

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 38 (1996)
Heft: 206

Artikel: Doppelspiel zu dritt : Les diaboliques. Ein Stoff und seine Versionen : der Roman von Boileau-Narcejac und die Verfilmungen von Henri-Georges Clouzot und Jeremiah Chechik
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866597>

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](#)

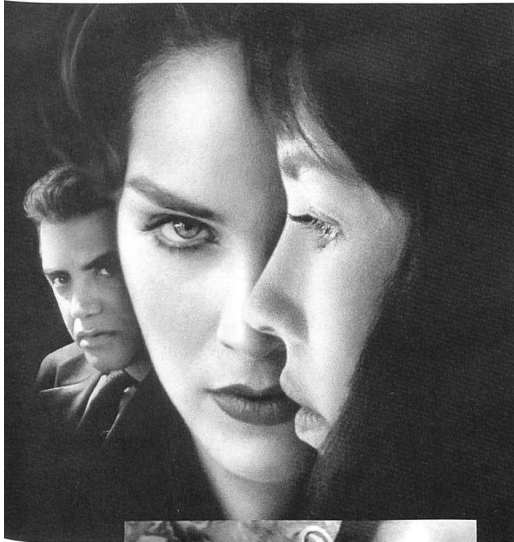
Download PDF: 13.01.2026

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

Doppelspiel zu dritt

LES DIABOLIQUES. Ein Stoff und seine Versionen.

Der Roman von Boileau-Narcejac und die Verfilmungen von Henri-Georges Clouzot und Jeremiah Chechik.



1



2



3

Zwei Frauen und ein Mann. Eine Dreiecks-konstellation, für die der Kriminalroman eine Lösung weiss. Einer ist zuviel, einer muss weg.

Zwei Frauen und ein Mann. Eine Dreieckskonstellation, für die der Kriminalroman eine Lösung weiss. Einer ist zuviel, einer muss weg.

Das ist auch die zunächst einmal konventionelle Grundbedingung von «*Celle qui n'était plus*» (wörtlich: *Die nicht mehr war*), dem 1952 entstandenen Roman von Pierre Boileau und Thomas Narcejac. Hier bringen der Mann und seine Geliebte in gemeinsamer Aktion die Ehefrau um. Sie ist die störende Dritte und wird in der Badewanne ertränkt.

Boileau-Narcejac verzichten auf jegliche Exposition und gehen gleich mitten hinein ins Geschehen: am Anfang steht die Tat. Obwohl der Roman mit einem Höhepunkt beginnt, schafft er es, die Spannung danach nicht abflauen zu lassen, sondern im Gegenteil noch zu steigern – bis zu einem zweiten und abschliessenden Höhepunkt, der

den ersten noch überbietet und ihm sogar widerspricht. Denn die Ehefrau ist nicht so ganz aus der Welt zu schaffen. Aus dem Reich der Toten sendet sie Botschaften, und als unsichtbare Dritte kehrt sie zurück, treibt ihren Mann in einen Zustand namenloser Angst und in den Wahnsinn. In letzter Konsequenz bringt er sich selber um.

Aber genau das war von Anfang an bezweckt – von den beiden Frauen, die in Wirklichkeit das Paar sind und den Mann als störenden Dritten beseitigen wollten, ohne selber Hand an ihn zu legen. Am Ende triumphieren sie, kassieren seine Lebensversicherung und setzen sich ab, um ein neues Leben anzufangen. Der erste Mord – nur vorgegaukelt, ein abgekartetes Spiel und die Voraussetzung für das eigentliche Verbrechen, das erst folgen soll und in seiner Ausgeklügeltheit nur schwer zu durchschauen ist.

Henri-Georges Clouzot hat den Roman bereits zwei Jahre später verfilmt – als Vehikel für seine Frau Véra, die er damit zum Star machen wollte. Damit verschiebt sich allerdings auch die Konstellation des Romans. Im Roman ist der Ehemann die Hauptfigur. Seine begrenzte Perspektive determiniert auch den Blick des Lesers. Erst im Epilog, wenn der Mann tot ist, erweitert sich der Blick.

Da Véra Clouzot die Hauptrolle spielen sollte, ist im Film nicht mehr der Ehemann die Hauptfigur. Hier ist es die Ehefrau, die sich mit der Geliebten des Mannes verschwört, um diesen ins Jenseits zu befördern. Damit das überhaupt eine Glaubwürdigkeit hat, erscheint der Mann im Film als ein Ekel, unter dem beide Frauen zu leiden haben. Aber auch hier ist das natürlich nur eine Scheinkoalition. In Wirklich-

Clouzot galt als der grösste Despot des französischen Kinos, ein allseits gefürchteter Autokrat, der seine Filme schon vor den Dreharbeiten von vorne bis hinten präzise im Kopf hatte und für den die Dreharbeiten nur noch die perfektionistische Umsetzung seiner Ideen waren.

1
Plakatomotiv zu
DIABOLIQUE von
Jeremiah Chechik

2
Bibi Andersson,
Gunnar Björn-
strand und
Liv Ullmann in
PERSONA von
Ingrid Bergman

3
Véra Clouzot,
Simone Signoret
und Paul Meur-
risse in LES
DIABOLQUES
von Henri-
Georges Clouzot

4
Paul Meurisse
und Simone
Signoret in LES
DIABOLQUES

5
Sharon Stone
und Isabelle
Adjani in DIA-
BOLIQUE

6
Véra Clouzot
und Charles
Vanel in LES
DIABOLQUES

keit haben der Mann und seine Geliebte ein raffiniertes Komplott geschmiedet, um die Ehefrau in den Tod zu treiben. Im Film leidet sie an einer Herzkrankheit, so dass sie immerhin etwas anmutiger ums Leben kommen kann als der männliche Protagonist im Roman, der sich mit der Pistole in den Mund schießt.

In einer zusätzlichen Wende schränkt der Film am Ende auch den zuvor exponierten Sadismus des Ehemanns wieder etwas ein. Der Sadismus, den dieser anfangs auch gegen seine Geliebte bewiesen hat, erscheint im nachhinein als vorgetäuscht. Das blaue Auge, das sie hinter einer Sonnenbrille versteckt und das er ihr geschlagen haben soll, war offenbar Teil der Intrige. Zuletzt zeigt sich das Mörderpaar nicht allein von Geldgier motiviert, sondern auch von Leidenschaft und hat damit bei aller Perfidie auch etwas Roman-tisch-Tragisches. Die beiden triumphieren nur für einen kurzen Augenblick, dann tritt aus dem Hintergrund ein freundlicher alter Herr, ein Kriminalkommissar ausser Dienst.

Die Mörder – auf frischer Tat er-
tappt. Der Augenblick ihres Triumphs
ist der Augenblick, in dem sie schei-
tern. Genau wie der Lastwagenfahrer
Mario in Clouzots LE SALAIRE DE LA
PEUR, der erst, wenn alle Gefahren
überwunden sind, im Moment seines
Triumphs durch Achtlosigkeit von der
Strasse abkommt und in den Abgrund
stürzt. Im einen wie im anderen Fall:
für eine Handvoll Francs oder für ein
paar Dollar weniger. Den aktionisti-
schen Helden, die er mit solchen Iro-
nien regelmässig scheitern lässt, gehört
Clouzots Bewunderung. Der Lohn der
Angst ist meistens der Tod.

So mag zwar Véra Clouzot als
Ehefrau die zentrale Figur des Films
sein. Aber sie ist weniger Handelnde
als Opfer. Die diabolischen Täter, die
mit äusserster Konsequenz ihr Ziel ver-
folgen, sind die eigentlichen Helden
der Geschichte, die auch dem Film sei-
nen Titel geben. Es sei denn, dass man
den Kreis der Teuflischen zum Kollektiv
erweitert. Denn warum tritt der
freundliche Kommissar, der von der
Herzkrankheit des Opfers weiss, erst
aus dem Hintergrund hervor, wenn das
Verbrechen geschehen, das Opfer nicht
mehr zu retten, alles zu spät ist? Viel-
leicht weil er noch zynischer, noch teuf-
lischer ist? Und was, wenn der Junge
recht hat, der im Epilog des Films be-
hauptet, die vermeintlich tote Ehefrau
ganz lebhaftig und lebendig gesehen
zu haben, so wie er vorher in der Tat

den vermeintlich toten Ehemann gese-
hen hat, ohne dass ihm jemand glauben
wollte?

Die Botschaft des Films: Den
Augen kann man nicht trauen. Der Zu-
schauer hat schon einmal seinen Augen
vertraut und sich vorführen lassen mit
einer Leiche, die keine war. Warum soll
da die nächste echt sein?

In solchen Konstruktionen ist alles
möglich, lassen sich Wendungen *ad in-
finitum* führen, kann eine Unwahr-
scheinlichkeit die andere ablösen. So trium-
phiert in Clouzots ironisch Schluss-
wendung vor allem der Regisseur als
Oberteufel, der selbstgerecht seine All-
macht demonstriert und zeigt, dass er
das Publikum nach Belieben manipu-
lieren kann.

Schon die Produktionsgeschichte
von LES DIABOLQUES hat etwas Faszinierendes. Boileau und Narcejac waren
damals alles andere als junge und uner-
fahrene Autoren. Ihre Zusammenarbeit
begannt zwar erst Anfang der fünfziger
Jahre, und «*Celle qui n'était plus*» (Titel
der deutschen Ausgabe: «*Tote sollten
schweigen*») war ihr erster grosser Best-
seller-Erfolg, aber sie hatten bereits
Solo-Karrieren hinter sich mit Roma-
nen und gelegentlich auch theoreti-
schen Schriften (zum *roman policier*).
Doch vor Clouzot, der zur selben Gene-
ration gehört wie sie (alle waren sie
Mitte bis Ende vierzig), hatten sie einen
enormen Respekt und liessen sich von
ihm geradezu einschüchtern.

Clouzot galt als der grösste Des-
pot des französischen Kinos, ein allseits
gefürchteter Autokrat, der seine Filme
schon vor den Dreharbeiten von vorne
bis hinten präzise im Kopf hatte (wie
Hitchcock) und für den die Dreharbeiten
nur noch die perfektionistische Umset-
zung seiner Ideen waren. Seine Dreh-
bücher waren festgeschriebene Geset-
ze, die nicht zur Diskussion standen.
Und die Schauspieler, vor denen er
ohnehin wenig Achtung hatte und den-
nen er auch kein Mitspracherecht zubil-
ligte, quälte er mit seinem Sinn für
Perfektion und mit gelegentlichem Sar-
kasmus durch endlos viele Takes bis an
die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit.

Wie Hitchcock die aufmüpfige
Kim Novak schon im ersten Vorge-
spräch zu VERTIGO zurechtstutzte und
demütigte, indem er nicht über den
Film mit ihr sprach, sondern über alles
mögliche, von dem sie keine Ahnung
hatte, und ihr so ihre Ungebildetheit
und seine Bildung demonstrierte, so
spielte auch Clouzot in den Vorge-

sprächen mit Boileau und Narcejac
ganz arrogant seine Überlegenheit aus.
Er führte die Gespräche so, dass die
beiden Romanautoren, die für ihn nicht
mehr waren als Stofflieferanten, immer
errätseln mussten, worauf er hinaus-
wollte, und sich wie dumme Jungen
vorkamen. Irgendwann brach er den
Kontakt ganz ab, und sie hörten über-
haupt nichts mehr von ihm, hielten das
Projekt für gestorben, bis sie sehr viel
später eine Suchanzeige in der Zeitung
entdeckten, wonach für die Besetzung
des Films eine ganze Reihe von Kin-
dern benötigt wurden. Boileau und
Narcejac waren höchst beunruhigt,
weil in ihrem Roman Kinder überhaupt
nicht vorkamen.

Als sie den Film, an dem sie nicht
beteiligt wurden, später sahen, zeigten
sie sich allerdings beeindruckt und
zollten Clouzot ganz offiziell ihre An-
erkennung. Obwohl er nur das Grund-
gerüst und Elemente ihres Romans
übernommen hatte, fühlten sie sich als
Autoren nicht verraten, sondern emp-
fanden seinen Film als eine auf eigen-
ständige Weise überzeugende Adap-
tion. Sie sahen bei allen Unterschieden
eine «*tiefe Verwandtschaft*» zwischen
beiden Werken und respektierten Clou-
zots Film als «*eine Neuschöpfung, deren
Originalität betont werden muss. Dank
einer bemerkenswert gut durchgeführten
Intrige erreicht Clouzot jene Perfidie des
Bildes, die auf eine quälende Weise Realis-
mus und Expressionismus vereinigt. Es
trifft durchaus zu, dass Clouzot sich von
unserem Roman absichtlich freigemacht
hat. Er hat das für ihn Brauchbare genom-
men, wo er es fand, wie es eben die grossen
Kreateure tun. Zugleich aber hat er unse-
rem Roman nirgends Gewalt angetan,
denn er hat genau das weiterentwickelt,
was wir an Neuem zu bringen versuchten;
er hat es ins Bild gesetzt und vertieft – mit
jener Kraft und mit jenem Elan, die für ihn
charakteristisch sind. Und gerade weil wir
sehr genau wissen, was wir ihm schuldig
sind, wollten wir dem Realisator von LES
DIABOLQUES unsere Huldigung erweisen.
Vielen Dank, Monsieur Clouzot.*»

Die Dreharbeiten zu LES DIABOLI-
QUES müssen die Hölle gewesen sein.
Clouzot entfaltete am Set seinen ge-
wohnten Terror und überzog mit sei-
nem Perfektionismus die Drehzeit um
hundert Prozent. Statt der geplanten
acht wurden es sechzehn Wochen. Und
das bei einem von den Beteiligten we-
nig geliebten Film. Von den Dreharbei-
ten sprachen die meisten nachher mit
Horror und zeigten sich überrascht,



4



5



6

Ein Film von H. G. CLOUZOT:

Die Teufelischen

Produktion: FILMSONOR, Paris

Clouzot eröffnet den Film mit Linksschwenks als Suggestion des Verkehrten – ein Stilmittel, das er den ganzen Film hindurch beibehält. Der Linksschwenk als dem natürlichen Lesevorgang zuwiderlaufende, falsche Bewegung weckt von Beginn an das unangenehme Gefühl, dass etwas nicht stimmt.

NAHAUFNAHME

dass der Film dann als Horror auch im Kino funktionierte. Ein Film, von dem die wenigsten während der Dreharbeiten überzeugt waren und der dann wider Erwarten ein grandioser Publikumserfolg wurde.

Als Partnerin für seine Frau Véra und als ihre Gegenspielerin hatte Clouzot Simone Signoret verpflichtet, der er sowohl persönlich als auch schauspielerisch misstraute. Sie hatte eher den Ruf des "Kassengifts", weil sie zwei Jahre zuvor mit Jacques Békés *CASQUE D'OR*, in dem sie die Hauptrolle hatte, im Kino gefloppt war, mit einem Film, der nach heftigen Verrissen und einer entsprechenden Ablehnung durchs Publikum schon nach vier Tagen aus den Kinos zurückgezogen wurde (und erst zehn Jahre später als Meisterwerk rehabilitiert wurde). Auch Clouzot hatte den Film und die Signoret niedergemacht und sarkastisch angemerkt, er hätte ihn mit Martine Carol besser inszeniert. Schauspielerisch traute er Simone Signoret nicht viel zu.

Dazu kam, dass die Signoret einen dezidiert politischen Hintergrund hatte, der in Opposition zu seinem stand. Sie war Mitglied der Résistance gewesen, während er sich nach dem Kriege nur mit Mühe von dem Ruf befreien konnte, kollaboriert zu haben.

Kennengelernt hatte Clouzot Simone Signoret bereits bei seinem vorausgegangenen Film *LE SALAIRE DE LA PEUR* (1951/52), dessen Dreharbeiten, ebenfalls extrem überzogen, sieben Monate in Anspruch nahmen, verteilt auf zwei Jahre. In *LE SALAIRE DE LA PEUR* hatte der Sänger Yves Montand die Hauptrolle gespielt, widerwillig – wegen politischer Vorbehalte gegen Clouzot und weil er seinen Ruf als Schauspieler-Schinder kannte. Mit Montand hatte sich Clouzot auch die Anwesenheit der Signoret eingehandelt, die mit dem Star des Films frisch verheiratet war.

Schon bei *LE SALAIRE DE LA PEUR* gab es grosse Auseinandersetzungen. Montand und Signoret zwangen Clouzot den in Südamerika spielenden Film in Südfrankreich zu realisieren statt in Franco-Spanien, wie es Clouzot vorhatte. Und die "linke" Signoret verstrickte den "rechten" Clouzot während der Dreharbeiten immer wieder in politische Diskussionen, bei denen sie sich gegenseitig anschrien.

Clouzots Abneigung gegen die Signoret ergab sich zusätzlich noch aus dem Umstand, dass sie eine starke Persönlichkeit war, die es gewohnt war,

ihr Mitspracherecht bei einem Film einzufordern, was er bei Schauspielern überhaupt nicht leiden konnte. Differenzen zwischen ihnen waren vorhersehbar und blieben nicht aus.

Verpflichtet hatte er die Signoret, um der unerfahrenen Véra Clouzot einen schauspielerischen Rückhalt zu geben, da seine Frau die Signoret seit *LE SALAIRE DE LA PEUR* gut kannte und bewunderte. Die Besetzung der zweiten weiblichen Hauptrolle mit Simone Signoret hatte allerdings für Véra Clouzot, die ja mit dem Film zum Star aufgebaut werden sollte, den nachteiligen Effekt, dass sie zwar die grösste Rolle hatte, aber den ersten *credit* an die Signoret abgeben musste und als Star auf den zweiten Platz verwiesen wurde. Die selbstbewusste und robuste Signoret zeigte zudem in ihrer Rolle eine so starke schauspielerische und physische Präsenz, dass sie die unsichere und extrem zierliche Véra Clouzot nicht nur schon rein äusserlich übertrug, sondern in jeder Beziehung erdrückte.

Die Star-Karriere der ehrgeizigen brasilianischen Diplomantentochter Véra Gibson Amado, die Clouzot nach *LE SALAIRE DE LA PEUR* und *LES DIABOLIQUES* noch in *LES ESPIONS* (1957) spielen liess und nach der er auch ganz programmatisch seine Produktionsfirma *Véra-Film* benannte, war schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt (ein ähnlicher Fall wie die Bemühungen von Wim Wenders um Solveig Dommartin). Das Auskontern Véra Clouzots mit Simone Signoret funktioniert dafür im Rahmen der Filmhandlung völlig. Als Südamerikanerin Christina (Clouzot hat die Rolle der nationalen Herkunft ihrer Darstellerin angepasst) ist sie den Ränken ihrer raffinierten und schauspielerisch gewandten Widersacher in überzeugender Weise unterlegen.

Das Arbeitsklima bei den Dreharbeiten war so schlecht, dass zwischen der Signoret und Clouzot und wohl auch der launischen und schwer kalkulierbaren Véra Clouzot zeitweise jede Kommunikation abbrach. Die eisige Stimmung am Set hat sich aber positiv auf den Film übertragen. Simone Signoret wirkt kalt, gleichgültig, distanziert, arrogant und auf ihre Weise genauso ausdruckslos wie Véra Clouzot und hat dennoch oder gerade deshalb eine imponierende und einschüchternde Präsenz.

Und Paul Meurisse, der den Ehemann spielt, scheint die spöttische Haltung, die er auch bei den Dreharbeiten zur Schau stellte, passenderweise in seine Rolle übernommen zu haben und sowohl gegen Véra Clouzot/Christina als auch gegen den Film auszuspielen. Auch zwischen Clouzot und Meurisse hatte es Differenzen gegeben. Einmal weil er die Frau des Regisseurs als Schauspielerin nicht ernst nahm und sie mit herablassender Arroganz «eine Nicht-Schauspielerin» titulierte. Zum anderen weil er sich den diktatorischen Anweisungen Clouzots widersetzte, der von ihm verlangte, er solle als "Toter" die Augen im Dauerzustand so verdrehen, dass nur noch das Weisse sichtbar sei. Als Meurisse lapidar erklärte, das könne er nicht, konterte Clouzot mit der sarkastisch gemeinten Anmerkung, Cécile Aubry, seine junge und im Gegensatz zu Meurisse völlig unerfahrene Hauptdarstellerin in dem ein paar Jahre zuvor gedrehten Film *MANON* (1949), die er für diesen Film entdeckt hatte, hätte so etwas gekonnt. Worauf Meurisse Clouzot eine spöttische Breitseite verpasste, indem er sagte, besser, als so etwas zu können, fände er es, ein Schauspieler zu sein. Damit hatte er die svengalhafte Kreation weiblicher Stars, die in seinen Augen "Nicht-Schauspielerinnen" waren, als eine kontinuierliche Fehlleistung des Regisseurs ausgemacht. Für den völlig humorlosen Clouzot war diese Spitze ein Grund, auch die Kommunikation mit Meurisse auszusetzen.

Meurisse spielte die entsprechenden Szenen dann mit weissen Haftschaalen, was dem Ganzen einen *Grand-Guignol*-Effekt verleiht. Seine ganze Haltung und Gestik und sein spöttisches Grinsen, wenn er sich als "Untoter" aus der Badewanne erhebt, überziehen diesen als Schock kalkulierten Schau-Effekt so ins Groteske und nahezu Lächerliche, dass er im Grunde genommen schon vom Horror in die Parodie abrutscht.

Und dennoch ist dieser von Meurisse forcierte Stilbruch mit seiner augenscheinlichen Selbstironie etwas, das Clouzot offenbar gelegen kam (sonst hätte er ihn verhindert). Im Zusammenhang mit seinem nächstfolgenden und sich einer ähnlichen Struktur bedienenden Spielfilm *LES ESPIONS* sprach Clouzot selbst von seiner Neigung zum Absurden und von einem grundlegenden Einfluss Kafkas und der Absurdisten (namentlich wohl Ionesco) auf sein Werk.



Clouzot hat Simone Signoret vorgeworfen, sie habe ihre Rolle schlecht gespielt. Weil sie den Ausgang der Geschichte kannte, habe sie die Geliebte von Anfang an als Schuldige dargestellt, wo sie doch der Zuschauer bis zur Schlusspointe für unschuldig halten sollte. Clouzot bedauerte, der Signoret die Schlusswendung nicht vor-enthalten zu haben.

Die Signoret reagierte verärgert, sah aber später ein, dass Clouzot recht hatte. In der Tat strahlt sie in der Rolle eine grosse Kälte aus und zeigt sich unfähig oder unwillig, irgendein Gefühl für Véra Clouzot beziehungsweise für die von ihr gespielte Figur zu simulieren. Zwischendurch wirft sie Véra Clouzot aus den Augenwinkeln immer wieder schräge, selbstverräterische Blicke zu, die sichtbar machen, wie Nicole Horner (so ihr Rollenname) von Zeit zu Zeit ihr falsches Spiel anhält, um nachzuprüfen, ob sie es noch unter Kontrolle hat, und um zu sehen, wie ihr Opfer reagiert. Das sind Momente, in denen das Misstrauen des Zuschauers gegen sie geschürt wird oder geschürt sein sollte.

Andererseits hätte der Perfektionist Clouzot auch das verhindern können, wenn er es gewollt hätte. Man hat eher den Eindruck, dass diese Transparenz zu *seinem* Spiel gehört und Ausdruck seiner zynischen Selbstsicherheit ist, dass der Zuschauer in seiner Gutgläubigkeit und Naivität trotz aller Andeutungen und Offensichtlichkeiten in den Bildern, mit denen die Aktionen als *falsch* entlarvt werden, den Manipulationen zum Opfer fallen wird (genauso wie Christina in der Geschichte). Denn Nicole Horner und Michel Delassalle, die diabolischen Manipulanten im Film, sind nur Projektionen von Clouzot selbst, der in gleicher Weise *das Publikum* manipuliert und mit ihm ein falsches Spiel treibt.

Clouzots Kritik an Simone Signoret ist ungerecht. Denn sie hat das nicht nur so gespielt, sondern er hat das auch so inszeniert. *LES DIABOLIQUES* ist eine Lügengeschichte, und das Lügen ist im Subtext der Bilder thematisiert.

Clouzot eröffnet den Film mit Linksschwenks als Suggestion des Verkehrten – ein Stilmittel, das er den ganzen Film hindurch beibehält. Der Linksschwenk als dem natürlichen Lesevorgang zuwiderlaufende, falsche Bewegung weckt von Beginn an das unangenehme Gefühl, dass etwas nicht stimmt und man in die verkehrte Rich-

tung geführt wird. Es ist Michel Delassalle, später das vermeintliche Opfer des Mordkomplotts, aber in Wahrheit der Drahtzieher der tatsächlichen Mordintrige, der so eingeführt wird.

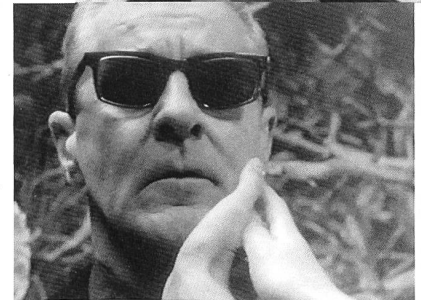
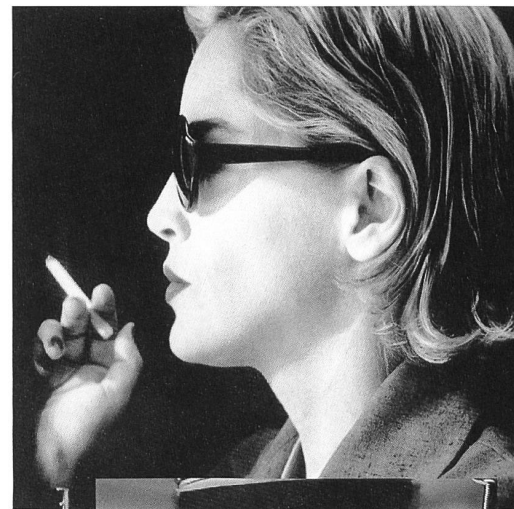
Michel, Direktor eines Internats, fährt mit seinem zum Lieferwagen umgebauten Kombi, der im Heck fensterlos ist und deshalb aussieht wie ein Leichenwagen, am Zufahrtstor zum Internatsgelände vor. Der Name des Internats (*Institution Delassalle*) könnte auch der Name eines Begräbnisinstituts sein, und er prangt nicht nur gross und emblematisch über dem Tor, sondern auch auf dem Wagen; später findet diese Etikettierung einen symmetrischen Bezugspunkt in dem Schriftzug über dem *Institut Médico-Légal*, womit die *Institution Delassalle* in Korrespondenz gesetzt wird zu einem Leichenschauhaus.

Die Exposition führt Michel als denjenigen ein, der lenkt. Er sitzt am Steuer des "Leichenwagens", der später scheinbar seine "Leiche" transportieren wird. Dann wird Christina am Steuer sitzen und Nicole neben ihr. Aber sie hat das Spiel nur scheinbar in der Hand und steuert in ihren Untergang, gelenkt wie eine Marionette – von der "Leiche" im Hintergrund.

Alles ist anders, als es scheint. Nichts ist echt, alles ist gespielt. Der falsche Leichenwagen transportiert eine falsche Leiche in einem falschen Sarg (ein Wäschekorb) zu einem falschen Begräbnisinstitut/Leichenschauhaus (das Internat) und zur Bestattung in einem falschen Grab (der Swimming-Pool der Schule), aus dem der Leichnam am nächsten Tag verschwunden sein wird, scheinbar auferstanden von den Toten wie ein Messias des Bösen. Auch die beiden Mörderinnen sind falsch, aber nur eine von ihnen weiss das.

Clouzot arbeitet mit einer Ironie, die im Ansatz selbstentlarvend ist. Bevor sich – in der Exposition – das Internat belebt, sieht man in der Fassade des Gebäudes ein grosses, schwarzes Fensterrechteck, ohne Scheibe, wie eine offene Gruft, und das einzige, was man mit Bestimmtheit darin wahrnehmen kann (ohne es eindeutig identifizieren zu können), ist in einem oberen Winkel eine runde, weisse Deckenleuchte, die ausgeschaltet ist und aussieht wie ein fahler Mond in der Nacht – oder wie ein ins Weisse verdrehtes Auge.

Bei ihrem ersten Auftritt präsentiert Clouzot Nicole Horner mit einer grossen, besonders dunkel wirkenden Sonnenbrille, die von den Augen nichts mehr erkennen lässt. Ein Accessoire



1
Janet Leigh
in *PSYCHO* von
Alfred Hitchcock

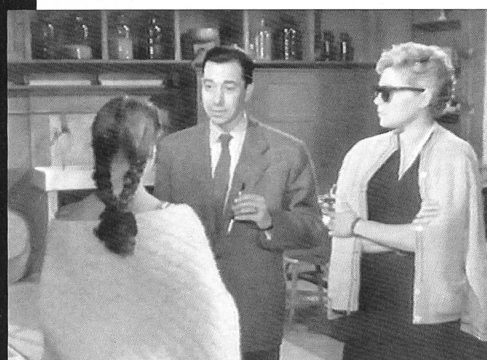
2
Sharon Stone
in *DIABOLIQUE*
von Jeremiah
Chechik

3
Mort Mills
in *PSYCHO*

4
Bibi Andersson
in *PERSONA* von
Ingmar Bergman

5
Gunnar Björnstrand
in *PERSONA*

Nicole und Michel sind einander auf subtile, aber zum Teil auch ganz deutliche Weise zugeordnet. Trotz einer scheinbaren Koalition von Nicole und Christina ist die tatsächliche Koalition von Nicole und Michel spürbar.



1

mit Signalfunktion, das Nicole charakterisiert: Jemand, der sich nicht in die Augen sehen lässt, spielt womöglich falsch, tarnt sich, verdeckt die Wahrheit, erscheint zwielichtig und undurchschaubar. Die "toten Augen" mystifizieren Nicole von Anfang an, verleihen ihr unterschwellig etwas Bedrohliches, so wie Hitchcock fünf Jahre später (möglicherweise in Anlehnung an den Clouzot-Film) den Polizisten in *PSYCHO*, dem Janet Leigh als Marion Crane auf ihrer Reise in den Tod begegnet, durch das gleiche Accessoire ins Monströse transzendiert und ihn als einen Vorboten ihres Todes erscheinen lässt.

Michel als Leichenwagenfahrer, Nicole mit ihrem Gesicht ohne Augen, die "Gruft" in der Hausfassade: Boten und Signale des Todes. Ein Begräbnis wird vorbereitet.

Die "toten Augen" Nicles korrespondieren mit den "toten Augen" Michels: Enthöhlungen ins Schwarze und Verdrehungen ins Weisse. Die schwarze Fenstergruft in der Fassade des Internats, mit dem weissen "Augapfel" darin, erscheint wie ein Montage-Akt, der die beiden Einzelbilder ineinanderblendet. Diese Metapher entschlüsselt sich um so eindeutiger, wenn man sie in der poetischen Tradition des Symbolismus sieht, in der das Haus eine poetische Analogie zum menschlichen Körper ist und die Fenster den Augen entsprechen (wie zum Beispiel in Edgar Allen Poes «The Haunted Palace»).

Nicole und Michel sind einander auf subtile, aber zum Teil auch ganz deutliche Weise zugeordnet. Trotz einer scheinbaren Koalition von Nicole und Christina ist die tatsächliche Koalition von Nicole und Michel spürbar und erkennbar. Vor allem, wenn sie Christina gegenüberstehen, ganz gleich ob einzeln oder gemeinsam, und die Kamera hinter dem Rücken von Michel und Nicole postiert ist. Die Kamera in ihrem Rücken lässt sie gegenüber Christina noch grösser erscheinen, verstärkt ihre Bedrohlichkeit und die Wucht ihrer Körper, mit der sie Christina, die wie ein kleines Mädchen (sinnigerweise mit geflochtenen Zöpfen) vor ihnen steht, fast erdrücken. Sie beherrschen das Bild, und sie beherrschen Christina.

Wenn sie in solchen Einstellungen Christina *gemeinsam* gegenüberstehen und der Blick der Kamera zwischen ihnen hindurch auf Christina fällt, sieht es aus, als würde diese von Nicole und

Michel in die Zange genommen. Wenn man Nicole dann *allein* in gleicher Position Christina gegenüberstehen sieht – mit dem Rücken zur Kamera und wie immer bedrohlich gross –, denkt man sich den fehlenden Dritten automatisch hinzu. Um so mehr als in anderen Szenen Michel auch in gleicher Weise wie Nicole als einzelne Rückenfigur gegen Christina ins Bild gesetzt ist.

Besonders in der Vorbereitung der "Mord"-Szene gibt es bemerkenswerte Parallelen zwischen den Positionen, den Gesten und der gesamten rhetorischen Haltung von Nicole und Michel, wenn sie nacheinander mit Christina allein sind und auf sie einwirken. Und Michel gibt Christina einen Judaskuss, so wie das Nicole zuvor in der Mensa-Szene getan hat. Clouzot macht daran deutlich, dass die Positionen von Michel und Nicole gegenüber Christina identisch sind.

Ein anderes Beispiel, wo das ziemlich offensichtlich wird, findet sich am Ende der Mensa-Szene, in der Michel Christina vor Publikum gedemütigt hat, indem er sie gezwungen hat, das Essen, vor dem sie sich eckelt, hinunterzuwürgen. In dieser Szene scheint Nicole Position für Christina und gegen Michel zu beziehen und Christina vor Michel in Schutz nehmen zu wollen. Doch während Nicole in ihren Äusserungen allem Anschein nach auf Distanz zu ihm geht, setzt er sich neben sie, und man sieht: Es ist nur eine Schein-Opposition, in Wirklichkeit sind sie nah beieinander. Die Einstellung zeigt sie *gemeinsam*, als Paar, während Christina ihnen gegenübersteht, in einer Solo-Einstellung, isoliert und auf der Gegenseite – als die Figur, die für Nicole und Michel die eigentliche Opposition darstellt.

Christina steht vor ihnen wie vor einem Tribunal. Dann dreht sie sich um, geht ins Bild, und die Distanz zwischen Christina auf der einen Seite und Michel und Nicole auf der anderen wird immer grösser; Christina isoliert sich immer mehr. Gleichzeitig fährt die Kamera zurück, wieder einmal hinter den Rücken von Nicole und Michel, die unbeweglich sitzen, wie eine geschlossene Einheit, miteinander verschworen, und Christina beobachten.

Im Umschnitt sieht man die Situation in einer Totalen. Die Konstellation ist eindeutig. Michel und Nicole werfen sich im Hintergrund gegenseitig Blicke zu, was Christina nicht wahrnimmt, weil sie ihnen halb den Rücken zukehrt.



3

2

4

1
LES DIABOLIQUES
von Henri-Georges Clouzot

2
Véra Clouzot
und Simone
Signoret in LES
DIABOLIQUES

3
Véra Clouzot
in LES DIABOLIQUES

4
Michel Serrault,
Pierre Larquey
und Simone
Signoret in LES
DIABOLIQUES





1



2



3



4

Solche Szenen machen ziemlich klar, dass die Transparenz von Clouzot offenbar gewollt ist. Sie ist inszeniert und kommt in den Bildkompositionen zum Ausdruck.

Eine gewisse Transparenz gibt es auch in dem Roman von Boileau-Narcejac. Dort findet sie sich in den Reflexionen des Protagonisten Fernand Ravinel, des Ehemanns, der das Opfer der beiden Frauen wird. Fernand spürt, dass mit seiner Beziehung zu Lucienne, seiner Geliebten, etwas nicht stimmt. Lucienne verhält sich ihm gegenüber eher reserviert, sachlich, ohne Leidenschaft, und weibliche Reize fallen ihm an ihr nicht auf, eher ein herrisches Auftreten, eine zupackende, männliche Energie, mit der sie auch ihn dominiert. Und er weiss, dass sie zuerst mit seiner Frau Mireille befreundet war, bevor sie mit ihm eine Affäre begonnen hat.

Aber Fernand zieht aus diesen Überlegungen keine Schlussfolgerungen. Das überlassen Boileau & Narcejac dem Leser, der unterschwellig registriert, dass Mireille und Lucienne eine lesbische Beziehung miteinander haben und im Begriff sind, Fernand auf vertrackte Weise eiskalt auszukontern.

Clouzots *LES DIABOLIQUES* entstand im selben Jahr, in dem der Kritiker François Truffaut sein legendäres Pamphlet gegen die von ihm so titulierte *tradition de la qualité* verfasste, seine Abrechnung mit dem französischen Kino der Gegenwart. Zu Clouzot, über den er drei Jahre später einen Aufsatz schrieb, hatte er ein ambivalentes Verhältnis. Truffaut missfällt, wie sich Clouzot ans Publikum anbietet und es verführt, und auch die autokratische Regieführung und der miese Umgang mit den Schauspielern behagen ihm nicht. Im Titel seines Aufsatzes spricht er von der «Herrschaft des Terrors». Später, in den sechziger Jahren, als die Karriere Clouzots zu Ende geht, bekennt sich Truffaut dann doch fast wehmütig zu ihm und merkt an, dass er seine Filme gern sieht und es bedauert, dass es Clouzot kaum noch gelingt, Produktionen auf die Beine zu stellen.

Clouzots *L'ENFER* bleibt 1964 unvollendet und wird erst dreissig Jahre später von Chabrol realisiert. *LA PRISONNIÈRE* ist 1967/68 sein letzter Film. Mit elf langen Filmen in drei Jahrzehnten hat er nur ein schmales Œuvre hinterlassen.

Als Produzent, Regisseur und Drehbuchautor ist Clouzot eigentlich ein *auteur* im klassischen Sinne und ist

Dass es in den neunziger Jahren zu einem weiteren Remake von LES DIABOLIQUES kommen würde, lag in der Luft. Nicht nur weil das Genre des Psycho-Thrillers im gegenwärtigen Hollywood-Kino ein erfolgreicher Modetrend ist.

1
Sharon Stone und Chazz Palminteri in *DIABOLIQUES* von Jeremiah Chechik

2
Véra Clouzot und Simone Signoret in *LES DIABOLIQUES* von Henri-Georges Clouzot

3
Jennifer Jason Leigh und Bridget Fonda in *SINGLE WHITE FEMALE* von Barbet Schroeder

4
Véra Clouzot und Paul Meurisse in *LES DIABOLIQUES*

dennoch selten genug als solcher gesehen worden. Im Gegensatz zu Hitchcock, mit dem er sich selber verwandt fühlte und an den sein freundlicher, scharfsinniger und letztlich zynischer Kriminalkommissar in *LES DIABOLIQUES*, der den Vornamen Alfred hat, möglicherweise eine Hommage sein soll; der Darsteller Charles Vanel hatte direkt davor in *TO CATCH A THIEF* von Hitchcock mitgespielt.

Gerade *LES DIABOLIQUES* hat eine sehr ambivalente Einschätzung erfahren. Der Filmhistoriker Roy Armes, der Clouzot ansonsten als *auteur* zu schätzen weiss, sieht in *LES DIABOLIQUES* «nicht mehr als eine völlig artifizielle Übung in Suspense und in der Manipulation des Publikums». Auch Liz-Anne Bawden empört sich im «*Oxford Companion to Film*» gegen diesen «vordergründigen Thriller», dessen Kennzeichen es sei, dass er den Zuschauer «unter verfälschenden Darstellungen des wahren Geschehens an der Nase herumführt und durch seine faulen Tricks nach der Kenntnis der Auflösung ärgerlich stimmt.» Georges Sadoul sieht in dem Film einen Rückfall in den von ihm abgelehnten Modetrend des *Film noir*, gegen den als einem exemplarischen Fall der *Tradition der Qualität* auch Truffaut in seinem Pamphlet zu Felde gezogen ist. Und Jerzy Toeplitz klassifiziert in seiner «*Geschichte des Films*» Clouzots Philosophie im allgemeinen ab: «Wie sieht diese Philosophie aus? Intellektuell ärmlich und neoromantisch in primitivisierter Gestalt. Liebe ist stärker als alles andere, die wahre Liebe aber findet ihre Erfüllung, ihre Apotheose, im Tod.»

Solche vom Gefühl der Empörung diktierte Kritiken relativieren sich schnell, wenn man sich erinnert, wie Hitchcock, den Bawden dem «schlechten» Thriller-Regisseur Clouzot als gutes Beispiel gegenüberstellt, für Meisterwerke wie *NORTH BY NORTHWEST* und *THE BIRDS* oder für *VERTIGO* und *PSYCHO* (die beiden Filme, mit denen *LES DIABOLIQUES* am deutlichsten eine Verwandtschaft hat) seinerzeit auch ziemlich niederschmetternde Kritiken erhalten hat. Auch in *PSYCHO* tat Hitchcock nichts anderes, als sich ans Publikum anzubiedern, es zu verführen und zu manipulieren und mit einer Schlusspointe zu überraschen, die, wie Hitchcock in einer Werbekampagne appellierte, vom Publikum nicht verraten werden sollte. So ähnlich hatte das Clouzot auch getan; sein Appell ans Publikum erging in einer Schrifttafel am Ende des Films.

LES DIABOLIQUES wurde Clouzots grösster kommerzieller Erfolg und etablierte zusammen mit dem vorausgegangenen Film *LE SALAIRE DE LA PEUR* seinen Weltruhm. Für *LE SALAIRE DE LA PEUR* wurde Clouzot mit der Goldenen Palme in Cannes, auch noch mit dem Goldenen Bär der Filmfestspiele Berlin und mit dem britischen *Academy Award* für den besten Film des Jahres prämiert. *LES DIABOLIQUES* erhielt auch Auszeichnungen in den USA, bekam als einer der fünf besten Auslandsfilme den *National Board of Review Award* und teilte sich als bester Auslandsfilm den *New York Film Critics Award* mit *De Sicas UMBERTO D.*

Von den beiden internationalen Erfolgsfilmen Clouzots wurden in den USA in bewährter Manier *Remakes* erstellt, beide in den siebziger Jahren. 1976 drehte William Friedkin nach *LE SALAIRE DE LA PEUR* den Film *SORCERER* (auch: *WAGES OF FEAR*) mit Roy Scheider in der Rolle, die Yves Montand gespielt hatte. Und schon zwei Jahre zuvor entstand für das amerikanische Fernsehen eine Neuverfilmung von *LES DIABOLIQUES* mit dem Titel *REFLECTIONS OF MURDER*. Regie führte John Badham nach einem Drehbuch von Carol Sobieski. Und das mörderische *Trio infernal* wurde gespielt von Tuesday Weld, Joan Hackett und Sam Waterston.

Dass es in den neunziger Jahren zu einem weiteren *Remake* von *LES DIABOLIQUES* kommen würde, lag in der Luft. Nicht nur weil das Genre des Psycho-Thrillers im gegenwärtigen Hollywood-Kino ein erfolgreicher Modetrend ist und der Film von Clouzot in den USA eine historische Reputation hat. Nicht nur weil es ein Prinzip des Genre-Kinos ist, bewährte Muster zu variieren, und der Vergleich mit den grossen Vorbildern noch nie gescheut wurde (auch eine Neuverfilmung von Hitchcocks *DIAL M FOR MURDER* ist in Vorbereitung, und von *PSYCHO* gab es sogar schon drei *hash-ups*). Ausschlaggebend dürfte vielmehr sein, dass der Clouzot-Klassiker 1994 in einer restaurierten Fassung wieder in die amerikanischen Kinos gekommen ist und sich damit erst wieder in die allgemeine Erinnerung gebracht hat. Das *Remake*, das Jeremiah Chechik jetzt realisiert hat, trägt den gleichen Titel, unter dem auch das Original in den USA bekannt ist: *DIABOLIQUE*.

Chechiks Film ist eine Neuverfilmung des Clouzot-Films und damit wieder nur eine indirekte Verfilmung des Romans von Boileau-Narcejac. Die Handlung ist von Frankreich nach Amerika verlegt und changiert wie in den beiden Vorlagen zwischen zwei Schauplätzen.

Der Roman von Boileau & Narcejac beginnt in Nantes, wo Fernand und Lucienne den (scheinbaren) Mord an Mireille ausführen, in einem Haus, das sie offenbar dafür gemietet haben und wohl auch für ihre privaten Begegnungen. Lucienne arbeitet in Nantes als Ärztin in einer Klinik, aber in ihrer Wohnung ist Fernand nie gewesen.

Der andere Schauplatz ist das Haus von Fernand und Mireille in Engchien, einem Villen-Vorort von Paris. Es wird für Fernand zum *haunted house*, in dem er von Mireille und Lucienne in den Selbstmord getrieben wird. Fernand ist Handlungsreisender, und Mireille übt keinen Beruf aus, sondern hütet das Haus.

Auch die sozialen Konditionen der Figuren hat Clouzot also verändert. Indem er alle zu Lehrern an einem Internat macht (mit unterschiedlichen Positionen im hierarchischen Gefüge), schweisst er sie stärker zu einer fatalen Konstellation gegenseitiger Abhängigkeit zusammen, die sich dramatisch ausspielen lässt. Das Internat hat er in der Nähe von Paris situiert, und das Mordhaus steht bei ihm in Niort, einer Stadt, die nicht so weit von Nantes entfernt ist, so dass die Distanz zu Paris die gleiche bleibt. Niort ist in Clouzots Geschichte die Stadt, aus der Nicole stammt, aber es ist auch die Stadt, in der Clouzot selber geboren und aufgewachsen ist (was immer das bedeuten mag).

Chechik und sein Drehbuchautor Don Roos haben ihre Geschichte in Pennsylvania angesiedelt. Das Internat liegt abseits in den Appalachen, das Mordhaus befindet sich in Pittsburgh. Entscheidend für die Wahl des Drehorts war das Originalmotiv des Internats. Die Schule sollte aussehen wie ein ehemaliges katholisches Kloster.

Der Katholizismus Christinas (schon der Name ist bewusst gewählt) ist ein wichtiges Motiv in dem Film von Clouzot. Bei Boileau-Narcejac hat Fernand keine Beziehung zur Religion, aber eine ausgeprägte Neigung zur Metaphysik, über die das Mordkomplott gegen ihn überhaupt erst funktioniert, weil er an das Übernatürliche glaubt und sich einbildet, er werde von ei-



1



2



3



3

nem Gespenst heimgesucht. Christina glaubt eher an die Rache Gottes, die über sie kommt.

Clouzot, der weder eine Beziehung zur Religion noch zur Metaphysik hat und dessen Existenzialismus materialistisch geprägt ist, benutzt den Katholizismus Christinas, um die Beziehung zwischen ihr und Michel zu charakterisieren und um zu erklären, warum Michel eine Geliebte hat. Schon die erste Einstellung des Films, eine Strassenszene, zeigt im Hintergrund, aber relativ zentral eine Kapelle. Und das Klösterliche der Internatswelt schlägt sich vor allem und ausgerechnet in der Ausstattung von Christinas und Michels Schlafzimmer nieder. Ihre Kommode hat Christina gar zu einem Altar ausgebaut.

Clouzots Blick ist sarkastisch. So wie er zeigt, dass Christina eine Gefangene und ein Opfer ihrer Ideologie ist, lässt er im Subtext mehrerer Szenen durchscheinen, dass die Beziehung zwischen Michel und Christina sexuell nicht funktioniert und dass das in Christinas Katholizismus begründet ist. Clouzot lässt sie sogar wie ein kleines Mädchen mit geflochtenen Zöpfen herumlaufen, um zu zeigen, dass sie Michel keine Frau sein kann. Hier liegt dann auch der Hauptgrund für Michels Sadismus und Christinas Ermordung.

Bei Boileau-Narcejac wie bei Clouzot wird ein metaphysisch oder sogar religiös orientierter Mensch ein Opfer seiner Veranlagung und von zwei Gegenspielern aufs Kreuz gelegt, die ganz und gar materialistisch eingestellt sind. Chechik hat diesen Aspekt von Clouzots Film genau erkannt: deshalb die Suche nach einer Schule, die wie ein katholisches Kloster aussieht, als Grundbedingung für seinen Film. Er überzieht das dann allerdings in dem fortwährenden Vorzeigen der religiösen Ausstattungselemente, mit denen er den Zuschauer bombardiert. Was bei Clouzot eine Ebene ist, die subtil mitschwingt, wird von Chechik mit verdeutlichendem Fingerzeig in den Vordergrund geholt. Es gibt kaum einen Fleck in dem Internat, wo keine Klosterrequisiten herumstehen.

Auch Isabelle Adjani als Mia Baran (die Christina-Rolle) wirkt überinszeniert und hat in ihrer Betonung als Kunstfigur etwas Antiquarisches. Das Kreuz, das sie um den Hals trägt, ist ihr wichtigstes Kleidungsstück und das einzige, das sie nie ablegt; es wird eine entscheidende Funktion im Finale haben. Und eine weisse Madonna-Statue ist ihr zugeordnet – als Ebenbild, an

dem sie sich selber misst und an das sie nicht mehr heranreicht, weil die heilige Jungfrau Mia durch die Versuchungen ihres teuflischen Ehemanns Guy zur Sünderin geworden ist.

Die Grundkonstellation des Clouzot-Films behalten Chechik & Roos bei. Von den Rollennamen ist nur Nicole Horner geblieben, was offenbar amerikanisch genug klingt. Michel und Christina Delassalle heissen jetzt Guy und Mia Baran. Die Rolle der Ehefrau ist wie im Clouzot-Film etwas exotisiert. Wurde sie dort von einer Brasilianerin verkörpert, so wird sie jetzt von einer Französin gespielt.

Die Personen (beziehungsweise ihre Darsteller) haben schon rein äusserlich eine Ähnlichkeit mit den Vorbildern. Nicole bleibt die Blonde und Mia ist wie Christina die Dunkle. Bei Boileau-Narcejac ist das umgekehrt: die Ehefrau ist blond, die Geliebte brünett. Die Dramaturgie des Kontrasts, eine Konvention des Genres, ist in jedem Fall erfüllt.

Sharon Stone als Nicole Horner kopiert Simone Signoret sogar so weit, dass sie gleich bei ihrem ersten Auftritt ebenfalls die berühmte Sonnenbrille vor den Augen hat und die Zigarette im Mundwinkel. Bei Clouzot beschränkte sich das Tragen der Sonnenbrille auf die Exposition und hatte einen realistischen Grund (das Verdecken der Blessur am Auge). Diesen Grund gibt es bei Chechik & Roos auch, er wird dann aber aus den Augen verloren. In Chechiks Überziehungs-dramaturgie wird auch die Sonnenbrille zum Dauer-Accessoire.

Doch das ist Lust am Spiel: mit Zitaten, Requisiten, Versatzstücken des Genres und mit Elementen aus einem Film, der ein Klassiker ist und dessen Bilder deshalb etwas Ikonisches haben, an dem man sich postmodern delektieren kann – in Betonungen und Übertreibungen. Im postmodernen Thriller werden die Muster der klassischen Vorbilder zum Design; ihre Strukturen und Motive werden ausgekitzelt. Das mag seine Penetranz haben, aber es hat auch seinen Witz und funktioniert in diesem Fall, weil Chechik als Regisseur ein guter Handwerker ist, der seine Inszenierung im Griff hat. Und das Spiel mit dem *Déjà-vu* beschränkt sich auch nicht auf bloss Imitation, selbst wenn Chechik auch in den Stationen der Handlung immer dem Clouzot-Film zu folgen scheint.

Chechiks Film ist musikalisch strukturiert. Es gibt eine musik-analoge Repetition von Themen, Motiven, Bildern. Vor allem Wasser ist ein durchkomponiertes Motiv (und liefert im übrigen auch bei Boileau-Narcejac die Grundmetapher).

Das erste Bild im Film: Regen, und Regentropfen, die man einzeln sehen kann. Es ist eine Stimmung, die krieert wird. Die Eröffnungssequenz funktioniert mehr im Sinne einer Ouvertüre als im Sinne einer Exposition. Die schwere sinfonische Musik gleich zu Beginn unterstreicht das. Vom Detail des Regens erweitert sich der Blick – in Überblendungen auf eine Wasserfläche, die impressionistisch schillert wie bei *Monet*: Ein Blick auf den Pool, der später ein ganz zentrales dramatisches Motiv werden wird. Von dort geht der Blick aufs Internat, erst aussen, dann innen, und trifft dabei immer nur auf die emblematische Überladenheit eines klösterlichen Ambientes.

Neben dem Pool ist die Badewanne das zweite dramatische Hauptmotiv, das mit Wasser zu tun hat. Und zwischen beiden Motiven gibt es eine Symmetrie, eine spiegelbildliche Beziehung. Natürlich schon bei Clouzot, aber Chechik verwendet diese dramatischen Elemente musikalisch, indem er sie öfter präsentiert, immer wieder anklingen lässt und dadurch formalisiert. Die Badewannen-Szenen beginnt er regelmässig auf dem Detail des Wasserhahns: ein formalisierter Einstieg, wie ein musikalischer Akzent.

Und die Regentropfen der Eröffnungssequenz fallen später – nach der Tat – auf die Windschutzscheibe des Autos, mit dem Mia Pittsburgh verlässt und zum Internat zurückfährt. Die Regentropfen machen die Windschutzscheibe zum "Pool" – mit dem gleichen impressionistischen Effekt wie in der Ouvertüre; und das Gesicht von Mia beginnt, dahinter zu verschwimmen. Auch an anderen Stellen klingen die Regentropfen wieder an: im tropfenden Wasserhahn der Badewanne oder im tropfenden Abflussrohr an der Regenrinne des Internats.

Chechik beginnt die Sequenzen häufig auf einem Detail (statt wie Clouzot mit der Totalen). Das gehört zu der Effekte suchenden, akzentuierenden Inszenierung einer musikalischen Dramaturgie, die ihre Begründung vermutlich in Chechiks MTV-Hintergrund hat und zu der die ausschweifend Atmosphäre herstellende und dann zwischendurch ganz plötzlich dramatisie-

rende Musik *Danny Elfman*s passt. Stilistisch wirkt das konfektioniert, was der Film als *Hollywood-Mainstream* ja auch ist. Clouzot dagegen kam völlig *ohne Musik* aus.

Clouzot kam auch ohne Farbe aus. Clouzot und sein Kameramann *Armand Thirard* waren Spezialisten des Schwarzweiss-Films. Und Clouzot hat sein ganzes Werk hindurch konsequent am Schwarzweiss als ästhetischem Grundelement seiner Filme festgehalten. Nur in seinem Dokumentarfilm *LE MYSTÈRE PICASSO* (1956) arbeitet er logischerweise mit Farbe.

Dass er *LES DIABOLIQUES* in Schwarzweiss gedreht hat, steht allerdings in Opposition zum Roman von Boileau-Narcejac, der ein Farb-Roman ist. Nebel liefert die Grundstimmung (und als eine andere Aggregatsform von Wasser die Grundmetapher) in *«Celle qui n'était plus»*, durchsetzt von Farb-Akzenten, vor allem Gelb und Grün in differierenden Nuancen, dazu noch Rot und Blau. Das Stimmungsbild, das dabei entsteht, changiert zwischen impressionistischen und expressionistischen Effekten.

Die Kreation einer vergleichbaren Stimmung gelingt Chechik, wenn er den Transport der Leiche im Auto inszeniert: durch Nacht und Regen, mit verschwimmenden Konturen, blendenden Scheinwerferlichtern und pulsierenden, aber durch den Regen verwischte Farben (Rot, Gelb, Weiss, Blau). Ansonsten zeichnet sich seine Farbdramaturgie vor allem in den Kostümen der Darstellerinnen ab, was möglicherweise mit Chechiks Hintergrund als Modefotograf für *«Vogue»* zu tun hat. Der Fundus an Kostümen und Farben ist reich, wobei Sharon Stone als der farbige Charakter knallige, vitale, wild zusammengestellte, aber dann auch wieder unecht und lügenhaft wirkende Farben trägt, während Isabelle Adjani als der farblosere Charakter dezent und unauffälliger gekleidet ist.

Doch bei aller Farbigkeit sind die "Farben", auf die es letztlich ankommt, das Schwarz und das Weiss. Sie stehen in einer Dialektik miteinander und entsprechen dem korrelativen Verhältnis, in dem bei Chechik die beiden Frauen einander zugeordnet sind.

Sharon Stone als Nicole Horner kopiert Simone Signoret sogar so weit, dass sie gleich bei ihrem ersten Auftritt ebenfalls die berühmte Sonnenbrille vor den Augen hat und die Zigarette im Mundwinkel.

1
Sharon Stone und Isabelle Adjani in *DIA-BOLIQUE* von Jeremiah Chechik

2
Véra Clouzot und Simone Signoret in *LES DIABOLIQUES* von Henri-Georges Clouzot

3
Jennifer Jason Leigh und Bridget Fonda in *SINGLE WHITE FEMALE* von Barbet Schroeder



1

2

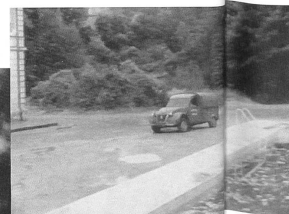
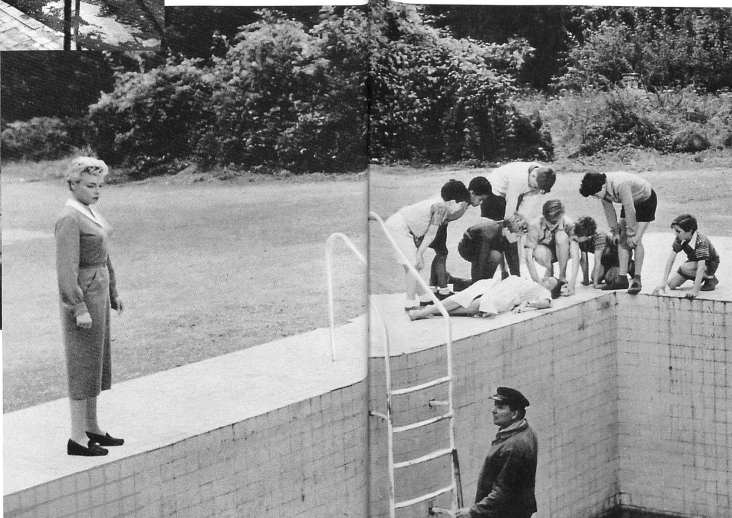


2

1
LES DIABOL-
LIQUES von
Henri-Georges
Clouzot

2
DIABOLIQUE
von Jeremiah
Chechik

1



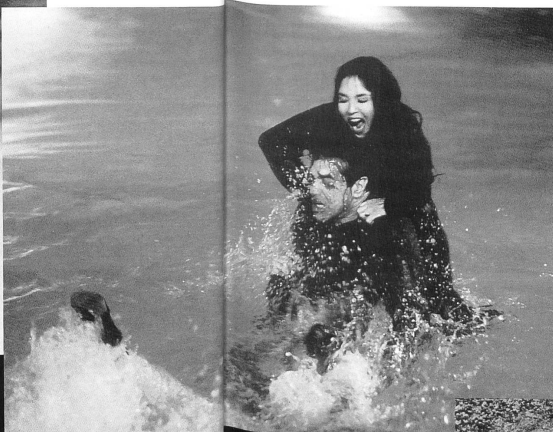
1



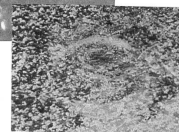
In ihrer Yin-
Yang-Drama-
turgie hat
es seine Logik,
wenn die
Frauen häufig

in Schwarz
und in Weiss
drapiert sind.
Nicole ist
die Blonde in
Schwarz

und Mia
die Dunkle in
Weiss.
Aber so klar
konturiert
bleibt es nicht.



2



1

DIABOLIQUE, in der Fassung von Chechik & Roos, erzählt die Geschichte zweier Frauen. Die Ehefrau und die Geliebte stehen als Figuren gleichwertig nebeneinander. Die Ehefrau ist nicht mehr wie bei Clouzot die zentrale Figur. Und Nicole ist nicht mehr die eiskalte Mörderin, wie sie von Simone Signoret gespielt wurde. Sharon Stone (die zu Recht den ersten *credit* hat) zeigt in dieser Rolle Gefühlsregungen, Reflexion, Zweifel, holt die Figur ins Menschliche zurück. Sie entwickelt allmählich Verständnis, Sympathie, Freundschaft, vielleicht sogar Liebe für ihr Opfer; angedeutet wird eine immerhin potentielle lesbische Beziehung. Zuletzt erweist sich Nicole als unfähig, das Komplott gegen Mia zu Ende zu führen, versucht stattdessen, sie zu retten.

Beide verändern sich, lernen voneinander, nehmen etwas von der anderen Persönlichkeit in sich auf. Die eine wird sensibler, die andere aktiver und aggressiver. Im Finale bricht Mia endgültig aus der Opferrolle aus und beginnt sich vehement zu wehren.

Das ist vergleichbar mit einem anderen Film, zu dem Don Roos das Drehbuch geschrieben hat und zu dem DIABOLIQUE ganz eindeutig das Gegenstück ist: SINGLE WHITE FEMALE. Auch das: ein Thriller über die Beziehung zweier Frauen, die allerdings gegeneinander gesetzt sind, auch wenn sie sich ineinander spiegeln. Dort versucht die eine die andere zu kopieren, ihr Spiegelbild zu werden, die Identität der anderen aufzusaugen, und sie entwickelt dabei ganz mörderische Ambitionen. Und die andere muss, um sich zu retten, so werden wie ihre Gegenspielerin und in der finalen Auseinandersetzung die gleiche physische Brutalität anwenden.

Barbet Schroeder, der den Film inszeniert hat, vergleicht SINGLE WHITE FEMALE mit Ingmar Bergmans PERSONA: «Beide Filme stellen das Bild eines zerbrochenen Gesichts dar, das aus je einer Hälfte der beiden Frauencharaktere wieder zusammengesetzt wird.» Genau in diesem Sinne funktioniert auch DIABOLIQUE.

Der Film erzählt von einer Identitätsverschiebung, von einem Persönlichkeitsaustausch. Als korrelatives Paar bilden die beiden Frauen eine Einheit. Die Heilige und die Hure: eine Einheit, die ein Mythos ist. Mia hat einen sehr deutlichen symbolischen Bezugspunkt in der Madonna-Figur, und Nicole ist in dieser allegorischen Kon-

struktion die Maria Magdalena. Wenn die beiden Frauen zum Grab ihres Herrn kommen (der Pool), müssen sie feststellen, dass er wunderbarer Weise von den Toten auferstanden ist. Die Allegorie einer pervertierten Passionsgeschichte findet sich schon bei Clouzot, aber Chechik & Roos haben sie weiterverfolgt.

In ihrer Yin-Yang-Dramaturgie hat es seine Logik, wenn die Frauen häufig in Schwarz und in Weiss drapiert sind. Nicole ist die Blonde in Schwarz und Mia die Dunkle in Weiss. Aber so klar konturiert bleibt es nicht: Sie gleichen sich einander an. So beginnt auch Mia wie Nicole eine Sonnenbrille (Insigne des Schwarzen) zu tragen, sobald sie mit Nicole das Internat verlässt, um nach Pittsburgh zu fahren und Guy in die Falle zu locken. Die dunkle Brille wird nicht nur für Sharon Stone, sondern auch für Isabelle Adjani zum Dauer-Accessoire.

Die eine wird zur Doppelgängerin der anderen. Eine Verdopplung, die Chechik & Roos auch durch die Verwendung von Spiegeln suggerieren. Das Motiv der Spiegelung findet sich ebenso in SINGLE WHITE FEMALE, da sogar noch konsequenter. Und auch dort richtet sich die eine der beiden Frauen in Frisur, Kleidung und in ihrem ganzen Aussehen und Auftreten so her, dass sie tatsächlich kaum noch von der anderen unterscheidbar ist (außer in der Grösse).

Bergmans PERSONA mit seinem Motiv der Identitätsverschiebung ist nicht nur ein Vorbild für SINGLE WHITE FEMALE, sondern auch für die Ästhetik von DIABOLIQUE. Von den kubistischen Bildkompositionen, in denen Bergman die Gesichter der beiden gegensätzlichen, sich aber immer mehr angleichenden und ihre Identität tauschenden Frauen in Beziehung zueinander setzt, hat sich Chechik offenbar inspirieren lassen. Solche Einstellungen gibt es auch in seinem Film.

In einer Szene von PERSONA erweitert sich Bergmans Geschichte zweier Frauen dann zur Dreieckskonstellation, in der die beiden Frauen einem Mann zugeordnet sind. Auch das: in Bildern mit kubistischer Perspektive. Der Ehemann der einen hält die andere für seine Frau. Die Identitäten der beiden Frauen verschwimmen auch für ihn. Die richtige Ehefrau führt die Hand der falschen an sein Gesicht und leiht ihr dazu die eigene Stimme. Die Augen des Mannes sind nicht zu sehen. Er trägt eine dunkle Brille wie ein Blinder, was er aber nicht ist.

Und auch den Horror-Höhepunkt gibt es zweimal: die Badewanne in *LES DIABOLIQUES*, in der Michel ertränkt wird und aus der er später wieder auftaucht, das ist in *VERTIGO* der Turm, von dem Madeleine zweimal hinabstürzt.

Boileau-Narcejac

Pierre Boileau, geboren am 28. April 1906, gestorben am 16. Januar 1989
Thomas Narcejac (Pseudonym von Pierre Ayraud) geboren am 3. Juli 1908
Ihre Zusammenarbeit beginnt anfangs der fünfziger Jahre. Unabhängig voneinander publizierten sie sowohl Krimis, Abenteuerromane wie Theoretisches zum Trivialroman

- 1952 *Celle qui n'était plus* / Tote sollten schweigen (früher: Das Nebelspiel)
1954 verfilmt von Henri-Georges Clouzot: *LES DIABOLIQUES*
1974 verfilmt von John Badham fürs Fernsehen: *REFLECTIONS OF MURDER*
1995 verfilmt von Jeremiah Chechik: *DIABOLIQUE*
- 1953 *Les visages de l'ombre* / Die Gesichter des Schattens
1960 verfilmt von David Eady: *FACES IN THE DARK*
- 1955 *D'entre les morts* / Aus dem Reich der Toten (früher: Sueurs froides / Kalter Schweiss; auch: Von den Toten auferstanden)
1957 verfilmt von Alfred Hitchcock: *VERTIGO*
- 1955 *Les louves* / Ich bin ein anderer
1957 verfilmt von Luis Saslavsky: *LES LOUVES*; auch Drehbuch
1985 verfilmt von Peter Duffell: *LETTERS TO AN UNKNOWN LOVER* (gleichzeitig in französischer Version: *LES LOUVES*)
- 1956 *S.O.S. NORONHA*
Drehbuch nach einer Novelle von Pierre Viré; Regie: Georges Rouquier
- 1956 *Le mauvais œil* / Der böse Blick
gefolgt von: *Au bois dormant* / Ein Schloss in der Bretagne
- 1957 *Les magiciennes*
1960 verfilmt von Serge Friedman: *LES MAGICIENNES*
- 1958 *DOUZE HEURES D'HORLOGE* / IHR VERBRECHEN WAR LIEBE
Original-Drehbuch; Regie: Geza Radvanyi
- 1958 *L'ingénieur aimait trop les chiffres* / Die Gleichung geht nicht auf
- 1959 *A cœur perdu* / Mord bei 45 Touren
1960 verfilmt von Etienne Périer: *MEURTRE EN 45 TOURS*
- 1959 *UN TÉMOIN DANS LA VILLE*
Original-Drehbuch mit Gérard Oury; Regie: Edouard Molinaro
- 1959 *LES YEUX SANS VISAGES* / AUGEN OHNE GESICHT (auch: DAS SCHRECKENSHAUS DES

DR. RASANOFF)

- Drehbuch mit Claude Sautet nach einem Roman von Jean Redon; Regie: Georges Franju
- 1960 *PLEINS FEUX SUR L'ASSASSIN* / MITTERNACHTSMÖRDER
Original-Drehbuch; Regie: Georges Franju
- 1961 *Maléfices* / Das Geheimnis des gelben Geparden
1961 verfilmt von Henri Decoin: *MALÉFICES* / DAS HAUS DER SÜNDE
- 1961 *LE CRIME NE PAIE PAS* / VERBRECHEN AUS LIEBE
Original-Drehbuch für 3. Sketch; Regie: Gérard Oury
- 1962 *Maldonne* / Die Karten liegen falsch
1969 verfilmt von Sergio Gobbi: *MALDONNE*
- 1964 *Les victimes* / Die Frau, die es zweimal gab
- 1964 *Le roman policier* / Der Detektivroman (historisch-literarische Auseinandersetzung mit der Gattung)
- 1965 *Et mon tout est un homme* / Mensch auf Raten
1991 verfilmt von Eric Red: *BODY PARTS*
- 1966 *Le train bleu s'arrête treize fois* / 13 Stationen (Kurzgeschichten-Sammlung, ursprünglich fürs Fernsehen geschrieben)
- 1967 *La mort a dit: peut-être* / Parfum für eine Selbstmörderin
- 1969 *La porte du large* / Appartement für einen Selbstmörder
1969 fürs Fernsehen verfilmt von Pierre Badel
- 1969 *Delirium* / Tod nach Terminplan
- 1970 *Les veufs* / Die trauernden Witwer («Les veufes» war der Arbeitstitel von Clouzots *LES DIABOLIQUES*)
1993 verfilmt von Max Fischer: *LES VEUFES/ENTANGLED*
- 1971 *Sans-Atout et le cheval fantôme* (Jugendkrimi)
- 1971 *Sans-Atout contre l'homme à la dague* / Der Mann mit dem Dolch (Jugendkrimi)
- 1971 *Manigances* / Der Commissaire und andere unfreundliche Geschichten; Der Psychiater und andere bössartige Geschichten (Kurzgeschichten)
- 1972 *La vie en miettes* / Das Leben ein Alptraum
- 1973 *Le secret d'Eunerville* / Das Geheimnis von Eunerville (publiziert unter dem Pseudonym Arsène Lupin)
- 1973 *Opération Primevère* / Leiche auf

Urlaub

- verfilmt fürs Fernsehen
- 1973 *Les pistolets de Sans-Atout* / Schritte im Dunkeln (Jugendkrimi)
- 1974 *Frère Judas* / Bruder Judas
- 1974 *La Poudrière* / Die Affäre Mareuse (publiziert unter dem Pseudonym Arsène Lupin)
- 1975 *La tenaille* / Wenn eine Tote mit zwei Männern lebt
- 1976 *La lèpre* / Ein Heldenleben
- 1977 *La justice d'Arsène Lupin* / Arsène Lupin sorgt für Gerechtigkeit
- 1977 *Le second visage d'Arsène Lupin* / Arsène Lupins zweites Gesicht
- 1978 *L'âge bête* / Rache mit 15 fürs Fernsehen verfilmt von Jacques Ertaud
- 1979 *Carte vermeil* / Auf dem Abstellgleis
- 1979 *Le serment d'Arsène Lupin*
- 1980 *Terminus* / Abschied von Lucienne
- 1980 *Les intouchables* / Die Unberührbaren
- 1980 *Usurpation d'identité* / Identitätslichkeiten (Krimiparodien)
- 1981 *Box-Office* / Werthers zweiter Selbstmord
- 1983 *Mamie*
- 1983 *Les eaux dormantes* / Ohne Spuren
1992 verfilmt von Jacques Tefoul: *LES EAUX DORMANTES*
- 1985 *La dernière cascade* / Der Tod erlaubt kein Double
- 1986 *Schuss* / Schussfahrt
- 1986 *Tandem ou 35 ans de suspense* (Interview-Buch über ihre gemeinsame Arbeit)
- 1987 *Mr. Hyde*
- 1987 *Le cadavre fait le mort*
- 1988 *Le contrat* / Der letzte Auftrag
- 1988 *Champ clos* / In inniger Feindschaft verfilmt
- 1989 *J'ai été un fantôme* / Im Mord vereint
- 1989 *Le bonsai* / Tod de luxe
- 1989 *Le soleil dans la main* / Der Traum vom Gold



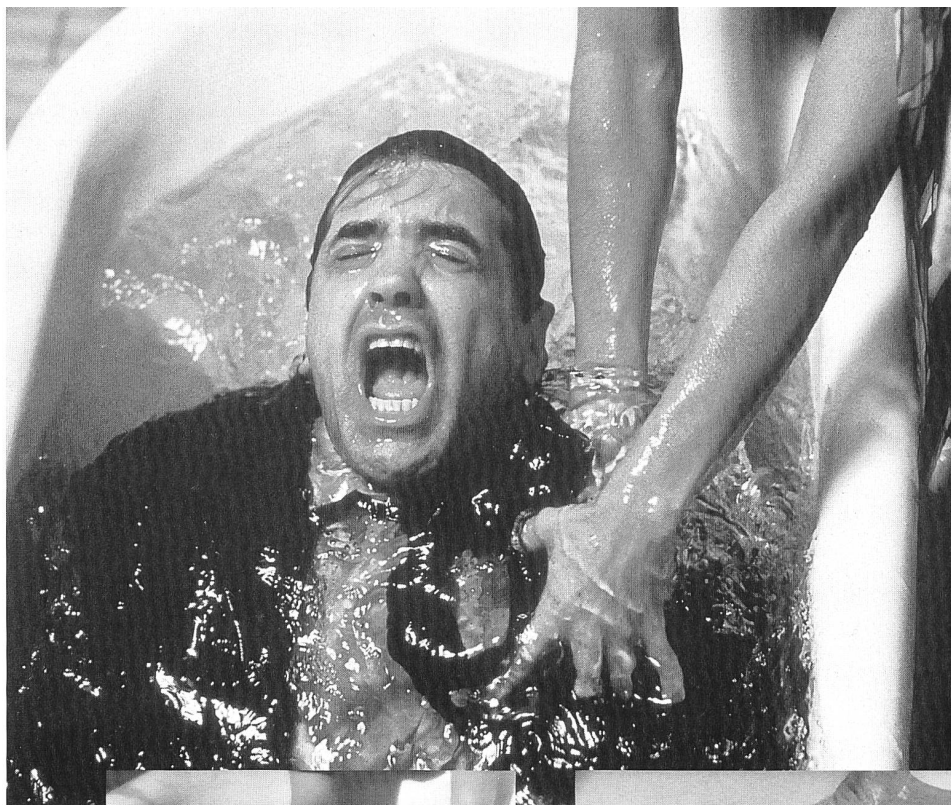
Die Frauen stehen in dieser Konstellation dicht nebeneinander, dem Mann gegenüber; ihr Blick auf den Mann ist identisch. Das ist im Prinzip die Schlusskonstellation von *DIABOLIQUE*: Wenn Guy von den Toten wiederkehrt und die blinden Haftschalen entfernt, steht er nicht mehr zwischen zwei Frauen, von denen er eine für seine Komplizin hält, sondern er befindet sich zwei Frauen gegenüber, die dicht nebeneinanderstehen, zur Einheit verschmolzen. Sie sind sich einig gegen Guy; ihr Blick auf ihn ist identisch.

Es wäre eine Untersuchung wert, wie weit Bergmans Psychoanalyse-Film *PERSONA* Hitchcocks *PSYCHO* verpflichtet ist. Hitchcock ist auf jeden Fall neben Bergman ein zweiter Referenzpunkt von *DIABOLIQUE*. Die Verbindung des Doppelgänger-Motivs mit dem Spiegel-Motiv haben sowohl *SINGLE WHITE FEMALE* als auch *DIABOLIQUE* aus Hitchcocks *VERTIGO* adaptiert.

VERTIGO erzählt allerdings auch eine Geschichte, die schon in ihrer ganzen Konstruktion grosse Parallelen zu *LES DIABOLIQUES* beziehungsweise *«Celle qui n'était plus»* aufweist. Das liegt daran, dass auch *VERTIGO* auf einem Roman von Boileau-Narcejac basiert. Ursprünglich hatte Hitchcock *«Celle qui n'était plus»* verfilmen wollen, aber die Rechte waren bereits an Clouzot vergeben. So schrieben Boileau & Narcejac mit *«D'entre les morts»* (deutscher Titel: *«Aus dem Reich der Toten»*) eine Vorlage für Hitchcock, die mit ganz ähnlichen Strukturen arbeitet.

Auch *«D'entre les morts»* beziehungsweise *VERTIGO* handeln von einer Person, die das Opfer einer Täuschung wird, bei der eine vorgetäuschte Tat eine andere verdeckt. Sie handeln von der Rückkehr einer Toten und von einem Mann zwischen zwei Frauen, einer Blonden und einer Brünetten, die miteinander auf merkwürdige Weise identisch sind. Und auch den Horror-Höhepunkt gibt es zweimal: die Badewanne in *LES DIABOLIQUES*, in der Michel ertränkt wird und aus der er später wieder auftaucht, das ist in *VERTIGO* der Turm, von dem Madeleine zweimal hinabstürzt. Chechik arbeitet diesen Bezug in seiner Version noch deutlicher heraus, dadurch dass Guy auch zweimal ertränkt wird.

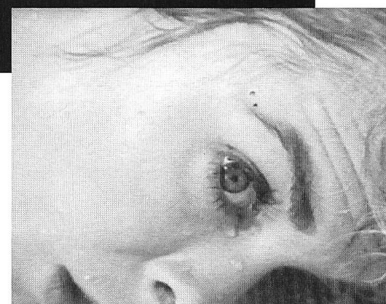
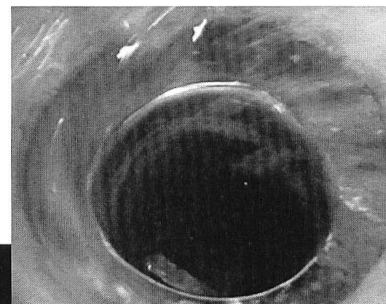
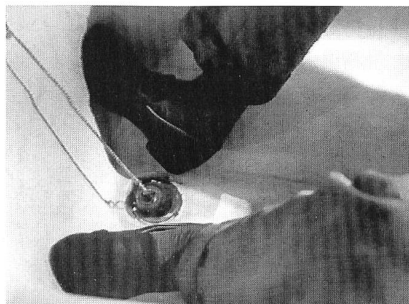
Schon über das Verbindungsstück Boileau-Narcejac ist eine Beziehung zwischen Clouzot und Hitchcock gegeben. Und so hat Chechik in seiner Neuverfilmung des Clouzot-Films Referenzen auf Hitchcock eingestreut. Da gibt es Treppen-Inszenierungen wie in



1



2



3

1
Chazz Palminteri
in *DIABOLIQUE*
von Jeremiah
Chechik

2
LES DIABOLIQUES
von Henri-
Georges Clouzot

3
PSYCHO von
Alfred Hitchcock

PSYCHO oder VERTIGO, mit Kamera-schwenks in extremer Obersicht. Und den Badewannen-Mord inszeniert Chechik in Entsprechung zur Dusch-Szene in PSYCHO – mit einem durch schnellen Schnitt intensivierten Tempo, peitschender Musik, Ober- und Untersichten und einer Dramaturgie von Detailansichten, bei der das Abreißen des Duschvorhangs und Grossaufnahmen von Duschkopf und Abfluss nicht fehlen.

Dann gibt es noch einen jener Schwindel-Effekte, wie sie Hitchcock in VERTIGO verwendet: Mia ist neben dem Pool in Ohnmacht gefallen, und die Kamera fährt von ihr zurück, hebt ab, krant hinab in den leeren Pool, aus dem die Leiche verschwunden ist, und kreist um den Wasserstrudel, der durch den Abfluss drängt. Chechiks Hitchcock-Referenzen zielen genau auf die Filme, die mit LES DIABOLQUES die grösste Verwandtschaft aufweisen.

Und es gibt noch zusätzlich eine kleine, leicht übersehbare Referenz. In einer der finalen Szenen, direkt bevor Guy als "Untoter" wiederkehrt, liegt auf einem Tisch in Mias Zimmer ein Buch von Daphne du Maurier: «*The Scapegoat*» (deutsch: «*Der Sündenbock*»). Auch das: eine Doppelgänger-Geschichte, die in der Verfilmung von Robert Hamer 1958, zeitgleich mit Hitchcocks VERTIGO, ins Kino kam. In Hamers Adaption wird das dann zur Mord-Geschichte, mit Identitätsaneignung und Persönlichkeitsaustausch, mit falschem und richtigem Täter. Eigentlich ein Hitchcock-Stoff, und Daphne du Maurier ist in der Tat auch die Autorin, die von Hitchcock am meisten verfilmt wurde. So ist der Verweis auf du Maurier indirekt auch wieder eine Hitchcock-Referenz.

Isabelle Adjani hat DIABOLIQUE einen «feministischen Thriller» genannt. Und die Konstellation ist in der Tat gegenüber dem Clouzot-Film so verschoben, dass man, was das Finale betrifft, von einer ausgemachten Verschwörung der Frauen sprechen kann. Sogar der Kriminalkommissar, der sich am Ende zu den beiden Frauen gesellt, ist nicht mehr der freundliche, aber zynische alte Herr wie bei Clouzot, sondern eine *tough woman*, die sich durchzuschlagen versteht und auch mal mit sarkastischen Anmerkungen zum Männergeschlecht aufwartet.

Wenn die beiden Frauen am Ende von Opfern zu Täterinnen werden und sich erfolgreich gegen den Mann soli-

darisieren, wird damit das Sujet von Clouzot (und auch von Boileau-Narcejac) ganz zeitgemäss auf die Höhe der *political correctness* gebracht. Dieses konsequent vorbereitete Happy-End bedeutet auch, dass Chechiks Psycho-Thriller anders als der Klassiker von Clouzot kein *Film noir* ist.

Am Ende ist der Mann der einzige Fiesling. Und damit das innerhalb der Konstellation und in der Struktur funktioniert, ist er auch noch etwas fieser als bei Clouzot, bei dem er sich noch durch Leidenschaft an seine Komplizin binden lässt. Bei Chechik hat er neben Nicole noch andere Geliebte. Und die Erkenntnis, dass ihr möglicherweise keine grössere Rolle zukommt, als Handlangerin bei einem Mord zu sein, liefert das Motiv für Nicole, im Mordkomplott die Seiten zu wechseln.

Auch das blaue Auge, das sie am Anfang hinter einer Sonnenbrille versteckt, gehört hier eindeutig nicht zum Täuschungsprogramm der Verschwörer (wie wahrscheinlich bei Clouzot), sondern ist tatsächlich ein Resultat des Sadismus. Der Mann behandelt seine Geliebte nicht anders als seine Frau. Das ist überhaupt seine Art, Frauen zu behandeln.

Im Finale kommt es dann zu einem Strudel an Wendungen (oder im Sinne einer musikalischen Dramaturgie: Scheinreprise) mit mehreren scheinbaren Leichen. Damit versucht Chechik, das *Grand-Guignol*-Theater Clouzots noch ein wenig zu überbieten. Zumindest passt das aber zu seiner Überziehungs-dramaturgie.

Wenn Mia dann das fromme Kreuz, das sie um den Hals getragen und als einziges Bekleidungsstück nie abgelegt hat (hier tut sie es zum erstenmal), ihrem "untoten" Verfolger ins böse Auge stösst und ihm noch dazu als Beschwörungsformel ein «Fuck you!» entgegenschleudert, dann hat ihr Katholizismus am Ende doch noch ein brauchbares, pragmatisches Ventil gefunden und sie ist erlöst. Hier hat Mia unübersehbar von Nicole einiges gelernt.

Abgesehen davon ist diese Aktion auch ein Selbstzitat von Roos und erinnert an den Stöckelschuh, den die böse der beiden Frauen in SINGLE WHITE FEMALE dem Freund ihrer Freundin aufs Auge drückt. Aber vielleicht ist das auch – noch weiterfassend – ein Rückverweis auf Buñuels UN CHIEN ANDALOU, der ein *Augen-Film* ist, genau wie LES DIABOLQUES und PSYCHO.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten
zu LES DIABOLQUES:

Regie: Henri-Georges Clouzot; Buch: Henri-Georges Clouzot, Jérôme Geronimi, René Masson, Frédéric Grenet nach dem Roman «*Celle qui n'était plus*» von Pierre Boileau und Thomas Narcejac; Kamera: Armand Thirard; Kameraführung: Robert Juillard; Schnitt: Madeleine Gug; Bauten: Léon Barsacq; Musik: Georges van Parys; Ton: William Robert. Darsteller (Rolle): Simone Signoret (Nicole Horner), Véra Clouzot (Christina Delassalle), Paul Meurisse (Michel Delassalle), Charles Vanel (Commissaire Alfred Ficher), Pierre Larquey (Drain), Noël Roquevert (Herboux), Jean Brochard (Plantiveau), Thérèse Dorny (Madame Herboux), Michel Serrault (Raymond), Georges Chamarat (Dr. Loisy), Robert Dalban (Tankward), Jacques Hilling (Leichenbeschauer), Jean Lefebvre (Robert), Jean Témerson (Hoteldiener), Jacques Varennes (Prof. Bridoux), Georges Poujouly (Schüler Soudieu), Yves-Marie Maurin (Schüler Moynet), Johnny Halliday (ein Schüler), Henri Humbert (Schüler Patard), Michel Dumur (Schüler Riberger), Jean-Pierre Bonnefous (Schüler de Gascuel). Produktion: Filmsonor/Véra Film; Produzent: Henri-Georges Clouzot; Produktionsleitung: Louis de Masure. Frankreich 1954. Schwarzweiss; Dauer: 116 Min.

Die wichtigsten Daten
zu DIABOLIQUE:

Regie: Jeremiah Chechik; Buch: Don Roos nach dem Film LES DIABOLQUES von Henri-Georges Clouzot und dem Roman «*Celle qui n'était plus*» von Pierre Boileau und Thomas Narcejac; Kamera: Peter James; Kameraführung: Craig Haagensen; Schnitt: Carol Littleton; Produktionsdesign: Leslie Dilley; Ausstattung: Dennis Bradford; Musik, musikalische Leitung, Piano-Solos: Danny Elfman. Darsteller (Rolle): Sharon Stone (Nicole Horner), Isabelle Adjani (Mia Baran), Chazz Palminteri (Guy Baran), Kathy Bates (Detective Shirley Vogel), Spalding Gray (Simon Veatch), Shirley Knight (Edie Danziger), Allen Garfield (Leo Katzman), Adam Hann-Byrd (Erik Pretzer), Donal Logue (erster Videograph), Diana Bellamy (Ms. Vawze), Clea Lewis (Lisa Campos), Jeffrey Abrams (zweiter Videograph), O'Neal Compton (Irving Danziger). Produktion: Morgan Creek Productions / Marvin Worth Productions; Produzenten: Marvin Worth, James G. Robinson; ausführende Produzenten: Gary Barber, Bill Todman jr., Jerry Offsay, Chuck Binder; Co-Produzent: Gary Daigler. USA 1995. Technicolor, Panavision; Dauer: 107 Min. Verleih: Warner Bros., Kilchberg, München.

