⁵ Dieses Erlebnis, der Moment der Teilhabe an diesen gesellschaftlichen Kreisen beeinflusst auch Sachs und die gemeinsame Beziehung: „Il retrouvait vis-à-vis de moi cette admiration qui nous avait unis, je l'avais surpassé de par ma notoriété, mon élégante insolence, et ça... il aimait!“¹¹²⁶ Der Schwerpunkt der Inszenierung liegt hier auf ihrer Überlegenheit, sie stellt Gunter Sachs (ursprünglich ein Mann auf Augenhöhe)¹¹²⁷ betont in den Schatten: Bardot ‚gewinnt‘ über ihre (vermeintliche) Natürlichkeit,¹¹²⁸ die (angeblich) ohne jede bewusste Inszenierung auskommt – im Gegensatz zu seinem bereits dargestellten öffentlichkeitswirksamen und medial durchinszenierten Leben.

Zum Ende ihrer Erzählung, als Bardot ihre Leser:innen langsam zu dem Punkt führt, an dem sie sich entschieden hat, ihre Filmkarriere zu beenden und sich aus der Öffentlichkeit zurück zu ziehen, berichtet sie noch einmal von einer von ihr ausgerichteten Feier und ihren Gästen, unter denen Journalist:innen, Fernsehdirektor:innen und bekannte Reporter:innen sind. Auch lädt sie Schriftsteller:innen zu sich ein, Maler:innen und Komponist:innen: „Ces soirées, riches en échanges et anecdotes, m'apportèrent une ouverture sur un mode différent de celui, sclérosant, du cinéma.“¹¹²⁹ Die Gesellschaft, mit der sie sich umgibt und von der sie hier erzählt, wird erneut als ‚Beweis‘ ihrer gesellschaftlichen Position, ihrer Aufstiegsgeschichte angeführt. Gleichzeitig deutet sie auch die Distanzierung zum Filmgeschäft an und spiegelt das sich erneut verändernde (künstlerische und intellektuelle) Umfeld Bardots wider.

Neben diesen Verfahren zur Darstellung ihrer gesellschaftlichen Position verwendet Brigitte Bardot auch weitere, völlig anders ausgestaltete inhaltliche Strategien im Kontext ihres großen Bekanntheitsgrads, um ihren Erfolg, ihre Berühmtheit und ihr Ansehen hervorzuheben. Ihr gesamter Selbstbericht ist charakterisiert durch die Schonungslosigkeit, mit der sie auch intime Erlebnisse schildert und durch ihre (zumindest angebliche) Ehrlichkeit in Bezug auf Gefühle

¹¹²⁵ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 434.

¹¹²⁶ Ebd., S. 436.

¹¹²⁷ Vgl. Kapitel 5.3.3.2.

¹¹²⁸ Fernand Hörner spricht in Bezug auf Bardot anstelle von ‚Natürlichkeit‘ „von der Inszenierung von Nicht-Inszenierung“ (vgl. Fernand Hörner: „„Ce n'est pas vrai.“ Brigitte Bardot zwischen Superwoman und Sexobjekt. Eine sexuelle (R)Evolution?“ In: Michael Fischer, Christofer Jost, Janina Klassen (Hrsg.): *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldorff bis Lady Gaga*. Münster 2018, S. 94).

¹¹²⁹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 530.

und Entscheidungen. Mehrfach berichtet sie beispielsweise davon, dass sie nie Mutter werden wollte und schockiert ihr Lesepublikum im Kontext der Geburt ihres Sohnes Nicolas im Jahr 1960 mit klaren Worten der Ablehnung ihrer Mutterschaft.¹¹³⁰ Diese schonungslose Offenheit trägt auch zu ihrer Inszenierung als eine Frau, die ihrer Zeit voraus ist, bei. Radikal bricht sie mit bestehenden gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit sowie von Mutterschaft und verweigert jegliche Angepasstheit an ein ‚traditionelles‘ Mutter-Kind-Verhältnis. Auch wenn sich hier Diven-Elemente einer (Selbst-)Inszenierung als *role model* erkennen lassen, erhebt sie aber – wie immer im Kontext von Geschlechterrollen – keinerlei Anspruch auf gesamtgesellschaftliche Veränderungen, sondern beschränkt sich auf die Problematisierung ihrer eigenen Geschichte, ihrer Leiderfahrung.

Die Verweigerung, Mutter werden zu wollen, zieht sich durch die gesamte (Auto-)Biographie: Ihre erste Schwangerschaft geht aus der Beziehung mit Roger Vadim hervor, noch ganz zu Beginn ihrer Karriere, während sie ihren ersten Film dreht. Sie beschließt, heimlich in der Schweiz eine Abtreibung vorzunehmen: „J’ai gardé de cette expérience malheureuse une peur panique de la maternité, que j’ai toujours refusée et considérée comme une punition du ciel.“¹¹³¹ Nur kurze Zeit später wird Bardot im Alter von neunzehn Jahren erneut schwanger von Vadim, wieder entschließt sie sich zu einer illegalen Abtreibung, da sie ihre beginnende Karriere weiter vorantreiben möchte („je devais travailler, je commençais à avoir des petits rôles à jouer. Si je m’arrêtais, j’étais fichue !“).¹¹³² Detailliert beschreibt sie für ihre Leser:innen, wie sie und Vadim die (damals noch unter Strafe stehende) Abtreibungen durchsetzen:

[M]on gynécologue me promet de me faire un curetage si je trouvais celui ou celle qui déclencherait le saignement ! Je l’ai trouvé, au fond d’un appartement sale d’un quartier populaire.

¹¹³⁰ Vgl. hierzu Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 254: „Quand ma conscience revenue me permit de comprendre que c’était bien mon bébé qui nageait doucement sur moi, je me mis à hurler suppliant qu’on me l’enlève, je l’avais porté neuf mois de cauchemar, je ne voulais plus le voir! On m’annonça que c’était un garçon ! ‚Je m’en fous, je ne veux plus le voir.‘ [...] [J]e refusais mon enfant! C’était un peu comme une tumeur qui s’était nourrie de moi, que j’avais portée dans ma chair tuméfiée, n’attendant que le moment béni où l’on m’en débarrasserait enfin“; ebd., S. 99: „Je n’ai jamais eu de ma vie envie d’être mère... [...] Je ne voulais pas d’enfant, je préférais me tuer!“ Der Vater des Kindes, Jaques Charrier, verurteilt in seiner autobiographischen Erzählung die Art, in der Bardot von der gemeinsamen Zeit und von ihrem Sohn Nicolas berichtet, unterstellt ihr, ihn für ihre Inszenierung zu benutzen: „Mais comment ne pas être meurtri par le sort réservé à notre fils, victime innocente de la maman-star? [...] [E]n ce qui concerne Nicolas, je ne pouvais accepter ses pages de haine et de mépris“ (Jacques Charrier: *Ma réponse à Brigitte Bardot*. Paris 1997, S. 21). Für Bernard d’Eckhardt beginnt mit der Geburt des Sohnes die Entmythisierung des ‚Mythos B.B.‘, eine Phase, die er von 1960-1962 ansetzt. Der Film *Vie privée* markiert für ihn den Moment, an dem sich der ‚Mythos BB‘ auflöst: „Die bereits mit 25 Jahren zur Legende gewordene Frau, der Super-Sex-Star, das Idol der Massen, [...] dieses erotisch-verführerisch-amoralische Wesen von 30 Filmen in acht Jahren war für Presse, Kritiker, Filmverleiher und Produzenten lange nicht mehr so heiße Ware wie ein paar Jahre zuvor. [...] Der Mythos war ausgeschlachtet worden“ (Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 122).

¹¹³¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 83.

¹¹³² Ebd., S. 99.

Je me suis laissé trafiquer sans aucune hygiène et j'ai eu mon hémorragie. Il fallut me transporter d'urgence à la clinique et m'opérer sur-le-champ. C'est à ce moment que je fis une syncope blanche ! [...] Mon cœur cessa de battre sur la table d'opération. On me fit alors un massage cardiaque, et grâce au ciel, mon cœur repartit.¹¹³³

Diese Form der heimlichen und gefährlichen Abtreibung, die Bardot hier bereits zum zweiten Mal in Anspruch nimmt und schildert, gelingt jedoch nur noch zu diesem frühen Karrierezeitpunkt, also vor ihrem großen Durchbruch als Schauspielerin. Einige Jahre später, als sie bereits berühmt und erfolgreich ist, wird Bardot erneut schwanger. Der Vater des Kindes ist der Schauspieler Jacques Charrier, mit dem sie ab 1959 eine Beziehung führt. Während er sich ein gemeinsames Kind wünscht, lehnt sie die Mutterrolle weiterhin ab und beschließt eigenständig, wieder eine illegale Abtreibung vornehmen zu lassen:

Jacques ne savait toujours rien et j'étais bien décidée à tout tenter pour interrompre cette grossesse avant de lui dire quoi que ce soit. [...] Je vis des faiseurs d'anges et des faiseurs de démons, des sages-femmes qui n'avaient de sage que le nom ! Je proposai des sommes fabuleuses à des médecins plus ou moins véreux ! Personne, absolument personne ne voulait prendre le risque de faire avorter „Brigitte Bardot“, vedette illustrissime au sommet d'une gloire internationale, qui aurait ruiné la vie de celui ou de celle qui par malchance aurait pu être l'auteur d'un accident involontaire.¹¹³⁴

Bardot überlässt es nicht ihrem Lesepublikum, die Deutung dieser Geschichte selbst vorzunehmen, sondern liefert die Interpretation direkt und explizit mit: Aufgrund ihrer großen Bekanntheit und ihres Ansehens bzw. Erfolgs ist niemand – auch nicht gegen hohe Geldsummen – bereit, eine illegale Abtreibung mit den damit verbundenen Risiken vorzunehmen.¹¹³⁵ Die eigentliche divenartige Leidensgeschichte der erneuten unfreiwilligen Schwangerschaft wird damit instrumentalisiert für die Inszenierung ihrer Karriere und greift dabei im Hinblick auf die Entschlossenheit, auch gegen den Willen des Mannes einen Abbruch durchzusetzen, Aspekte der Inszenierung zum *role model*, zur divatypischen Grenzfigur, auf.

¹¹³³ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 99.

¹¹³⁴ Ebd., S. 224. Jacques Charrier veröffentlicht im Jahr 1997 seine bereits erwähnte autobiographische Version der gemeinsamen Zeit mit Brigitte Bardot vor (vgl. Jacques Charrier: *Ma réponse à Brigitte Bardot*. Paris 1997). Das erklärte Ziel seiner Erzählung ist es, das durch Brigitte Bardot in der Öffentlichkeit entstandene Bild von seiner Person zu korrigieren: „[J]’ai sans doute laissé s’installer une version fausse de notre histoire. [...] *Mea culpa* : n’ayant jamais usé de mon droit de réponse j’ai contribué à cautionner un récit tronqué de cette période, qui s’est imposé peu à peu comme la ‚version officielle‘. Avec le temps, j’ai vu se façonner une image de moi inexacte, déformée. [...] Bref, on m’a inventé une vie qui n’était pas la mienne“ (Jacques Charrier: *Ma réponse à Brigitte Bardot*. Paris 1997, S. 19f.). Parallel zu seiner eigenen Imagekorrektur hinterfragt er dabei auch offen die Selbstinszenierung Bardots, stellt sie als Lügnerin dar: „Pourquoi Brigitte ment-elle si effrontément“ (ebd., S. 24). Im Zuge dessen spricht er somit den Memoiren Bardots auch den mehrfach postulierten Wahrheitsgehalt ab und spricht von einer Umschreibung bzw. Falsch-Schreibung ihrer Lebensgeschichte (ebd., S. 25: „En falsifiant ses Mémoires“) – mit dem Ziel, ihren eigenen Mythos, den Mythos B.B., aufrecht zu erhalten (vgl. ebd., S. 27).

¹¹³⁵ Vgl. hierzu auch Hillmanns: „Auf Abtreibung steht in Frankreich noch immer Gefängnisstrafe, und keiner von ihnen will mit dem Namen Brigitte Bardot in Verbindung gebracht werden“ (Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 131).

Beide Strategien – sowohl der zunächst dargestellte Versuch, über das gesellschaftliche Umfeld den eigenen (Karriere-)Aufstieg zu inszenieren sowie die veränderte öffentliche Bedeutung ihrer Person im Kontext der Abtreibungen – sind völlig unterschiedlich ausgestaltet und tragen dabei doch beide dem bisher nachgegangenen Hauptinszenierungsstrang Bardots Rechnung: Die (Selbst-)Inszenierung zu einer Diva des französischen Films, deren Leben von Leiderfahrungen (schwierige Kindheit, ungewollte Schwangerschaften etc.) geprägt ist, deren Karriereverlauf das Motiv vom ‚Tellerwäscher zum Millionär‘ widerspiegelt und sich steinig und schwierig aus eigener Kraft sowie Anstrengung heraus entwickelt (*self-made-woman*). Ebenso inszeniert sie sich als eine Art Grenzfigur, die nicht nur Gendergrenzen überschreitet, sondern in ihrer (Selbst-)Inszenierung auch immer wieder mit den Grenzen zwischen ihren Filmrollen und ihrer in der Öffentlichkeit präsentierten (‚realen‘) Person spielt (Schwellengestalt zwischen ‚perfektem‘ Kunstkörper und tatsächlicher ‚dramatischer‘ Biographie). Begleitet wird dieser (Selbst-)Inszenierungsstrang von einer konstanten Selbstikonisierung, die sich in der Erhebung ihrer eigenen Person zum erfolgreichen, zeitenthobenen Star und zu einer Diva des zwanzigsten Jahrhunderts widerspiegelt und die sich u.a. ‚bildlich‘ widerspiegelt, wenn es um die Einschreibung in den französischen Erinnerungsdiskurs im Sinne von ‚B.B.‘ als Symbol für Frankreich geht. Dass die (Selbst-)Inszenierung noch eine völlig gegenläufige Seite besitzt, wurde im bisherigen Verlauf des vorliegenden Kapitels bereits mehrfach angedeutet und soll nun im Folgenden ausführlicher dargestellt werden.

5.3.4 „Je n’ai jamais été une actrice dans l’âme“:¹¹³⁶ B.B. als Anti-Diva

Wie eingangs bereits erläutert, lassen sich in Bezug auf die (Selbst-)Inszenierung Brigitte Bardots in *Initiales B.B.* zwei konträre Strategiestränge identifizieren: Einerseits die zuvor dargestellte (Selbst-)Inszenierung des Aufstiegs und Erfolgs, die in vielen Punkten an das Inszenierungsvorbild der Diva anknüpft und eine (Selbst-)Ikonisierung Bardots integriert, andererseits eine umfassende Distanzierung von der Welt des Films, des Ruhms und der Öffentlichkeit.¹¹³⁷ Beide Inszenierungsstrategien durchziehen die (Auto-)Biographie von Beginn an bis zum Ende und sind eng miteinander verwoben, sodass an manchen Stellen sogar der

¹¹³⁶ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 145.

¹¹³⁷ Der Spiegel gibt im Kontext der Veröffentlichung von *Larmes de combat* (2018) die Selbstwahrnehmung Brigitte Bardots wie folgt wieder: „Noch heute falle ihr schwer zu verstehen, warum sie zur Ikone wurde“ (Julia Amalia Heyer: „Eine weltberühmte Unbekannte.“ In: *Der Spiegel* 11 (2018), S. 124-125, hier S. 124. Die Aussage greift damit indirekt die Doppelbödigkeit der (Selbst-)Inszenierung Bardots auf, die auch die hier vorliegende Analyse herausstellt.

Bericht ein und derselben Anekdote gleichzeitig zur Diveninszenierung und -distanzierung genutzt wird. Im Folgenden konzentriert sich die Analyse auf Bardots negative Darstellung des Ruhms, der öffentlichen Aufmerksamkeit und des Stardaseins. Diese Ablehnung verbindet sie durchgängig mit dem Wunsch, das Bild, das die Öffentlichkeit von ihr geschaffen und konserviert hat, zu korrigieren und die ‚wahre‘ Brigitte Bardot zu zeigen, wie der bereits in Kapitel 5.3.1 zitierte und ganz ähnlich wie bei Piaf klingende Schreib Anlass vorausdeutete.¹¹³⁸ Das falsche Image und der Wunsch nach einer Korrektur bestimmen in ihrer Darstellung den Schreibprozess, geleitet von ihren Erinnerungen:

Quand devant la page blanche je repense à mon existence que j’essaye de revivre le plus sincèrement possible, livrant tous ces souvenirs qui assaillent ma mémoire, n’usant d’aucun pense-bête, d’aucune référence, me fiant uniquement à ma faculté extraordinaire de mémoriser les moindres détails d’époques révolues, je me fais penser à un geyser en éruption ! C’est une soupape de sécurité que j’ouvre en livrant enfin la quintessence d’une intimité tant de fois violée, volée, déformée. Tous ces trous de serrure, ces téléobjectifs de l’âme, ces interprétations commercialisées de mon ‘moi’ le plus profond m’ont blessée, abîmée, salie. Si je suis sale, c’est à moi et à moi seule d’avoir le courage de le dire, si je suis propre, tant mieux out tant pis pour moi. Mais j’en ai assez que Pierre, Paul ou Jacques me dépècent sans me connaître, livrant de moi au monde une image fausse qui me pollue.¹¹³⁹

Über die Thematisierung eines falschen, öffentlichen Images distanziert sich Bardot von der (vermeintlichen) Übereinstimmung der ‚echten‘ Brigitte Bardot und ihren Rollen. Die für das Publikum nicht existente Grenze (bereits zu Beginn der Karriere so intendiert und forciert von den jeweiligen Filmproduzenten)¹¹⁴⁰ zwischen der öffentlichen Filmdiva B.B. und der privaten Person, wird im Verlauf der Autobiographie von Bardot rekonstruiert und durch unterschiedliche (Selbst-)Inszenierungsverfahren stabilisiert.

Von Beginn der Autobiographie und damit auch ihrer Karriere an betont Brigitte Bardot, dass die Schauspielerei für sie stets ein Beruf, nie aber eine Berufung war und dass ihre große Karriere, ihr Aufstieg, nicht von ihr forciert wurde: „Cette vie de star, je n’y étais pas préparée. Ça m’est tombé dessus sans crier gare.“¹¹⁴¹ Letzteres bricht radikal mit der bereits ausgeführten (Selbst-)Inszenierung als *self-made-woman*, sodass hier die Ambivalenzen in Bardots Selbstdarstellung unverkennbar werden. Bis zum Ende ihrer Erzählung hält sie an der Darstellung fest, sich nie aktiv für diesen Lebensweg und die Karriere – mit allen Schattenseiten, an denen

¹¹³⁸ „J’ai toute ma vie cruellement souffert du masque de calomnies qui cachait ma véritable personnalité. Et si j’écris ce livre aujourd’hui, c’est aussi pour remettre une fois pour toutes les choses dans leur véritable contexte“ (Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 122).

¹¹³⁹ Ebd., S. 384.

¹¹⁴⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Vadim und dem von ihm intendierten Image Bardots in Kapitel 4.3.

¹¹⁴¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 137.

sie die Lesenden ausführlich teilhaben lässt – entschieden zu haben und inszeniert sich als „petite fille dépassée par les événements“.¹¹⁴² Das Stardasein ist für sie, wie sie beschreibt, stets eine Rolle, die sie professionell verkörpert, die aber nicht – wie für die Diva bezeichnend, untrennbar von ihr ist.¹¹⁴³ Die Ablehnung ihres öffentlichen Bildes erstreckt sich auch auf die öffentliche (Selbst-)Inszenierung ihres Äußeren, auf ihr Image als Sexsymbol,¹¹⁴⁴ mit dem sie sich selbst nicht identifiziert: „J’étais une poupée Barbie livrée aux mains des artisans de ma beauté. J’ai horreur qu’on me tripote, j’ai horreur qu’on fouille mon visage, mes cheveux, j’ai horreur qu’on me scrute ! [...] [I]l fallait que je sois sexy et que j’aie l’air de sortir du lit.“¹¹⁴⁵ Céhère kommentiert die Divergenz zwischen öffentlichem Image und Selbstwahrnehmung Bardots wie folgt: „On peut même affirmer sans prendre trop de risques que son image de sex-symbol obligé de jouir et de faire jouir à l’écran pesait à Brigitte Bardot qui se considérait comme l’exact contraire d’une vamp.“¹¹⁴⁶ Mit der Ablehnung ihrer kulturellen bzw. gesellschaftlichen Funktion als Sexsymbol erklärt sich ihre Verweigerung gegenüber der Annahme, sie sei eine Kämpferin für moralische und gesellschaftliche Veränderungen, ein Vorbild für den Wandel in den späten sechziger Jahren. In ihren Memoiren äußert sie sich zu den Geschehnissen im Mai ‘68, die sie selbst nicht in Paris erlebt, wie folgt:

Grâce à ce séjour béni, je ne fus pas mêlée aux événements tragiques de ce mois de Mai révolutionnaire qui détériora à jamais une certaine image de la France. Mais nous suivîmes avec une grande anxiété tout le déroulement de cette menace de guerre civile. Nous avions des nouvelles alarmantes par les amis qui venaient nous rejoindre, fuyant momentanément cette France à feu et à sang. [...] Ce fut le déferlement sexuel, l’ exhibitionnisme, le déballage moral et physique, la perte de toute dignité, de toute morale, de toute honnêteté. Nous entrons dans l’ère du fric, du sexe, de la drogue, de la décadence [...].¹¹⁴⁷

¹¹⁴² Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 112.

¹¹⁴³ Vgl. z.B. Bardots Erzählung anlässlich der Pressekonferenz zum Film *Viva Maria* in den USA. Professionell sagt sie zu sich selbst: „Ma Bri, tu dois être à l’image de ce qu’ils attendent de toi, insolente, sexy, sûre de toi, malicieuse, coquine, perverse et effrontée“ (ebd., S. 370). Zum einen spielt sie hier auf ihr (falsches) Image an, auf der anderen Seite impliziert es auch ihre professionelle Arbeitseinstellung und ihre Bereitschaft, in die ihr von der Öffentlichkeit zugewiesene Rolle zu schlüpfen – die aber eben nicht ihrem ‚wahren‘ Ich entspricht.

¹¹⁴⁴ „l’image stéréotypée du sex symbol“ (ebd., S. 333).

¹¹⁴⁵ Ebd., S. 372. Die Vorstellung, mehr als eine „poupée Barbie“ zu sein, spiegelt sich in der aktuellen *Barbie*-Adaptation von Greta Gerwing (vgl. Greta Gerwing: *Barbie*. USA 2023): Hier zeigt Barbie (Margot Robbie) neue Facetten von sich und hebt im Zuge des Films ihren Kultstatus auf ein neues Level: Statt nur „Oberflächlich, hohl und ziemlich kindisch“ (Ein "Barbie"-Film mit feministischem Blick: dpa via *Süddeutsche Zeitung* online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/film-ein-barbie-film-mit-feministischem-blick-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-230719-99-454447>, o.S. letzter Zugriff am 25.08.2023) zu sein, entwickelt Gerwings Barbie einen feministischen Blick auf die Welt – konterkariert und dabei gleichzeitig unterstrichen durch einen Ken (Ryan Gosling), der sich für das Patriarchat der ‚realen‘ Welt begeistert, als er im Zuge der Filmhandlung die weiblich dominierte Barbie-Welt verlässt. Der Film bricht somit mit jenem Barbie-Verständnis, wie es Bardot von sich weist und schafft es über hochaktuelle politische und gesellschaftliche Diskurse, den Kult um Mattels *Barbie*-Puppe kulturell neu auszurichten und ihren Stellenwert für die Zukunft zu sichern.

¹¹⁴⁶ Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 51.

¹¹⁴⁷ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 454f.

Sie distanziert sich hiermit von zentralen Inhalten des ‚Mythos B.B.‘ als Inbegriff einer neuen Weiblichkeit, als Befreierin der Frauen und interpretiert den gesellschaftlichen Wandel zum gesellschaftlichen Untergang um. Die Gegeninszenierung, die Bardot hier gegenüber ihrem ursprünglichen öffentlichen Bild einerseits und damit auch gegenüber ihrem eigenen, z.T. gegenläufig entworfenen Inszenierungsstrang in der (Auto-)Biographie anstrebt, greift im weiteren Verlauf unterschiedlichste Aspekte ihres Star-Daseins heraus und rückt sie in ein negatives Licht. Im Folgenden werden die zentralen Themen und Verfahren dieses (Selbst-)Inszenierungsstrangs herausgestellt.

5.3.4.1 Fehlende Wurzeln und unfreiwillige Mobilität

Trotz des wachsenden Erfolgs, erklärt Bardot, sei sie immerzu einsam und unglücklich gewesen, was sich auf verschiedene Bereiche ihres Lebens ausgewirkt habe. Ihr Verhältnis zu Männern, ihre zahlreichen Beziehungen und Affären, begründet Bardot in diesem Zusammenhang ganz ähnlich wie auch Édith Piaf in *Ma vie*, die ihre wechselnden Partnerschaften und Affären mit einer beständigen Suche nach Liebe und Stabilität rechtfertigt.¹¹⁴⁸ Auch Bardot erklärt wiederholt, dass sie nur schwer alleine sein kann und immer auf der Suche nach einer richtigen Partnerschaft ist¹¹⁴⁹ – sie gerät dabei jedoch, wie bereits gezeigt wurde, häufig an Männer, die ihre Berühmtheit für ihre eigenen Zwecke nutzen wollen. Die erfolgreiche *self-made-woman* Bardot, die sich ihren Aufstieg hart erarbeitet und eine finanzielle Unabhängigkeit gesichert hat, bleibt emotional abhängig von Männern und lässt sich dadurch von ihnen ausnutzen.

Der Wunsch nach Stabilität, nach einer festen Bindung kommt in Bardots Memoiren immer wieder unter dem Begriff der ‚fehlenden Wurzeln‘ zum Ausdruck, den sie leitmotivisch verwendet, um zu demonstrieren, wie wenig die Arbeit eines Filmstars, verbunden z.B. mit Auslandsaufenthalten, ihrem Naturell entspricht. Diese ständige ‚Entwurzelung‘, die sie mit dem Motiv des Reisens verbindet, zieht sich – berufs- bzw. karrierebedingt – durch ihr Leben und die (Auto-)Biographie. Ihre erste berufliche Reise, noch ganz zu Beginn ihrer Karriere, ist eine Kreuzfahrt, auf der sie zwei Wochen lang auftreten soll. Diese Fahrt erlebt sie noch sehr positiv: „J’ai gardé de ce voyage des souvenirs de découvertes extraordinaires. J’ai ouvert mes yeux

¹¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 5.1.2.2.

¹¹⁴⁹ Vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 125, S. 533 oder auch S. 110: „Cette dépendance, ce besoin d’une épaule, d’un bras, d’un corps contre lequel me réchauffer la nuit me rendront esclave une bonne partie de ma vie.“ Oder auch: „J’avais un besoin viscéral d’être aimée, d’être désirée, d’appartenir corps et âme à un homme que j’admire, que j’aime, que je respecte“ (ebd., S. 431).

tout grands sur des mondes qui me semblaient tout neufs.“¹¹⁵⁰ Hier stehen die neuen Erfahrungen, die sie sammelt, im Vordergrund. Doch mit voranschreitender Karriere bzw. dem erfolgreichen Erklimmen der Karriereleiter verändern sich ihre Reisedarstellungen, was sich auch auf die Wahl des Fortbewegungsmittels erstreckt, wie das folgende Beispiel im Kontext eines Film-Drehs in Spanien zeigt: „Pas d’avion, je m’en étais assurée sur mon contrat! J’avais trop peur!“¹¹⁵¹ Ihre wachsende Abneigung gegenüber dem Reisen und den Auslandsaufenthalten begründet Bardot damit, dass sie ihr Zuhause, ihr gewohntes Umfeld verlassen muss: „Je [...] [maudis] une fois de plus ce fichu métier d’actrice qui m’obligeait toujours à quitter ma maison au moment le plus agréable pour gagner ma chienne de vie!“¹¹⁵²

Mit wachsendem (auch internationalem) Erfolg nehmen die Auslandsaufenthalte zu, die sie um so stärker ablehnt: „Moi qui déteste voyager, je passais ma vie à dire ‚au revoir‘ à ceux que j’aimais, à prendre des avions, à me déraciner.“¹¹⁵³ Und an anderer Stelle wiederholt sie ähnlich: „A chaque départ c’était toujours le même arrachement. A force d’avoir été arrachée, une partie de moi est en lambeaux.“¹¹⁵⁴ Die Reisen und Erfahrungen im Ausland nehmen einen großen Teil des (auto-)biographischen Texts ein und erstrecken sich sowohl auf das europäische Ausland als auch bspw. auf Nord- und Südamerika. Natürlich sind sie Ausdruck von Bardots großem Erfolg, ihres Aufstiegs zur internationalen Berühmtheit, sodass sich hier wieder beide Gesamtinszenierungsstränge verschränken. Bardot beharrt darauf, kein Star sein zu wollen, erst recht keine exzentrische Filmdiva,¹¹⁵⁵ sondern präsentiert sich als einfache, unschuldige junge Frau, die einem Beruf nachgeht, den sie nicht als Berufung empfindet und der sie in eine Welt – oder sogar in Welten – führt, die sie verabscheut.

Die Verweigerung des Reisens steht in engem Zusammenhang mit ihrer Sicht auf ihre Karriere, wie sie im Zusammenhang mit den Filmfestspielen in Cannes demonstriert: „[L]e festival commençait à Cannes. Mille fois par jour, Francis Cosne, le producteur, me suppliait d’aller y faire un tour. Mille fois par jour, excédée, je lui disais non, non et non, je n’en ai rien à faire,

¹¹⁵⁰ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 77.

¹¹⁵¹ Ebd., S. 142.

¹¹⁵² Ebd., S. 295.

¹¹⁵³ Ebd., S. 298.

¹¹⁵⁴ Ebd., S. 343. Die leitmotivischen Wurzeln greift sie auch auf, um ihr Unglück und ihre Einsamkeit in Bezug auf ihre (wenig beständigen) Partnerschaften zu demonstrieren: „[J]’aurais tout donné au monde pour être mariée... avoir des racines! Voilà encore mon problème de racines qui me reprenait“ (ebd., S. 202). Vor diesem Hintergrund kauft sie sich ein Haus, in der Überzeugung, sich so aktiv Wurzeln zu schaffen: „Il [Gilbert Bécaud] avait des racines, ces fameuses racines qui vous aident à vivre! Et moi, je n’en avais pas. Je décidai donc d’en chercher en m’achetant une maison, à moi, au bord de la mer“ (ebd., S. 163).

¹¹⁵⁵ Vgl. bspw. ebd., S. 140: „Ils s’attendaient à voir arriver une star prétentieuse, enroulée de satin, avec toute sa suite. Ils m’ont vue, moi, telle que j’étais, que je suis, que je resterai“.

ça m'emmerde ! Mille fois par jour, il me disait qu'il était indispensable que les journalistes me voient, m'interviewent, me photographient...¹¹⁵⁶ Die ‚wahre‘ Brigitte Bardot, so stellt sie es dar, sucht eigentlich nur Ruhe und Isolation, keinesfalls die Öffentlichkeit oder die Presse und liebt die Natur. Ihre Reisen, die Erfahrungen im Ausland, werden wiederholt im Rahmen ihrer Selbstdarstellung genutzt, um eben dieses Bild zu vermitteln: „J'ai toujours, dans ma vie, recherché avant tout la simplicité. J'ai toujours préféré la compagnie des gens simples, à celle insupportable des snobs, et des mondains ! J'ai toujours préféré un cadre de vie joli, chaleureux, à tout ce luxe pompeux, inutile et glacial dont on me submergeait à longueur de voyages et de films, pensant me faire plaisir !“¹¹⁵⁷ Nicht nur die Reisen selbst und der damit jeweils verbundene Aufbruch aus ihrem Zuhause machen Brigitte Bardot Schwierigkeiten, sie berichtet auch wiederholt davon, auf Reisen krank zu werden. Über einen Filmdreh in Mexiko schreibt sie zunächst allgemein: „Mais qu'est-ce que je faisais là! Mais pourquoi ? Je ne pourrais jamais, jamais, vivre ici, j'étais perdue, déracinée, crevée, à bout des nerfs. Je pleurais, je voulais rentrer chez moi“.¹¹⁵⁸ Und präzisiert dann, wie sie unter z.T. extremen Bedingungen drehen musste – „Ce fut comme une exécution capitale“,¹¹⁵⁹ wie sie schreibt: „Nous étions tous malades à crever.“¹¹⁶⁰ Bardots Selbstdarstellung steht hier nicht mehr an der Grenzen zwischen Freude und Leid, zwischen Himmel und Hölle, sondern fokussiert ausschließlich auf die negativen Aspekte ihres (beruflichen) Lebens: Die Unglückserfahrungen und schwierigen Lebenssituationen werden nicht genutzt, um sie in ein Divenimage zu integrieren, sondern es werden Brüche in der Imagekonstruktion offengelegt, um sich davon zu distanzieren.

Im Rahmen der (Auto-)Biographie finden sich auch einige wenige Momente, in denen sie über schöne Eindrücke ihrer Reisen berichtet. Diese konzentrieren sich aber grundsätzlich auf Naturerfahrungen, beeindruckende Landschaften o.ä.¹¹⁶¹ Der Prozess des Reisens selbst jedoch, das Verlassen ihrer gewohnten Umgebung, ist durchweg mit Leid verbunden und mit der ständigen Entwurzelung, die der Beruf der Schauspielerin von ihr verlangt. Während Édith Piaf, deren (Selbst-)Darstellung des Aufstiegs ebenfalls eng an das Reisen, an die Mobilität verknüpft ist und die in *Au bal de la chance* die Strategie verfolgte, sich als reisenden Weltstar zu inszenieren, präsentiert Brigitte Bardot sich hierüber geradezu als der Anti-Star, als Anti-Diva,

¹¹⁵⁶ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 139f.

¹¹⁵⁷ Ebd., S. 133. Für Bardots Darstellung ihrer Liebe zur Natur und ihrem Hang zum ‚einfachen‘ Leben vgl. auch ebd., S. 151f. und S. 165.

¹¹⁵⁸ Ebd., S. 349.

¹¹⁵⁹ Ebd., S. 538.

¹¹⁶⁰ Ebd. Ähnlich beschreibt sie auch eine Reise auf die Bahamas: „A peine arrivés à Nassau, je fus prise d'une forte fièvre accompagnée de nausées“ (ebd., S. 500).

¹¹⁶¹ Vgl. z.B. ebd., S.148f.

die eben nicht untrennbar von ihrer künstlerischen Rolle ist, sondern vielmehr in sie hineingezwungen zu sein scheint.: „Tel un Christophe Colomb du XX^e siècle“,¹¹⁶² so schreibt sie, darf – bzw. muss – sie immer wieder in die große, weite Welt aufbrechen, obwohl sie diese Abenteuer verabscheut und eigentlich nur in ihren eigenen vier Wänden in Paris bleiben möchte. Über das Reisen, also ihre für die Karriere notwendige räumliche bzw. geographische Mobilität thematisiert und problematisiert sie gleichzeitig ihre soziale Mobilität, d.h. ihren (angeblich) unfreiwilligen Aufstieg zum Star, zur (Film-)Diva.

5.3.4.2 ‚Echte‘ Freundschaft

Mit der Ablehnung des Reisens und des gesamten Star-Daseins¹¹⁶³ verbinden sich weitere Aspekte der (Selbst-)Inszenierung: Bardot demonstriert wiederholt ihre Bodenständigkeit,¹¹⁶⁴ ihre Großzügigkeit¹¹⁶⁵ und betont, dass sie – im Gegensatz zu der dominierenden Annahme in der Öffentlichkeit – ein guter, hilfsbereiter Mensch ist.¹¹⁶⁶ Zu der Zurschaustellung ihres netten (‚wahren‘) Charakters gehört es auch, dass sie sich fast durchgängig positiv über andere Kolleg:innen äußert.¹¹⁶⁷ Insbesondere für andere Schauspielerinnen bekundet sie eine durchweg große Bewunderung und inszeniert sich darüber als (vermeintlich) unterlegen, bescheiden und respektvoll, was z.T. im Kontrast zu ihrer (selbst-)überhöhenden Diveninszenierung und (Selbst-)ikonisierung steht:¹¹⁶⁸ So verehrt sie beispielsweise Marilyn Monroe („Je l’adorais“)¹¹⁶⁹ oder bewundert ihre Freundin Christine, die nach dem Tod ihres Partners Jacques Gauthier beschließt, seine Filme weiter zu drehen und sein Werk zu vollenden: „[M]oi, j’aspirais à devenir comme elle. Elle était un peu mon modèle, quoique très différente physiquement“.¹¹⁷⁰ Marie Céhère deutet dieses Verhalten Bardots als Ausdruck ihres Starbe-

¹¹⁶² Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 337.

¹¹⁶³ Im Gespräch mit Henry-Jean Servat für den gemeinsamen Band *Vies Privées* distanziert sich Brigitte Bardot weiterhin von dem Begriff des ‚Stars‘: „Star, c’est un mot qui ne fait plus partie de mon vocabulaire [...]. Star, je ne veux surtout plus l’être. Et ce, depuis longtemps.“ (Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 13).

¹¹⁶⁴ Vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 136 und S. 131-133.

¹¹⁶⁵ Vgl. z.B. ebd., S. 131 und S. 239.

¹¹⁶⁶ Vgl. z.B. ebd., S. 311f.

¹¹⁶⁷ Lediglich Alain Delon (die Schauspiel-Chemie stimmt zwischen ihm und Bardot nicht) und die junge Catherine Deneuve erfahren einige kritische Bemerkungen (vgl. ebd., S. 297f. und S. 286). Vgl. hierzu Lowry und Korte, die erläutern, dass (von Seiten der Öffentlichkeit) gerade von weiblichen Stars offenbar ein von Neid und Eifersucht beherrschtes Konkurrenzverhältnis erwartet wird – sodass Bardot hier mit diesen Erwartungen bricht (Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 97).

¹¹⁶⁸ In gegenteiliger Art und Weise nutzt Coco Chanel die Kommentierung anderer Frauen als Mittel ihrer (Selbst-)Darstellung (vgl. Kapitel 5.2.5).

¹¹⁶⁹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 130.

¹¹⁷⁰ Ebd., S. 111.

wusstseins, als Wissen um die eigene Unantastbarkeit: „[...] la rivalité n’a jamais effleuré la ‚reine Bardot‘. [...] BB trouvait toujours les autres femmes plus jolies qu’elle [...]“¹¹⁷¹ Anders als beispielsweise Coco Chanel, die sich durchgängig von anderen, ‚gewöhnlichen‘ Frauen zu distanzieren sucht und sich über diese Abgrenzung inszeniert und ikonisiert, betont Bardot die Wichtigkeit echter Freundschaften – vor allem zu anderen Frauen. Wiederholt nimmt sie Freunde und Freundinnen als ‚Familie‘¹¹⁷² an und umgibt sich fortwährend mit ihnen. Neben besagter Freundin Christine vervollständigt auch ihre Agentin Olga ihren Alltag: „Ces deux femmes ont remplacé ma mère durant toute la période professionnelle de ma vie. Elles étaient mes bouées de sauvetage, mes confidentes, mes complices, mes conseillères. Elles [...] recréaient autour de moi une famille différente, moins sévère.“¹¹⁷³ Bei aller Betonung der Freundschaft vergisst Brigitte Bardot jedoch nicht, auch ihre Wichtigkeit für diese Freunde herauszustellen – sodass die Diva kurz in diesem Inszenierungsstrang aufscheint: Christines Erfolg als Produzentin ist in ihrer Darstellung eng an sie (und ihre Berühmtheit) geknüpft: „Elle devint productrice, grâce à son courage, son esprit d’entreprise, et à la signature que j’apposait au bas du contrat qu’elle me proposait... Ce contrat, sans date, allait faire de Christine un être privilégié.“¹¹⁷⁴ Und abrechnend erklärt sie zum Ende ihrer Erzählung: „Toute ma vie je fus une vache à lait qui, si elle s’arrêtait de produire, mettrait en péril tous ceux qui en vivaient.“¹¹⁷⁵ Hier erfährt die Aufopferung für ihre Karriere, ihren (ungeplanten) Erfolg eine Ausweitung auf ihr Umfeld, das von ihr beruflich – als Produzentin, als Maskenbildnerin etc. – abhängig ist.

5.3.4.3 Der Krieg mit der Presse: Öffentliches Bild vs. Selbstbild

Ein weiterer zentraler Aspekt in Brigitte Bardots Abrechnung mit der Öffentlichkeit und der damit verbundenen Dekonstruktion der Scheinwelt des Films stellt ihre Auseinandersetzung mit der Presse dar, die sich durch die gesamte (Auto-)Biographie zieht. Von Beginn ihrer Karriere an spielt die Presse eine große Rolle im Hinblick auf die Konstruktion des ‚Mythos

¹¹⁷¹ Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaier*. Paris 2016, S. 108.

¹¹⁷² „Ma nouvelle famille, je me l’étais faite toute seule. C’était Jean-Lou, Alain, Olga, Dany, Christine et Odette. Entre nous, aucune contrainte, il y avait toujours un couvert mis pour l’un chez l’autre et pour l’autre chez l’un. Nous avons les mêmes horaires, les mêmes sujets de conversation, les mêmes buts“ (Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 137).

¹¹⁷³ Ebd., S. 112. Olga, ihre Agentin, wird in der gesamten Autobiographie fast durchgängig als ‚Mama Olga‘ bezeichnet, vgl. z.B. ebd., S. 138: „Olga, ma Mama Olga“. Vgl. auch ebd., S. 333, S. 478 und S. 502. Neben der Bedeutung von Freundschaften nutzt Brigitte Bardot diese Überinszenierung der Bedeutung von bspw. Olga, um ihr ambivalentes Verhältnis zu ihrer Mutter aufzugreifen, scheint sie in Olga doch eine Ersatzmutter – stellvertretend für ihre eigene – gefunden zu haben.

¹¹⁷⁴ Ebd., S. 111.

¹¹⁷⁵ Ebd., S. 380.

B.B.‘ und vor allem ihrer Vermarktung als Sexsymbol, als Verführerin: „[L]es journaux [...] me traitaient de dévoreuse d’hommes, d’infidèle, d’impudique!“¹¹⁷⁶ Auch Lowry und Korte betonen, dass dieser Aspekt des Ruhms bei Bardot ungewöhnlich stark ausgeprägt war, was sie vor allem mit dem emotionalen Interesse an der ‚realen‘ Brigitte Bardot erklären.¹¹⁷⁷ Mit Céhère lässt sich ergänzen, dass der öffentliche Mythos um die Figur Brigitte Bardot die echte Person abgelöst hat: „Brigitte Bardot n’est pas réelle. Le cinéma, la publicité, la presse, la télévision, le rumeur populaire en ont fait un concept, une créature dont le nom et les initiales suffisent, comme une formule magique, à provoquer des réactions extrêmes.“¹¹⁷⁸ Die Presse unterstützt die Inszenierungs- und Vermarktungsstrategie, die seit *Et Dieu... créa la femme* grundlegend für Bardots Karriere und Image als *Diva par excellence* wird: das fortwährende (und bewusst in Szene gesetzte) Verschwimmen der Grenzen zwischen Fiktion im Film und realem (d.h. privatem) Leben.¹¹⁷⁹ Noch im Jahr 2006 erklärt sie in *Vies Privées*, dass sie sich seit diesem ersten großen Filmerfolg in ihrem dadurch entstandenen öffentlichen Image gefangen fühlte und der Erfolg des Films für sie nicht die große Freiheit, sondern ein neues Gefängnis bedeutete.¹¹⁸⁰ Das von der Presse entworfene öffentliche Bild kritisiert sie wiederholt als unwahr: „[O]n a dit que j’attirais le scandale, que j’avais des amants en chapelet, comme des saucisses. Je cherchais la tranquillité et la presse à travers moi cherchait le scandale ! Cela a été toute ma vie comme ça, cela m’a pourri l’existence, cela m’a fait une réputation abominable dont j’ai eu beaucoup de mal à sortir.“¹¹⁸¹ Die Abrechnung mit der Presse konzentriert sich dabei nicht ausschließlich auf das falsche öffentliche Image („la grande injustice permanente de ma vie“),¹¹⁸² sondern umfasst auch den Vorwurf, ihr Leben und insbesondere ihre Beziehungen durch die ständigen (und oft unwahren) Berichterstattungen zerstört zu haben.¹¹⁸³ Als besonders belastend stellt sie die Tatsache dar, unter ständiger öffentlicher Beobachtung zu stehen und regelrecht verfolgt zu werden. Hierdurch wird Bardots private Lebensqualität erheblich eingeschränkt – immer wieder berichtet sie davon, kaum das Haus oder

¹¹⁷⁶ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 118.

¹¹⁷⁷ Vgl. Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 84.

¹¹⁷⁸ Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 22.

¹¹⁷⁹ Vgl. Bernard d’Eckhardt: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982, S. 12: „[D]ie Grenzen zwischen Realität und filmischer Handlung [waren] nicht mehr präzise auszumachen [...]. Was ihre Filme an fiktivem Geschehen anboten, wiederholte sich nicht selten in ihrem Privatleben. Was Gegenstand ihres Privatlebens war, floß nicht selten in die Handlung ihrer Filme ein.“ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Roger Vadims in Kapitel 4.3.

¹¹⁸⁰ Vgl. Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, S. 34.

¹¹⁸¹ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 183.

¹¹⁸² Ebd.

¹¹⁸³ Vgl. ebd., S. 138: „Ce que la presse peut faire comme mal, ce qu’elle peut salir, abîmer, ridiculiser, c’est honteux!“

ein Hotel verlassen zu können.¹¹⁸⁴ Anders als es das Inszenierungsvorbild der Diva erfordern würde, strebt sie im Zuge dieser Ausführungen keine Verlängerung ihres öffentlichen Images in ihr privates Leben an, sondern wünscht sich, aus ihrer/n Rolle(n) heraustreten und abseits der Leinwand ein normales Leben führen zu können. Auffallend in ihrer Darstellung ist das kriegerische Vokabular, das sie verwendet, um die ‚Angriffe‘ der Journalisten auf ihre Person zu beschreiben, wie das nachfolgende Beispiel zeigt. Brigitte Bardot berichtet hier davon, wie sie im Rahmen von Dreharbeiten eines Abends mit Kolleg:innen essen geht:

Il y avait des étoiles dans le ciel, il faisait chaud, j'étais presque heureuse lorsque tout à coup nous fûmes mitraillés par des milliers de flashes partis de tous les toits alentour. C'était la guerre. Une guerre froide, sans merci, sans armes pour nous défendre. Les flashes crépitaient comme des éclairs un soir d'orage sec. Louis Malle me demanda très poliment, mais fermement, de redescendre „chez moi“. J'étais renvoyée à ma solitude. J'étais la cause de tout ce dérangement.¹¹⁸⁵

Der ‚Angriff‘ der Presse auf ihr Privatleben wird hier zum Auslöser ihrer (zu diesem Zeitpunkt noch unfreiwilligen) Isolation und ihres Unglücks. Die massiven Eingriffe in ihr Privatleben nehmen zu und werden von Bardot als immer belastender dargestellt:

[M]a maison était aussi cernée par les téléobjectifs. Il y en avait partout, sur les bateaux ancrés devant, sur les arbres alentour. L'angoisse me reprit les tripes. Chacun de mes gestes était épié, photographie, disséqué. Je n'en pouvais plus. J'avais déjà payé mon dû de photos, de films, d'interviews, j'avais besoin d'un peu de détente, d'un peu de repos et ça m'était refusé.¹¹⁸⁶

Diese Momente, so schreibt sie, sind der Auslöser für tiefe Depressionen und den wiederholten Wunsch, zu sterben, der sie seit ihrer Jugend begleitet und dem sie in Form von zahlreichen Suizidversuchen¹¹⁸⁷ nachgibt – „j'avais voulu mourir pour échapper à tout cela“.¹¹⁸⁸ Ihre (wiederum diventypische) Todessehnsucht, die sich durch die gesamte Lebenserzählung zieht, wird durch das Verhalten der Presse immer wieder verstärkt und mündet in einer Überdosis Schlafmittel, nachdem sie bei einem Versuch, verkleidet und somit unerkannt das Haus zu verlassen, von Fotografen bedrängt und erniedrigt wird.¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁴ Vgl. bspw. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 301: „Cloîtrée dans cette jolie maison, cernée jour et nuit par les paparazzi“, S. 305: „Je vivais en recluse, ne sortant jamais ni dans un restaurant ni dans une boîte de nuit.“

¹¹⁸⁵ Ebd. Vgl. ähnlich auch ebd., S. 326: „[N]ous avons entendu un concert de crépitements, les flashes ont éclaté, toute la batterie ennemie s'est déchaînée.“

¹¹⁸⁶ Ebd., S. 304.

¹¹⁸⁷ Vgl. z.B. ebd., S. 73, S. 165f., S. 241, S. 277.

¹¹⁸⁸ Ebd., S. 304.

¹¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 248.

Über die Betonung der ständigen Verfolgung durch die Medien, die Jagd auf Fotos von ihrem Privatleben und als Konsequenz daraus das ‚eingesperrte‘ Leben, das sie führt, gelingt Brigitte Bardot die inszenierte Parallelisierung ihres eigenen Lebens mit den Lebensbedingungen von Tieren, die sie immer wieder thematisiert und kritisiert. „Nous avons été cernés, traqués“,¹¹⁹⁰ beschreibt sie eine Situation mit der Presse, wiederholt an anderer Stelle: „j’étais toujours traquée par la presse dès que je pointais le nez dehors“¹¹⁹¹ – und wird dann noch expliziter: „traquée comme un gibier, sursautant à la vue de la moindre feuille qui bougeait, m’enfuyant au moindre bruit, flairant l’air comme un animal, scrutant tout ce qui pouvait ressembler de près et de loin à un appareil-photo.“¹¹⁹² Bardots Leidenschaft für den Tierschutz, der ihr Leben spätestens seit dem Rückzug aus dem Filmgeschäft bestimmt, fügt sich damit logisch und konsequent in diesen Aspekt ihrer Selbstinszenierung ein:

C’est probablement à la suite de ces expériences indélébiles que m’est venu ce besoin éperdu de liberté qui ne m’a jamais quittée, que j’ai ressenti tout au long de ma vie, non seulement pour moi mais aussi et surtout pour les autres. Ces autres, les animaux en particulier, qui sont devenus mes alter ego, et dont la détention dans quelque condition qu’elle soit pratiquée, me bouleverse, me révolte, m’indigne et me fait réagir violemment.¹¹⁹³

Ihre fortwährend betonte Liebe zu Tieren aller Art¹¹⁹⁴ verbindet sich mit eigenen Erfahrungen des Gejagt-werdens und des Eingesperrt-seins und mündet nicht nur in dem Entschluss, der Öffentlichkeit und den Medien den Rücken zu kehren, sondern sich dem Kampf für die Tiere zu verschreiben: „[J]’ai trouvé un autre mode de vie, très différent qui me permet de supporter l’existence en me mettant au service d’une misère incommensurable, la misère animale.“¹¹⁹⁵

Ein letzter zentraler Aspekt der Image-Korrektur im Kontext des von der Presse errichteten öffentlichen Bildes des blonden ‚Sexsymbols B.B.‘, ist die Widerlegung der stereotypen

¹¹⁹⁰ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 303.

¹¹⁹¹ Ebd., S. 531.

¹¹⁹² Ebd., S. 304.

¹¹⁹³ Ebd., S. 374. Hillmanns beschreibt, dass die Öffentlichkeit zunächst skeptisch auf Bardots verändertes Image (d.h. ihren öffentlichen Tierschutz) reagierte (vgl. Nathalie Hillmanns: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot*. Frankfurt am Main 2000, S. 167f.). Lowry und Korte sehen in der weiteren Entwicklung hier jedoch geradezu eine zweite Karriere – und auch ein zweites Image – Bardots, die sich auch nach dem Ausstieg aus der Welt des Films zunächst noch regelmäßig in Interviews o.ä. präsentiert, um auf ihr Handeln und ihre Ziele aufmerksam zu machen (vgl. Stephen Lowry, Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000, S. 101f.).

¹¹⁹⁴ So adoptiert sie beispielsweise in Mexiko einen Hund und eine kleine Ente (vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 356), rettet an anderer Stelle einen Esel (vgl. ebd., S. 139) sowie auf einen Schlag eine große Zahl Hunde und Katzen aus einem Tierheim (vgl. ebd., S. 410-413).

¹¹⁹⁵ Ebd., S. 302. Jeffrey Robinson trägt der Zweiteilung des Lebens von Brigitte Bardot im Titel seiner Biographie *Bardot. Two Lives* (1994) Rechnung. Diese Trennung spiegelt sich dann auch im Aufbau der Texte wider: *Life One – The Crazy Years* (S. 1-200) konzentriert sich ihre Filmkarriere, *Life Two – Born Again* (S. 201-352) ist ihrem zweiten Lebensabschnitt gewidmet, der ganz im Zeichen des Tierschutzes steht (vgl. Jeffrey Robinson: *Bardot. Two Lives*. London 1994).

Charakterisierung als „stupide, légère, lâche, gâtée.“¹¹⁹⁶ So wirft sie beispielsweise Gunter Sachs vor, er suche bevorzugt nach schönen und ‚dummen‘ Frauen – und distanziert sich dann von diesem ‚Ideal‘: „Manque de pot pour Gunter, ne correspondant pas à ce dernier critère, je devenais de plus en plus gênante“.¹¹⁹⁷ Eine weitere Strategie im Kontext dieses (Selbst-)Inszenierungsziels im Hinblick auf ihr Selbstbild ist der ständige Verweis auf ihre Leidenschaft für Literatur: „J’ai toujours adoré lire, je ne peux pas vivre sans livres, c’est une deuxième peau, une manière de m’évader dans le rêve, l’illusion,“¹¹⁹⁸ oder auch: „Je pris le temps de lire. Je devorais Rainer Maria Rilke, Louis Bromfield, Louis Pauwels, Pierre Jean Jouve, Lawrence Durrell, Maurice Druon, Scott Fitzgerald.“¹¹⁹⁹ Dieser Teilaspekt ihrer (Selbst-)Inszenierung als gebildete, belesene Frau wird unterstützt durch zahlreiche eingestreute intertextuelle Referenzen und Verweise, die ihre Liebe zur Literatur untermauern und ihr eigenes Lesepublikum von ihrer Intellektualität überzeugen sollen: So zitiert sie beispielsweise Jean Racine,¹²⁰⁰ spielt auf Victor Hugo („On se serait cru chez les Thénardier!“)¹²⁰¹ und Molière an („Il me faisait penser à Thomas Diafoirus“)¹²⁰² oder verweist auf Émile Zola („Elle vivait misérablement, dans une loge digne des romans de Zola“)¹²⁰³ und Jules Verne („Cela finissait par prendre des allures de roman de Jules Verne“).¹²⁰⁴ Wie bereits eingangs im Kontext des Lamartine-Zitats auf der Ebene des Peritexts dargestellt,¹²⁰⁵ lässt sich Genettes Beobachtung, das Einstreuen von bekannten Autor:innen diene der Demonstration der eigenen Intellektualität, auf den Haupttext Bardots ausweiten. Mit der Auswahl der zitierten, durchweg männlichen Autoren greift Bardot nicht nur zentrale Akteure unterschiedlichster Epochen der französischen Literaturgeschichte heraus, sondern setzt ihr Leben auch nur oberflächlich in Bezug zu den jeweiligen literarischen Stoffen und Figuren: Die Schicksalhaftigkeit der Liebe und damit verbundene Enttäuschungen sowie Eifersucht bei Racine, das Umfeld von Dieben und Sträflingen bei Hugo, die Vorstellung der Eltern, sie mit einem Mediziner im Stile von Molières eingebildeten Krankem zu verheiraten oder die Stilisierung ihrer beruflichen Reisen zu Abenteuern im Stile der Reise- und Abenteuerromane Jules Vernes – in diese von männlichen Autoren entworfenen fiktionalen Welten schreibt

¹¹⁹⁶ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 241.

¹¹⁹⁷ Ebd., S. 449.

¹¹⁹⁸ Ebd., S. 350.

¹¹⁹⁹ Ebd., S. 530.

¹²⁰⁰ „Blessée jusques au fond du cœur, d’une atteinte imprévue aussi bien que mortelle!“ Ces vers de Racine me revinrent à l’esprit et je les méditai longuement“ (ebd., S. 468).

¹²⁰¹ Ebd., S. 490.

¹²⁰² Ebd., S. 75.

¹²⁰³ Ebd., S. 106.

¹²⁰⁴ Ebd., S. 287.

¹²⁰⁵ Vgl. Kapitel 5.3.2.

Bardot sich und ihr Leben immer wieder anhand von kurzen Anspielungen ein. Abgerundet wird die (Selbst-)Inszenierung der kultivierten Brigitte Bardot und damit die Dekonstruktion des öffentlichen Mythos der ‚einfachen, naiven B.B.‘ durch ihre mehrfach zur Schau gestellte Begeisterung für klassische Musik, die sie beispielsweise wie folgt zum Ausdruck bringt: „Nous écoutions Aranjuez, le concerto pour deux violons de Bach, celui pour clarinette de Mozart, Dvorak. La musique nous entourait, élargissant les murailles tristes et grises du quotidien.“¹²⁰⁶ Ähnlich betont sie an anderer Stelle erneut: „Le concerto pour deux violons de Bach nous enveloppait“.¹²⁰⁷

Das (Selbst-)Bild Bardots als Anti-Diva lässt sich mit ihrem kurzen Exkurs über das ‚tragische‘ Ende einer Kollegin abrunden: Am Beispiel von Édith Piaf, zu der sie zum Abendessen eingeladen wird, führt Bardot ihren Leser:innen vor Augen, was es bedeutet, sich nicht (rechtzeitig) von der Karriere, von dem öffentlichen Image zu distanzieren und stattdessen am Divendasein festzuhalten. Ganz ähnlich zu ihrem eigenen (Selbst-)Bild charakterisiert sie Piaf zunächst als ein Symbol Frankreichs, als Sprachrohr der französischen Nation,¹²⁰⁸ beschreibt dann aber ihren bemitleidenswerten Zustand: „[J]e ne rencontrai que l’ombre de son ombre [...]! Elle était déjà très malade, maigre à faire peur [...]. Malgré le maître d’hôtel stylé et les plats alléchants, la déchéance de cette idole momifiée me coupa l’appétit!“¹²⁰⁹ Dieser verstörende physische Eindruck, der das Bild der erfolgreichen Sängerin überlagert, ist es, den Bardot von Piaf bewahrt – und somit auch ihre Leser:innen: „Je garde un souvenir de détresse, celui d’une femme anéantie, lasse, épuisée probablement incomprise et certainement invivable.“¹²¹⁰ Über die Dekonstruktion der Diva und Nationalheldin Piaf rechtfertigt Bardot ihren eigenen Bruch mit ihrem öffentlichen Bild und den Entschluss, ihre Karriere aktiv zu beenden. Anders als Piaf legt Bardot ihre öffentliche Rolle ab, inszeniert regelrecht das Aufbrechen von öffentlicher Figur und privater Person – bevor sie das Schicksal der gefallenen Diva ereilen kann.

Der zweite Selbstinszenierungsstrang präsentiert also ein völlig anderes (Selbst-)Bild Bardots, als es aus dem ersten Teil der Analyse hervorgegangen ist. Über den Kontrast beider Inszenierungsstränge, die sich – wie dargestellt – in einigen Punkten sogar kreuzen und dann unterschiedlich ausgeführt und genutzt werden, ergibt sich die Besonderheit von *Initiales B.B.*

¹²⁰⁶ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, S. 273.

¹²⁰⁷ Ebd., S. 280. Vgl. auch ebd., S. 321: „La maison baignait dans une sublime musique classique, c’était Bach, Mozart, Aranjuez, Vivaldi, Haydn“ (Kursivierung im Original, N.G.).

¹²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 322.

¹²⁰⁹ Ebd.

¹²¹⁰ Ebd., S. 323.

als (auto-)biographischer Text: Während andere Künstlerinnenautobiographien (zumindest überwiegend) einheitliche Inszenierungskonzepte verfolgen, die ggf. eher unbeabsichtigte Brüche aufweisen, konstruiert Bardot bewusst Differenzen und spielt geradezu mit der Lenkung ihrer Leser:innen zwischen ihren (Selbst-)Bildern der Diva und der Anti-Diva. Dass sich dieses Konzept auch auf einer bildlichen Ebene der Autobiographie widerspiegelt, zeigt der folgende kurze Ausblick.

5.3.5 Ausblick: Zwischen Familienalbum und Weltpresse: Brigitte Bardots (Selbst-)Inszenierung im Spiegel der Fotografien

Brigitte Bardots Autobiographie enthält – anders als die (auto-)biographischen Texte von Édith Piaf¹²¹¹ und Coco Chanel – eine umfangreiche Zusammenstellung privater wie öffentlicher Fotografien. Diese Bilder sind an zwei Stellen des Werkes eingefügt: Zwischen den Seiten 176/177 finden sich dreiundvierzig Aufnahmen und weitere fünfundvierzig zwischen den Seiten 408/409. Da die Untersuchung künstlerischer Selbstinszenierung in Form von Bildern/Fotografien einen eigenständigen Forschungsgegenstand darstellt¹²¹² und nicht im direkten Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit steht, die auf die erzählerischen, d.h. sprachlich-textuellen Verfahren der (Selbst-)Inszenierung fokussiert, soll im Folgenden nur ein kurzer Ausblick auf diesen Aspekt der Memoiren Bardots erfolgen.

Abgesehen von dem Titelbild, eine Aufnahme der Fotografin Sam Levin, die Brigitte Bardot in berühmt-verführerischer Pose inszeniert,¹²¹³ sind alle Fotoaufnahmen in *Initiales B.B.* in

¹²¹¹ Abseits der in späteren Auflagen von Piafs *Au bal de la chance* ergänzten Bilder, die nicht für die Analysen berücksichtigt wurden (vgl. Kapitel 5.1.1).

¹²¹² Vgl. bspw. die Arbeit von Susanne Blazejewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' „L'Amant“ und Michael Ondaatjes „Running in the Family“*. Würzburg 2002 oder Kentaro Kawashima, der die Auswirkungen der Entwicklung der Fotografie als Gedächtnismediums auf das autobiographische Schreiben untersucht (vgl. Kentaro Kawashima: *Autobiographie und Photographie nach 1900: Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld 2011).

¹²¹³ Das Cover ist über die Seite des Verlagshauses Grasset einsehbar: <https://www.grasset.fr/livre/initiales-bb-ned-9782246825418/> (letzter Aufruf: 29.10.2023). In *Vies privées* (2006) kommentiert sie andere Aufnahmen Sam Levins wie folgt: „Classiques de Sam Levin qui ont fait le tour du monde“ (Brigitte Bardot, Henry-Jean Servat: *Vies privées*. Paris 2006, o.S.). Der Vergleich zu *Vies privées* ist auch darüberhinaus interessant: Im Rahmen von ausführlichen Interviews mit Henry-Jean Servat blickt Brigitte Bardot hier erneut auf den Verlauf ihres Lebens und ihrer Karriere zurück. Der Band enthält zahlreiche private und professionelle Fotografien von Bardot: Die Besonderheit besteht hier darin, dass sie vielfach handschriftlich von ihr selbst kommentiert sind, was den Aufnahmen den Charakter eines privaten Fotoalbums verleiht und die Bildunterschriften (und damit auch die Bilder selbst) intimer erscheinen lässt. Ähnlich setzen Brigitte Bardot und François Bagnaud in ihrer Sammlung von Äußerungen Bardots zu bestimmten Themen (*Répliques & Piques*, 2017, vgl. die entsprechende Fußnote in Kapitel 5.3.1) vereinzelt handschriftliche Zitate Bardots ein und lassen mehrere Kapitel mit einer ‚persönlichen‘ Anmerkung Bardots enden. Auch in diesem Fall lässt sich die Handschrift Bardots als Authentizitätsmerkmal lesen, die die begeisterte Unterstützung Bardots, die Bagnaud in der Einleitung verspricht, bestätigen soll: „Aussi,

schwarz-weiß gedruckt, nummeriert und jeweils mit einer kurzen Bildunterschrift versehen. Der Haupttext verweist jedoch an keiner Stelle auf dieses Bildmaterial, es bleibt unverbunden. Damit liegt es in der Hand der Lesenden, selbst Bezüge zwischen den Fotografien und der Erzählung herzustellen – oder sie auszuklammern. Weitestgehend chronologisch liefern sie die bildliche Dokumentation der Erzählung Bardots. So zeigt bspw. das erste Foto ihre Eltern am Tag der Hochzeit und setzt damit am selben Zeitpunkt an, wie auch der autobiographische Text selbst. Die nachfolgenden Bilder zeigen zunächst private Kindheitsaufnahmen von Brigitte Bardot und geben den zentralen Figuren ihrer Lebenserzählung – vor allem ihrer Familie – ein Gesicht.¹²¹⁴ Die Bildunterschriften sind autodiegetisch verfasst („Les week-ends familiaux de Louveciennes avec papa Pilou, maman Toty, le Boum et ma petite sœur Mijanou“) ¹²¹⁵ und unterstützen in ihrem fast kindlichen, naiven Stil im Sinne eines Authentizitätsmerkmals den (sprachlichen) Gesamteindruck der (Auto-)Biographie, die von dem scheinbaren Anspruch absoluter Offenheit, Natürlichkeit und Ehrlichkeit durchzogen ist. Obwohl die Bilder nicht explizit in den Haupttext eingebunden, sondern lediglich als Zusammenstellung in das Werk eingefügt sind, ¹²¹⁶ unterstützen die Auswahl und die Kommentierung die durch die (Auto-)Biographie transportierten Selbstbilder Brigitte Bardots: Die Fotos zeichnen den Aufstieg des ‚einfachen‘ Mädchens zur internationalen Filmdiva nach – von den ersten Ballettstunden („C’est ma première photo d’artiste“) ¹²¹⁷ bis hin zu einer Aufnahme aus ihrem letzten Film im Jahr 1973. ¹²¹⁸ Ähnlich wie der Text selbst zeugen auch hier die ‚großen Persönlichkeiten‘, die berühmten Namen, die ihr Leben und insbesondere ihre Karriere begleiten, von ihrem Erfolg: So findet sich bspw. eine Dokumentation des Moments, als sie im Jahr 1956 Elisabeth II in London kennenlernen darf, ¹²¹⁹ oder auch eine Aufnahme von ihr und Jean Cocteau („[u]ne rencontre inoubliable“). ¹²²⁰ Auch die bedeutendsten Männer, die ihr Leben begleitet haben, sind in Bildform verewigt, angefangen von Roger Vadim, ¹²²¹ über Jean-Louis Trintignant, ¹²²² Sacha

lorsque je lui ai présenté ce projet de livre, l’a-t-elle accepté avec enthousiasme, presque curieuse de se remémorer ses déclarations“ (Brigitte Bardot: *Répliques & Piques*. Rassemblées par François Bagnaud. Paris 2017, S. 11).

¹²¹⁴ Vgl. z.B. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, Abbildung 9 und 10, die ihre beiden Großmütter zeigen.

¹²¹⁵ Ebd., Abbildung 21.

¹²¹⁶ Vgl. hierzu Blazejewski, die verschiedenen Beispiele für das Zusammenspiel von Autobiographie und Bild zusammenstellt und deutlich werden lässt, dass andere Autobiographen z.T. ausdrücklich eine Verbindung zwischen ihrem eigentlichen Text und den Bildern bzw. Bildtexten herstellen – und dabei ganz unterschiedlich reflektiert vorgehen (vgl. Susanne Blazejewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur*. Marguerite Duras ‘ „L’Amant“ und Michael Ondaatjes ‘ „Running in the Family“’. Würzburg 2002, S. 110-131, insbesondere S. 112).

¹²¹⁷ Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, Abbildung 5.

¹²¹⁸ Vgl. ebd., Abbildung 88.

¹²¹⁹ Vgl. ebd., Abbildung 29.

¹²²⁰ Ebd., Abbildung 36.

¹²²¹ Vgl. ebd., Abbildung 24.

¹²²² Vgl. ebd., Abbildungen 30-32.

Distel¹²²³ und Jacques Charrier,¹²²⁴ bis hin zu Gunter Sachs: „Un coup de foudre réciproque et une pluie de roses sur la Madrague firent du play-boy milliardaire allemand Gunter Sachs mon troisième mari le 14 juillet 1966. Un vrai seigneur.“¹²²⁵

Durch den Kontrast zwischen öffentlichen Pressebildern und den privaten Aufnahmen aus den Familienalben der Bardots sowie jenen Fotografien, die Brigitte Bardot mit ihren Tieren bzw. letztere alleine zeigen,¹²²⁶ ergibt sich so auch in der Zusammenstellung der Fotografien ein ähnlich ambivalentes (Selbst-)Bild Bardots, wie es auch der autobiographische Text selbst präsentiert. Sie dienen einerseits der Dokumentation respektive des Nachweises der gesellschaftlichen und künstlerischen Kreise, in die Bardot sich erfolgreich hochgearbeitet hat sowie der Meilensteine ihrer Karriere, wie beispielsweise in Form von Abbildung 69, die jene berühmte Aufnahme von ihr zeigt, auf die sie in ihrer (Auto-)Biographie zu sprechen kommt und die hier wie folgt untertitelt ist: „J’ai voulu incarner définitivement la France. C’est fait.“¹²²⁷ Auch die Abbildungen 30 und 31 sind mit einem ähnlichen Hinweis versehen: „La fameuse scène du mambo du film *Et Dieu créa la femme* qui allait me révéler au monde entier.“ Die hier genannten Aufnahmen können dabei als zusätzliche (zum Haupttext) – bildliche – Einschreibung in den Erinnerungsdiskurs verstanden werden und runden in Bezug auf die (Selbst-)Ikonisierungsbestrebungen Bardots die bildliche Komponente ab. Andererseits zeigen die abgebildeten Aufnahmen auch eine ‚private‘ Brigitte Bardot – sodass sich die (Selbst-)Inszenierung aus der Vielfalt aus Familienalbum und abgedruckten Pressefotos entwickelt.

Eine weitere bildliche Darstellung findet sich am Ende der Autobiographie, losgelöst von den Fotografien: Der Peritext beinhaltet abschließend eine Karikatur des französischen Zeichners und Karikaturisten Jean-Jacques Sempé.¹²²⁸ Eine große Menschenmenge drängt hier – gezeichnet aus dem für Sempé typischen entfernten Blickwinkel und seinen winzigen Figuren – in ein Kino, in dem ein Film Brigitte Bardots gezeigt wird. In Sprechblasen über dieser Menschentraube findet sich ausschließlich Kritik und Spott an Bardot, die Kernaussagen belaufen sich

¹²²³ Vgl. Brigitte Bardot: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996, Abbildung 37.

¹²²⁴ Vgl. ebd., Abbildungen 38 und 39.

¹²²⁵ Ebd., Abbildung 59.

¹²²⁶ Vgl. z.B. ebd., Abbildungen 78-80. Vgl. hierzu ebenfalls Abbildung 61: „Journée d’adoption au refuge SPA de Gennevilliers. Emue et scandalisée par la souffrance animale, j’adopte sur-le-champ cinq chiennes et dix chats qui iront vivre à Bazoches.“

¹²²⁷ Vgl. Kapitel 5.3.3.2.

¹²²⁸ Vgl. hierzu auch die Ausführungen Céhères (vgl. Marie Céhère: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016, S. 105).

auf fehlendes Talent, nicht vorhandene Schönheit und eine (unverdiente) Karriere, die ihren Zenit überschritten habe und greift damit gängige negative Bardot-Diskurse auf. Die Karikatur spielt also mit der Doppelmoral in Bezug auf die öffentliche Wahrnehmung Bardots – drängen die gezeichneten Menschen doch bei aller Ablehnung der Schauspielerin trotzdem in den Kinofilm.

In Bezug auf die Fotografien in *Initiales B.B.* lässt sich abschließend festhalten, dass diese zwar nicht nur eine rein illustrierende Funktion übernehmen, jedoch auch nicht über die (Selbst-)Inszenierungsstrategien des Textes hinausgehen, sondern diese lediglich unterstützen.¹²²⁹ Durch die eingangs beschriebene nicht vorhandene Einbindung z.B. in Form von Verweisen auf konkrete Abbildungen obliegt es alleine dem Lesepublikum, die Aufnahmen von Bardot zu interpretieren und mit dem Geschriebenen in Bezug zu setzen. Sicherlich kann den Bildern, insbesondere den privaten (z.B. aus der Kindheit), auch die Funktion eines Authentizitätsmerkmals zugesprochen werden, wie Blazejeski in Bezug auf die Verbindung von Bild und Text in autobiographischer Literatur erläutert: „Hinsichtlich der modernen Autobiographie können dabei Photographien eine essentielle Rolle spielen, wenn es darum geht, den literarischen Text als Fiktion oder aber als autobiographischen Lebensbericht einstufen zu wollen.“¹²³⁰ So können Bilder die Leser:innen im Hinblick auf die Annahme eines Werks als faktualen Text lenken – bzw. zur Annahme des autobiographischen Pakts im Sinne Lejeunes.

5.3.6 Zusammenfassung: Die Diva als Vorbild der Inszenierung und Distanzierung

Stephen Lowry beschließt einen Aufsatz zum Thema ‚Brigitte Bardot‘ mit folgenden Worten:

Es wäre schön, jetzt alles in einem klaren Schluß zusammenfassen zu können, aber es zeigt sich, daß die Lektüre des Films sich in den Widersprüchen, der Offenheit und der Vielgestaltigkeit von Bardots Image verfängt, die sich nicht einfach auflösen lassen. Der Film verbindet verschiedene, eigentlich unverträgliche Strategien [...].¹²³¹

¹²²⁹ Blazejewski nennt als mögliche Auswirkungen eines zusätzlichen visuellen Eindrucks, dass es dem über den autobiographischen Text vermittelten Bild widersprechen, es ergänzen oder bestätigen kann (vgl. Susanne Blazejewski: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras' „L'Amant“ und Michael Ondaatjes' „Running in the Family“*. Würzburg 2002, S. 109). Im Fall von Brigitte Bardots Autobiographie trifft die letztgenannte Möglichkeit zu: Die Bilder bestätigen, ‚beweisen‘ geradezu das durch den Text vermittelte Selbstbild Bardots.

¹²³⁰ Ebd., S. 106. An anderer Stelle verweist Blazejewski darauf, dass die Existenz von Fotografien in autobiographischen Texten kein Beleg für dessen Authentizität sein kann (vgl. ebd., S. 120). In Bezug auf die Selbstinszenierung in autobiographischen Texten kann am Beispiel von *Initiales B.B.* aber durchaus von einem intendierten Authentizitätszuwachs über die Bildbelege gesprochen werden.

¹²³¹ Stephen Lowry: „Brigitte Bardot. Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121–137, hier S. 135.

Auch wenn Lowrys Ausführungen auf die Beantwortung einer anderen Forschungsfrage¹²³² abzielen als die vorliegende Analyse, lässt sich die von ihm konstatierte Uneindeutigkeit in Bezug auf Bardots Image auch auf ihre (Selbst-)Inszenierungsstränge in *Initiales B.B.* übertragen: Wie die voranstehenden Ausführungen gezeigt haben, sind die Brüche und Ambivalenzen in Bardots Memoiren nicht zufällig, sondern als Strategien analysierbar, was sich insbesondere an jenen Stellen offenbart, die dieselbe Anekdote oder Erfahrung zu unterschiedlichen und dabei z.T. eben konträren (Selbst-)Inszenierungen nutzen. Die Darstellung als Diva, verbunden mit Strategien der (Selbst-)Ikonisierung und ebenfalls vorhandener Momente der Dekonstruktion ihres Divenstatus‘ werden von Beginn der Autobiographie an parallel aufgebaut und verfolgt, charakterisieren also nicht einzelne, aufeinander folgende Lebens- und Erzählabschnitte, sondern prägen mit dem Beginn des Peritexts und über den gesamten Lebensbericht die autobiographische (Selbst-)Inszenierung.

Bardots Werk zeigt damit *par excellence*, wie sich (auto-)biographische Schriften von Künstler:innen immer wieder festen Zuschreibungen entziehen können, sie mit der Annäherung, der Abgrenzung oder dem Unterlaufen von Inszenierungsvorbildern und -traditionen spielen können. Während die Analyse der inhaltlich wie stilistisch jeweils völlig unterschiedlich ausgestalteten Memoiren Édith Piafs in der Gesamtbetrachtung eine (Selbst-)Inszenierung nach dem Vorbild der Diva zeigte, zu der die jeweiligen Werke unterschiedliche Aspekte beisteuerten und nach scheinbar konträren Strategien vorgingen, so bleibt bei Bardot die Unentschiedenheit und nicht-Festlegbarkeit als Kernaussage des Werks bestehen. Die (Auto-)Biographie spiegelt damit jene innere Zerrissenheit in Bezug auf ihr (Selbst-)Bild, das spätestens nach ihrem Ausstieg aus dem Filmgeschäft prägend für sie wurde – und mit dem sie auch, wie bereits in Kapitel 4.3 ausgeführt, bis heute immer wieder polarisiert, wenn sie für ausgewählte Momente zurück in das Licht der Öffentlichkeit kehrt.

¹²³² Lowry geht in dem Beitrag der Frage nach, wie das Starimage Bardots in *Et Dieu... créa la femme* und ihre kulturelle Funktion im Film in Verbindung mit den Entwicklungen im kulturellen Diskurs über Sexualität in den 1950er Jahren stehen.

6. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit befasste sich mit den Strategien künstlerischer (Selbst-)Inszenierung in ausgewählten (auto-)biographischen Werken des 20. Jahrhunderts in Frankreich. Es konnte gezeigt werden, dass zwar das (auto-)biographische Schreiben allgemein nicht nur eine lange Tradition, sondern auch eine nahezu unüberschaubare und stark ausdifferenzierte Forschungslage mit sich bringt (vgl. Kapitel 1 und 2), aber die spezifische Auseinandersetzung mit Lebensberichten von Künstler:innen, insbesondere von Akteur:innen der Populärkultur, noch ein Desiderat der Forschung darstellt. Wie deutlich wurde, befassen sich die wenigen bestehenden Arbeiten überwiegend mit bildenden Künstler:innen, der Bereich der Populärkultur mit dem Schwerpunkt auf Sänger:innen oder Schauspieler:innen ist noch weitestgehend unerforscht. Stark vertreten sind hier stattdessen primär biographische Arbeiten, also Aufarbeitungen des Lebens, des künstlerischen Schaffens etc. – nicht aber die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Lebensberichten dieser Künstler:innen. Einen Beitrag zum Schließen dieser Forschungslücke zu leisten, war das zentrale Anliegen der Arbeit: Mit Édith Piaf, Coco Chanel und Brigitte Bardot standen drei französische Künstlerinnen im Fokus der Analysen, die zum einen durch ihre jeweilige herausragende Stellung im Rahmen ihres künstlerischen Betätigungsfeldes eine große Relevanz aufweisen, zum anderen aber vor allem durch das Spannungsfeld aus persönlichen, beruflichen und künstlerischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden von heuristischem Wert sind, der durch die formale Diversität und den heterogenen Entstehungskontext ihrer (auto-)biographischen Werke verstärkt wird (zur Korpusbegründung vgl. Kapitel 1).

Im Rahmen der Einleitung wurde zunächst der Forschungsgegenstand präzisiert, das Thema in den Forschungsstand eingeordnet und von bestehenden Forschungsarbeiten abgegrenzt (vgl. Kapitel 1.1). Des Weiteren wurden theoretisch-methodische Vorüberlegungen dargelegt, die einen Einblick in die angestrebten Analysen der zu untersuchenden (auto-)biographischen Schriften gewährten und dabei bereits den Blick auf die Besonderheit der Lebensberichte von Künstler:innen richteten (vgl. Kapitel 1.2). Dass solche Untersuchungen zunächst eines *close readings* bedürfen, im Rahmen dessen der gesamte Text einer ergebnisoffenen Lektüre unterzogen wird, wurde in Kapitel 1.2.1 mit Bezug u.a. auf Hallet ausgeführt. Ebenso wurde hier auch die nicht minder große Bedeutung eines ergänzenden *wide readings* dargelegt, ohne das z.B. ein Aufdecken literarischer bzw. autobiographischer Traditionen, *Re-Writings*, Momente der Intertextualität etc. nicht denkbar wären (hier u.a. Hallet, von Hagen, Rajewsky, Zemanek). Besonderer Bedeutung kam im Kontext dieser Vorüberlegungen auch den Arbeiten

Genettes im Hinblick auf den Paratext zu (vgl. Kapitel 1.2.2) – in der Überzeugung, dass eine Untersuchung des Peritexts sowohl für autobiographische Texte im Allgemeinen, wie auch für eine (Selbst-)Inszenierung in literarischen Texten von großer analytischer Aussagekraft ist.

Die übergeordnete Forschungsfrage wurde dann in Kapitel 1.3 wie folgt formuliert: Welche (Selbst-)Inszenierungsstrategien lassen sich in (auto-)biographischen Werken von französischen Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts identifizieren, wie sind diese ausgestaltet, welcher künstlerischer Inszenierungsvorbilder wird sich bedient? Um dieser Frage systematisch nachgehen zu können, wurden zusätzlich die nachfolgenden acht Annahmen in der Einleitung formuliert und mit weiteren Unterfragen konkretisiert, die dann nach der Erarbeitung der theoretischen Grundlagen (Kapitel 2 bis einschließlich Kapitel 3.4, ausführlicher hier nachfolgend dargestellt) an die (auto-)biographischen Werke herangetragen werden sollten:

1. (Auto-)biographische Werke sind Ausdruck eines künstlerischen (Selbst-)Bilids, das durch bestimmte (Selbst-)Inszenierungsstrategien transportiert wird.
2. Der Paratext bildet den Rahmen der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung und steckt zentrale Parameter des künstlerischen (Selbst-)Bildes ab.
3. Co-Autor:innen oder gar Ghostwriter:innen sind seit jeher Teil des (auto-)biographischen Schreibens und insofern als Teilaspekt der Gesamtinszenierung zu betrachten.
4. Die Erzählsituation hängt maßgeblich mit der (Selbst-)Inszenierung zusammen und zieht zahlreiche Aspekte, z.B. in Bezug auf die Thematisierung der Erinnerung etc., nach sich.
5. Künstlerische (Selbst-)Inszenierungen sind nicht zwangsläufig in sich geschlossen gestaltet und zeigen nicht notwendigerweise ein konkretes, fassbares (Selbst-)Bild.
6. Die kulturelle Figur der Diva ist zentral für das künstlerische (Selbst-)Bild des 20. Jahrhunderts und bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine facettenreiche und dynamische (Selbst-)Inszenierung.
7. Künstlerische (Selbst-)Bilder weisen Muster und Parallelen zu bestehenden Künstler:inneninszenierungen auf.
8. (Auto-)biographische Texte sind immer Teil eines intertextuellen bzw. intermedialen Gesamtgeflechts und schöpfen inhaltlich wie stilistisch aus Vorläufertexten.

Um sich der o.g. Forschungsfrage nähern zu können und den formulierten Vorannahmen Rechnung zu tragen, rückte Kapitel 2 den Begriff der ‚Inszenierung‘ auf einer theoretischen Ebene in den Fokus: Zunächst über eine Rekonstruktion des ehemals dem Theater vorbehaltenen Ausdrucks (v.a. Fischer-Lichte, vgl. Kapitel 2.1) hin zu einer alltäglichen Verwendung (insbesondere Goffman, vgl. ebd.), um dann in einem nächsten Schritt auf die (auto-)biographischen Werke von Künstler:innen zu fokussieren (vgl. Kapitel 2.2). Die Tradition der (auto-)biographischen (Selbst-)Darstellung wurde in Kapitel 2.3.1 über Augustinus, Rousseau und Goethe als traditionelle Vorläufertexte hergeleitet. Hier konnte die Entwicklung des ursprünglich männlich dominierten Genres zu einem immer stärker ausdifferenzierten und mithin auch weiblich geprägten literarischen Feld nachvollzogen werden. Wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden konnte, finden sich auch in populärkulturellen (auto-)biographischen Texten des 20. Jahrhunderts noch deutliche Rekurse auf diese frühen autobiographischen Werke. So zeigte beispielsweise Édith Piafs *Ma vie* (vgl. Kapitel 5.1.2) bereits im Vorwort explizite wie implizite Anlehnungen an Rousseau und nahm den Anspruch, die schonungslose Wahrheit zu ‚beichten‘ als übergeordneten inhaltlichen Aufhänger ihrer (Selbst-)Darstellung, sodass hier auch ein *Re-Writing* männlicher Lebensberichte beobachtet werden konnte. Als weiblicher Vorläufertext wurden die insbesondere aus französischer Perspektive interessanten Memoiren Sarah Bernhards ausführlicher dargestellt und so als Referenzwerk fruchtbar gemacht, das sowohl auf einer inhaltlichen Ebene als auch durch den traditionellen Divenstatus Bernhards Aussagekraft versprach. Insbesondere in den späteren Analysen der Texte Piafs konnten hier wiederholt Parallelen in der künstlerischen (Selbst-)Inszenierung aufgezeigt werden.

Eng verbunden mit den Überlegungen zur (Selbst-)Inszenierung ist die Frage nach dem Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität, das in Kapitel 2.3.2 verhandelt wurde. Dass die Autobiographie nicht per se den faktualen Texten zuzurechnen ist, sondern als hybride Gattung in einem komplexen Spannungsfeld zwischen diesen beiden Parametern – Fiktionalität und Faktualität – steht, war bereits Konsens der (jüngeren) Autobiographieforschung (u.a. Wagner-Egelhaaf, Holdenried, Achermann und Zipfel) und konnte als Grundannahme mit an die hier untersuchten Werke herangetragen werden. Im Zuge der Analyse künstlerischer (Selbst-)Bilder sind die Werke jedoch insofern in ihrer Gesamtheit im Sinne einer übergeordneten ‚autobiographischen Wahrheit‘ zu lesen, als jede bewusste oder unbewusste Ergänzung, Auslassung oder Veränderung als Mosaikteil der (Selbst-)Inszenierung zu betrachten ist.

Von großer wissenschaftlicher Relevanz über das vorliegende Projekt hinaus sind in diesem Zusammenhang die in Kapitel 2.3.3 geleisteten Auseinandersetzungen zur Frage nach der Autor:innenschaft – deren Beantwortung bei *Autobiographien* auf der Hand zu liegen scheint, bei näherer Betrachtung, zumindest in Bezug auf die Lebensberichte von Künstler:innen, jedoch ein ganz anderes Bild zeigen: Keines der vier hier untersuchten Werke stammt aus der alleinigen Feder der jeweiligen Künstlerin. Eine große Varianz, wie diese schriftstellerische ‚Unterstützung‘ ausgestaltet ist, gilt sowohl in Bezug auf den inhaltlichen Umfang wie auch auf den (in-)transparenten Umgang mit der Existenz weiterer Autor:innen. Somit überschneiden sich immer wieder biographisches und autobiographisches Schreiben sowie Fremd- mit Selbstinszenierung. Exemplarisch sei hier an die Lebenserzählung Coco Chanel erinnert (vgl. Kapitel 5.2.1, nachfolgend noch ausführlicher zusammengefasst), in der das Spiel zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Biographie, inszenierter Autobiographie und tatsächlichem autobiographischem Erzählen über eine Adaptation der traditionellen Herausgeber-Fiktion insofern vorangetrieben wird, als sich der Autor Paul Morand als ‚Verschriftlicher‘ von wiedergefundenen Notizen eines Gesprächs mit Coco Chanel über ihr gesamtes Leben präsentiert, verbunden mit der stilistischen Entscheidung, die Erzählerin ‚Coco Chanel‘ zu nennen und das Erinnern und Erzählen immer wieder geschickt zu integrieren – und derart autobiographisches Erzählen zu inszenieren. Dass im Kontext von ‚wer erzählt‘, ‚wer schreibt‘ und ‚wer veröffentlicht‘ auch Verlagsinteressen eine Rolle spielen können, verdeutlichte der vergleichende Blick auf die deutsche Übersetzung, die über Veränderungen im Paratext (respektive dem verlegerischen Peritext) noch stärker darauf abzielt, bei einer potenziellen Leser:innenschaft den Eindruck einer traditionellen Autobiographie aus der Feder Coco Chanel zu erwecken.

Auf der Ebene der theoretischen Überlegungen zur Autobiographik war die Auseinandersetzung mit den Arbeiten Philippe Lejeunes grundlegend für alle weiterführenden Ansätze (vgl. Kapitel 2.3.3). Insbesondere seine jüngeren Arbeiten (v.a. 2005) lieferten Erkenntnisse, die für autobiographisches Schreiben abseits der Einheit von Autor:in, Erzähler:in und Hauptfigur, wie er sie zu Beginn seiner Forschung (1975) postulierte und wie es von der Autobiographieforschung lange Jahre als vermeintlich ausnahmslos gültig verkündet wurde, fruchtbar gemacht werden konnten. Hierauf aufbauend lieferten bestehenden Arbeiten u.a. von Esther Kraus, Martina Wagner-Egelhaaf und Heide Volkening wertvolle Ergänzungen, Neuperspektivierungen und weiterführende Überlegungen im Umgang mit (auto-)biographischen Texten, bei denen die Einheit von Autor:in und Erzähler:in nicht gegeben, die tatsächliche Ausge-

staltung aber vielgestaltig ist und eine vermeintliche Übereinstimmung z.T. mit verschiedenen Mitteln insinuiert wird.

Die Einsicht, dass (auto-)biographischen Werke von Künstlerinnen, wie an den untersuchten Beispielen übereinstimmend gezeigt werden konnte, nicht das alleinige Ergebnis einer schreibenden Frau sind, sondern im Entstehungsprozess hochkomplex verdichtete und oft nahezu unauflösbar verschleierte Ergebnisse eines Ghostwriters, von Co-Autor:innen oder Journalist:innen – häufig bzw. im Falle der hier untersuchten Texte sogar ausschließlich männlich – bedingte auch eine weitere Erkenntnis: In Bezug auf die untersuchten Werke können keine genuin feministischen Ansätze verzeichnet werden, es liegt kein weibliches Schreiben im Sinne einer *écriture féminine* vor – oder kann auch nur vorliegen. Das künstlerische weibliche Selbstbild wird (mit-)konstruiert und transportiert von Männern, durch einen männlichen Blick festgehalten und z.T. von männlicher Hand zu Papier gebracht. Auseinandersetzungen mit Vorgänger:innen bzw. ein (scheinbares) Überwinden von gesellschaftlichen Konventionen sind kein Ergebnis alleiniger weiblicher Selbstermächtigung, sondern ein Konstrukt aus einer zumindest u.a. männlichen (Mit-)Perspektive. Aus diesem Grund wurden in den Analysen die Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen Konventionen, mit Weiblichkeit und der Rolle als Frau nur aus einer künstlerischen Sicht heraus analysiert, d.h. vor dem Hintergrund eines künstlerischen (Selbst-)Verständnisses oder (Selbst-)Inszenierungsvorbilds, nicht jedoch als feministische Haltung oder gar Handlung mit dem Anspruch auf soziale Veränderung (vgl. hierzu v.a. die Analysen zu Brigitte Bardots *Initiales B.B.*). Nicht zuletzt, so muss der Vollständigkeit halber hier noch mal zusammengefasst werden, leitete sich aus der Einsicht, dass die (Auto-)Biographik von Künstler:innen oft bzw. im vorliegenden Fall immer gemeinschaftlich verfasst wird und somit auch das (Selbst-)Bild das Ergebnis gemeinsamer Erarbeitung ist, die für die vorliegende Arbeit konstitutive Tatsache ab, nicht von reinen ‚Autobiographien‘, ‚Selbstbildern‘ und ‚Selbstinszenierungen‘ zu sprechen, sondern mit einer in Parenthese gesetzten Schreibweise der Diversität Rechnung zu tragen (vgl. Kapitel 2, 2.2. und 2.3.4).

Neben den zuvor dargestellten Traditionslinien (auto-)biographischen Schreibens widmete sich die Arbeit in Kapitel 3 auf theoretischer Ebene der Frage, welches künstlerische (Selbst-)Bild leitend für Künstler:innen des 20. Jahrhunderts ist und inwiefern es sich im Rahmen von (auto-)biographischer künstlerischer (Selbst-)Darstellung widerspiegelt. Die kulturelle Figur der Diva mit ihrer historischen Herkunft von der Opernbühne präsentiert sich im 20. Jahrhundert als ein ausdifferenziertes, vielschichtiges und anknüpf- wie erweiterbares (Vor-)Bild,

das in dieser Vielgestaltigkeit und künstlerischen Dehnbarkeit einzigartig ist. Mit der Ausweitung des zuvor ausschließlich musikalischen Kontextes eignet sich die Diva als (Selbst-)Inszenierungsvorlage für zahlreiche künstlerische Berufe und bietet vielgestaltige direkte oder indirekte Anknüpfungspunkte und Ausgestaltungsmöglichkeiten für die jeweilige (Selbst-)Darstellung. Dabei muss kein in sich geschlossenes (Selbst-)Bild entstehen – die Diva als (Selbst-)Inszenierungsvorbild impliziert Uneindeutigkeit, Nichtfestlegbarkeit und ein ständiges Unterlaufen vermeintlich bestehender Strukturen und Merkmale. Diese Reichhaltigkeit der Figur der Diva als Grundlage einer künstlerischen (Selbst-)Inszenierung brachte auf der Ebene der Anwendbarkeit des künstlerischen Konzepts für literaturwissenschaftliche Untersuchungen, wie sie hier durchgeführt wurden, auch Herausforderungen mit sich: Mit ihren zuvor genannten oft widersprüchlichen Merkmalen und der charakteristischen Vielgestaltigkeit war die Diva begrifflich kaum fassbar und als Analyseansatz zunächst schwer operationalisierbar (vgl. u.a. Kapitel 3.2.1). Somit konzentrierte sich die theoretische Auseinandersetzung mit der Diva als kulturelle Figur des 20. Jahrhunderts zu Beginn auf eine Zusammenstellung der existierenden wissenschaftlichen Beobachtungen und Ausgestaltungen. Hier zeigte sich, dass nur wenig bestehende Forschungsarbeiten in diesem konkreten Kontext zur Diva existieren (ganz anders als zur Diva im Kontext der Opernbühne), sondern häufig nur mit einer nicht näher definierten ‚Hülle‘ des Divenbegriffs gearbeitet wurde (wie beispielsweise Hügel im Kontext seiner Analyse der Memoiren Sarah Bernhards, vgl. hierzu Kapitel 1.2) – in der Überzeugung jede:r habe eine alltagssprachliche Vorstellung von ‚Diven‘. In der Auseinandersetzung mit den Vorarbeiten u.a. von Grotjahn, Koestenbaum, Balk, Bronfen und Straumann gelang es, zentrale Parameter von Diven des 20. Jahrhunderts herauszuarbeiten, worin ein zentraler Erkenntnisgewinn der Arbeit auf theoretisch-methodischer Ebene besteht.

Die Zusammenfassung, Einordnung und tabellarische Aufbereitung der Merkmale und Eigenschaften der Diva als kulturelle Figur, wie sie Kapitel 3.4 bietet, diente somit in einem ersten Schritt der Operationalisierbarkeit des Divenbegriffs für die hier angestrebten Analysen, versteht sich gleichzeitig aber auch als Grundlagenarbeit für weitere Forschungsarbeiten und schließt eine zentrale Forschungslücke im Hinblick auf die Betrachtung der Diva als als künstlerisches (Selbst-)Inszenierungsvorbild. Hier konnte gezeigt werden, dass bei aller Uneindeutigkeit und Vielgestaltigkeit doch Elemente eines Divenkonzepts identifizierbar sind, die ein Gesamtbild erkennen lassen: Die schwierige, gar ‚dramatische‘ Biographie, leidvolle Erfahrungen, die in das künstlerische Image integriert werden und die Herausstellung

(vermeintlicher) optischer Schwächen wurden so beispielsweise unter dem Merkmal der ‚Leiderfahrung‘ gebündelt. Die Betonung einer großen künstlerischen Varianz, d.h. nicht auf ein einziges Talent festgelegt zu sein, hat als Merkmal ‚Facettenreichtum‘ Eingang in die Tabelle gefunden. Als weiteres Merkmal wurde der ‚steinige Karriereverlauf‘ herausgearbeitet, mit einer (z.T. auch nur empfundenen) einfachen sozialen Herkunft vom Rande der Gesellschaft hin zu einem selbst erarbeiteten Aufstieg (*self-made-woman*) bis ganz an die Spitze, verkörpert von großem Erfolg, Ruhm und Reichtum (‚vom-Tellerwäscher-zum-Millionär‘) – und verbunden mit zur Schau gestelltem Stolz bis hin zu einer sich selbst überhöhenden und ikonisierenden Darstellung. Auch das wiederholte Überschreiten von Grenzen bildet einen zentralen Baustein der (Selbst-)Inszenierungen von Diven des 20. Jahrhunderts und findet als Merkmal ‚Grenzfigur‘ einen Platz im Rahmen der Minimaldefinition. Gemeint ist hiermit das Überschreiten von ganz unterschiedlichen Grenzen: Freude/ Glück und Leid, Leben und Tod bis hin zur Todessehnsucht, aber auch das Unterlaufen von Gendergrenzen und traditionellen Rollenzuschreibungen (*role model*). Als letztes Merkmal der Diven des 20. Jahrhunderts wurde die ‚konstante (Selbst-)Inszenierung aufgenommen – also die Tatsache, dass keine erkennbare Rolle gespielt wird, sondern eine vermeintliche Übereinstimmung zwischen privater und öffentlicher Diva vorliegt. Der hohe Authentizitätsgrad und die vermeintliche Verschmelzung von Künstlerin und Kunstfigur sind dabei Teil der Inszenierung und schließen auch eine mögliche Integration von bereits bestehenden Divenkonzepten im Sinne einer Adaptation von Mustern und Motiven mit ein. Die tabellarische Zusammenfassung erlaubte zum einen, wie zuvor beschrieben, das Herantragen dieser Divenmerkmale an die (auto-)biographischen Texte, die zur Analyse herangezogen wurden, sie vereinfacht aber auch eine zusammenfassende Illustration der Erkenntnisse aus eben-diesen Untersuchungen, wie sie für den Abschluss des vorliegenden Kapitels vorgesehen ist.

Kapitel 4 widmete sich den Künstlerinnen der nachfolgenden Analysen, um relevantes biographisches Vorwissen zu sichern und insbesondere eine Einordnung des künstlerischen und kulturellen Stellenwerts vornehmen zu können. Die Zusammenstellung der hier ausgewählten Künstlerinnen und ihrer Lebensberichte erhob zu keiner Zeit einen Anspruch auf Ausschließlichkeit – auch andere Künstler:innen wären denkbar und vielversprechend gewesen. Dennoch konnte die Begründung für die getroffene Auswahl, wie sie in Kapitel 1 der Arbeit angeführt wurde, im Zuge der Arbeit bestätigt respektive verstärkt werden: Édith Piaf, Coco Chanel und Brigitte Bardot vereinen ihre herausragenden Karrieren und die Tatsache, dass sie zu ‚Gesichtern‘, gar ‚Ikonen‘ ihres jeweiligen künstlerischen Betätigungsfeldes geworden sind. Damit

einher gehen biographische Überschneidungen im Privaten (Beziehungen, Familie, Freundschaft, Geld, Einsamkeit etc.) wie auch Beruflichen (u.a. Erfolge, Rückschläge, Darstellung in der Öffentlichkeit), die aber ganz individuell im Sinne der jeweiligen (Selbst-)Inszenierungsstrategie im Rahmen der (auto-)biographischen Erzählungen genutzt wurden und unterschiedliche Aussagekraft gewannen. Große Unterschiede abseits ihrer konkreten künstlerischen Tätigkeitsfelder zeigten sich bei den Künstlerinnen im Hinblick auf die Entstehungskontexte ihrer (auto-)biographischen Werke, deren inhaltliche wie stilistische Ausgestaltungen – auch vor dem Hintergrund der spezifischen künstlerischen (Selbst-)Darstellung. Die gewählten Künstlerinnen boten mit ihren Lebensberichten einen vielfältigen Untersuchungsrahmen für die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit und zeigten in ihrer Vielgestaltig- und Unterschiedlichkeit auch immer wieder Überschneidungen, die die Aussagekraft der Einzelanalysen in ihrer Gesamtaussage stärkten.

Die beiden (auto-)biographischen Werke Édith Piafs, die in Kapitel 5.1 und 5.2 untersucht wurden, gewährten auf den ersten Blick konträre Einblicke in das Leben der Sängerin: *Au bal de la chance* (vgl. Kapitel 5.1) ist durchzogen von Momenten des Erfolgs. Einblicke in Piafs schwierige Kindheit o.ä. im Sinne diventypischer Leiderfahrungen werden nur genutzt, um den steilen Aufstieg zu inszenieren und heben mit der Thematisierung von Herausforderungen und Rückschlägen auf ihren beschwerlichen Karriereweg respektive ihre Divenbiographie – *from rags to riches* – ab. Zudem präsentiert Piaf sich wiederholt als eine Art Allroundtalent und zeigt sich damit divenartig facettenreich und stets professionell. Während hier erste Elemente einer (Selbst-)Inszenierung am kulturellen Vorbild der Diva herausgestellt werden konnten, die aber noch keine eindeutige Zuschreibung erlaubten, zeigte *Ma vie* hingegen (vgl. Kapitel 5.2) eine völlig andere Seite der Sängerin: Bereits das Vorwort versprach in der Tradition Rousseaus skandalöse Offenheit wie Schonungslosigkeit und prägte damit auch das Werk: Alkohol, Drogen, Prostitution, Verluste oder auch Betrug – intime Informationen, Momente der Schwäche und Schicksalsschläge werden hier zur (Selbst-)Inszenierung genutzt und entwerfen das (Selbst-)Bild einer vom Leben gezeichneten Künstlerin unmittelbar vor ihrem Tod. Wiederholt zeigten sich hier Elemente der (Selbst-)Inszenierung als divenartige Grenzfigur, die zwischen Himmel und Hölle, Glück und Leid, Leben und Tod schwankt. Ihre ebenfalls diventypische soziale Herkunft vom Rande der Gesellschaft, der schwierige familiäre Hintergrund werden in *Ma vie* an zahlreichen Beispielen illustriert, die die Tiefe ihrer Ausgangsposition verdeutlichen und das Leid der Diva hervorheben. Trotz der Unterschiedlichkeit der Inhalte wie auch der Entstehungskontexte (vgl. Kapitel 5.1.1.1 und

5.1.2.1), weisen die beiden Piaf-Texte auch Gemeinsamkeiten im Hinblick auf die künstlerische (Selbst-)Inszenierung auf: Beide Werke sind durchzogen von einer Untrennbarkeit der Privatperson und der Künstlerin Piaf und fokussieren jeweils – wenn auch auf unterschiedliche Weise – ihr Leben und ihre Karriere. Beide Werke für sich (hier stärker *Ma vie*) und insbesondere die ergänzende Lektüre beider Piaf-Texte schreiben sich damit in signifikanter Weise in das Divenbild des 20. Jahrhunderts ein und prägen es mit.

L'allure de Chanel bot wiederum eine ganz andere (auto-)biographische Ausgangssituation: Wie in Kapitel 5.2 dargestellt und zu Beginn des vorliegenden Kapitels bereits kurz aufgegriffen wurde, insinuierte die Erzählsituation zwar, Coco Chanel erzähle den Leser:innen ihr Leben, die Autorschaft ist jedoch grundsätzlich transparent: Aus der (männlichen) Feder Paul Morands wird das Leben der Modedesignerin verschriftlicht, die Erzählerin ist eine fiktionale Coco Chanel, die zur Übersichtlichkeit in Rahmen der Analyse als ‚Coco‘ bezeichnet wurde – in Abgrenzung zu ‚Coco Chanel‘ als historischer Person. Das Spiel zwischen inszeniertem autobiographischem und biographischem Schreiben lieferte im Dialog mit den o.g. theoretischen Vorüberlegungen zu u.a. Genette und Lejeune einen wichtigen Beitrag zur Dokumentation der Vielgestaltigkeit künstlerischer (Auto-)Biographik auf stilistisch-theoretischer Ebene. Die inhaltliche Ausgestaltung der Inszenierung (durch Morand) respektive der Selbstinszenierung der Protagonistin legte den Fokus auf die hart arbeitende, erfolgreiche und stolze Geschäftsfrau Coco, die ihrer Zeit stets voraus ist und (sich) als *self-made-woman* präsentiert (wird). Auch hier konnten also im Abgleich mit den Merkmalen von Diven des 20. Jahrhunderts deutliche Parallelen festgestellt werden, ebenso wie sich dadurch auch Übereinstimmungen mit der (Selbst-)Inszenierung Édith Piafs zeigten – insbesondere zu ihrer (Selbst-)Darstellung in *Au bal de la chance*. Doch auch für *L'allure de Chanel* muss trotz der Nachweisbarkeit zahlreicher Divenmerkmale (u.a. ‚Leiderfahrung‘, ‚steiniger Karriereverlauf‘, ‚Grenzfigur‘) mit verschiedensten Ausprägungen (z.B. Betonung von *physical flaws*, Stolz bis hin zur Selbstikonisierung und einem Unterlaufen von Gendergrenzen) festgehalten werden, dass das künstlerische (Selbst-)Bild Cocos kein reines Diven-Ebenbild ist – sondern, wie es auch bei Piaf der Fall war, diese Merkmale immer wieder unterlaufen werden und sich damit einer festen Zuschreibungen entzogen wird.

Komplettiert wurden die Analysen durch Brigitte Bardots *Initiales B.B.* (vgl. Kapitel 5.3), ein Text, der nicht nur deutlich umfangreicher als alle zuvor untersuchten ist, sondern auch hinsichtlich seiner inhaltlichen Zäsuren als bemerkenswert gelten kann: Während sich bei Piaf

markante Unterschiede in der (Selbst-)Darstellung zwischen den beiden untersuchten Werken zeigten, ergeben sich zentrale Brüche bei Bardot innerhalb des geschlossenen (auto-)biographischen Texts und zeigen damit auf zugespitzte Art und Weise, wie ambivalent eine künstlerische (Selbst-)Inszenierung ausgestaltet sein kann: Bardot – im Vergleich zu den anderen beiden Künstlerinnen wohl am stärksten selbst am Schreibprozess ihres Werks beteiligt, wie in Kapitel 5.3.2 herausgearbeitet wurde – inszeniert sich sowohl zur Diva als auch zur Anti-Diva: Einerseits präsentiert sie sich als Diva im Sinne einer facettenreichen Künstlerin mit einer schwierigen Biographie und zahlreichen Leiderfahrungen (Kindheit, Liebesbeziehungen, Schwangerschaftsabbrüche, Verfolgung durch die Presse etc.), betont ihre optischen Schwächen, stellt stolz ihren großen Ruhm und Erfolg dar, den sie sich als *self-made-woman* selbst zuschreibt und stilisiert sich anhand zahlreicher Beispiele als diventypische Grenzfigur, die zwischen Glück und Leid, aber auch Leben und Tod mit einer stark ausgeprägten Todessehnsucht, schwankt. Gleichzeitig ist die (Auto-)Biographie durchzogen von Momenten, in denen Bardot zentrale Merkmale einer Diva des 20. Jahrhunderts von sich weist, wie der zweite Teil der Analyse herausgestellt hat (vgl. Kapitel 5.3.4): Insbesondere bricht Bardot hier mit dem Merkmal der konstanten Selbstinszenierung, insistiert geradezu auf einer Trennung ihrer öffentlichen Künstlerinnenpersönlichkeit und ihrem ‚wahren‘ Charakter, d.h. ihr als Privatperson. Die für das Publikum verschwundene Grenze – wie es von Anfang an von ihren männlichen Entdeckern forciert und von der Presse vorangetrieben wurde – zwischen ihren Filmrollen und ihr als Schauspielerin, wird von Bardot durch unterschiedlichste Aspekte wieder errichtet: Sie dekonstruiert nicht nur aktiv das Bild der Öffentlichkeit, sondern gleichzeitig das zuvor beschriebene künstlerische (Selbst-)Bild, das sie in *Initiales B.B.* entworfen hat. Die Besonderheit besteht darin, dass diese beiden konträren (Selbst-)Inszenierungsstränge vollständig ineinander verwoben sind und beide den gesamten Text durchziehen. Die Analyse der vorliegenden Arbeit konnte beide Erzählstränge auch einzeln sichtbar machen und gegenüberstellen.

In der Gesamtbetrachtung der drei hier untersuchten Künstlerinnen zeigte sich, wie fruchtbar das Konzept der Diva als Analysegrundlage für künstlerische (auto-)biographische (Selbst-)Inszenierung ist. Bei aller Unterschiedlichkeit der hier untersuchten Werke und Künstlerinnen ergeben sich zahlreiche Überschneidungen in den (Selbst-)Darstellungen, die an die Charakteristika von Diven im 20. Jahrhundert rückgekoppelt werden können. Leitmotivisch zog sich beispielsweise die ‚schwierige‘ Kindheit durch alle Lebensberichte, die dann bei näherer Betrachtung große Unterschiede aufwiesen (so zum Beispiel die objektiv guten sozia-

len Verhältnisse bei Bardot gegenüber der Kindheit Chanel's im Waisenhaus oder gar dem Leben Piafs auf der Straße), aber in Bezug auf die empfundene und so inszenierte Schwere deutliche Gemeinsamkeiten im verschriftlichten künstlerischen (Selbst-)Bild ergaben. Auch weitere Leiderfahrungen (Trauer, private Enttäuschungen, Niederlagen) lassen sich in allen hier untersuchten (auto-)biographischen Werken nachzeichnen und sind nur ein Beispiel unter vielen für die Überschneidungen in den künstlerischen (Selbst-)Inszenierungen.

Deutlich wurde in den drei exemplarischen Analysen auch, dass sich (Leit-)Motive in den jeweiligen (Auto-)Biographien überschneiden, die jedoch in unterschiedlicher Art und Weise für die Inszenierung eines künstlerischen (Selbst-)Bilder genutzt werden. So nahm beispielsweise das Motiv des Reisens für Piaf in *Au bal de la chance* eine große Bedeutung ein, wie auch für Bardot in ihrem Lebensbericht *Initiales B.B.* Während erstere hieran primär ihre internationale Karriere verdeutlicht und die Erfahrungen im Ausland zusätzlich nutzt, um ihren Kampfgeist, ihre Ausdauer und ihre harte Arbeit zu betonen (vgl. Kapitel 5.1.1.3), gleicht das berufsbedingte Reisen bei Bardot überwiegend einer Entwurzelung und dient der Inszenierung des fortwährenden Leids (vgl. Kapitel 5.3.4.1). Ein weiteres Beispiel für wiederkehrende inhaltlich-thematische (Selbst-)Inszenierungselemente, die unterschiedliche Strategien bedienen, ist die Art, wie andere Frauen evoziert werden: So konnte in Bezug auf Édith Piaf's *Au bal de la chance* gezeigt werden, dass hier die Bewunderung anderer Künstlerinnen durch die Augen Piaf's mit z.T. ehrfürchtigen Beschreibungen genutzt wurden, um die Distanz zwischen der noch unbekanntem Straßenkünstlerin und den bereits etablierten, erfolgreichen Stars herauszustellen und damit sowohl Piaf's einfache soziale Herkunft wie auch die scheinbar unüberwindbare Höhe einer künstlerischen Karriereleiter zu betonen (vgl. Kapitel 5.1.1.2). Bei Coco Chanel diente die Thematisierung anderer Frauen dagegen stets der eigenen Aufwertung im Sinne einer Abgrenzung von ‚gewöhnlichen‘ Frauen und einer Stilisierung als *role model*, als Frau, die ihrer Zeit voraus ist (vgl. Kapitel 5.2.5). Beide (auto-)biographischen Werke arbeiten sich also wiederholt an dem Thema ‚andere Frauen‘ ab, gelangen dabei zu ganz unterschiedlichen (Selbst-)Inszenierungen – die sich jedoch beide im Gesamtkontext einer Diveninszenierung verorten lassen. Um zu verdeutlichen, dass bei aller Individualität der hier untersuchten Werke und der Unterschiedlichkeit – in der Entstehung wie auch inhaltlichen Ausgestaltung – große thematische Überschneidungen in Bezug auf die künstlerische (Selbst-)Inszenierung nachzuweisen sind, wird hier die in Kapitel 3.4 erarbeitete tabellarische Übersicht zur Diva als künstlerische Figur und (Selbst-)Inszenierungsvorbild im 20. Jahrhundert noch einmal zu Verdeutlichung der Erkenntnisse herangezogen. Die neu hinzugefügte rechte Spalte visualisiert die Prä-

senz der jeweiligen Divenmerkmale in den Lebensberichten. Die im theoretischen Teil der Arbeit zusammengetragenen Merkmale von Diven des 20. Jahrhunderts verbergen sich teilweise – wie zuvor ausgeführt – hinter ganz unterschiedlich erzählten Erlebnissen oder Erfahrungen und sind stets, wie bereits am Beispiel der sozialen Herkunft bzw. der familiären Verhältnisse verdeutlicht (Chanel und Piaf vs. Bardot), deutlich subjektiv gefärbt:

Merkmal	Ausprägung	In (Selbst-) Inszenierung integriert
Facettenreichtum	➤ Berufliche/ künstlerische Vielfalt (Gesang, Schauspiel, Sport etc.), durch die große Varianz schwer fassbar/ definierbar	➤ ÉP, CC, BB
Leiderfahrung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schwierige („dramatische“) Biographie ➤ Erfahrung von Leid und Vergänglichkeit ➤ Fehlende Fröhlichkeit ➤ Leiderfahrung wird in das Image integriert („Dramatik“ der Diva) ➤ Optische Schwächen als Teil des (Selbst-)Bilder (<i>physical flaws</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB
Steiniger Karriereverlauf	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Familiärer Hintergrund: Am Rande der Gesellschaft, einfache soziale Herkunft ➤ Wiederkehrendes Motiv: Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär/ Cinderella-Plot ➤ Großer Erfolg, Ruhm ➤ <i>Self-made-woman</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, BB ➤ ÉP, CC, BB ➤ (ÉP), CC, (BB)
Grenzfigur	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schwellengestalt zwischen „perfektem“ Kunstkörper und tatsächlich „dramatischer“ Biographie ➤ Schwankt zwischen Himmel und Hölle (d.h. Glück und Leid, Freude und Trauer, Leben und Tod, ggf. auch Todessehnsucht, Tendenz zur Selbstikonisierung etc.) ➤ Figur der Uneindeutigkeit, der Ambivalenz ➤ <i>Role models</i>: Unterlaufen von Gendergrenzen und (traditionellen) Rollenzuschreibungen, Wegbereiter einer neuen Weiblich-/ Männlichkeit 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ÉP, BB ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB
Konstante (Selbst-) Inszenierung	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Spielt keine erkennbare Rolle (Verschmelzung von „Image“ und „Leib“) ➤ Hoher Authentizitätsgrad ➤ „Verlängerung“ der beruflichen Auftritte in das öffentliche Leben 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ÉP, CC, (BB) ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Vermeintliche Übereinstimmung von privater und öffentlicher Diva: Grenze verschwindet für das Publikum, nicht aber für die Diva selbst: Die Verschmelzung ist Teil der Inszenierung ➤ Integration von bestehenden ‚Divenkonzepten‘ in die eigene Selbstinszenierung: Muster und Motive werden adaptiert 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ÉP, CC, BB ➤ ÉP, CC, BB
--	--	--

Gerade für die (Selbst-)Inszenierung Brigitte Bardots ist eine solche tabellarische Zusammenstellung allerdings bei aller Pointierung nur bedingt aussagekräftig, da sich das von ihr untersuchte (auto-)biographische Werk ja gerade durch eine völlig ambivalente (Selbst-)Darstellung und zum Teil konträre Schilderungen auszeichnet. Diese Tatsache soll die Klammerung ‚(BB)‘ an den entsprechenden Stellen visualisieren – ebenso in den Lebensberichten Édith Piafs, die z.T. auch gegenläufige Facetten ihres künstlerischen (Selbst-)Bilder offenbaren. Bei allen Einschränkungen hinsichtlich einer hier erforderlichen Vereinfachung und inhaltlichen Verkürzung, um zu einer solchen Übersicht zu gelangen, zeigt die tabellarische Zusammenstellung anschaulich, wie weitreichend die Überschneidungen in Bezug auf die Diva als (Selbst-)Inszenierungsvorbild sind und wie fruchtbar damit diese gewählte gesellschaftliche Figur als Analysegegenstand ist. Hinsichtlich der übergeordneten Forschungsfrage nach den (Selbst-)Inszenierungsstrategien in (auto-)biographischen Werken brachten die Analysen der Lebensberichte von Édith Piaf, Coco Chanel und Brigitte Bardot trotz aller Individualität und Verschiedenheit somit aussagekräftige und heuristisch wertvolle Ergebnisse hervor und konnten hiermit auch noch mal die zu Beginn der Arbeit vorweggenommene Kritik (vgl. Kapitel 1) an populärkulturellen Texten im Sinne ‚einfacher Prominentenautobiographien‘, vermeintlich ohne literaturwissenschaftliche Relevanz, entkräften.

Eine Ausweitung der hier durchgeführten exemplarischen Untersuchungen wäre im Sinne einer Ausdifferenzierung und Verstetigung der populärkulturellen (Auto-)Biographieforschung erstrebenswert und könnte weitere wichtige Einsichten in die engen Verknüpfungen zwischen ‚traditionellem‘ und zeitgenössischem (auto-)biographischen Schreiben liefern und hierüber auch die Anknüpfung an Formen der Lebensdokumentation im 21. Jahrhundert halten: Mit den medialen Möglichkeiten des Internets findet – wie zu Beginn dieser Arbeit bereits skizziert – eine erhebliche Ausdifferenzierung statt, die nahezu alle Ebenen von biographischem und autobiographischem Schreiben betrifft und in Zukunft immer mehr beeinflussen wird. Dies differenziert in den Blick zu rücken, wird eine große Aufgabe und Herausforderung der

literatur- und kulturwissenschaftlichen (Auto-)Biographieforschung werden, die sich damit noch viel stärker populärkulturellen Bereichen widmen wird, als es die vorliegende Arbeit mit ihren drei großen, etablierten französischen Künstlerinnen als Untersuchungsgegenstand getan hat.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

Bardot, Brigitte: *Initiales B.B. Mémoires*. Paris 1996.

Bernhardt, Sarah: *Ma double vie*. Paris 2000.

Goethe, Johann Wolfgang: „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.“ In: Klaus-Detlef Müller: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe. Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände. Band 14. Frankfurt am Main 1986.

Morand, Paul: *L'allure de Chanel*. Paris 1996.

Piaf, Édith: *Au bal de la chance*. Paris 2003.

Piaf, Édith: *Ma vie*. Paris 1964.

Rousseau, Jean-Jacques: *Les Confessions*. Paris 2011.

7.2 Sekundärliteratur

Achermann, Eric: „Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 23-53.

Adams, James Truslow: *The Epic of America*. New York 1941.

Aichinger, Ingrid: „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerke (1970).“ In: Günther Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 170-199.

Aichinger, Ingrid: „Selbstbiographie“. In: Werner Kohlschmitt, Wolfgang Mohr (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Band 3. Berlin/ New York 1977, S. 801-819.

Aichinger, Ingrid: *Künstlerische Selbstdarstellung. Goethes Dichtung und Wahrheit und die Autobiographie der Folgezeit*. Frankfurt am Main [u.a.] 1977.

Apostolos-Cappadona, Diane: „Maria Magdalena“. In: Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski, Eberhard Jüngel: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Tübingen 2002.

Aznavour, Charles: „Préface.“ In: Jean Noli: *Piaf secrète*. Paris 1993, S. 7-11.

Bagnaud, François: „Préface.“ In: Fernand de Bigorre: *B.B. à la une*. Paris 2014.

Bagnaud, François: *Bardot, l'indomptable*. Paris 2011.

- Bagnaud, François / Bardot, Brigitte: *Brigitte Bardot*. Paris 2005.
- Balk, Claudia: *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler – Sarah Bernhardt – Eleonora Duse*. Frankfurt am Main 1994.
- Bardot, Brigitte: *Initiales B.B.* Paris 2020, réédition.
- Bardot, Brigitte/ Huprelle, Anne-Cécile: *L'armes de combat*. Paris 2018.
- Bardot, Brigitte : *Répliques & Piques*. Rassemblées par François Bagnaud. Paris 2017.
- Bardot, Brigitte/ Servat, Henry-Jean: *Vies privées*. Paris 2006.
- Bardot, Brigitte: *Pourquoi?* Paris 2006.
- Bardot, Brigitte: *Un cri dans le silence*. Paris 2003.
- Bardot, Brigitte : *Le Carré de Pluton. Mémoires*. Paris 1999.
- Barthes, Roland: „La mort de l’auteur.“ In: Ders.: *Le bruissement de la langue*. Paris 1984.
- Bascoy, Montsserat/ Silos, Lorena: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)*. Würzburg 2017, S. 7-24.
- Bascoy, Montsserat/ Silos, Lorena (Hrsg.): *Autobiographische Diskurse von Frauen (1900-1950)*. Würzburg 2017.
- Beauvoir, Simone de: *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*. New York 1972.
- Beauvoir, Simone de: *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris 1958.
- Beckett, Samuel: *Nouvelles et textes pour rien*. Paris 1991.
- Berenson, Edward: *Constructing charisma. Ccelebrity, fame, and power in nineteenth-century Europe*. New York 2010.
- Berger, Renate: „Navigation im Lebensmeer. Zur Renaissance des weiblichen Subjekts in Autobiographie und Biographie.“ In: Theresa Georgen, Carola Muysers (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 87-110.
- Bernhardt, Sarah: *Mein doppeltes Leben*. München 1983.
- Berrot, Anthony/ Durieux, Gilles/ Mazillier, Jean-Paul: *Piaf. De la Môme à Édith. Documents et inédits*. Paris 2010.
- Berteaut, Simone: *Piaf. Recit*. Paris 1969.
- Bieber, Justin: *First Step 2 Forever: My Story*. New York 2010.
- Bieber, Justin: *Just Getting Started*. New York 2012.

- Bigorre, Fernand de: *B.B. à la une*. Paris 2014.
- Bigot, Yves: *Brigitte Bardot, la femme la plus belle et la plus scandaleuse au monde*. Paris 2014, S. 26.
- Blank, Claudia: „Meisterinnen der Selbstinszenierung. Beispiele weiblicher Tanz- und Schauspielstars im 19. und frühen 20. Jahrhundert.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 58-73.
- Blazejewski, Susanne: *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur. Marguerite Duras ‘,L’Amant‘ und Michael Ondaatjes ‘,Running in the Family‘*. Würzburg 2002.
- Bode, Frauke: „Paratext.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Handbook of Autobiography/ Autoficton*. Berlin/ Boston 2019, S. 364-371.
- Borgstedt, Thomas: „Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq.“ In: Claudia Benthien/ Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln 2003, S. 221-247.
- Boyer, Jean: *Le Trou normand*. Frankreich 1952.
- Boyer, Raymond: *Et dieu créa... la star. Brigitte Bardot par Sam Levin*. Paris 1983.
- Bratton, Jack: *New Readings in Theatre History*. Cambridge 2003.
- Brierre, Jean-Dominique: *Édith Piaf. Sans amour on n’est rien du tout*. Paris 2013.
- Brincourt, Christian/ Brincourt, Marc (Hrsg.): *Brigitte Bardot. La petite fiancée de Paris Match*. Avec la collaboration de Brigitte Bardot. Grenoble 2014.
- Bronfen, Elisabeth/ Straumann, Barbara (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002.
- Bronfen, Elisabeth: „Sarah Bernhardt – Die Unermüdliche.“ In: Dies., Barbara Straumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München: 2002, S. 91-102.
- Bronfen, Elisabeth: „Zwischen Himmel und Hölle. Maria Callas und Marilyn Monroe.“ In: Dies., Barbara Straumann (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 43-68.
- Bütow, Birgit/ Kahl, Ramona/ Stach, Anna (Hrsg.): *Körper • Geschlecht • Affekt. Selbstinszenierungen und Bildungsprozesse in jugendlichen Sozialräumen*. Wiesbaden 2013.
- Céhère, Marie: *Brigitte Bardot. L’art de déplaire*. Paris 2016.
- Cerdan Junior, Marcel/ Durieux, Gilles: *Piaf et moi*. Paris 2000.

- Chanel, Coco: *Die Kunst, Chanel zu sein. Coco Chanel erzählt ihr Leben*. 8. Auflage. München 2013.
- Charles-Roux, Edmonde: *Le temps Chanel*. Paris 1979.
- Charles-Roux, Edmonde: *L'irrégulière. L'itinéraire de Coco Chanel*. Paris 1974.
- Charrier, Jacques: *Ma réponse à Brigitte Bardot*. Paris 1997.
- Choulant, Dominique/ Bagnaud, François: *Brigitte Bardot. Moi je joue*. Paris 2017.
- Choulant, Dominique: *Brigitte Bardot. Le mythe éternel*. Gémenos 2009.
- Choulant, Dominique/ Dérot, Jean: *La vérité sur Brigitte Bardot*. Paris 1995.
- Costa, Caroline de/ Miller, Francesca: *The Diva and Doctor God. Letters from Sarah Bernhardt to Doctor Samuel Pozzi*. Bloomington 2011.
- Crawford, Christina: *Mommie Dearest*. New York 1978.
- Crawford, Joan: *A Portrait of Joan. An Autobiography*. London 1963.
- Crawley, Tony: *Bébé. The films of Brigitte Bardot*. New York 1975.
- Debard, Clara: „De l'auto-mise en scène à la création de soi. Anna de Noailles, entre Juliette Récamier et Gabrielle Chanel.“ In: Kirsten von Hagen, Jana Keidel (Hrsg.): *Anna de Noailles – Auteure de la Belle Époque, Actrice de la Modernité*. Erscheint voraussichtlich 2024.
- Decker, Jan-Oliver: „Starmythen – mythische Stars. Stars als ‚Trickster‘ im 20. Und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna.“ In: Stephanie Wodianka, Juliane Ebert (Hrsg.): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld 2016, S. 79-108.
- Depardieu, Gérard: *Monstre*. Paris 2017.
- Depardieu, Gérard: *Innocent*. Paris 2015.
- Depardieu, Gérard: *Ça s'est fait comme ça*. Avec la collaboration de Lionel Duroy. Paris 2014.
- Dilthey, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Bd. 1. Leipzig 1883.
- Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Frankfurt am Main 1970.
- Dobrovsky, Serge: „Nah am Text.“ In: *Kultur & Gespenster. Autofiktion 7* (2008), S. 123-133.
- Duclos, Pierre/ Martin, Georges: *Piaf*. Paris 1993.
- Durnat, Raymond: „B.B.“ In: *Films & Filming* 9,4 (Januar 1963), S. 16-18.

- Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York 2004.
- Eckhardt, Bernard de: *Brigitte Bardot. Ihre Filme – ihr Leben*. München 1982.
- Effenberg, Stefan/ Mendelin, Jan: *Ich hab's allen gezeigt*. Berlin 2003.
- Etzemüller, Thomas: *Biographien. Lesen – erforschen – erzählen*. Frankfurt am Main 2012.
- Faber, Benedikt: „Ich will kein Vorbild sein.“ Selbstwahrnehmung, Selektion und Stilisierung in autobiographischen Texten deutscher Fußballprofis.“ In: Christoph Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 304–317.
- Félix, María : *Todas mis guerras*. México D.F. 1993.
- Ferrando, Jorge Nieto: „La revista *Cine en 7 Días* (1961-1963) y la crisis del *star-system*. Imágenes, personajes e historias de la estrellas en prensa cinematográfica.“ In: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23 (1), 2017, S. 489-503.
- Fetz, Bernhard: „Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität.“ In: Christian Klein (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/ Weimar 2009, S. 54-60.
- Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung.“ In: Dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 146-153.
- Fischer-Lichte, Erika : „Diskurse des Theatralen.“ In: Dies./ Chrisitan Horn/ Sandra Umathum/ Matthias Warstat: *Diskurse des Theatralen*. Tübingen und Basel 2005, S. 11-32.
- Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität und Inszenierung.“ In: Dies., Isabel Pflug (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen 2000, S. 11-27.
- Fontaine, Anne: *Coco avant Chanel*. Frankreich 2009.
- Foucault, Michel: „Qu'est-ce qu'un auteur?“ In: *Bulletin de la Société française de Philosophie*. Band 3 1969, S. 73-104.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart 1992, S. 497-499.
- Freund, Gisèle: *Le monde et ma caméra*. Paris 2006: *Le monde et ma caméra*. Paris 2006.
- Frisch, Max: *Montauk*. Frankfurt am Main, 1975.
- Garelick, Rhonda K.: „The Layered Look. Coco Chanel and Contagious Celebrity.“ In: Susan Fillin-Yeh (Hrsg.): *Dandies. Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York 2001, S. 35-58.
- Garofalo, Nicola (ehem. Nier): „Die quälende Suche nach der Liebe: Edith Piaf – ein biss(chen) Vamp(ir)?“ In: Thomas M. Bohn, Kirsten von Hagen (Hrsg.): *Mythos Vampir – Bissige Lektüren*. Bonn 2018, S. 161-172.

Gasparini, Philippe: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris 2004.

Gehrmann, Susanne/ Claudia Gronemann (Hrsg.): *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures de langue française. Du genre à l'espace. L'autobiographie postcoloniale*. Paris 2006.

Genette, Gérard: *Fiction et Diction*. Paris 2004.

Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.

Georgen, Theresa/ Muysers, Carola: „Vorwort und Einleitung.“ In: Dies. (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 11-16.

Gidel, Henry: *Coco Chanel*. Paris 2000.

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. Übersetzt von Peter Weber-Schäfer. 10. Auflage. München 2003.

Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth 1990.

Gojny, Tanja (Hrsg.): *Selfie – I like it: anthropologische und ethische Implikationen digitaler Selbstinszenierungen*. Stuttgart 2016.

Gold, Arthur: *Der eigensinnige Engel. Das leidenschaftliche Leben der Sarah Bernhardt*. München 1992.

Gottlieb, Robert: *Sarah. The Life of Sarah Bernhardt*. New Haven 2010.

Greenhalgh, Chris: *Coco and Igor*. London 2002.

Greenham, David: *Close Reading: The Basics*. London 2019.

Greul, Friederike: *Marilyn Monroe – Zwischen Selbstinszenierung und Provokation. Eine Analyse vier ausgewählter Biographien*. Berlin 2009.

Gronemann, Claudia/ Alfonso de Toro (Hrsg.): *Autobiographie revisited: Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim 2004.

Gronemann, Claudia: *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte*. Hildesheim 2002.

Grotjahn, Rebecca/ Schmidt, Dörte/ Seedorf, Thomas: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 7-18.

Grotjahn, Rebecca: „'The most popular woman in the world'. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert.“ In: Dies., Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die*

Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 74-97.

Grünnagel, Christian: *Von Kastraten, Hermaphroditen und anderen Grenzgängern lateinamerikanischer Männlichkeit in Literatur und Film (1967-2007). Ein Blick der ‚Peripherie‘ auf Sex und Gender.* Berlin 2018.

Haeringen, Annemarie van: *Coco und das ‚Kleine Schwarze‘.* Aus dem Niederländischen von Marianne Holberg. Stuttgart 2014.

Haeringen, Annemarie van: *Coco of het kleine zwarte jurkje.* Amsterdam 2013.

Hagen, Kirsten von: *Intermediale Liebschaften. Mehrfachadaptationen von Choderlos de Laclos‘ Les liaisons dangereuses.* Tübingen 2002.

Haining, Peter: *The Legend of Brigitte Bardot.* London 1983.

Halberstam, Judith: *Female Masculinity.* Durham und London 1998.

Hallet, Wolfgang: „Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading.“ In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hrsg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse.* Stuttgart 2010, S. 293-315.

Hanson, Sandra/ White, John: „The Making and Persistence of the American Dream.“ In: Dies.: *The American Dream in the 21st century.* Philadelphia 2011.

Hervé, Hamon/ Rotman, Patrick: *Tu vois, je n’ai pas oublié.* Paris 1990.

Heuser, Magdalena (Hrsg.): *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte.* Tübingen 1996.

Heyer, Julia Amalia: „Eine weltberühmte Unbekannte.“ In: *Der Spiegel* (11) 2018, S.124-125.

Hillmanns, Nathalie: *Simone de Beauvoir – Brigitte Bardot.* Frankfurt am Main 2000.

Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur.* Stuttgart 1990.

Hörner, Fernand: „„Ce n’est pas vrai.‘ Brigitte Bardot zwischen Superwoman und Sexobjekt. Eine sexuelle (R)Evolution?“ In: Michael Fischer, Christofer Jost, Janina Klassen (Hrsg.): *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldorff bis Lady Gaga.* Münster 2018.

Holdenried, Michaela: *Autobiographie.* Stuttgart 2000.

Holdenried, Michaela (Hrsg.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen.* Berlin 1995.

Holdenried, Michaela: „Einleitung.“ In: Dies. (Hrsg.): *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen.* Berlin 1995, S. 9-20.

Hügel, Hans-Otto: „Das selbstentworfenene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiografie von Sarah Bernhardt.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 37-57.

Hügel, Hans-Otto: „„Weißt Du wieviel Sterne stehen?“ Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars.“ In: Claudia Bullerjahn, Wolfgang Löffler (Hrsg.): *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim 2004, S. 265-294.

Hügel, Hans-Otto: „Diva“. In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 159-164.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*. Frankfurt 1991.

Jäger, Frank Oliver: *Literarische Selbstinszenierung zwischen Transgression und Paradoxie. Zur Hybridisierung autobiographischen Schreibens bei Marcel Proust, Michel Leiris und Claude Simon*. Freiburg im Breisgau [u.a.] 2014.

Jahrhaus, Oliver: „Édith Piafs Lied, nicht der Film *La vie en rose* lässt uns weinen.“ In: *Medienobservationen*. München 2007.

Jannidis, Fotis/ Lauer, Gerhard/ Martinez, Matias/ Winko, Simone (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Band 71 der Reihe Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Tübingen 2008.

John-Wenndorf, Caroline: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld 2014.

Jour, Jean: *Piaf, la môme en noir*. Paris 2000.

Kawashima, Kentaro: *Autobiographie und Photographie nach 1900 : Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld 2011.

Keilhauer, Annette: „Viellir féminin et écriture autobiographique, aléas d’un questionnement croisé.“ In: Dies.: *Viellir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand 2007, S. 9-22.

Klein, Christian (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009.

Klein, Christian: „Analyse biographischer Erzählungen.“ In: Ders. (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart 2009.

Koestenbaum, Wayne: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York 1993.

Kraus, Esther: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013.

Kristeva, Julia: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In : Jens Ihwe (Hrsg.) : *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Band III Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375.

Kris, Ernst/ Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934.

Kurczyk, Stephanie: *Cicero und die Inszenierung der eigenen Vergangenheit. Autobiographisches Schreiben in der späten Römischen Republik*. Köln 2006.

Laclos, Choderlos de: *Les liaisons dangereuses*. Édition établie, présentée et annotée par Catriona Seth. Paris 2009.

Laferl, Christopher F.: „Die weibliche und die männliche Diva der mexikanischen Populärkultur: María Félix und Agustín Lara.“ In: Ders., Anja Tippner (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 131-152.

Lang, Lena: *Medialer Habitus und biographische Legende: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken im Zeitalter der Digitalisierung*. Berlin/ Heidelberg 2022.

Lange, Monique: *Histoire de Piaf*. Paris 1979.

Larsson, Lisbeth: „Truth and Consequences. Women’s Autobiographies. Theory and Practice.“ In: Christoph Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 152-167.

Lauritano, Jean: *Les Guerres de Coco Chanel*. Frankreich 2018.

Lehman, Christopher/ Roberts, Kate: *Falling in Love with Close Reading: Lessons for Analyzing Texts – And Life*. Portsmouth 2014.

Lejeune, Philippe: „Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après.“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 11-30.

Lejeune, Philippe: *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005.

Lejeune, Philippe: „Qu’est-ce que le pacte autobiographique?“ In: Ders. (Hrsg.): *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris 2005, S. 31-32.

Lejeune, Philippe: „Le pacte autobiographique (bis).“ In: Ders. (Hrsg.): *Moi aussi*. Paris 1986, S. 9-35.

Lejeune, Philippe: *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980.

Lejeune, Philippe: „L’Autobiographie de ceux qui n’écrivent pas.“ In: Ders.: *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, S. 229-316.

Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.

Leonardi, Susan J., Pope, Rebecca A.: *The Diva’s Mouth. Body. Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, New Jersey 1996.

Looseley, David: *Édith Piaf. A Cultural History*. Liverpool 2015.

Lowry, Stephen/ Korte, Helmut: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart 2000.

Lowry, Stephen: „Brigitte Bardot. Körperbilder und der Diskurs über Sexualität.“ In: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. Marburg 1999, S. 121–137.

Lutz, Gabriele: „Und immer lockt das Weib. Mythenproduktion und orales Versprechen im Kontext Brigitte Bardot.“ In: Sabine Perthold (Hrsg.): *Rote Küsse. Frauen-Film-Schaubuch*. Tübingen 1990, S. 38-47.

Madsen, Axel: *Chanel. A Woman of Her Own*. New York 1990.

Marly, Michelle: *Madame Piaf und das Lied der Liebe*. atb: 2019.

Marly, Michelle: *Mademoiselle Coco und der Duft der Liebe*. atb: 2018.

Mayer, Verena/ Vollmuth, Hannes: „Voll das Leben. Der Gynäkologe, die Wirtin, der Vater der Kassiererin: Nicht nur Prominente veröffentlichen heute Biografien – jeder kann das, neuerdings mit einer App. Warum das eine sehr demokratische Idee ist.“ In: *Süddeutsche Zeitung* (79) 04. April 2017.

Mazzeo, Tilar J.: *The Secret of Chanel N°5*. New York 2010.

Mielke, Ulrike: *Der Schatten und sein Autor. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Ghostwriters*. Frankfurt am Main 1995.

Misch, Georg: „Begriff und Ursprung der Autobiographie.“ In: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 33-54.

Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Vierter Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1969.

Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Zweite Hälfte*. Frankfurt am Main 1949.

Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Erste Hälfte*. Frankfurt am Main 1949.

Moltke, Johannes von: „Die Diva oder Körper von Gewicht.“ In: Ders., Elke Sudmann, Volker Wortmann (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 217-226.

Monserrat, Joëlle: *Édith Piaf et la chanson*. Paris 1983.

Montalembert, Catherine de: *Coco Chanel. Une icône*. Paris 2012.

Morin, Edgar: *Les stars*. Paris 1972.

- Moura, Jean-Marc: *Lire l'exotisme*. Paris 1992.
- Nabokov, Vladimir: *Lolita*. Complete and unabridged. Nachdruck. New York 1959.
- Neumann, Bernd: *Von Augustinus zu Facebook. Zur Geschichte und Theorie der Autobiographie*. Würzburg 2013.
- Niethammer, Ortrun: *Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert*. Tübingen/ Basel 2000.
- Noli, Jean: *Piaf secrète*. Paris 2007.
- Nünning, Ansgar: „Memory's Truth' und ‚Memory's Fragile Power'. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung.“ In: Christoph Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 39-60.
- Parry, Christoph/ Platen, Edgar (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007.
- Parry, Christoph/ Platen, Edgar: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007, S. 9-13.
- Pascal, Roy: *Design and Truth in Autobiography*. London 1965.
- Pascal, Roy: *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart 1965.
- Perrault, Jean: *Contes*. Édition de Jean-Pierre Collinet. Paris 1981.
- Peter, Armin: *PITT: Für den Redner schreiben. Ghostwriter's Guide für die redselige Gesellschaft*. Düsseldorf 1984.
- Pfeiffer, Malte: „Performativität und Kulturelle Bildung.“ In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*. München 2012, S. 211-216.
- Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität“. In: Ders., Ulrich Broich (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985, S. 1-30.
- Piaf, Édith: *Mon amour bleu. Lettres inédites, d'Edith Piaf. Préface de Cécile Guilbert*. Paris 2011.
- Piaf, Édith/ Cerdan, Marcel: *Moi pour toi – Lettres d'amour*. Paris 2002.
- Pierrefeu, Jean de: „Le diable au corps“ In: *Le Journal des débats*, 11 mars 1923.
- Pinto, Vito: *(Selbst-)Inszenierungen als gesellschaftliche Provokation. Tabubruch und Transgression bei ‚Marilyn Manson‘*. Berlin 2006.

Pottbeckers, Jörg: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017.

Pütz, Saskia: *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters*. Berlin 2008.

Racine, Bruno: „Préface“. In: Huthwohl, Joël (Hrsg.): *Piaf*. Ouvrage publié à l'occasion de l'Exposition "Piaf", présentée par la Bibliothèque Nationale de France sur le site François-Mitterrand, Galerie 2, du 14 avril au 23 août 2015. Paris 2015, S. 11.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen/ Basel 2002.

Retsch, Annette: *Paratext und Textanfang*. Würzburg 2000, Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin 2004.

Richardson, Joanna: *Sarah Bernhardt. Leben, Karriere u. Legende*. München 1988.

Riemann, Hugo: *Musik Lexikon*. Zweiter Band. Nachdruck des Originals von 1916. Paderborn 2015.

Rihoit, Catherine: *Brigitte Bardot. Un mythe français*. Paris 1986.

Risi, Clemens: „Die Posen der Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Außergewöhnlichen heute: Anna Netrebko ‚gegen‘ Edita Gruberova.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 195-206.

Roberts, Glenys: *Bardot. A Personal Biography*. London 1984.

Robine, Marc: „Avant-propos“. In: Édith Piaf: *Au bal de la chance*. Paris 2003, S. 9-27.

Robinson, Jeffrey: *Bardot. Two Lives*. London 1994.

Rony, Olivier: *Les années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*. Paris 1997.

Rosteck, Jens: *Édith Piaf. Hymne an das Leben*. Berlin 2013.

Rosteck, Jens: *Schauplatz Musik – Paris. Die Stadt und ihre Musik*. Regensburg 2012.

Sand, George: *Histoire de ma vie*. Paris 1855.

Sandberg, Beatrice: „Unter Einschluss der Öffentlichkeit oder das Vorrecht des Privaten.“ In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 355-377.

Scharbacher, Gabriele: *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘ Über mich selbst*. Würzburg 2007.

Schmidt, Jan-Hinrik: „Soziale Medien – Bühnen der Selbstinszenierung oder Raum authentischer Identitätsarbeit?“ In: *Forum Erwachsenenbildung* 52 (2019) 4, S. 27-30.

Schmiedt, Helmut: „Die Frauenbewegung im Spiegel des populären Films. Das Beispiel Brigitte Bardot.“ In: Hans-Joachim Diekmannshenke, Iris Meißner (Hrsg.): *Politische Kommunikation im historischen Wandel*. Tübingen 2001, S. 253–269.

Scholz, Dieter David: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee. Gespräche mit großen Sängerinnen*. Berlin 1999.

Sellier, Geneviève/ Vincendeau, Ginette: „La Nouvelle Vague et le cinéma populaire: Brigitte Bardot dans *Vie privée* et *Le mépris*.“ In: *Iris* 26 (1998), S. 115-130.

Sert, Misia: *Misia par Misia*. Paris 1952.

Servat, Henry-Jean: *Le style Bardot*. Paris 2016.

Servat, Henry-Jean: *Bardot. La Légende*. Paris 2009.

Siegel, Kristi: *Women's Autobiographies, Culture, Feminism*. New York 2001.

Simanowski, Roberto: *Facebook-Gesellschaft*. Berlin 2016.

Simon, Alfred: *Molière, une vie*. Lyon 1987.

Simon, Linda: *Coco Chanel*. London 2011.

Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘.“ In: Dies. (Hrsg.): *Against interpretation and other essays*. New York 1966, S. 275-292.

Sporer, Elisabeth: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*. Baden-Baden 2019.

Starobinski, Jean: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. München 1988.

Sting, Wolfgang: „Inszenierung.“ In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, Wolfgang Zacharias (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*. München 2012, S. 217-219.

Stokes, John: *Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse. Ein Leben für das Theater*. Weinheim u.a. 1991.

Straumann, Barbara: „Queen, Dandy, Diva. Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie.“ In: Dies., Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Die Diva: Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69-90.

Ternès, Anabel: *Intertextualität. Der Text als Collage*. Wiesbaden 2016.

Thorun, Claudia: *Sarah Bernhardt. Inszenierungen von Weiblichkeit im Fin de siècle*. Hildesheim 2006.

Tippner, Anja/ Laferl, Christopher F.: „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert.“ In: Dies. (Hrsg.): *Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2014, S. 15-36.

Torro, Alphonso de: „Die postmoderne 'neue Autobiographie' oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*.“ Online abrufbar: <https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/1999/03/neuauto1.pdf>, o.S. (letzter Zugriff am 23.05.2023).

Uka, Walter: „Idol/Ikone“. In: Hans-Otto Hügel (Hrsg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien, Diskussionen*. Stuttgart 2003, S. 255-259.

Valentin, Louis: *Piaf. L'ange noir*. Paris 1993.

Vaughan, Hal: *Sleeping with the Enemy: Coco Chanel's Secret War*. New York 2011.

Veil, Simone: *Une vie*. Paris 2007.

Vienne, Maïté: „La Femme-objet des années 50. Marilyn made in USA, B. B. made in France.“ In: Françoise Puaux (Hrsg.): *Le machisme à l'écran*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 86–95.

Vincendeau, Ginette: „Et Brigitte Bardot devint star ... dans Le Film français.“ In: Laurent Creton, Kira Kitsopaniidou und Thomas Pillard (Hrsg.): *Le Film français (1945-1958). Rôles, fonctions et identités d'une revue corporative*. Paris 2015, S. 129–141.

Vincendeau, Ginette: *Brigitte Bardot. Avec des fac-similés de documents rares*. Paris 2014.

Völker, Susanne: „Idol – Annäherung an einen vagen Begriff.“ In: Susanne Völker (Hrsg.): *Idole*. München 2009, S. 13-34.

Volkening, Heide: *Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting – Signatur – Geschlecht*. München 2003.

Vodermaier, Ricarda Julia: „*Erkenne dich selbst? Erschaffe dich selbst!*“ – *Selfie, Selbstinszenierung, Social Media: Modifikation der Darstellungsform und Inhalte, Ästhetik der medialen Struktur und Selbstdiskurs im Kontext von Autobiographie und Virtualität im 21. Jahrhundert*. München 2020.

Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Handbook of Autobiography/ Autofiction*. Berlin/ Boston 2019.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographieforschung: Alte Fragen – Neue Perspektiven*. Boston 2019.

Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „*Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?*“ In: Dies. (Hrsg.): *Auto(r)fiktion*. Bielefeld 2013, S. 7-21.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion & Gespenster.“ In: *Kultur & Gespenster. Autofiktion* 7 (2008), S. 135-149.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autobiographie und Geschlecht“. In: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Erinnern und Geschlecht*. Band 1, Freiburger Frauenstudien 19 (2006), S. 49-64.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. 2. Auflage. Stuttgart 2005.

Wagner-Kantuser, Ingrid: „Weiblichkeit und ästhetisches Handeln – Anmerkungen zu einer Studie über Selbstäußerungen von zeitgenössischen Künstlerinnen.“ In: Theresa Georgen, Carola Muysers (Hrsg.): *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*. Kiel 2006, S. 323-330.

Walter-Jochum, Robert: *Autobiographietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld 2016.

Wedel, Gudrun: *Autobiographien von Frauen: ein Lexikon*. Köln 2010.

Wedel, Michael: „In der Ferne, so nah... Die Diva im Kino.“ In: Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf (Hrsg.): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Forum Musikwissenschaft Band 7. Herausgegeben von Dörte Schmidt und Joachim Kremer. Schliengen 2011, S. 158-171.

Wiedemann, Kerstin: *Zwischen Irritation und Faszination. George Sand und ihre deutsche Leserschaft im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2003.

Winn, J. Emmett: *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*. New York 2007.

Wintermeyer, Rolf: *Adam Bernd et les débuts de l'autobiographie en Allemagne au XVIIIe siècle*. Berne u.a. 1993.

Wirth, Uwe: „Paratext und Text als Übergangszone.“ In: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009.

Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München 2008.

Wirth, Uwe: „Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung.“ In: Jürgen Fohrmann (Hrsg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Stuttgart und Weimar 2004, S. 603-628.

Wunderlich, Dieter: „Coco Chanel. Der märchenhafte Aufstieg einer Näherin aus der Provinz zur Pariser Modeschöpferin.“ In: Ders. (Hrsg.): *Eigensinnige Frauen. Zehn Porträts*. 17. Auflage. München 2015, S. 144-160.

Zelená, Alena: *Autobiographische Fragmente in der modernen deutschen Literatur. Selbstinszenierungen des Ich in den Grenzfällen des Autobiographischen*. Berlin 2018,

Zemanek, Evi: „Intermedialität – Interart Studies.“ In: Dies., Alexander Nebrig (Hrsg.): *Komparatistik*, Berlin: 2012, S. 159-174.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.

7.3 Onlinequellen

Ein "Barbie"-Film mit feministischem Blick: dpa via *Süddeutsche Zeitung* online: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/film-ein-barbie-film-mit-feministischem-blick-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-230719-99-454447>, o.S. letzter Zugriff am 25.08.2023)

Fondation Brigitte Bardot: <http://www.fondationbrigittebardot.fr>, o.S. (letzter Zugriff am 18. Juni 2018).

Insel Verlag, Reihe Little People, BIG DREAMS: <https://www.suhrkamp.de/little-people-big-dreams/little-people-big-dreams-die-kinderbuchreihe-s-1392>, o.S. (letzter Zugriff am 20.03.2023)

Kurzporträt des Autors François Bagnaud auf der Homepage des französischen Verlagshauses *l'Archipel*: <http://www.editionsarchipel.com/auteur/francois-bagnaud/>, o.S. (letzter Zugriff am 26.02.2018).

Mathieu, Mireille: – Official website: „Biographie“: <https://www.mireillemathieu.com/bio/>, o.S. (letzter Zugriff am 26. März 2019).

Presseankündigung zu *Larmes de combat* auf franceinfo:culture: „Brigitte Bardot publie un livre-testament rempli de "Larmes de combat"“. https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/brigitte-bardot-publie-un-livre-testament-rempli-de-larmes-de-combat_3354929.html, o.S. (letzter Zugriff am 04.04.2023).

Rohnstock Biographien: <https://www.rohnstock-biografien.de>, o.S. (letzter Zugriff am 11.01.2023).

Théâtre de Passy, *Mademoiselle Chanel, en hiver*: https://www.offi.fr/theatre/theatre-de-passy-6975/mademoiselle-chanel-en-hiver-90226.html?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=newsletter-offi-220223, o.S. (letzter Zugriff am 20.03.2023).

Verlagshaus Grasset: *Initiales B.B.*: <https://www.grasset.fr/livre/initiales-bb-ned-9782246825418/>, o.S. (letzter Zugriff am 29.10.2023).

7.4 Filmographie

Autant-Lara, Claude: *En cas de malheur*. Frankreich 1958.

Boyer, Jean: *Le Trou normand*. Frankreich 1952.

Clouzot, Henri-Georges: *La Vérité*. Frankreich 1960.

Dahan, Olivier: *La Môme*. Frankreich 2007.

Gerwing, Greta: *Barbie*. USA 2023.

Godard, Jean-Luc: *Le mépris*. Frankreich 1963.

Kounen, Jan: *Coco Chanel et Igor Stravinsky*. Frankreich 2009.

Vadim, Roger: *Et Dieu... créa la femme*. Frankreich 1956.

8. Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Gießen, 20.11.2023

Ort, Datum

Unterschrift