Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 31 (1989)

Heft: 164

Artikel: Une affaire de femmes von Claude Chabrol : Kaffeemühle des Schicksals

Autor: Vian, Walt R.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867276

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

UNE AFFAIRE DE FEMMES von Claude Chabrol

Kaffeemühle des Schicksals

Das von Claude Chabrol bevorzugte Objektiv ist für gewöhnlich das 35er. In UNE AFFAIRE DE FEMMES aber hat er die grösstmöglichen Brennweiten, 50mm notfalls 45, eingesetzt – weil die Räume so eng sind. Es amüsiert ihn, das Gegenteil von dem zu machen, was gängige Filmtheorie vorschreibt. Die Grammatik des Kinos verlangt – gemäss unbestrittener Theorie und geläufiger Praxis – nach kurzen Brennweiten für Totalen und langen für Grossaufnahmen. Das führt aber dazu, dass die Räume kleiner werden, wenn die Bilder kleine Ausschnitte gross zeigen und umgekehrt. Historisch gesehen hat dies natürlich damit zu tun, dass man die schweren, unbeweglichen Kameras kaum verschieben musste, ein kurzer Objektivwechsel bewirkt dasselbe. Zum Preis veränderter Raumperspektive allerdings. Chabrol gleicht die Räume aus, indem er umgekehrt vorgeht, also für Totalen eher längere, für Grossaufnahmen eher kürzere Brennweiten wählt. Die engen Räume in UNE AFFAIRE DE FEMMES aber – wo nach Leitfaden weitwinklige Linsen angezeigt wären – werden durch die möglichst langen Objektive betrachtet noch enger.

*

Einen Stoff zu haben, der zu bearbeiten sich lohnt, ist das eine; seine Bearbeitung und dann auch seine Interpretation das andere: die Feststellung ist trivial. Die um Drehbücher entbrannten Diskussionen aber lassen es geraten erscheinen, diese Feststellung dennoch zu treffen. Die Bearbeitung kann einen starken Stoff völlig verschenken und eine unzulängliche Interpretation eine hervorragende Bearbeitung zur Unkenntlichkeit entstellen. Der Regie bleibt selbst bei ausgezeichneten Stoffen und vorbildlichen Drehbüchern noch Entscheidendes zu tun. Regisseur Claude Chabrol ist sich nicht zu schade, sich der Herausforderung, auch aus etwas völlig Schwachsinnigem etwas weniger Schwachsinniges zu machen, zu stellen. Das mögen gesamthaft betrachtet zwar schwächere Filme werden, das handwerkliche Training aber hilft bestimmt, die wirklichen Herausforderungen dann nicht zu verpatzen.

Der Stoff

Eine Engelmacherin wird denunziert, vor ein Sondergericht gestellt, als «Mörderin des Vaterlandes» verurteilt und hingerichtet, um ein Exempel zu statuieren, das die in Kriegszeiten angeschlagene Moral des Volkes aufrichten soll.

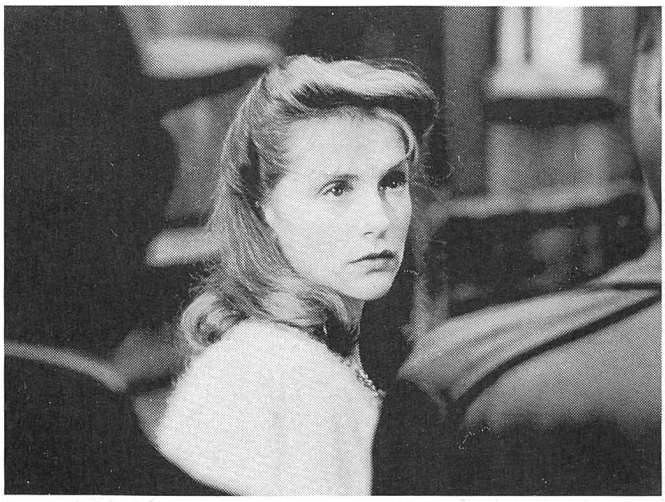
Die Geschichte

Marie müht sich mit ihren Kindern Mouche und Pierrot durch die schweren Zeiten. Ginette, ihre Nachbarin, ist schwanger, aber deren Freund Bernard wird nach Deutschland abkommandiert und will den Balg nicht haben. Marie hilft Ginette, leistet ihr einen Dienst unter Frauen, und kriegt dafür den Plattenspieler geschenkt. Doch in Ginettes Situation sind viele Frauen im besetzten Frankreich. Marie, die seit vierzehn Jahren nichts anderes kennt, als Dreck wegzumachen, aber noch immer Träume und höhere Ambitionen hat, leistet hier einen Dienst und da einen Dienst, und lässt sich diese Dienstleistungen auch immer besser bezahlen. Paul, ihr aus dem Kriegsdienst entlassener Mann, erträgt ihre deutlich manifestierte neue Unabhängigkeit kaum und denunziert Marie, nachdem er sie mit ihrem Geliebten erwischt. Marie wird verhaftet, nach Paris vor ein Sondergericht transferiert, verurteilt und hingerichtet.

Isabelle Huppert als Marie – Mutter und «Mörderin des Vaterlandes»

Die Bearbeitung, das Drehbuch

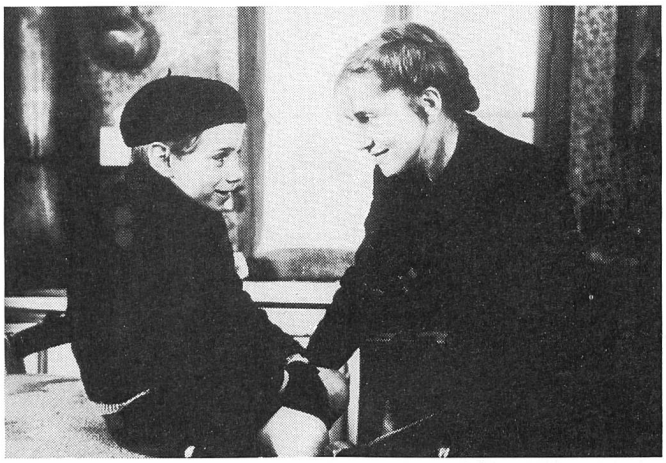
Obwohl von der Leinwand nicht schlüssig abzulesen ist, was im Buch stand und was bei der Ausführung noch hinzugefügt oder weggeschnitten wurde, lassen sich vom fertigen Werk her doch einige Rückschlüsse ziehen. Die Struktur einer Erzählung ergibt sich nicht einfach durch Improvisation, Tempo und Rhythmus stellen sich nicht von selbst ein.
Brotsack auf dem Küchentisch: das müsste schon im Drehbuch gestanden haben. Das charakterisiert Paul, kennzeichnet den Charakter des Heimkehrers. Er sitzt nicht in der Küche und wartet, er begrüsst seine Familie nicht freudig an der Tür: er hinterlässt ein Zeichen, setzt ein Signal und zieht sich zurück. Und das ist nicht einfach zufällig so, sondern sehr durchdacht. Später liest Paul Marie einen Liebesbrief vor, den ihm ein sterbender Kamerad überlassen hat; seine Art, Marie vorzuwerfen, ihm nie solche Briefe geschrieben zu haben, überhaupt keine Briefe. Paul zieht sich in sich selbst zurück, leidet, schmollt, setzt allenfalls Signale, handelt indirekt. Aus Spass und um sich nicht ganz nutzlos vorzukommen, weil es beruhigt und beschäftigt, schnipselt er Zeitungen, gestaltet aus den Schnipseln Collagen, schliesslich auch jene, die seine Frau bei der Polizei denunziert.
Im Gespräch lächelt Chabrol, oh doch, das mit dem Papierschnipseln, das könnte schon ihm eingefallen sein, franchement, solche Einfälle seien eine Stärke von ihm, vielleicht komme dies vom vielen Lesen von Kriminalromanen. Wer die Einfälle hat, woher sie kommen, wie sie verfeinert und auf den Punkt gebracht werden, spielt kaum eine Rolle. Von Bedeutung ist nur, dass sie schliesslich auf der Leinwand vorhanden sind. Claude Chabrol selbst kolportiert aus der Entstehungsgeschichte des Drehbuches zu TO HAVE AND HAVE NOT: Jules Furthman und William Faulkner hätten, jeder eine volle Flasche Whisky vor sich, beschlossen, erst nachdem die beiden Flaschen leer sind, den ersten Satz zu schreiben – und manchmal wartete der eine auf den andern, denn ohne den Scotch geleert zu haben, arbeiteten sie nicht.
Wenige, präzise Striche zeigen eine glasklar konstruierte Skizze, die der Zuschauer unwillkürlich zum eigenen Bild ergänzt. Die Entwicklung wird in horrendem Tempo vorgeführt, aber der Erzählung ist so leicht zu folgen, dass die Geschwindigkeit kaum spürbar wird.
Marie findet, sie lebten wie die Ratten, zwei, drei Einstellungen vom Einzug, eine kleine Feier der neuen Wohnung, eine Szene im Schlafzimmer, in der Marie berichtet, was ihr die Karten für die Zukunft offenbaren. Zwei Frauen, die dem Bahntrasse entlang kommen, bei Marie läuten, «Lucie schickt uns», tausend Francs vorzeigen und eintreten. Schnitt in einen Krämerladen. Marie wird nicht mit Marken zahlen, sondern mit Geld. Verschlossene Schränke öffnen sich. Sie streicht den Kindern Marmelade auf die Kekse, überreicht Paul Zigaretten gleich schachtelweise. Abblende. Pierrot kommt von der Schule, nimmt sich eine Süssigkeit aus der Schüssel auf dem Tisch. Mouche sitzt allein auf dem Bettchen. Die Küchentür ist verschlossen. Ein Blick durch das Schlüsselloch. Schnitt. Marie mit Lucie an einer Strandpromenade. Sie will ihr ein Zimmer vermieten. Loulou besichtigt das Zimmer, will es aber nicht. Vater und Sohn sitzen



in der Kneipe. Trinken Wein. Paul: «Hat die Mutter viele Besuche?» – «Einige.» – »Männer?» – «Nein, Frauen.» Vater: «Egal woher das Geld kommt, Hauptsache die Züge wecken uns nicht mehr.» Loulou nimmt das Zimmer, und jetzt wäre bei Marie noch ein weiteres zu mieten. Der Hof vor dem Haus hat jetzt stattliche Dimensionen.
In ein paar hingeworfenen Strichen, zwei Abtreibungen, zwei Wohnungswechsel, ein Aufstieg. Doch die Kehrseite ist jederzeit präsent, bricht sich unverhohlen Bahn. Als sie den ersten Umzug feiern, eine Kerze ausblasen und einen Wunsch äussern, sagt Pierrot, er möchte einmal Henker werden. Maries Karten sagen ihr ein böses Ende voraus. Auf dem Rummelplatz wird ein Flüchtiger vor ihren Augen erschossen. Paul wird immer bitterer.

Regie, die Interpretation

Die Weite des Landes in der allerersten Einstellung, die Marie und die Kinder beim Brennesseln Sammeln zeigt, unterstreicht noch die Enge der Wohnung, in die sie zurückkehren werden. Am folgenden Morgen muss Marie die Kaffeemühle bei der Nachbarin holen. Der kurze Weg über den Gang wird schicksalhaft, wenn sie in ihre Wohnung zurückkommt, hat sich ihr Leben verändert. Chabrol: «Das weiss ich, und darum zeige ich es.» Er nimmt die Kamera schwindelerregend hoch, klaustrophobisch lange Brennweite («das einzige Problem war, dass man die Treppe verstärken musste, damit sie nicht zusammenstürzt»), Marie huscht über den Flur. Schnitt. Kamera unter Augenhöhe. Marie bückt sich, nimmt den Schlüssel unter dem Türvorleger hervor, schliesst auf, tritt ein – man kann sich des Gefühls kaum erwehren, dass etwas passieren wird.
Chabrol nimmt die Kamera dann wieder etwas über Augenhöhe, als Marie vom Tod einer Klientin erfahren hat. «Nicht zu hoch, man muss gar nicht mehr soviel machen, um diesen Moment zu unterstreichen.» Dass der Geliebte von Marie auch als Kranführer arbeitet, könnte ein kurzfristiger Einfall der Regie sein, muss aber nicht. Wie auch immer, dies rechtfertigt jedenfalls eine Einstellung aus der Kranführerkabine, von extrem hoch nach unten und eine Folgeeinstellung am Boden mit dem süffisanten Dialog: «Vorsicht Madame, es könnte doch etwas herunterfallen.» – »Ich will ja zum Kranführer, nicht zum



Kran.» Nochmals leicht über Augenhöhe sind dann auch die drei Schraubenmuttern der Klinge der Guillotine.
Wo die Kamera hingestellt wird, in welche Richtung, durch welches Objektiv sie blickt, das sind Fragen der Interpretation eines Drehbuches, Aufgaben der Regie. Wo die Kamera zwingend hin muss, ist für Claude Chabrol *evident*, offensichtlich, seit er die Angst vor der Kamera verloren hat. Dazu hat er allerdings zwanzig Jahre gebraucht. Er bereitet nur die erste Einstellung für den ersten Drehtag vor, sagt er, «und der Rest ergibt sich dann wie von selbst. Dreharbeiten bereiten mir grosses Vergnügen. Jeden Morgen beeile ich mich, auf den Set zu gelangen, und amüsiere mich damit, im betreffenden Augenblick zu sagen: Là. Ich weiss genau, wo ich die Kamera nicht hinstellen will, und von da aus finde ich leicht, wo sie zwingend hingehört.»
Auch Kamerabewegungen interpretieren die Vorlage. Nur ein Beispiel unter dutzenden. Paul und Marie sitzen in der Küche. Paul liest ihr den Liebesbrief vor. Die Kamera *schwenkt* von ihm zu ihr und *schneidet* von ihr zu ihm. Die Bewegungsfolge unterstreicht unauffällig die Situation: Er begehrt sie, sie wünscht sich ihn vom Hals. Solche Dinge bleiben der Regie auch beim vollkommensten Drehbuch zu tun, und diese Aufgabe ist nicht anspruchslos. Und seit es die *boîte magique* gibt – gemeint ist die direkte Videokontrolle der Aufnahme –, «ist ein Irrtum, selbst in Rhythmus und Tempo der Bewegung, nicht mehr erlaubt». Ausgeführt werden diese Bewegungen in Chabrol-Filmen in letzter Zeit meist durch Kameraoperateur Michel Thiriet, «weil ich anders als Lelouch sehr ungeschickt mit meinen Händen bin, wenn ich das jemals versuchen würde, gäbe das eine Katastrophe.»
Zu interpretieren bleibt noch viel mehr. Etwa das Licht. Für UNE AFFAIRE DE FEMMES wollte Chabrol von seinem Kameramann ein Licht, «bei dem man die Armut riecht, den Staub, der in der Luft liegt, spürt, gleichzeitig aber weder Eintönigkeit aufkommt noch ein Feuerwerk mit externem Licht versprüht wird. Und Jean Rabier antwortete: Wenn ich dich richtig verstehe, willst du das Licht der alten Chaplin-Filme. Und das war es genau, was ich wollte, was ich zu erklären versuchte, und was er mir dann gemacht hat. – Jean sagte, er werde versuchen, es besser zu machen. Er ist sehr anspruchsvoll.» Selbstverständlich folgt das Licht auch dem dramaturgischen Bogen von düster zu heller zu düster.
Dass Chabrol in seinen Filmen ein eigenes Bild- und Zeichensystem rund ums Essen aufzubauen pflegt, ist allgemein bekannt. Nicht anders in UNE AFFAIRE DE FEMMES. Das reicht von den Brennesseln, die eingangs gesammelt werden, über die Kekse mit der Marmelade und den Kuchen, bis hin zum Gänsebraten und zurück zum Blick auf den Gefängnisfrass im vollen Napf von Marie. Als es der Familie immer besser geht, entdeckt der aufmerksame Betrachter plötzlich einen grossen Laib Brot, am Rande einer Einstellung, auf dem Tisch. Pierrot angelt sich Bonbons aus der Schüssel mit den Süssigkeiten, als ob er nie etwas anderes gekannt hätte. Die Details sitzen präzise. Die Pfannen, in denen das Wasser aufgekocht wird, verschönern sich wie die Vorhänge, die Tapeten, die Kleider und die Unterwäsche der Marie. Über deren Frisuren – bis hin zum Punkt, wo die Haare endgültig fallen – liesse sich leicht eine eigene Abhandlung schreiben. Die Kunst solcher Zeichen- und Bildsysteme (zu denen auch eine bedeutsame Kameraeinstellungshöhe zählen kann) liegt nicht darin, dass sie ins Auge springen, sondern darin, dass sie *nicht stören* und unterschwellig wirken.

*

«Das Spiel der Filmschauspieler verlangt die Gegenwart der Kamera. Ich bin erstaunt, wenn Kollegen sagen, dass sie die Kamera soweit wie möglich wegstellen und mit langen Brennweiten drehen, damit sich die Schauspieler gelassener bewegen. Das Gegenteil ist doch der Fall: je näher die Kamera rückt, desto wohler fühlen sich die Schauspieler. Das ist zwingend, damit sie die Kamera als ihren Komplizen empfinden und nicht etwa als jemanden, der hinter der Tür lauert, um sie zu bespitzeln.»

Walt R. Vian

Die Zitate stammen aus einem Gespräch, das Walt R. Vian mit Claude Chabrol führte.

Die wichtigsten Daten zu UNE AFFAIRE DE FEMMES:
Regie: Claude Chabrol; Drehbuch: Colo Tavernier O'Hagan, Claude Chabrol frei nach «Une affaire de femmes» von Francis Szpiner; Kamera: Jean Rabier; Schnitt: Monique Fardoulis; Ausstattung: Françoise Benoit-Fresco; Kostüme: Corinne Jory; Musik: Matthieu Chabrol; Ton: Jean-Bernard Thomasson, Maurice Gilbert.
Darsteller (Rolle): Isabelle Huppert (Marie), François Cluzet (Paul), Marie Trintignant (Lucie), Nils Tavernier (Lucien), Lolita Chammah (Mouche 2), Aurore Gauvin (Mouche 1), Guillaume Foutrier (Pierrot 1), Nicolas Foutrier (Pierrot 2), Marie Bunel (Ginette), Dominique Blanc (Jasmine), Louis Ducreux (Vater Mourier), Michel Beaune (Staatsanwalt Mourier), Evelyne Didi (Fernande), Dani (Loulou), François Maistre (Lamarre-Coudray), Vincent Gauthier (Rechtsanwalt Fillon), Myriam David (Rachel).
Produktion: MK2 Productions, Films A2, Films du Camélia, La Sept in Verbindung mit Sofica Sofinergie; Produzent: Marin Karmitz; Produktionsleitung: Yvon Crenn. Frankreich 1988. 35 mm, Farbe, 110 Min. BRD-Verleih: NEF 2, München; CH-Verleih: Citel Films, Genf.