

Die rächende Braut

Eine Notiz zu Truffauts „Die Braut trug schwarz“ (1968)

Hans J. Wulff

Einer der seltensten Figurentypen der Kinogeschichte sind Bräute, die den Gatten durch einen Gewaltakt verlieren und die Vergeltung für den Mord selbst übernehmen. Die Filmgeschichte ist dagegen voll von Männern, die die Rache für den Tod der Frauen übernehmen. Allerdings ist auch hier der Status des Opfers als Braut eine Ausnahme – die meisten Gewaltopfer sind Ehefrauen. Mein zentrales Beispiel – Truffauts *Die Braut trug schwarz* – ist ein geradezu einzigartiges Projekt aus dem Frankreich der 1960er Jahre, die Romanvorlage ist von 1940 und stammt aus den USA. Das Muster hat seitdem fast nie wieder realisiert worden.

Der Film ist ein zentraler Beitrag zum Kino der *nouvelle vague*, visuell dem amerikanischen *film noir* der 1940er verpflichtet, mit einer Hauptfigur, die man dem Typus der *femme fatale* zurechnen könnte; Julie Kohler, die Heldin, bezeichnet sich selbst im Beichtstuhl als eine Tote im Leben, eine Tote, der ein plötzliches Ereignis das Leben raubte, obwohl sie dabei selbst nicht umkam. Und es ist eine Rachegeschichte, einer Gattung, die fast immer den männlichen Helden gehört – und die raffinierte Art, wie der Film in einer raffinierten Verkehrung der Rollen auch den Anmutungshorizont des Weiblichen (genauer: des Bräutlichen) auslotet – das gehört durchaus zum ästhetischen Programm der *nouvelle vague* insbesondere Truffaut'scher Prägung, das Unerhörte der Liebe in immer neuen – bis heute oft irritierenden Varianten, als *amour fou*, als *crime de passion*, als Besessenheit – durchzuspielen.¹

Das Beispiel gibt einen Blick auf eine verborgene symbolische Ordnung des Wissens frei, die auch auf einen verborgenen Traditionalismus der Ehe ermöglicht, der Heiratsbräuche und der Werthorizonte, die an das Imaginarium der Hochzeit angelagert sind. Ein Blick auf Beispiele aus Film und Fernsehen aus den letzten beiden Dekaden zeigt, dass Bräute sich im Gefahrenfeld der Erzählung (und insbesondere des Krimis) bewegen, nicht ihre männlichen Eheaspiranten. Es mag mit den wechselnden Vorstellungswelten zusammenhängen, die in manchen Genres für eine gewisse Zeit eng mit Modellen der Geschlechterrollen und solcher sozialer Institutionen wie der Ehe, dass Frauen für die Rolle der Opfer von Gewalttaten gegen das Paar prädestiniert sind und

nicht ihre Männer. Vor allem in Western, aber auch in anderen handlungsorientierten Genres ist das Muster der Rache für den Gattenmord mehrfach bedient worden – in Western wie *The Bravados* (*Bravados*, USA 1958, Henry King) oder *Last Train from Gun Hill* (*Der letzte Zug von Gun Hill*, USA 1965, John Sturges), aber auch in Actionfilmen wie dem überharten *A Man Apart* (*Extreme Rage*, USA 2002, F. Gary Gray), in dem ein Polizist (dargestellt von dem Action-Darsteller Vin Diesel) nach dem Mord an seiner Frau auf einen Rachefeldzug gegen die Mörder aus einem mexikanischen Drogenkartell geht, den eigentlichen Mörder am Ende aber nicht tötet, sondern verhaften lässt (der Film endet zynischerweise mit einer Szene auf dem Friedhof, auf dem der Rächer-Polizist am Grab seiner Frau betet). Der vielleicht bekannteste Film des Motivkreises ist *Death Wish* (*Ein Mann sieht rot*, USA 1974, Michael Winner) mit Charles Bronson in der Rolle eines Architekten, der nach dem Mord an seiner Frau und der Vergewaltigung der Tochter zu einem „verallgemeinerten Rächer“ gewalttätigen Verbrecher wird und zehn Täter umbringt.²

Der Mord an der Frau also als Initialpunkt von Rache Geschichten. Auch François Truffauts düsteres Melodram *La mariée était en noir* (*Die Braut trug schwarz*, Frankreich/ Italien 1968) scheint auf den ersten Blick dem klischierten narrativen Schema zu entsprechen – aber sozusagen mit verteilten Rollen: Der Mann der Titelheldin Julie Kohlers (gespielt von Jeanne Moreau) wurde unmittelbar nach der Verheiratung vor der Kirche eher versehentlich erschossen; Julie wird zum Racheengel und tötet die fünf Männer, die für den Zufalls-Mord verantwortlich waren.³

Das Beispiel ist aus zwei Gründen wichtig: Zum einen, weil es zeigt, dass man die Rolle des Rächers wechseln kann, ohne ihre motivationale Grundlage zu wechseln, auch wenn die Figur der „Rächerin“ bis heute ungewohnt ist; und zum anderen, weil die Invertierbarkeit von Opfer und Rächer darauf hindeutet, dass es nicht um eine Verletzung nur einseitiger Werte geht, sondern um eine reziproke Beschädigung, als sei der Mord eine Amputation der Wesenseinheit des Paares und nicht eines Partners, der als Teil eigener Privat- oder Subjektsphäre reklamiert würde – gerade im Moment der Hochzeit, die ja erst die Einheit des Paares ankündigt.

Tatsächlich zeigen die Beispiele aus dem Korpus der Rache Geschichten, die von einer derartigen Figurenkonstellation ausgehen, dass es in aller Regel Frauen sind, die zum Opfer, und Männer, die zum Rächer werden.⁴ Wird das Geschlecht der Rollen gewechselt, handeln die Rächerinnen heute genauso brutal wie ihre männlichen Pendants (man denke an die Blutorgien in *Kill Bill: Volume 1* [USA 2003, Quentin Tarantino], die im Umgang mit Trauer im Umgang mit dem Verlust des Partners nur an den Stellen interessant wird, wenn die Morde ritualisierten Formaten zu folgen scheinen). Das Beispiel ist auch aus dem Grund höchst interessant, weil nicht der Mord an Eltern oder Kindern, an Freunden oder Kollegen, vielleicht auch an Standesgenossen Auslöser für die Rache-Motivation ist, sondern derjenige am Ehepartner. Immerhin ist die Hochzeit die rituelle Vereinigung zweier Individuen zur neuen Einheit des „Paares“, selbst ein Übergangsritus, der die Brautleute in eine neue soziale Identität (und, damit verbunden, in neue Muster der Selbstwahrnehmung) transformiert.⁵

Zwar sind Braut und Bräutigam formal gleichgestellt, bleiben aber den Geschlechterrollen verhaftet – aus dem einen wird der Ehemann, aus der anderen die Ehefrau. Der Ehebund wird im kirchlichen Ritual durch das *Eheversprechen* (oder sogar das Ehegelübde) beendet: „Ich will dich lieben“ / „Ich will dir vertrauen und treu sein“ / „in guten wie in bösen Tagen“ / „ein Leben lang“ (oder: „bis dass der Tod uns scheidet“). Verbunden mit dem Versprechen ist die Regulation des Sexuellen, es spielt an auf die Bindung der Partner auf die Ausschließlichkeit des sexuellen Kontaktes der beiden. Der Beischlaf mit Dritten wird nun zum „Ehebruch“, eigentlich: zu einer Verletzung des Eheversprechens. Beide bleiben aber geschlechtliche Wesen und tragen weiterhin die Charakteristiken ihres Geschlechts. Männer sind die Aktiven des Bundes, Frauen die Passiven. Männern kommt Handlungsmacht zu, Frauen Emotionsmacht.

Die Rolle des Rächers ist traditionellerweise eine männliche Handlungsrolle. Der Braut-Witwe steht diese Rolle eigentlich nicht zu. *La mariée était en noir* ist aber just eine Verkehrung der *agency roles*: Julie Kohlers übernimmt die Möglichkeit ihres Mannes, sich das gegebene Handlungsfeld aktiv anzueignen, sich des Rechts der Rache zu bemächtigen, unabhängig von der moralischen Dimension (sie wird sogar ins Gefängnis gehen, um ihren Plan zu beenden). Tiefenthematisch ist der Film auch eine Auseinandersetzung mit dramatischen Konventionen, die an den Gattenmord geknüpft sind. Wichtiger ist aber die Beobachtung, wie der Film sicherstellt, dass Julie als Frau sichtbar bleibt. Truffaut hatte verzweifelt nach Wegen gesucht, den Verlust der Leidenschaften bzw. der Affektorientierungen sowohl im Fleisch als auch auf der Leinwand zu überwinden; und Moreau porträtierte das Witwensein ebenso durch die Kälte ihres Spiels wie durch ihre von Pierre Cardin entworfenen Schwarz-Weiß-Outfits;⁶ sie agiert für einen Maler sogar als Modell der Diana (der Göttin der Jagd und des Mondes; und vor allem der Helferin bei der Geburt, die die Gebärende beschützt). Julie erklärt allen ihren Opfern, warum sie sie tötet, transformiert die bare Rache zu einer illegalen Hinrichtung.⁷ Das Panoptikum der Männer wirkt wie eine Besichtigung von männlichen Rollentypen der 1960er – der selbstverliebte Blender, der gerade Verlobung feiert und das kommende Treueversprechen schon im Vorfeld bricht; der Schüchterne, der Angst vor realen Frauen hat und sich mit Aktbildern umgibt; der Politiker, der sich als Aufschneider und Schwätzer erweist; der windiger Schrotthändler und schließlich der Maler, der Frauen in Bildern malt, die eigenen Phantasien entspringen.

Julie dagegen bleibt geheimnisvoll. Es mag mit der episodenhaften Erzählweise zusammenhängen, dem Ausbleiben jeder Art erklärender Dialoge oder Kommentare, dass ihre Motivationen im Dunklen bleiben. Anders als in den gemeinen Rache Geschichten ist sie keine Trägerin elementaren Mitfühlens der Zuschauer, exekutiert ihren Plan bis zum Schluss. Auch wenn manchmal Sympathien zwischen Mörderin und Opfer spürbar werden zu scheinen, kehrt Julie in die Kälte des selbsternannten Scharfrichters zurück. Ihre tieferen Motivationen bleiben ein Geheimnis. Sie bleibt im Status der Braut in einer nicht vollzogenen Ehe stehen, wie Truffaut in einem Brief an Hitchcock notierte: „Die Witwe ist eine Jungfrau“ („*the widow is a virgin*“).

Wenn man der so leicht dahingesagten Behauptung, die Figur der Julie sei Jungfrau, so deutet sie auf eine tiefensemantische Dimension des Wissens- und Glaubenskomplexes der „Hochzeit“, die diffus an ältere Überzeugungen anschließt, vor allem aber mit der juristisch-moralischen Anlage der Figur kurzgeschlossen ist. Ist Julie schuldig oder ist sie im Status der Braut eine rächende Instanz, für die die Schändlichkeit des Gattenmordes außerhalb des weltlichen Rechts bestraft werden muss? Immerhin deutet das weiße Hochzeitskleid auf eine Unschuldssymbolik hin, die selbst nur von nebelhafter Deutlichkeit ist, die Weiße des Kleides – einem der Symbole der Unschuld – wie ein Schemen einhüllend.

Anmerkungen

- ¹ Auch die diversen Anspielungen auf das Werk Albert Hitchcocks gehören als reflexive Elemente zu vielen Film der *nouvelle vague* – von Genreanspielungen bis zur Musik Bernard Herrmanns, die deutlich an die Musik zu Hitchcocks *Vertigo* (*Vertigo – Aus dem Reich der Toten*, USA 1958) Leitkonzepte erinnert, an den leitmotivischen Umgang mit der Hauptfigur, der musikalischen Akzentuierung der Handlung, aber auch an den Einschluss von Fremdmusiken (von Vivaldi und Mendelssohn Bartholdy). Vgl. dazu Buzzard, Sharon: Scripting for a Viewer Response. Woolrich, Truffaut, and *The Bride Wore Black*. In: *Journal of Film and Video* 49,3, 1997, S. 15-27.
- ² Der Film hatte vier Sequels und einen ganzen bis heute fortgeschriebenen Kranz von Nachahmern des Motivs. Zum Motiv vgl. Sorrentino, Christopher: *Death Wish*. Berkeley, Cal. [...]: Soft Skull Press 2010 (Deep Focus.).
- ³ Nach dem Roman *The Bride Wore Black* (*Die Braut trug Schwarz*, 1940, dt.: 1974) von Cornell Woolrich (die Angabe von „William Irish“, einem Pseudonym Woolrichs, als Autor der Vorlage im Film ist irreführend). Der TV-Film *The Bride in Black* (*Braut in Schwarz*, USA 1990, James Goldstone) ist ein Remake von Truffauts Film, beginnend mit dem Mord am Bräutigam und einem Tausch des weißen Hochzeitskleids mit dem schwarzen Trauergewand – eine signifikante Geste im Übergang zur Racheschichte. Der Wechsel der Kleidungsfarbe findet sich auch in Truffauts Film.
- ⁴ Der Wechsel der Frauen in die männliche Rolle der Rache Geschichte ist auch ein Übergriff in ein Handlungsregister, das nicht für Rächerinnen vorgesehen ist. Damit entsteht auch die Frage, welche identitären Folgen das Geschehen hat. Anders als in Truffauts Film, der schlicht den Vollzug der Rache erzählt, endet *The Brave One* (*Die Fremde in Dir*, USA/Australien 2007, Neil Jordan) ganz anders: Zwar gelingt es der Rächerin Erica Bain (gespielt von Jodie Foster), die drei Mörder ihres Verlobten zu töten – den letzten mit Hilfe eines Polizisten, der sie zu dem Mord auffordert –, doch verliert sie nach dem Freispruch vor Gericht die Gewissheit, was aus ihr geworden ist. Der Film endet mit einer inneren Stimme, dass es für sie keine Rückkehr zum früheren Leben oder zur Person, die sie einmal war, mehr gebe – die Fremde, als die sie sich als Rächerin erlebt habe, bleibe in ihr.
- ⁵ Die Figur der weiblichen Rächerin ist in der Filmgeschichte äußerst selten. Eines der wenigen Beispiele ist das Historiendrama *Bride of Vengeance* (USA 1949, Mitchell Leisen): Lucrezia Borgias (Paulette Goddard) Bruder Cesare Borgia (Macdonald Carey) lässt ihren zweiten Ehemann, Prinz Bisceglie, töten, um sie mit Alfonso I. d'Este, Herzog von Ferrara, zu verheiraten, dessen gut verteidigtes Land zwischen dem Kirchenstaat der Borgia und Venedig liegt, das Cesare erobern will; er sorgt dafür, dass Lucretia Alfonso für den Mord verantwortlich macht und dass sie tödliche Rache an ihrem neuen Ehemann plant; doch als sie ihm das Gift verabreicht und dieses neutralisiert wird, wird ihr klar, dass tatsächlich Cesare ihren zweiten Ehemann getötet hat – und sie kehrt zurück, um Alfonso bei der Verteidigung von Ferrara gegen Cesares Armee zu helfen. Allerdings ist *Bride of Vengeance* kaum mit *Die Braut trug schwarz* zu vergleichen, weil er in einer mittelalterlichen Standeskultur und weder die erste Ehe Lucrezias noch die geplante mit dem Herzog, den sie töten soll, auf eine romantische Liebesgeschichte verweisen, sondern sich auf eine Praxis der Standes- oder Konvenienzehe beziehen, die in politischen Intrigen verankert ist, nicht auf der freien Entscheidung der Ehepartner. Am Ende kehrt der Film zum Hollywood-Schema zurück, wenn Lucrezia und Alfonso sich ineinander verlieben.
Erwähnt sei das Action-Drama *Shurayukihime* (*Lady Snowblood*, Japan 1973, Toshiya Fujita) über ein kleines Mädchen, das nach der Geburt zu einem Instrument der Rache herangezogen wird, um den Mord an drei Verbrechern zu rächen, die einst den Mann der Mutter und deren kleinen Sohn umgebracht hatten (nach eigenem Bekunden bezieht sich Tarantino auf diesen Film als Vorbild für *Kill Bill*, nicht auf Truffauts Film, den er angeblich nie gesehen habe).
- ⁶ Vgl. dazu de Baecque, Antoine: *The Killer Widow*. In: *Sociétés & Représentations* 46,2, 2018, S. 47-54. Vgl. auch: *François Truffaut. Briefe 1945-1984*. Zusammengest. v. Gilles Jacob & Claude de Givray. [...] Köln: VGS 1990, S. 430, 432.
- ⁷ De Baecque, a.a.O., S. 432. Tatsächlich deckt die Rächerin allen ihren Opfern ihre Fixierung auf eine jeweils eigene Weiblichkeitsfantasie auf, bevor sie ihre Rache vollendet; und: Jede der jeweiligen Todesart bringt auch das Spektrum der auf unterschiedliche Weise pervertierten Verhältnis der Täter des anfänglichen Mordes zu Frauen zum Ausdruck. Vgl. dazu Truffauts eigene Bemerkungen in seinem *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?* Hrsg. v. Robert Fischer. [...] Köln: VGS 1991, S. 96f.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Wulff, Hans J.: Die rächende Braut. Eine Notiz zu Truffauts „Die Braut trug schwarz“ (1968), tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 149 – La Biennale di Venezia, erschienen 01.06.2024

<https://www.theomag.de/149/pdf/hjw24.pdf>