

# internationales forum des jungen films

berlin  
27.6.–4.7.  
1971



## LA VIE EST A NOUS

Das Leben gehört uns

Land	Frankreich 1936
Produktion	Kommunistische Partei Frankreichs
Regie	Kollektiv unter Leitung von Jean Renoir
Buch	Jean-Paul Le Chanois, Jacques Becker, André Swoboda, Pierre Unik, Henri Cartier-Bresson, Vaillant-Couturier
Kamera	Jean-Serge Bourgoin, Alain Douarinou, Claude Renoir, Jean Isnard
Karikaturen	Jean Effel

### Darsteller

Der junge Arbeitslose	Julien Bertheau
Garagenbesitzer	Marcel Duhamel
Wäscher	O'Brady
Lehrer	Jean Dasté
Arbeiter	Emile Drain
Buchhalter	Sylvain Itkine
Der alte Arbeitslose	Guy Favières
Blavette, Roger Blin, Jacques-Bernard Brunius, Max Dalban, Eddy Debray, Gabrielle Fontan, Claire Gérard, Fabien Loris, Gaston Modot, Henri Pons, Jean Renoir, Nadia Sibirskaia, Madeleine Sologne, Vignier	

Länge	1700 m
Uraufführung	nur in Privatvorführungen, 1936

### Inhalt

Der Film beginnt mit schönen Bildern, die von den Reichtümern Frankreichs sprechen: Getreidefeldern, Fabriken und Kathedralen. Ein unsichtbarer Sprecher kommentiert diese Bilder, zählt auf und rechnet zusammen. Die Kamera bewegt sich, und wir entdecken den Sprecher: einen Lehrer, der seine Klasse unterrichtet. Die Schüler kommen aus der Schule und unterhalten sich über diesen schönen nationalen Überfluß; und plötzlich fragen sie sich, warum sie selbst arm sind. Die Bilder der Reichen tauchen auf, und eine Schilderung des gegenwärtigen ökonomischen Durcheinanders leitet über zu den Herren dieser Welt und denen, die sie unterstützen. Faschismus und Bilder des Krieges. Erinnerung an den 6. Februar. Feuerkreuzler marschieren auf. Von außerordentlicher, kraftvoller Komik die unwiderstehliche Karikatur des machiavellistischen Colonel de La Rocque ... Und dann der zweite Teil des Films: der Kommunismus, seine Macht und seine Hoffnungen.

Die Folge ist anekdotischer gehalten. Drei kurze Geschichten von Kommunisten, die einen Kameraden, der entlassen wurde, in die Fabrik zurückbringen, eine arme Bauernfamilie, deren Möbel man versteigern wollte, vor dem Ruin retten und einem jungen, arbeitslosen Ingenieur helfen.

Das Ganze eingerahmt und betont von kraftvollen, gut verteilten Dokumentarszenen, erfüllt von Menschenmassen und Liedern. Dann, am Schluß, erscheinen, einer nach dem anderen, die wich-

tigsten Führer der Kommunistischen Partei. In Großaufnahme sagt jeder ein paar Sätze. Der Film endet mit eindrucksvollen Massenszenen, Aufrufen an die Jugend, im gewaltigen Rhythmus des Beginns.

Jean Renoir, in: Premier Plan, Sondernummer (22/23/24), S. 185 f. (Auszug)

## Jean Renoir: Kleine Geschichte von LA VIE EST A NOUS

Von Guy Braucourt

J. Renoir: In Wirklichkeit war der eigentliche Autor dieses Films ... oder besser der Motor, der ihn in Gang setzte, das war Hitler. Der Film ist eine der zahlreichen Manifestationen des Nationalbewußtseins gegen die Nazi-Bedrohung und gegen den faschistischen Geist, der sich im Lande ausbreitete. Es war so, daß die Meinungen der Mehrzahl meiner Assistenten und Mitarbeiter des Films, den ich vorher gedreht hatte (*Le crime de Monsieur Lange*), mit der meinen konform gingen, und dadurch wurde LA VIE EST A NOUS geboren.

- Wie hat sich die kollektive Erarbeitung des Szenariums und der Regiekonzeption abgespielt?

J. Renoir: Man kam zu mir und fragte, ob ich den Film drehen wollte oder überwachen oder auf die eine oder andere Art an ihm mitarbeiten wollte. Und da es sich um eine Phase des Anti-Hitler-Kampfes handelte, zögerte ich nicht, ja zu sagen. Aber dieser Film ist letzten Endes ein Kollektiv-Werk, und ich habe hier, wie bereits gesagt, die Rolle eines 'Producers' im amerikanischen Sinne des Wortes gespielt. Trotzdem habe ich einige Szenen selbst inszeniert, besonders die des Bruchs zwischen dem Arbeitslosen (Julien Bertheau) und seiner Freundin (Nadia Sibirskaia), während meine jungen Mitarbeiter eine andere Szene oder andere Komplexe in Angriff nahmen - z.B. Jacques Becker, der die Szene mit den Bauern bei der Versteigerung drehte. Schließlich habe ich alles überwacht. Mit den Schauspielern habe ich nur bei zwei oder drei Gelegenheiten zusammengearbeitet.

- Das politische und kulturelle Klima jener Zeit begünstigte für Sie als Anhänger der Linken das künstlerische Schaffen?

J. Renoir: Während der Streiks und der Fabrik-Besetzungen im Winter 36/37 drehte ich *La grande illusion*, und ich glaube, daß der allgemeine Geisteszustand mir dabei sehr geholfen hat. Man spürt so etwas wie Glauben, die Hoffnung auf etwas Besseres, auf einen Fortschritt - aber ich liebe das Wort 'Fortschritt' nicht, deshalb sagen wir besser, daß es einen Versuch gab, eine Gesellschaft zu errichten, die gerechter sein würde, und in jedem Fall den Willen, die Expansion von Hitlers Ideen aufzuhalten.

- Jean Renoir, man hat Sie in den Vorkriegsjahren den 'offiziellen Regisseur der Linken' getauft. Was halten Sie heute davon?

J. Renoir: Das ist ein Titel, der mir sehr schmeichelt, und ich bin glücklich, ihn getragen zu haben. Auf jeden Fall kann ihn heute niemand mehr tragen, da es 'die' Linke nicht mehr gibt, es gibt mehrere Linken! Die Zeiten haben sich enorm geändert, und die Probleme sind komplizierter geworden. Damals waren die Dinge ganz klar: es gab nur einen Feind, und der Kampf war lebensnotwendig. Daher diese wirkliche Volksfront mit der Vereinigung aller antifaschistischen Kräfte; hier fanden sich alle Linken zusammen, von den Pfarrern bis zu den organisierten Kommunisten... Die Welt dieser Jahre war sowohl bitterer als auch gefährlicher angesichts Hitlers und des Faschismus, zugleich war sie aber einfacher, und sie erlaubte es, größere Hoffnungen zu haben. Und ich frage mich, ob

heute die Vorführung von LA VIE EST A NOUS die gleiche Resonanz bei den Jungen hervorruft, die den Film zum erstenmal sehen und die damit eine Epoche entdecken, die sie nicht mehr erlebt haben...

Les Lettres francaises, Nr. 1308, 12. 11. 1969; zitiert nach Ulrich Gregor: Jean Renoir und seine Filme. Bad Ems 1970

## LA VIE EST A NOUS und Renoir

Der Stellenwert von LA VIE EST A NOUS innerhalb des Werkes von Renoir ist doppelt und widersprüchlich. Einerseits handelt es sich für den Großteil der Renoirexegeten um eine Art Seitensprung des Autors, den man ihm indessen nicht zum Vorwurf machen sollte, da es ihm gelungen sei, sich achtbar aus einer Affaire zu ziehen, mit der ihn außer seinem humanistischen Enthusiasmus nichts verband, ihn, für den es bezeichnend sei, daß er sich stets mißtrauisch gegenüber jeder primär politischen Tat verhielt. Also eine folgenlose Episode, die sich aus der Sympathie für das Volk und der Gesinnung Renoirs erklären läßt, die ihn auch nach anderen 'sozialen' (*Le crime de Monsieur Lange*, *La bête humaine*) und historisch-politischen (*La Marseillaise*) Themen greifen läßt. Vergessen wir nicht, daß Renoir seinen Ruf als Cinéaste der Linken gerade *Toni* und *Le crime de Monsieur Lange* verdankt und daß dies nicht ohne Einfluß auf die Tatsache blieb, daß man ihn mit der Aufsicht über LA VIE EST A NOUS betraute. Andererseits gefallen sich dieselben Exegeten darin, in dieser Film-Enklave die Spuren von Renoir zu entdecken, was es dann trotz allem erlaubt, ihn zum Vater des Werks zu stempeln. Zitieren wir Beylie: "Ist Renoir in diesem kollektiv inspirierten und realisierten Werk gegenwärtig? Ganz bestimmt. Zunächst einmal spürt man seine Handschrift in den Sequenzen, die er selbst gedreht hat, besonders, wenn sich der Arbeitslose (Julien Bertheau) und seine Freundin (Nadia Sibirskaia) in ihrer armselig möblierten Dachwohnung trennen. Fast in einer einzigen Einstellung gedreht - die junge Frau macht sich am Ofen zu schaffen, während der Mann, im Hintergrund des Zimmers, heimlich verschwindet, - geht von dieser Sequenz eine unbestreitbare emotionale Qualität aus. Nur der Autor von *Lange* beherrschte so die Technik der Tiefenschärfe, von der diese Bildfolge zeugt. Auch die ländlichen Szenen von der Pfändung und der Versteigerung sind von dem Renoir eigenen Humor erfüllt, wenn sie auch wahrscheinlich von Becker stammen.

Schließlich ist es interessant zu sehen, wie hier und da, *als hätten sie sich im Film geirrt* (von uns hervorgehoben), Lieblingskomparsen von Renoir auftauchen, deren Physiognomie, Rolle und, manchmal, Repliken, man schon anderswo gesehen oder gehört hat: Blavette, der seine streikenden Kameraden aus der Fabrik mitreißt, Dalban, der gemeine Verführer armer Arbeiterinnen, Brunius, der im Casino noch einmal die Gesten des ruinierten Barons der *bas-fonds* vollführt, Becker, der, eingereicht unter Arbeitslosen, über die Filme von Douglas Fairbanks spricht, etc. Simple 'private jokes'? Vielleicht, die aber den Film aus der Didaktik herausführen und ihm, heute *noch* (von uns hervorgehoben), einen unbestreitbaren Charme bewahren."

Die idealistische Kritik entschleierte hier in größtem Ausmaß ihre Voraussetzungen und ihre methodologischen Grundlagen (unfähig, ein historisch determiniertes Ganzes in der komplexen und dynamischen Einheit seiner Bestandteile zu erfassen, zergliedert sie es und atomisiert es in Teilchen, die sie in Beziehung zu anderen, ebenso willkürlich entnommenen, setzt) und die sehr zählbeige 'Vorausschau auf die Vergangenheit'. Ein doppelter Vorgang des Wiedererkennens und kein Erkenntnisprozeß, Produktion eines Pseudo-Wissens, Oberflächenbeschreibung und keine Analyse eines spezifischen Funktionierens. Der erste gibt sich gelegentlich als Strukturalismus aus, der zweite gibt sich gern die Form einer Absolution (glücklicherweise hat Renoir seither bewiesen, daß er kein Kommunist war) oder einer Hexenjagd (*Le déjeuner sur l'herbe* widerlegt LA VIE EST A NOUS). Wir werden uns diese leichte und sterile Arbeit sparen (die nur dazu geeignet ist, entweder Seufzer der Erleichterung oder Wutausbrüche zu provozieren). Mit einem Wort, darum geht es nicht.

Zunächst muß man, um den Film richtig zu sehen, sich seine zwei Achsen vergegenwärtigen: die seiner Einordnung in die Geschichte und die seiner Einordnung in das Werk von Renoir.

Was die Kritik nicht getan hat, indem sie sich der zweiten auf Kosten der ersten bedient hat.

Wenn LA VIE EST A NOUS auch eine Gruppenarbeit, ein Werkstattprodukt darstellt, so ist es dennoch falsch, anzunehmen, der Film sei nicht 'konstruiert', er sei nicht (wie die anderen Filme von Renoir) auf der Grundlage eines genauen und strengen Drehbuchs entstanden. Beylie hat unrecht, wenn er schreibt: "Es existiert kein ausgearbeitetes Szenarium zu diesem Film, dessen Episoden sich ohne andere logische Verbindung als die eingestandene Propagandaabsicht zugunsten der KP aneinanderreihen." Wir werden sehen, daß LA VIE EST A NOUS durchaus eine logische Konstruktion, und zwar eine sehr strenge, aufweist.

Auf die einfachste Art läßt sich das nachweisen (und lassen sich alle Analysen von LA VIE EST A NOUS als eines Films ohne Szenarium, ohne wirkliche Konstruktion, widerlegen), wenn man den Prozeß seines Ablaufs mit dem Bericht vergleicht, den Maurice Thorez dem 8. Kongreß der KPF in Villeurbanne vorträgt (der Kongreß vom 22. bis 25. Januar 1936, also kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu dem Film). Dieser Bericht, betitelt: '*Die Einheit der französischen Nation*' (ohne einzubeziehen, daß er inhaltlich den größten Teil der Rede des Lehrers zu Beginn des Films bildet), ist wie folgt gegliedert:

- *Frankreichs Reichtum*: a) die Landwirtschaft; b) die Industrie; c) Verkehrswege und Transportmittel; d) die Bevölkerung.
- *Die ökonomische Krise*. Die Feststellung, daß Frankreich trotz seines natürlichen Reichtums sich in einer schweren ökonomischen Krise befindet (es folgen Statistiken und Zahlen), führt zu der Frage: *Aber wie ist das möglich? ... Wieso kann es Arbeitslosigkeit, Not und Elend in einem Land geben, das so reich ist?* Antwort: - der Grund sind die *zweihundert Familien*. Es folgen:
  - *Die Situation der arbeitenden Klassen*: a) die Arbeiterklasse; b) Funktionäre und Angestellte im Öffentlichen Dienst; c) die Mittelklassen.
  - *Die Agrarkrise und das Elend auf dem Land*.
  - *Die Folgen dieser Krise*.
  - *Die Kriegspolitik von Laval* (ein Abriss der internationalen Situation, Heraufkommen des Faschismus, Laval als Komplize von Mussolini).
  - *Die Offensive der Reaktion in Frankreich*.
  - *Das Rettungsprogramm der KPF*, gefolgt von den Kapiteln *für die Einheit des französischen Volkes, die Kommunisten an die Macht, der Kampf für die Einheit, die Einheitsfront der Arbeiterklasse, die Volksfront, die Partei*. Daß die grobe Gliederung und die Anordnung der Sequenzen in LA VIE EST A NOUS aus dem Bericht von Thorez (einem Modell des politischen Diskurses für den Augenblick) übernommen sind, ist also nicht zu bestreiten. Außerdem ist bekannt, durch '*En marge du cinéma Français*' von J.B. Brunius - der an der Montage der zwei ersten Filmrollen mitwirkte -, daß seine Arbeit mit Renoir darin bestand, zunächst für den Text von Thorez Bilder zu finden, dann, Bilder, Kommentar und Dialog dynamisch zu verbinden.

Gleichzeitig läßt sich feststellen, daß der Film, nicht ohne Grund, gegenüber der Rede von Thorez eine wichtige Veränderung vornimmt: während Thorez von der Darstellung der Situation der Arbeiterklasse (derjenigen also, an die sich die Rede und der Film wenden) auf die internationale Situation und das Anwachsen des Faschismus in Frankreich zu sprechen kommt, dreht der Film diese Reihenfolge um und bringt die drei fiktiven Episoden ('Die Arbeitseinstellung' - Arbeiterfrage, 'Die Versteigerung' - Bauernfrage, und die Episode mit dem arbeitslosen Ingenieur) durch die Reden der politischen Führer, das wirklich Positive des Films, zum Abschluß: im Laufe des Textes werden wir die Notwendigkeit dieser Strategie erläutern und die Notwendigkeit der Kollision - im Film - des Adressaten mit den Rednern.

Es ist nicht das erste- und nicht das letztmal, daß Renoir mit einer Equipe im Atelier arbeitet. Er hat sogar niemals anders gearbeitet:

denken wir an die Wichtigkeit der Zusammenarbeit mit Karl Koch (Ex-Mitarbeiter von Brecht) und Swoboda; werfen wir einen Blick auf die Filmographien und Gespräche in bezug auf *La petite marchande d'allumettes* wie *La règle du jeu*, ganz zu schweigen von *Toni*, *Lange*, *Les bas-fonds*, *La Marseillaise*. Und erinnern wir uns daran, was Renoir selbst gesagt hat, der seine Regisseurrolle definiert als ein Aufnehmen, Sicheinverleiben und Verarbeiten jeder Art von Ratschlägen, Beiträgen, von anderen Eingebachtem. Dieser Film ist nur in deutlicherem Ausmaß, was alle Filme von Renoir sind: Gruppenfilme. Und was die Tatsache betrifft, daß bestimmte Sequenzen von LA VIE EST A NOUS von Becker oder Le Chanois gefilmt wurden, so ist sie nicht mehr und nicht weniger wichtig als die, daß in *La règle du jeu* alle Einstellungen mit den erlegten Kaninchen von Swoboda stammen.

Worauf es dagegen ankommt, wenn man von dieser Team-Arbeit an LA VIE EST A NOUS spricht, ist die Entsprechung und der Zusammenhang zwischen der Gruppenarbeit, wie sie Renoir immer praktiziert hat, und der spezifischen Arbeit, die ein militanter Film erfordert. Noch eine andere Verbindung fällt auf, wenn man die Prinzipien der Konstruktion des Films studiert und sie mit dem gewohnten Erzählprinzip von Renoir vergleicht.

LA VIE EST A NOUS verfährt nach der Art eines politischen Diskurses: man entwirft zunächst ein pauschales Bild von Frankreich (der Vortrag des Lehrers); diese Darstellung wird als verlogen, weil unvollständig, entlarvt; die Verantwortlichen werden vorgestellt (die 'zweihundert Familien'), die greifbare Bedrohung durch den französischen Faschismus, das allgemeine Anwachsen des Faschismus in Europa; man präsentiert die KP als einzige Alternative in dieser Situation; das wird dann an einer Serie von Beispielen demonstriert, die sowohl die wirkliche Arbeit militanter Kommunisten zeigen als auch die wirkliche Situation Frankreichs beschreiben (doppelte Funktion: Dokumentar- und Lehrfilm).

Diese 'Beispiele' unterstützen mit ihrem Gewicht die Reden der kommunistischen Führer, bereiten sie vor, fordern sie heraus. Die Konstruktion und die Gliederungen dieses politischen Diskurses können nur aus einer ihrerseits politischen Arbeit am Entwurf des Films resultieren. Wir wissen, daß sie von Le Chanois und Unik, den Mitgliedern der Equipe, die militante Kommunisten waren, getan wurde.

Es ist aber nicht so, daß die Rolle von Renoir gegenüber einem solchen Diskurs und seiner Logik darin bestanden hätte, einfach diesen Rohentwurf mit seiner Handschrift zu versehen, ihn mit Talent zu illustrieren, mit pittoresken oder dramatischen Details nach seiner Façon auszuschmücken.

LA VIE EST A NOUS, nicht seine Drehbuchgrundlage, sein ursprünglicher Diskurs, sondern der Film, bewegt sich in großen Abschnitten, autonomen Sequenzen, Erzähl- oder Dokumentarblöcken, die voneinander unabhängig zu sein scheinen. Dieselbe Form der Konstruktion und der Progression, die in LA VIE EST A NOUS vollkommen der Logik und den Erfordernissen des politischen Diskurses entspricht, ist im großen und ganzen auch die der Filme von Renoir aus jener Zeit, die als Einheiten aus autonomen, aber aufeinander abgestimmten Blöcken konzipiert sind, die sich schließlich ergänzen und durch den ganzen Film sich gegenseitig in ihrer Bedeutung erhellen (z.B. *La Marseillaise*). Man kann sagen, daß Renoir, nach *Bovary*, *Toni* und *Lange*, sich ganz auf der Höhe der Problematik befindet, die mit der Konstruktion eines militanten Films verbunden ist, daß also LA VIE EST A NOUS, obwohl in der Absicht und seiner Natur nach radikal von den anderen Filmen Renoirs unterschieden, fast wie sie funktioniert. Zum Beispiel der von Renoir mit Vorliebe gehandhabte Wechsel von starken Momenten mit weniger starken, sein dialektisches Prinzip des Gleichgewichts, der bewußten gegenseitigen Betonungen und Abschwächungen verschiedener dramatischer Elemente, sie finden hier ganz natürlich ihre Anwendung auf das dialektische Fortschreiten eines politischen Diskurses; das andere Prinzip von Renoir, den Film in große Einheiten zu zerteilen, die aufeinander einwirken, deckt sich hier vollkommen mit dem didaktischen Bestreben, die politische Materie in Teile zu zerlegen,

die sich gegenseitig ergänzen und begrifflich machen sollen.

Diese Verbindung einer echt didaktischen Arbeit, ausgeführt von politisch Militanten, die sich über das Wie ihres politischen Diskurses, seine Gestaltung und Entwicklung, befragt haben, mit einer dramaturgischen Arbeit, die sich derselben Prinzipien von Progression und Konstruktion bedient, besagt deutlich, daß die Aufgabe von Renoir bei LA VIE EST A NOUS nicht darin gelegen haben kann, den politischen Diskurs auszuschmücken, anzureichern, zu variieren (ihn also zu verwischen), sondern ihn zu *materialisieren*, ein logisches Schema dramatisch zu artikulieren. Die politische Botschaft vermittelt sich durch das dramatische Fortschreiten des Films. Renoir hat weder eine politische Aussage illustriert, noch hat sich diese heimlich aus einem Mangel an Kohärenz eingeschlichen: vielmehr war seine ganze Arbeit auf diese politische Aussage gerichtet.

Wir dürfen also annehmen, daß Renoir vollkommen in das kollektive Abenteuer des Films verwickelt war und daß er sich gleichzeitig als Cinéaste der Propaganda in dem Maße als eines Materials bedient hat, als dieses Unternehmen für ihn mehr als für die Militanten, die daran arbeiteten, auch 'Spiel' und Manipulation, im positiven Sinn, beinhaltete. Renoir war immer sehr aufgeschlossen für Experimente, er hat immer versucht, in einer logischen Folge, die noch zu untersuchen bleibt, jedes Material zu bearbeiten, jedes Thema zu behandeln. Es lag nahe, daß er sich in jenem Moment mit dem Material an Propaganda und den Problemen des militanten Films befaßte. Eines Tages also - und das geschah in diesem Augenblick des Jahres 36 - sollte Renoir den Propagandafilm erproben, so wie er seine Erfahrungen mit dem 'Neo-Realismus', der *Commedia dell'arte*, der Dreharbeit mit mehreren Kameras, der langen Einstellung oder der Tiefenschärfe gemacht hat, und sich die für viele Cinéasten fatale Frage stellen: wie ist es möglich, eine einzige Aussage in einem Film zu propagieren? Darin liegt das Problem des Funktionierens von LA VIE EST A NOUS als eines militanten Films.

Cahiers du Cinéma, Nr. 218, März 1970; Auszug aus einer Diskussion, an der sich beteiligten: Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Jean Narboni und Jean-Pierre Oudart

## Lied aus LA VIE EST A NOUS

Meine Damen, meine Herren,  
entschuldigen Sie unsere Indiskretion,  
aber wir sind neugierige Leute,  
die eine Erklärung suchen.  
Frankreich ist ein sehr reiches Land,  
wo es alles im Überfluß gibt.  
Aber der Arme muß sich statt mit Brot  
mit Krumen zufrieden geben.  
Frankreich ist ein fruchtbares Land,  
das schöne Ernten hervorbringt.  
Aber der alte Arbeitslose ohne Obdach  
findet oft nicht einmal einen Rest.  
Frankreich ist ein Land des Wohlstands,  
in dem man wie ein König leben kann.  
Aber in seiner Mansarde sieht der Vater,  
wie seine Kinder vor Kälte kriechen.  
Meine Damen, meine Herren,  
entschuldigen Sie unsere Indiskretion,  
aber wir sind neugierige Leute, die eine  
Erklärung wollen.  
Was geschieht mit dem Korn und den  
Blumen, die auf Frankreichs Äckern wachsen?  
Wem gehören die Felder, wem die Bergwerke,  
wem die Häfen, wem die Fabriken,  
wem die Banken, wem die Wälder,  
wem das Korn und wem das Erz,  
wer treibt die jungen Leute zum Selbstmord  
und die Frauen zur Abtreibung?  
Warum ist Dein Teller leer  
und Dein Kind ohne Kleidung?

Meine Damen, meine Herren,  
entschuldigen Sie unsere Indiskretion,  
aber wir sind ernsthafte Leute,  
die eine Erklärung geben.  
In Frankreich gibt es 200 Familien,  
die den Reichtum anhäufen.  
In Frankreich gibt es 200 Familien,  
die an Eurem Elend schuld sind.  
Ihre Verwaltungsräte sind Räuberhöhlen,  
wo man Eure Gehälter senkt,  
wo man Eure Kinder ausplündert.  
Frankreich gehört nicht den Franzosen,  
denn es gehört 200 Familien.  
Frankreich gehört den Franzosen nicht.

(Der vollständige Text des Liedes ist im Film nicht enthalten.)

### Die Filme von Jean Renoir

*La fille de l'eau* (1924). *Nana* (1926). *Charleston; Marquitta* (1927). *La petite marchande d'allumettes; Tire au flanc* (1928). *Le tournoi; Le bled* (1929). *On purge bébé; La chienne* (1931). *La nuit du carrefour; Boudu sauvé des eaux* (1932). *Chotard et Cie* (1933). *Madame Bovary* (1934). *Toni* (1935). *Le crime de Monsieur Lange; LA VIE EST A NOUS; Une partie de campagne; Les bas-fonds* (1936). *La grande illusion* (1937). *La Marseillaise; La bête humaine* (1938). *La règle du jeu* (1939). *Swamp water* (1941). *This land is mine* (1943). *Salute to France* (mit Garson Kanin, 1944). *The Southerner* (1945). *The diary of a chambermaid; The woman on the beach* (1946). *The river* (1950). *Le carrosse d'or* (1953). *French-Cancan* (1955). *Elena et les hommes* (1956). *Le déjeuner sur l'herbe* (1959). *Le testament du Dr. Cordelier* (1961). *Le caporal épinglé* (1962).

(Lied und Filmtitel nach Ulrich Gregor, a.a.O.)

### Die Volksfront (1936 - 38)

Der Kampf für die Wahlen im April/Mai 1936 wurde von den Radikalen zusammen mit den Sozialisten und Kommunisten im Rahmen einer neuen 'Volksfront' geführt. Das Resultat war ein entschiedener Sieg für die Linke; der Antifaschismus ersetzte den Antiklerikalismus als Grundlage dieser neuen Version eines 'Kartells der Linken'. Obwohl die Kommunisten nicht in der Regierung vertreten waren, die Léon Blum, der Sozialistenführer, zusammenstellte, war diese Regierung doch eine viel breitere Linkskoalition als jemals zuvor. Ihr Programm, dem sie ihren Zugang zur Macht verdankte, enthielt eine Serie umfassender sozialer und wirtschaftlicher Reformen, als es sie jemals gegeben hatte, und diese Reformen wurden von den Kommunisten mitgetragen.

Mit 500 000 Arbeitslosen, die Unterstützung erhielten, und vielen weiteren Beschäftigungslosen war die Wirtschaftskrise zu einem Höhepunkt gelangt. Seit 1919 waren trotz zwei Perioden der Linksinregierung nur zwei wichtige soziale Verbesserungen von der Nationalversammlung verabschiedet worden. Die eine, aus den Jahren 1928 und 1930, legte die Grundlagen der Sozialversicherung, die andere, aus dem Jahre 1932, etablierte ein System der Familienunterstützung. Das Programm der Volksfront sah verschiedene Projekte öffentlicher Arbeiten vor; eine nationale Getreidebehörde, umfassendere Arbeitslosen- und Rentnerunterstützung, eine Kontrolle der Bank von Frankreich durch den Staat, die Nationalisierung der Waffenindustrie und - am umstrittensten von allem - die Verkürzung der Arbeitswoche auf 40 Stunden sowie eine stärker gestaffelte Einkommensteuer. Obwohl er von Beginn seiner Regierungszeit mit einer Serie von Besetzungen und Streiks zu kämpfen hatte, die die Linke inszenierte, um die Regierung 'vorwärtszudrängen', gelangt es Blum, die Gewerkschaft C.G.T. und die Vertreter der Unternehmer im Matignon-Abkommen zusammenzubringen. Diese Vereinbarung sah kollektive Lohnabkommen, eine allgemeine Lohnerhöhung von 7 bis 15 % sowie die Gründung von Arbeiterdelegationen vor, die direkt mit der Leitung der Fabriken verhandeln sollten. Léon Jouhaux, Generalsekretär der C.G.T., begrüßte dieses Abkommen als den größten

Sieg, den die Arbeiterklasse in ihrer ganzen Geschichte errungen hat.' Das Übereinkommen wurde durch das Gesetz über kollektive Lohnabkommen vom Juni 1936 bestätigt. Die 40-Stunden-Woche und der bezahlte Urlaub wurden auch durch Gesetz eingeführt. Innerhalb von zwei Jahren gelang es der Volksfront, alle wichtigen Punkte ihres Wahlprogramms durchzusetzen. Dies war die intensivste Periode sozialer Reformen in der Geschichte der Republik. Keine ihrer Errungenschaften, mit Ausnahme der 40-Stunden-Woche, wurde später wieder abgeschafft.

Im Juni 1937 wurde Blum durch eine revidierte Volksfrontregierung unter dem Radikalen Chautemps abgelöst; die Kammer gab ihm Vollmachten zur Verbesserung der finanziellen Situation, die sich unter Blum ungünstig entwickelt hatte. (...)

Im Laufe des Jahres 1938 brach die Volksfront auseinander. Im Januar bildete Chautemps sein Kabinett zu einem reinen Kabinett der Radikalen um, aber es fand nicht die Unterstützung der Sozialisten und Kommunisten und hielt sich nur zwei Monate. Sein Rücktritt fiel mit der Annexion Österreichs durch Hitler zusammen. Blums Versuch, noch einmal eine Volksfrontregierung aufzustellen, dauerte weniger als einen Monat. Im April 1938 formierte Daladier eine neue radikale Regierung, die noch an der Macht war, als der II. Weltkrieg ausbrach.

Das Volksfront-Experiment war nicht ohne Erfolg, und die Volksfrontregierung wurde auch nicht gestürzt. Der kommende Krieg wirkte ihr entgegen; ihre größten Mißerfolge lagen auf dem Gebiete der Außenpolitik. Ihre Politik der Nichteinmischung im Spanischen Bürgerkrieg, die von England unterstützt wurde, und ihr Unvermögen, den Vormarsch Hitlerdeutschlands auf dem Wege zur Beherrschung Europas aufzuhalten, sind scharf kritisiert worden.

Die letzten Jahre der Republik waren gekennzeichnet durch den offenen Konflikt zwischen den Kräften des Parlamentarismus auf der einen und den Kräften des Faschismus und Kommunismus auf der anderen Seite. Die internationalen Spannungen spiegelten sich in den inneren Konflikten. Blum ergriff scharfe Maßnahmen gegen die Rechte: im Juni 1936 löste er die 'Croix de Feu' ('Feuerkreuzler') auf, die Liga des Obersten François de la Rocque (sie wurde als 'Parti social Français' neu gegründet, aber im Dezember 1937 ebenfalls für illegal erklärt); im November 1937 deckte er die monarchistische Verschwörung der Cagouards (des 'Geheimkomitees Revolutionärer Aktion') auf, die unter Eugène Deloncle die Republik durch einen bewaffneten Aufstand stürzen wollten.

Encyclopaedia Britannica, London/Chicago 1963, Bd. 9, S. 639

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)  
redaktion: peter nau, ulrich gregor