

apropos

[Perspektiven auf die Romania]



www.apropos-romania.de

Sur la zone

Die französische chanson réaliste und die Inszenierungen ihrer Interpretinnen als „banlieusardes“

Matthias Kern 

Technische Universität Dresden 

matthias.kern@tu-dresden.de

Nr. 15 (2025)

<https://doi.org/10.15460/apropos.15.2373>

Dossier-Artikel

Double blind reviewed

Eingereicht: 10.03.2025

Akzeptiert: 22.07.2025

Veröffentlicht: 20.12.2025

Interessenskonflikt-Statement

Die Autorinnen erklären, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Kern, Matthias. 2025. „Sur la zone. Die französische chanson réaliste und die Inszenierungen ihrer Interpretinnen als „banlieusardes“.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 15, 61-73.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.15.2373>

© Matthias Kern. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Matthias Kern

Sur la zone

Die französische *chanson réaliste* und die Inszenierungen ihrer Interpretinnen als „banlieusardes“

Matthias Kern

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Französische Literatur- und Kulturwissenschaft der TU Dresden.

matthias.kern@tu-dresden.de

Zusammenfassung

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts treten zunehmend Frauen das Erbe von Aristide Bruant und seines urban geprägten *chanson populaire* an. Dabei fällt auf, dass sich die bei Bruant häufig noch humoristische Darstellung des Elends und der marginalen Existenz von Landstreicher:innen und Prostituierten zunehmend in eine Klage über die Lebenskonditionen der *classes populaires* in den Randbezirken und der nahen Banlieue von Paris wandelt. Betrachtet man die Lieddichtung vom *entre-deux-guerres* bis zum Beginn der 1950er Jahre, so lässt sich eine schrittweise Transformation des Bildes der Pariser Banlieue betrachten, die auch die *posture* der Sängerinnen betrifft. Der Beitrag zeichnet die sukzessive Verwandlung der Banlieuedarstellung und ihre Verflechtung mit der Inszenierung von Weiblichkeit nach. Als Grundlage dienen dabei insbesondere Lieder von Fréhel, Damia, Lucienne Delyle und Édith Piaf sowie von Yvette Guilbert, welche die Figur der „pierreuse“ in der Liedkultur der *chanson réaliste* verbreitet hat.

Schlagwörter: banlieue – chanson française – Musikbranche – Marginalität – Postur

Summary

In the first half of the 20th century, women increasingly took up the legacy of Aristide Bruant and his urban-influenced *chanson populaire*. It is noticeable that Bruant's mostly humorous depictions of misery and marginalisation of tramps and prostitutes were increasingly transformed into lamentations about the living conditions of the *classes populaires* in the outskirts and the nearby *banlieue* of Paris. Looking at song poetry from the *entre-deux-guerres* to the early 1950s, a gradual transformation of the image of the Parisian *banlieue* can be observed, which also affects the *posture* of the female singers. The article traces the successive transformation of the *banlieue* image and its intertwining with the staging of femininity. In particular, songs by Fréhel, Damia, Lucienne Delyle and Édith Piaf as well as by Yvette Guilbert, who popularised the figure of the “pierreuse” in the song culture of the *chanson réaliste*, serve as a basis for this analysis.

Keywords: banlieue – chanson française – marginality – music business – posture

Einleitung

Keine andere französische Sängerin ist im kulturellen Gedächtnis so sehr mit der Stadt Paris verbunden wie Édith Piaf. „La Môme de Paris“, wie sie auch genannt wird¹ ist u. a. bekannt für Lieder wie „Les Amants de Paris“, „Sous le ciel de Paris“² oder auch ihre erste Aufnahme „Les Mômes de la cloche“, in denen die Toponymie der französischen Hauptstadt eine besondere Rolle spielt. Dabei lässt sich eine erstaunliche Tendenz feststellen: Paris ist weniger Sehnsuchtsort als Verortung einer gewissen Gefahr und Kriminalität, die das Alltagsleben bestimmt. Besonders deutlich wird das in „Dans ma rue“:

Dans ma rue il y a des femmes qui s'promènent
 J'les entendis fredonner dans la nuit
 Quand je m'endors bercée par une rengaine
 J'suis soudain réveillée par des cris
 Des coups d'sifflet, des pas qui traînent, qui vont et viennent
 Puis le silence qui me fait froid dans tout le cœur
 Dans ma rue il y a des femmes qui s'promènent
 Et je tremble et j'ai froid et j'ai peur (Piaf 1946, 25-32)

In diesem sehr bekannten Lied von Édith Piaf wird das lyrische Ich als junge Frau charakterisiert, die in den Außenbereichen von Montmartre in einer verarmten Familie aufwächst und sich aus der Not prostituieren muss – erfolglos, denn schließlich stirbt sie vor Hunger und wird von Engeln abgeholt. Das Stadtbild, das in diesem Chanson³ gezeichnet wird, könnte kaum negativer sein: Geräusche der Gewalt durchdringen den Pariser Außenbezirk, Frauen werden von ihren Vätern unterdrückt und von anderen Männern für eine Nacht gekauft, wodurch aber dennoch kein Überleben gesichert wird. Die Straße wird damit bei Piaf zu einem bedrängenden, bedrückenden Raum, der jegliche Lebensenergie aufzusaugen scheint.

Dass es sich hierbei um eine Straße Montmartres, also in der städtischen Peripherie und in einem *quartier populaire*, handelt, ist dabei keineswegs ein Zufall. Ganz im Gegenteil werden gerade während des *entre-deux-guerres* immer mehr weibliche Stimmen laut, die vornehmlich die Stadtperipherie besingen und sie dabei in ein Feld erstaunlicher Ambivalenz stellen: Die sogenannte *zone* um Paris ist gleichzeitig bedrückend und lebensbedrohlich – aber auch ein Erholungsraum vom Alltag in der Innenstadt. Wie kommt es zu einer solchen Ambivalenz? Und welche Rolle muss hier der weiblichen Stimme zugesprochen werden? Kann das klassische Chanson einen Einblick darin geben, wie die Stadtperipherie imaginiert worden ist – und

¹ Diese Benennung ist so wirksam gewesen, dass sie auch weiterhin als Titel für Kompilationsalben mit Piafs größten Erfolgen verwendet wird, cf. Piaf 2003.

² Bei diesem Chanson handelt es sich allerdings um ein Cover. Das Lied wurde zuerst in der Interpretation von Jean Bretonnière für den gleichnamigen Film von Julien Duvivier 1951 aufgenommen.

³ „Chanson“ wird hier der deutschen Konvention im Neutrumbekleidet; wird allerdings von einer spezifischen Spielart der französischen Lieddichtung wie der *chanson sociale* gesprochen, so kennzeichne ich dies in kursiv und benutze hierbei das französische Genus.

dabei sogar gewisse Entwicklungen aufdecken, die sich bis in die Darstellung der (Pariser) Banlieue hindurchziehen?

In den folgenden Ausführungen soll anhand des *self-fashionings*⁴ von Weiblichkeit im Chanson das Bild der Peripherien von Paris während des *entre-deux-guerres* erforscht werden. Grundlage der Untersuchung sind demzufolge weniger Lieder, die von Frauen, sondern für weibliche Stimmen geschrieben worden sind und demzufolge eine weibliche Urbanität simulieren sollen. Die meisten kommerziell erfolgreichen Lieder weiblicher Interpretinnen – selbst jene von Édith Piaf, die bekanntlich selbst als Texterin einen wichtigen Beitrag zur Chansonkultur geleistet hat – sind nämlich tatsächlich zumeist von Männern geschrieben, weshalb aus der Untersuchung keine Erkenntnis zum genuin weiblichen Ausdruck, sondern vielmehr zur mythischen Inszenierung⁵ von Weiblichkeit zu erwarten ist. In einem ersten Schritt soll die Rolle weiblicher Stimmen in der sogenannten *chanson réaliste* einer genauen Betrachtung unterzogen werden und daraus abgeleitet werden, wie der ambivalente Diskurs über die Stadt im Chanson erzeugt wird. In diesem Zusammenhang kann dann auch geklärt werden, wie gegenderte Rollenmodelle die Wahrnehmung der Stadt beeinflussen und welche Posturen für die Chansonnières in dieser Periode offenstanden. Diese Betrachtungen eröffnen dann auch abschließende Überlegungen zum Klassenverständnis in Frankreich und der besonderen Form der Populärkultur, die sich in der Zeit zwischen den Weltkriegen entwickelt.

Die Chanson réaliste – vom *peuple* zur *pègre*

Bevor der Blick auf Chansons von weiblichen Interpretinnen verengt werden kann, muss das Chanson und seine Beziehung zur Entwicklung der französischen Populärkultur im Allgemeinen untersucht werden. Dieser erweiterte Blick legt nämlich offen, inwiefern gerade die Pariser Vorstädte und die *quartiers populaires* eine ambivalente, wenn nicht offen abwertende Darstellung im französischen Liedgut erfahren. Diese problematisierende Darstellung ist umso wichtiger, als sie Spuren in der allgemeinen kulturellen Auffassung dieser urbanen Territorien hinterlässt. Auch wenn das französische Chanson in dieser Periode noch nicht als hochkultureller künstlerischer Ausdruck erachtet worden ist, sollte seine Verbreitung in den *cafés-concert* und sein Wert als sowohl gesamtgesellschaftliches Unterhaltungsmedium als auch als Ausdrucksform der *classes populaires* nicht

⁴ Der Begriff wird hier im Sinne von Stephen Greenblatt aufgegriffen (Greenblatt 1980), um die gegenderte Selbstdarstellung weiblicher Chanson-Interpretinnen zu beschreiben. Im weiteren Verlauf wird dabei auch auf den Begriff der *posture* von Jérôme Meizoz zurückgegriffen (Meizoz 2007), der allerdings eine komplexere Form der Selbstdarstellung als eine bewusste Positionierung im kulturellen Feld des Chansons auf kultursoziologischer Ebene impliziert und damit auch eine Vielzahl von Weiblichkeitsmodellen als Optionen anbietet.

⁵ Ich beziehe mich hier auf den Mythos-Begriff, wie er von Barthes (2005) definiert worden ist.

unterschätzt werden: Schließlich avanciert das Chanson spätestens im 20. Jahrhundert zu einem weit diffundierten Unterhaltungsgenre und wird über die Medienkanäle Film und Radio über alle Gesellschaftsschichten hinweg rezipiert.⁶

Doch der Aufstieg des Chansons beginnt bereits vor diesen technischen Fortschritten der „Medienmoderne“ (Segeberg 2003, 125). Das *café-concert*, das als Phänomen am Ende des 19. Jahrhunderts in Paris auftritt und als eine Vorform des Cabarets verstanden werden kann, baut auf der Tradition des revolutionären und politischen Liedguts der Pariser *Commune* auf und bedient sich dabei auch häufig den Melodien seiner Zeit. Im Gegensatz zur politischen *chanson sociale*, die im *café-concert*beerbt wird, spielen jedoch Aufrufe zur Revolution und der politische Appell an die Arbeiterklasse keine Rolle mehr, sondern an ihre Stelle treten zunächst reine Unterhaltungsstücke und Romanzen (Dutheil Pessin 2004, 31–32). Soziale Thematiken werden allerdings nicht vollkommen ausgeblendet. Dies zeigt sich insbesondere in Etablissements wie dem 1881 eröffneten *Chat noir*, in dem Chansonniers wie Jules Jouy oder Aristide Bruant auftreten und mit ihren Lieddichtungen das Erbe des revolutionären und sozialen Chansons antreten und dabei einen neuen, emotiven Tonfall anschlagen. Dies wird insbesondere im Schaffen Aristide Bruants deutlich: Anstatt einen politischen Appell in seinem Liedgut zu transportieren, zeichnet Bruant teils mit Pathos, teils mit einem satirischen Ton die sozialen Ränder der Pariser Gesellschaft und die Armut, die sie erleben. Bruant übernimmt dabei Thematiken und Darstellungsweisen der sozialen Ränder der Gesellschaft, stellt sie aber als persönliche Erfahrungen heraus und präsentiert in seinen Liedern damit einen anderen Zugang zum Thema der Marginalität: Aus der sensationalistischen Berichterstattung von Gewalttaten wird damit ein Erfahrungsbericht, der dem Publikum eine emotionale Aufladung und die Entwicklung eines empathischen Zugangs zu den sozial Ausgeschlossenen eröffnet (Jenni 2023). Bruants Verwendung des *français familier*, sein klar markierter Nord-pariser Dialekt und sein nasales Timbre bestätigen seine Zugehörigkeit zu den abgehängten Gesellschaftsschichten, die er besingt. Damit entsteht der Eindruck einer Beleuchtung der *classes populaires* von ‚innen‘, die den Eindruck von Authentizität und einem gewissen Einverständnis mit dem Publikum hervorruft. In seiner Darstellung der Vorstädte und der *quartiers populaires* von Paris findet dabei aber auch eine besondere Umdeutung der Begrifflichkeit „populaire“ statt: Anstelle einer Interpretation des Populären als adjektivische Bildung für das Volk („peuple“) nähert er eher den Begriff der „pègre“ an, d. h. des Lumpenproletariats und der städtischen Unterwelt, und poetisiert sie, wie bereits Dominique Kalifa dargestellt hat (cf. Kalifa 2013, 250–53).

Besonders interessant im Kontext dieser Untersuchung ist Bruant allerdings wegen des Einflusses, den er auch auf französische Chansonnières seiner Zeit ausgeübt hat. Die beiden Sängerinnen Eugénie Buffet und Yvette Guilbert etwa übernehmen

⁶ Die Bedeutung des Chansons für den französischen Film wird schon daran ersichtlich, dass viele der für das klassische französische Kino emblematisch gewordenen Schauspieler:innen wie Arletty oder Jean Gabin ihre Karriere als Interpret:innen in den Pariser *music-halls* (den Nachfolgern der *café-concerts*) oder in Operetten begonnen haben (cf hierzu Vincendeau 2017, 104).

einen Großteil seines Repertoires und reichern es dabei um eine weibliche Perspektive an (cf. Dutheil Pessin 2004, 37–38). Gerade Eugénie Buffet zeichnet sich dabei insbesondere durch die performative Steigerung des Effektes seiner Chansons aus, da zu ihren Auftritten auch die phänotypische Selbstdarstellung als „pierreuse“ gehörte, d. h. als einfache Straßenprostituierte der Vorstädte. Buffet trainierte sich in ihrem Vortragsstil, um in ihrer Aussprache der einfachen Bevölkerung der Vorstädte so nah wie möglich zu kommen. Aber auch Yvette Guilbert verewigt die Rolle der „pierreuse“ in ihrem gleichnamigen Chanson von 1907:

Moi j'suis tout simplement pierreuse
 L'soir dans les fortifications
 Afin d'boulotter l'existence
 Quand vient la nuit j'travaille dans l'noir
 Pendant qu'mon homme reste à distance
 A m'surveiller sur le trottoir
 Quand j'veois un passant qui s'promène
 Afin d'lui causer sans témoin
 Dans un des fossés je l'amène
 Et puis j'appelle Alphonse de loin
 Hiiiiii
 (Guilbert 1907, 3-13)

In dem Chanson von Jules Jouy, Weggefährte von Aristide Bruant (Gordon 1989, 67), stellt sich das lyrische Ich als „pierreuse“ dar, die mit ihrem Zuhälter gemeinsam potentielle Freier überfällt und beraubt, um ihr Überleben zu sichern. Gleich zu Anfang verdeutlicht diese weibliche Stimme, dass sie nicht zu den „fille qu'on a dit heureuses“ gehört, sondern als Prostituierte dafür sorgen muss, ihren Unterhalt zu verdienen. In dieser Selbstdarstellung werden insbesondere zwei unterschiedliche Topographien von Paris in der *Belle époque* als Kulisse aufgerufen: die „fortifications“ und der Canal Saint-Martin. Während sich letzterer in den nördlichen Außenbezirken von Paris befindet und damit direkt mit der Arbeiterklasse in Verbindung gebracht wird,⁷ evoziert die Nennung der „fortifications“ ein Imaginarius der Gewalt und Gefahr, die am Ende des 19. Jahrhunderts mit diesem Terrain in journalistischen Artikeln und fiktionalen Werken assoziiert wird: Die ehemaligen militärischen Anlagen liegen Brach und werden in dieser Zeit von gesellschaftlich Ausgeschlossenen als Rückzugsort genutzt und aus diesem Grund mit der bedrohlichen Bandenkriminalität der „apaches“ und anderen Gewalttaten in Verbindung gebracht (cf. Leveau-Fernandez 1992, 59–62).⁸ Doch während die Verortung des lyrischen Ichs in der Welt der Prostitution und der Kriminalität zunächst noch eine gewisse Stabilität zu garantieren scheint, wird in der letzten Strophe die Situation noch dramatischer, denn der Zuhälter und Partner Alphonse wird zum Tode verurteilt, während die „pierreuse“ nun als Witwe auftritt. Während

⁷ Dies gilt selbst noch in den 1930er Jahren, wie der Roman *Hôtel du Nord* (1929) von Eugène Dabit und die darauffolgende Verfilmung des Sujets von Marcel Carné verdeutlicht. Cf. hierzu auch meine Promotionsschrift (Kern 2021) sowie meine Analyse der Verfilmung von Carné (Kern 2019).

⁸ Dies wird unter anderem deutlich in dem Roman des Autors und Chansonniers Francis Carco *L'Équipe. Roman des fortifs*. Paris: Albin Michel 1925.

der Liedtext demzufolge eine dramatische und tragisch endende Geschichte von sozial marginalisierten Figuren erzählt, kontrastiert der heitere Ton des Chansons diese Stimmung. Darüber hinaus verleiht der umgangssprachliche Sprachstil des lyrischen Ichs dem Lied eine humoristische Wirkung; in dieser Hinsicht schreibt sich „La Pierreuse“ in die Tradition der *chanson réaliste* von männlichen Chansonniers wie Aristide Bruant ein. Guilbert bedient die gleichen Stereotype wie Bruant und stellt die *pègre* dar, die das Leben in der Banlieue bestimmt, und bestätigt insbesondere das Klischee der gefährlichen *zone* und der *fortifs* um Paris, in denen ehrliche Bürger:innen lediglich zu Opfern von Gewalt werden können. Der bittersüße Ton des Chanson stellt dabei nicht nur in humoristischer Weise die Kriminalität der Vorstadtmilieus dar, sondern wirbt ebenso um Mitleid mit der „verwitweten“ „pierreuse“, die nun allein im Leben steht, und schreibt sich in die von Gewalt geprägte Atmosphäre ein, die der Autor Pierre Mac Orlan ab den 1920er Jahren als „fantastique social“ (Mac Orlan 1970 [1937]) benennt.⁹

Die Sängerin als „banlieusarde“ und Repräsentantin der Arbeiterklasse

Während sich mit Sängerinnen wie Eugénie Buffet und Yvette Guilbert das Stereotyp der Sängerin als zwielichtige Bewohnerin der Vorstädte und Randbezirke von Paris etabliert, ändert sich der Inhalt die Zuschreibung durch das Chanson während der Periode zwischen den zwei Weltkriegen sowie auch das Bild der Banlieue. Dies wird besonders deutlich in Fréhels „Chanson des fortifs“, in welcher der Wandel des Stadtbildes mit der Änderung des Chansons parallelisiert wird:

Il n'y a plus de fortifications
Ni de p'tits bistrots de barrière
Adieu décor de toutes les chansons
Des jolies chansons de naguère
Mais d'autres viendront
Héros différents
Puis disparaîtront
À chacun son temps
Il n'y a plus de fortifications
Mais y aura toujours des chansons
(Fréhel 1938, 26-35)

Fréhel verdeutlicht hier nicht nur die Bedeutung der unsicheren *zone* um Paris herum für das Imaginarium des Chansons, sondern sie stellt im Laufe des Liedes auch dar, wie Aristide Bruant in den kulturellen Kanon Eingang gefunden hat und fortan seine eigene Straße bekommen soll, während die Slums der *zone* an den Festungen von Paris nun sechsstöckigen Häusern mit Heizung weichen mussten. Über den nostalgischen Topos des „Ubi sunt“ („Où sont donc Julot / Nini, Casque d'Or“) deutet sie das Bedauern über diesen städtischen Wandel an, unterstreicht aber schließlich auch, dass es neue Held:innen für das Chanson geben wird. Damit

⁹ Zur Vertiefung des Konzepts: Lacassin 2000; Kern 2021, 176–84.

ist das Ende der unheimlichen, aber gerade deshalb auch so faszinierenden *zone*¹⁰ um Paris eingeläutet, und Fréhel deutet durch die Erwähnung von Neubauten eine gewisse Normalisierung und Anpassung an die Topographie der Hauptstadt an.

Dies wird beispielsweise auch in einem weiteren Chanson von Fréhel deutlich, das mit dem Titel „La Zone“ das mythische Imaginarien der Stadtränder in der *Belle Époque* erneut aufruft, aber entschieden umdeutet: Fréhel stellt hier nämlich den neuen, eher kleinbürgerlichen und proletarischen Lebensstil der nahen Banlieue um Paris dar und weist dabei darauf hin, dass die Banlieue mittlerweile zum Naherholungsgebiet für die Arbeiterklasse geworden ist. Damit ist bei Fréhel die Gefahr der Vorstädte verschwunden und dem Imaginarien der „banlieue verte“ (Barbaresco 2025) gewichen, das auch in Filmen wie Marcel Carnés Debüt *Nogent, Eldorado du dimanche* oder auch Julien Duviviers *La Belle équipe* bemüht wird.¹¹ Doch selbst in dem neuen Idyll der Banlieue bleibt das Bild der Marginalität zum Teil bestehen:

Sur la zone,
Bien sûr que la faune
N'est pas cell' de tous les pays...
On y chasse,
En guise de bécasse,
Du rat, d' la puce et d' la souris !
On pratique
Les jeux athlétiques
Et les sports qu'hippiques à la fois...
On a des balançoires à tirer, des ch'vaux d' bois...
Sur la zone !
(Fréhel 1933, 29-38)

Die Zeichen der Armut sind bei weitem nicht verdeckt in der direkten Umgebung der Hauptstadt: Fréhel spricht die Präsenz von Ratten, Mäusen und Flöhen an; in einer anderen Textstelle stellt sie fest: „On habite une cabane faite en boîtes à cigares / Avec une toiture en carton“ (Fréhel 1933, 32-33). Durch diese Darstellung von Armut spricht Fréhel indirekt das Problem der schlechten Infrastruktur in der Banlieue an, die im *entre-deux-guerres* dazu führte, dass viele Arbeiter:innen und Kleinbürger:innen sich zwar ein Grundstück in der ehemaligen *zone* leisten konnten, darauf jedoch in prekären Verhältnissen leben mussten, da die gekauften Grundstücke oft über keinen Zugang zur Wasserversorgung verfügten oder nicht mit befestigten Straßen angebunden waren, wodurch auch das Zirkulieren von Schädlingen und Krankheiten begünstigt wurde (Fourcaut 1995).

Allerdings wird bei Fréhel trotz des Befalls durch Ungeziefer und der Armut der Banlieue-Bevölkerung die ehemals noch so gefährliche *zone* zum wahrhaften „Pays de Cocagne“, in dem die „vraie République“ (Fréhel 1933, 13) gelebt wird, fernab

¹⁰ Schon in der Belle Époque ziehen die Stadtränder eine ganze Reihe von bürgerlichen Besucher:innen an, die eben gerade die unheimliche Atmosphäre des marginalen Lebens und darin eine Form von Unterhaltung suchen (Cannon 2015, 65–69). Ein sprechendes Beispiel dafür ist u. a. der „Reiseführer“ *Paris horrible et Paris original* (1882) von Gustave Grison.

¹¹ Cf. hierzu auch meinen Beitrag zum Dokumentarfilm des *entre-deux-guerres* (Kern 2023).

von den Reichen: Denn die Stimme des Chansons stellt sich entschieden auf die Seite der Banlieue-Bewohner:innen und bezieht sich durch die Benutzung des Pronomens „on“ in diese Gemeinschaft mit ein. Das lyrische Ich wird damit ebenfalls zur proletarischen Besitzerin eines „Pavillon“, der im *entre-deux-guerres* als wahre Errungenschaft für Mitglieder der Arbeiterklasse gilt (Dubost 1992, 101–102). Dieses Chanson weist damit auf mehrere historische Entwicklungen der Banlieue im *entre-deux-guerres* hin: Erstens behandelt das Chanson den sogenannten „rêve pavillonnaire“, der insbesondere in der Arbeiterklasse des 20. Jahrhunderts besondere Wirksamkeit erlangte: Viele Arbeiter:innen strebten den Bau eines kleinen Eigenheims in der Banlieue an, in dem sie leben und im Garten Gemüse zur Eigenversorgung anbauen konnten. Dieser Traum warf allerdings allzu häufig neue Probleme auf, da viele der Grundstücke, die zu dieser Zeit verkauft wurden, nur unzulänglich an jegliche Infrastruktur angeschlossen waren, weshalb weitere hygienische Probleme auftraten und viele Bauprojekte auch schnell zum Konkurs führten. Dies wird nun zweitens mit dem Hinweis auf das Ungeziefer angesprochen. Drittens führte die Besiedelung durch (ehemalige) Arbeiter:innen auch zu der sogenannten „banlieue rouge“ und der Leitung der Kommunen um Paris durch vornehmlich kommunistische und anarchistische Parteien, worauf der Hinweis auf die „vraie République“ und der Ausschluss der Reichen hindeutet (Fourcaut 1992).

Was bedeutet dies allerdings für die Inszenierung des weiblichen Blicks auf die Stadt? Bei Fréhel, aber auch bei Damia, wird die Sängerin zur Erzählerin, die sich durch die Bemühung der Umgangssprache ihrer Zeit und die stringente Benutzung des „on“ als Teil der Arbeiterklasse und als „banlieusarde“ darstellt. Die Identifizierung mit den *classes populaires* der Pariser Außenbezirke und der direkten Umgebung wird besonders deutlich in Damias „Aux quatre coins de la banlieue“:

Des murs noirs
Le long du parcours, c'est tout c' que l'on peut voir
Des faubourgs enfumés
Des avenues désolées
Mais tout se transforme soudain
Aux quatre coins d' la banlieue de Paris
L' dimanche, on entend d' la musique
C'est à celui qui fera le plus d' bruit
Phono ou piano mécanique
On danse et on boit
On n'a que ce jour-là
Et quand on s'amuse, une journée
C'est si vite passé !
Aux quatre coins d' la banlieue de Paris
L' dimanche, on oublie ses ennuis
(Damia 1937, 6-20)

Das lyrische Ich ist Teil eines impersonellen „on“, das deutlich die Arbeiterklasse darstellt, die morgens in Zügen zu ihren Fabriken fährt. Das Chanson führt allerdings eine Verklammerung von zwei unterschiedlichen Banlieues durch, die normalerweise zeitlich und räumlich getrennt sind: Während das „on“ zuerst die Trostlosigkeit der industriellen Banlieue sieht, verwandelt sich das gleiche Terrain mit

Beginn des Sonntags in eine Landschaft aus Musik und Tanz, was durch die Java-Melodie des Liedes noch unterstrichen wird.

Im *entre-deux-guerres* ändert sich damit die Postur¹² der Chansonnier: Auch wenn sie weiterhin meistens als Bewohnerin der Vorstädte oder der Pariser Faubourgs auftritt, ist sie nun Arbeiterin und keine kriminelle oder betrunkene Prostituierte mehr. Ihr Blick auf die Banlieue ändert sich damit auch: Die Banlieue ist nun gleichzeitig ein Idyll, ein *locus amoenus*, aber auch ein Ort, der durch Armut, Schmutz und Tristesse markiert ist, also ebenfalls ein *locus horribilis*. Dieses schreckliche Bild der Banlieue ist dabei ein Erbe, das das Chanson aus der Zeit der Jahrhundertwende und dem Klischee der gefährlichen *zone* übernimmt. Diese Ambiguität der Banlieue in den gewählten Chansons entspricht dabei einer Konstante, die auch in der Literatur und im Film der Zwischenkriegszeit zu beobachten ist, und röhrt von der Verklammerung der Banlieue mit der Arbeiterklasse her. Dies wird sowohl bei Damia als auch Fréhel explizit – und führt auch zu einer dritten Bedeutungsebene der Pariser Vorstädte in Chanson, Literatur und Film: Dadurch, dass die Umgebung von Paris der ‚perfekte‘ Lebensraum der *classes populaires* ist, avanciert sie auch zum repräsentativen Terrain der Nation (cf. Cannon 2015, 129–36). Gerade im Zuge des Front Populaire, der ab 1936 die französische Regierung stellt und aus einer Vielzahl von linken Parteien zusammengesetzt ist, etabliert sich ebenfalls eine wahre Kulturpolitik, welche die Arbeiterklasse sichtbarer macht und als Kern der Gesellschaft darstellt (cf. Ory 1994, 19–21). Dies bedeutet allerdings nicht, dass das Erbe der *zone* als Ort der Gefahr aus dem Chanson verschwindet; diese Darstellung wird eher, wie es auch schon bei Fréhel angedeutet wird, kanonisch und erreicht damit den Status einer stereotypen Referenz auf die *chanson réaliste* von Bruant, Jouy und Liedautor:innen aus der Umgebung des *Chat noir*.

Der Populismus des Chansons

In dieser kurzen Betrachtung der Beziehung zwischen Chanson, weiblichem Blickwinkel und Banlieue kann demzufolge als Erstes geschlussfolgert werden, dass die Postur der Sängerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer Form von Populismus in der Darstellung des Vorstadtlebens führt. Während die *chanson réaliste* noch ein politisch engagiertes Erbe antritt, entfernt sie sich davon zunehmend zugunsten der Darstellung von marginalen Gestalten der Schattenwelt. Dies geschieht sowohl auf inhaltlicher als auch performativer Ebene wie insbesondere die Beispiele von Eugénie Buffet und Yvette Guilbert zeigen: Die Sängerinnen identifizieren sich selbst mit Straßenprostituierten und versuchen darüber sowohl eine satirische als auch pathetische Darstellung der Stadtperipherien vorzunehmen. Dadurch geht der engagierte Impetus verloren; im

¹² Zur Bedeutung dieses Terminus, cf. Meizoz 2007, der unter der Postur das Selbstbild der Kunstschaaffenden versteht, das durch öffentliche Auftritte, aber auch durch das eigene Werk selbst gebildet wird. Die Postur ermöglicht damit eine Selbstverortung im künstlerischen Feld (im Sinne von Bourdieu) und zeigt Verbindungen und Trennungen zu anderen Künstler:innen und weiteren Agenten des respektiven Feldes auf.

Vordergrund steht der Unterhaltungscharakter des Chansons, indem besonders drastische Lebenswege vertont werden.

Während des *entre-deux-guerres* dagegen versuchen Texter:innen das Chanson eher den modernen Banlieue-Bewohner:innen anzunähern und so nimmt das weibliche lyrische Ich vornehmlich die Rolle der Arbeiterin an. Allerdings werden nun zwar immer noch Missstände des Banlieue-Lebens angesprochen, im Vordergrund steht aber noch umso mehr die Suche nach Liebe und Vergnügen. Dies kann das Chanson „Y a d' la fumée dans ma banlieue“ (1941, Musik Guy Dalmont, Text Mireille Brocey) von Lucienne Delyle illustrieren:

Y a d' la fumée dans ma banlieue
Y a des usines
On n' voit jamais en levant les yeux
Si l' ciel est bleu
[...]
Mais comme la fumée s'effiloche
Et se disperse au gré du vent
Je sens sitôt que tu m'approches
S'envoler au loin mes tourments
Au ciné ou dans les romances
Y en a sûrement des plus beaux qu' toi
Mais pour moi c'est sans importance
Puisque t' es mon amour à moi
(Delyle 1941, 9-12 & 20-27)

Grundsätzlich wird hier die Banlieue als *locus horribilis* mit seinem Rauch und der Abwesenheit jeglicher Natur charakterisiert; doch das Motiv der Liebe kann das Idyll wieder einläuten. In dem Chanson von Delyle wird damit ein Rückzug ins Innere vollzogen, der eine Politisierung des Diskurses über die Banlieue durchkreuzt.

Diese thematische Ausrichtung des Chansons während des *entre-deux-guerres* erklärt sich teilweise dadurch, dass die Musikbranche im Allgemeinen, wie ein Blick auf die Autoren der hier zitierten Lieder bereits deutlich zeigt, im 19. und 20. Jahrhundert eine männerdominierte Sparte ist: Nur der Text von „Y a d'la fumée dans ma banlieue“ wurde von einer Frau verfasst, die restlichen Lieder wurden vollständig von Männern geschrieben, die einen weiblichen Blick für die Interpretinnen simulieren. Insgesamt kennt das Genre des französischen Chansons zwar eine Vielzahl von Interpretinnen, doch sind es nur in den wenigsten Fällen sie selbst, die auch die Texte ihrer Lieder schreiben. Die (Selbst-)Darstellung der Chansonnier wird demzufolge auf klassische Frauenrollen reduziert und die Texte der von Frauen gesungenen Lieder drücken deshalb auch eine Beschränkung des Blickes auf das Häusliche, Private und Sentimentale aus. Politische Themen rücken damit in den Hintergrund und im gleichen Zug auch divergente Frauendarstellungen, die nicht dem Bild der *femme fatale* oder *femme fragile* entsprechen. Raum erhalten nur Frauenfiguren, deren Identität sich vornehmlich über ihre Sexualität oder Sentimentalität definiert. Dass diese Reduzierung auf die Frau als Wesen der Privatsphäre ebenfalls ihren Niederschlag in dem oben zitierten Chanson von Lucienne Delyle findet, obwohl es von der Texterin Mireille Brocey geschrieben worden ist, muss in diesem Zusammenhang kaum verwundern: Zu stark ist der

Druck der genretypischen Konvention, als dass sich die Texterin den typischen Geschlechterrollen erwehren kann, ohne dies als eine dezidierte Geste der Revolte zu stilisieren, was nicht das Ziel dieses Liedes ist. Aus diesem Grund realisieren sich lediglich die zwei oben genannten Typen des Chansons, die entweder auf humoristische Weise Marginalität in den Vordergrund stellen und sie mit Kriminalität verklammern, oder das Vorstadtleben der Arbeiterklasse auf die Privatsphäre und die Liebe reduzieren.

Die zweite Variante fügt sich dabei reibungslos in die Konventionen der Unterhaltungsmusik ein, die häufig das Thema der Liebe in den Vordergrund stellt. Das Chanson – und gerade jenes, das von weiblichen Interpretinnen gesungen wird – bietet demnach eine Form des Eskapismus¹³ aus den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse. Dies entspricht sicherlich auch den Rezeptionsbedingungen des Chansons, das sich in der Form der Java oder des Walzers vordergründig als Tanzmusik und demzufolge als reines Unterhaltungsgenre präsentiert. Eine politische Nachricht wird in einem solchen Rahmen kaum erwartet; der Eskapismus, der sich etwa im Text von Lucienne Delyles oder Damias Liedern niederschlägt, entspricht demzufolge der Funktion, die schon die Melodie dieser Stücke suggeriert.

Dennoch kann sich die Depolitisierung des Diskurses über die Banlieue nicht ausschließlich durch Genrekonventionen erklären lassen. Eine ähnliche Form der Darstellung von den Pariser Vorstädten lässt sich nämlich auch in der Literatur der Zeit finden; das Chanson schreibt sich damit in ein stetes übersteigendes Imaginarium ein, das die Schicksale der Arbeiterklasse von seinem politischen Inhalt weitgehend befreit und stattdessen eine ästhetisierende Darstellung von Armut vornimmt, um die *classes populaires* als Sympathieträgerinnen und Repräsentantinnen der französischen Gesellschaft herauszustellen. Ab 1929 veröffentlicht der junge Romancier Léon Lemonnier mit der Unterstützung des Literaturkritikers und erfolgreichen Autors André Thérive eine Reihe von Texten, die schließlich zu einem *Manifeste du roman populaire* führen, das eben gerade die gleiche Form von Darstellung der Arbeiterklasse vorschlägt, die sich ebenfalls in den hier erwähnten Chansons realisiert: Klassenunterschiede sollen so weit wie möglich verwischt und politische Themen ausgeklammert werden, um vielmehr die „petites gens, les gens médiocres“ und ihre „drames“ (Lemonnier 1930, 60) darzustellen – im Gegensatz zur Literatur von Autoren wie Proust, bei dem vornehmlich Untätige und Privilegierte in den Mittelpunkt gestellt würden.

Diese Depolitisierung schlägt ihre Wellen und beeinflusst auch das Kino dieser Zeit, das unter dem Begriff des „réalisme poétique“ die Welt der Arbeiterklasse auch hauptsächlich als Kulisse benutzt, wie es etwa in Julien Duviviers Film *La Belle équipe* (1936) der Fall ist. Beide Strömungen behalten aber auch eine pessimistische Note, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg dann auch wieder im Chanson wiederfinden lässt, wie es das eingangs zitierte Lied von Édith Piaf illustriert hat. Doch hierbei handelt es sich weniger um eine Form von Realismus, welche das

¹³ Die Flucht aus der Realität oder zumindest der Wunsch danach ist ein rekurrerndes Thema in Lyrik und Musik und wird in diesem Zusammenhang häufig unter dem Rubrum „Eskapismus“ zusammengefasst, cf. Minero Escobar (2006).

Chanson sucht, sondern vielmehr um eine Einschreibung in die Schule von Montmartre und des Chat noir, dessen pathetische Darstellung der Banlieue und der Unterdrückung von Frauen der *classes populaires* bereits zu einem verbreiteten Plotmuster geworden ist, wie es auch die Literatur und der Film beweisen.

Die Verbindung von Banlieue-Darstellungen, der Chanson-Kultur und der Fokussierung auf weibliche Blickwinkel legt damit vor allen Dingen eine Stereotypisierung der Stadtperipherie offen, die der französischen Popkultur eigen ist: Die Banlieue wird dargestellt als der Lebensraum des „peuple“; dieses „peuple“ wandelt sich aber in Kontakt mit seinem Lebensraum zur Unterklasse, zur „pègre“. Anders ausgedrückt illustriert die weibliche Banlieue-Chanson eine Dynamik, die sich auch in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ausfindig machen lässt, nämlich die Identifizierung der „classes laborieuses“ mit den „classes dangereuses“, wie es bereits 1969 Louis Chevalier festgestellt hat.

Behandelte Chansons

- DAMIA (Marie-Louise Damien). 1937. „Aux quatre coins de la banlieue.“ Musik von Rudi Revil, Text von Michel Vaucaire. *Damia 1926-1944*. Frémeaux & associés (1998).
- DELYLE, Lucienne. 1941. „Y a d'la fumée dans ma banlieue.“ Musik von Guy Dalmont, Text von Mireille Brocey. *Y a d'la fumée dans ma banlieue*. Rendez-vous Digital (2013).
- FREHEL (Marguerite Boulc'h). 1933. „La Zone.“ Musik von J. Jekyll, Text von Marc-Hély. *Fréhel 1930-1939*. Frémeaux & associés (1999).
- FREHEL (Marguerite Boulc'h). 1938. „Chanson des fortifs.“ Musik und Text von Georges van Parys. *Fréhel*. Parlophone Music France (1997) [Collection Disques Pathé].
- GUILBERT, Yvette. 1907. „La Pierreuse.“ Musik von Eugène Poncin, Text von Jules Jouy. *Madame Arthur*. Wnts (2009).
- PIAF, Édith. 1935. „Les Mômes de la cloche.“ Musik von Vincent Scotto, Text von André Décaye. *Exclusive*. DMI (2024 Remastered).
- PIAF, Édith. 1946. „Dans ma rue.“ Musik und Text von Jacques Datin. *La Vie en Rose et autres succès*. Wet Music (2022).
- PIAF, Édith. 1948. „Les Amants de Paris.“ Musik von Eddy Marnay, Text von Léo Ferré. *Éternelle*. Capitol Music (1987).
- PIAF, Édith. 1954. „Sous le ciel de Paris.“ Musik von Hubert Giraud, Text von Jean Dréjac. *Éternelle*. Capitol Music (1987).
- PIAF, Édith. *La Môme de Paris*. Kompilation, Parlophone Music France (2003).

Bibliographie

- BARBARESCO, Constance. 2025. *Le Bonheur dans le pré parisien. Littérature et culture du bonheur en banlieue verte*. Dijon: Presses Universitaires de Dijon.
- BARTHES, Roland. 2005. „Le mythe, aujourd’hui.“ In *Mythologies*, 209–72. Collection Points Essais 10. Paris: Éd. du Seuil.
- CANNON, James. 2015. *The Paris Zone: A Cultural History, 1840-1944*. Farnham: Ashgate.
- CHEVALIER, Louis. 1969. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Civilisations et mentalités. Paris: Plon.
- DUBOST, Françoise. 1992. „Le rêve du pavillon.“ In *Banlieue rouge, 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d’essai des*

- modernités*, ed. Fourcaut, Annie, 99–110. Paris: Éditions Autrement.
- DUTHEIL PESSIN, Catherine. 2004. „Chanson sociale et chanson réaliste.“ *Cités* 19, 27–42.
- FOURCAUT, Annie. 1992. „Banlieue rouge, au-delà du mythe politique.“ In *Banlieue rouge, 1920 - 1960: années Thorez, années Gabin ; archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, ed. Fourcaut, Annie, 12–37, Paris: Éditions Autrement.
- FOURCAUT, Annie. 1995. „Les lotissements défectueux en région parisienne : un exemple de gestion technique d'une crise urbaine.“ In *Les chantiers de la paix sociale: 1900-1940*, ed. Cohen, Yves & Rémi Baudouï, 255–64, Fontenay-aux-Roses: ENS éditions.
- GORDON, Rae Beth. 1989. „Le Caf conc' et l'hystérie.“ *Romantisme* 19 (64), 53–67.
- GREENBLATT, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. [Nachdr.]. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- GRISON, Georges. 1882. *Paris horrible et Paris original*. 1 Bde. Paris: E. Dentu. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57732556>>. [16.11.2025].
- JENNI, Hector. 2023. „La chanson périphérique : poétique et politique d'une tradition populaire au long cours (Bruant, Fréhel, Ministère A.M.E.R., Booba).“ *Acta fabula*, September. <<https://www.fabula.org:443/colloques/document10082.php>>. [16.11.2025].
- KALIFA, Dominique. 2013. *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*. L'Univers historique. Paris: Seuil.
- KERN, Matthias. 2019. „Vom ‚echten Leben‘ über die Literatur zum Film: Transformationen populistischer Ästhetiken anhand von *L'Hôtel du Nord*“. In *Transformationen. Wandel, Bewegung, Geschwindigkeit. Beiträge zum XXXIII. Forum Junge Romanistik in Göttingen*, ed. Bacciu, Caroline et al., 255–67.. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- KERN, Matthias. 2021. *L'esthétique populiste: « L'Amour du peuple » dans la culture française de l'entre-deux-guerres*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- KERN, Matthias. 2023. „La vie banlieusarde entre le réel et l'imaginaire : le film documentaire sur la banlieue parisienne de l'entre-deux-guerres (Carné, Lacombe).“ *Acta fabula*, September. <<https://www.fabula.org:443/colloques/document10070.php>>. [16.11.2025].
- LACASSIN, Francis. 2000. „Aux écoutes de l'ombre.“ In *Domaine de l'ombre. Images du fantastique social*, ed. Pierre Mac Orlan, 13–26. Paris: Phébus.
- LEMONNIER, Léon. 1930. *Manifeste du roman populiste*. Paris: Jacques Bernard.
- LEVEAU-FERNANDEZ, Madeleine. 1992. „La zone et les fortifs.“ In *Banlieue rouge, 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, ed. Fourcaut, Annie, 56–65.. Paris: Éditions Autrement.
- MAC ORLAN, Pierre. 1970 [1937]. „Le Décor sentimental.“ In *Masques sur mesure*, ed. Mac Orlan, Pierre, 13–108. Paris: Cercle du bibliophile.
- MEIZOZ, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine.
- MINERO ESCOBAR, Angélica. 2006. „'Anywhere Out of the World' : Escapism in Baudelaire-Duparc's 'L'invitation au voyage'.“ In *Ars Lyrica* 15, 103-127.
- ORY, Pascal. 1994. *La Belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935 - 1938*. Civilisations et mentalités. Paris: Plon.
- SEGEBERG, Harro. 2003. *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VINCENDEAU, Ginette. 2017. „Jean Gabin, icône du Front populaire.“ In *Le front populaire et le cinéma français*, ed. Creton, Laurent & Michel Marie, 103–109. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.