



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von Jane Eyre zu Rebecca –
Eine Transformationsanalyse“

Verfasserin

Emily Lina Rost

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
2	TRANSFORMATIONSANALYSE	3
2.1	Vom literarischen Text zum Film	3
2.1.1	Exkurs: Die Entstehung eines Drehbuchs	5
2.1.2	Die Auswahl eines literarischen Stoffes	7
2.2	Theater und Film	9
2.3	Von der Idee zur Musikalisierung – Das DramaMusical	10
3	THEORIE DES TRIVIALEN	14
3.1	Geschichte der Trivialliteratur	15
3.2	Kunst und Kitsch	16
3.3	Gothic Novel – Schauerroman	17
3.4	Das Rührstück	18
4	JANE EYRE	21
4.1	<i>Jane Eyre. Eine Autobiographie</i> von Charlotte Brontë (1846)	21
4.1.1	Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte	21
4.1.2	Romanhandlung	22
4.1.3	Figuren	26
4.1.3.1	Jane Eyre	26
4.1.3.2	Lord Edward Rochester	27
4.1.3.3	Mrs. Reed	29
4.1.3.4	Die Nebenfiguren	29
4.2	<i>Die Waise aus Lowood</i> von Charlotte Birch-Pfeiffer (1853)	31
4.2.1	Das Mittel der Rührung bei Charlotte Birch-Pfeiffer	31
4.2.2	Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte	32
4.2.3	Figuren	36
4.2.3.1	Jane Eyre	36
4.2.3.2	Lord Rowland Rochester	38
4.2.3.3	Mistress Sarah Reed	40
4.2.3.4	Die Nebenfiguren: Rührende Diener	41
4.3	Vergleich zwischen Roman und Rührstück	42
4.3.1	Handlung	42
4.3.2	Figuren	44
5	REBECCA	49
5.1	<i>Rebecca</i> Roman von Daphne du Maurier (1938)	49
5.1.1	Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte	49

5.1.2	Romanhandlung	51
5.1.3	Die Plagiatsklage	53
5.1.4	Figuren	54
5.1.4.1	Die zweite Mrs. de Winter	54
5.1.4.2	Maxim de Winter	55
5.1.4.3	Mrs. Danvers	56
5.1.4.4	Die Nebenfiguren	56
5.2	<i>Rebecca</i> Film von Alfred Hitchcock (1940)	58
5.2.1	Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte	58
5.2.2	Filmhandlung	62
5.2.3	Figuren	64
5.2.3.1	Die zweite Mrs. de Winter	64
5.2.3.2	Maxim de Winter	67
5.2.3.3	Mrs. Danvers	67
5.2.3.4	Die Nebenfiguren	69
5.2.4	Ausstattung	69
5.2.5	Filmmusik	71
5.3	<i>Rebecca</i> Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay (2006)	74
5.3.1	Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte	74
5.3.2	Musicalhandlung	76
5.3.3	Figuren	77
5.3.3.1	Die zweite Mrs. de Winter	77
5.3.3.2	Maxim de Winter	78
5.3.3.3	Mrs. Danvers	79
5.3.3.4	Die Nebenfiguren	80
5.3.4	Ausstattung	83
5.3.5	Musik	89
5.4	Vergleich zwischen Roman, Film und Musical	92
5.4.1	Handlung	92
5.4.2	Figuren	100
5.4.2.1	Die zweite Mrs. de Winter	100
5.4.2.2	Maxim de Winter	103
5.4.2.3	Mrs. Danvers	107
5.4.2.4	Nebenfiguren	109
5.4.3	Ausstattung	113
5.4.4	Weitere <i>Rebecca</i> Adaptionen	116
6	VERGLEICH JANE EYRE UND REBECCA	118
6.1	Handlung	118

6.2	Figuren.....	118
6.2.1	Jane Eyre und die zweite Mrs. de Winter	118
6.2.2	Lord Rochester und Mr. de Winter	120
6.2.3	Mrs. Reed, Grace Poole und Mrs. Danvers	123
6.2.4	Bertha/Hariette Rochester und Rebecca de Winter	123
6.3	Thornfield Hall und Manderley.....	125
6.4	Rührende Motive.....	127
6.5	Rückschritt der zweiten Mrs. de Winter gegenüber Jane Eyre.....	127
7	RESÜMEE	130
8	BIBLIOGRAPHIE.....	132
9	ANHANG	140
9.1	Sequenzprotokoll von Daphne du Mauriers <i>Rebecca</i>	140
9.2	Sequenzprotokoll von Alfred Hitchcocks <i>Rebecca</i>	142
9.3	Szenenprotokoll von Michael Kunzes und Sylvester Levays <i>Rebecca</i>	146
9.4	Cast und Crew von Hitchcocks <i>Rebecca</i>	150
9.5	Cast und Crew von Kunzes und Levays <i>Rebecca</i>	151
9.6	Interview mit Michael Kunze.....	152
	ABSTRACT	154
	NACHWORT.....	156
	CURRICULUM VITAE	157

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einem Vergleich der beiden Stoffe *Jane Eyre* von Charlotte Brontë und *Rebecca* von Daphne du Maurier. Für den Vergleich werden nicht nur die beiden Romane herangezogen, sondern auch Charlotte Birch-Pfeiffers Bühnenstück *Die Waise von Lowood*, Alfred Hitchcocks filmische Adaption von *Rebecca* sowie die Musicaladaption *Rebecca* von Michael Kunze und Sylvester Levay. Diese größtmögliche Medienvielfalt – Roman, Film und Bühnenversion – erlaubt einen sehr umfassenden Vergleich. In der Forschungsliteratur gibt es bereits unzählige Arbeiten, die einen Vergleich zwischen *Jane Eyre* und *Rebecca* behandeln, und auch die beiden filmischen Adaptionen von Hitchcock und Stevenson wurden bereits unter verschiedenen Aspekten miteinander verglichen. Mit dieser Arbeit jedoch soll nicht nur ein umfassender Vergleich zwischen den einzelnen Adaptionen vorgenommen werden. Die fünf verschiedenen Versionen sollen insbesondere unter dem Aspekt des Trivialen untersucht werden, welcher sich – beginnend mit dem Bühnenstück – bis hin zum populären Genre schlechthin, dem Musical durchzieht.

Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* stellt einen Schauerroman mit sowohl gesellschaftlichen als auch autobiografischen Gesichtspunkten dar. Gewisse Ähnlichkeiten lassen sich sicherlich in vielen anderen Schauerromanen ebenfalls finden, jedoch nirgends in einer solchen Fülle, wie dies in Daphne du Mauriers *Rebecca* der Fall ist: Eine junge Frau, ein mürrischer älterer Mann, den ein Geheimnis umgibt, ein herrschaftliches Haus, welches schon beinahe ebenfalls eine Hauptrolle spielt, die mysteriöse frühere Ehefrau, die zunächst dem Glück der beiden Liebenden im Wege steht.

Um diesen Vergleich anzustellen, erfolgt zunächst eine theoretische Abhandlung über die Transformationsanalyse speziell im Hinblick auf die Literaturverfilmung, den Unterschied in der Adaption zwischen Theater und Film sowie die Entstehung eines DramaMusicals. Anschließend wird die Theorie des Trivialen thematisiert, wobei hier im Besonderen auf den Schauerroman und das Bühnenstück eingegangen wird. Danach erfolgt schließlich die Analyse des *Jane Eyre* Romans sowie des Bühnenstücks *Die Waise von Lowood*, um danach beide Werke im Hinblick auf Handlung und Figuren vergleichen zu können. Die danach folgende ausführliche Analyse des Romans *Rebecca* sowie die beiden filmischen und musikalischen Adaptionen leitet schließlich den Vergleich zwischen Roman, Film und Musical ein. Hier wird auch eine weitere *Rebecca* Verfilmung von 1997 in den Vergleich mit einbezogen. Abschließend beschäftigt sich die Arbeit mit dem finalen Vergleich zwischen *Jane Eyre* und *Rebecca* und untersucht dabei im Besonderen die trivialen Merkmale.

Im Anhang befinden sich zusätzlich Szenen- bzw. Sequenzprotokolle von Daphne du Mauriers, Alfred Hitchcocks und Michael Kunzes *Rebecca*. Die Protokolle waren notwendig, da sich beide Transformationen inhaltlich sehr stark an die Vorlage halten und nur in Details von der Romanversion abweichen. Brontës *Jane Eyre* und Birch-Pfeiffers *Die Waise von Lowood* unterscheiden sich in der Abfolge so stark, dass ein Vergleich auch ohne Protokolle durchführbar ist.

Weiterhin wird ein Interview mit dem Autor des DramaMusicals *Rebecca* geführt, welches nähere Aufschlüsse über Unterschiede im Vergleich zum Roman geben soll.

2 TRANSFORMATIONSANALYSE

2.1 Vom literarischen Text zum Film

„Zwei Ziegen fressen die Rollen eines Films auf, der nach einem Bestseller gedreht worden ist. Die eine Ziege sagt zur anderen: „Mir war das Buch lieber.“¹

Alfred Hitchcock bringt in seinem Interview mit François Truffaut die Vorbehalte gegenüber Literaturverfilmungen auf den Punkt. Diese ist nur eine mögliche Art der Transformation von einem Medium, für das der Stoff ursprünglich gedacht war, in ein anderes. Heute ist die Adaption von Roman zum Film in der kulturellen Medienlandschaft nicht mehr wegzudenken. Auf der einen Seite steht die Skepsis gegenüber Literaturverfilmungen und deren Umgang mit dem Original. Dabei gibt es sowohl kritische Stimmen gegen die Adaption, aber auch solche, die sich gegenüber dem literarischen Ausgangsstoff kritisch äußern und den Film als weitaus Phantasie stimulierender ansehen. Dem gegenüber steht die Tatsache, dass viele Rezipienten einen literarischen Stoff lediglich aus dessen Verfilmung kennen. Somit sind Literaturverfilmungen ein wertvoller Beitrag für die Vermittlung literarischer Themen, nicht nur aber auch für diejenigen, die den zu adaptierenden Roman entweder gar nicht erst gelesen haben, sich nur an Bruchteile des Gelesenen erinnern können oder die sich auf eine neue Interpretation in einem anderen Medium einlassen können.

Zunächst erzählt ein Roman eine wesentlich größere Zeitspanne, während der Film sich auf eine kürzere Erzählung beschränken muss. Allerdings gibt es für den Film viel mehr visuelle Möglichkeiten, die sich dem Roman nicht bieten. Literatur und Film haben als Gemeinsamkeit das Narrative. In beiden Medien wird erzählt. „Die Größen *Raum, Figur, Geschehen* und *Zeit* können als *Basisparadigmen* aller Erzähltexte verstanden werden.“² Diese Basisparadigmen bilden die Grundlage für einen Vergleich des Inhalts zweier Medien.

Der Film hat gegenüber dem Roman den Vorteil der Gleichzeitigkeit. Der Autor eines Buches muss gleichzeitige Ereignisse nacheinander abhandeln, muss dabei aber nicht chronologisch vorgehen, da er wiederum den Vorteil von konkreten Beschreibungen hat. Der Film kann mittels Montage gleichzeitige Ereignisse schneller zur gleichen Zeit darlegen. Auch im Theater können Szenen auf der Bühne gleichzeitig geschehen, ohne wie im Roman die äußeren Umstände erst erklären zu müssen. Eva Binder und Christine Engel dagegen sehen wie Reinhold Rauh einen Nachteil des Films gegenüber dem Roman, denn der Roman kann durch verschiedene Zeitformen des Verbs wesentlich

¹ Witz nach Alfred Hitchcock. Vgl.: Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München: Heyne 2005. S. 118.

² Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 24.

einfacher zwischen den Zeiten springen, als dies mühsam und mit größerem Aufwand dem Film gelingt. Der Film ist gezwungen,

„Sekunde für Sekunde und Einstellung für Einstellung dem Lauf der natürlichen Zeit zu folgen und kann nur durch umständliche Schnitt- und Montagetechniken Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und ihr gegenseitiges Verhältnis mehr oder minder schlecht symbolisieren.“³

Als Beispiel für den gehobenen Aufwand des Films, Zeiten darzustellen, führen Binder und Engel einen Satz aus Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) an: „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den anderen, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel [...], er war frei.“⁴

Der Rezipient eines Romans hat nicht die gleiche Freiheit wie ein Filmzuschauer auszuwählen, auf welches Detail er sein Interesse richten will. Der Romantext steht nur in einer einzigen Version da und von jedem Leser werden die gleichen Worte aufgenommen. Natürlich wird dann jede einzelne Leserphantasie unterschiedlich angeregt und in Gedanken die Umgebung und Personen ausgemalt. Die Filmrezipienten dagegen sehen einen Film unterschiedlich, denn die Aufmerksamkeit kann auf verschiedene Details gerichtet werden. Noch mehr Freiheit hat nur der Theaterbesucher. Von jedem Platz im Theater aus wird das Stück anders betrachtet und jeder im Publikum lenkt seine Aufmerksamkeit auf einen anderen Teil der Bühne. „Wir sehen ein Bühnenstück so, wie wir wollen; wir sehen einen Film nur so, wie der Filmemacher will, dass wir ihn sehen.“⁵ Ein Film wird zwar von dem Filmzuschauer gesehen so wie der Filmemacher es will, dabei kann der Zuschauer aber seine Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Details lenken. Am wenigsten Macht über den Blick des Zuschauers auf das Werk hat der Theaterregisseur, denn selbst bei der spannendsten Szene ist nicht garantiert, dass der Zuschauer seinen Blickwinkel auf eben dieses Geschehen richtet und nicht einen anderen Punkt auf der Bühne betrachtet.

Bei Film und Theater erreichen den Rezipienten auch bei mehrmaligem Zusehen immer noch zusätzliche Eindrücke, die einem beim Lesen eines Romans verwehrt bleiben. „Die Worte auf der Buchseite sind immer dieselben, aber das Bild auf der Leinwand ändert sich ständig, je nachdem, wohin wir unsere Aufmerksamkeit lenken.“⁶ Dies ist allerdings die Meinung des Filmwissenschaftlers James Monaco und kann durchaus angezweifelt

³ Zit. n.: Rauh, Reinhold: Das Verhältnis von Literatur und Film in der Bundesrepublik Deutschland. In: <http://kgd.german.or.kr/down/tagung01/04.doc> Zugriff: 25.05.2007. In: Binder, Eva/Engel, Christine: Film und Literatur: Von Liebeleien, Konflikten und langfristigen Beziehungen. In: Neuhaus, Stefan (Hg.): Literatur im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 43.

⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. München: dtv 2002. S. 15.

⁵ Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. S. 49.

⁶ Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. A.a.O. S. 47.

werden. Denn es kann dem Leser ebenso ergehen, wenn er ein Buch nach einer längeren Zeit, in der er natürlich neue Erfahrungen gemacht hat, erneut liest. Die Schrift hat sich selbstverständlich nicht geändert, aber durch den erweiterten Horizont und eine veränderte Herangehensweise kann dem Leser ein unterschiedliches Leseerlebnis beschert werden. Dieser Effekt ist aber beim Film und noch mehr beim Theater ausgeprägter, da niemals mit dem einmaligen Betrachten sämtliche Details aufgefasst werden können.

Der Medienwissenschaftler Wolfgang Gast fasst die radikale Meinung der Literaturverfilmungskritiker zusammen, dass

„die audiovisuellen Medien im Allgemeinen und das Fernsehen insbesondere die Phantasietätigkeit des Rezipienten unterbinden, seine Eigenaktivität verhindern, ihn im Rezeptionsvorgang durch Wahrnehmungslenkung gängeln, kurz: ihn zum passiven, gelähmten Zuschauer degradieren. Das Buchlesen bewirke genau das Gegenteil: es setze Phantasie in Gang, aktiviere die Einbildungskraft.“⁷

Laut Gast gab es durch den Mediziner Jerry Mander Untersuchungen über Gehirnwellen-Aktivitäten beim Lesen bzw. Zuschauen, die ergaben, dass nur das Lesen, nicht aber das Zuschauen, Verstehen und Lernen fördert.

Dem gegenüber steht die Behauptung des amerikanischen Filmkritikers und Autors James Monaco, dass der Zuschauer eines Filmes eine weit größere Erfahrung erlebt als der Romanleser, da die Leinwandbilder verschiedene Blickwinkel ermöglichen. „Aber er [der Film, Anm. d. V.] ist gleichzeitig ärmer, da die Person des Erzählers so viel schwächer ist.“⁸ Der Ich-Erzähler des Romans lässt sich nicht so einfach auf die Leinwand übertragen⁹, was gerade Hitchcock bei *Rebecca* vor eine Herausforderung stellte.

Bis auf die Ausnahme des Rezipierens eines Films auf VHS oder DVD, gibt der Film selbst die Dauer und das Tempo vor. Im Gegensatz zum gelesenen Buch, das man immer wieder weglegen, erneut beginnen oder auch Seiten überspringen bzw. zurückblättern kann, konsumiert der Kinzuschauer einen Film in der Regel immer im gleichen Tempo. Somit bleibt dem Kinzuschauer auch keine Zeit das Gesehene reflektieren zu können, während der Leser auf jeder beliebigen Seitenzahl unterbrechen kann.

2.1.1 Exkurs: Die Entstehung eines Drehbuchs

Um den Unterschied der Autorenschaft von Roman und Film erklären zu können, folgt jetzt ein kurzer Exkurs über die Entstehung des Drehbuchs. Am Anfang einer Verfilmung

⁷ Gast, Wolfgang: Lesen oder Zuschauen? In: ders. (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1999. S. 9f.

⁸ Monaco, James: Film verstehen. a.a.O. S. 47.

⁹ Anm.: Laut James Monaco gab es lediglich einen wichtigen Film, der die Ich-Erzählung nachgeahmt hat, und dies war für den Zuschauer eine verkrampte, klaustrophobische Erfahrung. In *Lady in the Lake* von 1946 sah der Betrachter nur das, was der Held sah. Um diesen überhaupt sichtbar zu machen, musste auf zahlreiche Spiegeltricks zurückgegriffen werden. Der Film kann also nicht die Erzähltechnik des Romans nachmachen.

steht die Grundidee, die in einem Exposé zusammen gefasst wird. Dieses Exposé enthält auf ca. 3-9 Seiten die Grundgeschichte und stellt die Hauptfigur, den Gegenspieler, Ort und Art der Geschichte vor. Die nächste Stufe macht das Treatment aus, welches den wichtigsten Teil eines Drehbuches einnimmt, damit sich der Produzent einen Überblick über die Dimensionen des zu verfilmenden Stoffes machen kann. Im Treatment sind sowohl die Charaktere der Figuren beschrieben, als auch genaue Orte und Hauptschauplätze. Außerdem geht es tiefer in die Geschichte des Films ein. Ein Treatment besteht aus maximal 15-30 Seiten und muss so detailliert beschrieben sein, dass der Produzent anhand der Beschreibungen von Schauplätzen und auch der Kameraarbeit ein Budget erstellen kann. Dialoge sind im Treatment noch nicht enthalten, sondern erst im Drehbuch, das vom Autor gefertigt wird, sobald er den Auftrag dafür erhält. Das Drehbuch konzentriert sich in den meisten Fällen hauptsächlich auf die Dialoge und beschreibt Rahmenbedingungen nur in Andeutungen. In Reclams Sachlexikon des Films wird der Aufbau eines Drehbuchs folgendermaßen beschrieben:

„der Film wird gegliedert in Segmente bzw. Bilder (mit einleitender Angabe von Ort und Tageszeit, z.B. „Schlosssaal, Innen/Nacht“), die Regieanweisungen (in der europäischen Tradition oft als „linke Seite“ bezeichnet), in denen Schauplätze, Atmosphäre, Figuren und der Ablauf von Handlungen beschrieben werden, sind deutlich abgehoben vom Dialog/Ton (der sogenannten „rechten Seite“) [...] der Regisseur bereitet sein Shooting Script vor, in dem das Bild bereits in einzelne Einstellungen unterteilt wird, unter Berücksichtigung der Kamerawinkel, des Lichts usw. und danach meist ein Storyboard auf der Grundlage des fertigen Drehbuchs.“¹⁰

Eine Ausnahme bildet der Autorenfilm, in welchem der Drehbuchautor und der Regisseur in Personalunion fungieren. Der spätere Film sieht häufig anders aus als das Drehbuch ihn noch vorgegeben hat. Der klassische Spielfilm ist dreiaktig¹¹ und gibt im ersten Akt, dem Set Up, einen Einstieg in die Geschichte. Der Übergang vom ersten in den zweiten Akt wird durch einen Konflikt mit Wendepunkt (Plot Point) beschrieben. Im zweiten Akt, dem Konflikt, geht die Geschichte daraufhin in eine andere Richtung und erhält oft neue Akteure und Schauplätze. Der dritte Akt, die Auflösung, wird wiederum mit einem Wendepunkt eingeleitet, der sich an der Stelle befindet, an der sich die Geschichte dramaturgisch klar ändert.

Für den Roman gibt es in der Regel nur einen Autor, und der bestimmt, was der Leser durch die Schrift sieht und hört. Auch Filme werden von ihren Autoren erzählt, allerdings geht das, was der Zuschauer darin sieht, darüber hinaus, was der Regisseur möchte. An einem filmischen Produktionsprozess sind mehr Menschen beteiligt als Autor und Regisseur und so vermittelt der Film gleichzeitig die individuellen Varianten von

¹⁰ Neumann, Kerstin-Luise: Drehbuch. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Reclam 2007. S. 162.

¹¹ Anm.: Im Kapitel 2.3 über das DramaMusical lässt sich erkennen, dass auch dieses dreiaktig konzipiert ist und somit im Falle von Rebecca die Transformation vom Buch zum Film zum Musical leichter gefallen sein dürfte.

Ausstatter, Kameramann, Maskenbildner, Darsteller, Requisiteur und schließlich auch die des Cutters. Der Film lässt sich also in drei Produktionsstadien gliedern: Drehbuch schreiben, Film drehen und letztlich Filmszenen aneinander schneiden. Am ehesten ist dabei der Regisseur mit dem literarischen Autor zu vergleichen, da er an den beiden letzten Stadien und häufig auch an der ersten Produktionsphase mitwirkend ist. „Jede der an den verschiedenen Bearbeitungsstadien beteiligten Personen wird jedoch auf ihre Art zum Autor oder zumindest zum Ko-Autor des Films.“¹² Rückwirkend ist kaum mehr zu sagen, ob der Film auf den Autor, den Kameramann oder die Vorstellungen des Regisseurs zurück geht. Somit muss man also von dem einen Filmautor sprechen und diesen, wie heute allgemein üblich, mit dem Namen des jeweiligen Regisseurs betiteln, auch wenn es oft nicht den genauen Tatsachen entspricht.

Anhand der oben beschriebenen Entstehungsweise eines Films im Gegensatz zum Roman, für den es im Normalfall nur einen Autor gibt, wird klar, dass die Autorenschaft beim Film nicht nur von einer einzelnen Person abhängt. Letztlich ist bei einer Verfilmung immer ein großer Stab an Mitwirkenden beteiligt und nicht nur der Regisseur. Somit würde die Verfilmung des gleichen Ausgangsstoffes durch den gleichen Regisseur bei einer anderen Crew auch anders aussehen.

2.1.2 Die Auswahl eines literarischen Stoffes

Für die Wahl eines literarischen Stoffes, den es zu verfilmen gilt, ist es wichtig zu wissen, dass sich der Film im Gegensatz zu den in einem größeren historischen Zeitraum entstandenen Medien wie Theater, Buchliteratur und Presse in seiner Entwicklung auch immer nach den technischen Möglichkeiten der Reproduktionsverfahren sowie der ökonomischen Verwertung richten musste. Mit Film, Hörfunk und Fernsehen setzte eine hohe Nachfrage nach literarischen Ausgangswerken ein. Der Film muss, genau wie der Roman, ein Publikum gewinnen, andererseits ist er auch angewiesen auf Produzenten, Autoren, Regisseure und Techniker.¹³

Die Bewertung literarischer Verfilmungen ist natürlich immer problematisch. Im 20. Jahrhundert kristallisierten sich der Unterhaltungsroman auf der einen Seite und der elitäre Roman auf der anderen Seite heraus, wobei der Unterhaltungsroman in der heutigen Zeit sogar oft schon in kleinen Einheiten, ähnlich dem Film, geschrieben wird.

„Bei den so genannten Literaturverfilmungen handelt es sich also, wenn man so will, nicht nur um sekundäre semiotische Systeme, sondern um Kunstwerke zweiter Ordnung, also

¹² Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. a.a.O. S. 14.

¹³ Vgl.: Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut/Vollmers, Burkhard: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hg.): Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1999. S. 13.

Kunst über Kunst, ohne dass damit jetzt eine Hierarchie oder Wertung impliziert sein soll.“¹⁴

Allerdings haben auch oft Filme, die auf trivialer Literatur basieren, einen künstlerisch hohen Anspruch. Die Verfilmung ist dem Vorlagentext nichts schuldig und kann seine eigenen Aspekte beleuchten, hervorheben oder auch neu einbringen. Somit spielt der Ausgangsstoff keine große Rolle, denn die Verfilmung ist als „ein eigenständiger, künstlerischer Text zu würdigen“¹⁵ und versteht sich als eine Neuformulierung des bereits bestehenden literarischen Textes. „Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort-Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können.“¹⁶ Wie der Übersetzer in eine andere Sprache, muss also auch bei der Filmadaption die filmische Sprache perfekt beherrscht werden, damit eine gute Adaption gelingen kann.

Ein weiteres Problem der Literaturverfilmung ist die häufig erfolgende Enttäuschung des Filmrezipienten über die Verfilmung eines von ihm geschätzten Romans. Da diese jedoch subjektiv ist,

„bleibt zu berücksichtigen, dass beide Zeichensysteme eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen, und nirgendwo ist festgelegt, dass sich ein Film eng und treu an seine literarische Vorlage halten muss. Der Vorlagenbezug kann allenfalls als deskriptives Raster dienen, um die Strukturen der Bezugnahme zu erfassen.“¹⁷

Die drei Medienwissenschaftler Borstnar, Pabst und Wulff unterscheiden den Umgang mit der Vorlage in drei verschiedene Modi, nämlich die illustrierte Version der Vorlage, die komplementäre Gestaltung sowie die Interpretation der Vorlage. In der illustrierten Version der Vorlage bleibt der Film möglichst dicht an der literarischen Vorlage. Bei dem dafür notwendigen Nachbilden von Bildern und Kernaussagen stößt die Verfilmung auf Schwierigkeiten wie räumliche und zeitliche Präzisierungen, Datierungen und Zeitsprünge. Etwas mehr Freiheit lässt die komplementäre Gestaltung, in der lediglich zentrale Strukturen und Elemente aus der Vorlage übernommen werden. Oberflächentextuell jedoch kann die Verfilmung erheblich von dem Originaltext abweichen. Die freieste Umsetzung bietet eine Verfilmung als Interpretation der Vorlage. Einige der Elemente und Strukturen der Vorlage werden übernommen, gleichzeitig werden aber auch neue hinzugefügt.¹⁸ Jeder Leser stellt sich beim Rezipieren eines Buches etwas anderes vor. Orte und Figuren werden aber im Film ganz konkret

¹⁴ Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK 2002. S. 77.

¹⁵ Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. a.a.O. S. 38.

¹⁶ Bazin, André: Für ein ‚unreines Kino‘ – Plädoyer für die Adaption. In: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln: M. DuMont Schauberg 1975. S. 59.

¹⁷ Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. a.a.O. S. 78.

¹⁸ Vgl.: Ebd.

umgesetzt. Somit ist die Diskussion über den Umgang mit der Vorlage müßig, „denn ein Film kann nur eine konkrete Person an die Stelle der Figurenbeschreibung eines Texts setzen.“¹⁹

Ein Film kann die Literaturvorlage interpretieren, ähnlich dem Theaterstück, welches durch eine konkrete Theaterinszenierung interpretiert wird. Ob die Literaturverfilmung geglückt ist, lässt sich schließlich auch dadurch sagen, ob der Film seine eigenen medialen Möglichkeiten genutzt hat „und ob er neben Identifikationsangeboten auch Reflexionsangebote macht.“²⁰

2.2 Theater und Film

Einige Merkmale der filmischen Literaturadaption finden sich auch in der Literaturdramatisierung wieder. So muss die bestehende Handlung genau wie im Film bei der Umwandlung gekürzt werden. Der Autor einer Literaturdramatisierung ist meist genau wie der Romanautor eine Einzelperson, anders als beim Film, in welchem Drehbuchautor, Regisseur und Cutter als Urheber fungieren, womit der Film ein Gemeinschaftsprojekt darstellt. Anders ist dies bei der Umsetzung einer Literaturdramatisierung auf der Bühne. Bei einer Inszenierung des Stoffes wirken, ähnlich wie beim Film, Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner und Dramaturg mit, in vielen Fällen auch ein Musiker. Somit stellt die Inszenierung ein Gemeinschaftsprojekt dar.

Zu den Gemeinsamkeiten von Film und Theater gehört die Kollektivität des Rezipierens. Der Zuschauer sitzt in einem meist verdunkelten Raum und beobachtet. Dagegen ist Theater live und der Film aufgezeichnet. Trotzdem fühlt sich der Zuschauer oft stärker in den Film involviert. Dies hat auch damit zu tun, dass Film und noch mehr Fernsehen für den Alltagszuschauer als ein Unterhaltungsmedium angesehen werden, Theater dagegen nur am Rande reinen Unterhaltungszwecken dient.²¹ Auch sind die technischen Möglichkeiten des Films, seine Rezipienten in die Handlung hineinzuziehen, größer.

Der Autor einer Literaturdramatisierung vermerkt in vielen Fällen szenische Anweisungen für Auftritte und Abgänge, Musik, Geräusche, Bühnenbild und Requisiten, Kostüme, Mimik und Gestik. Alles, was der Romanautor durch eine Erzählerfigur einfügen und erklären kann, muss im Drama durch die Figuren selbst gesagt werden. „Dramatische Texte unterscheiden sich [...] von episch-narrativen dadurch, dass sie durchgehend im Modus der Darstellung stehen, dass nirgends der Dichter selbst spricht.“²²

Stehen Film und insbesondere Roman beinahe uneingeschränkte Darstellungsmöglichkeiten zur Verfügung, muss bei der Übertragung in den literarischen

¹⁹ Neuhaus, Stefan: Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripsholm (2000). In: ders.: Literatur im Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 12.

²⁰ Ebd. S. 29.

²¹ Vgl.: Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. a.a.O. S. 80.

²² Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001. S. 20.

Text meistens auf Rück- und Vorblenden oder aber auf gleichzeitige Geschehnisse an verschiedenen Orten verzichtet werden. „So müssen Handlungsabläufe oft den Möglichkeiten der Bühnentechnik angepasst werden oder sich auf andere Art und Weise, z.B. durch eine Erzählerfigur, übermitteln.“²³ Aber auch im Hinblick auf das Personal einer Literaturdramatisierung müssen oft Abstriche gemacht werden, z.B. bei Kinder- und Tierrollen.

Zu den prinzipiellen Unterschieden zwischen Film und Theater gehört zunächst die Einmaligkeit jeder Theateraufführung. Nicht nur jeder Theaterabend gestaltet sich anders, auch kommt es darauf an, wo der Zuschauer sitzt, denn von jedem Platz aus wird das Bühnengeschehen anders wahrgenommen. Der Zuschauer selbst bestimmt teilweise den Ablauf des Abends durch seine Unruhe oder sein Lachen, Konzentration und Spannung. Dagegen wird die Fernsehsendung mit Ausnahme spezieller Sendungen nicht vom Zuschauer beeinflusst. Dem Fernsehzuschauer fällt es wesentlich leichter eine Sendung zu verlassen, als dies im Theater der Fall ist. Er trifft mit der Wahl des Programms eine Konsumententscheidung, kann sich dieser aber sehr einfach durch aus- oder umschalten wieder entziehen. Und schließlich besteht ein großer Unterschied darin, dass Fernsehen im eigenen Bereich konsumiert wird, während der Theaterzuschauer seine Räumlichkeiten verlassen muss und Gast ist im lokalen und geistigen Raum des Theaters. Der Fernseher dagegen steht nicht an einem Ort, der mit der Konnotation künstlerischer Vermittlung versehen ist.²⁴

Hinzu kommt, dass der Filmschauspieler hauptsächlich mit seinem Gesicht arbeitet und damit Emotionen überträgt, der Theaterschauspieler dagegen sehr viel mehr seine Stimme einsetzen muss um die Zuschauer zu erreichen. Man kann also sagen, dass der Film vom Bild lebt, das Theater dagegen vom Wort.

Prinzipiell muss die Transformation eines literarischen Ausgangsstoffes – ob nun Film oder Theater das Endprodukt darstellt – immer als eigenständiges Werk gesehen werden. In einer Transformationsanalyse wird schließlich ermittelt, ob sich die Übertragung an das literarische Vorbild hält und die Botschaft in einem anderen Medium wiedergibt, oder aber ob mit der Transformation der bestehende Stoff in eine andere Richtung interpretiert werden soll.

2.3 Von der Idee zur Musikalisierung – Das DramaMusical

Auch das DramaMusical stellt eine Transformation von einem Medium ins andere dar.

Im Genre des Musicals nimmt das DramaMusical eine besondere Stellung ein. Entwickelt wurde es von Michael Kunze und er wendete dieses Prinzip auf seine Musicals *Elisabeth*,

²³ Springer, Silke: Metropolis. Vom Roman zum Film zum Musical. Wien: Dipl. Arbeit 2004. S. 97.

²⁴ Vgl.: Canaris, Volker: Fernsehspiel und Theater. In: Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Bamberg: Buchners 1999. S. 22-24.

Tanz der Vampire, *Mozart!*, *Rebecca* und *Marie Antoinette* an. Beeinflusst wurde Michael Kunze dabei von seinem New Yorker Lehrer, dem amerikanischen Story-Theoretiker Robert McKee. In Ermangelung geeigneter Vorbilder fertigte er eine eigene Erzählstruktur für seine Musicals an, die dreiaktig ist und Schlüsselszenen sowie Leitmotive enthält. Auch das DramaMusical stellt eine Transformation von einem Medium in ein anderes dar. *Elisabeth*, *Mozart!* und *Marie Antoinette* transferieren historische Persönlichkeiten in das Medium Musical, *Tanz der Vampire* ist die Adaption eines Films und *Rebecca* schließlich ist die Transformation vom Roman zum Film zum DramaMusical.

Gängige Musicalstile sind Revuen, musikalische Komödien im Broadway Stil, amerikanische Operetten, Theaterstücke mit Musik und Konzept-Musicals ohne durchgehende Handlung. Unter diesen Vorbildern fand Michael Kunze keine geeignete Vorlage für seine neue Form des Musiktheaters, die Filmen sehr ähnelt und in welcher alle Beteiligten akzeptieren müssen, dass sich die schönste Musik, die atemberaubendste Tanznummer und der spektakulärste Effekt voll und ganz der erzählten Geschichte unterordnen müssen. Alles, was nicht der Erzählung der Geschichte dient, findet im DramaMusical keinen Platz. Trotz seiner strengen Struktur, welcher das DramaMusical folgt, will es natürlich in erster Linie Publikumstheater sein. Michael Kunze will sein Publikum zu Gedanken und Gefühlen anregen, die im Alltag nachklingen.²⁵ Die Struktur des DramaMusicals soll dennoch für das Publikum nicht erkennbar sein, auch wenn ihm die Handlung sehr gut durchdacht vorkommt.

Eine Idee für ein DramaMusical, sei es ein Buch, ein Artikel in einer Zeitschrift oder eine Alltagsgeschichte, ist nur dann zu gebrauchen, wenn sie genügend Raum für Musik lässt.

„Manche Ideen schreien geradezu nach Musik, weil es dabei um Erfahrungen geht, die Klänge besser beschreiben können als Worte. Andere Ideen sind deshalb zur Musikalisierung geeignet, weil sie ‚das Tor zu einem geheimen Garten‘ öffnen. Musik kann uns in eine ‚Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit‘ führen. Wenn eine Idee diese Möglichkeit enthält, ist es eine Musicalidee.“²⁶

Im DramaMusical wird der gesprochene Dialog daher nur sehr sparsam eingesetzt. Für den Zuschauer muss es glaubhaft wirken, dass die Person auf der Bühne singt und nicht spricht. Dialoge würden diese Illusion zerstören. Daher sind die meisten DramaMusicals durchkomponiert. Sowohl textliche als auch sprachliche Leitmotive sind wesentliche Bestandteile des DramaMusicals.

Auch muss das DramaMusical einen Konflikt bieten, der die Geschichte vorwärts treiben kann. Der Protagonist muss auf seinem Weg zum Ziel genügend Konflikten gegenüber stehen. Dabei ist es wichtig, dass es im DramaMusical einen klar definierten

²⁵ Vgl.: Kunze, Michael: Musicals – Keine genaue Abgrenzung möglich... URL:

<http://www.dramamusicals.de/hintergrund/definition-dramamusical.php> (Stand: 23.01.2011)

²⁶ Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 2. URL: <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass.php> (Stand: 23.01.2011)

Protagonisten gibt, dessen Handeln und Leiden das Publikum verfolgen und mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann. Er muss aktiv und originell sein, Initiativen ergreifen und weder gut noch schlecht sein. Ein unvollkommener Protagonist mit Ecken und Kanten lässt Raum zur Identifikation. Er muss sich innerhalb der Handlung verändern und darf am Ende der Geschichte nicht mehr derselbe sein wie zu Anfang. Er muss also etwas begriffen und gelernt haben, was er am Anfang noch nicht wusste.²⁷ Michael Kunze verwendet dafür das Bild einer Person, die in eine Grube stürzt und sich herausarbeiten muss. Durch charakterliche Veränderung, wird der Protagonist nach der Überwindung seines Problems ein anderer Mensch. Er muss sich seiner Aufgabe stellen und damit das gestellte Ziel erreichen.

Weitere Anforderungen an den Protagonisten sind Aktivität, Empathie und Originalität. Der Protagonist muss aus eigenem Antrieb und eigener Kraft handeln und nicht passiv reagieren. Auch wenn der Protagonist nicht immer sympathisch erscheint, muss er doch so handeln, dass das Publikum sein Verhalten nachvollziehen und sich in ihn hineinversetzen kann. Und schließlich sollte die Hauptfigur unverwechselbar mit eigentümlichen Charakterzügen sein.²⁸ Im Sololied kann die Hauptfigur ähnlich dem Monolog erklären, was sie denkt und fühlt. Dabei können durchaus andere Figuren anwesend sein. Das Musiktheater bietet hier die Möglichkeit, dass die Figur direkt mit dem Publikum in Kontakt tritt und somit die vierte Wand durchbricht. Entscheidungen unter Druck zeigen einen Charakter am deutlichsten. Dabei sind dramatische Entscheidungen aber nur jene, bei denen zwischen zwei gleichwertigen Alternativen gewählt werden kann. Dieser Entscheidung geht ein Dilemma voraus, also eine Situation, in der jede Wahl vertretbar und nachvollziehbar ist.²⁹ Im Musiktheater bieten sich weitere besondere Elemente an, wie die Tanznummern, die im DramaMusical allerdings nicht die Handlung unterbrechen, sondern sie bringen diese voran. Michael Kunze sieht gegenüber dem Sprechtheater im Musical den Vorteil in der Möglichkeit, die Handlung an unterschiedlichen Orten und Zeit abspielen zu lassen.³⁰ Zwei Handlungsstränge gleichzeitig auf die Bühne zu bringen macht den Reiz des Musicals aus.

Im DramaMusical braucht es für das Handeln des Protagonisten auf jeden Fall einen starken und ernsthaft bedrohenden Antagonisten. Dieser hat immer dasselbe Ziel vor Augen wie der Protagonist, steht dabei aber dem Protagonisten beim Erreichen des Ziels im Weg und zwingt ihn dadurch, „dass er [Anm.: der Protagonist] größere Anstrengungen unternehmen und noch stärkere Willenskraft aufbauen muss.“³¹ Interessant wird der Antagonist, wenn er beim Zuschauer trotzdem Sympathie und Verständnis hervorrufen

²⁷ Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 5. a.a.O.

²⁸ Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 8. a.a.O.

²⁹ Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 9. a.a.O.

³⁰ Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 4. a.a.O.

³¹ Müllner, Bettina/Stangl, Astrid: Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals Elisabeth und Mozart von Michael Kunze und Sylvester Levay. Wien: Dipl. Arbeit 2007. S. 15.

kann. Durch andere Wege zum Ziel wird er zum Gegner, ist dabei aber nicht nur böse. Der Konflikt mit dem Protagonisten ist unvermeidlich und in der daraus resultierenden letzten Konfrontation erfahren wir, welcher von beiden das Ziel erreicht.³²

Aufbau des DramaMusicals

Der Aufbau des DramaMusicals gestaltet sich dreiaktig, auch wenn der vollendete Theaterabend schließlich in zwei Akte geteilt ist. Mit dramatischen Wendepunkten, durch welche die Handlung eine neue Richtung erfährt, überrascht jede gute Erzählung. Die wichtigsten Wendepunkte sind dabei die zwischen den Akten. Im DramaMusical ist dies der Übergang von der Exposition (Erster Akt) zur Konfrontation (Zweiter Akt) und schließlich zur Solution (Dritter Akt). Der Protagonist entscheidet sich an diesen Schlüsselstellen, umzudenken.³³ Im ersten Akt gibt es neben der Einführung der Figuren und Schauplätze das auslösende Moment. Eine Begebenheit findet statt, durch die die Handlung angetrieben wird. Das auslösende Moment „stellt jedoch ein Ereignis dar, das die Balance im Leben des Protagonisten ins Wanken bringt und bereits an das Thema des Stückes heranzuführt.“³⁴ Hier folgt der erste Wendepunkt, der für den Protagonisten eine völlige Wendung seines bisherigen Lebens bedeutet. An diesem Punkt nimmt er den Antagonisten zum ersten Mal bewusst wahr. Er kann nun sein Schicksal nicht mehr selbst lenken. In der Konfrontation (2. Akt) tritt er seinem Antagonisten gegenüber in dem Bestreben sein Ziel zu erreichen. Durch sein stringentes Verfolgen des Zieles fängt er an, sich selbst und anderen zu schaden, und kann nicht mehr auf den Beistand der anderen Figuren hoffen. Am Wendepunkt zum dritten Akt, der Solution, erlangt der Protagonist eine Selbsterkenntnis. Dabei erkennt er sein Bedürfnis, „eine meist emotionale Fähigkeit, die erlernt werden muss, damit er sein Ziel erreichen kann“³⁵ sowie die ernüchternde Tatsache, dass er durch sein verbissenes Streben nach seinem Ziel sich von selbigem weiter denn je entfernt hat.³⁶ In der Solution erreicht der Protagonist sein Ziel auf anderen Wegen, als er zu Anfang hoffte. Durch die Selbsterkenntnis löst sich der Konflikt auf und die Erzählung kommt zu einem Ende.

³² Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 11. a.a.O.

³³ Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 10. a.a.O.

³⁴ Müllner, Bettina/Stangl, Astrid: Die Struktur des Drama Musicals. a.a.O. S. 20.

³⁵ Ebd. S. 19.

³⁶ Vgl.: Ebd. S. 17-19.

3 THEORIE DES TRIVIALEN

Trivial ist „bildungssprachlich für abgedroschen, platt; alltäglich, gewöhnlich; unmittelbar einsichtig“³⁷. Es stammt aus dem „lateinischen trivialis = altbekannt, gewöhnlich, zu trivium = Kreuzung dreier Wege, allgemein zugänglicher Platz“³⁸. Gero von Wilpert definiert Trivialliteratur folgendermaßen:

„früher gleichbedeutend mit Unterhaltungsliteratur gebraucht, meint jetzt zusehends die 3. und unterste Niveaustufe der Literatur überhaupt (Hochliteratur/Dichtung – Unterhaltungsliteratur – Trivialliteratur), die sich als ‚massenhaft verbreitete Literatur‘ nach literarischem Wert, Herstellungs- und Verbreitungsmethoden sowie Leserkreis von den beiden anderen unterscheidet. [...] Kennzeichnend sind schematische, klischeehafte, oft sentimentale Handlung, die nach vielen Schein-Konflikten und -Problemen zwangsweise zum märchenhaft glücklichen Ende führt, typisierte, schablonenhafte Figuren in Schwarz-Weiß-Zeichnung, deren Ständeordnung vielfach eine heile Welt vorspiegelt, versatzstückartige Handhabung der oft ‚romantischen‘ Schauplatz-Kulissen in Fertigbauweise und der vagen Prestige-Milieus (Adel, Reiche, Ärzte, Unterwelt). [...] Ihre Vorläufer waren die Abenteuer-, Ritter- und Räuber- oder Schauerromane des 18. Jahrhunderts, der exotische Abenteuerroman und der französische Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts, die sich noch als individuelle Literatur verstehen und durchweg noch der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen sind.“³⁹

Die meisten dieser Gattungsschemata aus dem 18. und 19. Jahrhundert werden im 20. Jahrhundert als periodische Heftchenproduktion herausgebracht. Dabei gibt es zwei Handlungsmodelle, nämlich die Abenteuer- und die Liebesgeschichte in der Fülle von Berg-, Arzt-, Liebes-, Frauen-, Horror- und Wildwestromanhefte. Die Trivialliteratur entstand Ende des 18. Jahrhunderts mit der Ausweitung des literarischen Marktes und dem rapiden Anstieg der Literaturproduktion.⁴⁰

„Die Trivialliteratur als serielle Massenproduktion erscheint durch platte und abgedroschene Formelhaftigkeit gekennzeichnet: schematischer Spannungsaufbau, Melodramatik und Sentimentalität in der Handlung, Schwarz-Weiß-Zeichnung bei Figuren und eindeutige moralische Zuweisungen sowie Vortäuschung eines klaren Weltbildes durch Harmonisierungsbestrebungen.“⁴¹

Dabei wurden von den Kritikern der Trivial- und Unterhaltungsliteratur übersehen, dass es in der Trivialliteratur auch neuere Tendenzen gibt. Zu diesen zählen komplexere Erzähltechniken, die Aufdeckung skandalöser sozialer Zustände oder ein subversiver, beinahe tragischer Grundton. Diese aufgetauchten Absichten werden von den Kritikern lediglich als Strategien der Spannungssteigerung und der Zerstreuung abgetan.⁴² Die immer wieder gleichen Themen, die in der Trivialliteratur erscheinen, wie Liebe und

³⁷ Brockhaus Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Band 22. Leipzig, Mannheim: Brockhaus 1999. S. 327.

³⁸ Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard: Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart: Metzler 1984. S. 448.

³⁹ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner 2001. S. 851f.

⁴⁰ Vgl.: Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam 1999. S. 530.

⁴¹ Nünning, Ansgar: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: Metzler 2008. S. 731.

⁴² Vgl.: Ebd. S. 731f.

Abenteuer, werden in klischeehafter Weise abgehandelt und können nicht durch verzweigte sprachliche Mittel und der Darlegung sozialer Ungerechtigkeiten darüber hinwegtäuschen.

3.1 Geschichte der Trivialliteratur

Triviales kann von jedermann rezipiert werden, Bildungsbarrieren gibt es nicht. Der Leser selbst entscheidet sich dafür, was er liest und lässt sich nicht sogenannte „hohe“ und „lesenswerte“ Literatur vorschlagen. Er wählt seine Literatur nicht nach wissenschaftlichen Kriterien aus, sondern u.a. auch danach, was sprachlich seinen Geschmack trifft. Die Trivialliteratur wird in der Literaturwissenschaft als Nicht-Literatur ignoriert, und das, obwohl jede Art von käuflicher Literatur Warencharakter hat. Im 18. Jahrhundert schritt das wirtschaftliche Unternehmen des Bucherzeugers wesentlich voran und der Schriftsteller folgte somit nicht nur seiner Berufung, sondern ging einem gewinnträchtigen Handwerk nach, indem er am Gewinn beteiligt wurde oder ein festes Honorar erhielt. Eine Rolle spielte dabei auch die erst Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten. Ursprünglich waren die ersten Bücher nach der Erfindung des Buchdruckes im 15. Jahrhundert für die „Erbauung“ des Lesers gedacht. Dieser Begriff wandelte sich zur Unterhaltungsliteratur mit der Eigenschaft der leichten Konsumierbarkeit. Für den Leser zählte der Unterhaltungswert und dadurch gab es für dieses Genre zahlreiche Neuerscheinungen. Für die Unter- und Mittelschicht waren Bücher meistens zu teuer, und somit griffen sie auf die meist billigeren, neu entstandenen periodischen Roman- und Unterhaltungszeitschriften, z.B. „Die Gartenlaube“, zurück.⁴³ Ende des 17. Jahrhunderts findet sich „trivial“ auch im deutschen Sprachgebrauch. 1924 veröffentlichte Marianne Thalmann ihre Studie „Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman“ und führte damit den Begriff der Trivialliteratur in die deutsche Literaturwissenschaft ein. Interessant dabei ist, dass lediglich die deutsche Sprache für „Trivial“ die Verbindung zur Literatur hergestellt hat. Im nichtdeutschsprachigen Raum werden Bücher nach „Fiction“ und „Non-Fiction“ unterschieden, wie beispielsweise im angelsächsischen Sprachraum. Die Diskussion zur Trivialliteratur ist dort nicht bekannt.⁴⁴ „Der große Bereich der genormten und typisierten Heft-Literatur, an den das Stichwort Trivialliteratur zunächst denken lässt, tritt mit jener anderen Literatur nicht nur nicht in Konkurrenz; er kommt nicht einmal richtig in Berührung damit.“⁴⁵ Besonders bei den historischen Partien trivialer Literatur zeigt sich,

⁴³ Vgl.: Asselborn-Kolm, Ariane: Bürgerliche Mädchen- und Frauentrivialliteratur im 19. Jahrhundert und ihre filmischen Adaptionen. Salzburg: Diss. 1995. S. 28 ff.

⁴⁴ Vgl.: Teckentrup, Konrad H.: Das sogenannte Triviale. In: Bertelsmann Briefe Heft 99. 1979. S. 26.

⁴⁵ Bausinger, Hermann: Wege zur Erforschung der trivialen Literatur. In: Burger, Heinz Otto (Hg.): Studien zur Trivialliteratur. Frankfurt am Main: Klostermann 1968. S. 5.

„dass es sich dabei eben nicht um die in sich geschlossene Ausbreitung vorgegebener und beständiger Trivialität handelt, sondern um die Trivialisierung von Strukturen, Formen, Inhalten, Stilmitteln, die zunächst legitimer und wertvoller Bestandteil der hohen Literatur waren. [...] strukturelle und stilistische Phänomene, die beim einen Schriftsteller als Qualitätsmerkmale betrachtet werden, erweisen sich allmählich oder auch plötzlich als Kennzeichen der Trivialität.“⁴⁶

Ebenso verhält es sich mit dem Begriff des „Klischee“. Das triviale Klischee lässt sich oftmals nur schwerlich von dem so genannten positiv verstandenen Stereotypen der hohen Literatur unterscheiden.

„Die Dominanz des Romans in der modernen Literatur betrifft in noch stärkerem Maße die Trivilliteratur. Gleichwohl gibt es eine parallele Entwicklung auch beim Drama. Im 18./19. Jahrhundert stehen dem Ritter- oder Räuberroman die gleichen trivialen Dramentypen gegenüber, dem sentimental Familien- und Liebesroman entspricht das bürgerliche Rühr- und Familienstück. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist der Bühnenschwank (bzw. Fernsehschwank) wichtigstes Genre der trivialen Dramatik. Auch die Lyrik kennt triviale Formen und findet auch – etwa im Schlager – massenhafte Verbreitung.“⁴⁷

Auch im Drama entfaltet sich also die Trivialität.

3.2 Kunst und Kitsch

„Die viel kritisierte Realitätsferne des Trivialromans ist durchaus beabsichtigt und vor allen Dingen erwünscht. Der Leser empfindet während des Lesevorganges das eigene Dasein nicht mehr als schal und langweilig, der Held oder die Heldin des Romans kann dem Rezipienten das Gefühl vermitteln, in einer Scheinwelt Dinge zu verändern, die er real wahrscheinlich nicht ändern könnte, die Frustrationen werden von anderen er- und ausgelebt.“⁴⁸

Der Begriff der „Unterhaltungsliteratur“ ist insofern problematisch, da die niedriger oder höher eingereihte Literatur ja ebenfalls zum größten Teil unterhalten will.

Klarheit über den Begriff Kitsch scheint es nur in einem Punkt zu geben, nämlich, dass Kitsch grundsätzlich negativ zu bewerten ist im Sinne von Täuschung, Ablenkung, eben ästhetischer Minderwertigkeit. Ob Kitsch nun eine Frage der Qualität oder der Quantität ist, ob es ihn erst seit dem 19. Jahrhundert gibt oder ob Kitsch zu allen Zeiten da war, ob er sich objektiv feststellen lässt oder ein subjektiv empfindbarer Geschmack ist, darüber lässt sich streiten.

„Kitsch ist nicht nur gegenständlich, er entsteht auch aus einer emotionalen Stimmungslage. Und er ist bestimmt nicht ‚Privileg‘ der Massen, auch die sogenannten Bildungseliten sind Teilhaber. Denn – Kitsch kann durchaus als Nicht-Kitsch erscheinen, wenn er nur exotisch, fremdartig und selten ist. Er ist aus dem Stadium der bloßen

⁴⁶ Ebd. S. 7

⁴⁷ Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. a.a.O. S. 530.

⁴⁸ Asselborn-Kolm, Ariane: Bürgerliche Mädchen- und Frauentrivialliteratur im 19. Jahrhundert und ihre filmischen Adaptionen. a.a.O. S. 37.

Abwertung hinaus, lässt sich nicht mehr als schlechthin minderwertig aburteilen und beinhaltet sicherlich mehr.“⁴⁹

Kunst gilt seit langem, in der europäischen Tradition seit dem frühen Mittelalter, als der Inbegriff des Nichttrivialen. Kitsch anders ausgedrückt ist also Trivialkunst. Er täuscht nicht vorhandene Gefühle vor. Kitsch wäre insofern eine Kunst, „die nicht ernst genommen werden kann oder will und die doch durch ihr Erscheinen ästhetischen Ernst postuliert.“⁵⁰

Für Plato war Kunst aus vielen Gründen verdächtig, weil sie abbildet, schildert und eine Nachahmung von Gestalten und Dingen ist, deren Realitätsgrad höher ist als der des Abbildes. Die Wirklichkeit selber ist nach Plato eine Summe höchst unvollkommener Widerspiegelungen der Ideen, und somit ist es widersinnig und überflüssig, von diesen schlechten Schatten noch einmal Abbilder zu fertigen. Diese Kunstfeindlichkeit zieht sich hin bis zum frühen Christentum und gilt als Ablenkung von den wesentlichen Interessen des Lebens und als Verfälschung. Wo sich früher das Vokabular des Kitsch gegen Kunst, in der das Bild und gar die bildhafte Phantasie weit unten rangiert, richtete, kommen im 20. Jahrhundert die alten Einschätzungen von Kunst erneut zum Vorschein, nun aber eingeschränkt auf das, was jeweils unter Kitsch verstanden wird.⁵¹

3.3 Gothic Novel – Schauerroman

Sowohl Charlotte Brontës Jane Eyre, als auch Daphne du Mauriers Rebecca, werden in der heutigen Forschung innerhalb der Trivialliteratur zur Gattung des Schauerromans zugeordnet. Der Schauerroman ist ein

„frühromantischer unheimlicher Trivialroman, bewusst auf Schauereffekte angelegter Roman. [...] In englischer Literatur zeigt der Schauerroman in der Gruppe der sogenannten ‚Gothic Novels‘ des 18./19. Jahrhunderts eine kontinuierliche Entwicklung.“⁵²

Das übernatürliche Grauen wurde erstmals zu einem zentralen Thema der Literatur, die rationale Erklärung wurde oft nachträglich gegeben. Kennzeichnend sind die Schauplätze wie alte Schlösser, Klöster, Friedhöfe, unterirdische Gänge, versteckte Wandtüren, Folterkammern, Verließe, sowie unheimliche Requisiten wie Waffen, Kerzen und Totenschädel. Auch übersinnliche Phänomene spielen oft eine Rolle, die sich erst im Verlauf der Handlung logisch erklären lassen. Bezeichnend sind für den Schauerroman auch Intrigen und Familienflüche.

Zwar ist die Gothic Novel genau wie die romantische Erzählung in der Lage, tiefsitzende psychologische Strukturen darzustellen und zu entwerfen, jedoch weckt die Gothic Novel

⁴⁹ Ebd. S. 21 ff.

⁵⁰ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 466f.

⁵¹ Holländer, Hans: Kitsch, Anmerkungen zum Begriff und zur Sache. In: Motte-Haber, Helga de la (Hg.): Das Triviale in Literatur, Musik und bildende Kunst. Frankfurt am Main: Klostermann 1972. S. 184 ff.

⁵² Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. a.a.O. S. 726.

im Leser vielmehr das Gefühl von Angst denn von Verlangen und Sehnsucht. Patsy Stoneman, die sich in ihren literarischen Forschungen sowohl mit *Jane Eyre*, als auch mit dem Vergleich mit *Rebecca* und anderen Gothic Novels beschäftigt, sieht viele der Schauerelemente aus *Jane Eyre* in weiteren sogenannten „woman`s Gothic“ wiederholt. Besonders Jane Eyres schweres Leben wird ausgenutzt, um eindringliche Ausdrücke in Bezug auf die unterdrückten Ängste um den geliebten Mann hervorzurufen. Auch wenn Jane Eyre mehr in das Genre der romantischen Literatur eingeordnet wird, sind zweifellos viele Gothic Elemente enthalten, die sich spätere Autoren zunutze machen, um die Gradwanderung zwischen Romantik und Schauer besser bewerkstelligen zu können. Die US-amerikanische feministische Autorin Joanna Russ bezeichnet, wie von Patsy Stoneman aufgegriffen, moderne Gothic Literatur als eine Mischung zwischen *Jane Eyre* und *Rebecca*. Anhand dieses Beispiels kann sehr gut erkannt werden, wie leicht sich die Gothic Elemente von der früheren Frau, dem unheimlichen Haus, einem großen Geheimnis und der anschließenden Entwirrung übertragen lassen. Für die moderne Gothic Novel spielt das „it has all happened before“ eine große Rolle, welches als Ausgangslage dient.⁵³

3.4 Das Rührstück

Der Beginn der Rührung, als Mittel des Dramas, findet seine Anfänge im 18. Jahrhundert, geht bis ins 19. Jahrhundert und wurde von Charlotte Birch-Pfeiffer in vielen ihrer Werke verwendet.⁵⁴ Sie war in der Gattung des Rührstücks dominierend in den Spielplänen der deutschsprachigen Theater bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Das Rührstück sollte nicht lustig sein, sondern durchaus ernsthafte Züge tragen, bis zu dem Moment, wenn die beiden Liebenden zusammen finden. In Gero von Wilperts „Sachwörterbuch der Literatur“ ist folgende Beschreibung des Rührstücks verzeichnet:

„Wirkungsbestimmte Abart des bürgerlichen Trauerspiels und der Tragikomödie in Aufklärung und Empfindsamkeit, die e[inen] an sich tragischen Vorwurf durch Vermeidung des schlimmen Ausgangs und e[in] schwer zu motivierendes Übermaß an Tugend, Edelmut und Entsagung versöhnlich endigt, durch mäßige Bestrafung des Schuldigen und reiche Belohnung des Unschuldigen ins Rührselige wendet und die Erschütterung der Zuschauer also durch erleichterte Heiterkeit ersetzen will.“⁵⁵

Ziel des bürgerlichen Trauerspiels und des bürgerlichen Familiendramas war es, die Probleme des bürgerlichen Alltags zu dramatisieren und mit den Mitteln der Rührung moralische Besserung der Zuschauer erzielen zu wollen. Sturm und Drang brachte dem Zuschauer Leidenschaft und die Existenz des Menschen als Individuum nahe, während

⁵³ Vgl.: Stoneman, Patsy: Brontë Transformations. The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1996. S. 142-144.

⁵⁴ Vgl. Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung; Quellenforschung am Handschriften-Nachlaß. Bielefeld: Aisthesis 1998. S. 79.

⁵⁵ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. a.a.O. S. 710.

das bürgerliche Drama Liebe als Empfindung auf ein maßvolles Limit zurückschraubte und belehrte, um den Tugend-Laster-Gegensatz zu überwinden.⁵⁶ Dabei galt das Theater als wesentliches Medium zur Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts, denn Theater konnte durch seinen Unterhaltungswert mehr Menschen erreichen als Abhandlungen und philosophische Schriften.

Ein großer Vertreter des Rührstücks war August von Kotzebue, der ca. 200-300 Theaterstücke geschrieben hat. Er sah den Sinn seiner Rührstücke hauptsächlich in der Unterhaltung und stufte den Intellekt seines Publikums als so niedrig ein, dass es seiner Meinung nach mit klassischen und romantischen Stücken in der Bildung und Auffassungsgabe überfordert war. Dafür passte er seine Stücke dem Publikum an und erschuf zu diesem Zweck das Rührstück.⁵⁷ Das Theater sollte für Träume und eine immer gleiche Handlung stehen, sowohl belehren, als auch die Wirklichkeit abbilden.

Im Frankreich, zur Zeit des Denis Diderots⁵⁸, gab es die zwei traditionellen dramatischen Gattungen, nämlich Komödie und Tragödie. Diderot sagte, es muss ein Mittelstück geben, das sowohl rührt als auch das Bürgerliche darstellt. Konfliktlösungen sollen ohne Tod einhergehen.

„Ein Stück bleibt niemals, aufs Strengste, in den Grenzen einer einzigen Gattung. Es gibt kein einziges Werk in den komischen und tragischen Gattungen, in dem man nicht Stellen finden sollte, die sich vollkommen für die ernsthafte Gattung schickten; und wiederum wird es in dieser an anderen Stellen nicht fehlen, die in einer von den beiden anderen Gattungen stehen könnten.“⁵⁹

Auf Diderot gehen das bürgerliche Schauspiel und die „ernsthafte Komödie“ zurück. Diese Gattungsschemata erheben den Anspruch, das Allgemeinmenschliche darzustellen, beschränken sich dabei aber auf die private, häusliche Sphäre. Das Rührstück gilt als eine Trivialisierung der von Diderot entwickelten Dramenformen. Dabei wurde Diderots Prosastück *Le père de famille* (von 1758, dt.: Der Hausvater, 1760) häufig im Muster nachgeahmt.⁶⁰ Diderot forderte in seinen Dramentheorien das ernsthafte Schauspiel, in welchem bürgerliche Probleme geschildert werden, die rühren, aber zu einem guten Ende kommen. Der Inhalt muss so gezeichnet werden, dass er aus dem Verhalten der Charaktere vorhersehbar ist. Kein Zufall von außen darf die Handlung beschleunigen oder zu Ende führen. Figuren werden in ihrem gesellschaftlichen Umfeld und in ihrer Tätigkeit gezeigt.

⁵⁶ Vgl.: Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. a.a.O. S. 79f.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 87.

⁵⁸ Anm.: Denis Diderot (1713–1784), französischer Schriftsteller zur Zeit der Aufklärung, war gegen die Regelpoetik, die durch Einhalten der aristotelischen Einheiten (Ort, Zeit, Handlung) die dramatische Dichtkunst einer Gebrauchsanweisung ähneln lässt. Er löste als Sprache der neuen Dramatik die Versversion ab und führte durch Prosawerke eine wahrhaftige Sprache ein. Diderots Überlegungen wurden von Lessing ins Deutsche übertragen und 1760 unter dem Titel „Das Theater des Herrn Diderots“ herausgebracht.

⁵⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Elfter Teil: Das Theater des Herrn Diderot. In: Petersen, Julius (Hg.): Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Bänden. Neunter Band. Hildesheim/New York: Georg Olms 1970. S. 136.

⁶⁰ Vgl.: Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. a.a.O. S. 457f.

„In der Rührung als „Erziehungsaffekt“ erblickte Diderot eine moralisch-didaktische Energie, die es zu nutzen galt. [...] Die Wirkung der Rührung sollte beim Zuschauer besonders durch das „Gemälde“ („tableau“) erreicht werden, nicht aber durch den „Theaterstreich“ („coup de théâtre“). Während der „Theaterstreich“ als eine gezwungen herbeigeführte, überraschende und mit Ereignissen überladene Handlung nur eine momentane Wirkung beim Zuschauer hervorrufe, sei das „Gemälde“ – in Verbindung mit der Pantomime des Schauspielers – von ungleich größerer und langanhaltender Wirkung.“⁶¹

Das Tableau liefert die Möglichkeit für den Zuschauer, sich Szenen besser einprägen zu können als im dramatischen Ablauf.

Das bürgerliche Schauspiel zeigt ein bürgerliches Selbstbewusstsein, das die Intention der Aufklärung durchsetzen will. Im Rührstück hingegen gibt es zwar einen Tugendkanon, an welchem aber gerüttelt werden kann. Es scheint das wirkliche Leben abzdichten, problematisiert dabei aber nicht das gesellschaftliche Leben. Die Liebe allein überwindet alle Hindernisse, das Böse wird besiegt und der Plot in jedem Rührstück ist dadurch einfach: Mann und Frau müssen am Ende zusammen kommen, auf ihrem Weg gibt es aber einen (meist weiblichen) Störfaktor. Wirkungsvolle Elemente dabei sind der rührende Auftritt von Kindern und treuen Hunden, rührende Besitztümer von früher sowie zwielichtige und schurkische Figuren.

Die vorherigen Nachvollziehungen machen deutlich,

„welch wichtige, ja grundlegende Funktion der Rührung im Drama zugesprochen wurde und welche wichtige Rolle die Empfindsamkeit des Publikums in der Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts spielte. Rührung war das wichtigste Wirkungselement der Dramatik, wollte sie ihren aufklärerischen Anspruch als volksbildendes „Werkzeug“ erfüllen.“⁶²

⁶¹ Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. a.a.O. S. 84.

⁶² Ebd. S. 86.

4 JANE EYRE

4.1 *Jane Eyre. Eine Autobiographie von Charlotte Brontë (1846)*

4.1.1 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

Charlotte Brontë⁶³ schuf *Jane Eyre* in einer Zeit, in der die Erörterung darüber aufkam, ob eine literarische Heldin statt schön, perfekt und vollendet eher wahrhaftig sein könnte.

“The debate was still vigorous in the 1840s when Charlotte Brontë protested to her sisters that she would take a heroine as small and plain as herself and make her as interesting as the most beautiful and accomplished heroine of conventional fiction.”⁶⁴

Indem sich der Rezipient mit einer idealen Heldin identifizieren kann, wird er selbst perfekter. Andere Stimmen sagen, der Leser brauche die realistische Heldin, um sich seiner eigenen unvollkommenen Existenz bewusst zu werden.

“Ideals, of course, are themselves subject to historical change; Charlotte Brontë’s “realist” heroine has become an ideal of nonconformity for later readers. Valerie Grosvenor Myer argues that “*Jane Eyre* has been an inspiration and example to generations of clever girls... She is the first defiantly intellectual heroine in English literature.” Her defiance, moreover, is as important as her intellect.”⁶⁵

Sicher weist *Jane Eyre* Parallelen zu ihrer Autorin auf, aber immerhin nimmt fast jeder Autor u.a. seine eigenen Lebenserfahrungen als Quelle, um ein Werk zu erschaffen. Bezeichnender Weise schrieb Daphne du Maurier 1960 über Charlotte Brontës Bruder Branwell Brontë den Lebensroman *The Infernal World of Branwell Brontë*. Die Verbindung zu Charlotte Brontë ist also auf jeden Fall gegeben und wird später in der Arbeit näher beleuchtet. Du Maurier beschreibt darin, dass Charlotte Brontë Angst haben musste, ihr Bruder würde trotz des Pseudonyms Vergleiche von *Jane Eyres* Leben zu seiner Schwester ziehen.

„Würde Branwell nicht jede veränderte Person, nicht jedes verummte Haus wiedererkennen – vor allem aber jene Seiten, die lebenswahr und nicht erfunden waren, Charlottes frühe Schulzeit in Cowan Bridge mit den Gestalten ihrer toten Schwestern Maria

⁶³ **Charlotte Brontë** wurde 1816 als Pfarrerstochter in Thornton, Yorkshire geboren und begann schon als Kind mit ihren jüngeren Geschwistern Patrick Branwell, Emily Jane und Anne zu schreiben. Unterrichtet wurde sie hauptsächlich zuhause. Ihre beiden älteren Schwestern Maria und Elizabeth starben 1825 in der Clergy Daughters School in Cowan Bridge an low fever. Sie war nur jeweils kurze Zeit in dem Internat Roe Head, in dem sie schließlich auch unterrichtete. 1839 und 1841 arbeitete sie als Gouvernante. Unter den männlichen Pseudonymen Currer (Charlotte), Ellis (Emily) und Acton (Anne) Bell schrieben die drei Schwestern einen Gedichtband. Ebenfalls unter dem männlichen Pseudonym Currer Bell schrieb sie 1846 *The Professor* (1857 postum veröffentlicht) und am 16. Oktober 1847 wird *Jane Eyre* mit großem Erfolg veröffentlicht. 1854 heiratete sie den Vikar ihres Vaters, Arthur Bell Nicholls und stirbt 1855 laut Totenschein an Tuberkulose, wahrscheinlicher aber an einer schwangerschaftsbedingten Stoffwechselstörung.

⁶⁴ Gaskell, Elizabeth: *The Life of Charlotte Brontë*. Harmondsworth: Penguin 1975. S. 308.

⁶⁵ Zitiert nach Myer, Valerie Grosvenor: *Charlotte Brontë: Truculent Spirit*. London: Vision Press 1987. S. 108. In: Stoneman, Patsy: *Jane Eyre in Later Lives. Intertextual Strategies in Women's Self-Definition*. In: Michie, Elsie B. (Hg.): *Charlotte Brontë's Jane Eyre*. Oxford: University Press 2006. S. 177f.

und Elizabeth, die sich verschmolzen, um die Helen Burns ihres neuen Romans zu bilden?“⁶⁶

Im neunzehnten Jahrhundert war die Trennung zwischen Brotgebern und Angestellten sehr streng, auch wenn die höher gestellten Personen freundlich zu ihren Dienern waren. „Diese Haltung war es, die Charlotte in ihren zwei Stellen als Gouvernante so verärgerte, dass sie in unbewusster Rache ‚Jane Eyre‘ geschaffen hatte, die berühmteste Gouvernante nicht nur des Jahrhunderts, sondern aller Zeiten.“⁶⁷

Klaus Mann schreibt 1934 in seinem Essay über die Leserreaktionen:

„Curren Bell wird enthusiastisch gelobt, auch beschimpft, denn er skandalisiert das Publikum, wie ausnahmslos jedes neue Talent; man macht ihm Rohheit, Schamlosigkeit, einen völligen Mangel an religiösem Gefühl zum Vorwurf; jedenfalls wird er gierig gelesen. [...] Eklat des Erstaunens –: man hätte nicht zwei Damen vom Lande als Autoren dieser erschreckenden und genialen Bücher vermutet.“⁶⁸

Auch nach über 150 Jahren ist *Jane Eyre* das dritthäufigst ausgeborgte Buch in britischen öffentlichen Bibliotheken⁶⁹ und es gibt unzählige Adaptionen des Stoffes. Dazu zählen mehrere Verfilmungen in der Stummfilmzeit, die teilweise auch nur Motive von *Jane Eyre* verwendeten. Erwähnenswert ist die Verfilmung von 1944 durch Robert Stevenson mit Orson Welles als Rochester und Joan Fontaine als Jane Eyre. Joan Fontaine verkörperte interessanter Weise vier Jahre zuvor die namenlose zweite Mrs. de Winter bei Hitchcocks *Rebecca*.

Am 3. Dezember 2000 war die Uraufführung des Musicals *Jane Eyre* im Brooks Atkinson Theatre in New York. Die Musik und Songtexte zu dem für ein Musical des neuen Jahrhunderts ungewöhnlich düsteren Werk stammen von Paul Gordon, das Buch und weitere Songtexte sind von John Caird. Als Dramatisierung für die Schauspielbühne hätte das Buch des Musicals wunderbar funktioniert, als Musical traf es jedoch nicht den Geschmack des Publikums und der Kritiker. Zu wenig Handlung, Songs ohne wirkliche Daseinsberechtigung und keine Musical-typischen komischen Elemente innerhalb der zu ernsten Geschichte machen aus dem Musical *Jane Eyre* ein „großes Drama mit vielen nach innen gerichteten Einblicken und sehr wenig echter Handlung.“⁷⁰

4.1.2 Romanhandlung

In 38 Kapiteln erzählt die fiktive Jane Eyre ihre Autobiographie. Dabei wendet sie sich an vielen Stellen oft amüsant direkt an den Leser, um ihm manchen Sachverhalt näher zu

⁶⁶ Du Maurier, Daphne: Doch mich verschlang das wild're Meer. Der Lebensroman des dämonischen Branwell Brontë. Zürich: SV international 1982. S. 224.

⁶⁷ Ebd. S. 159.

⁶⁸ Mann, Klaus: Die Schwestern Brontë. Essay. In: Brontë, Charlotte: Jane Eyre. Zürich: Diogenes 1988. S. 663.

⁶⁹ Vgl.: Stoneman, Patsy: The Brontë myth. In: Glen, Heather (Hg.): The Cambridge companion to the Brontës. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 2002. S. 236.

⁷⁰ Vgl.: Deutsch, Didier C.: Jane Eyre. Ein düsteres, musikalisches Schauerdrama und ein ziemlich langweiliger Abend. In: musicals, Heft 87, 02/2001. S. 6f.

erklären oder ihn auf Details hinzuweisen. Der Roman beginnt mit Janes Zeit auf Gateshead, sie ist gerade zehn Jahre alt. Ihre Eltern sind kurze Zeit nach ihrer Geburt verstorben, und der Bruder ihrer Mutter nahm Jane bei sich auf und verwöhnte sie mehr als seine eigenen Kinder. Auf dem Totenbett ringt er seiner Frau das Versprechen ab, sich um Jane zu kümmern. Nach seinem Tod aber quält die herrische Tante Reed das Mädchen und schickt sie schließlich in die Stiftung Lowood. Dort warten entbehrungsreiche Jahre auf Jane, in denen sie aber auch eine fundierte Ausbildung erhält und mit 18 Jahren als Lehrerin nach Thornfield Hall kommt, um sich um die Erziehung der achtjährigen Adele zu kümmern. Zu ihrem Herrn, Edward Rochester, fühlt sie sich bald hingezogen und dient ihm zumeist in den Abendstunden als Gesellschafterin. Eine tiefe Freundschaft zwischen den beiden beginnt sich zu entwickeln, als mit Blanche Ingram eine Rivalin auftaucht, die Mr. Rochester aber nur wegen dessen Geld begehrt. Jane bemerkt, dass sich auf Thornfield Hall merkwürdige Dinge abspielen, und die Dienerin Grace Poole erscheint ihr als furchterregende und seltsame Person. Jane wird an Tante Reeds Totenbett gerufen, aber die alte und nun gebrochene Frau will sich mit Jane nicht aussöhnen, gesteht ihr aber, dass sie ihr einen Brief von Janes unbekanntem Onkel vorenthalten hat. Als Jane nach Thornfield Hall zurückkehrt, macht Rochester ihr einen Heiratsantrag. Am Tag der Hochzeit jedoch wird das Geheimnis von Thornfield Hall gelüftet: Mr. Rochester ist schon verheiratet mit Bertha Rochester, die ihm damals von seinem Vater und seinem Bruder vermittelt wurde, ohne zu erwähnen, dass Bertha erblich vorbelastet dem Wahnsinn verfallen wird. Nach der Hochzeit versteckte er Bertha auf Thornfield Hall, und Grace Poole diene als deren Aufpasserin. In der Nacht verlässt Jane Thornfield Hall ohne Abschied, tief getroffen von den Ereignissen. Sie reist weit und wird von dem Pfarrer St. John und dessen zwei Schwestern vor dem Hunger- und Erfrierungstod gerettet. Sie findet eine neue Anstellung als Lehrerin und erbt zudem noch von ihrem unbekannten Onkel. Außerdem stellt sich St. John als ihr Cousin heraus. Als St. John Jane zu seiner Frau machen will, um in Indien als Missionar zu arbeiten, flüchtet sie nach einem Jahr nach Thornfield Hall zurück. Dort liegt das Gebäude in Schutt, die wahnsinnige Bertha hat es angezündet und ist dabei selbst gestorben. Jane findet Mr. Rochester blind und verkrüppelt vor. Der Hochzeit steht nun, da er nicht mehr verheiratet ist, nichts mehr im Weg.

In *Jane Eyre* werden viele Metaphern verwendet. So dient z.B. das Wetter als Vorausdeutung einer Katastrophe, so wie das Gewitter während dem Heiratsantrag Rochesters. Hier nimmt Gott direkt Bezug zu den Handlungen der Menschen und ordnet bzw. straft unmittelbar Rochesters unmoralischen Heiratsantrag, der nicht sein darf, durch die Spaltung des Kastanienbaums durch einen Blitz. Diese naive Gottesvorstellung

entspringt dem Trivialroman.⁷¹ Die Natur und die Landschaft sind weitere Metaphern aus wohl allen Romanen Charlotte Brontës.

„Jane Eyre vergleicht bei ihrer Rückkehr nach Thornfield die spärlich bewachsene, dunkle Moorlandschaft mit der fruchtbaren, grünen Landschaft Mittelenglands und zieht damit die Parallele zu ihrer eigenen Befindlichkeit an diesen Schauplätzen. Auch das Bild des Gartens taucht in diesem Roman schon auf, der Garten in Lowood ist zuerst unfruchtbar, wie der in Gateshead, doch dann wird er von den Schülerinnen kultiviert.“⁷²

Oberflächlich betrachtet lässt sich Jane Eyre in die Gattung der Trivialliteratur einordnen. Die Charakterführung lässt auf eine Schwarz-Weiß-Malerei schließen. Rochester wird geläutert, die Antagonistin Bertha Rochester wird durch den Wahnsinn für ihren unsteten Lebenswandel bestraft. Doch es ist gerade der Kunst Charlotte Brontës zuzuschreiben, dass ihr Roman eben nicht als Trivialroman abgehandelt wird. Sie hinterfragt den Sinn und Zweck der Vernunftehe und übt damit eine für ihre Zeit massive Gesellschaftskritik aus. Damit befreit sie die Frau von dem Zwang, heiraten zu müssen um ihre Existenz sichern zu können. Eine Ehe ohne Gefühle zu schließen war zu Brontës Zeit an der Tagesordnung, und wenn Mann und Frau ohne Ehe zusammen lebten galt dieser Umstand als moralisch verwerflich. Auch Janes Flucht vor der Hochzeit mit Rochester stellt sich nicht so einfach dar, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die geistesranke Bertha Rochester gibt zwar den eigentlichen Anstoß für Janes Flucht von Thornfield Hall, bei genauem Betrachten fällt dem Leser aber auf, dass Jane genau erkennt, dass ihre Beziehung zu Rochester unreif ist. Schon vor der Hochzeit merkt sie, dass er sie besitzen und so ändern will, wie er sie haben möchte. Zudem stellt er den Anspruch, fern von anderen Menschen mit ihr leben zu wollen. Jane ist also am Schluss eine freie und unabhängige Frau. Sie kann sich ihren Ehemann selbst wählen.⁷³

Und nicht zuletzt macht die Kritik an der Kirche aus *Jane Eyre* ganz und gar keinen Trivialroman. Charlotte Brontë schildert drastisch Janes Zeit in Lowood und ihre damit verbundenen, durch die Kirche auferlegten, Strapazen. Der Stiftungsvorsitzende von Lowood, Mr. Brocklehurst, wird dabei als ein grausamer Mann dargestellt, der nur auf seinen eigenen Vorteil und Reichtum bedacht ist und dabei die ihm anvertrauten Waisenmädchen hungern, frieren und demütigen lässt. Auf welcher subtilen Art und Weise er dabei vorgeht lässt sich daran erkennen, dass er den Mädchen keine langen und lockigen Haare gestattet und bei seinem Besuch in Lowood diejenigen Mädchen auswählt, denen die lockigen Haare abgeschnitten werden müssen. Er beruft sich dabei auf die Kirche. Die Mädchen sollen nicht eitel sein und ihre Zeit an ihrem Körper vergeuden.

⁷¹ Vgl.: Lindner, Andrea: Die Infiltration der schematisierten Populärliteratur der Viktorianischen Epoche in das fiktionale Oeuvre Charlotte Brontës. Ein Beitrag zur Definition von Schema-Literatur. Salzburg: Diss. 1989. S. 131f.

⁷² Ebd. S. 137.

⁷³ Vgl.: Ebd. S. 214f.

“Naturally! Yes, but we are not to conform to nature. I wish these girls to be the children of Grace. [...] I have a Master to serve whose kingdom is not of this world: my mission is to mortify in these girls the lusts of the flesh, to teach them to clothe themselves with shamefacedness and sobriety.”⁷⁴

Die Doppelmoral seiner Anweisung wird gleich darauf erkenntlich, als seine Frau und seine Töchter das Zimmer betreten mit langen, offen getragenen Locken. Die durch ihren Lowood-Bericht offene Kritik an der Kirche, deren Stiftungseinrichtungen und ihrem Umgang mit den Waisenkindern war sicherlich für die Entstehungszeit von *Jane Eyre* ein Skandal.

Neben all diesen Kriterien, die gegen einen herkömmlichen Trivialroman sprechen, spricht Brontë durch Jane Eyre ein flammendes Plädoyer für die Gleichberechtigung der Frau aus:

“But women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer.”⁷⁵

Jane macht sich diese für ihre Zeit radikal modernen Gedanken bei ihrer Ankunft auf Thornfield Hall und sie erkennt, dass Männer nicht bestimmen dürfen, ob Frauen mehr lernen wollen, als es für ihr Geschlecht vorgesehen ist.

Die für den Schauerroman typischen Schauplätze und Phänomene sind auch in *Jane Eyre* vorhanden, beginnend mit dem unheimlichen Zusammenbruch Janes eingesperrt im Sterbezimmer ihres Onkels, als sie glaubt seinen Geist zu sehen. So ist es nicht verwunderlich, dass sie sich in Thornfield Hall bei der Hausbegehung als erstes darüber versichert, dass kein Geist in ihrem neuen Zuhause wohnt, nicht ahnend, dass ein viel schlimmeres Grauen in Form von Bertha schon längst in den gleichen Mauern lebt. Hier steht Jane dem Geheimnis um Bertha Rochester gegenüber. Da vor ihr aber die wahren Umstände verschwiegen werden, projiziert sie ihre Angst auf Grace Poole, und Edward Rochester lässt Jane in diesem Glauben. Das unheimliche Lachen, das Feuer in Mr. Rochesters Bett, der Mordversuch an Richard Mason und schließlich Janes nächtliche Begegnung mit Rochesters Ehefrau tragen dazu bei, dass der Leser schaudert. Besonders Berthas nächtlicher Besuch in Janes Zimmer wird furchterregend beschrieben, indem die Erzählerin zunächst den Leser hinhält, diese Geschichte zu erzählen. Zudem findet das Erlebnis in völliger Dunkelheit statt und nur eine Kerze gibt den Blick auf die unheimliche und wahnsinnige Bertha Rochester frei, deren Gesicht besonders furchteinflößend beschrieben wird, und die schließlich Janes Brautschleier zerreißt. Und letztlich gipfelt die geschaffene unheimliche Atmosphäre in der Entdeckung einer Wahnsinnigen im dritten Stock des Hauses. Die beklemmende und furchteinflößende

⁷⁴ Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. London: Penguin 1994. S. 66.

⁷⁵ Ebd. S 111.

Stimmung wird zum einen dadurch erzeugt, dass die Erzählerin immer auf dem Stand des Lesers bleibt, zum anderen dadurch, dass durch einen logischen Erklärungsversuch Zweifel weggewischt werden. Der Brand auf Thornfield Hall, der Jane durch einen Dorfbewohner mitgeteilt wird, und ihre damit verbundene Angst um Rochester schaffen eine beklemmende Atmosphäre. Für das übersinnliche Phänomen des Schauerromans sorgt die nächtliche Kommunikation zwischen Jane und Rochester, während beide hunderte von Kilometern voneinander entfernt sind. Das unheimliche Zusammentreffen, als Rochester nach Jane ruft und diese um die gleiche Zeit den Ruf vernimmt und darauf antwortet, ist ein Phänomen des Übernatürlichen.

Auf jeden Fall stellt *Jane Eyre* „ein charakteristisches Zeugnis für ein sehr weibliches Talent: das zu unterhalten“⁷⁶ dar und das Happy End verfällt auf keinen Fall in die Trivialität, schließlich wurde es mühsam und bitter erkämpft und beschattet.⁷⁷

4.1.3 Figuren

4.1.3.1 Jane Eyre

Jane Eyre repräsentiert den Typus Frau mit fast allen viktorianischen Tugenden außer der Schönheit. Sie besitzt Einfachheit, Güte, Sauberkeit und Strebsamkeit, ist charakterstark und äußert ihre Meinung, schmeichelt Rochester weder noch kann sie ihn nicht dominieren. Emotionalität und Rationalität zeichnen sie charakterlich aus und ihre zusätzlichen fast übermenschlichen Qualitäten nähern sie den Heldinnen des Melodramas an. Sie verzeiht Mrs. Reed und will sich mit ihr am Sterbebett versöhnen, obwohl diese ihr so übel mitgespielt hat. Den Schmuck und die Kleider von Rochester lehnt sie nicht aus Bescheidenheit ab, sondern weil sie nicht zu ihr passen und sie nicht sein Werk sein will.

Wie sonst nur die Antagonistinnen des Melodramas ist sie zuweilen auch berechnend und setzt ihre Tränen als bewusstes Mittel ein. Dies kommt zwar auch bei den Protagonistinnen eines Melodramas vor, diese geben die Methode aber nicht zu. Charlotte Brontë vereint in Jane sowohl triviale als auch qualitätsvolle Merkmale. Im Gegensatz zu der Heldin des Melodramas macht Jane eine Entwicklung durch vom verschüchterten Kind zur selbstbewussten Frau. Diese Veränderung beginnt in Gateshead, als sie gegen ihre böse Tante rebelliert und gipfelt in ihrer Rückkehr zu Rochester, wobei auch hier ein *deus ex machina*, nämlich die Erbschaft durch ihren Onkel, der eigentliche Beweggrund war, um sich Rochester gegenüber finanziell unabhängig ebenbürtig zu fühlen.⁷⁸

⁷⁶ Mann, Klaus: Die Schwestern Brontë. Essay. a.a.O. S. 665.

⁷⁷ Vgl.: Ebd. S. 668.

⁷⁸ Vgl.: Lindner, Andrea: Die Infiltration der schematisierten Populärliteratur der viktorianischen Epoche in das fiktionale Oeuvre Charlotte Brontës. a.a.O. S. 186f.

Janes fortschrittliche Gedanken kommen immer wieder gerade in den oft liebevollen Streitgesprächen mit Edward Rochester zutage. Beispielsweise neckt sie ihn durch ihre Phantasien darüber, dass die Frau den Mann dominieren wird und spielt dabei auf einen Ehevertrag an. Ihr Wunsch ist es dabei, „an easy mind, [...] not crushed by crowded obligations“⁷⁹, zu haben. Auch als sie über Rochesters Loblied nicht in Begeisterung ausbricht, merkt dieser wieder einmal, dass sie nicht wie andere Frauen ist. Seine romantische Vorstellung der Liebe bis in den Tod schmettert sie ab mit: „What did he mean by such a pagan idea? I had no intention of dying with him – he might depend on that.“⁸⁰ Ihren Prinzipien bleibt Jane Eyre treu und sie erkennt schon vor der missglückten Hochzeit mit Rochester, dass sie noch nicht unabhängig ist. Erst nach ihrem Jahr weit weg von Rochester fühlt sie sich in der Lage ihn zu heiraten. Auf seine Bedenken, er sei jetzt arm und entstellt und Jane wolle sich sicher nicht mit einem wehleidigen Kerl wie ihm zufrieden geben, antwortet sie, „I am independent, sir, as well as rich: I am my own mistress.“⁸¹

4.1.3.2 Lord Edward Rochester

Zunächst erscheint Edward Rochester als der typische Antagonist eines Melodramas, denn beschrieben wird er als imposant, schwarzhaarig, unhöflich, aufbrausend und herrschsüchtig. Das finstere Gesicht und die dunklen Augen werden von Jane immer wieder erwähnt. Der Leser wird aber schon durch sein erstes Auftreten auf die richtige Fährte geführt, denn Mrs. Fairfax lobt ihn, und seine Sorge um das Mündel Adèle Varens ist allgegenwärtig. Er ist etwa zwanzig Jahre älter als Jane. Sein patriarchalisches Verhalten ist Taktik, um sich Jane anzunähern, und sein Werben um Blanche Ingram Methode, um die geliebte Protagonistin eifersüchtig zu machen. Er wird nach der missglückten Trauung völlig von seinen Lasten befreit und durch sein Bekenntnis wird klar, dass er nur das Opfer einer korrupten Gesellschaft ist. Durch Intrigen musste er dieses lasterhafte und vergnügungssüchtige Leben führen.⁸²

Das Geheimnis um seine Ehefrau glaubt er gut gehütet, es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass die meisten Angestellten auf Thornfield Hall etwas von der Anwesenheit einer Wahnsinnigen ahnten. Rochester lässt Jane in völliger Ahnungslosigkeit, macht zwar Anstalten, ihr von dem Geheimnis zu erzählen, scheut aber davor zurück und schürt in ihr das Misstrauen gegenüber Grace Poole. Auf neugierige Fragen Janes reagiert er panisch, und sobald er ihrer Liebe sicher ist, versucht er sie auf unheimliche und genugtuende Art fest an sich zu binden. Trotz seines Missmuts über

⁷⁹ Brontë, Charlotte: Jane Eyre. a.a.O. S. 268.

⁸⁰ Ebd. S. 271.

⁸¹ Ebd. S. 429.

⁸² Vgl.: Lindner, Andrea: Die Infiltration der schematisierten Populärliteratur der Viktorianischen Epoche in das fiktionale Oeuvre Charlotte Brontës. a.a.O. S. 181.

seine Ehe bemüht er sich darum, Bertha nicht bloßzustellen und ihren Wahnsinn verborgen zu halten. Er verspricht dies auch weiterhin ihrem Bruder Richard Mason.

Ob Berthas Schicksal, der Willkür ihres Ehemannes ausgeliefert zu sein, sie vor großem Leid bewahrte, ist fraglich. Um dies zu erörtern, wird hier ein kurzer Einblick in die Entwicklung der Psychiatrie im England des 19. Jahrhunderts gegeben.

Exkurs: Psychiatrie im England des 19. Jahrhunderts

In Großbritannien wurden, wie in den meisten anderen Ländern auch, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein die psychisch Kranken in Gefängnissen und Arbeitshäusern untergebracht. Eine Wende kam mit William Bottie (1703-1776), der als Gründer der englischen Psychiatrie gilt. Er war der Meinung, dass die geistig Verwirrten auf keinen Fall aufgegeben werden dürfen und in Gefängnissen ihr Dasein fristen müssen. Allerdings wusste auch er sich nicht anders zu helfen, als die Wahnsinnigen um ihrer Heilung willen einzusperren und vor allem von jeglicher Reizüberflutung abzusondern. Er führte immerhin klinischen Unterricht in der Psychiatrie ein. Förderlich für die Psychiatrie und Grund für das im Vergleich zu anderen kontinentaleuropäischen Ländern früher entwickelte Anstaltswesen in England war die psychotische Erkrankung des britischen Königs Georg III. 1788. Die Bevölkerung lernte somit Verständnis gegenüber psychisch Kranken kennen.⁸³

Anfang des 19. Jahrhunderts kümmerte sich der britische Staat um den Ausbau der Irrenversorgung in England, Schottland und Irland und es fanden zahlreiche Neueröffnungen statt. Erst 1842 wurde ein Irrengesetz formuliert gegen Missstände in den staatlichen und auch privaten Anstalten, es sollte aber noch bis weit ins 20. Jahrhundert dauern, bis dieses Gesetz wirklich ausgereift ist. Trotz dieser vergleichsweise frühen Bemühungen um eine angemessene Unterbringung waren die Zustände in den Irrenhäusern Englands katastrophal. Die Kranken mussten frieren, wurden gefesselt und zusammengepfercht in viel zu kleine Räume gesteckt.⁸⁴

Die beiden Ärzte Robert Gardiner Hill (1811-1876) und John Conolly (1794-1866) bemühten sich um einen verständnisvolleren und professionellen Umgang mit den Kranken, wobei sie dabei besonders das Pflegepersonal mit einbeziehen wollten. Durch ihre Reformen sollten künftig keine Zwangsmaßnahmen mehr angewendet werden müssen.⁸⁵ Trotz der Anstrengungen in zwei englischen Anstalten für eine Therapie der Kranken blieben mangelnde hygienische Umstände und unzureichende Ernährung und Bekleidung an der Tagesordnung. Der Wiener Psychiater Leopold Köstler besuchte 1839 mehrere englische Anstalten und kam zu der Erkenntnis, dass die Gebäude von außen

⁸³ Vgl.: Schott, Heinz/Tölle, Rainer: Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren Irrwege Behandlungsformen. München: C.H. Beck 2006. S. 253f.

⁸⁴ Vgl.: Ebd. S. 255.

⁸⁵ Vgl.: Rohnert-Koch, Friedgard: Hydrotherapie in der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts. Gießen: Diss. 2009. S.94.

zwar einen neuen und schönen Eindruck machten, mit den Patienten jedoch nicht besser umgegangen wird als mit Vieh.

Fazit ist, dass genau um 1830–1850 ein Umbruch in der englischen Psychiatrie von bloßer Verwahrlosung hin zu Rehabilitation stattfand. Bertha konnte also sowohl Glück gehabt haben, von Rochester unter Aufsicht eingesperrt zu werden, aber auch Pech, da einige Anstalten sicherlich besser auf die Bedürfnisse der Wahnsinnigen eingegangen wären. Da es Rochester aber wohl weniger um das Wohl seiner Ehefrau als um sein Ansehen in der Öffentlichkeit ging, kann seine Willkür in der Behandlung Berthas nicht vollkommen zum Positiven ausgelegt werden. Sicherlich musste Bertha durch die Pflege Grace Pooles wohl weder hungern noch frieren und auch die hygienischen Umstände können als gesichert angesehen werden. Jedoch fristete Bertha ihr Dasein in engen Räumlichkeiten ohne Tageslicht und eingeschränktem Bewegungsraum.

4.1.3.3 Mrs. Reed

Janes Tante Mrs. Reed kann Jane bis zu ihrem Tod nicht verzeihen. Selbst auf dem Sterbebett hasst sie ihre Nichte und glaubt, diese sei nur auf die Welt gekommen, um sie zu quälen. Sie muss erkennen, dass Jane im Gegensatz zu ihren eigenen Kindern nach den acht Jahren, in denen sie keinen Kontakt zueinander hatten, einen festen Stand im Leben hat. Dadurch wird der Glaube verstärkt, dass Jane lediglich dazu da ist, ihr das Leben schwer zu machen. Als Jane an Mrs. Reeds Sterbebett gerufen wird, hat Mrs. Reed gerade ihren über alles geliebten Sohn John verloren, der hohe Schulden verursacht hatte und zudem ins Gefängnis kam. Durch seine Verschwendungssucht riss er die ganze Familie in den Ruin und brachte sich schließlich um, als seine Mutter ihm nicht mehr mit Geld aushelfen konnte. Trotz ihrer durch ihn verschuldeten Armut liebt Mrs. Reed ihren Sohn nach wie vor über alles und kann bis zu ihrem Tod weder Janes Versöhnung annehmen noch ihren Hass ablegen. Zu deutlich wird ihr vor Augen geführt, dass sie selbst in Armut und Bitterkeit lebt, während Jane, die ihr ein Leben lang ein Dorn im Auge war, sogar durch ihren Onkel auf Madeira zu Reichtum kommen soll. Auch ihre beiden Töchter Eliza und Georgiana sind völlig unselbstständig und wären nach dem Tod ihrer Mutter ohne Jane verloren. Eliza reist nach Mrs. Reeds Tod ab in ein Nonnenkloster in Frankreich, während Georgiana weiterhin auf eine Ehe mit einem reichen Mann der besseren Gesellschaft hofft, diese Verbindung letztlich auch findet und unselbstständig bleibt.

4.1.3.4 Die Nebenfiguren

Charlotte Brontë wendete häufig in der Charakterisierung der Figuren die Einteilung nach Farben an. Blanche Ingram verrät schon durch ihren Namen, dass sie als jemand erscheinen möchte, der sie nicht ist. Carte Blanche bedeutet Freibrief und so ist sie wie

der sprichwörtliche Wolf im Schafspelz. Sie kleidet sich zwar in weiß, aber ihre schwarze Haarfarbe und dunkler Teint verraten dem Leser ihr wahres Ich. Ebenfalls wegen Schmuck und Kleidung kommt es auch zum ersten Streit zwischen Jane und Rochester, als dieser ihr zur Hochzeit ein kostbares Kleid und eine Perlenkette kauft, sie damit aber ihr wahres Selbst verraten sieht. Sie besteht auf einem einfachen, grauen Seidenkleid ohne Schmuck.

Die Mitglieder des Haushaltes von Thornfield Hall werden als unauffällige, einfache Leute beschrieben. Weder das Hausmädchen Leah noch die Kinderfrau Sophie hinterlassen bei Jane einen Eindruck. Wichtig für Jane sind die Haushälterin Mrs. Fairfax und das Kind Adèle. Für den Schauerroman existenziell ist eine Figur wie Grace Poole, auf die die unheimlichen Eigenschaften der Bertha Rochester übertragen werden, wie das unheimliche Lachen und der Brand in Mr. Rochesters Zimmer. Sie wird furchteinflößend und beängstigend beschrieben.

4.2 Die Waise aus Lowood von Charlotte Birch-Pfeiffer (1853)

4.2.1 Das Mittel der Rührung bei Charlotte Birch-Pfeiffer

Charlotte Birch-Pfeiffer,⁸⁶ die „Shakespearin des Biedermeier“⁸⁷, wurde zu ihrer Zeit an vielen Stadttheatern häufiger gespielt als Schiller und ihre männlichen Kollegen, aber trotz ihres Erfolges geht sie nach 1900 in der Geschichtsschreibung unter. Falls sie dennoch in der Theater- und Literaturwissenschaft erwähnt werden sollte, wird sie trivialisiert und ihr eine biedermeierliche „Nachahmung“ von Stoffen aus Romanen und anderen Quellen vorgeworfen. Dabei wird aber übersehen, dass ihr Dramenwerk zu rund zwei Dritteln aus Originalstücken besteht.

Birch-Pfeiffer nahm immer Rücksicht auf den Geschmack und die Ansichten ihres Publikums. Ihre Stücke von damals könnten in ihrem Anreiz heutigen populären Filmen wie Rosamunde Pilcher entsprechen. Ihre selbst gewählte Devise war „Wenn ein Stück durchfällt – schnell ein neues schreiben!“, es fiel aber keines ihrer rund hundert Stücke durch. Ihr schriftstellerisches Talent wurzelt im schauspielerischen, sie schrieb sich selbst die besten Rollen, wobei ihr Sinn für Regie fördernd für ihre Dramatik war.⁸⁸

Beate Reiterer beschreibt in ihrem Essay „Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts“, wie genau Birch-Pfeiffer ihre Regieanweisungen hinsichtlich Dekoration, Kostüm, Licht und Geräuschkulissen beschrieb. Die Auf- und Abtritte der Figuren sind auf die größtmögliche theatrale Effizienz ausgerichtet und die musikalische Untermalung der Stücke ist genau erläutert. Charlotte Birch-Pfeiffer berücksichtigte in ihren Dramen nicht nur die einmalige Aufführung, ihre Stücke „sind vielmehr niedergeschriebene Realisierungsvorschläge, den modernen Vorstellungen von Regiekonzept und Regiebuch verwandt.“⁸⁹

Als Schauspielerin und Autorin hatte sie sowohl ein Gespür für bühnenwirksame Dramatik als auch den richtigen Geschäftssinn, wenn es um Aufführungen ihrer Stücke ging.⁹⁰ „Ihre Dialoge sind dynamisch und spannungsvoll; die besten SchauspielerInnen der Zeit rissen sich nach Rollen in ihren Stücken. Die Sprache ist den Bühnenfiguren angepaßt [sic], klar und ohne Schwulst. Ihre Darstellung von Frauen weicht ganz besonders von den Dramen

⁸⁶ **Charlotte Birch-Pfeiffer** wurde 1800 in Stuttgart geboren als Tochter eines württembergischen Domänenrats. Schon mit 13 stand sie zum ersten Mal in München auf der Bühne. 1838 übernahm sie die Leitung des Theaters Zürich und verwaltete es sehr energisch und erfolgreich. Von Friedrich Wilhelm IV. erhielt sie die für Frauen wohl einzige Auszeichnung Professor. 1868 erkrankte ihr Mann schwer, sie pflegte ihn, machte sich Sorgen und starb kurz darauf. Nach ihrem Tod verschwanden ihre Stücke sehr schnell von der Bühne.

⁸⁷ Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters Band 3. Stuttgart u.a.: Metzler 1999. S. 237.

⁸⁸ Vgl.: Günther, Herbert: Künstlerische Doppelbegabungen. München: Heimeran 1960. S. 98.

⁸⁹ Reiterer, Beate: Mit der Feder erwerben ist sehr schön. Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart u.a.: Metzler 1999. S. 255.

⁹⁰ Vgl.: Kraft, Helga: Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868). Frauen proben den Aufstand: ‚Herma‘ und die Amazonendramen ihrer Zeit. In: Hundt, Irina (Hg.): Vom Salon zur Barrikade. Stuttgart u.a.: Metzler 2002. S. 205f.

ihrer Zeit ab.⁹¹ Den Zuschauern von damals war es egal, woher sie ihre Stoffe nahm und somit traf Birch-Pfeiffer genau den Geschmack ihrer Zeit. „Was wäre denn das Theater ohne Mutter Birch? Sie befriedigt den Hunger der Abonnenten, sie schneidert Theaterstücke, leimt Rollen, bringt Neues, noch nie Dagewesenes. Woher sie's nimmt, kann auch absolut gleichgültig sein.“⁹² Durch die Massenproduktion ihrer Stücke blieb ihr gar nichts anderes übrig, als auf schon bekannte Stoffe zurückzugreifen.

Bezeichnend für Charlotte Birch-Pfeiffers Rührstücke ist die Tatsache, dass die Bösewichte durch einen unglaublichen Zufall am Ende fast immer makellos werden, ungeschoren davon kommen und daraufhin die obligate Verlobung erfolgt. Bestraft werden sie für ihr Laster nie. Die Änderungen, die Birch-Pfeiffer in ihren Romandramatisierungen vornimmt, dienen meist der Sicherstellung eines glücklichen und moralisch einwandfreien Happy End im Gegensatz zum Original.⁹³ Die Charaktere in ihren Rührstücken machen äußerst selten eine Wandlung durch und können nur auf eine bestimmte und festgelegte Art und Weise vom Zuschauer aufgenommen werden. Ganz selten, wie in den Charakterstücken *Die Grille* und *Die Waise aus Lowood*, ist eine Wandlung zu erkennen, bei Jane Eyre die von harter Trotzköpfigkeit zu weiblicher Sanftmut. Manchmal bereut der Bösewicht auch noch seine Sünden und gelobt Besserung, dies ist aber auch die einzige Entwicklung, die die Figuren durchmachen.⁹⁴ „Am wohlsten fühlte sich Charlotte Birch-Pfeiffer allerdings, wenn sie Erotik, Exotik, Exzentrik mischen und ein reines Schau-Spektakel entbinden konnte, das Liebe, Mord und Erlösung [...] vor Augen führt.“⁹⁵ Als Musterbeispiel führt Horst Denkler ihre monströse Dramatisierung von *Der Glöckner von Notre-Dame* an, in welchem sie keine politische Meinung artikuliert, im Gegensatz zu Victor Hugos Roman. In ihren späteren Stücken passt sich Charlotte Birch-Pfeiffer jedoch auch in dieser Gesinnung dem Geschmack des Publikums an.

4.2.2 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

In ihrem erfolgreichsten Rührstück, *Die Waise aus Lowood*, wird die Geschichte des armen Waisenmädchens Jane Eyre von ihrer Kindheit bis zur Hochzeit erzählt. Birch-Pfeiffer gab ihren Figuren kaum psychologischen Tiefgang, sie sind entweder gut oder böse und Schablonen ihrer Zeit. Das Melodram war damals ein universales Erfolgsprinzip, was von Birch-Pfeiffer wohl am erfolgreichsten umgesetzt wurde.

⁹¹ Ebd. S. 205.

⁹² Auerbach, Berthold: Dramatische Eindrücke. Stuttgart: s.n. 1893. S. 176f.

⁹³ Vgl.: Kord, Susanne: Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1992. S. 71.

⁹⁴ Vgl.: Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. Stuttgart: J.B. Metzlersche Buchhandlung 1914. S. 167.

⁹⁵ Denkler, Horst: Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution. München: Wilhelm Fink 1973. S. 121.

Das Geschehen der *Waise aus Lowood* spielt sich in der ersten Abteilung, die mit „Jane“ übertitelt ist, in einem Akt mit sechs Szenen auf Gut Gateshead ab. Jane Eyre wird von ihrer Tante und ihren „Geschwistern“ abgelehnt, gequält und geschlagen. Ihre Tante schickt sie im Alter von sechzehn Jahren in das Waisenhaus Lowood. Die Handlung macht einen Sprung über ihre Zeit in Lowood und zeigt sie erst wieder Jahre später, als sie bereits in der zweiten Abteilung, übertitelt mit „Rochester – Charaktergemälde in drei Akten“, auf Thornfield Hall, dem Gut Lord Rochesters, ihrer Tätigkeit als Gouvernante nachgeht. Hier steht sie einem unheimlichen Geheimnis gegenüber, welches sich ihr erst am Ende aufklärt. Es bahnt sich nach und nach eine Nähe zwischen Rochester und Jane an und das Drama endet mit dem zu erwartenden Heiratsantrag, den Jane natürlich annimmt.

Die Waisenkindthematik als eines der beliebtesten Rührmotive in der dramatischen Literatur griff Charlotte Birch-Pfeiffer, bei Auerbach die „Waisenmutter des Theaters“⁹⁶ genannt, immer wieder auf. Auch heute noch ist dieser Vorlagenstoff sehr populär, wie zahlreiche Verfilmungen bis zur heutigen Zeit beweisen.⁹⁷ Für ihre bestandenen Prüfungen in Form der Tugendproben wird Jane natürlich belohnt, in ihrem Fall in Form von Geld. Sie hat am Ende des Stückes die Wahl, zu ihrem reichen Onkel nach Madeira zu gehen und dort sein Erbe anzunehmen, oder aber den reichen Lord Rochester zu heiraten. Durch ihre Wahl für Lord Rochester kann gleichzeitig noch die böse Tante Reed bestraft werden, denn nicht nur, dass sie durch ihren geldgierigen Sohn in Armut und am gesellschaftlichen Tiefpunkt angekommen ist, nein, durch die Heirat Janes und Lord Rochesters und damit durch die vereitelte Ehe ihrer Tochter mit dem reichen Lord wird ihr auch noch der gesellschaftliche Wiederaufstieg und Reichtum verwehrt. Wie der Zuschauer also wünscht wurde die gute Jane belohnt für ihre tapfere Entbehrung in Lowood, die harte Zeit bei ihren bösen Verwandten, ihre Solidarität Rochester gegenüber sowie ihr Ausharren, bis sie am Ende das Geheimnis um den Lord erfährt. Die böse Tante Reed dagegen erntet das Leben, welches Jane zu Anfang geführt hat, verstoßen, in ihrem Fall von der Gesellschaft, und arm.

Die verwirrende Handlung am Schluss um das Wiederfinden, die Versöhnung und das Happy End von Jane und Rochester steckt voller Widersprüche. Birch-Pfeiffer drängt die Geschehnisse aber so dicht aneinander, dass Konflikte, die nicht gelöst wurden, dem Publikum erst gar nicht auffallen.

Noch während Birch-Pfeiffer mit Heinrich Laube⁹⁸ rege über diverse Änderungen an der *Die Waise von Lowood* für die Bühne diskutierte, tauchte ein Nachahmer, H. Volzmann,

⁹⁶ Auerbach, Berthold: Dramatische Eindrücke. a.a.O. S. 176.

⁹⁷ Vgl.: Pargner, Birgit: Charlotte Birch-Pfeiffer. Eine Frau beherrscht die Bühne. Eine Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München vom 19. November 1999 bis zum 20. Februar 2000. Bielefeld: Aisthesis 1999. S. 31.

⁹⁸ Anm.: Heinrich Laube (1806-1884) war von 1849 bis 1867 Direktor des Wiener Burgtheaters. Da er 25 Dramen von Charlotte Birch-Pfeiffer insgesamt 600 mal spielen ließ, wurde ihm von Kritikern „Birch-Pfeifferei“ vorgeworfen.

auf, der den selben Titel für seine Dramatisierung des Jane Eyre Stoffes benutzte und ebenfalls seine Abteilungen mit „Jane“ und „Rochester“ benannte. Ganze Passagen waren wortwörtlich abgeschrieben und Birch-Pfeiffer befürchtete dadurch, dass ihr Stück in Mitleidenschaft gezogen werden konnte, wenn das Plagiat an einem anderen Wiener Theater durchfallen sollte.⁹⁹

Laube zweifelte am Erfolg von *Die Waise von Lowood* am Burgtheater. Daher kürzte er die Handlung am Ende erheblich,

„milderte [er] zu grelle Ausdrücke, wie „Unke“ und „Krokodil“, nahm in den Auseinandersetzungen zwischen Jane und der Witwe Reed die Heftigkeit zurück und arbeitete Aktschlüsse wirksamer heraus. Diesen Schluß hat C[harlotte] B[irch-]P[feiffer] auch für die bei Reclam erschienene Buchausgabe berücksichtigt.“¹⁰⁰

Uraufgeführt wurde *Die Waise von Lowood* im Thalia Theater Hamburg im Juni 1853. Am 10.12.1853 wurde sie im Burgtheater Wien aufgeführt und blieb für 102 Vorstellungen bis zum 03.03.1895 im Repertoire. Am 27.06.1855 erfolgte die Premiere am Carltheater, nach sechs Vorstellungen war am 22.06.1860 die Darniere. Am 03.11.1865 wurde *Die Waise von Lowood* am Theater an der Wien aufgeführt. Die Berliner Premiere fand am 05.11.1853 an den Königlichen Schauspielen statt. Dort verblieb *Die Waise von Lowood* für insgesamt 100 Aufführungen bis zum 07.09.1885 auf dem Spielplan. In London erfolgte jeweils 1867 und 1877 eine Plagiats-Version von Birch-Pfeiffer.¹⁰¹

Der Erfolg war hart erkämpft und die Kritiker ließen sich erst zum Schluss vollständig überzeugen. Gewürdigt wurde Birch-Pfeiffer für die Auswahl des bekannten Brontë-Stoffes und das Wagnis, Überflüssiges aus dem Roman zu streichen, um einen durchgehenden Handlungsfaden zu erreichen.¹⁰²

Allgemein wurden Charlotte Birch-Pfeiffers Stücke zur damaligen Zeit kritisch betrachtet. Zu ihrem 100. Geburtstag schreibt Arthur Eloesser einen Nachruf, in welchem er betont, dass ihre Stücke „literarisch anspruchslos“ aber „wirksam“ mit „dankbaren Rollen“ sind. „Die Heldin mußte [sic] zunächst ein junges Mädchen sein, sie musste [sic] arm sein, verstoßen, verachtet und schließlich doch den bravsten und schönsten Mann bekommen.“¹⁰³ Aus einer Kritik zitiert Dieter Kafitz:

„Die Birch-Pfeifferschen Stücke haben alle ein gleiches Schicksal; die Kritik weist das Nichtige, Unästhetische jedes Mal unwiderleglich nach, das Publikum sieht dies wohl ein, aber unterhält sich köstlich, die Schauspieler sehen es auch wohl ein, wollen sich aber die dankbaren Rollen nicht entgehen lassen. Die Direktionen sehen es selbstverständlich ein, freuen sich aber über die vollen Häuser, und ob die Verfasserin es einsieht oder nicht, ist

⁹⁹ Vgl.: Lehrbaumer, Margareta: Vielgeschmäht und vielbejubelt: Charlotte Birch-Pfeiffer, eine Theaternacht. Ihr schauspielerisches und schriftstellerisches Wirken in Wien, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Tätigkeit am Wiener Burgtheater im Spiegel zeitgenössischer Kritiken. Wien: Dipl. Arbeit 1991. S. 104.

¹⁰⁰ Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. a.a.O. S. 413.

¹⁰¹ Vgl.: Stoneman, Patsy: Brontë Transformations. a.a.O. S. 33f.

¹⁰² Vgl.: Lehrbaumer, Margareta: Vielgeschmäht und vielbejubelt: Charlotte Birch-Pfeiffer, eine Theaternacht. a.a.O. S. 107.

¹⁰³ Eloesser, Arthur: Charlotte Birch-Pfeiffer. Zu ihrem hundertsten Geburtstage. In: Elsner, E. u. G. (Hg.): Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik. 11. Jahrgang II. Halbjahr. Berlin: Elsner 1900. S. 870.

ganz gleichgültig, genug, sie kehrt sich einmal nicht daran [...] Sie hat gewiß [sic] zum Verfall des deutschen Theaters beigetragen, aber auch ihre Gegner müssen der tüchtigen und energischen Frau ein seltenes Talent, große Bühnenkenntnis und einen wunderbaren dramatischen Instinkt zuerkennen.“¹⁰⁴

Er räumt ihr zwar ein gutes Gefühl für melodramatische Effekte ein, wirft ihr aber gleichzeitig vor, mit dem Mittel der Rührung nur ihre Mängel in der Handlungsführung und Figurengestaltung verdecken zu wollen. Bürgerliche Moralvorstellungen sowie patriarchalisches Familien- und Ordnungsdenken vertritt sie vehement und selbstverständlich.¹⁰⁵ Kafitz sieht das Interesse der heutigen Zeit an den Stücken Birch-Pfeiffers lediglich in einem „Symptom für den Publikumsgeschmack der Zeit [sein], der Gemütsergriffenheit höher stellte als ästhetischen Rang“¹⁰⁶ begründet. Ansonsten gibt es für ihn keinen Grund, Birch-Pfeiffer weiter in einem dramengeschichtlichen Abriss zu behandeln. Birgit Pargner zitiert in ihrem Werk über Charlotte Birch-Pfeiffer aus einer Kritik der Allgemeinen Theaterzeitung von 1853. Hier wird über die Aufführung der *Waise aus Lowood* anerkennend berichtet, „daß der Erfolg der *Waisen* nicht auf die Befriedigung der Schaulust des Publikums zurückzuführen war, sondern auf den höheren Wert des Dramas.“¹⁰⁷ Die Rührung wird als Mittel in einer familiären Szene eingesetzt und dadurch bewusst das Mitleid des Zuschauers erzeugt.

Roy C. Cowen sieht in der Massenproduktion an neuen Stücken von Birch-Pfeiffer und mancher ihrer Zeitgenossen aber nicht nur das Interesse von geldgierigen Autoren und Theaterdirektoren. Für ihn steht fest, dass diese Ware der Dramatiker zu vielen Zeiten für das Theater überlebensnotwendig war, um den Fortbestand zu sichern. Zwar wirkte sie zeitgemäß für das Biedermeier Publikum, Germanisten greifen heute jedoch auf ihre Werke nur noch aus „Gründlichkeit“ oder einem „Interesse am Soziopolitischen der betreffenden Zeit“ zurück.¹⁰⁸ An dieser Stelle sei erneut verwiesen auf heutige Massenwaren der Film- und Fernsehproduktion wie Rosamunde Pilcher sowie Soaps und Telenovelas. Mögen diese Formate den momentanen Publikumsgeschmack treffen, so werden sie sehr wahrscheinlich kaum einen bleibenden Eindruck in der Film- und Fernsehgeschichtsschreibung, sehr wohl aber in der Kulturwissenschaftsgeschichte hinterlassen.

¹⁰⁴ Zitiert nach: Kafitz, Dieter: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. Königstein u.a.: Athenäum 1982. S. 276.

¹⁰⁵ Vgl.: Ebd. S. 276f.

¹⁰⁶ Ebd. S. 280.

¹⁰⁷ Pargner, Birgit: Charlotte Birch-Pfeiffer. Eine Frau beherrscht die Bühne. a.a.O. S. 54.

¹⁰⁸ Vgl.: Cowen: Roy C.: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1988. S. 49f.

4.2.3 Figuren

4.2.3.1 Jane Eyre

Jane Eyre tritt zu Anfang der ersten Szene der ersten Abteilung alleine auf. Sie schleicht durch das Haus, um vorsichtig in das Zimmer ihres verstorbenen Onkels zu gelangen. Beschrieben wird sie in der Regieanweisung folgendermaßen: „ihr Gesicht ist bleich, lange dunkle Locken umwogen ihr Haupt, sie trägt ein ärmliches dunkles Kattunkleid, darauf eine schwarze Schürze mit einem gleichen Brustlätzchen, ein kleines weißes Tuch um Hals und Schultern geschlungen“¹⁰⁹ Sie bestimmt den weiteren Handlungsverlauf maßgebend, da sie die Hauptperson ist und in nahezu jeder Szene auftaucht. Ihr Name passt zu ihrer Lebenssituation, Jane bedeutet aus dem englischen übersetzt Mauerblümchen, im übertragenen Sinne graue Maus.

Ihre Vorgeschichte wird dem Zuschauer durch Mistress Reed in einem Gespräch mit deren Bruder Henry erklärt: Janes Mutter heiratete einen armen Seeoffizier, dieser verließ Kind und Mutter als Jane zwei Jahre alt war. Die Mutter fand Unterschlupf bei ihrem Bruder Reed, dem Mann der Mistress Reed, und vertraute ihm im Sterben Jane an. Diese bekam im Gegensatz zu seinen eigenen Kindern die ganze Liebe ihres reichen Onkels. Als er stirbt, begegnet dem jetzt zehnjährigen Waisenkind der ganze Hass der Tante und deren Kinder, sie darf von nun an nicht dasselbe lernen wie diese und wird aus den Wohnzimmern der herrschaftlichen Familie verbannt. Für den Zuschauer ist dies ein rührendes Bild, wenn Jane, arm und verlassen, von ihrer Familie gedemütigt, gehasst und verstoßen, vor dem Gemälde ihres Onkels sitzt, in einem Zimmer, das ihr verboten ist zu betreten und bitterlich zu dem Verstorbenen weint, der sie als einziger über alles geliebt hat: „Onkel Reed, mein guter Onkel Reed! (...) Ach, warum hast du mich verlassen! Ich hatte dich so lieb, du hattest mich so lieb, sie aber hassen mich Alle“¹¹⁰. Die Schlüsselszene besteht darin, dass Jane ins Waisenhaus geschickt wird, da hiermit Mistress Reed ihr Versprechen gegenüber ihrem toten Ehemann bricht, Jane so zu erziehen wie ihre eigenen Kinder.

Die erste Abteilung endet mit Janes langem Monolog zur ungeliebten Tante sowie zum Vorsteher der Waisenhausstiftung Lowood, nachdem sie erfährt, dass sie in das Waisenhaus nach Lowood ziehen soll. Dieser Monolog stellt den Höhepunkt der ersten Abteilung dar, Jane bricht hier mit ihrem alten Leben, den Menschen ihres alten Lebens und spricht zum ersten Mal ihren ganzen Hass der Tante gegenüber aus:

„[...] ich verabscheue nichts auf der Welt so sehr, wie diese Frau, deren Blicke Dolche, deren Worte Stacheln für mich waren seit ich zu denken und zu fühlen begann; ich juble darüber, dieses Haus zu verlassen, diese Frau und ihre bösen Kinder nicht mehr sehen zu müssen, und welche Zukunft mir auch bestimmt sei, ich werde nie zu ihr zurückkehren und

¹⁰⁹ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. Leipzig: Reclam 1876. S. 35.

¹¹⁰ Ebd.

sie nie wieder ‚Tante‘ nennen, und wenn ich alles Glück der Welt mit diesem einen Wort erkaufen könnte!“¹¹¹

Diese harten Worte revidiert sie bei dem erneuten Aufeinandertreffen mit ihrer Tante nach den Jahren in Lowood und nach ihren Erlebnissen auf Thornfield Hall. Mistress Reed möchte sie sprechen, um sie zur Abreise zu überreden, damit ihre eigene Tochter Georgine glücklich wird mit Lord Rochester. In einem Dialog spricht Jane zu ihrer Tante: „Ich habe ja längst vergessen, was Sie mir gethan [sic]; ich war gewiß ein böses Kind – ich bin durch Sie gebessert worden – vergessen Sie auch, Mistress Reed!“¹¹²

Jane bezeichnet sich selbst in der zweiten Szene der ersten Abteilung als „ein Kind an Hilflosigkeit, an Unwissenheit“¹¹³. Trotz ihrer bemitleidenswerten Situation erhält sie auf Thornfield Hall eine Begleiterin, die vom Publikum gewünscht wird und sie unterstützt. Dies ist Judith, eine Verwandte des Lords, die Jane als „stets gefällig, stets zufrieden“¹¹⁴ charakterisiert. Diese Charaktereigenschaften helfen dem „Publikum, das sich mit der Titelheldin identifiziert – was ja eine der bedeutendsten Wirkungsabsichten der Stücke Birch-Pfeiffers ist“¹¹⁵ – in den einzelnen Situationen klar Position für Jane zu ergreifen und sich auch innerlich selbst gegen ihre Feinde zu stellen.

Jane rührt das Publikum an, da sie so reagiert, dass sie immer das naive arme Waisenmädchen bleibt. Sie ist nicht unbedingt eine Schönheit wie es Georgine ist, aber sie glänzt nach außen durch ihre inneren Werte wie Stolz, Intelligenz und Ehrlichkeit. Dafür besitzt sie die große Gabe, sehr gut zeichnen zu können und kann damit Rowland für sich gewinnen. Ihre Zeichenkunst setzt sie ab von ihren Verwandten.

Die weiblichen Protagonisten in den Stücken von Charlotte Birch-Pfeiffer lieben die Natur, und diese Liebe wird mit tugendhaften Charakterzügen gleichgestellt. Auch wenn die Mädchen arm sind, sind sie durch ihre Verbundenheit mit der Natur charakterlich mit Baroninnen und Prinzessinnen auf der gleichen menschlichen Stufe. Janes Liebe zum Malen und Zeichnen und ihr dahin gehendes Talent bezeichnen sie als naturverbunden und der Lord schließt durch ihre Werke auf ihren positiven Charakter.¹¹⁶

Besonders in der ersten Abteilung wird ihre bemitleidenswerte Situation dargestellt. Als sie in der zweiten Abteilung in dem letzten Gespräch mit ihrer Tante auch noch erfährt, dass sie einen reichen Erbonkel in Madeira hat und ihre Tante diesen Umstand aus Eifersucht verschwiegen hat, wird das Mitleid mit Jane groß. Jane stellt die größte Rührfigur des Dramas *Die Waise aus Lowood* gerade deshalb dar, weil sie nicht

¹¹¹ Ebd. S. 52f.

¹¹² Ebd. S. 132.

¹¹³ Ebd. S. 37.

¹¹⁴ Ebd. S. 58.

¹¹⁵ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. Wien: Dipl. Arbeit 1997. S. 130.

¹¹⁶ Vgl.: Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. a.a.O. S. 169.

hilfsbedürftig ist wie dies im Rührstück eigentlich der Fall wäre, sondern dass sie trotz ihres Elends eine starke Persönlichkeit besitzt.

4.2.3.2 Lord Rowland Rochester

Die Vorgeschichte des Lords hängt während des Dramas ständig als Geheimnis über den Hauptpersonen, denn „In kluger Rücksichtnahme auf die Wünsche des Publikums liebte die Birch-Pfeiffer Stoffe, in denen eine geheimnisvolle Frage die Zuhörer von Anfang bis zu Ende in Spannung erhielt.“¹¹⁷ Beschrieben wird er in der Regieanweisung seines ersten Auftritts als „ein Mann von vierzig Jahren; sein Gesicht kräftig, seine Stirn ernst, fast finster, starkes dunkles Haar, ein schwarzer, leicht gekräuselter Bart umsäumt das Kinn“¹¹⁸.

Sein Geheimnis wird erst kurz vor dem Ende des Dramas aufgeklärt, bis dahin blieb es Jane und auch den Zuschauern verborgen. Kurz vor seinem Heiratsantrag offenbart er Jane seine Vergangenheit: Er ist der Jüngere zweier Brüder, demzufolge also der Ärmere und verlobt sich mit Hariette. Kurz darauf wird er ein Jahr nach London gesandt und als er zurückkommt, heiratet Hariette gerade seinen Bruder Arthur. In seiner Wut will Rowland seinen Bruder umbringen, aber er wird vom Vater nach Indien geschickt und kehrt erst Jahre später nach dem frühen Ableben seines Bruders zurück. Er erfährt, dass Hariette Arthur vor dessen Tod mit einem Polen betrog und mit ihm flüchtete. Arthur machte es sich zur Lebensaufgabe, die beiden zu finden, erschlug den Nebenbuhler vor den Augen Hariettes und starb schließlich selbst. Rowland nahm nun das Kind von Hariette, Adele, bei sich auf. Er pflegt und liebt es wie sein eigenes. Hariette wurde durch die Ereignisse verwirrt. Es war zuviel für sie, dass Arthur erst ihren Liebhaber erschlug und ihr schließlich noch das Kind entriss.

Rowland versteckt sie nun in seinem Anwesen Thornfield Hall, um sie vor der Schande zu bewahren. Auf Thornfield Hall wird sie nur von ihrer Amme Gratia Poole versorgt und streng abgesondert von der Gesellschaft. In ihrem Wahn hält sie Rowland für seinen Bruder und versucht ihn daher nachts durch ein Feuer in seinem Zimmer zu verbrennen. Jane glaubt, der Mordanschlag sowie das wahnsinnige Lachen stamme von Gratia Poole, da sie bis zur letzten Szene nichts von der Existenz Hariettes weiß.

Rochester wird eingeführt durch Janes Erzählung, vorher ist er im Drama noch nicht aufgetaucht. Bei ihrer ersten Begegnung wusste keiner der beiden, mit wem er es zu tun hat. Jane erzählt abends Judith, einer Verwandten des Lords, von ihrem Erlebnis und beschreibt die Begegnung als „Abenteuer“¹¹⁹. Sie ist gerade auf dem Heimweg und ruht sich unterwegs auf einer Bank auf einem Hügel aus, als sie plötzlich Hufschläge hört. Ein

¹¹⁷ Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. a.a.O. S. 74.

¹¹⁸ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. a.a.O. S. 66.

¹¹⁹ Ebd. S. 60.

vorausseilender Hund erschreckt sie, sie springt auf, dadurch scheut das Pferd und der Reiter fällt herunter. Jane hilft ihm auf und er reitet weiter. Judith klärt sie darüber auf, dass der Reiter der Herr sei, Lord Rochester. Bei der zweiten Begegnung Janes und Rowlands auf Thornfield Hall bemerkt er Jane zuerst nicht im Zimmer und bezeichnet das Mädchen vom Nachmittag als „eine verwünschte, häßliche Hexe“¹²⁰. Als er sie schließlich erkennt ruft er aus: „Ei“ – Alle Wetter! – Guten Abend, böse Fee!“¹²¹

Von nun an wird das Verhältnis der beiden so beschrieben, wie der Zuschauer es sich wünscht, und bald stellt sich eine Innigkeit ein. Rowland bewundert die Malereien Janes und beide liefern sich Wortgefechte, aus denen meist Jane als Siegerin hervorgeht. Beispiel hierfür ist Rowland im dritten Akt der vierte Szene: „Sie geht! Kein Wort! Kein Blick verräth ihr Inneres! Diese Sphinx wird mich rasend machen.“¹²² Doch „das bedeutendste Motiv in Birch-Pfeiffers Stücken ist das der Liebe“¹²³, und auch hier entdecken Rowland und Jane ihre Liebe zueinander natürlich nicht von Anfang an. Der Zuschauer weiß zwar, dass es ein Happy End geben wird, allerdings wird diese Liebe bis zur vorletzten Szene verhalten und eigentlich erst in den letzten Zeilen wirklich zum Ausdruck gebracht. Hier wirkt es allerdings sehr gehetzt, da in wenigen Worten der Heiratsantrag gestellt und angenommen wird. Rowlands Überredung zur Ehe hat eine sehr bedrohliche Wortwahl und sollte stutzig machen, schließlich erscheint es, als gäbe es für Jane nur den Ausweg zwischen Ehe und Gefangenschaft. Jane will ihre Freiheit verteidigen und rechtfertigt sich vor Rowland

„lassen Sie mich, ich habe meine Gesinnung ausgesprochen, nun kann ich gehen, wohin ich will! [...] Ich bin ein *freies* Wesen mit unabhängigem Willen. [...] mein Leib ist schwächer als der Ihre – meine Seele ist stärker – und meine Seele ist mein!“¹²⁴

Dagegen bedroht Rowland sie mit Sätzen wie

„das Netz schlug über Dir zusammen, Du bist gefangen. [...] Weißt Du, dass ich Dich brechen kann wie Rohr, kleines Mädchen, ehe ich Dich von mir gehen lasse? [...] Jane, nimm mich zum Gatten, nimm mich schnell, bedenke es nicht lange – sage: ‚Rowland, ich will dein Weib sein, Rowland, ich will dich lieben!‘ Sag’s schnell oder meine Fibern reißen, und etwas *Schreckliches* geschieht!“¹²⁵

Jane muss hier vor der Ehe noch einmal verbal ihre Freiheit verteidigen, bis sie schließlich nachgibt unter den Drohungen Rowlands, der die Ehe mit Gefangenschaft gleichsetzt.

Aber auch Rowland rührt, genau wie Jane das Publikum und wurde von Birch-Pfeiffer bewusst so gesetzt. Durch seine bemitleidenswerte Situation in seiner Vergangenheit, von

¹²⁰ Ebd. S. 67.

¹²¹ Ebd. S. 68.

¹²² Ebd. S. 124.

¹²³ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 129.

¹²⁴ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. a.a.O. S. 144f.

¹²⁵ Ebd. S. 145f.

seinem Bruder und seiner großen Liebe so sehr enttäuscht wurde er griesgrämig, aber ein liebenswerter Griesgram. Er nimmt sich bedenkenlos der Aufziehung Adeles an, obwohl es nicht sein eigenes Kind ist. Die meisten Theatergänger werden dadurch berührt, dass in Rowland trotz seiner Grimmigkeit ein herzensguter Mensch steckt, der durch Jane aus seiner Eigenbrötelei auftaut und sie liebgewinnt.

4.2.3.3 Mistress Sarah Reed

Mistress Reed herrscht über Gut Gateshead und schon ihr Vorname, Sarah, lässt die Zuschauer wissen, welches ihr Stand ist. Sarah bedeutet Herrin und auch Fürstin und genau so steht Mistress Reed über allen Menschen. Sie war selbst nicht vermögend bevor sie reich heiratete. Am Schluss ist sie wieder die arme Frau, da sie all ihren Besitz an ihren Sohn John vermachte: „Ich gab meinem lieben John Alles, ich verkaufte Gateshead, ich zog zu Georginen, ich muß nun bei ihr leben, denn ich habe nichts mehr, John hatte Alles nötig.“¹²⁶ Sie hat nichts auf der Welt so geliebt wie John. Nicht mal im Abschied kann sie Jane vergeben, sondern ihr nur Gutes wünschen, und das auch nur, weil Jane mit ihrer versprochenen Abreise ihre Tochter Georgine glücklich machen wird. Sie hofft auf eine Ehe Georgines innerhalb ihres Standes.

Das erste Aufeinandertreffen Janes mit Mistress Reed nach den Jahren in Lowood und während Janes Arbeit als Erzieherin auf Thornfield Hall wirkt sehr effektiv, da Mistress Reed, ihre Tochter Georgine und Jane erst einige Zeit zusammen im Raum sind, bevor Mistress Reed die verhasste Nichte erkennt. Es beschleicht Mistress Reed erst ein seltsames Gefühl

„Seit ich dies Zimmer betrat, hat mich jene Beklommenheit, jene Angst wieder beschlichen, die mir jedes Unglück meines Lebens anzukündigen pflegt! (...) in dieser Luft liegt etwas Unheimliches – etwas Feindliches! Laß uns umkehren, hier lauert ein Unglück!“¹²⁷

bevor sie Jane erkennt.

Wie dies im Melodram üblich ist, sind die Figuren nach Schablonen angeordnet. So nimmt Mistress Reed hier die Figur der bösen Tante ein und ihrer Rolle gerecht hat sie keine guten Züge, sondern ist nur böse. Die harte Person steht im Kontrast zur milden Jane und die erste Abteilung dient dazu, diesen Kontrast deutlich zu machen und die bemitleidenswerte Situation Janes darzustellen.

Trotz ihrer Grausamkeit dient auch die Figur der Sarah Reed dazu, die Menschen zu berühren. Dies wird besonders deutlich in der Szene, in welcher sie Jane nicht vergeben kann. Der sensible Zuschauer merkt, dass auch sie eigentlich eine arme Persönlichkeit ist. Sie hatte immer nur gekämpft darum, dass es ihren Kindern gut geht, und stellt sich

¹²⁶ Ebd. S. 130.

¹²⁷ Ebd. S. 92.

jedem in den Weg, der das Glück ihrer Kinder trüben könnte. Um den Zuschauer gegen Ende des Dramas durch sie noch einmal anzurühren, lässt Birch-Pfeiffer ihren über alles geliebten Sohn John sterben. Diese Nachricht wird ihr just nach ihrer Aussprache mit Jane überbracht, und sie bricht daraufhin zusammen als eine bemitleidenswerte Frau, die nun niemanden mehr hat.

4.2.3.4 Die Nebenfiguren: Rührende Diener

Die rührselige Dienertreue ist ein weiteres Motiv Birch-Pfeifferscher Stücke. Bei der *Waise von Lowood* übt diese Funktion Judith aus, die auch, wie andere weibliche Bedienstete in Rührstücken, eine Art treusorgende Ersatzmutter darstellt.¹²⁸ Birch-Pfeiffer schafft es, dem Publikum Figuren vorzuführen, die Jane auf ihrem Weg begleiten, wobei diese zwei unterschiedlichen Gruppen angehören. „Die ‚negative‘ Gruppe, bestehend aus Sarah, ihren beiden Kindern und dem misstrauischen Diener Rowlands, und die ‚positive‘ Gruppe, bestehend aus Rowland, Judith und Adele“¹²⁹, formen sich zu Gestalten, für die der Zuschauer leicht Partei ergreifen oder die er leicht ablehnen kann.

Die Nebenfiguren sind allesamt eindeutig charakterisiert, machen keine Wandlung durch und sie stellen sich oftmals dem Publikum sehr bald – meistens plakativ – vor. Sam beschreibt sich bei seinem ersten Auftritt selbst: „Ich bin dem Lord ein treuer, verschwiegener Diener!“¹³⁰

¹²⁸ Vgl.: Pargner, Birgit: Zwischen Tränen und Kommerz. a.a.O. S. 157.

¹²⁹ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 134.

¹³⁰ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. a.a.O. S. 57.

4.3 Vergleich zwischen Roman und Bühnenstück

Die Bühnenversionen der 1860er Jahre von *Jane Eyre* thematisieren in zunehmendem Maße Janes Tugendhaftigkeit und ihre Verletzbarkeit. Da die Theater in dieser Zeit von Männern dominiert waren, sollte die schickliche und anständige Weiblichkeit nachdrücklich betont werden. *Die Waise von Lowood* steht für eine *Jane Eyre* Version, die sich dabei sehr von der ursprünglichen *Jane Eyre* entfernt, besonders im Hinblick darauf, dass bei Birch-Pfeiffer der Mann das Bild eines Beschützers erhält.¹³¹

4.3.1 Handlung

Der Roman Brontës ist in drei Teile gegliedert: Das Leben Janes in ihrer Kindheit sowie in Lowood, das Leben bei Lord Rochester sowie ein weiterer Lebensabschnitt, der im Drama nicht verwendet wurde. Birch-Pfeiffer beschreibt Janes Zeit in Lowood nicht, während in Brontës Roman diese Zeit einen erheblichen Teil einnimmt und auch den bekanntesten Teil des Romans darstellt. Hier berührt Brontë das Publikum in besonderer Weise, denn sie lässt Jane von ihrer grausamen Zeit in Lowood erzählen, von einer Zeit, in der sie hungern und frieren musste, die von Typhusepidemien und dem Tod der besten Freundin geprägt war. Im Hinblick darauf, dass Charlotte Brontë und ihre Schwestern selbst in einer solchen Stiftung leben mussten bis zwei ihrer Schwestern starben, lässt dieses Kapitel den Leser erschauern. „Damit wusste die B[irch]-Pf[eiffer], die in der Liebesgeschichte des englischen Romans den anziehenden Stoff für ihr Drama sah, nichts anzufangen [...]“.¹³²

“Charlotte Brontë’s *Jane Eyre* is structured by a movement of flight. Jane’s path takes her from Gateshead via Lowood and Thornfield, to Moor House and finally to the remoteness of Ferndean, buried deep in a wood. Each stage of her journey represents a play of forces between centripetal and centrifugal impulses.”¹³³

Im Bühnenstück hat Jane nur eine einzige wirkliche Flucht, nämlich am Ende des ersten Aktes nach ihren Vorwürfen Mistress Reed gegenüber, und einen Beinahe-Weggang, als sie denkt, Rowland wolle Georgine heiraten. „Rather than being the consequence of the tension between love and freedom, as in Brontë’s text, these two departures are transferred to the ill-will of Mrs Reed.“¹³⁴

Im Bühnenstück wird das Geschehen in zwei Abteilungen erzählt, zwischen denen acht Jahre liegen. Die erste Abteilung besteht aus einem Aufzug und beschreibt die Kindheit Janes, die zweite Abteilung besteht aus drei Aufzügen und befasst sich mit ihrem Leben

¹³¹ Vgl.: Stoneman, Patsy: Brontë Transformations. a.a.O. S. 33.

¹³² Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. a.a.O. S. 105.

¹³³ West, Russell: English Nineteenth-Century Novels on the German Stage. Birch-Pfeiffer’s Adaptations of Dickens, Brontë, Eliot and Collins. In: Bachleitner, Norbert (Hg.): Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Amsterdam (u.a.): Rodopi 2000. S. 302f.

¹³⁴ Ebd. S. 306.

auf Thornfield Hall. Jeder Akt endet mit einem Aufeinandertreffen Janes und Rochesters. Das Leben auf Thornfield Hall besteht aus einer völlig anderen Gesellschaft, die nur entfernt an Mistress Reed und Gateshead erinnert.

Rowlands Heiratsantrag erfolgt erst am Ende des Rührstücks, während Brontë bereits nach zwei Dritteln des Romans Rowland diese Frage stellen lässt. Hier setzt Birch-Pfeiffer „eine nochmalige Lösungsentfernung in Form eines letzten retardierenden Moments“¹³⁵ ein: Jane ist im festen Glauben daran, dass der Lord Georgine heiraten will. Dieser Glaube wird durch das Gespräch mit ihrer Tante verstärkt, die deutlich zum Ausdruck bringt, dass sie eine dauerhafte Bindung des Lords mit ihrer Tochter wünscht. Noch in der letzten Szene ist Jane davon überzeugt, Rowland wolle Georgine heiraten. Nach der Aufklärung des Missverständnisses aber willigt sie ein mit den Worten „Ach Rowland, mein Herr – meine Welt – da hast Du mich!“¹³⁶

Dass das Geheimnis um Thornfield und der Schwägerin Rowlands lediglich „als folgenloses und für die Handlung unwesentliches Geheimnis nur um der Stimmung willen eingesetzt“¹³⁷ wird, verzögert die Handlung am Ende des Rührstücks erheblich. Um die Handlung voranzutreiben und das Publikum aufmerksam zu halten, kürzte der Bühnenleiter Heinrich Laube am Wiener Burgtheater noch zu Birch-Pfeiffers Zeiten die Szene, die die Handlung vor dem Ende aufhält.

„Zum Beispiel strich er die nach dem – nunmehr – letzten Akt vorgesehene langatmige Erklärung des Geheimnisses um die Figur der Gratia Poole heraus; denn sie hätte, nachdem sich Rochester und Jane endlich in die Arme gefallen sind, die zu Ende geführte Handlung unnötigerweise noch einmal aufgegriffen.“¹³⁸

Trotzdem benutzt Birch-Pfeiffer dieses Geheimnis, damit sich die Zuschauer immer wieder die Fragen stellen rund um Gratia Poole, der Amme Hariettes. Erst am Ende wird aufgedeckt, dass Gratia den Mordanschlag auf Rochester nicht verübt hat, sondern dass diese Tat Hariette zuzuschreiben ist. All diese Fragen sind für die eigentliche Handlung nicht relevant und Birch-Pfeiffer hätte

„die Tatsache, daß eine Wahnsinnige auf Thornfield-Hall wohnt, ruhig ausschalten können, ohne den Gang der bei ihr geänderten Handlung zu schädigen. Sie behielt sie aber bei, um ihr Stück um eine geheimnisvolle Spannung zu bereichern“¹³⁹

was ihr durchaus gelungen ist. Sie fesselt dadurch ihr Publikum und lässt durch dieses Geheimnis erst recht die Liebe zwischen Jane und ihrem Herrn erblühen. „Das Rätsel um die wahnsinnige Schwägerin wird als folgenloses und für die Handlung unwesentliches

¹³⁵ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 131.

¹³⁶ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. a.a.O. S. 147.

¹³⁷ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 128.

¹³⁸ Pargner, Birgit: Charlotte Birch-Pfeiffer. a.a.O. S. 101.

¹³⁹ Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. a.a.O. S. 74f.

Geheimnis nur um der Stimmung willen eingesetzt. Die Folgenlosigkeit ist wieder ein Merkmal der Trivialität.“¹⁴⁰

Die Liebe ist das Merkmal des Rührstücks, und auch für Jane zählt nur die bedingungslose Liebe zu Rochester, ohne die sie nicht leben kann.

„Nicht so sehr die Hindernisse, die einer Heirat vorangehen, werden in Birch-Pfeiffers Stücken thematisiert, das Liebeserlebnis selbst steht vielmehr im Zentrum. Die Liebe wird für die Frauenfiguren schlichtweg zum existenziellen Ereignis, zur fundamentalen Lebenserfahrung.“¹⁴¹

Für Brontës Jane dagegen ist die Aufklärung des Geheimnisses um die frühere Frau Rochesters für ihr weiteres Leben sehr wichtig, denn genau diese Hindernisse auf ihrem Weg zur Heirat mit dem Lord bestimmen ihre entscheidenden Lebensjahre.

„Charlotte [Birch-Pfeiffer, Anm. d. V.] verknüpft die Vorgeschichte enger mit der Haupthandlung als Brontë [sic]. So besucht die Tante mit ihrer Tochter Thornfield, wo es zur Aussprache zwischen Sarah und Jane kommt.“¹⁴² In Brontës Roman dagegen sind es fremde Gäste, die sich auf dem Gut einfinden, und der Lord bändelt mit einer jungen blonden Dame an, offensichtlich um Jane eifersüchtig zu machen. In Birch Pfeiffers *Die Waise von Lowood* nimmt die Familie Reed einen wesentlich größeren Zeitraum der Handlung ein, zum einen, weil Jane Eyres Zeit in Lowood wegfällt, zum anderen weil den Reeds auf Thornfield Hall im Gegensatz zum Roman ein erneuter Auftritt beschieden ist. Bei Brontë spielen Schauerelemente eine große Rolle, während das Rührstück nicht mit der Angst des Zuschauers spielt. Der Geist des verstorbenen Onkel Reeds erscheint Jane in seinem Sterbezimmer und das Mädchen bricht daraufhin zusammen, während sie im Rührstück das Bild des Onkels als Zufluchtsort benutzt und mit ihm spricht.

4.3.2 Figuren

In Birch-Pfeiffers Drama ist Jane bereits sechzehn, als sie von ihrer Tante in die Lowoodstiftung geschickt wird, bei Brontë dagegen erst zehn. Dies hat besonders Auswirkungen darauf, dass bei Brontë Janes Zeit bei ihrer Tante sehr brutal geschildert wird. Sie ist einige Jahre jünger als ihr Cousin John, der sie auf das grausamste schlägt, misshandelt, mit Büchern auf sie wirft und an Haar und Schulter packt, während sie bei Birch-Pfeiffer körperlich nicht so sehr unterlegen und zudem ein Jahr älter als John ist. Im Rührstück hat Jane nur zwei ‚Geschwister‘ bei der Tante (John und Georgine), im Roman sind es drei (John, Georgiana und Eliza).

¹⁴⁰ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 128.

¹⁴¹ Reiterer, Beate: Mit der Feder erwerben ist sehr schön. a.a.O. S. 255.

¹⁴² Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 128.

Jane Eyre wird von Charlotte Brontë als eine Frau, die in bitteren Lebenserfahrungen hart geprüft wurde, dargestellt, während die Jane Eyre des Rührstücks ein junges, selbstbewusstes und verliebtes Mädchen ist.¹⁴³

„Charlotte Brontës [sic] Jane Eyre ist nach ihrer Jugend und den Jahren im Waisenhaus eine leidgeprüfte Frau, wenn sie in Thornfield auf den Lord trifft. Birch-Pfeiffers Jane aber spricht von sich selbst auch noch in Thornfield als von einem armen, unselbständigen Geschöpf, das im Gegensatz zu Brontës [sic] Jane nicht fähig ist, sich allein in der Welt zu behaupten. [Jane bleibt] ein bemitleidenswertes Mädchen, das auf die Liebe des Auserwählten angewiesen ist.“¹⁴⁴

Der Kontrast zwischen Jane und ihrer hartherzigen Tante kommt im Rührstück wesentlicher zur Geltung. Tante Reed vergisst nicht nur den Geburtstag ihres verstorbenen Mannes, sie wird auch durch Janes Herausforderungen als boshafter dargestellt. Jane fragt im Roman danach, warum niemand auf Gut Gateshead sie mochte, Birch-Pfeiffers Jane dagegen spricht aus, dass alle sie dort hassen. Im Roman wird Jane vor Mr. Brocklehurst, dem Leiter von Lowood, schlecht gemacht und hart durch die Anschuldigungen ihrer Tante getroffen. Im Rührstück dagegen beschuldigt Jane ihre Tante vor Mr. Blackhorst, wie er hier heisst.¹⁴⁵

Die ausführlich beschriebene Freundschaft zwischen Jane und Rochester, das zarte Anbandeln zwischen ihnen sowie die klugen Dialoge der beiden mussten bei Birch-Pfeiffer zugunsten einer strafferen Handlung weichen.

Die Jane Eyre aus dem Roman will den Schmuck und die Kostbarkeiten Rochesters nicht annehmen, weil sie nicht sein Werk sein will, sondern eine freie und unabhängige Frau. Im Rührstück dagegen will sie Rochesters Kleid nicht tragen, „weil ich mich nicht über meine Stellung erheben und keine Farbe tragen will, die so schlecht zu meinem Aeußern passt.“¹⁴⁶

„Frei erfunden ist die Gestalt des gutmütigen Kapitäns Wytfield, eines Bruders der Frau Reed. Allerdings hat er manchen Zug mit dem Apotheker Lloyd bei C. Bell gemein. [...] Infolge der Abkürzung der Handlung sind viele Gestalten des Romans weggefallen, so Richard Mason, der Advokat Briggs und Janes Freunde im Dorfe Morton.“¹⁴⁷

Die Kinderrolle der Adèle wurde im Rührstück gekürzt. Durch Adèle wird der Unterschied zwischen Jane und Georgine deutlich gezeigt und vor allem Rochester erkennt, wer von den beiden Frauen in die Mutterrolle für sein Mündel passt. Jane hat zwar nicht die gleiche Schönheit wie Georgine, erzieht Adèle aber liebevoll und trotzdem mit klaren Grenzen. Die schöne Georgine stößt die bewundernde Adèle von sich und beleidigt das

¹⁴³ Vgl.: Lehrbaumer, Margareta: Vielgeschmäht und vielbejubelt: Charlotte Birch-Pfeiffer, eine Theatermacht. a.a.O. S. 103.

¹⁴⁴ Meske, Gunnar: Die Schicksalskomödie. Trivialdramatik um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Erfolgsstücke von Charlotte Birch-Pfeiffer. Köln: Diss. 1971. S. 103.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd. S. 49.

¹⁴⁶ Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. a.a.O. S. 84.

¹⁴⁷ Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. a.a.O. S. 109f.

Kind anstelle von Jane, die sie eigentlich treffen wollte. Außerdem hat Adèle im Rührstück die Funktion, Jane auf das Geheimnis um Thornfield Hall aufmerksam zu machen und dient überhaupt erst dazu, dass Jane auf dem Gut als Erzieherin angestellt wird und dadurch Rochester kennen lernt.¹⁴⁸ Auch im Roman bewundert Adèle Blanches Schönheit und wird von dieser vor den Kopf gestoßen. Im Rührstück aber will sich Georgine mit ihrer Boshaftigkeit der kleinen Adèle gegenüber direkt an Jane rächen und sie in ihrer Funktion als Gouvernante in einem schlechten Licht besonders vor Rochester erscheinen lassen. Sie erkennt, dass sie Jane am besten über Adèle verwunden kann. Die Kinderrolle dient als rührendes Motiv und ist somit auch ein guter Grund für Charlotte Birch-Pfeiffer, auf den *Jane Eyre* Stoff zurückzugreifen.

Im Roman sind die Bediensteten auf Thornfield Hall alle nett zu Jane, wohingegen im Rührstück der Diener Sam ein Misstrauen gegen sie hegt. Die böse Tante Reed dagegen versöhnt sich weder im Roman noch im Rührstück mit Jane, wobei sie im Gegensatz zum Rührstück im Roman stirbt.

Birch-Pfeiffer änderte den Vornamen Rochesters von Edward zu Rowland – so heißt im Roman der Bruder Edwards. Auch der Name seiner Frau wurde von Bertha auf Harriette geändert.

Im Roman ist Rochester wirklich verheiratet, da es aber dramaturgisch schöner wirkt, wenn er der gute Nennonkel von Adele und moralisch einwandfrei ist, ändert Birch-Pfeiffer den Roman so ab, dass nichts Tragisches zwischen Rowland und Jane steht. „Einen verheirateten Mann, der einer Frau einen Heiratsantrag macht und bereit wäre, Bigamie zu begehen, hätte Birch-Pfeiffer nicht auf die deutschen – zensurüberwachten – Bühnen stellen dürfen“¹⁴⁹, und somit erspart sie dem Zuschauer weitere Jahre der Hoffnung auf ein glückliches Ende zwischen Jane und Rowland. „Unlike the English adapters, Birch-Pfeiffer uses no screams and laughs and fires; and, though there is a madwoman in the attic, she is not Rochester’s wife.“¹⁵⁰

„Während bei Bronte [sic] Jane einen grimmigen Gebieter liebt, der bereits verheiratet ist und ein uneheliches Kind hat, erweist sich Rowland bei Birch-Pfeiffer als herzlicher, edelmütiger und schuldloser Charakter.“¹⁵¹ Diese Umwandlung des Charakters war für das bürgerliche Rührstück unbedingt notwendig, um eine Identifikation des Publikums mit einer moralisch makellosen Figur zu erreichen.

Bei Charlotte Brontë dagegen stehen Jane und Rochester schon vor dem Traualtar und der Pfarrer stellt die berühmte Aufforderung danach, jetzt zu sprechen oder für immer zu

¹⁴⁸ Vgl.: Deutsch, Melanie: Das Kind im Drama – Kinderrollen im deutschen Schauspiel des 18. und 19. Jahrhunderts. Wien: Dipl. Arbeit 2010. S. 68.

¹⁴⁹ Pargner, Birgit, Charlotte Birch-Pfeiffer. a.a.O. S. 34.

¹⁵⁰ Ewbank, Inga-Stina: Adapting Jane Eyre. Jakob Spitzer’s Die Waise aus Lowood. In: Bachleitner, Norbert (Hg.): Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. Amsterdam (u.a.): Rodopi 2000. S. 289.

¹⁵¹ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 127.

schweigen, wenn etwas gegen diese Ehe spräche. Hier meldet sich der Anwalt des Schwagers Rochesters, der durch Zufall von der erneuten Hochzeit erfuhrt, obwohl seine Schwester noch lebt. So kann die Ehe nicht geschlossen werden. Jane sieht an diesem Tag zum ersten mal Rochesters wahnsinnige Frau, von der sie bis dato nichts wusste und flieht von Thornfield Hall. Birch-Pfeiffers Jane dagegen muss weiterhin mit einer Wahnsinnigen unter einem Dach leben. Brontë beschreibt im weiteren Romanverlauf ihre Monate fernab von Rochester.

„Während Bronte [sic] Janes Weg über das Waisenhaus bis zu ihrem Eintreffen auf Thornfield in synthetischer Erzählweise beschreibt, stellt Charlotte [Birch-Pfeiffer, Anm. d. V.] Jane gleich zu Beginn der zweiten Abteilung auf Thornfield dar. Die nachzuholende Vorgeschichte wird dem Publikum durch die analytische Darstellungsweise erst allmählich nahegebracht. Im Roman zeigt sich der Lord offen interessiert an Jane. Im Stück hingegen ersehnt der Zuschauer, der von der Zuneigung der beiden nur durch das ‚Beiseitesprechen‘ der Protagonisten weiß, das gegenseitige Liebesgeständnis.“¹⁵²

Diese Abart des Monologs, das Beiseitesprechen, ist oft in den Stücken Birch-Pfeiffers zu finden und in der *Waise aus Lowood* „findet es sich in dem ersten Akte der ersten Abteilung dreimal, im ersten Akte der zweiten Abteilung wird siebenmal beiseite gesprochen, im zweiten Akte fallen zehn heimliche Äußerungen, im dritten Akt wird dagegen nur einmal beiseite gesprochen.“¹⁵³ Insgesamt sind es also 21 beiseite gesprochene Bemerkungen, die Mitleid, Überraschung, Schrecken, Zorn oder Wut ausdrücken. Vergleichend hierzu sei auf die erzählende Person in *Jane Eyre* hingewiesen, die sich immer wieder durch „Lieber Leser“ an den Rezipienten direkt wendet und aus der Zukunft ihre Vergangenheit kommentiert, sich rechtfertigt, den Leser auf etwas hinweist oder aber ihn in ihrer Erzählung noch hinhält, um Spannung aufzubauen.

Auch entschärft Birch-Pfeiffer den Roman insofern, dass sie in ihrem Rührstück Rowland nicht wie bei Brontë sein Augenlicht verlieren lässt, sondern er bleibt für die „moralisch Makellose“ Jane der „moralisch Vorbildliche“¹⁵⁴ Rowland. Er opfert sich bereitwillig auf für die Schwägerin und ihre Tochter. Im Roman ist Rochester verbittert und lässt niemanden an sich heran, nachdem Jane Thornfield Hall verlassen hat. Eines Nachts legt auch hier wie in der dramatischen Handlung die wahnsinnige Frau Feuer und Rochester verliert seine Hand sowie ein Auge bei dem vergeblichen Versuch, sie noch vor dem Flammentod zu retten. Im Gegensatz zum Rührstück ist Rochester am Ende ein gebrochener Mann ohne viel Besitz. Jane dagegen ist endlich unabhängig und kann sich nun auf die Ehe einlassen.

¹⁵² Ebd. S. 127.

¹⁵³ Hes, Else: Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin. a.a.O. S. 202.

¹⁵⁴ Martin, Susanne: Es werden meine Lieder stumm verhallen. a.a.O. S. 134.

Bei Birch-Pfeiffer wird Rochester weder blind noch verstümmelt. Die Vorhersehung bestimmt den Schluss, Jane und Rochester sind füreinander bestimmt und daher erfolgt die Verlobung. Der Roman thematisiert dagegen den belastenden Aufstand gegen die Gender- und Klassenpolitik des 19. Jahrhunderts. Diese Thematisierung brachte ihm in der Rezeption in England größte Aufmerksamkeit. Im Gegensatz zu Birch-Pfeiffer verkündet Brontës Jane ihre Liebe, ist bereit dazu Bigamie zu begehen und rüttelt an den Grundsätzen der konservativen Gesellschaft.¹⁵⁵

Charlotte Brontës Jane Eyre setzt sich für ihre Zeit revolutionär für die Gleichberechtigung der Frau ein. Die Jane Birch-Pfeiffers dagegen verlässt sich nach wie vor voll und ganz auf den Mann als Beschützer: „Wir sind ja jetzt nicht mehr einsam in diesem weiten Schloß, wir haben einen strengen aber sichern Schutz, nicht wahr? Wir haben einen Mann im Hause!“¹⁵⁶ Für die weibliche Emanzipation und die Selbstständigkeit der Frau bedeutet dieses bloße Vertrauen in die Stärke des Mannes einen Rückschritt.

¹⁵⁵ Vgl.: Ewbank, Inga-Stina: *Adapting Jane Eyre*. a.a.O. S. 289f.

¹⁵⁶ Birch-Pfeiffer, Charlotte: *Die Waise aus Lowood*. a.a.O. S. 78.

5 REBECCA

Unverzichtbar für die Analyse der drei Rebecca Versionen und den späteren Vergleich in Kapitel 5.4 sind Szenen- bzw. Sequenzprotokolle der zu untersuchenden Medien. Diese befinden sich zur vereinfachten Übersicht im Anhang. Nach Faulstich werden Sequenzen eines Films nach folgenden Kriterien eingeteilt:

„Einheit/Wechsel des Ortes, Einheit/Wechsel der Zeit (z.B. Tag versus Nacht), Einheit/Wechsel der beteiligten Figur(en) bzw. Figurenkonstellationen, Einheit/Wechsel eines (inhaltlichen) Handlungsstrangs, Einheit/Wechsel im Stil/Ton (z.B. statisch versus dramatisch, farbspezifisch, Handlung versus Dialog). Bei einer Sequenz handelt es sich um eine relative Einheit, deren Festlegung mitunter aber auch umstritten sein kann. Jeder Film besteht in der Regel aus einer Vielzahl von Sequenzen, meistens zwischen dreißig und achtzig.“¹⁵⁷

Sequenzen werden also subjektiv eingeteilt und „sind oft mit Kapiteln in Büchern oder mit Absätzen in Texten verglichen worden.“¹⁵⁸

Für die Text- und Inszenierungsanalyse des DramaMusicals dienen als Grundlage das Libretto der Wiener Inszenierung, ein selbst geführtes Interview mit dem Autor Michael Kunze sowie die Eigenprotokollierung der Verfasserin anhand der Vorstellungsbesuche der Wiener Inszenierung im Raimund Theater.

5.1 *Rebecca* Roman von Daphne du Maurier (1938)

5.1.1 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

Nach den ersten 15000 Wörtern waren Daphne du Mauriers¹⁵⁹ Notizen über *Rebecca*:

“very roughly the book will be about the influence of a first wife on a second... she is dead before the book opens. Little by little I want to build up the character of the first in the mind of the second... until wife 2 is haunted day and night... a tragedy is looming very close and crash! bang! something happens... it's *not* a ghost story.”¹⁶⁰

In Ägypten versuchte sie angestrengt, ihren Vertrag mit dem Verleger Victor Gollancz einzuhalten, aber sie kam nur schwer in das Schreiben für *Rebecca*. Für sie wurde das Leben der namenlosen Heldin sehr wichtig, da sie sich fernab von Menabilly, ihrem Zuhause, intensiv vorstellte, wie das Meer rauschte und sie in ihren Tagträumen durch den Wald von Menabilly läuft. Die ungewohnte Rolle, den Bediensteten Anweisungen geben zu müssen und dadurch ihrem Mann zu gefallen, riefen in ihr

¹⁵⁷ Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink 2002. S. 74.

¹⁵⁸ Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. a.a.O. S. 139.

¹⁵⁹ **Daphne du Maurier** wurde 1907 in London geboren und starb 1989 in Cornwall. Sie entstammt einer Familie aus Schriftstellern und Künstlern und wuchs in London und Paris auf. 1932 heiratete sie den General Sir Frederick Browning und lebte zeitweise mit ihm in Ägypten. Dort entstanden die ersten Entwürfe zu *Rebecca*. Sie schrieb weit über 20 Romane, historische Biografien und Novellen und wurde dafür von der englischen Königin mit dem Titel „Dame“ geehrt. Viele ihrer Romane spielen in Cornwall. Das Anwesen Menabilly, auf welchem Daphne du Maurier ein viertel Jahrhundert lang lebte, ist Vorbild für Manderley.

¹⁶⁰ Forster, Margaret: Daphne du Maurier. London: Chatto & Windus 1993. S. 132f.

Minderwertigkeitsgefühle hervor und sie begann immer mehr, sich in die Rolle der zweiten Mrs. de Winter einzufühlen. „More and more her theme came to be not simply one of how jealousy motivates people but how feelings of isolation distort reality.“¹⁶¹

Für Daphne du Maurier war von Anfang an klar, dass ihr neuer Roman unbedingt im Cornwall der aktuellen Zeit spielen sollte, ein Paar mit einem großen Altersunterschied und ein Haus mit traditionsreicher Familiengeschichte sind gleichermaßen Hauptpersonen. Auf das Thema stieß sie durch einen Freund der Familie, der von einem solchen Gutsbesitzer erzählte, welcher nach der Scheidung von seiner bildhübschen Frau eine wesentlich jüngere Frau ehelichte. Für Rebecca interessierte sie an der Geschichte wesentlich der Aspekt, wie die zweite Frau mit der sicher aufkeimenden Eifersucht umgeht. Daphne du Maurier gibt an, Rebecca in drei oder vier Monaten geschrieben zu haben. Die Notizen änderte sie im Hinblick auf einige Namen. Maxim hieß zum Beispiel zunächst Henry, und Mrs. Danvers wurde mit den Umgestaltungen finsterer und unheimlicher.¹⁶²

Als der Reporter Norman Collins das Manuskript, überreicht von Verleger Victor Gollancz, von *Rebecca* las, bemerkte er die ungewöhnliche Qualität.

“‘It was’, he wrote, ‘sentimental... but in a haunting, melancholy way’ which captured the reader’s attention and sympathy from the very first paragraph. But it was also ‘passionate... not that there is any sign of physical passion’ and, though melodramatic, brilliantly creates a sense of atmosphere and suspense. [...] I don’t know another author who *imagines* so hard all the time.“¹⁶³

Victor Gollancz sah *Rebecca* sofort als Bestseller, der bewegt, mit spannender Atmosphäre geladen ist und dazu eine ausgezeichnete Liebesgeschichte enthält. Die erste Auflage umfasst 20`000 Kopien, was Daphne du Maurier nervös macht: „I am worried that you [Victor Gollancz] and Norman Collins are taking so much trouble over the book, and I only hope it’s not an awful flop, because you’ll all lose a lot of money.“ Da du Maurier sich als Hauptverdienerin der Familie ansah, spielte das Gehalt für sie eine wichtige Rolle.¹⁶⁴

1941 ahnte Daphne du Maurier schon, dass ihr kein Kritiker den Erfolg von *Rebecca* verzeihen würde. Damit sollte sie Recht behalten,¹⁶⁵ denn obwohl Hitchcock 1963 auch ihre Kurzgeschichte *Die Vögel* sehr erfolgreich verfilmte und Nicolas Roeg ihre Erzählung *Don’t look now* unter dem Titel *Wenn die Gondeln Trauer tragen* verfilmte, reichte keines ihrer weiteren Werke an *Rebecca* heran.

¹⁶¹ Ebd. S. 134.

¹⁶² Vgl.: Du Maurier: Daphne: The Rebecca notebook and other memories. London: Gollancz 1981. S. 13f.

¹⁶³ Forster, Margaret: Daphne du Maurier. a.a.O. S. 136.

¹⁶⁴ Vgl.: Ebd. S. 136f.

¹⁶⁵ Vgl.: Du Maurier, Daphne: Eine Schriftstellerin nimmt Gestalt an: Autobiographische Aufzeichnungen. Tübingen: Wunderlich 1978. S. 186.

Allgemein fielen die Kritiken zu *Rebecca* positiv aus. Du Maurier jedoch nahm Stimmen, nach denen *Rebecca* ein „schamloses Melodram“ mit einem „eindeutig populären Anstrich“ sei, sehr persönlich und ärgerte sich darüber, dass kein Kritiker sah, worauf es ihr in ihrem Roman wirklich ankam. Sie wollte keine Liebesgeschichte schreiben, sondern über die Frage der Machtverteilung in der Ehe.¹⁶⁶

Der Roman *Rebecca* ist im deutschsprachigen Raum ein größerer Erfolg als in England selbst. Es wurde in viele Sprachen übersetzt und über 15 Millionen Exemplare davon wurden verkauft. Noch im selben Jahr der Entstehung, 1938, verfasste du Maurier eine Bühnenversion, und nicht nur diese Version, sondern viele andere Bühnenadaptionen wurden und werden in Großbritannien gespielt.¹⁶⁷ Die Adaption für die Bühne fiel Daphne du Maurier schwer, da Dialoge nicht zu ihren Stärken zählen und sie hier keine ausufernden Landschaftsbeschreibungen einfügen konnte.¹⁶⁸ Inklusiv Hitchcocks Werk gibt es vier Verfilmungen von *Rebecca*, auf die im Kapitel 5.4.4 näher eingegangen wird. Hitchcocks *Rebecca* Film stellt einen weitaus größeren Erfolg dar als die Romanvorlage. Möglicherweise brachte dieser Erfolg die Amerikanerin Edwina L. MacDonald auf die Spur und ist somit ein Grund für die Plagiatsklage von 1946, die sich gegen Selznick International Pictures wendete und welche im Kapitel 5.1.3 abgehandelt wird.

5.1.2 Romanhandlung

In *Rebecca* lernen sich der wohlhabende Engländer Maxim de Winter und die namenlose 20 Jahre jüngere Frau in Monte Carlo kennen. Die junge Frau arbeitet als Gesellschafterin für die reiche Amerikanerin Mrs. Van Hopper. In deren Abwesenheit unternehmen Maxim und das Mädchen täglich Ausflüge zusammen. Als Mrs. Van Hopper wieder mit ihrer Gesellschafterin nach Amerika zurückkehren will, macht Maxim der jungen Frau unerwartet einen Heiratsantrag und nimmt sie mit auf seinen Landsitz Manderley in Cornwall. Dort allerdings steht sie den Erinnerungen an Maxims vor einem Jahr verstorbener ersten Frau Rebecca de Winter gegenüber und die Haushälterin Mrs. Danvers macht der jungen Frau das Leben in ihrem neuen Heim schwer, indem sie diese Erinnerungen an Rebecca aufrecht erhält. Die neue Mrs. de Winter versucht sich anzupassen und lässt sich Maxims Wutausbrüche nicht anmerken. Auf einem Kostümball will sie Maxim mit ihrem Kleid überraschen und hört auf Mrs. Danvers Kostümvorschlag, der für sie zum Alptraum wird. Dasselbe Kleid trug Rebecca auf ihrem letzten Kostümball und Maxim jagt sie zornig davon, damit sie sich umzieht. Am nächsten Tag sinkt ein Schiff in der Bucht von Manderley und bei den Bergungsarbeiten findet der Taucher ein Wrack – das Boot von Rebecca, mit dem sie damals umgekommen ist. Maxim beichtet seiner

¹⁶⁶ Vgl.: Forster, Margaret: Daphne du Maurier. a.a.O. S. 138.

¹⁶⁷ Vgl.: Back-Vega, Peter: Rebecca. In: Programmheft Rebecca. Wien: Vereinigte Bühnen Wien GesmbH 2006. S. 12, Nummerierung durch die Verfasserin.

¹⁶⁸ Vgl.: Forster, Margaret: Daphne du Maurier. a.a.O. S. 144.

Frau, dass seine Ehe mit Rebecca nur eine Farce war und sie ihm das Leben zur Hölle gemacht hat. Sie lud ihre Liebhaber nach Manderley ein, und als sie schließlich vorgab schwanger zu sein, erschoss er sie und versenkte sie mitsamt ihrem Segelboot. Für die zweite Mrs. de Winter ist damit vorerst der Alptraum beendet, da sie sich nun Maxims Liebe wirklich sicher ist, gleichzeitig fürchtet sie nun um sein Leben, da er bei der anschließenden Gerichtsverhandlung unter Mordverdacht gerät. Durch einen Arzt in London kann schließlich aufgeklärt werden, dass Rebecca schwer an Krebs erkrankt war. Somit erscheint ein Selbstmord plausibel, denn bei der Untersuchung der Leiche konnten offenbar keine Einschussspuren entdeckt werden. Als Maxim und seine Frau nach Manderley zurückkehren, sehen sie schon von weitem die Flammen über ihrem Zuhause.

Für Daphne du Maurier enthält *Rebecca* mehr Hass als Liebe, und die Eifersuchtsstudie sollte im Vordergrund stehen. Zum ersten Mal denkt sie sich derart in die Gefühle einer ihrer Figuren, in diesem Fall in die der eingeschüchterten, gedemütigten, erniedrigten, misshandelten zweiten Mrs. de Winter, hinein und ihr Anliegen ist es, den Leser in den traumähnlichen Zustand zu führen, in dem die namenlose Ich-Erzählerin lebt. Der Roman beginnt mit einem Traum und der Leser fühlt sich oft in einem unendlichen Tagtraum inmitten merkwürdiger Gedanken der Heldin. Dinge, die im Jetzt passieren, werden unwichtig, stattdessen nehmen Vergangenheit und Zukunft ihren Platz ein.¹⁶⁹

Auf die Frage, warum die zweite Mrs. de Winter keinen Vornamen hat, antwortete Daphne du Maurier: „I could not think of one, and it became a challenge in technique, the easier because I was writing in the first person.“¹⁷⁰ Ihr Anliegen war, die Beziehung zwischen einem Mann, der einflussreich ist, und einer Frau, die nicht einflussreich ist, zu entdecken und dabei über die Machtverhältnisse und nicht über die Liebe in einer Ehe zu schreiben. Für die zweite Mrs. de Winter wäre es die größte Schande, wenn sie zugeben müsste, ihre Ehe sei gescheitert. Sie setzt alles daran, das Bild der perfekten Zweisamkeit aufrecht zu erhalten und nach außen nichts von der Entwertung, Erniedrigung und Herablassung durch ihren Mann durchblicken zu lassen. Maxim behandelt sie nicht liebevoller als den Hund, auch wenn er glaubt, er sei gutherzig zu ihr. Dadurch wird sie herabgesetzt dazu ihn anzuhimmeln und um seine Liebe zu flehen. Für das erzählende Ich kann der Leser nur Mitleid empfinden, während für ihn Maxim als unbeherrscht, herrisch und kalt einen negativen Eindruck hinterlässt. Selbst als die Ich-Erzählerin erfährt, dass Maxim Rebecca nie geliebt hat, degradiert sie sich dazu herab, nicht von ihm geliebt werden zu wollen, aber sein guter Freund zu sein.¹⁷¹

¹⁶⁹ Vgl.: Ebd. S. 137.

¹⁷⁰ Du Maurier: *Daphne: The Rebecca notebook and other memories*. a.a.O. S. 11.

¹⁷¹ Vgl.: Forster, Margaret: *Daphne du Maurier*. a.a.O. S. 138.

Als Element des Schauerromans dient vor allem Mrs. Danvers, die durch ihr unheimliches Auftreten die Protagonistin in Angst und Schrecken versetzen soll. Gleichzeitig hält sie die Erinnerung an die tote Mrs. de Winter aufrecht. Insbesondere die Szenen zwischen der zweiten Mrs. de Winter und Mrs. Danvers beschreibt Daphne du Maurier beängstigend für das Mädchen. Auch das Geheimnis um das Bootshaus wirkt furchteinflößend durch Maxims Schweigen und merkwürdige Art. Als Maxim seiner Frau schließlich den Mord an Rebecca beichtet, fiebert der Leser mit Maxim mit und hofft, dass dessen Tat unentdeckt bleibt, schließlich droht Maxim die Todesstrafe. Weitere Bestandteile des Schauerromans sind Intrigen, die bei *Rebecca* durch Mrs. Danvers hinterlistigen Kostümvorschlag gegeben sind. Auch der Gruftbesuch ist schauerlich, obwohl er nur in der Imagination der Ich-Erzählerin stattfindet. Und schließlich werden Rebeccas Zimmer und ihre Habseligkeiten furchterregend beschrieben.

5.1.3 Die Plagiatsklage

Zunächst wurde Daphne du Maurier vorgeworfen, *Rebecca* basiere auf dem 1934 in Brasilien erschienenen Roman *A Sucesora* von Carolina Nabuco. Die Möglichkeit war groß, dass du Maurier den Roman durch ihren Verleger kannte, Nabuco jedoch erhob keine Klage. 1946 kam es zum Prozess, nachdem Daphne du Maurier aufgrund des großen Erfolgs von Hitchcocks Film mit einer Plagiatsklage konfrontiert wurde. Die Amerikanerin Edwina L. MacDonald verklagte du Maurier, deren Verleger in den Vereinigten Staaten, Doubleday Doran & Co., Selznick International Pictures Inc. und David O. Selznick United Artists. Grund der Klage war, dass *Rebecca* auf MacDonalds Roman *Blind Windows* basieren sollte, der 1927 erschienen ist und als Vorabdruck 1924 im Heall's International Magazine unter dem Titel *I Planned to Murder my Husband* entstand. Als Beweis für das Vorliegen eines Plagiats wurden 46 angebliche Parallelen gefunden. Vor dem amerikanischen Konsul musste Daphne du Maurier irrelevante Fragen danach beantworten, wie viele Romane sie wann in ihrem Leben gelesen hatte. In der Forschungsliteratur finden sich widersprüchliche Aussagen über die Frage, ob Daphne du Maurier *Blind Windows* gelesen hatte oder nicht. Die Fragen beantwortete sie so vorsichtig wie möglich und schließlich schloss sie auch nicht aus, dass ihr *Blind Windows* beim Lesen begegnet sein könnte.¹⁷² Margaret Forster ist der Meinung, du Maurier kannte *Blind Windows* nicht:

“She categorically denied ever having heard of Blind Windows or its author. It was ‘utterly degrading’ to have to answer questions about her writing, because this writing was

¹⁷² Vgl.: Ebd. S. 218-223.

'absolutely personal'. Talking about it was the most obscene of exposures and she could hardly control her voice."¹⁷³

Der ganze Prozess nahm du Maurier sehr mit, auch aus dem Grund, weil sie *Rebecca* als eine Eifersuchtsgeschichte schrieb und sie Angst hatte, dass nun ihre Gefühle, die sie beim Schreiben begleiteten, offen gelegt werden.

„Der Literaturexperte für die Verteidigung, Harrison Smith von der *Saturday Review of Literature*, sagte aus, dass er so viele *second-wife novels* wie möglich gelesen hätte und erstaunt war, wie ähnlich diese sind. Alle spielen in luxuriösen Anwesen, die zweiten Frauen sind immer geschockt über die Spuren, die ihre immer mysteriösen Vorgängerinnen hinterlassen haben. Die erste Frau wird entweder verrückt, ermordet, untreu oder ist der Vorgängerin ähnlich.“¹⁷⁴

Die Klage wurde abgewiesen mit der Begründung, die Parallelen beruhen darauf, dass zwei Frauen ein ähnliches Thema mit ihren eigenen Gedanken und Emotionen abhandeln und dadurch auch ähnliche Geschichten entstehen. Wenn Motiv und Genre eines Romans feststehen, bleibt nur eine begrenzte Anzahl an Möglichkeiten zur Abhandlung des Stoffes. Ein Plagiat wäre die wortwörtliche Übernahme.¹⁷⁵

5.1.4 Figuren

5.1.4.1 Die zweite Mrs. de Winter

Die namenlose Heldin aus *Rebecca* hat insofern Glück, dass sie schon zu Beginn des Romans Maxim de Winter heiratet und somit zur zweiten Mrs. de Winter auf Manderley wird. Trotzdem wünscht sie sich auf Manderley sehr bald wieder in den Zustand kurz nach der Hochzeit in Italien zurück. Ihr Vorname wird geschickt umgangen, indem er entweder gemurmelt wird oder aber Maxim gibt ihr Kosenamen. Der Vorname wird als wunderschön und sehr ungewöhnlich beschrieben. Das Umgehen der Nennung ihres Vornamens wirkt allerdings besonders konstruiert, als Frank Crawley sie noch einen Tag vor dem Kostümball mit Mrs. de Winter anspricht. Man sollte doch davon ausgehen, dass der beste Freund des Ehemannes nach Monaten im gleichen Haus den Vornamen zur Anrede benutzt. Gleich an ihrem ersten Morgen auf Manderley verleugnet sie sich am Telefon und sagt, Mrs. de Winter sei schon vor über einem Jahr gestorben. Als sie begreift, was sie da eben gesagt hat, hat Mrs. Danvers schon die Macht übernommen.

Mrs. de Winter ist ein 21jähriges Waisenmädchen und ihre Verwandten sind allesamt verstorben. Mehr erzählt sie dem Leser nicht über ihr Leben vor Mrs. Van Hopper. Auf Manderley versucht sie alles, was Maxim an Rebecca erinnern könnte, zu verdrängen und ihn vor dem Andenken an seine tote Frau zu beschützen. Sie gibt sich so, als ob ihr die Existenz Rebeccas nichts ausmachen würde, ist aber gleichzeitig so unsicher darüber,

¹⁷³ Ebd. S. 223f.

¹⁷⁴ Fadinger, Stephan: Literaturplagiat und Intertextualität. Wien: Dipl. Arbeit 2009. S. 85.

¹⁷⁵ Vgl.: Ebd. S. 86.

dass sie Frank Crawley über die Beziehung Maxims und Rebeccas ausfragt. Erst nach langer Zeit kommt ihr der Name Rebeccas über die Lippen. Inmitten der Vorbereitungen auf den Kostümball ergreift Rebecca Besitz von ihrer Nachfolgerin, als das Mädchen sich vorstellt, wie Rebecca an ihrer Stelle agiert hätte. Sie identifiziert sich so sehr mit Rebecca, dass sie für einen Moment in deren Körper schlüpft und das aufregendere Leben der Nebenbuhlerin lebt und nachfühlt.

Im Grunde genommen beruht die Geschichte von Rebecca auf vielen Missverständnissen, die durch Verschweigen hervorgerufen werden. So geht die zweite Mrs. de Winter davon aus, ihren Mann nicht auf Rebecca ansprechen zu dürfen, weil dieser um seine Frau trauert. Dieses Missverständnis kann nur durch die Wahrheit aufgehoben werden. Das Mädchen glaubt, sie sei nicht schön und klug genug für Maxim, da sie nicht so ist wie Rebecca. Maxim wiederum liebt gerade an seiner neuen Frau, dass sie das komplette Gegenteil von seiner früheren Frau ist. Will die Ich-Erzählerin auf der einen Seite über ihre vermeintliche Nebenbuhlerin mit Maxim sprechen, merkt sie, dass dieser ihr die Liebe und Zuneigung entzieht, sobald das Thema auf Rebecca zu sprechen kommt.

5.1.4.2 Maxim de Winter

Von Anfang an umgibt Maxim de Winter ein Geheimnis und gerade aus diesem Grund wirkt er um so anziehender auf das Mädchen. Die Gespräche in der Umgebung von Monte Carlo, die die beiden auf ihren Ausflügen führen, sind nicht gleichwertig, denn die Ich-Erzählerin ordnet sich der Meinung Maxims unter. Wenn sie merkt, dass er eine Sache anders betrachtet als sie selbst, ändert sie schnell ihre Ansichten, um ihm zu gefallen. Dies mag zu einem Großteil am Altersunterschied der beiden liegen. Maxim ist 42, das Mädchen gerade mal halb so alt. Zum anderen jedoch sucht Maxim vehement nach dem Gegenteil von Rebecca. Auf keinen Fall möchte er wieder eine elegante Frau, die ihm nach und nach entgleitet. Seine junge Frau ist für Maxim formbar, und bereits zu Beginn ihres Kennenlernens nutzt er geschickt aus, dass sie sich über die meisten Dinge noch keine eigenen Gedanken gemacht hat. Auf ihren Wunsch, eine elegante Frau von 36 Jahren zu sein, reagiert er sehr ungehalten. Es stellt sich die Frage, ob er seine junge Frau auch noch als reife und ihre eigene Meinung vertretende Frau lieben kann.

Die Umstände, die zu Rebeccas Tod führten, lassen ihn keineswegs kalt, wird er doch von den Gedanken an Rebeccas Hintergehen und die Mordnacht auch ein Jahr später noch sehr gequält. Jedoch ist Maxim der Meinung, damals richtig gehandelt zu haben, immerhin wurde er von seiner Frau terrorisiert und gedemütigt: „I don't regret anything else. If it had to come all over again I should not do anything different. I'm glad I killed

Rebecca. I shall never have any remorse for that, never, never.”¹⁷⁶ Diese moralisch zweifelhafte Rechtfertigung, durch Rebeccas augenscheinlich krankes Verhalten den Mord zu entschuldigen, ist Selbstjustiz für verlorene Jahre. Besonders Maxims Ausspruch, er bereue seine Tat nicht, erschüttert den Leser.

5.1.4.3 Mrs. Danvers

Mrs. Danvers ist die Gegenspielerin der Ich-Erzählerin und die Stellvertreterin der toten Rebecca de Winter auf Manderley. Sie hält die Erinnerung an ihre Herrin aufrecht, kann sich aber aufgrund ihrer Stellung als Bedienstete nicht alles erlauben. Maxim wagt nicht, sie zu entlassen, und so versucht Mrs. Danvers alles, damit die neue Frau an Maxims Seite auf keinen Fall zur neuen Mrs. de Winter wird. Sie benutzt den Namen Mrs. de Winter ausschließlich für Rebecca und schafft es dadurch, dass sich die zweite Mrs. de Winter erst sehr spät auch vor Mrs. Danvers mit ihrem neuen Namen behaupten kann. Sie lässt das Mädchen glauben, dass Maxim nur Rebecca liebte und mit seiner neuen Frau niemals glücklich werden wird. Immer wieder nutzt sie Situationen aus, der neuen Frau auf Manderley einzureden, Maxim würde Rebecca immer noch lieben und das Mädchen nur dazu benutzen, über den Schmerz des Verlustes hinwegzukommen.

Durch Mrs. Danvers erfährt der Leser einiges über die frühere Herrscherin von Manderley. Rebecca sei außergewöhnlich klug gewesen und behauptete sich schon von frühester Kindheit an gegen ihre männlichen Altersgenossen, aber auch gegen Pferde und die Natur. Einzig das Meer blieb Sieger und Mrs. Danvers musste davon ausgehen, dass die See Rebecca zu Fall brachte.

Wenn sie der zweiten Mrs. de Winter nach der Ballnacht in Rebeccas Zimmer begegnet, kann sie ihre Tränen nicht mehr zurück halten, und sie wirkt dadurch auf das erzählende Ich wie eine alte und müde Frau. Auch bei der Befragung durch Oberst Julyan bricht sie in Tränen aus.

5.1.4.4 Die Nebenfiguren

Neben den drei Hauptfiguren des Romans – die zweite Mrs. de Winter, Maxim de Winter und Mrs. Danvers als Stellvertreterin der schon zu Anfang des Romans toten Rebecca de Winter – gibt es noch Diener auf Manderley, Maxims Vertrauten und Verwalter Frank Crawley, Rebeccas Cousin Jack Favell, den geistig behinderten Ben sowie Maxims Schwester Beatrice und deren Mann Giles. Daneben besuchen Beatrice und die Ich-Erzählerin Maxims Großmutter und Oberst Julyan nimmt sich dem Fall um das Boot der Rebecca de Winter an. Mrs. Van Hopper taucht lediglich zu Beginn auf, wird aber im Verlauf des Romans Manderley nicht besuchen.

¹⁷⁶ Du Maurier, Daphne: Rebecca. London: Virago Press 2007. S.335f.

Beatrice beschreibt Frank Crawley sehr eindimensional, einfach nur als langweilig. Über ihren eigenen Mann Giles verwendet sie diese Beschreibung nicht, obwohl er nicht weniger langweilig als Frank Crawley ist. Die zweite Mrs. de Winter fragt sich daher auch, warum Beatrice Giles überhaupt geheiratet hat. Für das Mädchen stellt Beatrice eine Stütze dar, der sie aber nicht komplett vertrauen kann. Sie ist zwar froh, dass Beatrice ihr am Abend der Katastrophe auf dem Ball unterstützend zur Seite steht, will aber auch nicht, dass sich Beatrice in ihr Leben mit Maxim einmischt.

5.2 *Rebecca* Film von Alfred Hitchcock (1940)

5.2.1 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

„Kein Engländer, der etwas auf sich hielt, hätte sich dabei ertappen lassen, ins Kino zu gehen. Das machte man einfach nicht.“¹⁷⁷ *Alfred Hitchcock*

Alfred Hitchcock¹⁷⁸ war um 1939 der Meinung, dass seine Filme denjenigen Werken der Surrealisten in Frankreich und auch den britischen Filmen überlegen waren. „Die Kunst des Filmemachens wurde von den Intellektuellen oft verachtet. Das muss in Frankreich so gewesen sein und war auf jeden Fall in England so.“¹⁷⁹ Auf diesem Standpunkt erhofften sich Alma und Alfred Hitchcock eine weit größere Anerkennung in Hollywood. Grund genug, um in die USA auszuwandern und so kam ihm das Angebot von Selznick sehr gelegen, der einen fest engagierten Regisseur für seine Produktionen suchte. Hitchcock hatte sich bereits selbst um die Rechte an *Rebecca* bemühen wollen, konnte diese aber nicht bezahlen.

Selznick wollte sich schon im Dezember 1938 für einen endgültigen Drehbuchautor für *Rebecca* entscheiden, nachdem Hitchcock und Joan Harrison mit dem Treatment gut vorankamen. Hitchcock jedoch lehnte diese frühe Suche ab, da seiner Meinung nach erst nach dem Beenden des Treatments ein Drehbuchautor ausgewählt werden könnte. Die Ich-Form des Romans in ein Drehbuch zu fassen sei besonders schwierig. Selznick fügte sich der Meinung seines Starregisseurs und ließ ihm in der Vorarbeit mehr Freiraum als anderen Regisseuren. So war das Verhältnis zwischen Hitchcock und Selznick gut, als es am 10. April 1939 zum Vertragsabschluss zwischen Produzent und Regisseur kam, und Hitchcock begann sogleich, in seinem kleinen Büro zusammen mit seiner Frau Alma und Joan Harrison mit den Vorbereitungsarbeiten für das Drehbuch. In 90 Seiten verfassten sie Dialog und Geschehen in Erzählform, so dass ein Drehbuchautor lediglich die indirekte Rede in die direkte Rede umwandeln musste. Genau wie für seine englischen Filme beschrieb Hitchcock darin einige hundert Szenen mit sehr präzisen Anweisungen für den Kamerastandpunkt, Dialog und die Handlung, sehr abweichend vom typischen Hollywood-Treatment, auf welchem innerhalb von nicht mal 50 Seiten rund 50 Szenen beschrieben werden. In der ersten Juniwoche 1939 übergab Hitchcock sein Treatment an Selznick und erwartete den Drehbeginn im Juli. Jedoch hatte er hier die grundsätzliche

¹⁷⁷ Fründt, Bodo: Alfred Hitchcock und seine Filme. München: Heyne 1992. S. 94.

¹⁷⁸ **Alfred Hitchcock** wurde 1899 bei London geboren und lebte ab 1910 in London. Der dreijährige Besuch des St. Ignatius College prägte ihn dabei nachhaltig. Zunächst für den Entwurf der Zwischentitel zuständig, folgten 1925 seine ersten eigenen Regiearbeiten. Als er 1938 auf einer Amerikareise mit Frau und Tochter den Produzenten David O. Selznick kennen lernte, unterzeichnete er einen Vertrag, um unter Selznick in Amerika Regie zu führen. Sein erster amerikanischer Film war *Rebecca*. 1946 gründete Hitchcock seine eigene Produktionsfirma „Transatlantic Pictures“ und arbeitete 1947 ein letztes Mal für Selznick. *Rope* (1948) stellt seinen ersten selbst produzierten Film dar. 1949 löste er seine Produktionsfirma auf und arbeitete mit Warner Brothers zusammen. Bis 1975 arbeitete er an seinem Gesamtwerk, das 53 Spielfilme umfasst. 1980 starb Hitchcock an Nierenversagen.

¹⁷⁹ Fründt, Bodo: Alfred Hitchcock und seine Filme. A.a.O. S. 94.

Einmischung Selznicks unterschätzt, der ihm am 13. Juni eines der legendären Selznick-Memos schickte, in dem er Hitchcocks Ausführungen beinahe gänzlich ablehnte.¹⁸⁰

Genaue Angaben zu Selznicks Anmerkungen erfolgen im Kapitel 5.4.1, welches den Vergleich von Roman, Film und DramaMusical behandelt. Grundsätzlich sollte das Drehbuch näher an die Romanvorlage angepasst und diesbezüglich abgeändert werden, so dass kaum Unterschiede zwischen Roman und Film bestehen sollten.

Joan Harrison sieht die Änderungen zwischen den beiden Fassungen als nicht so drastisch, wie sie heute dargestellt werden. Obwohl Selznick den Eindruck machte, ein völlig neues Drehbuch haben zu wollen, wurden schließlich doch nur einzelne Szenen geändert. Die Rollen der Mrs. Danvers und des Jack Favell blieben gleich, lediglich die Liebesgeschichte wurde etwas geändert. Außerdem richteten sich Selznicks Einwände gegen den Anfang mit der langen Kamerafahrt durch den Park sowie gegen das Ende.¹⁸¹

Zum Großteil stammte das Drehbuch von Michael Hogan. Joan Harrison beteiligte sich an Bearbeitungen, während Robert E. Sherwood als insgesamt siebter beteiligter Drehbuchautor lediglich für die letzten Szenen des Drehbuchs verantwortlich zeichnet, obwohl er, der bekannte Autor, in der Zukunft immer als hauptverantwortlicher Drehbuchautor an erster Stelle genannt werden sollte. Als das Drehbuch trotz der aufkommenden Differenzen zwischen Selznick und Hitchcock umgeschrieben war, blieb das Problem der Besetzung bestehen, denn Selznick wollte in der männlichen Hauptrolle einen Schauspieler, mit dem Hitchcock gerne arbeiten wollte. Er stieß auf den Engländer Laurence Olivier, der gerade durch *Wuthering Heights* (Vorlage von Emily Brontë, 1939 durch William Wyler verfilmt) äußerst bekannt geworden war. Er folgte Selznicks Ruf nach Hollywood unter der Bedingung, dass dieser seine Verlobte Vivien Leigh in die Überlegungen zur Besetzung der weiblichen Hauptrolle mit einbeziehen sollte. Vivien Leigh hatte im selben Jahr durch ein groß angelegtes Casting die weibliche Hauptrolle Scarlett O'Hara in *Gone with the wind* (1939 durch Victor Fleming verfilmt), ebenfalls von Selznick produziert, ergattert. Doch sobald er Laurence Olivier für *Rebecca* unter Vertrag hatte, dachte Selznick nicht mehr daran, Vivien Leigh die Rolle der namenlosen Protagonistin zu geben. Stattdessen suchte er durch ein landesweites Casting, welches die perfekte Reklame für den neuen Film war, auf gleiche Weise wie bei *Gone with the wind* nach der weiblichen Hauptrolle durch Probeaufnahmen. Das Casting fand von Mai bis August statt, und aus den vier Finalistinnen ging schließlich Joan Fontaine als zweite Mrs. de Winter hervor. Als Selznick jedoch noch einmal Probeaufnahmen mit der jungen Amerikanerin machen wollte, schockierte diese das Produktionsteam, indem sie die Rolle ablehnen wollte, um Mitte August zu heiraten. Direkt nach ihrer Hochzeit erhielt sie

¹⁸⁰ Vgl.: Spoto, Donald: Alfred Hitchcock. Ein Leben. München u.a.: Piper 2005. S. 229-242.

¹⁸¹ Vgl.: Eue, Ralph/Wegmann, Karlheinz: Hitchcock war ein guter Lehrer – Ein Gespräch mit Joan Harrison. In: Beier, Lars-Olav / Seeßlen, Georg (Hg.): Alfred Hitchcock. Berlin: Bertz 1999. S. 13.

umgehend das Angebot für die Hauptrolle in *Rebecca* und dem Drehbeginn Anfang September stand nichts mehr im Weg.¹⁸²

Der Drehbeginn am 8. September 1939 stand schließlich unter einem denkbar schlechten Stern, denn der Zweite Weltkrieg war unmittelbar zuvor ausgebrochen. Der 1. September markierte mit dem Einmarsch Deutschlands in Polen und der zwei Tage darauf folgenden Kriegserklärung Englands und Frankreichs an Deutschland den Ausbruch des Krieges, der sich kurz darauf auf ganz Europa ausbreiten sollte. Für die mehrheitlich britische Cast war dieser Zustand ein Desaster, denn niemand konnte wissen, ob nicht schon am nächsten Tag London angegriffen werden könnte. Hitchcock machte sich größte Sorgen um seine Familie, während Selznick um die britischen Darsteller bangte, sie könnten sich in Anbetracht der Kriegsfortschreitung entscheiden, nach Hause an die Waffen zu gehen. Hatte Selznick die Kosten zu Beginn der Dreharbeiten noch mit 800 000 Dollar budgetiert, war Ende September die Rede von mindestens einer Millionen Dollar, da die Dreharbeiten sehr langsam anliefen. Gründe für die Verzögerung waren Hitchcocks Ängste um seine Familie in England und die allgemeine Nervosität seiner britischen Darsteller, sowie Sorgen um Joan Fontaine, die bisher keine Erfahrungen mit einem solch großen Projekt gemacht hatte und der Hitchcock somit viel Zeit widmen musste, um gute Ergebnisse zu erzielen. Er und Selznick gerieten immer öfter aneinander, da Selznick mit Hitchcocks ökonomischer Drehweise nicht einverstanden war. Dieser drehte nämlich immer nur diejenigen Einstellungen, die später für die Montage des Films verwendet werden sollten und schnitt damit den Film quasi schon in der Kameraführung. Selznick befürchtete die Kontrolle über das Endprodukt zu verlieren und wollte es nicht hinnehmen, dass er als Produzent beim späteren Schnitt des Films nicht mehr mitsprechen können sollte. Er bestand darauf, dass seine produzierten Filme sich strikt ans Drehbuch halten müssten, so wie sich in seinen Augen die von Vorlagen adaptierten Drehbücher penibel genau an das Original halten müssten. Hitchcocks Enttäuschung über die künstlerische Einengung war groß. Zwar würde *Rebecca* mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ein finanzieller Erfolg werden, aber Hitchcock erhielt schließlich nur sein wöchentliches Gehalt und nicht etwa einen Bonus. In seinen Augen wird *Rebecca* ein Selznick-Film, bei dem er künstlerisch gebunden war und daher nicht mehr herausholen konnte.¹⁸³ Bei seinem ersten amerikanischen Film musste er gleich die Erfahrung machen, dass in Hollywood zu dieser Zeit der Regisseur als Assistent des Produzenten dient, der in Wahrheit der Filmemacher ist. Grund genug für Hitchcock, 1946 seine eigene Produktionsfirma „Transatlantic Pictures“ zu gründen und 1948 mit *Rope* seinen ersten eigenen Film zu produzieren.

¹⁸² Vgl.: Spoto, Donald: Alfred Hitchcock. Ein Leben. a.a.O. S. 244-248.

¹⁸³ Vgl.: Ebd. S. 248-251.

Hitchcocks und Selznicks Verständnis vom Filmen unterschied sich auch in der Hinsicht, dass Selznick auf literarische Art während einem Dialog den Sprechenden sehen wollte. Hitchcock dagegen interessierte sich für die Reaktion des Dialogpartners auf das Gehörte. So drehte er eine Einstellung nicht aus mehreren Blinkwinkeln, sondern wählte Einstellungen, die bei den Figuren verschiedene Folgen und Motive hervorrufen.¹⁸⁴ Besonders in den Szenen, in denen die zweite Mrs. de Winter auf Mrs. Danvers trifft, bevorzugte Hitchcock Großaufnahmen. Als Selznick jedoch das gefilmte Material des Vortags sah, wollte er von diesen Szenen zusätzlich andere Blickwinkel, um sich an den folgenden Schnittarbeiten beteiligen zu können.¹⁸⁵ Diese starke Einmischung Selznicks veranlasste Hitchcock zu der Aussage: „Das ist kein Hitchcockfilm.“¹⁸⁶

Insgesamt dauerten die Dreharbeiten bis zum 20. November 1939. In 63 Drehtagen wurden 617 Einstellungen gedreht. Die Nachdreharbeiten dauerten bis Dezember und es entstand der bis dato längste Hitchcock Film mit 130 „hand-wringing minutes“. Einen Tag nach Weihnachten war die Postproduktion beendet und am 28. März 1940 (Premiere in New York) erschien *Rebecca* in den Kinos. Gerade die mit großer Anstrengung herausgeholte Länge von *Rebecca* war einer der wenigen Siege Selznicks. Der englische Filmkritiker David Thomson schreibt:

“The lesson of working with Hitchcock was that no matter how much the producer involved himself, there were secrets of craft, nuance, and meaning that only a director controlled. It was a war from which David [Selznick] emerged not just beaten, but demoralized.”¹⁸⁷

In der Rezeption des Werkes wurde besonders Joan Fontaines Darstellung der zweiten Mrs. de Winter gelobt. Schon die Voraufführungen von *Rebecca* erhielten ungewöhnlich wohlwollende Kritik. Selznick machte anhand der Reaktionen auf die Previews die Vorhersage, mit *Rebecca* seinen bis dato erfolgreichsten Film produziert zu haben mit Ausnahme von *Gone with the wind*.¹⁸⁸ Als am 27. Februar 1941 die Oscar Verleihung für die Filme, die im Jahr 1940 in den Kinos anliefen, stattfand, wurde *Rebecca* insgesamt für 11 Kategorien nominiert¹⁸⁹ und erhielt zwei Academy Awards. Der Preis für den besten Film erhielt nicht Alfred Hitchcock, sondern als Produzent David O. Selznick. Außerdem bedacht wurde George Barnes für die beste Kamera. Trotz Nominierung leer ging Hitchcock in der Kategorie beste Regie aus, dieser Preis wurde ihm trotz insgesamt fünf Nominierungen nie zuteil. Ebenfalls nominiert waren aus der *Rebecca* Crew und Cast bester Hauptdarsteller (Laurence Olivier), beste Hauptdarstellerin (Joan Fontaine), beste Nebendarstellerin (Judith Anderson), bestes Originaldrehbuch (Robert E. Sherwood, Joan

¹⁸⁴ Vgl.: Duncan, Paul: Alfred Hitchcock – Architekt der Angst. Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2003. S. 83f.

¹⁸⁵ Vgl.: Leff, Leonard J.: Hitchcock and Selznick. The rich and strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood. Berkeley u.a.: Univ. of California Press 1999. S. 78.

¹⁸⁶ Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? a.a.O. S. 116.

¹⁸⁷ McGilligan, Patrick: Alfred Hitchcock. A life in darkness and light. Chichester: Wiley 2003. S. 253.

¹⁸⁸ Vgl.: Leff, Leonard J.: Hitchcock and Selznick. a.a.O. S. 80f.

¹⁸⁹ Maxford, Howard: The A-Z of Hitchcock. London: Batsford 2002. S.9.

Harrison), beste Filmmusik (Franz Waxman), bester Schnitt (Hal C Kern), bestes Produktionsdesign (Lyle Wheeler), beste Special Effects (Jack Cosgrove, photographic; Arthur Johns, sound).

5.2.2 Filmhandlung

Obwohl sich Hitchcock inhaltlich vom Roman loslösen wollte, musste er durch Selznicks Überwachung dem Roman in weiten Teilen folgen. Der Film beginnt mit einer Kamerafahrt durch das verwilderte Manderley, um die Erzählung sogleich nach Monte Carlo zu verlagern. Hier steht Maxim an einer Klippe und wird scheinbar durch eine junge Frau davon abgehalten, hinab ins Meer zu springen. Die beiden freunden sich an und machen zusammen Ausflüge. Schließlich macht Maxim der jungen Frau unvermittelt einen Heiratsantrag, nachdem sie beinahe zurück nach Amerika reisen muss. Nach der Hochzeit steht die junge Protagonistin in Manderley der Haushälterin Mrs. Danvers gegenüber. Durch deren Verehrung der früheren Frau Maxims, Rebecca, ist das Mädchen schon sehr bald davon überzeugt, dass Maxim Rebecca immer noch liebt und sie für ihn nie das sein kann, was Rebecca für ihn gewesen ist. In Manderley ist sie einer Einsamkeit und Angst ausgesetzt und sie versucht dennoch tapfer, sich als neue Dame des Hauses zu behaupten. Mrs. Danvers und auch Maxims Schwester und Schwager lassen die Erinnerung an Rebecca nicht ruhen. Auf einem Kostümball erlebt die junge Ich-Erzählerin ihren peinlichsten Moment, als sie dort auf Mrs. Danvers Rat hin in einem Kleid auftaucht, das im letzten Jahr noch Rebecca getragen hatte. Sie deutet Maxims Wut auf sich hin und Mrs. Danvers treibt das Mädchen beinahe in den Selbstmord. In diesem Moment jedoch taucht durch einen Sturm Rebeccas Boot aus der Tiefe des Meeres wieder auf. Maxim beichtet seiner jungen Frau, dass er nach einem Streit mit seiner früheren Frau bei Rebeccas Tod nicht unbeteiligt war und sie anschließend mitsamt ihrem Segelboot im Meer versenkte. Nun müssen die beiden Frischvermählten hoffen, dass Maxim die anstehende Gerichtsverhandlung heil übersteht, denn Rebeccas Cousin Favell will Maxim unbedingt an den Galgen bringen. Durch Dr. Baker in London erfährt Maxim von Rebeccas Krebserkrankung und er eilt nach Manderley zurück. Doch Mrs. Danvers hat das herrschaftliche Haus schon in Brand gesetzt und Maxim und seine Frau können nur noch zusehen, wie ihre Heimat, aber auch Mrs. Danvers und die Erinnerungen an Rebecca, verbrennen.

Die Filme Hitchcocks sind alle in Syd Fields¹⁹⁰ Strukturen der dreiaktigen Erzählung mit Plot Point und Midpoint eingeteilt. Plot Point und Midpoint sind eindeutig erkennbar, wobei

¹⁹⁰ Anm.: Syd Field ist ein US-amerikanischer Drehbuchautor, der in seiner dreiaktigen Drehbuchstruktur auf die Dramenstruktur von Aristoteles zurückgreift. Nach den einführenden Informationen erfährt der Film einen Plot Point, der für den Helden ein Ziel vorgibt, das er fortan zu erreichen versucht. Der letzte Teil des Films endet mit dem großen Finale.

der Midpoint den Höhepunkt des Konflikts thematisiert. In *Rebecca* erwirkt dies die Kombination mehrerer Erzählstränge. In der Mitte des zweiten Aktes und gleichzeitig in der Mitte des Gesamtfilms wird die zweite Mrs. de Winter von Mrs. Danvers in Rebeccas Räume geführt. Mrs. Danvers drängt ihr Rebeccas Habseligkeiten förmlich auf und zwingt sie, sich mit ihrer toten Konkurrentin auseinander zu setzen. Dem Mädchen wird besonders die Eleganz und Eloquenz Rebeccas bewusst und damit ihr eigenes Unvermögen, sich mit der früheren Frau Maxims zu messen. Trotz der Versuche, Rebecca nachzuahmen und ihr damit das Mystische zu nehmen, scheint dieses Unterfangen ihr ein glückliches und sorgenfreies Leben mit Maxim auf Manderley nicht zu gewährleisten. „Die Szene in Rebeccas Räumen bezieht sich somit sowohl auf die dem Film zu Grunde liegende Rätselspannung als auch auf die Ehe zwischen der Heldin und Maxim, deren Gelingen zu diesem Zeitpunkt hoffnungsloser denn je erscheint.“¹⁹¹

Der erste Plot Point bezeichnet den Anstoß für den dominanten Erzählstrang und damit einen Wendepunkt und den Übergang vom ersten in den zweiten Akt. In *Rebecca* wird der zweite Akt mit der Realisation der neuen Mrs. de Winter von Rebeccas Bedeutung für Maxim eingeleitet. Der zweite Plot Point stellt den Übergang vom zweiten in den dritten Akt dar und bedeutet die Auflösung des Konflikts. Für die Protagonistin ist dies Maxims Geständnis und die damit einhergehende Überwindung Rebeccas.

Schon in der ersten Viertelstunde von *Rebecca* zeigt Hitchcock vieles von dem, was typisch für seine Filme ist und auf was er großen Wert legte. Der Beginn mit der Kamerafahrt durch das verlassene Manderley erscheint einem Tribut an den Stummfilm gleich, wenn die Stimme aus dem Off nicht wäre. Diese Stimme scheint in Anbetracht dessen, dass Hitchcock seine Filme immer wieder mit Stummfilmbildern, die ohne Worte alles sagen und den Zuschauer auf die Reise mitnehmen, ein Kompromiss zu sein. Auch die Kamerafahrt durch das Tor bedient sich eines visuellen Tricks, denn durch das Verschwimmen in die Unschärfe und dem zur Seite ziehen im letzten Moment gleitet die Kamera scheinbar ohne Mühe hindurch. Auch das herrschaftliche Manderley entspricht ganz Hitchcocks Vorstellung eines alten Gemäuers, welches eine Bedrohung auf seine Bewohner ausübt. Bodo Fründt beschreibt die anschließenden Sequenzen des Filmes, nachdem Maxim de Winter am Abgrund hinab aufs Meer blickt, als einen Blick in den Abgrund der Seele. Diese Perspektive zeigt sich auch in vielen weiteren Filmen Hitchcocks.¹⁹²

Rebecca stellt den ersten Film Hitchcocks dar, der mit der Kamerafahrt experimentiert. Wendete er ansonsten primär das Prinzip der Montage an, um das Hauptaugenmerk der

¹⁹¹ Reuter, Vibeke: Alfred Hitchcocks Handschrift. Vom literarischen zum filmischen Text. Trier: WVT 2005. S. 68.

¹⁹² Vgl.: Fründt, Bodo: Alfred Hitchcock und seine Filme. a.a.O. S. 96-98.

Zuschauer auf die Darsteller zu lenken, zwang ihn die Größe von Manderley zu diesem für ihn ungewöhnlichen Schritt. Der Zuschauer sollte sich über eine Kamerafahrt oder Zoomaufnahme nicht bewusst sein und diese bemerken, außer wenn diese zu einem bestimmten Zweck erfolgt. Ein weiteres Beispiel, wie sich Hitchcock des visuellen bediente, war die Darstellung Joan Fontaines in Manderley. Obwohl sie sich innerhalb des Hauses, und damit in einem geschlossenen Raum befindet, soll dem Zuschauer ihr Frösteln suggeriert werden. Hitchcock erreichte diesen Effekt dadurch, dass er einen Ventilator auf ihr Haar richtete und dadurch das augenscheinliche Wehen ihres Haares hervorruft. Für den Zuschauer scheint dadurch die Kälte förmlich spürbar zu sein.¹⁹³

Ein weiteres Beispiel, wie Hitchcock durch die Kameraführung erzählt, ist die Parallele der Kamerafahrt auf Manderley von Mrs. Van Hopper hin zu Mrs. Danvers. Die Art, wie Mrs. Van Hopper ihre Angestellte verächtlich mustert, als sie in Monte Carlo das Hotelzimmer verlässt, wird von der Kamera in einer langen Einstellung suggeriert. Genau dieselbe Einstellung wiederholt sich nur wenig später, als Mrs. Danvers ihre neue Herrin in derselben Art und Weise mustert.¹⁹⁴

5.2.3 Figuren

5.2.3.1 Die zweite Mrs. de Winter

Durch ein langwieriges und promotionwirksames Castingverfahren wurde die damals 21-jährige Joan Fontaine als namenlose zweite Mrs. de Winter besetzt. Als Tochter eines britischen Anwalts und einer Schauspielerin wuchs sie in Japan auf und zog 1934 nach Hollywood. Durch Zufall lernte sie auf einer Dinnerparty Selznick kennen, der sie sogleich zu den Probeaufnahmen für *Rebecca* einlud.

Als Laurence Olivier, der den Maxim de Winter verkörperte, sie zum ersten Mal sah, empfand er Joan Fontaine als viel zu jung und dünn für die Rolle. Zunächst konnte er nicht verstehen, was Maxim an ihr finden könnte, denn für ihn, Laurence Olivier, war Joan Fontaine einfach nur unscheinbar. Als er schließlich tiefer in seine Rolle eintauchte und durch Maxims Augen seine neue Frau betrachtete, erkannte er, dass sie genau das Gegenteil von Rebecca ist und somit prädestiniert für ihn. Nach der starken Rebecca sehnte er sich nach einer Gefügigeren. Hitchcock fertigte Zeichnungen von Joan Fontaine an, auf denen nicht sie selbst, sondern sie als zweite Mrs. de Winter zu sehen ist. Er wollte, dass sie versteht, wie er sie in der Rolle haben will. Auf einer Zeichnung sitzt die zweite Mrs. de Winter in einem übergroßen Sessel, in dem sie förmlich in sich zusammenschrumpft. Das Licht auf ihrem Gesicht wurde von Hitchcock so betont, dass es die Angst in ihren Augen hervorhob, während der Rest der Zeichnung dunkel gehalten

¹⁹³ Vgl.: Bogdanovich, Peter: Alfred Hitchcock – Ein Synonym für „Suspense“. In: Bogdanovich, Peter (Hg.): Wer hat denn den gedreht? Zürich: Haffmanns 2000. S. 618f.

¹⁹⁴ Vgl.: Spoto, Donald: The art of Alfred Hitchcock. Fifty years of his motion pictures. New York u.a.: Doubleday 1992. S. 102.

wurde. Joan Fontaine erleichterte diese Zeichnung ihren Zugang zu ihrer Rolle. Und noch ein Zeugnis der speziellen Form der Zusammenarbeit zwischen Hitchcock und seiner Hauptdarstellerin lieferte Judith Anderson, die Darstellerin der Mrs. Danvers: Als Joan am Set zu ihr kam und sie bat, geohrfeigt zu werden, lehnte Anderson ab. Daraufhin ging Joan zu Hitchcock, sagte etwas, dieser holte aus und schlug sie bis sie taumelte. Sie sah sehr zerbrechlich und verletzlich aus und stand den Tränen nahe. Sie fühlte sich nun genau in der richtigen Stimmung für ihre nächste Szene.¹⁹⁵

Anhand dieser Beschreibungen wird die große Macht Hitchcocks über seine junge Hauptdarstellerin ersichtlich. Tatsächlich begann Hitchcock, eine Art Tyrannei über Joan Fontaine auszuüben. Hierbei war ihm die Abneigung Laurence Oliviers gegenüber seiner Spielpartnerin hilfreich, der lieber seine Freundin Vivien Leigh in der Rolle seiner Frau gesehen hätte. Hitchcock begann nun seiner Hauptdarstellerin einzureden, dass niemand am Set sie mögen würde, wobei ihm zugutekam, dass Joan Fontaine und Florence Bates (Mrs. Van Hopper) die einzigen amerikanischen Schauspielerinnen am Set waren. Joan Fontaine fühlte sich daraufhin oft einsam und wurde von Hitchcock in diese Rolle gedrängt,¹⁹⁶ so dass sie sich immer mehr vorkam wie die junge zweite Mrs. de Winter, die schüchtern und unselbständig in dem großen Herrenhaus Manderley umherirrt.

Das unsichere Lächeln auf ihrem Gesicht ist allgegenwärtig, auch wenn die Situation gerade nicht zum Lachen ist. Ihr passiert ein Fehler nach dem anderen, die sie mit ihrem Lächeln versucht zu überspielen. Gerade diese Tollpatschigkeit und ihr Gespür für Fettnäpfchen und peinliche Situationen gehen auf Hitchcock zurück, der sich wohl einen Spaß daraus machte, sich möglichst viele unangenehme Prüfungen für die junge Frau auszudenken. So redet das Mädchen gleich beim ersten Ausflug mit Maxim über das Ertrinken, und dass sie so gar keine Angst davor hat. Ihre Scham muss unendlich groß sein, als sie in der nächsten Szene von Rebeccas Tod durch Ertrinken erfährt.

Einer ihrer größten Fehler ist es, am Telefon zu behaupten, Mrs. de Winter sei schon gestorben. Aus dieser Position heraus hat sie kaum eine Chance, sich vor Mrs. Danvers als die neue Herrin von Manderley zu geben. Auch als Mrs. Danvers kurz darauf im Morgenzimmer erscheint und wissen will, ob Madame mit dem geplanten Abendmenu zufrieden ist, willigt die junge Frau ohne darüber nachzudenken ein. Sogar als es um die Frage der Wahl der Sauce geht, bei welcher Rebecca de Winter laut Mrs. Danvers immer sehr anspruchsvoll gewesen wäre, sagt das Mädchen nur, sie solle die Sauce wählen, die Mrs. de Winter genommen hätte. Somit glaubt die zweite Mrs. de Winter auch selbst nicht daran, Mrs. de Winter zu sein, und es ist nahezu unmöglich für sie, sich in dieser Lage wie die Herrin von Manderley zu verhalten. Nachdem Mrs. Danvers ihr das Zimmer Rebeccas gezeigt und das Mädchen all die Kostbarkeiten und positiven Gewohnheiten

¹⁹⁵ Vgl.: Chandler, Charlotte: Hitchcock. Die persönliche Biografie. München: Herbig 2005. S. 152-155.

¹⁹⁶ Vgl.: Spoto, Donald: Alfred Hitchcock. Ein Leben. a.a.O. S. 249f.

Rebeccas gesehen hat, beschließt sie, vor Mrs. Danvers klar und deutlich richtigzustellen, dass nunmehr sie Mrs. de Winter ist, und nicht die verstorbene Rebecca. Aus dieser Haltung heraus entschließt sie sich, den traditionellen Kostümball von Manderley zu veranstalten, um Mrs. Danvers ihren neuen Stand beweisen zu können.

Ihr Vater, mit dem sie ein inniges Verhältnis verband, starb im letzten Sommer. Sie erzählt über ihn, dass er ein sehr guter Maler war, dabei aber nur Wiesen malte. In seinen letzten Lebensjahren malte er sogar nur noch eine einzige Wiese, da für ihn Glück darin bestand, von einem Ding die Höchstform zu finden.

Die Angst, Maxim verlieren zu können, bestimmt ihr Handeln. Sie wird dominiert von dem Gedanken, dass Maxim Rebecca noch liebt und sie selbst nie so lieben können wird wie ihre Vorgängerin. Dadurch gibt sie in jeder Situation nach und klammert sich an Maxim, um ihn bei sich zu halten. Die größte Bedrohung besteht für sie darin, dass Maxim ihr mitteilen könnte, er liebe Rebecca zu sehr und könnte dadurch nicht mehr mit ihr zusammen leben. Auch kurz vor dem Geständnis, er habe Rebecca nie geliebt, ist ihr die Verzweiflung über den verpatzten Kostümball ins Gesicht geschrieben und die nackte Panik ergreift sie, dass sich Maxim durch die plötzliche Erinnerung an Rebecca von ihr trennen könnte. Dadurch kommt ihr Maxims Liebeserklärung als Rettung in letzter Minute vor. Sie nimmt weitere Erklärungen zu Rebeccas Todesnacht kaum wahr, für sie zählt einzig, dass Maxim Rebecca nie geliebt hat. Sie erkennt, dass Maxim ihr von nun an sicher ist, erst recht durch das große Geheimnis, welches die beiden ab jetzt untrennbar verbindet, und kann endlich in ihrem Klammern locker lassen.

Wie sehr das Mädchen in diesen Momenten im Bootshaus die größte Herausforderung in der Überwindung des Andenkens der toten Rebecca sieht wird klar, als sie zunächst nicht registriert, dass ihr durch die Entdeckung von Maxims Schuld an Rebeccas Tod und die daraus resultierende Todesstrafe eine noch viel größere Gefahr droht. Die junge Frau schwelgt in dem Gedanken, dass sie von nun an Rebecca, was auch immer kommen mag, nicht mehr fürchten wird.¹⁹⁷ Sie und Maxim umarmen sich innig, aber schon naht das drohende Unheil durch das Klingeln des Telefons. Langsam drehen beide ihren Kopf in Richtung des Telefons, genau wissend, dass der kurze Moment des Glücks vorbei ist. Am Telefon teilt Frank Crawley Maxim mit, Oberst Julyan hätte sich des Falls angenommen, dass Maxim damals eine falsche Frau identifizierte.

Die Art und Weise, wie die neue Mrs. de Winter über die wahren Umstände um Rebeccas Tod aufgeklärt wird, gleicht einer Rätseladdition. Rätselhaft für sie ist Maxims unbeherrschtes Verhalten und seine Reaktion auf Erwähnungen von seiner ersten Frau, besonders wenn das Gespräch auf das Meer, Boote und Ertrinken gelenkt wird. Auch Ben macht ihr gegenüber rätselhafte Andeutungen. Der Zusammenhang erschließt sich ihr

¹⁹⁷ Vgl.: Rebecca. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Robert E. Sherwood und Joan Harrison. USA: 1940. Fassung: DVD, 2002, 01:35:01.

erst nach der vollständigen Rätseladdition, die jedes Mal mit einem Überraschungsmoment (surprise/mystery) einhergehen.¹⁹⁸

5.2.3.2 Maxim de Winter

Die Rolle des Maxim de Winter wird gespielt von dem Briten Laurence Olivier (1907–1989), der es lieber gesehen hätte, wenn seine damalige Freundin Vivien Leigh die Hauptrolle an seiner Seite übernommen hätte. Auch wenn er etwas jung ist für Maxim de Winter, passt er optisch sehr gut.

Für Selznick war Olivier nicht nur zu dramatisch in seinen Gesten, er beklagte sich auch darüber, dass Olivier zu schnell spräche, dass er kaum verständlich ist.¹⁹⁹ An Hitchcock vermerkte Selznick, dass Laurence Oliviers „pauses... are the most ungodly slow and deliberate reactions I have ever seen. [He acts] as though he were deciding whether or not to run for President instead of whether or not to give a ball.“²⁰⁰ Durch sein schnelles Sprechen stellt Olivier jedoch den Kontrast zwischen Maxim und seiner jungen Frau dar. Maxim agiert scheinbar abgeklärt, während das Mädchen fast stotternd die Unsicherheit ins Gesicht geschrieben steht. Vor seinem Geständnis dominiert Maxims unsensible Art gegenüber seiner Frau. In geradezu respektloser Weise tätschelt Olivier das Haar von Fontaine und degradiert sie damit zu seiner Untergebenen. Sobald sich Maxim aber der Gefahr der Verhaftung gegenüber stehen sieht, ändert sich nicht nur sein Verhalten gegenüber seiner Frau, auch seine Sprache wandelt sich in eine ruhige und leise Tonart.²⁰¹

Maxim ist sehr schnell aufbrausend, so gleich bei der ersten Ausfahrt mit seiner jungen Urlaubsbekanntschaft in Monte Carlo. Auch in Manderley ändert sich sein Verhalten gegenüber seiner Frau nicht. So schnell er sich ärgert und aufregt, so schnell versöhnt er sich jedoch auch wieder mit seiner Frau und gibt ihr gegenüber sogar zu, dass er manchmal jähzornig ist.

Dramaturgisch geschickt lässt Maxim jedoch seine junge Frau aus nichtigen Gründen, wie z.B. wenn er mit Frank Crawley wegfährt um sich um die Güter zu kümmern, allein. Somit ist die neue Mrs. de Winter dadurch ohne Störung dem Terror ihrer eigenen Vorstellungskraft ausgesetzt.²⁰²

5.2.3.3 Mrs. Danvers

Die australische Schauspielerin Judith Anderson war vorwiegend Bühnenschauspielerin. Die Rolle der Mrs. Danvers in *Rebecca* stellte ihren ersten großen Ausflug ins

¹⁹⁸ Vgl.: Weibel, Adrian: Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 101.

¹⁹⁹ Vgl.: Grischany, Vera: Das Filmerbe Laurence Oliviers. Wien: Dipl. Arbeit 1994. S. 31.

²⁰⁰ Spoto, Donald: Laurence Olivier. A Biography. London: HarperCollins 1991. S. 122.

²⁰¹ Vgl.: Grischany, Vera: Das Filmerbe Laurence Oliviers. a.a.O. S. 32.

²⁰² Vgl.: Penning, Lars: Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen. In: Beier, Lars-Olav / Seeßlen, Georg (Hg.): Alfred Hitchcock. Berlin: Bertz 1999. S. 94.

Filmgeschäft dar. So ist es nicht verwunderlich, dass ihr besonders das Filmen unter Hitchcock wenig Spaß bereitete. Ihrer Meinung nach konnte sie wenig bis nichts von sich selbst in ihre Rolle legen, denn „Es gab nur eine Art, die Mrs. Danvers zu spielen – die Hitchcocks.“²⁰³ Für sie als Bühnendarstellerin fehlte eine ausgiebige Probenphase, in der die Rolle Schritt für Schritt erarbeitet und durch Impulse des Schauspielers entwickelt werden konnte. Trotz der widrigen Umstände formte Judith Anderson durch ihre Darstellung der Mrs. Danvers ein einprägsames Rollenbild und stellte sich als Idealbesetzung der furchteinflößenden Haushälterin dar.

Ihr zu Hilfe kam dabei die geschickte Handhabung der Kamera, die erwirkt, dass Mrs. Danvers nie beim Betreten eines Zimmers zu sehen ist. Sie ist einfach plötzlich da, ohne, dass sie sich dafür bewegen muss. Diese plötzliche Bedrohung setzt das Mädchen, das sich mühevoll in ihrem neuen Zuhause zurecht zu finden wünscht, noch mehr unter Druck, denn sie weiß dadurch nie, wann Mrs. Danvers ihr wieder auflauern könnte.

Der Beziehung zwischen Rebecca und Mrs. Danvers misst Hitchcock besondere Bedeutung bei, wurde doch schon in der Romanvorlage angedeutet, dass die Haushälterin mehr als dienstliche Treue zu ihrer Herrin empfindet. Durch die Zensur allerdings durfte im Drehbuch keinerlei Andeutung einer wie auch immer gearteten näheren Beziehung zwischen Arbeitgeberin und Bediensteten erscheinen.

“Hitchcock got around the problem by clever atmospherics and intimate two-shots [...] Mrs. Danvers’s line about Rebecca’s underwear being handmade by cloistered nuns probably looked chaste on paper, but what a hoot: of course it’s a Hitchcock line, not in the book.”²⁰⁴

Auch die Art wie Mrs. Danvers die Unterwäsche Rebeccas streichelt, während sie der zweiten Mrs. de Winter das Zimmer ihrer früheren Herrin zeigt, wurde im zensurüberwachten Drehbuch harmloser geschildert, als es letztlich verfilmt wurde. Für feministische und lesbische Hitchcock-Gelehrte stellte *Rebecca* einen bedeutenden Hintergrund im Hinblick auf seinen späteren Erfolg dar.²⁰⁵ Diese besondere Beziehung zwischen Rebecca und „Danny“ kommt zwar auch in der Romanvorlage und in der Musicaladaption zur Sprache, nie jedoch auf eine solch eindeutige Art, wie dies in Hitchcocks Filmtransformation der Fall ist.

Die schon erwähnte spezielle Kameraführung, die Mrs. Danvers Funktion als Vermittlerin zwischen der Totenwelt und dem Hier und Jetzt unterstützt, hilft dabei, der neuen Mrs. de Winter Angst zu machen. „In einer gespenstischen Szene lässt Hitchcock die Tote gleichsam auferstehen: Während die Haushälterin, Mrs. Danvers [...] schwärmerisch von

²⁰³ Vgl.: Chandler, Charlotte: Hitchcock. Die persönliche Biografie. a.a.O. S. 155.

²⁰⁴ McGilligan, Patrick: Alfred Hitchcock. A life in darkness and light. a.a.O. S. 249.

²⁰⁵ Vgl.: Deutelbaum, Marshall: Hitchcock in Hollywood. In: ders (Hg.): A Hitchcock Reader. Chichester: Wiley-Blackwell. 2009. S. 140.

den Toiletten-Ritualen Rebeccas erzählt, schwenkt die Kamera mit den ‚Bewegungen‘ des unsichtbaren Phantoms mit.“²⁰⁶

5.2.3.4 Die Nebenfiguren

Auffallend, aber auch typisch für Hitchcocks Filme ist die Reduzierung der Nebenfiguren auf ein notwendiges Minimum. Den Großteil des Films ist die zweite Mrs. de Winter hilflos und allein dem Terror ihrer eigenen Gedanken an Rebecca ausgesetzt. Dabei helfen Nebenfiguren wie Jack Favell und die Diener. Beatrice und Giles stellen dazu einen Kontrast dar, die der neuen Mrs. de Winter zwar das Gefühl geben, nicht allein zu sein, sie aber gleichzeitig unbewusst in ihrer Angst bekräftigen, nicht gut genug für Maxim zu sein.

Beatrice ist durchaus nett zu ihrer neuen Schwägerin, dabei aber weder besonders herzlich noch lustig. Trotz der verwandtschaftlichen Freundschaft ist sie eher reserviert. Sie sorgte sich um ihren Bruder, sieht ihn jetzt aber wieder gut aufgehoben in der Liebe seiner zweiten Frau. Beatrice und ihr Mann Giles verhalten sich in der aristokratischen Gesellschaft unkonservativ. Besonders Giles wird als nicht sehr taktvoll dargestellt, bringt er doch beim ersten Abendessen mit seinem Schwager und dessen zweiten Frau das Gespräch unabsichtlich auf Rebeccas Todesumstände, indem er das Mädchen fragt, ob sie segeln würde. Auch kurz vor der ersten Begegnung mit der neuen Schwägerin spricht er, ohne zunächst zu ahnen, dass die junge Frau alles mithört, von einem schweren Schlag für Mrs. Danvers, sich zukünftig von einem ehemaligen Revuegirl Befehle geben lassen zu müssen, hat Maxim seine neue Frau doch irgendwo in Südfrankreich aufgesammelt. Gleichzeitig ist er aber gutmütig und versucht, das Mädchen in die abendliche Tischkonversation mit einzubeziehen.

Einen kurzen Auftritt hat Mrs. Van Hopper, die nur in den ersten Szenen in Monte Carlo zu sehen ist. Dabei wird sie allerdings durch viele Details als neureiche, vorlaute und indiskrete Amerikanerin ohne jegliche Manieren charakterisiert. Höhepunkt in der Charakterisierung ist die Szene, in der sie im Bett liegt und ihre (angebliche) Grippe auskuriert. Vor den entsetzten Augen ihrer Gesellschafterin drückt sie dabei dekadent ihre Zigarette in der Hautcreme aus.

5.2.4 Ausstattung

Szenenbild

Auch in der Ausstattung wollte Selznick, dass die Angaben aus dem Roman möglichst genau berücksichtigt werden sollen und den Beschreibungen für die Requisiten und die Atmosphäre Folge geleistet werden. Für die äußeren Großaufnahmen von Manderley

²⁰⁶ Penning, Lars: Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen. a.a.O. S. 94.

wurde ein enormes Miniaturszenenbild hergestellt. Eine zweite, kleinere Replikation von Manderley diente für die Aufnahmen aus der Totalen.²⁰⁷

In der Innenausstattung ist Manderley ein großes und verwinkeltes Herrenhaus mit vielen Türen und Treppen. Dies führt dazu, dass sich die zweite Mrs. de Winter nicht nur verloren vorkommt, sondern sich auch tatsächlich nicht zurecht findet. Eine Szene, in der die Verlorenheit besonders deutlich zum Vorschein kommt, ist das erste Abendessen von Maxim und seiner neuen Frau auf Manderley. Das Esszimmer ist groß und in der Mitte steht ein langer Tisch, an welchem das frisch vermählte Ehepaar sitzt – jeder an einer Stirnseite. So haben die beiden bei ihrem ersten Dinner einen Abstand von wenigstens drei Metern, was völlig absurd aussieht. Zu allem Überfluss liegt auf dem Teller der neuen Mrs. de Winter auch noch eine Serviette mit Rebeccas Initialen, „R de W“. Diese Initialen ziehen sich durch den Film. Auf dem Briefpapier und dem Adressbuch im Morgenzimmer, der Decke im Bootshaus, den Kissen auf Rebeccas Bett, alles ist mit „R“ oder „R de W“ markiert.

Die Türklinken sind besonders hoch angebracht, was dazu führt, dass die zweite Mrs. de Winter sich regelmäßig strecken muss, um Türen öffnen zu können. Augenscheinlich bereitete Hitchcock dieses Detail großen Spass, sieht der Zuschauer das Mädchen doch des Öfteren beim Türen öffnen. Im Gegensatz dazu steht Mrs. Danvers, die die Türen scheinbar mühelos überwindet, da sie sich stets wie von Geisterhand öffnen.

Eine weitere Location ist das Bootshaus Rebeccas. Für seine Größe ist es sehr voll gestellt mit kleinen Tischchen, Lampenschirmen und einer großen Couch. Auf dem Boden liegen Bootstau. Alles ist mit Spinnweben behangen.

Kostüme

Die zweite Mrs. de Winter ist meistens in einfachen Kostümen gekleidet. Selbst zu ihrer standesamtlichen Hochzeit trägt sie ein dunkles Nadelstreifenkostüm. Ihr Blick gilt beim Herauskommen aus dem Standesamt der nächsten Hochzeitsgesellschaft, bei welcher die Braut ganz in weiß ist und eine große Menschenmenge ihnen folgt. Auf Manderley trägt sie an ihrem ersten Abend mit Maxim ein kurzärmliges, helles, geblümtes, langes Seidenkleid mit Puffärmeln. Tagsüber ist sie einfach gekleidet mit einer Strickjacke und Rock. Nachdem Beatrice sich über ihren Kleiderstil verwunderlich zeigt, der sich so vollkommen von Rebeccas unterscheidet, und nachdem Frank Crawley ihr antwortet, dass Rebecca unglaublich schön war, überrascht sie Maxim mit einem gewandelten Stil: An dem Abend, an dem die beiden zusammen die Filme ihrer Hochzeitsreise ansehen, trägt sie ein langes schwarzes Trägerkleid aus Samt mit weißen, großen Rosen über dem Dekolleté. Ihre Haare sind kunstvoll nach oben geschneckelt. Maxim reagiert erschrocken

²⁰⁷ Vgl.: Leff, Leonard J.: Hitchcock and Selznick. a.a.O. S. 59.

über ihr Aussehen und findet, dass dieser Stil nicht zu ihr passt. Zudem wird sie durch dieses Kleid noch mehr der Lächerlichkeit preisgegeben, als kurz darauf Mrs. Danvers die traute Zweisamkeit stört und die junge Frau – trotz und wegen des Kleides, das nicht zu ihr passt – wie ein kleines Kind dasteht. Zum Kostümball trägt sie ein weißes, langes, schulterfreies, gerüschtes Kleid, dazu einen breiten weißen Hut und Korkenzieherlocken. Erst nach Maxims Aussprache, dass er Rebecca nie geliebt hat, scheint das Mädchen ihren eigenen Kleiderstil gefunden zu haben. Sie kleidet sich nun eleganter als in Monte Carlo und in ihrer Anfangszeit in Manderley, trägt im Gerichtssaal einen Pelzmantel, verzichtet aber dabei auf prunkvolle Accessoires.

Mrs. Danvers trägt immer dasselbe Kostüm, nämlich ein schwarzes, langärmliges, eng anliegendes Kleid mit einem weißen Kragen.

Besonders lustig sind die Kostüme von Beatrice, Frank und Giles beim Kostümball. Frank Crawley ist dabei mit seinem alten Oxford-Anzug inklusive Doktorhut kostümiert. Giles verkleidet sich als Kraftmensch in einem Tigerfellkostüm und trägt ein Gewicht mit sich, das allerdings als federleicht enttarnt wird, als er es aus Versehen fallen lässt. Beatrice taucht als Walküre mit langen, blonden Zöpfen auf.

5.2.5 Filmmusik

Hitchcock stand anfangs der Entwicklung und Einführung des Tonfilms skeptisch gegenüber. Er sah die Herausforderung, die sich für die Filmmusik stellte. Aber er beobachtete auch, dass nun die Begleitmusik endlich vollständig von demjenigen beherrscht wird, der den Film dreht. In einem Interview von 1933 bemerkte er zur Filmmusik:

„Die einzige Nutzung der Musik im Tonfilm [besteht] aus der Untermalung der Liebesszenen durch langsame Begleitung. Alles andere ist eher vom Zufall diktiert und beruht nicht auf langfristige Überlegung. Dennoch ist die konventionelle Nutzung von sanfter Musik grundsätzlich richtig, gibt sie doch die Stimmung der Szene wieder. Dies ist eine elementare Anwendung. [...] Aber der Verzicht auf Musik ist immer noch besser als der Einsatz falscher Musik. [...] Sie kann einen Dialog kommentieren. [...] Musik ermöglicht es, das Unausgesprochene auszudrücken.“²⁰⁸

Filmmusik wird in der Regel erst dem fertig geschnittenen Film durch einen Komponisten zugefügt. Dabei wirkt die Filmmusik sowohl strukturierend wie auch gliedernd. Der Musikwissenschaftler Josef Kloppenburg beschreibt die Möglichkeiten der Musik in gliedernder Funktion als den Musikeinsatz als Verdeutlichung eines Sequenzabschlusses oder eines Schnittes, der Überblendung oder der Rückblenden. Aus der Montage ableitend ist die Funktion der Musik die Entschärfung von Montagen und Schaffung von Zusammenhängen, der akustische Zusammenhalt zweier Sequenzen, die Anpassung an

²⁰⁸ Zitiert nach: Interview (gekürzt) mit Stephen Watts, In: Cinema Quarterly 1933, S. 80-83. In: Rieger, Eva: Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht. Bielefeld: Kleine 1996. S. 239f.

den Wechsel von Zeit, Ort und Handlung und Schaffung von Kontinuität, die Integration von Übergängen durch Anpassung an Geräusche und die Integration von Ort, Zeit und Handlung durch wechselnde Melodik über gleichbleibender Harmonik als Mittel der Kontrastminderung.²⁰⁹ Hitchcock wusste die Musik im Film als ein außergewöhnliches erzählerisches Element zu nutzen und machte dadurch die Musik zu einem der Hauptdarsteller seiner Filme.²¹⁰

Für die Filmmusik von *Rebecca* zeichnet der deutsch-amerikanische Filmkomponist Franz Waxman verantwortlich. Er schuf die Musik zu vier Hitchcock-Filmen, wobei *Rebecca* nicht nur sein US-Debüt darstellte, sondern auch die längste Partitur in einem von ihm komponierten Hitchcock-Film enthält. In *Rear Window* (1953), dem letzten der gemeinsamen Filme, kommt Franz Waxman dagegen ohne Underscoring aus. Er beschränkt die Musikhandlung auf lediglich einen von ihm komponierten variierten Song. Die Musik für *Rebecca* sollte großangelegt sein und wurde maßgeblich von David O. Selznick beeinflusst. Dieser hatte gerade zusammen mit dem Komponisten Max Steiner mit *Gone with the Wind* (1939) neue Standards gesetzt und veränderte nicht nur Hitchcocks Arbeit an *Rebecca*, sondern ließ auch Steiner die Filmmusik Waxmans ergänzen und „verbessern“, da sie ihm nicht romantisch genug war.²¹¹ Die dabei entstandene Partitur wirkte erdrückend und bildete das Melodram eher ab als sich im Melodram funktional einen Ort zu suchen. Sie kann sich nicht für einen grundsätzlichen Ton entscheiden und versucht, der Handlung zwischen Traum und Alptraum und Glück und Verzweiflung zu folgen.²¹² Die Filmmusik der 1940er Jahre folgte im Allgemeinen zwei Trends: der opulent ausgestatteten Partitur und der aufs nötigste reduzierte Vertonung. Sowohl die von nun an weit größeren Budgets als auch die technischen Neuerungen ließen eine musikalische Erweiterung zu, führten aber gleichzeitig zu der Gefahr einer „selbstzweckhaften Unterlegung mit einem durchgehenden Musikteppich“.²¹³

Traditionell bezieht sich Filmmusik auf das, was im Bild zu sehen ist. Bei *Rebecca* lässt Franz Waxman schon in der Vorspann-Musik das Vergangene auftauchen. Rebeccas Leitmotiv besteht aus erregt tremolierenden Streicherfiguren, wie schwebende Geister über dem Wasser. Dazu entsteht als moralischer Gegensatz, wie dies oft im klassischen Hollywood-Film der Fall ist, das Liebesmotiv, mit welchem dem Bösen gegenüber getreten wird. Dieses erscheint während den Flitterwochen an der Côte d’Azur sowie der gemeinsamen Autofahrten, und später im Verlauf des Films in Momenten seltener

²⁰⁹ Vgl.: Kloppenburg, Josef: Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks. München: Wilhelm Fink 1986. S. 42f.

²¹⁰ Vgl.: Gerle, Jörg: Musik als Hauptdarsteller. Hitchcock, Hermann und die Zeit danach. In: Koll, Horst Peter/Lux, Stefan/Messias, Hans (Hg.): Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2002. S. H9.

²¹¹ Vgl.: Rieger, Eva: Alfred Hitchcock und die Musik. a.a.O. S. 71.

²¹² Vgl.: Bauck, Markus: Klingende Bilder – Hitchcocks Soundtracks. In: Beier, Lars-Olav/Seeßlen, Georg (Hg.): Alfred Hitchcock. Berlin: Bertz 1999. S. 148f.

²¹³ Rieger, Eva: Alfred Hitchcock und die Musik. a.a.O. S. 69.

Einigkeit und Einverständnis des Ehepaars. Im Vergleich zu Rebeccas Motiv fällt das Liebesmotiv aber eher bescheiden aus. Rebeccas Motiv löst sich, so wie auch Manderley, am Ende in Skalen und Akkorden auf und löscht damit Rebeccas Existenz endgültig aus.²¹⁴

Rebeccas akustischer Ohrwurm erklingt dann, wenn über sie gesprochen wird oder wenn etwas an sie erinnert, in variierenden Versionen. Wenn Mrs. Danvers von Rebeccas fröhlichen Festen erzählt, erklingt das Thema in satt-süßem Streicherklang, wenn am Ende jedoch Rebeccas Bett verbrennt, wird das Thema mit vollem Blech gespielt, was deswegen bedeutsam ist, da Blechbläser meist Macht und Großartigkeit ausstrahlen. Abschließend ist das Liebesthema zu hören, mit dem Hitchcock den Glauben an die Kraft der Liebe aufrecht erhalten will.²¹⁵ „Das Positive, Vorwärtsweisende ist musikalisch dem Paar zugeordnet, das Unheilvolle und Böse Rebecca.“²¹⁶

Für Josef Kloppenburg erfüllt sich die Absicht Waxmans, durch die Musik eine abwesende Person zu ersetzen und lebendig zu machen, nicht ganz, „weil Waxmann [sic] sowohl in der Vorspannmusik als auch während des Films das Thema nicht deutlich genug von der dieses Thema umgebenden, symphonischen Untermalung absetzt.“²¹⁷ Dadurch, dass die Musik der Handlung bis in die kleinste Nuance folgt und gerade die Handlungsexposition durchkomponiert ist, passt sich die Musik der Handlung an und verdoppelt sie dadurch. Während der Rekonstruktion der Vergangenheit dominiert nicht die Musik den Handlungsablauf. „Den ständigen Stimmungswechseln von Maxim gemäß muss auch die Musik wachsam zwischen Dunkel und Hell, untergründig bedrohlichem und oft einfältig heiterem Ausdruck wechseln.“²¹⁸

Die Einmischung Selznicks, gerade auch im Bereich der Musik von *Rebecca*, führte dazu, dass Hitchcock, sobald er die Möglichkeit erhielt, selbst seine Filme zu produzieren, Musik nur noch sehr sparsam und gezielt einsetzte. „When Fontaine asks Olivier (on the terrace in Monte Carlo) if he's ever afraid of drowning, there's a burst of violins in scary glissando, telling us – even as we see Olivier turn away from the camera – that this is a topic that oughtn't to be mentioned to the poor man.“²¹⁹ Diese Unterstreichungen jedes halbwegs wichtigen Moments durch richtungsweisende Musik ist den Verbesserungsvorschlägen Selznicks zuzuschreiben.

²¹⁴ Vgl.: Koebner, Thomas: *Rebecca*. In: Moormann, Peter (Hg.): *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart: Reclam 2009. S. 77f.

²¹⁵ Vgl.: Rieger, Eva: *Alfred Hitchcock und die Musik*. a.a.O. S. 73.

²¹⁶ Ebd. S. 74.

²¹⁷ Kloppenburg, Josef: *Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks*. a.a.O. S. 171.

²¹⁸ Koebner, Thomas: *Rebecca*. a.a.O. S. 78.

²¹⁹ Spoto, Donald: *The art of Alfred Hitchcock*. a.a.O. S. 85f.

5.3 *Rebecca* Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay (2006)

5.3.1 Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte

Michael Kunze und Sylvester Levay²²⁰ arbeiteten insgesamt sieben Jahre an der Entstehung von *Rebecca*. Für die Entstehung eines DramaMusicals rechnet Michael Kunze durch die Stoffsammlung, die Strukturierung, Besuche der Originalschauplätze, die sogenannte Architektur der Szenen und Wendepunkte und schließlich die Ausarbeitung mit vier bis fünf Jahren. Auch nach der Premiere kommt es noch vor, dass Michael Kunze Stellen findet, an denen er Verfeinerungen vornimmt.²²¹ Behandeln die DramaMusicals, wie im Fall von *Elisabeth*, *Mozart!* und *Marie Antoinette*, oft die Biographie historischer Persönlichkeiten, stellte *Rebecca* Kunze vor die Herausforderung, dem Geist des Romans gerecht zu werden und einem fremden Werk zu dienen, anstatt in der Konzeption sein eigener Herr zu sein. Als Vorlage diente ihm ausschließlich der Roman, nicht der Film, und die drei Akte sind nicht genau identisch mit denen des Films.²²² Somit kam Kunze nicht zugute, dass er seine DramaMusicals wie den klassischen Spielfilm dreiaktig konzipiert.

Er schrieb das Libretto zu *Rebecca* zunächst in englischer Sprache, um dann die deutsche Fassung des Musicals aus dem eigenen englischen Originallibretto zu erstellen. Dabei arbeitete Kunze nur mit den Originalzeilen des Romans auf Englisch, die deutsche Buchübersetzung kennt er nicht.²²³ Dass Kunze die Rückübersetzung ins Englische für die geplante Broadway-Aufführung nicht selbst erstellte, sondern dem englischen Dramatiker Christopher Hampton anvertraute, hat den Grund, dass auch seine sehr guten Englischkenntnisse einem muttersprachlichen Autor nachstehen. Gerade *Rebecca* als moderner Klassiker der englischen Literatur besitzt viele Feinheiten und versteckte Anspielungen in der Sprache des britischen Adels, die Kunze, der nicht in England aufgewachsen ist, unmöglich treffen kann. Damit sein Einfluss auf die Adaption dennoch

²²⁰ **Michael Kunze** wurde 1943 in Prag geboren und wuchs in München auf. Nach seiner Promotion im Studium der Rechte Ende der 1960er Jahre konnte er als Liedertexter und Schallplattenproduzent Erfolge verbuchen und wurde bald zu einem international gefragten Songwriter und Producer für bekannte Schlager- und Popinterpreten. Etlliche Musicaladaptionen ins Deutsche stammen aus seiner Feder wie *Evita*, *Cats*, *Phantom der Oper*, *Der kleine Horrorladen*, *Sunset Boulevard* und *Mamma Mia*. Als erster Deutscher erhält er zusammen mit Sylvester Levay einen Grammy für *Fly, Robin, Fly* und erreichte damit Platz 1 der US-Charts. 2005 erhielt er die höchste Auszeichnung des deutschen Musikmarktes, den Echo. 1992 schuf er mit dem Musical *Elisabeth* eine neue europäische Form des populären Musiktheaters, das DramaMusical. Weitere Musicals dieser Art sind *Tanz der Vampire* (1997), *Mozart!* (1999), *Rebecca* (2006) und *Marie Antoinette* (2006). Mit *Raoul* schuf er 2008 seine erste Oper.

Der 1945 in Serbien geborene Ungar **Sylvester Levay** arbeitete ab 1962 als Komponist in ganz Europa und traf 1972 in München auf Michael Kunze. Er arbeitete zusammen mit Udo Jürgens und Katja Ebstein und komponierte und produzierte u.a. für Elton John, Michael Douglas und Donna Summer. 1980 bis 2000 lebte er hauptsächlich in Hollywood, komponierte dort Filmmusik und hielt Vorlesungen an Universitäten über Filmkomposition. Zusammen mit Michael Kunze erschuf er ab den 1990er Jahren die Musicals *Hexen hexen*, *Elisabeth*, *Mozart!*, *Rebecca* und *Marie Antoinette*. Er erhielt für seine Kompositionen zahlreiche Auszeichnungen wie den Grammy (1975), die Goldene Stimmgabel (2002), die Goldene Europa (2002) und die Ehrenmedaille Wien (2006).

²²¹ Vgl.: Kunze, Michael: 5 Fragen an Michael Kunze. Ausgabe 3, April 2008. URL: <http://www.dramamusicals.de/journal/fragen/apr08/apr08.php> (Stand 05.01.2010)

²²² Vgl.: Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

²²³ Vgl.: Ebd.

gewährleistet ist, zeichnet Kunze für die inhaltlichen Änderungen im Libretto verantwortlich und übersetzt die Liedtexte gemeinsam mit Christopher Hampton ins Englische.²²⁴

Michael Kunze war schon als Jugendlicher von der „unheimlichen Spannung und tiefen Psychologie“ des Romans begeistert und fand darin genau die Themen, die ihn für sein DramaMusical interessieren: Freiheit, Liebe, Tod. Auch die Intendantin der Vereinigten Bühnen Wien, Kathrin Zechner, sah die Stärke des Stoffes in der Musikauglichkeit, in der Faszination des Stoffes und erhoffte sich durch hohen künstlerischen Anspruch gute Aussichten beim Publikum. Die Wahl, mit Francesca Zambello die Regie einer Frau anzuvertrauen, ist nicht gerade herkömmlich, ist doch Musiktheaterregie immer noch eine Männerdomäne. Die Amerikanerin ist aber nicht nur die Wunschregisseurin von Michael Kunze, sie machte sich auch durch ihre bisherigen Opern- und Musicalinszenierungen mit ihrem Stil zur Idealbesetzung.²²⁵ Für die Musicaladaption wollte Kunze die Geschichte und auch die Atmosphäre des Buches nehmen, sich aber nicht sklavisch an die Form des Buches klammern, sondern für die Musicalbühne neu erfinden.²²⁶ Auf die Frage, ob es sich schwierig gestaltete, die Rechte am Rebecca Stoff zu erhalten, antwortete Michael Kunze: „Es erforderte Überzeugungskraft, Beharrlichkeit, langwierige Verhandlungen und finanzielle Vorleistungen.“²²⁷ Als sich das Projekt konkretisierte, versuchte er, den Sohn von Daphne du Maurier, Christian, in Cornwall für die Idee eines Musicals zu begeistern. Obwohl sich andere namhafte Musicalautoren bereits um die Rechte bemüht hatten, erhielten schließlich Kunze und Levay den Zuschlag, nachdem Christian du Maurier eine Vorstellung des DramaMusicals *Elisabeth* in Wien besucht hatte. Anfang 2005 entschied man sich dazu, die Uraufführung von *Rebecca* in Wien zu zeigen, die schließlich am 28. September 2006 im Wiener Raimund Theater stattfand.²²⁸ Im Vergleich zu den großen Broadway Musicalshows konnte *Rebecca* im Raimund Theater mit nur 1,5 Millionen Euro Produktionskosten eine optisch erstaunliche Umsetzung realisieren mit einem vergleichsweise geringen Budget.²²⁹

Im Ausland wurde *Rebecca* in Japan (2008), Finnland (2008), Russland (2009), Kanada (2009), Ungarn (2010), Deutschland (Stuttgart, 2011) und der Schweiz (St Gallen, 2011) aufgeführt. Für den Broadway (ab 2012) ist ebenfalls eine Adaptierung geplant.

²²⁴ Vgl.: Kunze, Michael: 5 Fragen an Michael Kunze. Ausgabe 8, Oktober 2008. a.a.O. (Stand 05.01.2010)

²²⁵ Vgl.: Klinger, Eva Maria: Es geht immer um Freiheit, Liebe und Tod. *Rebecca*. Daphne du Mauriers Roman-Klassiker, von Alfred Hitchcock verfilmt, kommt als Musical ins Raimund Theater. In: *Bühne*, Heft 01/2006. S.35.

²²⁶ Vgl.: Michael Kunze in: *Rebecca*. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater. ORF2 am 01.10.2006.

²²⁷ Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

²²⁸ Vgl.: Kunze, Roswitha: *Rebecca* – Das Erfolgsmusical nach dem weltberühmten Roman von Daphne du Maurier. URL: <http://www.storyarchitekt.com/musiktheater/reb/musiktheater-rebecca.php> (Stand: 23.01.2011)

²²⁹ Vgl.: Knopf, Gerhard: *Rebecca*. Jubel für das mit Spannung erwartete neue Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay. In: *musicals*, Heft 121, 10/2006. S. 7.

5.3.2 Musicalhandlung

Das Musical enthält im ersten Akt den Prolog sowie 15 Szenen, im zweiten Akt 12 Szenen sowie den Epilog. Inhaltlich folgt die Handlung in weiten Teilen dem Roman. Die Unterschiede, aber auch Übereinstimmungen, werden im Kapitel 5.4 näher dargestellt und beleuchtet. Wie bei Daphne du Maurier beginnt und endet das DramaMusical mit einem Traum der zweiten Mrs. de Winter. Die nachfolgenden Szenen spielen in Monte Carlo, im Programmheft zu *Rebecca* im Raimund Theater ist der Tag des Kennenlernens von Maxim de Winter und seiner zukünftigen Frau mit dem 24. April 1926 datiert. Nach der kurz dargestellten Hochzeit kommen Maxim und seine Frau nach Manderley. Hier stößt die neue Mrs. de Winter auf die furchteinflößende Mrs. Danvers, aber auch auf Maxims Schwester Beatrice, in der sie eine Freundin findet. Die junge Frau beginnt an Maxims Liebe zu zweifeln und durch Mrs. Danvers drängt sich in ihr der Gedanke auf, Maxim liebe Rebecca immer noch. In einer Szene auf dem Golfplatz wird die britische obere Gesellschaft und ihre Spitzen gegen das neue de Winter Paar charakterisiert. Der erste Akt endet mit Mrs. de Winters Realisierung, dass sie auf dem Kostümball dasselbe Kleid wie Rebecca im vorigen Jahr trägt. Das Boot Rebeccas wird gehoben und Maxim erzählt seiner Frau am Bootshaus von der verhängnisvollen Nacht vor einem Jahr, in der Rebecca nicht ohne seine Beteiligung den tödlichen Unfall hatte. Maxim de Winter muss vor Gericht erscheinen. Nachdem die neue Mrs. de Winter mit Oberst Julyan und Rebeccas Cousin Favell nach London gefahren ist, scheint durch Rebeccas Krebserkrankung ein Selbstmordmotiv gegeben und Maxim ist von der Schuld befreit. Als Maxim und seine Frau nach Manderley zurückkehren, finden sie ihr Zuhause in Flammen vor, in denen Mrs. Danvers verbrennt.

Das DramaMusical ist zwar äußerlich in zwei Akte gegliedert, die Handlungsstruktur folgt aber einem dreiaktigen System. In der Exposition werden die Protagonistin und Maxim sowie das Geheimnis um Rebecca etabliert. Das auslösende Moment stellt den Protagonisten vor ein Ereignis, das sein Leben ins Wanken bringt und in eine andere Richtung führt. Für die junge namenlose Frau ist dieses Ereignis die Hochzeit mit Maxim. Der erste Wendepunkt besteht darin, dass die Protagonistin auf Mrs. Danvers trifft und sich durch sie der allgegenwärtigen Anwesenheit Rebeccas bewusst wird. Trotzdem nimmt sie in der Konfrontation den Kampf um ihr Glück mit Maxim auf, auch wenn ihr Rebeccas Macht unsichtbar gegenüber steht und in Form von Mrs. Danvers sogar scheinbar Maxims Unterstützung entreißt. Der zweite Wendepunkt läutet die Solution ein. Die junge Frau erkennt, dass sie selbst Mrs. de Winter ist. Sie ist sich Maxims Liebe nun sicher und weiß, dass Rebecca gegen sie keine Chance hat. Während der Solution führt ihre Selbsterkenntnis nicht sofort zum Ziel, denn die Gerichtsverhandlung steht noch an

und auch Favell muss erst überwunden werden. Die Realisierung aber zeigt, dass nach der Überwindung Rebeccas und Mrs. Danvers das Liebespaar ein neues Leben beginnen kann.

Eine Stärke des Musicals ist die Gleichzeitigkeit zweier Handlungsstränge auf der Bühne, die traumhafte und irrealen Szenen hervorbringt. Raum und Zeit werden dabei durchbrochen. In *Rebecca* passiert dies während dem Lied „Hilf mir durch die Nacht“ (Erster Akt, Siebte Szene), in welchem Maxim (in der Bibliothek) und seine Frau (in ihrem Schlafzimmer) an zwei unterschiedlichen Orten durch die Musik zueinander finden.

Die Choreographie in *Rebecca* beschränkt sich auf die nachgeahmten richtigen Bewegungen der damaligen Zeit und Details, wie ein Fächer oder ein Champagnerglas gehalten werden müssen. Auch diese Einstudierungen sind eine Art der Choreographie.²³⁰ Choreographin Denni Sayers hat *Rebecca* vollkommen durchchoreographiert. Sämtliche Bewegungen und Körperhaltungen entsprechen den 20er und 30er Jahren. Bestechen Musicals sonst durch ihre ausgefallenen Tanznummern, steht bei *Rebecca* die Geschichte im Vordergrund.

In den DramaMusicals Michael Kunzes spielen Schatten eine große Bedeutung. Sie gehören zum Licht dazu, so wie es keine Aktion ohne Reaktion und keinen Protagonisten ohne Antagonisten gibt. Für seine Charaktere, die sich befreien wollen, im Fall von *Rebecca* die junge namenlose Frau, gibt es eine antagonistische Kraft, welche ihnen entgegen tritt.²³¹ Während die Schatten in den DramaMusicals *Elisabeth* und *Mozart!* lediglich durch Liedtexte thematisiert werden, treten sie in *Rebecca* aus den Songtexten heraus und werden zu Charakteren. Während der großen Reprise von „Rebecca“ zu Anfang des zweiten Aktes unterstützen die real gewordenen Schatten Mrs. Danvers in ihren Bemühungen, der zweiten Mrs. de Winter große Angst einzujagen. Zu diesem Zweck sind sie auf Rebeccas Balkon in den Efeuranken versteckt und bewegen diese im Takt des Meeresrauschens. Für die zweite Mrs. de Winter werden die Schatten der Vergangenheit in diesem Moment sehr real und furchteinflößend.

5.3.3 Figuren

5.3.3.1 Die zweite Mrs. de Winter

Für den Protagonisten im DramaMusical ist es wesentlich, sich während der Handlung charakterlich zu verändern und somit aus der Grube herauszuarbeiten. Die junge Frau steht hilflos der Macht von Rebeccas Geist gegenüber und muss aufhören, sich als Opfer zu sehen. Durch Mrs. Danvers wird ihr Widerstand geweckt und als sie von Maxim schließlich die Wahrheit über Rebeccas Tod erfährt und dadurch die Gewissheit, dass er

²³⁰ Vgl.: Denni Sayers in: *Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater*. ORF2 am 01.10.2006.

²³¹ Vgl.: Kunze, Michael: 5 Fragen an Michael Kunze. Ausgabe 5, Juni 2008. A.a.O. (Stand 05.01.2010)

sie wirklich liebt, erhält sie das nötige Selbstbewusstsein, um Rebecca zu überwinden.²³² Ist das Mädchen bei ihrer Ankunft in Manderley noch völlig überfordert, weil sie ihr Temperament nicht herauslassen kann, kommt ihre Leidenschaftlichkeit erst zutage, als sie erfährt, dass Maxim Rebecca nicht geliebt, sondern gehasst hat. Sie beginnt zu kämpfen und will sich nicht mehr einschüchtern lassen.²³³

Über ihre Vergangenheit erfährt der Zuschauer wenig. Ihr verstorbener Vater, der ihr sehr fehlt, war Maler und sie hat ihr Talent von ihm geerbt. Auch ihre anderen Verwandten sind alle gestorben. Sie ist als Gesellschafterin bei Mrs. Van Hopper angestellt und erhält dafür 90 Pfund im Jahr. Mrs. Van Hopper gibt an, dass sie ihre Gesellschafterin aus Mitleid aus verwahrlosten und elternlosen Zuständen zu sich genommen hat. Außerdem liest die junge Frau lieber Bücher als Illustrierte und trotz des Missfallens von Seiten ihrer Arbeitgeberin gibt sie den Kellnern und Angestellten des Hotels keine Befehle, sondern bittet diese freundlich und schüchtern.

Sylvester Levay betont den verzweiferten Kampf der Protagonistin gegen Rebecca, der hauptsächlich dadurch zustande kommt, dass alle von Rebecca reden, aber niemand sie sieht. Gegen diese unsichtbare Macht ist die neue Mrs. de Winter anfangs völlig chancenlos. Es wäre leichter für sie gewesen, hätte Rebecca noch gelebt und wäre nur ab und zu auf Manderley vorbeigekommen um z.B. Geld abzuholen. So hätte die Ich-Erzählerin gesehen, dass Rebecca zwar wirklich die Schönste,²³⁴ aber keinesfalls in der Art zu glorifizieren ist, wie die junge Frau dies in ihrer Phantasie tut, und worin sie durch die Erzählungen von Frank Crawley und besonders Mrs. Danvers auch bestärkt wird.

Als sie von ihrer bevorstehenden Abreise aus Monte Carlo und der damit einhergehenden Trennung von Maxim erfährt, rekapituliert sie in ihrem Sololied „Zeit in einer Flasche“ ihre Zeit mit Maxim. Hier wird schon deutlich, wie sehr sie von dem älteren Mann beeindruckt ist und solcherart Gefühle bisher noch nie erlebt hat. Schon wenig später, einige Tage nach ihrer Ankunft auf Manderley, liegt sie einsam in ihrem großen Bett und sehnt sich wiederum nach Maxim, obwohl sie jetzt verheiratet sind. Hier würde sie zu gerne die unbeschwerten Momente in Monte Carlo aus der Flasche hervorholen, denn sie spürt, dass nun Maxims Küsse ihr die Zweifel nehmen sollen.

5.3.3.2 Maxim de Winter

Sehr viel erfährt der Zuschauer nicht über Maxim und seine Vergangenheit. Er ist besonders leicht aufbrausend und reagiert dann unbeherrscht und jähzornig. Einzig in dem Lied seiner Schwester Beatrice, „Was ist nur los mit ihm?“, wird klar, dass für ihn die

²³² Vgl.: Kunze, Michael: Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 6. a.a.O.

²³³ Vgl.: Zoufaly, Kristina: Ich hab geträumt von Manderlay [sic]. Wietske van Tongeren. Die junge Holländerin ist mit Uwe Kröger in der Uraufführung von „Rebecca“ erfolgreich. In: Bühne, Heft 06/2007. S. 34f.

²³⁴ Vgl.: Sylvester Levay in: Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater. ORF2 am 01.10.2006.

Ehre und der Ruf von Manderley das Wichtigste sind, was er immer in erster Priorität schützen würde. Rebecca wusste also genau, wie sie ihn am härtesten treffen konnte, nämlich indem Manderley und die de Winters in Gefahr sind, ihren guten Namen zu verlieren.

In ihrem Lied erzählt Beatrice außerdem, dass Maxim am Totenbett seines Vaters dessen Hand hielt und ihm dort das Versprechen gab, sich um das Erbe der de Winters angemessen zu kümmern. Umso härter muss ihn Rebeccas leichtfertigen Umgang mit Manderley getroffen haben. Grund genug, seine neue Frau nach dem genauen Gegenteil von Rebecca auszusuchen. Unbedingt will er sie beschützen vor den Erinnerungen, wird aber, je mehr er diese zu verdrängen versucht, von diesen eingeholt. In diesen Momenten hat er seinen Zorn nicht mehr unter Kontrolle und aus lauter Angst, seine neue Frau könnte etwas über seine Vergangenheit herausfinden und ihn verlassen, verletzt er sie durch seine Unbeherrschtheit. Er hadert mit seinem Schicksal, nach Manderley zurückgekommen zu sein, bringt es aber auch nicht über sich, den Familiensitz sich selbst zu überlassen.

Im Verlauf des Musicals singt Maxim erst nach 40 Minuten zum ersten Mal, nämlich in dem Lied „Bist du glücklich?“ Einerseits behandelt er seine junge Frau sehr liebevoll und sorgt sich darum, ob sie sich in ihrem neuen Zuhause wohl fühlt. Er will sie aber auch dominieren und gar nicht erst zulassen, dass sie die Stärke und Macht von Rebecca über ihn erreichen könnte. Daher behandelt er sie wie ein kleines Kind und gibt ihr das Gefühl, ihm nicht gewachsen zu sein. Zu tief sitzt noch der Schock über Rebeccas Macht. Erst als er merkt, dass seine Frau nach seiner Beichte die Fäden in die Hand nimmt und er sich auf sie verlassen kann, schafft er es, sich vor ihr klein zu machen und seiner neuen Frau das Ruder zu überlassen.

5.3.3.3 Mrs. Danvers

Schon bei ihrem ersten Auftritt, bei welchem sie den Bediensteten letzte Anweisungen gibt, wie Manderley für die Ankunft Maxims vorbereitet werden muss, macht Mrs. Danvers unmissverständlich klar, dass sie die neue Mrs. de Winter niemals als neue Herrin akzeptieren wird. Als das frisch vermählte Paar schließlich in Manderley auftaucht und die neue Mrs. de Winter ihre Handschuhe fallen lässt, hebt Mrs. Danvers diese auf und lässt dadurch das verschreckte Mädchen vor den versammelten Bediensteten und ihrem Ehemann wie ein kleines Kind dastehen. Mit dieser Taktik beschwört sie auch den ersten Ehestreit herauf, als ihre neue Herrin sich nicht traut, von dem zerbrochenen Amor zu berichten.

Mrs. Danvers hat als Einzige die guten Züge in Rebeccas Wesen gesehen. Sie liebt sie unendlich und wäre dazu bereit gewesen, alles für ihre Herrin zu tun, auch zu sterben. Auf Manderley muss sie in ihren Handlungen und Äußerungen jedoch vorsichtig sein, denn

als Bedienstete im Haus kann sie sich nicht alles erlauben.²³⁵ So trauert sie unbemerkt um Rebecca, und ihr Schmerz gipfelt schließlich in der Wahnsinnstat, Manderley anzuzünden. Vor ihrer neuen Herrin jedoch kippt ihre starke Fassade kein einziges Mal. Lediglich wenn die neue Mrs. de Winter kurz vor dem Gerichtstermin den Amor endgültig zerstört, sinkt sie zu Boden und lässt Rebecca sich ein letztes Mal aufbäumen, indem sie ihren Text aus „Sie ergibt sich nicht“, jetzt mit einer anderen Melodie, gegen die junge Herrin von Manderley singt:

„MRS. DANVERS: Sie ergibt sich nicht.

Man besiegt sie nicht.

Sie ist stark,

der Macht des Todes

unterliegt sie nicht.

Nein, man sieht sie nicht,

doch ich spür’,

sie ist hier

und lebt noch.

Sie hört uns.

Sie sieht uns.

Sie ergibt sich nicht.“²³⁶

5.3.3.4 Die Nebenfiguren

Für Edith Van Hopper gibt es eigentlich nur einen wahrhaftigen Grund zur Daseinsberechtigung, denn im DramaMusical gibt es normalerweise keinen Platz für Personen, die nicht der Erzählung der Geschichte dienen: Sie bringt sicherlich unfreiwillig die beiden Liebenden zusammen. Außerdem zeichnet sie sich im ansonsten eher düsteren Musical für die komödiantische Seite verantwortlich. Sie geht davon aus, dass sie alles bestimmen kann, und so verfährt sie nicht nur mit ihrer quasi Leibeigenen, der Gesellschafterin, sondern auch mit den Männern: „Hat einer seine Frau begraben, muss er eine neue haben, und keine könnte besser sein als ich.“²³⁷ Mit diesem Eingangssatz ihres Liedes „I’m an American woman“ auf dem Kostümball wird ihre Unsensibilität direkt unterstrichen, denn sie singt es direkt neben Maxim, der auf seine neue Frau wartet. Mrs. Van Hopper glaubt, alles wäre käuflich, aber schon Maxim zweifelt daran: „Ich wusste nicht, dass man Gesellschaft kaufen kann.“²³⁸ Und so ist es nicht verwunderlich, dass Mrs. Van Hopper ihre Gesellschafterin schon bald darauf verliert.

²³⁵ Vgl.: Susan Riggava-Dumas in: Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater. ORF2 am 01.10.2006.

²³⁶ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. Hamburg: Edition Butterfly 2006. S. 78.

²³⁷ Ebd. S. 52.

²³⁸ Ebd. S. 12.

Michael Kunze möchte aber gleichzeitig mit Mrs. Van Hopper das „Zerrbild einer starken Frau“ darstellen. Sie sagt ihrer Gesellschafterin aus verletztem Stolz voraus, dass diese niemals eine Lady de Winter wird und hält sich gleichzeitig selbst für eine Lady, was das Publikum anzweifelt. Nach Mrs. Van Hoppers peinlichem Auftritt auf dem Kostümball setzt die neue Mrs. de Winter einen Kontrast mit „Heut Nacht verzauber ich die Welt“, indem sie dem Publikum das Idealbild vorhält. Wenn die junge Herrin von Manderley sich für den Ball bereit macht, versetzt sie das Publikum in den Glauben, nun könne sie endlich über Mrs. Van Hopper triumphieren. Umso tiefer sitzt der Schock zum Ende des ersten Aktes, von dem der Zuschauer ausgehen musste, er würde gut enden.²³⁹ Nicht zuletzt führt Mrs. Van Hopper auch dazu, diesen Schock dem Zuschauer überhaupt erklärbar zu machen, denn sie als erstmaliger Gast auf Manderley kann natürlich genau wie die neue Mrs. de Winter nicht wissen, dass Rebecca beim letzten Kostümball dasselbe Kleid trug. Ihre Frage danach, warum Maxim über seine Frau so entsetzt reagiert, gibt Beatrice die Gelegenheit, Mrs. Van Hopper, der zweiten Mrs. de Winter und den Zuschauern zu erklären: „Ihr Kostüm. Genau dasselbe trug Rebecca letztes Jahr.“²⁴⁰ Im Musical ist diese plakative Erklärung unbedingt notwendig, damit durch Beatrice eindeutig die unglücklichen Umstände erläutert werden können und die Zuschauer mit der Frage in die Pause entlassen werden, wo das alles noch hinführen soll.

Beatrice ist die klassische Verbündete an der Seite von der Protagonistin. Sie dient als Spiegel von der jungen Frau, womit dem Zuschauer deutlich gemacht wird, wie viel Initiative und Energie in der neuen Mrs. de Winter stecken, die es als einzige schafft, an Maxims Seite zu bleiben. Außerdem erklärt sie in ihrem Sololied „Was ist nur los mit ihm?“ etwas über die Beweggründe für das Verhalten Maxims gegenüber Rebecca.²⁴¹ In diesem Lied macht sich Beatrice Sorgen um ihren Bruder und versucht, Antworten zu finden, warum sich Maxim so kalt und unbeherrscht gegenüber seiner Frau verhält. Durch sie wird die Unbeherrschtheit Maxims mit Verzweiflung erklärt und der Zuschauer erfährt, dass er keine Schande über die Familie und das Haus kommen lassen würde.

Zu jeder Zeit ist Beatrice freundlich und herzlich gegenüber ihrer neuen Schwägerin und hilft ihr, sich in ihrem neuen Leben zurecht zu finden. Und schließlich repräsentiert sie die 1920er Jahre, in denen eine Vernunft Ehe in den höheren Kreisen durchaus noch vorgekommen ist. Sicher haben sie und Giles sich miteinander arrangiert, aber von wirklicher Liebe, wie diese Maxim und seiner Frau vorbehalten ist, ist nichts zu sehen. Gerade in ihrem und Giles' Lied über die liebe Verwandtschaft schwingt die Sehnsucht Beatrices mit, eine ebensolche Liebe zu leben: „Wenn zwei sich finden, suchen sie nur

²³⁹ Vgl.: Kunze, Michael: 5 Fragen an Michael Kunze. Ausgabe 4, Mai 2008. a.a.O.

²⁴⁰ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 56.

²⁴¹ Vgl.: Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

Zweisamkeit und Harmonie.“²⁴² Auch sie hat ihr Päckchen im Leben zu tragen, was deutlich wird, wenn sie ihrer neuen Schwägerin ihren Mann vorstellt und dabei ergeben seufzt: „Und das ist Giles, mein Mann.“²⁴³

Im starken Gegensatz zu Beatrice verhält sich der schurkische Jack Favell, der Cousin Rebeccas. Im ersten Akt hat er einen Auftritt in Rebeccas Schlafzimmer, in welchem er nach eventuellen Kostbarkeiten seiner verstorbenen Cousine sucht. Mrs. Danvers scheint diese Suche nicht zu tolerieren, kann ihn aber nicht davon abhalten. Schon bei seinem ersten Auftritt und einem seiner ersten Sätze wird klar, dass Jack Favell nur auf das schnelle Geld aus ist, und es ist äußerst fragwürdig, ob ihm Rebecca wirklich etwas bedeutete:

„JACK FAVELL: Wo ist das Kästchen mit dem Schmuck geblieben?

Es hat doch immer hier gestanden. [...]

Hilf mir suchen, Danny.

Ihren Schmuck und ihr Geld.

Mir würd' es helfen.

Das wäre in ihrem Sinn, Danny.“²⁴⁴

Er betont immer wieder, dass Rebecca ihn liebte und er ihr Lieblingscousin war. Seinen zweiten Auftritt hat Favell im zweiten Akt am Strand, als die zweite Mrs. de Winter auf der Suche nach Maxim ist. Hier offenbart er sich nicht nur als raffgierig, weil er ganz offensichtlich darauf hofft, durch das Strandgut einen Gewinn zu machen, sondern auch offen ausspricht, dass es ihm Spaß macht, sich an dem Schaden anderer zu bereichern:

„JACK FAVELL: Ich liebe Katastrophen. Es macht Spaß, dem Unglück von anderen zuzuschauen.“²⁴⁵

Er kombiniert sofort, was der Fund von Rebeccas Schiff mit einer Leiche an Bord für Maxim bedeuten könnte, wenn er dem Schicksal ein wenig nachhilft:

„JACK FAVELL: Jemand kriegt jetzt einigen Ärger.

Schicksal nimm deinen Lauf.

Für ihn wird es jetzt unangenehm.

Ich aber freu mich drauf.“²⁴⁶

So ist es nicht verwunderlich, dass Favell sowohl im Gerichtssaal mit Mrs. Danvers, als auch wenig später auf Manderley auftaucht und Maxim seine Erpressung unterbreitet: Er will Maxim einen angeblich klaren Beweis dessen Schuld verkaufen. Mit dem klaren Ziel vor Augen, an diesem Abend den großen Gewinn zu machen, sieht er mit dem

²⁴² Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 28.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 37f.

²⁴⁵ Ebd. S. 63.

²⁴⁶ Ebd. S. 65.

Einschreiten Oberst Julyans, der sich der Sache annimmt, seine Felle davonschwimmen. Als er plötzlich merkt, dass er Maxim nicht ausnehmen kann, schwenkt Favell um und will zumindest mit allen Mitteln versuchen, Maxim an den Galgen zu bringen. Auch glaubt er Rebecca so gut gekannt zu haben, um genau zu wissen, dass diese nie und nimmer Selbstmord begangen haben kann. Als er Ben als Zeugen vorbringt, verliert er endgültig die Fassung, als dieser ihm nicht zweckdienlich ist, und schreit ihn an. Schließlich fällt ihm auch Mrs. Danvers in den Rücken, indem diese nicht bestätigt, Favell und Rebecca hätten ein Liebesverhältnis gehabt.

5.3.4 Ausstattung

Bühnenbild

Die Anfangsszenen in Monte Carlo spielen sich in der Eingangslounge und dem Frühstücksraum des Hotels, auf der Hotelterasse, an einer Klippe sowie in dem Mädchens und Mrs. Van Hoppers Hotelzimmer ab. In der Eingangslounge begegnen die beiden Frauen zum ersten mal Maxim de Winter. Das Bühnenbild füllt den Raum komplett aus und besteht aus bronzefarbenen hohen Wänden zwischen Säulen. Im rechten Teil befindet sich der Empfangstresen des Hotels, ebenfalls in bronze-goldfarben und direkt daneben ein Aufzug, in welchen ständig Hotelgäste ein- oder aussteigen. Auf der linken Bühnenseite gibt eine Drehtür den Blick frei auf den himmelblauen Hintergrund, während im Vordergrund kleine weiß-silberne Tischchen mit Stühlen stehen. Das Dekor des Hotels besitzt einen sehr pompösen und mondänen Charakter. Das Bühnenbild wandelt sich mit wenigen Handgriffen zum Frühstücksraum, in welchem Maxim und das Mädchen am nächsten Morgen alleine aufeinander treffen. Hierfür werden von den Seiten weitere Tische mit Stühlen hereingefahren und von den Kellnern mit weißem Tischtuch, Gedeck, Serviette und Blumenvasen mit blauen Kornblumen gedeckt. Der Übergang zur Terrasse mit den blau-weißen Markisen des Hotels ist fließend, als Maxim die junge Frau einlädt, den Tag mit ihm zu verbringen. Nach und nach leert sich die Bühne, zunächst stehen auf den Seiten noch die Frühstückstischchen mit Hotelgästen, die über Maxim und seine junge Begleitung tratschen, aber wenn Maxim und das Mädchen an die Felsenklippe herantreten und Maxim die dunkle Erinnerung an Rebecca einholt, ist der große Bühnenraum leer. Lediglich im Hintergrund ist ein großer himmelblauer Prospekt zu sehen. Die Klippe befindet sich an der Rampe zum Orchestergraben, und der Bühnenboden ist tatsächlich wie eine Klippe geformt. Erst wenn Mrs. Van Hopper ihrer Gesellschafterin verkündet, dass sie wieder zurück nach New York will, ändert sich das Bühnenbild. Etwa in der Bühnenmitte stehen bronze-goldfarbene Säulen mit hohen weißen Vorhängen dazwischen. Während die junge Frau im Vordergrund von ihrer Zeit mit Maxim träumt, sieht man ihn hinter den Vorhängen vorbeigehen. Im Vordergrund

sind Gepäckstücke wie Koffer und Schachteln und oben darauf ein Telefon aufgebaut, mit welchem das Mädchen versucht, Maxim zu erreichen.

Mit dieser letzten Szene in Monte Carlo wird auch das Lichtdesign immer dunkler. Wurde die Eingangslobby des Hotels noch hell beleuchtet, ist Manderley auch durch die Beleuchtung sehr düster dargestellt, und nur Szenen wie auf dem Golfplatz bringen mehr Licht auf das weitere Geschehen. Der Lichtdesigner Andrew Voller beschreibt die große Farbpalette des Lichtes mit dezenten Farben. Die meisten Szenen sind bewusst sehr dunkel eingeleuchtet, was aber nicht heißt, dass keine Gesichter mehr zu sehen sind. Einzelne Punkte auf der Bühne sind durch Licht hervorgehoben,²⁴⁷ wie z.B. auffallend auf dem Maskenball, wenn es der zweiten Mrs. de Winter wie Schuppen von den Augen fällt, in was für eine Falle der Mrs. Danvers sie ahnungslos getreten ist. Schonungslos wird sie hier beleuchtet. Der Kontrast zwischen dem sonnigen Monte Carlo und der bedrückenden Atmosphäre des düsteren Cornwall wird im Bühnenbild durch das Licht kräftig unterstrichen.

Die Hochzeitsszenen spielen auf der Vorderbühne vor einem Prospekt, auf welchem Projektionen von dem real existierenden venezianischen Hotel San Moisé, Häuser, Kanäle und Wasser offensichtlich von Venedig zu sehen sind. Die Videoprojektion endet schließlich mit dem Weg nach Manderley und dem großen, herrschaftlichen Haus.

Das nachfolgende Hauptbühnenbild von Manderley ist vielseitig verwendbar als Eingangshalle, Bibliothek und auch als das improvisierte Schlafzimmer der zweiten Mrs. de Winter. Zunächst ist nur die große geschwungene Treppe zu sehen, die in der Bühnenmitte dominiert. Aus dunklem Holz führt sie nach oben ins Nirgendwo, der Zuschauer sieht aber in der Höhe wo sie endet. Da aber rings umher schmale Prospekte, im Hintergrund auch größere Prospekte mit leeren, aufgehängten Bilderrahmen und Leuchtern an den Wänden die genaue Sicht auf das Ende der Treppe oft schlecht einsehbar machen, tritt Mrs. Danvers von oben herab auf, ohne dass ihr Auftritt zu sehen ist. Die Treppe befindet sich auf einer versenkbaren Drehbühne. Um die Bibliothek darzustellen dreht sie sich um 90°, und unter der Treppe kommt die runde Bücherwand zum Vorschein. Drei dunkelbraune Ledersessel, eine Minibar in einer Weltkugel sowie ein Schachbrett auf einem Tischchen komplettieren das Dekor der Bibliothek.

Der Maskenball von Manderley findet im Eingangsbereich statt. Nach Mrs. Van Hoppers Lied „I'm an American woman“ verschwindet die Treppe mitsamt den Ballgästen mit einer Drehung langsam in der Versenkung. Ein großes kreisrundes Loch sowie der oberste Teil des Treppengeländers bleiben zurück. Zu dem großem Auftritt Mrs. de Winters als Dame in Weiß stellt sie sich auf den oberen Teil der Treppe, und während sie den Ballgästen angekündigt wird, schreitet sie die Treppe hinunter, während diese in einer langsamen

²⁴⁷ Vgl.: Andrew Voller in: Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater. ORF2 am 01.10.2006.

Drehung wieder mit den Gästen hochgefahren wird. Als der erschrockene Maxim sie wegschickt, dreht sich die Treppe wiederum, und Mrs. Danvers erscheint triumphierend.

Das Morgenzimmer von Manderley wird durch zwei hohe, undurchsichtige Wände, die leicht verschoben sind, dargestellt. Zwischen den Wänden kann auf- und abgetreten werden und sie verdecken die Sicht auf den Bühnenhintergrund. Auf den beiden Wänden sind ebenfalls leere Bilderrahmen sowie Ornamente, ein angedeuteter Kamin und eine nicht zu gebrauchende Tür zu sehen. Auf der linken Bühnenseite steht ein Stuhl und Rebeccas Schreibtisch mit verzierten, dünnen Beinen, darauf ein Telefon, Briefpapier, ein Notizbuch, eine Schreibtischunterlage, alles mit dem ihr typischen „R“ versehen. Den Glaskasten mit Rebeccas weißen und dunkelroten Orchideen entfernt die zweite Mrs. de Winter erst im zweiten Akt, wenn sie sich endlich Mrs. Danvers gegenüber behaupten kann, und tauscht die Orchideen gegen Azaleen aus.

Einen zentralen Ort des Musicals nimmt das Schlafzimmer Rebeccas ein. Mrs. Danvers ist die absolute Herrscherin des Reiches und hat alles so belassen, wie es war, als Rebecca de Winter noch gelebt hat. Rebeccas Schminktisch im linken Vordergrund mit Schubladen und einem Stuhl davor ist reichlich verziert und bestückt mit Parfumflaschen und einem Krug. An den Wänden sind Leuchter angebracht, deren Kerzen allerdings flackern und dann erlöschen, sobald Mrs. Danvers das Fenster aufmacht und der Meereswind deutlich durch das Zimmer fährt. Als sich Mrs. Danvers und Jack Favell in Rebeccas Zimmer aufhalten, verbergen noch lange, vom Bühnenboden herabhängende und durchsichtige weiße Vorhänge, die sich bei offenem Fenster gespenstisch bewegen, den freien Blick auf Rebeccas opulentes Bett. Erst als die zweite Mrs. de Winter die beiden überrascht und Mrs. Danvers ihr Rebeccas Zimmer zeigen will, fahren die Vorhänge etwas zur Seite und geben den Blick auf Rebeccas Bett frei. Darauf liegen mehrere Kissen, alle bestickt mit dem altbekannten „R“ sowie Rebeccas Nachthemd. Zu all dem Unglück der zweiten Mrs. de Winter kommt nun noch die Vorstellung hinzu, wie sich Maxim und Rebecca, das perfekte Paar, in diesem Bett einst vergnügten. Wie Rebecca immer noch vorherrschend auf Manderley ist, zeigt, dass sie ein eigenes Zimmer hat, während das Zimmer der zweiten Mrs. de Winter lediglich durch ein von der Seite hereingefahrenes, deutlich schmaleres Bett im Vordergrund des Bibliothekdekors dargestellt wird. Rebeccas Zimmer ist zweimal Ort des Geschehens, der Balkon ist sogar dreimal zu sehen. Das Bett der Ich-Erzählerin dagegen kommt nur während „Hilf mir durch die Nacht“ zum Vorschein.

Das Bootshaus spielt im ersten und besonders im zweiten Akt eine wichtige Rolle. Es ist der Ort, an dem Maxim seiner Frau von seinen wahren Gefühlen gegenüber Rebecca erzählt, woraufhin sich für sie alles ändert, da sie nun weiß, Maxim liebt sie wirklich. Das Bootshaus ist etwa sechs Meter hoch aus weißen, schmalen, einander überlappenden

Holzbrettern gebaut und hat mehrere kleine Fenster sowie eine Tür. Um das Bootshaus führt eine schmale Treppe mit Geländer auf die Rückseite. Am Geländer ist ein rot-weißer Rettungsring angebracht.

Weitere Szenen neben der Hochzeitsszene, während welcher Umbauten auf der Bühne geschehen, und die daher vor einem Prospekt stattfinden, sind die in Beatrices Haus (1. Akt, 8. Szene), auf dem Golfplatz (1. Akt, 10. Szene), in Frank Crawleys Büro (1. Akt, 12. Szene) und auf dem Bahnhof in Cornwall (2. Akt, 11. Szene). Bühnenbildner Peter Davison wollte damit einen fließenden Übergang von einer Szene auf die nächste garantieren.²⁴⁸ Beatrices Eingangsbereich wird durch einen Prospekt mit einer großen projizierten Blume dargestellt, davor steht ein Tisch mit einem großen Spiegel, bestückt mit einem Lampenschirm, einer Blumenvase mit rosaroten Rosen sowie Bilderrahmen mit Familienfotos. Vor dem Tisch steht ein Stuhl und ein Golfset. Der Golfplatz spielt sich vor einem Prospekt mit wenigen verschwommen angedeuteten Bäumen ab. Davor werden drei Grashügel mit je einer roten Fahne hereingefahren, die während dem Lied von den Golfern bewegt werden. Frank Crawleys Verwalterraum wird durch einen Aktenschrank und einem einfachen grünen Schreibtisch mit Telefon, Akten und Schreibmaschine dargestellt. Für den Bahnhof schließlich wird auf dem Prospekt ein einfahrender Zug projiziert. Während Maxim und seine Frau glauben, über Rebecca zu triumphieren, wandelt sich die Projektion langsam zu dem Feuer von Manderley.

Der Brand von Manderley ist eine der spektakulärsten Szenen des Musicals. Sie spielt in der Eingangshalle von Manderley. Ein durchsichtiger Vorhang vor dem Bühnenbild dient dazu, dass die Projektionen des Feuers sehr nah am Zuschauer dran sind und dem Publikum schon alleine durch den visuellen Eindruck der Flammen warm wird. Mrs. Danvers steht mit einem Kerzenleuchter auf der Treppe, die sich dreht und zündet schließlich mit dem Leuchter das Treppengeländer an, an welchem ein pyrotechnischer Effekt gezündet wird, so dass das Geländer in Flammen steht. Die Treppe versinkt im Boden und Mrs. Danvers, in Rebeccas Nachthemd, läuft lichterloh brennend einmal quer über die Bühne. Dieser Stunt wird, laut den Informationen während der Backstageführung, im Wiener Raimund Theater allabendlich von einem Feuerwehrmann ausgeführt. Die Projektion zeigt nun herunterfallende Trümmer von Manderley und das Sounddesign tut sein übriges. Nahtlos geht die Szene über in die Reprise von „Ich hab geträumt von Manderley“, und der Zuschauer erkennt nun das Bühnenbild der ersten Szene: hinter dem durchsichtigen Vorhang hängen die Trümmer von Manderley aus dem Schnürboden herab. So schließt sich nicht nur der musikalische, sondern auch der bühnenbildnerische Kreis.

²⁴⁸ Vgl. Peter Davison in: Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater. ORF2 am 01.10.2006.

Kostüme

Die Kostüme der zweiten Mrs. de Winter folgen einem dramaturgischen Konzept. Kostümbildnerin Birgit Hutter erläutert die Funktion der Kostüme zu Anfang als sauber, hübsch und einfach. In dem Moment, in dem die junge Frau sich aber dazu entschließt, die Schatten zu bekämpfen, bekommt sie Farbe in ihre Kostüme.²⁴⁹ So trägt sie in den ersten Szenen in Monte Carlo eine weiße, kurzärmelige Bluse und einen grauen Kordrock. Ergänzt wird ihr Kostüm durch eine ebensolche graue Jacke und eine braune Baskenmütze. Zur Hochzeit trägt sie ein klassisches weißes hochgeschlossenes Kleid mit kurzen Ärmeln, einem weißen Blütenkopfschmuck und Schleier. Auf Manderley ist die neue Mrs. de Winter in ein braunes, knielanges, weiches Kordkleid mit einer gelben Stoffblumenbroche gekleidet. Dazu trägt sie eine weiße einfache Perlenkette sowie eine Haarspange, womit ihr kindliches Wesen unterstrichen wird. Variiert wird dieses Kostüm durch einen hellbraunen dünnen Stoffmantel mit Knöpfen. Das Ballkostüm, von Caroline de Winters Bild inspiriert, ist ganz in weiß und der Zuschauer kann verfolgen, wie die neue Mrs. de Winter dieses Kostüm mit Hilfe ihres Zimmermädchens Clarice anzieht. Dazu gehören ein strassbesticktes Mieder und ein ausladender Schößchenrock mit langer Schleppe. Unter dem Rock trägt sie eine kurze Satinhose. Weiße, lange Handschuhe, eine dicke Perlenkette, lange Perlenohrringe sowie ein weißer Zylinder mit aufgestickten weißen Blumen komplettieren ihr Ballkostüm. Nach dem Schock, den ihr Kostüm auf dem Ball auslöst, trägt die zweite Mrs. de Winter am Anfang des zweiten Aktes einen rosa gemusterten Seidenmorgenmantel. Als sie schließlich gefordert wird, Maxim beizustehen, ist ihr Kleid in einem zarten rosa mit dezenten Blumenstickereien. Dazu trägt sie rosa Schuhe und wahlweise einen rosa Mantel mit einer großen rosa Stoffblumenbroche und einen rosa Filzlockenhut. Als die neue Mrs. de Winter nach London zu Dr. Baker fährt, trägt sie eine haselnussbraune Jacke mit leuchtend rotem Pelzbesatz sowohl am Kragen als auch am Ärmelende über ihrem gleichfarbigen Rock, dazu rote Lederhandschuhe und eine rote Tasche. Die Schauspielerinnen der zweiten Mrs. de Winter haben einen blonden, glatten, kinnlangen Pagenschnitt mit Pony. Dadurch sieht sie Bildern der jungen Daphne du Maurier sehr ähnlich, mehr als dies Joan Fontaine in Hitchcocks *Rebecca* tut. Deren blonde, fast schulterlange Haare sind entweder durch einen Mittelscheitel oder aber durch einen Haarreif aus dem Gesicht frisiert.

Maxim de Winter trägt in Monte Carlo einen komplett weißen Anzug mit weißem Hemd und dunkler, mit weißen kleinen Punkten bestückter, Krawatte. Dazu hat er einen ebenfalls weißen breitkrempigen Herrenhut mit schwarzem Band. Variiert wird dieses Kostüm, indem Maxim in den späteren Szenen in Monte Carlo eine dunkle Anzugsjacke mit weißem Einstecktuch trägt. Zur Hochzeit hat Maxim wiederum die weiße Anzugsjacke

²⁴⁹ Vgl. Birgit Hutter in: *Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater*. ORF2 am 01.10.2006.

an. Kaum auf Manderley angekommen, trägt Maxim eine hellgraue Anzugshose und gleichfarbige Weste. Dazu hat er einen braunen Mantel. Zum Kostümball verkleidet sich Maxim nicht, sondern erscheint lediglich in einem schwarzen Nadelstreifensmoking mit weißer Fliege und weißem Einstecktuch. Im zweiten Akt trägt Maxim eine anthrazitfarbene Nadelstreifenhose mit gleicher Weste, dazu einen ebenfalls anthrazitfarbenen Mantel. Zur Gerichtsverhandlung hat Maxim einen anthrazitfarbenen Hut. Dieses Kostüm behält er bis zum Ende an. Als er zum Finale, dem zweiten „Ich hab geträumt von Manderley“, erscheint, sind seine Haare grau.

Mrs. Danvers hat während der Inszenierung lediglich ein einziges Kostüm, nämlich ein enges, schwarzes, hochgeschlossenes, bodenlanges Gouvernantenkleid. Das Kleid ist vorne geknöpft und in der Taille schlank. Der Kragen wird mit einer silbernen Brosche zugemacht. Für die Gerichtsverhandlung sowie ihre darauffolgende Ankunft auf Manderley trägt sie dazu einen schwarzen, bodenlangen Mantel sowie einen schwarzen Hut. Wenn sie Manderley anzündet und anschließend durch das brennende Haus läuft, hat sie das gelbe Seidennachthemd von Rebecca an. Sie hat eine dunkelhaarige Perücke mit einem Dutt und grauen Strähnen.

Auch Jack Favell ist mit lediglich einem einzigen Kostüm ausgestattet. Er trägt einen braunen Nadelstreifenanzug, darunter ein weiß gestreiftes Hemd, ein weißes Einstecktuch sowie weiße, glänzende Schuhe. Am Strand und zum Gerichtstermin erscheint er in einem beige Mantel und weißen Handschuhen.

Beatrice trägt in ihrer ersten Szene, in welcher sie sich sofort herzlich mit ihrer neuen Schwägerin versteht, einen dunkelgrünen Baumwollstrickrock. Dazu passend, aus demselben Material nur in etwas hellerem grün, trägt sie ein Oberteil und eine Strickjacke mit zwei Taschen, die oben mit einem Knopf zugehalten wird. Sie hat eine weiße, einfache Perlenkette, flache Schuhe und um den Kopf gebunden ein gemustertes Tuch. In ihrem Sololied, in dem sie sich Sorgen um ihren Bruder macht, trägt sie im gleichen Stil einen beige Baumwollstrickrock und eine rot-gelb gestreifte weite Jacke. Zum Kostümball erscheint sie als verschleierte Haremsdame und ist dabei in einen roten, transparenten Stoff gehüllt. Und schließlich, zum Frauenduett „Die Stärke einer liebenden Frau“, ist Beatrice in ein typisches Reiteroutfit mit hellbeiger Reithose, schwarzen Stiefeln und hellbrauner Jacke gekleidet.

Ben trägt einen dunkelblauen Baumwollpullover, darunter ein weiß-dunkelblau-gestreiftes Shirt. Dazu hat er eine dunkelblaue, sehr weite Hose und eine hellblaue Baskenmütze an. Sein Aussehen erinnert an einen Matrosenlook.

Edith Van Hopper sticht auch durch ihre Kostüme aus der einheitlich eher grau-braun-sepia-farbenen Masse heraus. Zu Anfang in Monte Carlo trägt sie einen tiefblauen, weiten Zweiteiler, welcher am Saum mit silbernen Stickereien bestückt ist. Dazu im selben blau

einen Turban sowie blaue Federohrringe. Sie trägt ein protziges Armband und einen ebensolchen Ring, außerdem hat sie um den Hals ein weißes Fuchsfell. Blausilberne hohe Schuhe vervollständigen dieses Kostüm. Bei der Abreise nach New York trägt sie einen kurzen Rock, der von einem knapp über kniehohen, hell- und dunkelblau gemusterten Mantel verdeckt wird. In gleicher Farbe ist auch ihr Hut, und wiederum hat sie ihr weißes Fuchsfell dabei. Bei ihrem letzten Auftritt, beim Ball von Manderley, ist Mrs. Van Hopper sicherlich mit dem auffälligsten Kostüm bekleidet. Sie trägt ein knielanges Kleid, welches an den Seiten durch einen Reifrock herausgestellt wird. Der Rock ist mit karoförmigen, in verschiedenen rot-, rosa- und goldfarbenen gleichgroßen Flickern versehen, während das Mieder in rosa mit einem ausladenden Ausschnitt und Puffärmeln gehalten ist. Dazu trägt sie rosa Schnürstiefel, eine hennarote Perücke sowie einen rosa Hut.

Auch die anderen Ballgäste sind in dieser Szene in verschiedenen Rot-, Rosa-, Gold- und Pinktönen kostümiert. Dabei tragen sie sehr unterschiedliche Kleider und Stile. Auffällige Charaktere sind zum Beispiel Asiaten, eine Zigeunerin und ein Pirat. Die Diener auf Manderley tragen anthrazitfarbene Nadelstreifenanzüge mit zwei Knopfreihen, während die Hausmädchen mit in gleicher Farbe langärmligen Kleider mit einer weißen, langen Schürze bekleidet sind. Die Kostüme in der Golfszene sind vielseitig und spiegeln die typische Golfbekleidung des Britanniens in den 1920er Jahren wider. Die Farben sind mehrheitlich gelb, grün, rot und braun in verschiedenen Tönen, das mehrheitlich vertretene Muster ist Karo. Einige der Spieler tragen Mützen.

5.3.5 Musik

Die meisten DramaMusicals sind durchkomponiert, wobei hier *Rebecca* eine Ausnahme bildet. Durch die Romanvorlage musste sehr viel Information an die Zuschauer übermittelt werden. „Um das Publikum dennoch nicht aus der Illusion zu reißen, half man sich dadurch, dass man die gesprochenen Stellen mit einer musikalischen Underscore unterlegte, wie man sie auch aus der Filmmusik kennt, und wie sie auch im Broadway Musical immer wieder verwendet wurde.“²⁵⁰ So ist die Melodie von „Sie ergibt sich nicht“, das erste Sololied der Mrs. Danvers, sehr oft Hintergrundmusik zu einzelnen Szenen. Dennoch gibt es aber auch in *Rebecca* einige Schlüsselszenen, die sich nur über Lieder vermitteln, wie beispielsweise Maxims Beichte über den wahren Tod Rebeccas in „Kein Lächeln war je so kalt“. Obwohl hier wichtige Informationen über Rebeccas Tod und Maxims Verhältnis zu ihr dem Zuschauer übermittelt werden müssen, entschieden sich Kunze und Levay dafür, Maxims Geheimnis nicht in einem Dialog mit seiner Frau zu offenbaren. Stattdessen trägt er in einer Art gehetztem Sprechgesang die Strophen und in

²⁵⁰ Müllner, Bettina/Stangl, Astrid: Die Struktur des Drama Musicals. a.a.O. S. 10.

Gesang den wiederkehrenden Refrain vor. Besonders für dieses Lied ist eine deutliche Aussprache des Darstellers immens wichtig, damit den Zuschauern entscheidende Hinweise nicht entgehen.

Ähnlich wie in der Romanvorlage bildet auch im Musical der Traum von Manderley eine Klammer um das Geschehen. „Ich hab geträumt von Manderley“ ist der musikalische Auftakt sowie das musikalische Ende des Abends, auf welchen die Ich-Erählerin die Zuschauer durch ihre Erzählung mitnimmt. Ein weiteres musikalisch wiederkehrendes Motiv ist der insgesamt viermal variierend erklingende Titelsong „Rebecca“, der von Mrs. Danvers im ersten Akt zweimal vorgetragen wird. Auch am Anfang des zweiten Aktes ertönt „Rebecca“ von Mrs. Danvers, in der letzten Strophe fällt die zweite Mrs. de Winter mit ein. Und als Mrs. Danvers schließlich von Rebeccas unheilbarer Krebserkrankung erfährt und kurz davorsteht, Manderley zu verbrennen, singt sie ein viertes mal ihr Lied an die verstorbene Titelfigur. Das Duett der beiden Liebenden, „Hilf mir durch die Nacht“, markiert musikalisch die schwere Zeit, die die beiden durchmachen müssen. Im ersten Akt erfolgt das Liebesduett nach dem ersten Streit, wenn Maxim und seine Frau die Nacht getrennt, alleine mit ihren Gedanken, verbringen. „Jenseits der Nacht“ greift im zweiten Akt das musikalische Thema wieder auf und kennzeichnet das Triumphieren der Liebe über Rebeccas Todesumstände hinaus. Für einen Moment glauben die beiden, sie hätten die Geister der Vergangenheit besiegt und könnten glücklich auf Manderley leben. Dass sie jedoch an diesem Ort nicht glücklich werden, bezeichnet der direkte Übergang von „Jenseits der Nacht“ zum Brand von Manderley. Musikalisch wiederholt sich auch „Die neue Mrs. de Winter“. Während im ersten Akt Manderley nach Mrs. Danvers Anweisungen auf die Ankunft des frisch vermählten Paares vorbereitet wird, nimmt im zweiten Akt die neue Mrs. de Winter das Ruder in die Hand und dirigiert die Hausangestellten nach ihren Wünschen, sehr zum Missfallen von Mrs. Danvers.

Ein Beispiel dafür, wie die Musik in *Rebecca* richtungsweisend sein kann, findet sich in dem Lied „Sie ergibt sich nicht“ im ersten Akt. Mrs. Danvers trauert dabei um Rebecca und stellt sie somit dem Publikum vor. Die Strophe des Liedes bleibt dabei relativ tief, nämlich zwischen „c“ und „g“. Im Refrain werden die Notenintervalle lediglich um das „a“ erhöht, sie bleiben aber in der eingestrichenen Oktave. Die Melodie klingt dadurch sehr monoton. Interessant wird die Melodie schließlich in der dritten Strophe, wenn diese monotone Struktur einen Ausbrecher erfährt:

„MRS. DANVERS: Sie klagt und spricht mit mir.

Kein Mann dieser Welt war ihr je genug.

Sie war stolz und frei,

sie war selbstbewusst und klug.

Kein Mann konnte für sie je wichtig sein.

Diese Art von Liebe
gab ihr nichts.²⁵¹

Wenn Mrs. Danvers zum ersten mal „Kein Mann“ singt, machen die Noten bei diesen beiden Worten einen Oktavsprung vom „c“ zum „c“². Noch auffälliger wird das zweite „Kein Mann“ auf „e“² und „c“², anschließend folgt ein ansteigender Ablauf bis zu dem Wort „sie“ auf „f“². Nach diesem Ausbruch aus der ansonsten monotonen Melodik kehrt das Notenspektrum wieder zurück und fährt leicht erhöht mit dem Refrain fort.

Somit blickt Levay durch die Musik in die Zukunft der Geschichte. Mrs. Danvers erkannte, dass kein Mann für Rebecca je wichtig sein konnte und diese Tatsache spielt im Laufe der Musicalhandlung noch eine wichtige Rolle.

²⁵¹ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 26.

5.4 Vergleich zwischen Roman, Film und Musical

5.4.1 Handlung

Auch wenn Selznick sehr wahrscheinlich nicht mehr als eine Zusammenfassung von Daphne du Mauriers *Rebecca* gelesen hat, bestand er dennoch darauf, dass sich das Drehbuch peinlich genau an die Vorlage halten sollte. Hitchcock zeigte sich davon nicht begeistert: „Selznick hatte gerade *Gone with the wind* fertiggestellt, und er hatte eine Theorie, derzufolge es die Leute wütend machte, wenn man die Vorlage veränderte.“²⁵² Auf den ersten Drehbuchentwurf folgte eines der berühmten, langen Selznick-Memos, in dem er seinen Unmut über die Veränderungen der Vorlage äußerte.

Besonders missfielen Selznick die angedachten Rückblenden, in denen Rebecca zu sehen sein sollte. Da sie im Roman selbst außer in den Erzählungen nicht auftaucht, durfte sie auch im Film nicht visualisiert werden. Der Fokus sollte viel mehr auf die zweite Mrs. de Winter gelegt werden und vor allem darauf, dass die weiblichen Kinobesucher mit ihr mitfühlen können. Zu diesem Zweck musste sie mädchenhafter charakterisiert werden. Ihre Nervosität und ihr mangelndes Selbstbewusstsein zeigen sich besonders, wenn sie vor den Gästen davonläuft.

In seinem Memo appellierte Selznick außerdem an Hitchcocks Verantwortung, die er gegenüber dieser Romanvorlage hatte, und kritisierte sein mangelndes Talent hinsichtlich der Adaption. Hitchcock hätte die Rolle der Beatrice erniedrigt, die der Mrs. Danvers ohne das nötige Gift ausgestattet und Maxim ist in der ersten Fassung des Treatments ein Mann ohne Charme, Geheimnis und Romantik.²⁵³ Die Kritik an der Figur der zweiten Mrs. de Winter, die Hitchcock, nicht ohne Hintergedanken, im ersten Treatment noch „Daphne“ nannte, fiel dagegen fast milde aus.

Waren die Filme, die aus Selznicks Produktionsfirma hervorgingen, als pathetische Unterhaltung gedacht, stand Hitchcock bei der Wahl der Vorlage hier vor einer völlig humorlosen Erzählung. „Too bad that a Hitchcock film characteristically mingled light with darkness.“²⁵⁴ So stand Selznick den komischen Elementen des Drehbuchs alles andere als positiv gegenüber. Da wäre zunächst die Eröffnungsszene, die sich ganz offenbar an Hitchcocks selbst erlebte Seekrankheit anlehnt. Im ersten Drehbuch sollte Maxim de Winter auf einem Schiff zur Riviera reisen. Dabei verursachen der Wellengang und de Winters Zigarre heftige Übelkeit bei den Mitpassagieren.²⁵⁵ Gerade die Komik, die Schiffsszenen und das englische Ambiente sind typisch für Hitchcock und hätten in jedem seiner anderen Filme in ähnlicher Art erscheinen können. Selznick berief sich auf „We

²⁵² Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? a.a.O. S. 118.

²⁵³ Vgl.: Leff, Leonard J.: Hitchcock and Selznick. a.a.O. S. 46.

²⁵⁴ McGilligan, Patrick: Alfred Hitchcock. A life in darkness and light. a.a.O. S. 241.

²⁵⁵ Vgl.: Spoto, Donald: Alfred Hitchcock. Ein Leben. a.a.O. S. 242.

bought Rebecca and we intend to make Rebecca“ und informierte sogar Daphne du Maurier hinter Hitchcocks Rücken darüber, dass er sich höchstpersönlich um eine gelungene Adaption kümmern will.²⁵⁶ Du Maurier, die *Rebecca* für \$ 50`000 an Selznick International verkaufte, sorgte sich sehr darum, dass *Rebecca* durch Hitchcock ebenso von der Vorlage entfernt würde, wie er dies im Jahr zuvor mit der Verfilmung von du Mauriers *Jamaica Inn* tat. Selznick versicherte ihr daraufhin, dass es „my intention to do the book and not some botched-up semi-original such as was done with JAMAICA INN“ sei.²⁵⁷

Im Großen und Ganzen folgt die Handlung von Film und Musical sehr genau der Romanvorlage. Im Folgenden soll auf die Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten eingegangen werden. Szenen, die weder im Film noch im Musical enthalten sind, ist zum einen der Besuch von Beatrice und ihrer neuen Schwägerin bei Maxims Großmutter und zum anderen die Beisetzung Rebeccas in der Familiengruft. Wenn Beatrice und die neue Mrs. de Winter zusammen zum Haus von Beatrices und Maxims Großmutter fahren, dient dieser Ausflug zu der alten Dame dazu, die Familienverhältnisse Maxims näher zu beleuchten. Dem Leser wird klar, dass er sich sehr um die Ehre der Familie und Manderley sorgt. Somit wird die spätere Erklärung des Mordes an Rebecca plausibler. Für Maxim stellte Rebecca eine direkte Bedrohung dar, indem sie dem guten Ruf des Namens de Winter schaden könnte. Nebenbei sorgt die Großmutter für weitere schreckliche Momente für die junge schüchterne Frau, denn das Mädchen wird sowohl mit ihrer vermeintlichen Nebenbuhlerin verwechselt, als auch den Befehlen der alten Dame ausgesetzt, ihr die geliebte Rebecca wiederzubringen. Die andere Szene, die Beisetzung Rebeccas in der de Winterschen Familiengruft, erlebt die zweite Mrs. de Winter nur durch das Beobachten, denn Maxim will nicht, dass sie der Zeremonie beiwohnt.

Eine Szene, die in dieser Form nur im Film existieren kann, ist diejenige, in der Maxim und seine Frau die Filme ihrer Hochzeitsreise anschauen. Dabei wird in einem Raum ein in der Diegese sichtbarer Projektor aufgestellt und das frischvermählte Paar betrachtet auf einer Leinwand unbeschwerte Momente kurz nach ihrer Heirat. Dadurch erfährt der Zuschauer rückwirkend von Maxim und Mrs. de Winters Zeit, die in der Erzählung des Films ausgelassen wurde, nämlich die Zeit zwischen der Heirat und der Ankunft auf Manderley. Die glücklichen Bilder der nicht weit zurückliegenden Vergangenheit stehen im starken Kontrast zu dem nun folgenden Streit des Ehepaars, der durch Mrs. Danvers heraufbeschworen worden ist. Dem Zuschauer wird dieser Kontrast dadurch stärker bewusst als durch eine einfache Rückblende, denn im Vordergrund steht das

²⁵⁶ Vgl.: McGilligan, Patrick: Alfred Hitchcock. A life in darkness and light. a.a.O. S. 240f.

²⁵⁷ Vgl.: Leff, Leonard J.: Hitchcock and Selznick. a.a.O. S. 38 u. 47.

gegenwärtige, unglückliche Paar, während im Hintergrund die frohen Momente der Ehe zu sehen sind.

„Von der sekundären Leinwand reflektiertes Licht strahlt nun auf Fontaines und Oliviers Gesichter, die damit selbst wie projizierte Bilder erscheinen. [...] Mr. de Winter tritt in den Projektionsstrahl, stellt sich zwischen seine Frau und die erlöschenden Bilder der vergangenen Idylle.“²⁵⁸

Dieser Film-im-Film Moment kommt weder in der Romanvorlage, noch in der Musical-Adaption vor, obwohl diese typische Alltagsszene leicht in die Musicalhandlung integriert hätte werden können. In Roman und Musical resultiert der Streit, ausgelöst durch Mrs. Danvers und den zerbrochenen Amor, aus einem normalen Gespräch zwischen den Liebenden.

Hitchcock schafft es durch den Film-im-Film, dieser Szene trotz Selznicks Anweisungen, die Romanvorlage detailliert umzusetzen, eine andere Sichtweise zu geben und dadurch laut Patrick McGilligan „the purest Hitchcock moment in *Rebecca*“²⁵⁹ zu erschaffen. Als die zweite Mrs. de Winter nämlich in ihrer Verzweiflung ihren Mann fragt, ob dieser glücklich sei, antwortet er genau wie bei Daphne du Maurier: „Happiness is something I know nothing about.“ In diesem Augenblick wird er schon Lügen gestraft, als die Bilder im Film das glückliche Liebespaar auf ihrer Hochzeitsreise zeigen. Hitchcock lässt daraufhin Maxim hinzufügen: „Oh look, there's the one where I left the camera running on the tripod, remember?“²⁶⁰ Wie zum Beweis der Lüge zoomt die Kamera direkt auf das Paar, das auf der Leinwand glücklich während seiner Hochzeitsreise zu sehen ist.

Bevorzugte Hitchcock in seinen Filmen meistens den Suspense gegenüber dem Surprise, hatte er bei *Rebecca*, bedingt durch die vorgegebene Geschichte, wenig Gelegenheit dazu. *Rebecca* ist eine Geschichte voller Missverständnisse, in der allerdings der Rezipient kaum mehr weiß als die Charaktere. Hitchcock schaffte es trotzdem, den Suspense zumindest minimal anzuwenden. Während die junge Frau im Roman schon bei den ersten Begegnungen mit Maxim ahnt, dass ein früheres Erlebnis ihm das Leben schwer macht, schiebt Hitchcock gleich nach dem Prolog eine Szene mit Maxim ein, in welcher er an der Klippe des Meeres von Monte Carlo steht. Dabei zeigt die Kamera zunächst die tosenden Wogen des Meeres und schwenkt dann in einer Nahaufnahme direkt auf Maxims sorgenvollen Blick. Die Kamera zeigt dann, wie er einen Schritt nach vorne macht um daraufhin von der Stimme der Ich-Erzählerin aus dem Off abgelenkt zu werden. Der Anschein entsteht, er wolle Selbstmord verüben, und er schickt das Mädchen verärgert davon. Die Kamera fängt weiterhin seinen verwirrten Blick ein, bis er schließlich

²⁵⁸ Singer, Gerald: Die Polyphonie im Kino Alfred Hitchcocks. Wien: Dipl. Arbeit 2003. S. 52.

²⁵⁹ McGilligan, Patrick: Alfred Hitchcock. A life in darkness and light. a.a.O. S. 243.

²⁶⁰ Vgl.: *Rebecca*. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Robert E. Sherwood und Joan Harrison. a.a.O. 59:20'.

weg läuft. Die junge Frau erfährt im weiteren Verlauf der Geschichte von Maxims Verlust seiner Ehefrau. Im Roman liefert dieser Verlust sogleich den Grund für Maxims Sorgen, nicht jedoch im Film. Hier bleibt dem Zuschauer Maxims verstörter Blick am Abgrund der Klippe tief haften und so ahnt der Zuschauer sogleich, dass Maxim ein weit schwereres Schicksal als dem Tod seiner Frau ereilte.²⁶¹ „Indem der Film dem Rezipienten in dieser Szene einen leicht privilegierten Blick auf das Geschehen erlaubt, wendet Hitchcock sein Prinzip des *Suspense* wenigstens in minimalem Ausmaß an.“²⁶²

Nach dem Kostümball nimmt der Verlauf der Handlung in Film und Musical rapide an Geschwindigkeit zu. Während im Roman ausführlich das Erscheinen der Ich-Erzählerin in einem anderen Kleid beschrieben wird und der Raketenalarm erst am nächsten Nachmittag erfolgt, wird das gestrandete Schiff in Film und Musical noch in derselben Nacht entdeckt. Auf die ausschweifenden Passagen des Romans und weitere Zeitabläufe werden in den beiden Adaptionen zugunsten einer strafferen Handlung und einem spannenderen Verlauf verzichtet. Besonders der Film zieht rasant das Tempo der erzählten Geschichte an. So flüchtet die neue Mrs. de Winter nach dem Fauxpas mit Rebeccas Kleid in deren Zimmer und stellt dort Mrs. Danvers zur Rede. Schon kurz darauf will Mrs. Danvers das Mädchen in den Selbstmord treiben und wird nur durch den Raketenalarm von ihrem Vorhaben abgehalten. Als die zweite Mrs. de Winter daraufhin am Strand erscheint, graut schon der Morgen. Im Musical geht die junge Frau davon aus, dass sich Maxim nach dem Ball in Rebeccas Zimmer geflüchtet hat, wird dort aber, als sie Maxim aufsuchen will, von Mrs. Danvers überrascht. Noch in derselben Nacht wird sie beinahe von Mrs. Danvers zum Selbstmord getrieben, und als sie nach dem Raketenalarm am Strand Maxim sucht ist immer noch Nacht. Das schnellere Tempo von Film und Musical nach dem Höhepunkt auf dem Ball kommt dem Verlauf der Handlung sehr zugute, wird dadurch doch entscheidend die Spannung gesteigert und wesentlich schneller auf die Enthüllung der wahren Todesumstände zugespitzt.

Für die Location von Favells Erpressung wurde im Film ein Gasthaus nahe des Gerichts ausgewählt. Roman und Musical gehen dabei auf Manderley zurück, nicht jedoch der Film. Dieser beschleunigt das Erzähltempo und verzichtet auf die Rückkehr nach Manderley.

Unklar ist, ob die junge Frau im Musical noch einmal auf dem Kostümball auftaucht. Im Roman zieht sie sich um und steht mit Maxim die restliche Nacht und die Feierlichkeiten in einem normalen Kleid durch. Die Gäste waren zu dem Zeitpunkt, an dem sie mit dem falschen Kleid auftauchte, noch nicht in Manderley eingetroffen. Im Film sind ebenfalls nur Maxim, Beatrice, Giles und Frank anwesend, als sie in ihrem Kleid die Treppe hinunter

²⁶¹ Vgl.: Reuter, Vibeke: Alfred Hitchcocks Handschrift. a.a.O. S. 104.

²⁶² Ebd.

schreitet, und sie kann sich noch rechtzeitig in die oberen Stockwerke flüchten, kurz bevor die Gäste eintreffen. Ganz anders im Musical, in dem der Ball schon in vollem Gange ist, die Gäste ausgelassen tanzen und auf den Höhepunkt, das Erscheinen der neuen Mrs. de Winter, warten. Diese Szene bietet eine hervorragende Basis für eine groß angelegte Ensembleszene und musste daher eingebaut werden, um auch den Tanz im Musical nicht zu kurz kommen zu lassen. Außerdem ist die Fallhöhe der Ich-Erzählerin umso größer, wenn alle Gäste schon anwesend sind und Maxim vor aller Augen unfassbar auf der Treppe zusammen sinkt beim Anblick von seiner Frau in Rebeccas Kleid. Es ist also eher unwahrscheinlich, dass im Musical der Ball nach diesem Eklat weiter durchgeführt wird.

Obwohl äußerlich die Struktur von Film und Musical, die Akteinteilung sowie die Wendepunkte identisch sind, erfährt der jeweilige Rezipient ein anderes Gefühl bei der Auffassung. Michael Kunze nahm sich nicht den Film als Vorlage sondern den Roman, wohl aber wurde er natürlich von Hitchcocks Werk beeinflusst. Die Intention des Musicals ist aber eine völlig andere, und so bleiben Film und Musical lediglich die Struktur sowie der kommerzielle Erfolg gemeinsam.

Manderley als Ort der Vergangenheit und damit die psychische Existenz Rebeccas werden im Film stärker thematisiert, als dies im Roman der Fall ist. Zwar stößt die Protagonistin auch im Roman immer wieder auf Relikte ihrer Vorgängerin. „In dem visuellen Medium ist Rebeccas Präsenz in Manderley sogar deutlicher spürbar, und Hitchcock nutzt spezielle kinematische Effekte, um die Vergangenheit heraufzubeschwören und zu mystifizieren.“²⁶³ Als Beispiele für die Anwesenheit Rebeccas auf Manderley über ihren Tod hinaus nennt Vibeke Reuter die geheimnisvolle Musik, die Mrs. Danvers beim Betreten von Rebeccas Zimmer begleitet sowie der Hund Jasper, der im Film demonstrativ vor Rebeccas Räumen wacht und auf die Rückkehr seiner Herrin wartet. Auch öffnet sich das Morgenzimmer wie von Geisterhand, als die junge Frau es zum ersten Mal betritt, und auch Mrs. Danvers wirkt mehr wie ein Geist, wenn sie immer wieder plötzlich auftaucht.²⁶⁴ Im Musical wirkt Rebeccas Präsenz besonders in ihren Räumen, wenn Mrs. Danvers das Fenster öffnet und der Chor ihren Namen ruft. Durch das offene Fenster beginnen die Vorhänge zu wehen und Rebecca ist förmlich zu spüren.

Komik

Zu Truffaut sagte Hitchcock über den Vorlagenroman: „Rebecca ist eine Geschichte ohne jeden Humor.“²⁶⁵ Zweifelsohne verstand es Hitchcock, trotz der humoristisch ungünstigen

²⁶³ Ebd. S. 62f.

²⁶⁴ Vgl.: Ebd. S. 63.

²⁶⁵ Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? a.a.O. S. 116.

Ausgangslage im Film auch die Komik nicht zu kurz kommen zu lassen, und so wirken auch Szenen, die fast identisch mit dem im Roman beschriebenen Verlauf sind, komisch. Auch für das Musical musste der humorlose Schauerroman in der Adaption Elemente enthalten, über die die Zuschauer lachen können.

Im filmischen Transfer gibt das Mädchen zu, sie hätte im Lexikon den Begriff der Gesellschafterin nachgeschlagen und wäre dabei auf einen Beruf für alte Damen gestoßen. Maxim sagt ihr daraufhin auf eine liebenswürdige Art, dass diese Beschreibung ja sehr passend für sie wäre. Ein weiteres komisches Element ist die Zeichnung der jungen Frau, die sie von Maxim anfertigt. Der Zuschauer glaubt, während sie zeichnet, er bekäme gleich ein großartiges Kunstwerk zu sehen. Die fertige Zeichnung jedoch sind wenige Striche, ähnlich einer Kinderzeichnung und haben mit Maxim wenig gemeinsam.

Eine Szene, welche einen Wendepunkt in allen drei Medien darstellt, ist Maxims Heiratsantrag. Im Roman macht er diesen beim Frühstück. Die Frage steht zwar sehr plötzlich im Raum, jedoch keinesfalls auf eine komische Art und Weise. Hitchcock macht aus den Umständen jedoch eine spontane und lustige Szene: Nachdem das Mädchen verzweifelt versucht, sich von Maxim verabschieden zu können, trifft sie ihn beim Rasieren in seinem Zimmer an. Sie schildert ihm kurz die Umstände, warum sie mit Mrs. Van Hopper Monte Carlo verlassen muss und Maxim geht inzwischen wieder ins Badezimmer, um sich den restlichen Rasierschaum abzuwaschen. Ganz nebenbei ruft er ihr aus dem Badezimmer zu, ob sie ihn heiraten wolle. Hier wirkt sowohl die Situationskomik, als auch das Tempo der Szene. Ähnlich lustig wird die Szene im Musical gelöst, wenn Maxim die junge Frau aufsucht und diese verzweifelt erklärt, sie müsse mit Mrs. Van Hopper nach New York zurück. Maxim fragt sie ob sie nach New York oder Manderley wolle, und als die junge Frau diese Auswahl als Scherz auffasst, entgegnet Maxim er mache vor dem Frühstück niemals Scherze. Anschließend stellt er völlig unvermittelt den Heiratsantrag, welcher vom Publikum mit Lachern quittiert wird.

Mrs. Van Hopper ist im Bereich der Komik gesondert zu analysieren. Im Roman ist sie nämlich ganz und gar nicht komisch beschrieben. Auch im Film dient sie nicht so sehr der Komik, obwohl es Szenen gibt, die durch sie lustig wirken. Im Musical dagegen saht sie die meisten Lacher ab und erhält immerhin einen weiteren Auftritt beim Kostümball von Manderley, welchem sie im Roman und Film fernbleibt. Im Musical ist gleich ihr erster Auftritt in der Hotellobby ein Garant für Lacher: Mrs. Van Hopper benimmt sich selbst in höchstem Maße ordinär, schimpft aber gleichzeitig mit ihrer Gesellschafterin, sie würde niemals eine Lady werden. Dabei brüllt Mrs. Van Hopper durch die gesamte Lobby nach Maxim de Winter. Bei der ersten Unterhaltung der beiden Damen mit Maxim findet Mrs. Van Hopper ihre Gesellschafterin undankbar, denn die meisten Mädchen würden ihr Augenlicht dafür geben, einmal Monte Carlo zu sehen. Daraufhin entgegnet Maxim, dies

wäre der Sache jedoch nicht sehr dienlich. Im Roman und Film wirkt dieser Witz nicht so sehr wie im Musical, bei welchem Maxim auch extra eine kleine Pause für die folgenden Lacher des Publikums lässt und Mrs. Van Hopper gekünstelt darüber lacht und dann schnell das Thema wechselt.

In der letzten Szene in Monte Carlo, als Maxim und seine zukünftige Frau Mrs. Van Hopper von ihrer kurz zuvor erfolgten Verlobung erzählen wollen, wird dies sowohl im Film als auch im Musical komisch dargestellt. Im Film ist Mrs. Van Hopper hochofren, von Maxim de Winter zum Abschied in dessen Zimmer eingeladen zu werden und sieht dort ihre Gesellschafterin zunächst nicht, welche in ihrem Rücken steht. Als Maxim schließlich erzählt, er habe sich verlobt, will Mrs. Van Hopper wissen mit wem, und als sie sich umdreht und ihre Gesellschafterin erblickt, fallen ihr fast die Augen aus dem Gesicht. Im Musical wird mit dem komischen Element des nicht richtigen Zuhörens gearbeitet, denn Mrs. Van Hopper vernimmt nicht sofort, was Maxim ihr gerade mitgeteilt hat. Ihre Reaktion darauf, wie sie sich langsam hinsetzt und dann ihren Fuchspelz schlägt, wirkt sehr komisch. Ihren übertriebenen Abgang kommentiert sie mit „Mach dich nicht lächerlich! Lady de Winter, ha!“²⁶⁶

Und schließlich darf Mrs. Van Hopper noch einmal auf dem Kostümball alle Register des Humors ziehen, wenn sie Maxim sogleich danach fragt, ob Oberst Julyan ledig wäre. Als Maxim antwortet, der Oberst wäre verwitwet, bezeichnet Mrs. Van Hopper daraufhin diesen Tag als ihren Glückstag. Durch die Schamlosigkeit, mit der sie dadurch Maxim gegenübertritt, erhält sie wiederum Lacher aus dem Publikum. Und letztlich zielt auch ihr Lied „I’m an American woman“ darauf ab, die Zuschauer vor dem Showdown des ersten Aktes durch die heitere Stimmung auf eine falsche Fährte zu führen, um anschließend die Protagonistin in ihr Verderben stürzen zu lassen. Während ihrem Auftritt auf dem Ball spielt Mrs. Van Hopper mit den anwesenden Männern und macht sie lächerlich, wie z.B. Oberst Julyan mit der Textzeile „Ich kann Nüsse mit den Händen knacken“²⁶⁷ und dem gleichzeitigen angedeuteten Handgriff zwischen seine Beine.

Auch Beatrice ist im Musical um ein vielfaches lustiger und humorvoller, als dies im Roman und Film der Fall ist. Zwar macht sie auch dort einen eher unkonventionellen Eindruck, aber das Musical treibt diesen Eindruck auf die Spitze. Wenn sie ihre neue Schwägerin bei der ersten Begegnung in der herrschaftlichen Atmosphäre des Morgenzimmers sogleich umarmt und ihr dabei auf den Rücken klopft, wirkt dies komisch. Im Hinblick auf die Komik stechen auch einige Szenen und Wortgefechte zwischen Maxim und seiner zweiten Frau heraus, nicht so sehr im Roman, dafür umso mehr in Film und Musical. Hitchcock, der die humorlose Vorlage mit Komik anreichern wollte, schuf dafür sogar eine eigene Szene, die so weder im Roman noch im Musical zu entdecken ist:

²⁶⁶ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 19.

²⁶⁷ Ebd. S. 53.

Maxim und seine Frau sehen sich gemeinsam die Filme ihrer Hochzeitsreise an. Der Kontrast könnte stärker nicht sein. Machen die beiden in den Filmen noch Grimassen in die Kamera, steht kurz danach die Demütigung der neuen Mrs. de Winter durch Mrs. Danvers an, die inzwischen das Fehlen des Amors bemerkt hat. In den Filmen ist das Mädchen inmitten einer Gänseschar zu sehen und Maxim kommentiert die Szene lachend, dass ihre Enkelkinder später einmal sagen würden, da wären so viele hübsche Gänschen auf einem Haufen zu sehen. Der Effekt Film im Film funktioniert hier wunderbar als Gegensätzlichkeit der vergangenen freudevollen Hochzeitsreise und der realen Situation in Manderley, wo Maxim seinen eigenen trüben Gedanken nachhängt und sich seine Frau durch Rebecca und Mrs. Danvers bedroht sieht.

Maxim hat auch seine humorvollen Seiten im Musical, und ähnlich wie im Film gibt es auch hier in der gleichen Szene die Diskrepanz zwischen Humor und der kalten Atmosphäre von Manderley. Eben noch spielten Maxim und seine Frau unbeschwert Schach miteinander, schon naht das Unheil in Form von Mrs. Danvers, die den Amor vermisst. Als die junge Frau vor Mrs. Danvers voller Scham zugibt, sie habe die Scherben ganz hinten in der Schublade des Sekretärs versteckt, gibt sich Maxim zunächst humorvoll: „Wahrscheinlich hat meine Frau befürchtet, Sie würden sie verhaften und einsperren, Mrs. Danvers.“²⁶⁸ Das Lachen bleibt dem Zuschauer anschließend im Hals stecken, als sich Maxims Wut plötzlich nicht mehr gegen Mrs. Danvers, sondern gegen seine Frau und deren kindisches Verhalten richtet.

Ebenfalls zur Komik im Musical tragen Szenen bei, die für das im Musical benötigte, große Ensemble neu erfunden wurden, wie z.B. die Szene im Golfclub, der Maskenball und die Hausmädchen und Diener von Manderley, bei welchen der Zuschauer kleine Zwistigkeiten verfolgen kann.

Grusel

Neben allem Humor kommt natürlich auch der Grusel in keinem der drei Medien zu kurz. Die Elemente des Schauerromans, die im Roman *Rebecca* vertreten sind, werden auch insbesondere im Film und im DramaMusical aufgegriffen. Stellt schon im Roman Mrs. Danvers die unheimliche und furchteinflößende Person dar, die der jungen Protagonistin immer wieder auflauert und sie mit Andenken an Rebecca überschüttet, treibt Hitchcock die Angst vor der Haushälterin auf die Spitze. Der Einsatz von Musik ist ihm hier sehr hilfreich, und ähnlich legt auch das DramaMusical die Szenen mit Mrs. Danvers an. Die Verlorenheit der jungen Frau ist ein weiteres Schauerelement, welches im Roman kaum zum Tragen kommt, um so mehr jedoch in Film und Musical. Ist sie im Film meistens alleine und verirrt in Manderley, wirkt sie im Musical durch das hohe Bühnenbild wie ein

²⁶⁸ Ebd. S. 32.

kleines unsicheres Mädchen. Und schließlich ziehen Film und DramaMusical durch den Brand von Manderley, der in der Romanvorlage lediglich angedeutet wird, alle Register. Der Film wartet hier mit der gruseligen Szene am Bett der zweiten Mrs. de Winter auf, die schlafend von Mrs. Danvers, einen Kronenleuchter tragend, beobachtet wird. Der Zuschauer weiß in diesem Moment nicht, was Mrs. Danvers wirklich vor hat. Und auch im Musical überrascht der realistisch inszenierte Brand das Publikum. Beklemmend dargestellt sind auch die Szenen, in denen Maxim sich vor seiner Frau verschließt. Sowohl Film als auch DramaMusical lassen den Zuschauer ratlos und unbehaglich zurück. Auch Maxims Erklärung über die wahren Todesumstände Rebeccas lassen den Zuschauer, wie auch den Leser, erschauern, genau wie Jack Favells Spürsinn, der beinahe zur wahren Aufklärung der Todesnacht und damit zu Maxims Todesstrafe führt.

5.4.2 Figuren

5.4.2.1 Die zweite Mrs. de Winter

Vor eine Herausforderung wurde Hitchcock durch die Ich-Erzählerin des Romans gestellt, die sich nicht so einfach auf die Leinwand übertragen lässt. „Mit *Rebecca* hat Hitchcock den Versuch unternommen, die Erzählsituation zu übertragen, indem er dem Film eine Traumsequenz voranstellt, die von der Ich-Erzählerin kommentiert wird.“²⁶⁹ Logische Konsequenz daraus ist, dass der Film somit aus der Perspektive der jungen Frau erzählt wird und dadurch sehr subjektive Bilder entstehen. Der Zuschauer bleibt dadurch, ähnlich wie der Leser im Roman, auf demselben Wissensstand wie das Mädchen. Dadurch wird er zunächst auf die falsche Fährte geführt und hofft mit dem Mädchen, dass sie mit Maxim trotz dessen vermeintlicher Liebe zu Rebecca eine glückliche Ehe führen wird. Als völlig überraschend Rebeccas wahrer Charakter zutage kommt, konzentriert sich die Hoffnung des Zuschauers und des Lesers genau wie die der jungen Mrs. de Winter darauf, dass Maxim die Mordanklage übersteht.

Die Gegenwart der Ich-Erzählerin ist in Roman und Musical wesentlich genauer beschrieben als im Film. Während der Film die zweite Mrs. de Winter aus einer völlig ungewissen Gegenwart die Erzählung einleiten und die Kamerafahrt in Manderley kommentieren lässt, berichtet die Ich-Erzählerin des Romans im Prolog detaillierter über die Gegenwart. Hier erzählt sie von dem fernen Land, in welchem sie jetzt mit Maxim gemeinsam lebt und wie gut sie ihre Situation in einem kleinen Hotelzimmer, trotz gelegentlicher dunkler Erinnerungen an das Erlebte, meistern. Und das Musical endet sogar mit einem Epilog, der nahtlos an den Prolog anknüpft. Dadurch wird der Erzählcharakter ganz speziell hervorgehoben. „Unser Zuhause ist ein kleines Hotel mit

²⁶⁹ Reuter, Vibeke: Alfred Hitchcocks Handschrift. a.a.O. S. 81.

Blick auf das Mittelmeer.“²⁷⁰ singt die zweite Mrs. de Winter am Ende und wird dabei von den Schatten ihrer Vergangenheit umgeben, die sie jedoch gemeinsam mit Maxim meistert. Somit ist die Zukunftssituation der beiden Liebenden in der filmischen Adaption wesentlich ungewisser, als dies in der Vorlage und im Musical der Fall ist.

Gemeinsam ist allen drei Medien, dass der Vater eine große Rolle in dem Leben der Ich-Erzählerin gespielt hat. Während die Mutter nirgends erwähnt wird und auch sonst alle Verwandten allen Anscheins nach nicht mehr leben, gab der Vater sein künstlerisches Interesse und Talent an seine Tochter weiter. Im Roman werden die Zeichenkünste des Mädchens sowohl zu Beginn ihrer Bekanntschaft mit Maxim erwähnt, als auch später noch mehrmals aufgegriffen, wie beispielsweise als Beatrice ihr Zeichenbücher zukommen lässt. Der Film macht sich durch eine durch ihren Minimalismus eher lustige Porträtierung Maxims durch seine Urlaubsbekanntschaft über deren Zeichentalent lustig. Im Musical porträtiert die junge Frau Maxim bei einer ihrer ersten Begegnungen ebenfalls, thematisiert aber in der fortlaufenden Handlung ihre Zeichenkünste nicht wieder und macht sie somit auch in dieser anfänglichen Szene entbehrlich.

Ebenfalls gemeinsam ist allen drei Versionen von *Rebecca*, dass die zweite Mrs. de Winter den Wunsch hat, ihre schönen Momente mit Maxim in Monte Carlo in einer Flasche festzuhalten und sie somit für die ungewisse Zukunft zu konservieren. Grundlegend, damit die Geschichte von *Rebecca* funktioniert, ist, dass die Protagonistin dem fatalen Missverständnis unterliegt, sie wäre nicht reif, hübsch und redegewandt genug für ihren Mann. Dieser wiederum wünscht sich sie würde für immer Anfang 20 und unbedarft bleiben um damit das komplette Gegenteil von Rebecca zu erhalten. Hier zeigt der Film eine Szene, die so in beiden anderen Versionen nicht vorkommt, in der die zweite Mrs. de Winter den vermeintlichen Stil Rebeccas kopieren will und Frisur und Kleidung ihrer Vorgängerin angleicht.

Die Musical-Mrs. de Winter freut sich sehr viel mehr auf den Kostümball als die Roman-Mrs. de Winter. Während sie im Roman nur widerwillig dem Fest zustimmt, muss sie im Musical Maxim dazu überreden, genau wie früher einen Ball zu geben. Im Roman bringen Gäste, die zu Besuch in Manderley sind, das Paar dazu, das alljährliche Kostümfest zu veranstalten. Die Motivation der zweiten Mrs. de Winter, sich für die Durchführung dieser Tradition stark zu machen, liegt ausschließlich darin, Maxim zu beweisen, dass sie ihn nicht blamieren wird. Im Film dagegen ist es ihr Wille, Mrs. Danvers zu beweisen, dass sie jetzt die neue Mrs. de Winter ist, sich aber auf Manderley nichts verändert hat und daher der Kostümball stattfinden wird. Ganz im Gegenteil zum Musical, in dem die junge Frau

²⁷⁰ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: *Rebecca* Libretto. a.a.O. S. 98.

von Beatrice auf die Idee gebracht wird und begeistert Maxim dafür zu gewinnen versucht.

Im Roman erscheint die zweite Mrs. de Winter trotz der Rüge ihres Mannes in einem neuen Kleid auf dem Kostümball. Unter allen Umständen will sie verhindern, dass über ihr Fernbleiben getratscht werden könnte. So steht sie den Abend weniger an der Seite ihres Mannes durch und mimt die perfekte Gastgeberin. Im Film erscheint die neue Mrs. de Winter nicht auf dem Kostümball. Noch in dem Kleid Caroline de Winters wird sie von Mrs. Danvers beinahe zum Selbstmord getrieben. Der Musicalzuschauer erfährt nicht, ob die junge Frau noch einmal in einem neuen Kostüm auf dem Ball erscheint. Sie wird hier vor den Augen aller Ballgäste dem Zorn Maxims über Rebeccas Kostüm ausgesetzt und damit ist es unwahrscheinlich, dass sie den Mut aufbringt, sich noch einmal den Ballgästen zu zeigen.

Die Behauptung der jungen Frau als neue Mrs. de Winter und damit ihre Emanzipation findet in den drei *Rebecca* Versionen an unterschiedlichen Stellen statt. Während sie in Roman und Musical erst nach Maxims Liebesgeständnis und der Erkenntnis, dass er sie und nicht Rebecca liebt, den Satz ausspricht „Mrs. de Winter bin jetzt ich“, behauptet sie sich im Film schon wesentlich früher gegenüber Mrs. Danvers. Der Roman und die Musicaladaption nehmen Maxims Geständnis und die dadurch erworbene Sicherheit des Mädchens zum Anlass, dass sie sich nun stärker fühlt und ihre Änderungswünsche auch vor Mrs. Danvers durchsetzt. Im Film wird sie durch Mrs. Danvers derart beeindruckt beim ersten Betreten von Rebeccas Zimmer, dass sie kurz darauf eigene Änderungswünsche bekanntgibt. Sie nimmt all ihr Selbstbewusstsein zusammen und sagt Mrs. Danvers ins Gesicht, dass nun sie Mrs. de Winter ist. Durch diese Verschiebung der Behauptung als neue Mrs. de Winter führt Mrs. Danvers fataler Kostümvorschlag und die damit verbundene Katastrophe auf dem Kostümball zu einem umso größeren Fall. Gerade in dem Moment, in dem sich die neue Herrin von Manderley als neue Gutsherrin etablieren und in die Fußstapfen ihrer erfolgreichen Vorgängerin treten will, erlebt sie die größte Blamage und verliert vermeintlich ihren Mann endgültig an Rebecca.

In den drei Medien unterschiedlich gehandhabt wird die Personenzusammensetzung, die zur Klärung der Todesumstände Rebeccas nach London zu Dr. Baker fahren. Oberst Julyan und Jack Favell sind in allen drei Versionen auf der Fahrt dabei. Im Roman fahren außerdem sowohl Maxim als auch seine Frau mit. Im Film dagegen werden Oberst Julyan und Favell lediglich von Maxim begleitet. Hitchcock kann auf diese Art und Weise Mrs. Danvers wunderbar dazu benutzen, ein letztes Mal die neue Herrin durch den Brand in Angst und Schrecken zu versetzen und sie völlig alleine ausliefern, während ihr Mann weit weg in London ist. Im Musical wiederum fährt Maxims Frau mit nach London, und Maxim

und Frank sowie unabsichtlich Mrs. Danvers erfahren durch den Telefonanruf der zweiten Mrs. de Winter von Rebeccas Selbstmordmotiv. Für Michael Kunze hat dies aber nicht nur den Grund, Mrs. Danvers von Rebeccas Krankheit erfahren zu lassen:

„Daran sieht man die diversen Auffassungen von weiblicher Tatkraft. Mir war es wichtig, dass *Ich* nach der Szene vor dem Bootshaus zur aktiv handelnden, selbstbewussten Frau wird. Sie soll es sein, die die Dinge in die Hand nimmt, während Maxim plötzlich passiv ist. Das Verhältnis zwischen den Beiden kehrt sich völlig um.“²⁷¹

Und so wirkt die junge Frau tatsächlich im Musical sehr tatkräftig, nachdem sie Stärke aus der Liebe ihres Mannes gezogen hat. Ihr neues Selbstbewusstsein gipfelt in dem Duett „Die Stärke einer Frau“ gemeinsam mit Beatrice, bevor die zweite Mrs. de Winter zur Gerichtsverhandlung aufbricht. Hier wird beschrieben, wie die Protagonistin rein durch die Liebe ihres Mannes zu neuer Stärke auflaufen kann und als liebende Frau zum Kampf bereit ist. Diese Ansicht ist höchst fragwürdig, so auch für Wietske van Tongeren, die die *Ich* im Musical *Rebecca* spielte:

„Ich glaube, die Stärke einer Frau kommt aus der Frau selbst, nicht durch einen Mann. [...] Im Stück ist es so, dass sie ab dem Punkt, wo er sagt, dass er sie liebt, für ihn kämpft. Sie wird von ihm bestätigt und denkt dadurch, dass sie eine tolle Frau ist; aber ich glaube nicht, dass das ein zeitgemäßes Frauenbild ist.“²⁷²

Ein zeitgemäßes Frauenbild sieht sicher anders aus, als dass sich die Frau lediglich für ihren Mann aufopfern sollte. Somit zeugt das Musical von einer sehr trivialen Sicht der Dinge. Das Mädchen wird zwar zu einer selbstbewussten, aber ausschließlich ihrem Mann dienenden Frau, die keinen Gedanken an ihre Karriere verschwenden sollte.

5.4.2.2 Maxim de Winter

Die wohl auffälligste Änderung vom Roman hin zu Film und Musical ist der Todesumstand Rebeccas und damit das Geheimnis Maxims. Während er im Roman Rebecca, zwar im Affekt, aber immerhin doch erschießt, stellen Film und Musical diese Tat als Unfall dar. Der Film musste sich in dieser Handlungsänderung der Zensur beugen, die bestimmte, dass der Held des Films keinesfalls ein Mörder sein darf. So blieb Hitchcock gar nichts anderes übrig, als den Verlauf der Geschichte diesbezüglich zu ändern, und letzten Endes wurde Robert E. Sherwood auch aus diesem Grund als Drehbuchautor hinzugezogen.

Der Roman stellt explizit Maxim als Mörder dar, der mit einer Pistole ins Bootshaus ging um dort Rebecca und ihren Liebhaber zu überraschen. Zweifelsfrei hatte er die Absicht, die Waffe, in welcher Art auch immer, zu gebrauchen, sonst hätte er sie wohl kaum mitgenommen. Er beschreibt seine Tat als einen spontanen Entschluss. Er schoss auf

²⁷¹ Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

²⁷² Zoufaly, Kristina: Ich hab geträumt von Manderlay [sic]. a.a.O. S. 35.

Rebecca, als diese ihm ausmalte, wie ihr uneheliches Kind sein Erbe antreten würde und damit den Namen und die Tradition Manderleys in den Schmutz zieht.

Im Film erzählt Maxim, wie Rebecca ihn provozierte mit ihren Affären und er sie daraufhin nicht hart schlug. Als sie schließlich weiter auf ihn zukam, stolperte sie und fiel unglücklich. Seine Darstellung der Todesumstände klingen plausibel, genauso wie die aus dem Schock resultierende Vertuschung des Unfalls. Für Maxim de Winter stehen Ehre und Tradition der Familie an erster Stelle, und dieser Makel hätte den Namen Manderley mit einem negativen Beigeschmack behaftet.

Maxim im Musical dagegen tötete Rebecca weder durch Erschießen, noch war ihr Tod ein bloßer Unfall. Dem Liedtext aus Maxims Beichte zufolge ist er auf jeden Fall nicht unbeteiligt: „Mir stieg das Blut zu Kopf. Ich stiess sie weg. Und sie stürzte und fiel. Ich weiss nicht, wie`s geschah. Sie lag da. Ich dachte, ich helf ihr auf. Jedoch: Sie war tot... und lächelte noch.“²⁷³

Michael Kunze sagte dazu, dass er die Erschießung Rebeccas aus dem Roman nicht übernehmen wollte. Für ihn war der geplante Mord von Rebecca oder ihrem Liebhaber bzw. gar beiden durch Maxim nicht plausibel. Dass Maxim die Pistole zum Bootshaus mitnimmt setzt voraus, dass er in dieser Nacht töten will. Außerdem konnte Rebecca nicht wissen, dass er mit einer Pistole zum Bootshaus kommen würde, sehr genau weiß sie jedoch über seinen Jähzorn und seine Unbeherrschtheit Bescheid. Sie konnte also davon ausgehen, dass ihr Mann auf ihre Provokation hin etwas Unbedachtes tun wird. Das Musical baut somit, genau wie der Roman, die unbeherrschte und impulsive Wut Maxims auf und bringt sie dem Zuschauer näher. Kunze macht dadurch das Musical interessanter als den Roman, der die Tat auf einen eindeutigen Mord reduziert. Rebecca nutzte im Musical Maxims Schwäche und seinen Hang zur Impulsivität aus, um ihn letzten Endes zu vernichten. Die Frage, ob Maxim Rebecca im Affekt erschlug oder sie nur in seinem unbändigen Zorn von sich stieß, bleibt offen und damit die Frage nach Mord oder Unfall. Und schließlich wäre auch ein Selbstmord Rebeccas, zum Beispiel durch Tabletteneinnahme, möglich gewesen, in dem Wissen, dass sie dadurch Maxim als Mörder übrig lassen kann.²⁷⁴

Ob Mord oder Unfall bleibt im Musical also vollkommen offen, Maxim selbst ist sich dem genauen Tathergang nicht bewusst: „Ich: Warum hast du nicht die Polizei gerufen? Es war doch ein Unfall... oder? Maxim: Ich weiss es nicht. Ich schwöre, ich weiss es nicht.“²⁷⁵ Kunze stellt klar, dass er den Roman und nicht den Film als Vorlage nahm, der Film jedoch die Frage aufwarf, ob Maxim ein Mörder ist oder nicht. Beziehen Roman und Film jeweils sehr genau Position, ist der Vorgang im Musical unklar. Michael Kunze sagt weiter

²⁷³ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 70.

²⁷⁴ Vgl.: Kunze, Michael: 5 Fragen an Michael Kunze. Ausgabe 3, April 2008. a.a.O.

²⁷⁵ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 71.

dazu: „Ich will es auch gar nicht wissen. Das Publikum kann in meinem Musical durchaus an der Wahrheit von Maxims Darstellung zweifeln.“²⁷⁶

Hitchcock warf gegenüber Truffaut einen weiteren Aspekt in den Raum, welcher im Roman und Musical vernachlässigt wird. Während weder Roman noch Musical nach der toten Frau fragen, die Maxim an Rebeccas statt als seine verstorbene Frau identifiziert, fragt sich Hitchcock, warum es keine Untersuchung gab und niemand sonst die Leiche erkannte.²⁷⁷ In der Tat erscheint es wie ein merkwürdiger Zufall, der in der Romanvorlage sowie in der Musicaladaption völlig außen vor gelassen wird, dass weder die falsch identifizierte Frau vermisst wurde, noch dass niemand erkannte, dass es sich dabei nicht um Rebecca handelte. Lediglich Maxim im Film hinterfragt die Vorgänge, warum diese Frau von niemandem vermisst wurde, während sich die neue Mrs. de Winter im Roman fragt, was nun mit der fälschlicherweise in der Familiengruft liegenden Frau passieren wird.

Eine große Rolle spielt die Wahl der Location für die Beichte Maxims. Bei du Maurier ist dies die Bibliothek, während Film und DramaMusical dafür das Bootshaus wählen. Demzufolge ist bei du Maurier der Überraschungsmoment über die Ungeheuerlichkeiten, die sich in Rebeccas Todesnacht abgespielt haben, zwar auch groß, dadurch, dass Film und Musical jedoch das Liebespaar dazu an den Ort des Geschehens direkt führen, ergeben sich weitere Möglichkeiten, die Nacht vor einem Jahr wieder aufleben zu lassen. Hitchcock greift dazu zu dem filmischen Mittel der erzählerischen Rückblende. Die Kamera verfolgt also das damalige Geschehen im heutigen Raum. Als Maxim erzählt, wie Rebecca auf der Couch lag und neben ihr ein voller Aschenbecher stand, fährt die Kamera auf die Couch, auf welcher tatsächlich noch der Aschenbecher mit den Zigarettenstummeln steht. Maxim berichtet, wie Rebecca aufstand, und die Kamera fährt etwas nach oben. Wenn Maxim von Rebeccas Bewegungen auf ihn zu erzählt, schwenkt die Kamera langsam nach links. Auch bei der weiteren Darlegung der Todesnacht Rebeccas schwenkt die Kamera langsam weiter nach links, um dann schließlich auf Maxim zu landen, wenn er von seinem impulsiven Schlag gegen Rebecca erzählt. Rebecca konnte sich jedoch erheben und kam weiter auf ihn zu. Als Maxim schließlich von ihrem Sturz durch Stolpern erzählt, schwenkt die Kamera schnell zu Maxims Füßen. Durch diese spezielle Kamerafahrt wird der Zuschauer in die Todesnacht Rebeccas mitgenommen. Zwar hätte Rebecca an dieser Stelle mit Leichtigkeit visualisiert werden können und sie hätte dadurch ein Gesicht erhalten. Viel unheimlicher wirkt diese Szene

²⁷⁶ Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

²⁷⁷ Vgl.: Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? a.a.O. S. 118.

jedoch gerade durch ihre Abwesenheit. Sie hat sozusagen die Macht über die Kamera übernommen, die ihren Bewegungen folgt.

Auch im Musical wirkt die Inszenierung dieser Szene durch die Wahl des Bootshauses als Beichtort stärker, als der Roman diesen Effekt je schaffen könnte. Der Zuschauer ist zwar nicht direkt am Ort des Geschehens, denn im Musical dringt der Zuschauer nicht in das Bootshaus ein. Dafür schafft die Atmosphäre des Ortes ein Unbehagen davor, was in dem Bootshaus wohl sein wird und was es damit auf sich hat. Als Maxim schließlich damit beginnt, seiner Frau von Rebeccas Todesnacht zu erzählen, öffnet er während seinem Lied bei dem gesprochenen Satz „Genug ist genug, dachte ich. Und ging ins Bootshaus.“ die Tür, geht einen Schritt hinein, um sich dann mit den nunmehr gesungenen Worten „Doch siehe da – Rebecca war allein. Gelangweilt lag sie auf der Couch, und ihr Aschenbecher voller Kippen stand am Boden.“²⁷⁸ in der Tür umzudrehen und sich mit der Hand am Türsturz festzuhalten. Gleichzeitig mit dem Eindringen in die Vergangenheit und der Erwartungshaltung des Zuschauers, was im Bootshaus wohl geschehen sein mag, wechselt die Lichtstimmung in nunmehr kaltes Licht, welches Maxim, in der Tür stehend, direkt beleuchtet.

Diese Szene wurde in Film und Musical gerade durch die Wahl der Location sehr geschickt umgesetzt und dem Zuschauer und nicht zuletzt der Protagonistin kann damit ein unheimliches Gefühl gegeben werden, direkt am Ort des Geschehens dabei sein zu können. Diesen Eindruck empfindet der Leser des Romans zu diesem Zeitpunkt des Erlebnisses so nicht, da hier die Bibliothek Ort der Handlung darstellt und das Bootshaus lediglich in Maxims Erzählung zutage kommt. Den Verbrecher zieht es zum Tatort zurück, also ist Maxims Flucht nach der Entdeckung von Rebeccas Boot ins Bootshaus nur logische Konsequenz.

Im Musical hat das Bootshaus als Handlungsort zudem noch den Vorteil, dass Ben Maxims Geständnis mithört²⁷⁹ und der Zuschauer bei der anschließenden Befragung durch Oberst Julyan unter der Spannung steht, ob Ben das Gehörte wiedergeben oder aber schweigen wird.

Der Filmzuschauer erfährt nicht so viel über Maxims Haltung gegenüber der Tradition und Ehre Manderleys wie der Romanleser, der Beatrice und die neue Mrs. de Winter zu Maxims Großmutter begleitet und der Musicalzuschauer, der durch Beatrices Sololied über Maxims unbedingtes Pflichtgefühl gegenüber seiner Familie und dem Ruf des Namens de Winter erfährt. Maxims Jähzorn und Unbeherrschtheit sind jedoch gleichermaßen in allen drei Medien zu finden. Dabei fällt jedoch auf, dass Maxim im Film trotz seinen teilweise cholerischen Ausbrüchen gegenüber seiner Frau kurz darauf wieder

²⁷⁸ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 69.

²⁷⁹ Vgl.: Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

versöhnlich wird. Zwar klärt sich das Motiv seiner Wut nicht auf, er gibt aber seiner Frau gegenüber seine Unbeherrschtheit zu und wirkt entschuldigend. Anders im Musical, in dem es mehrere Situationen gibt, in denen Maxim und seine Frau im Streit auseinander gehen. Zum einen versöhnen sie sich nicht wieder nach dem Streit über den zerbrochenen Amor und Maxims Zorn über das mangelnde Selbstbewusstsein seiner Frau. Auch, dass sie das Getratsche der Leute bemerkt hat, stößt Maxim unangenehm auf. Als sie von ihm wissen will, ob er glücklich ist mit ihr, schreit er sie an mit den Worten, er wisse nicht was Glück bedeutet. Daraufhin verbringen beide ohne versöhnliche Worte die Nacht getrennt voneinander. Zum anderen ist Maxim wütend über den selbständigen Spaziergang seiner Frau zum Bootshaus, und ohne Chance auf Versöhnung jagt er ihr durch seine Wut eine solche Angst ein, dass sie davonläuft. Während Maxim im Film also immer gleich nach seinen Wutausbrüchen und Ungerechtigkeiten gegenüber seiner Frau die Versöhnung sucht, gelingt ihm das im Musical nicht.

5.4.2.3 Mrs. Danvers

Daphne du Maurier macht in ihrem Roman Mrs. Danvers nicht für den Brand von Manderley verantwortlich. Die zweite Mrs. de Winter fragt sich in ihrem Prolog sogar, was aus Mrs. Danvers und Favell wohl geworden sein mag. Lediglich wird angedeutet, dass sie die Brandstiftung begangen haben könnte. Hitchcock dagegen zeigt sehr genau, wie Mrs. Danvers Manderley anzündet und schließlich auch in Rebeccas Reich, dem Westflügel, verbrennt. Das Musical lässt ebenfalls keinen Zweifel an Mrs. Danvers Täterschaft aufkommen und sie läuft sogar brennend über die Bühne, so dass auch hier von ihrem Tod durch die Flammen mit größter Sicherheit ausgegangen werden kann. Michael Kunze erklärt die eindeutige Tat folgendermaßen:

„Das Musical bietet viel mehr Raum für Symbolik als Film und Roman. Manderley ist im Musical mehr als ein Ort. Es ist Rebeccas Reich und Maxims Gefängnis. Es entspricht der psychologischen Konsequenz, dass Mrs. Danvers Rebeccas Reich zerstört und mit ihr untergeht. Zugleich werden dadurch Maxim und Ich befreit.“²⁸⁰

Film und Musical können also nicht nur bei einer bloßen Andeutung hinsichtlich der Täterrolle bleiben. Mrs. Danvers muss eindeutig die Tat begangen haben, um ihren und Rebeccas Weg konsequent weiter zu gehen. Für sie und Rebecca wäre es ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, wenn das glücklich liebende Paar die Herrschaft über Manderley übernommen hätte und damit Rebecca und letztlich auch Mrs. Danvers aus dem Haus verdrängt worden wären.

Eine Rolle spielt dafür auch, wie Mrs. Danvers von Rebeccas Krankheit erfährt. Im Roman wird dieses Thema offen gelassen, und der Leser weiß nicht, ob auch sie von der

²⁸⁰ Interview mit Michael Kunze. Siehe Anhang.

Krebserkrankung ihrer Herrin unterrichtet wurde. Im Film wird sie von Favell telefonisch über die Indizien des Selbstmords aufgeklärt und begeht daraufhin die Brandstiftung. Im Musical spielt der Zufall eine Rolle. Hier informiert die zweite Mrs. de Winter ihre Mann telefonisch über Rebeccas Krebserkrankung und dieser leitet die Informationen an Frank Crawley weiter. Dieses Gespräch hört auch Mrs. Danvers und ein letztes Mal erklingt daraufhin die Reprise des Titelsongs:

„MRS. DANVERS: Ich hör’ dich singen mit dem Meer. Ich hör’ dich klagen in der Dunkelheit. Dein Geist ist noch in Manderley, und keine nimmt dir deinen Platz. Niemals!“²⁸¹

Die Erkrankung Rebeccas wirft für Mrs. Danvers ein völlig neues Licht auf ihre Herrin. Ging sie bisher davon aus, dass Rebecca letztlich von dem Meer besiegt wurde, muss sie nun erkennen, dass ihre Herrin Selbstmord beging aufgrund ihrer unheilbaren Krebserkrankung.

Einzig durch Mrs. Danvers erfährt der Rezipient mehr von Rebecca als von ihrer Schönheit, Redegewandtheit, Klugheit und Ausstrahlung. Hier gönnt besonders der Roman dem Leser tiefe Einblicke in Rebeccas Kindheit und Jugend, die geprägt waren von dem Drang zu siegen, gegen die Natur, die Pferde und vor allem gegen die Männer. Der Film verrät vergleichsweise wenig über Rebecca. Lediglich beim ersten Besuch der neuen Mrs. de Winter in Rebeccas Räumlichkeiten erzählt Mrs. Danvers von ihrer Herrin. Das Musical wiederum bietet ein wenig mehr Informationen über Rebeccas Vergangenheit durch Mrs. Danvers Lied „Sie ergibt sich nicht“. Hier erfährt der Zuschauer von Rebeccas Vorliebe für Orchideen, der rätselhaften Pflanze, die oftmals wie tot wirkt um dann wie der Phönix aus der Asche wieder aufzuerstehen und in weiß und dunkelrot zu erblühen. Hier wurden im Musical konkret die Naturbeschreibungen Daphne du Mauriers übernommen, die besonders auf die Rhododendrengewächse rund um Manderley einging. Der Orchidee als rätselhafte und meist tot wirkende Pflanze gegenübergestellt wird im Musical die Azalee, die als Glückssymbol gilt. Mrs. Danvers will im Musical die Orchidee als Symbol für Rebecca im Morgenzimmer beibehalten, hat aber gegen die neue Mrs. de Winter keine Chance, die die rosarote Azalee im Morgenzimmer einführt.

Mrs. Danvers erwähnt in allen drei *Rebecca* Versionen, dass Rebecca die Männer nur als Spaß sah und über Liebe erhaben war. Dies gibt ihr die Sicherheit, ihre Schwärmerei für die Herrin auszuleben. Besonders der Film glänzt hier mit Details wie beispielsweise der Menge an frischen Blumen in Rebeccas Zimmer.

²⁸¹ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: *Rebecca* Libretto. a.a.O. S. 91.

Dass Mrs. Danvers über den Erzählungen von Rebecca in Tränen ausbricht, passiert lediglich im Roman, nicht aber in Film und Musical. Sie erscheint im Roman an den beiden Stellen, an denen sie weint, als sehr schwach und verletzlich. Letztlich sollte sie von Daphne du Maurier somit auch eine menschliche Seite erhalten und nicht nur als die kalte Frau gezeigt werden, mit der niemand Mitleid haben muss. Damit wird Mrs. Danvers im Roman trivialisiert und letztlich als bemitleidenswerte und liebende Frau trotz all ihrer, nun erklärbaren Bosheit, dargestellt. Nicht so in Film und Musical. Besonders in Hitchcocks Version ist Mrs. Danvers geradezu enttäuscht von der Schwäche der zweiten Mrs. de Winter, die nach ihrem Fauxpas auf dem Kostümball in Rebeccas Bett in Tränen ausbricht. Einmal mehr zeigt sich für Mrs. Danvers, dass sie hier nicht Rebecca vor sich hat. Und auch im Musical findet Mrs. Danvers die Bestrebungen der neuen Mrs. de Winter Rebeccas Platz einzunehmen geradezu lächerlich und ihre Verzweiflung über den Fehler auf dem Kostümball äußerst schwach.

Mrs. Danvers wirkt im Film noch gruseliger als im Roman. Während du Maurier die unheimliche Ausstrahlung und das andauernde plötzliche Auftauchen der Haushälterin nur angedeutet hat, perfektionierte Hitchcock ihr unerwartetes Auftreten dadurch, dass Mrs. Danvers kaum einmal laufend zu sehen ist und immer schon in der Tür steht, ohne dass sie diese benutzt hätte. Diese furchterregenden Auftritte fallen im Musical ebenfalls nicht so unheimlich wie im Film aus. Trotzdem geht auch hier eine beklemmende Atmosphäre von der Haushälterin aus, wenn sie das Mädchen durch ihre Erzählungen von Rebecca im Morgenzimmer oder aber durch ihr Nachbohren nach dem Verschwinden des Amors in Verlegenheit bringt.

5.4.2.4 Nebenfiguren

Jack Favell ist in allen drei *Rebecca* Versionen ein raffgieriger Mensch. Während er jedoch bei Hitchcock mehr die Rolle des charismatischen Bösewichts einnimmt, überwiegen bei du Maurier seine negativen Eigenschaften.

„In beiden Versionen wird er seiner Rolle durch Charaktereigenschaften wie Schmarotzertum, Berechnung, Unselbstständigkeit und Bösartigkeit gerecht, doch wird er in Hitchcocks Verfilmung attraktiver und auch charmanter dargestellt als im Roman.“²⁸²

Auch stellt Hitchcock Favell in der Hinsicht sympathischer dar, dass von ihm echte Liebe zu Rebecca auszugehen scheint, was im Roman und auch im Musical ganz offensichtlich nicht der Fall ist. Im Musical stellt Favell gleich bei seinem ersten Auftritt in Rebeccas Zimmer klar, dass ihn lediglich die Kostbarkeiten seiner verstorbenen Cousine, nicht aber das Andenken Rebeccas, interessieren. Durch sein Lied „Eine Hand wäscht die andre Hand“ erfährt der Musicalbesucher jedoch ungewöhnlich viel über Favells Wünsche, die

²⁸² Reuter, Vibeke: Alfred Hitchcocks Handschrift. a.a.O. S. 155.

dem Romanleser und Filmbetrachter verborgen bleiben. Dabei erwähnt er detailliertere Beschreibungen wie „eine Villa, [...] ein Cabrio, [...] im Keller reichlich Veuve Cliquot, [...] in London meinen Schneider, [...] am Strand von Cannes mein Stammhotel“²⁸³ und schraubt damit seine finanziellen Ansprüche für sein Schweigen sehr hoch. Noch dazu tritt er gegenüber Ben äußerst brutal auf und schreit ihn an, damit dieser ihm den Beweis von Maxims Schuld liefern soll. Um dem Musical auf das Ende hin eine Schnelligkeit in der Erzählung zu geben und die Bibliotheksszene, in welcher Oberst Julyan den Fall Rebecca aufklären möchte, zu verkürzen und um die Spannung beizubehalten, kommt Favell gleich bei der Erwähnung Dr. Bakers als Frauenarzt darauf, dass Rebecca von ihm schwanger gewesen sein muss. Sowohl Roman als auch Film nehmen sich für diesen Sachverhalt wesentlich mehr Zeit.

Die Figur des Ben wurde im Musical um einen entscheidenden Auftritt erweitert. Anders als im Roman und Film kann der aufmerksame Musicalzuschauer Ben dabei beobachten, wie er beim Bootshaus das Gespräch von Maxim und seiner Frau und damit auch die Wahrheit über Rebeccas Tod belauscht. Zu diesem Zweck versteckt er sich unter der Treppe des Bootshauses, nachdem die zweite Mrs. de Winter auf der Suche nach Maxim Ben am Bootshaus entdeckt hat. Als Maxim schließlich dazukommt, kriecht Ben unbemerkt unter die Treppe und bewegt sich dort kaum. Erst als die neue Mrs. de Winter nach der Enthüllung Maxims wieder einen klaren Gedanken fassen kann und ihren Mann darauf beschwört, dass niemand dieses Geheimnis kennt und es auch niemand je erfahren wird, versteckt sich Ben sehr auffällig noch weiter unter der Treppe. Somit sorgt Ben für weitere Spannung, als Favell ihn zum Verhör in die Bibliothek als angeblichen Zeugen schleift. Der Zuschauer weiß im Musical, dass Ben ganz sicher das Geheimnis um Rebeccas wahren Tod kennt und fiebert nun mehr denn je mit, ob dieser sein Wissen preisgibt oder aber den Drohungen Favells zum Trotz schweigt. Weder die Romanvorlage noch der Film sorgen dafür, dass Ben so explizit über die wahren Todesumstände Rebeccas Bescheid weiß und der Leser bzw. Filmzuschauer kann nur erraten, dass Ben in der Todesnacht Maxim und Rebecca beobachtet haben könnte.

Hinzu kommt, dass das Musical die Freundschaft zwischen Ben und der neuen Mrs. de Winter sehr stark ausbaut. Während Roman und Film die Beziehung der beiden auf eine unheimliche Weise beschreiben, in welcher die junge Frau eher Angst vor Ben hat, freundet sie sich im Musical mit dem geistig verwirrten Mann an. Sie weiß hier, dass keine Gefahr von ihm ausgeht und lobt ihn sogar, als dieser zu ihrer Erleichterung bei dem Verhör durch Oberst Julyan fälschlicherweise angibt, nichts über Rebeccas Tod zu wissen.

²⁸³ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: Rebecca Libretto. a.a.O. S. 83.

Das Musical greift auch, im Gegensatz zum Film, die im Roman angedeutete Freundschaft zwischen dem Zimmermädchen Clarice und der neuen Mrs. de Winter auf. Erfährt der Romanleser sogar Details aus dem Leben von Clarice und ihren Eltern, baut das Musical das Verhältnis der beiden besonders in Mrs. de Winters Lied „Heut Nacht verzauber ich die Welt“ aus, in welchem sie sich auf den bevorstehenden Ball freut und Clarice ihr beim Anziehen des Ballkleids hilft. Dagegen verzichtet der Film vollkommen auf eine Bezugsperson für die neue Frau an Maxims Seite, was Hitchcocks Verständnis von völliger Isolation für die zweite Mrs. de Winter zugutekommt.

Auch die Freundschaft zwischen Beatrice und ihrer neuen Schwägerin ist im Musical sehr viel konkreter als in der Roman- und Filmversion. Während die beiden zuerst entstandenen Medien die Beziehung als eher kühl beschreiben und darstellen, in welcher die zweite Mrs. de Winter Beatrice keineswegs als die Freundin ansieht, der sie alles anvertrauen kann, ist die Beatrice des Musicals vom ersten Moment an herzlich zu ihrer neuen Schwägerin. Im Musical musste die Figur der Beatrice auf diese Weise ausgebaut werden um der neuen Frau auf Manderley eine Bezugsperson an die Seite zu stellen. Außerdem ist Beatrice die einzige Figur, die mehr über Maxims familiären Hintergrund in ihrem Sololied verrät. Auch dafür ist eine Freundschaft zwischen den beiden Frauen dienlich. Und schließlich macht sie der neuen Mrs. de Winter vor der Gerichtsverhandlung Mut, im Gegensatz zu den schriftlichen und filmischen Vorlagen, in welchen Beatrice weniger sympathisch als neugierig dargestellt wird.

Ähnlich angelegt dagegen ist in Film und Musical Beatrices Mann Giles, der mit seinem besonderen Humor glänzt. Im Roman werden Beatrice und Giles als sehr pferdenärrisch beschrieben, was im Film kaum zur Sprache kommt und im Musical lediglich durch Beatrices Kostüm, ihrem Reiteroutfit, angedeutet wird. Der Roman spricht außerdem explizit aus, dass Rebecca nicht nur Frank Crawley, sondern auch Giles verführte. Im Film kommt dieser Umstand nicht zur Sprache. Lediglich die Bemerkung Favells, Frank hätte nach Maxims Dahinscheiden durch die Todesstrafe bei der Witwe de Winter durchaus Chancen, ganz im Gegensatz zu Franks angeblichen früheren Avancen bei Rebecca. Ob das Begehren Franks gegenüber Rebecca so wirklich den Tatsachen entspricht oder nur Favells Phantasie entsprungen ist bleibt dahingestellt. Sicher ist, dass der Frank im Film Rebecca ebenso wie der Musical-Frank unbeschreiblich schön fand. Im Musical kommt eine eventuelle Affäre zwischen Rebecca und Frank nicht zur Sprache. In seinem Sololied „Sicherheit und Vertrauen“ wird deutlich, wie sehr sich Frank nach Zweisamkeit sehnt und gegenüber den anderen beiden *Rebecca* Versionen offenbart er sehr ehrlich seine Gefühle. Auch ist im Musical ebenso wie in den Vorlagen äußerst wahrscheinlich, dass

Frank über die wahren Todesumstände von Rebecca Bescheid weiß, bemüht er sich doch loyal darum, jeden Verdacht von Maxim abzuweisen.

Gegenüber der Frau seines besten Freundes verhält er sich freundschaftlich. Daher ist es verwunderlich, dass er im Roman am Abend vor dem Ball, also zu einem Zeitpunkt, an welchem er die neue Mrs. de Winter schon einige Monate kennen gelernt hat, immer noch mit ihrem Nachnamen anspricht.²⁸⁴ Dies dürfte aber wohl darauf zurückzuführen sein, dass Daphne du Maurier, wie oben erwähnt, kein Vorname für die Ich-Erzählerin eingefallen ist, und obwohl sie sich darum bemühte, ohne Vornamen auszukommen, ist ihr das an dieser Stelle wenig gelungen. In Anbetracht dessen, dass Frank Maxims bester Freund ist, wäre es nur natürlich, wenn Frank die Frau seines besten Freundes mit ihrem Vornamen anspricht. Im Musical wird Frank gleich bei der ersten Begegnung mit der neuen Mrs. de Winter bei seinem Vornamen genannt, was für das freundschaftliche Verhältnis der beiden spricht.

Anhand der Nebenfiguren wird deutlich, wie sehr sich Roman, Film und Musical im Hinblick auf die Isolation der neuen Mrs. de Winter unterscheiden. Im Roman erscheint die junge Frau nicht so sehr abgeschottet von der Außenwelt. Obwohl sie von Maxim des Öfteren allein gelassen wird, erscheint Manderley durch die Bediensteten voller Leben. Auch führt die junge Frau Besuche bei den benachbarten Herrschaften durch. Obgleich ihr diese Pflichtbesuche oftmals unangenehm sind, erhält der Leser dadurch nicht den Eindruck völliger Abgeschlossenheit. Gerade auch die beschriebenen Unternehmungen mit Maxims Schwester Beatrice, wie der Besuch bei Maxims Großmutter, lassen die neue Mrs. de Winter ein Teil des gesellschaftlichen Lebens sein.

Ganz anders stellt sich Mrs. de Winters Umfeld bei Hitchcock dar. Obwohl er vor die Herausforderung gestellt wurde, das Leben auf Manderley zu visualisieren und damit natürlich auch Nebenfiguren zu zeigen, schafft er es, die junge Frau völlig isoliert ihrer eigenen Imagination und Angst auszusetzen. Bedienstete von Manderley sind nur bei der Ankunft der neuen Mrs. de Winter zu sehen, da allerdings in geballter Form, um die junge Frau sogleich einzuschüchtern. Diener, die im Verlauf des Films sehr sparsam auftauchen, scheinen nur die Funktion zu haben, der jungen Frau ihr eigenes Unvermögen aufzuzeigen und sie in peinliche Situationen zu bringen. Meistens jedoch ist die junge Frau alleine oder aber trifft auf Mrs. Danvers. Die Ausflüge mit Beatrice und der Besuch bei Maxims Großmutter sowie die Besuche in umliegenden Herrenhäusern werden nicht thematisiert, um die zweite Mrs. de Winter in völliger Abgeschlossenheit allein mit ihrer Angst und ihrem Unbehagen zu zeigen.

²⁸⁴ Vgl.: Du Maurier, Daphne: Rebecca. a.a.O. S. 231.

Das Musical wiederum gleicht in dieser Hinsicht mehr dem Roman. Der Zuschauer hat hier nicht das Gefühl, die junge Frau wäre einsam und auf sich allein gestellt. Dies wäre im Musical auch kaum möglich, immerhin fungiert hier ein 18köpfiges Ensemble, welches die Bediensteten, Golfspieler und auch die Zuschauer vor Gericht darstellt. Außerdem hat die zweite Mrs. de Winter das Hausmädchen Clarice als Ansprechperson und Freundin und auch zu Beatrice ist ihr Verhältnis derart herzlich, dass sie ihr sogar am Telefon ihre Ängste und Nöte mitteilen kann.

Das Umfeld der zweiten Mrs. de Winter spielt also eine große Rolle im Hinblick auf ihre Einsamkeit. Für die Umsetzung Hitchcocks ist die Abgeschlossenheit des Mädchens existenziell und unbedingt notwendig. Er dient somit durch seine Adaption und der deutlichen Steigerung des Unheimlichen und der Absonderung der erzählenden Figur dem Genre der Schauerliteratur weit mehr, als dies in Daphne du Mauriers *Rebecca* der Fall ist. Obwohl dem Musical durchaus gruselige Momente gelingen, überwiegt das große Ensemble, welches nie das Gefühl der Einsamkeit und Abgeschlossenheit aufkommen lässt.

5.4.3 Ausstattung

Manderley nimmt schon bei Daphne du Maurier einen bedeutenden Stellenwert ein, hatte sie doch, als sie *Rebecca* schrieb, das Haus genau vor ihrem inneren Auge. So ist es nicht verwunderlich, dass sie auf die Beschreibung der Zimmer und der Umgebung von Manderley großen Wert legte. Besonders die florale Landschaft und das Keltische Meer in unmittelbarer Nähe verdienen detaillierte Ausführungen. Auch die beiden hier betrachteten Adaptionen des *Rebecca* Stoffes widmen Manderley und seiner zum Meer gehörenden Gegend einen erheblichen Augenmerk. Im Gespräch mit François Truffaut bezeichnet Hitchcock Manderley sogar als eine der drei Hauptpersonen des Films.²⁸⁵ Und auch das Musical stattet Manderley als imposantes Herrenhaus aus und stellt das direkt angrenzende Meer nicht nur durch eine pompöse Geräuschkulisse aus Meeresrauschen und Möwenschreien dar, sondern auch durch Wellen-Projektionen auf den Prospekten. Während der Reprise des Titelsongs wird sogar das Stürmen in Form von wehenden Vorhängen für die Zuschauer fühlbar gemacht.

Die wilde Natur rund um Manderley wird besonders im Roman und im Film hervorgehoben. Fast scheint es so, als ob sich die Natur Manderley wieder zurückholt, nachdem unter Rebeccas Regiment dem Wildwuchs Einhalt geboten wurde. Der Prolog des Romans beschreibt die Rückeroberung der wilden Pflanzen über den Weg hin zu Manderley. Und auch im Film zeigt der Prolog in der Kamerafahrt hin auf das Anwesen, wie Bäume und Sträucher sich ihren natürlichen Weg gebnet haben.

²⁸⁵ Vgl.: Truffaut, François: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? a.a.O. S. 120.

Natürlich wirkt sich die Größe des Anwesens auch darauf aus, dass die zweite Mrs. de Winter umso verlorener in ihrer neuen Welt wirkt. Daphne du Maurier beschreibt, wie das Mädchen sich in den weitläufigen Gängen verirrt und dadurch noch hilfloser ist. Auch Hitchcock spielt mit der Angst der Protagonistin vor dem großen Haus. So versucht die junge Frau tapfer den Eindruck zu erwecken, sie kenne sich schon an ihrem ersten Morgen in ihrem neuen Zuhause aus, erlebt dadurch aber nur um so peinlichere Momente, als der Butler sie beobachtet und ihr schließlich weiter helfen muss. Im Film ist dieser Effekt durch die vielen Treppen und Türen leicht hervorzurufen, und so versucht auch das Musical, durch das imposante Bühnenbild und den bühnenhohen Prospekt mit den angedeuteten Türen eine weitläufige und verlorene Atmosphäre darzustellen. Dies gelingt besonders am ersten Morgen der neuen Mrs. de Winter, als sie verschüchtert das Morgenzimmer betritt, ohne zu wissen, wo sie hier gelandet ist. Die Verwendung von Treppen in den Filmen Hitchcocks hatte für ihn eine spezielle Wirkung auf den Zuschauer und er benutzte daher auffallend häufig diese Art von Dekor, um die Figuren in grausige Keller oder auf gruselige und unheimliche Dachböden zu führen. So ist es nicht verwunderlich, dass auch das Musical als Hauptbühnenbild eine riesige Treppe benutzt. Manderley als Instanz und Reich von Rebecca, nach ihrem Tod von Mrs. Danvers, hält die Vergangenheit aufrecht und lässt dadurch Rebecca nicht endgültig sterben. Sowohl im Roman als auch im Film kannte die junge Frau Manderley von Kindestagen an und bewunderte diesen Ort. Sehnte sie sich als junges Mädchen danach, ein Leben in Manderley zu führen, wird ihr neues Zuhause zu einem Alptraum, sobald sie es betritt. Rebecca ist noch nicht vollkommen ausgezogen und lebt durch Mrs. Danvers weiter, die im Film sorgsam das Zimmer ihrer früheren Herrin mit frischen Blumen schmückt. Im Musical wird Mrs. de Winters Kindheitstraum, in Manderley zu leben, nicht thematisiert. Das Zimmer Rebeccas dagegen erhält sowohl im Roman als auch im Film und Musical viel Zuwendung und eine sorgsame Beschreibung.

In allen drei Medien spielt Rebeccas typisches „R“ eine große Rolle. Im Roman beschreibt Daphne du Maurier, wie die neue Mrs. de Winter in einem Gedichtband zum ersten Mal Rebeccas Schrift sieht, und ihr dabei das ausladende schiefe „R“ sofort auffällt. Von nun an zieht sich dieses charakteristische „R“ durch den Roman. Auch bei Hitchcock wird das Revier Rebeccas durch ein „R“, wahlweise auch „R de W“ markiert. Es findet sich wieder auf Mrs. de Winters Serviette, im Morgenzimmer auf dem Adressbuch und Briefpapier, im Bootshaus auf einer Decke und schließlich auf Rebeccas Kissen. Hier wird es außerdem dazu benutzt, das Ende von Rebeccas Herrschaft über Manderley zu deklarieren, indem die letzte Einstellung des Films ein Kissen Rebeccas mit dem typischen „R“ auf ihrem Bett in Flammen zeigt. Und schließlich greift die Ausstattung des Musicals im Raimund

Theater ebenfalls das „R“ auf. Nicht nur Rebeccas Schreibunterlage, Briefpapier und Kissen sind mit ihrem Anfangsbuchstaben versehen. Auch das Logo des Musicals ist das gleiche, ausladende, unterstrichene „R“.

Bei den Kostümen der zweiten Mrs. de Winter gehen Film und Musical ähnlich vor: Bevor sie weiß, dass Maxim sie bedingungslos liebt, Rebecca dagegen nie geliebt hat, trägt sie einfache, unscheinbare Kleidung. Nachdem sie über das Geheimnis ihres Mannes Bescheid weiß und dadurch mit ihm eng verbunden ist, findet sie ihren eigenen eleganten Stil. Hitchcocks Film, der in schwarz-weiß gedreht wurde, kann selbstverständlich nicht in den Möglichkeiten des Musicals mit Farbe spielen, dennoch trägt sie ein elegantes, dunkles Langarmkleid unmittelbar nach Maxims Liebesgeständnis. Im Musical dagegen wählt sie ein rosafarbenes, knielanges, sehr vornehmes Kleid auch für die Gerichtsverhandlung. Diese plakative Farbwahl hat sicher auch den Grund, dass auf der Bühne die Ausstattung wesentlich auffallender ausfallen muss, damit auch der Zuschauer in den letzten Reihen die nun eintretende Verwandlung zur Eleganz begreift, während der Film nicht nur an dieser Stelle mit durchaus mehr Details arbeiten kann. Auffallend ist außerdem, dass sie zu ihrer standesamtlichen Hochzeit im Film lediglich mit einem dunklen Kostüm ausgestattet ist, während sie im Musical ein weißes, knielanges Kleid trägt.

Die Frisur der zweiten Mrs. de Winter unterscheidet sich in Film und Musical. Während sie im Verlauf des Films auch durch ihre Frisur an Eleganz zunimmt, bleibt die Musicalfrisur bis zum Ende gleich. Die Ähnlichkeit zwischen Mrs. de Winters Frisur im Musical und Bildern Daphne du Mauriers in ihren jungen Jahren ist auffallend und so diente die Autorin wohl als Vorbild für die namenlose zweite Mrs. de Winter. Diese Angleichung ist nicht zufällig, wollte doch schon Hitchcock der namenlosen neuen Herrin von Manderley den Vornamen Daphne geben.

Die Kostüme des Kostümballs unterscheiden sich ebenfalls im Roman, Film und Musical. Giles ist im Roman als arabischer Scheich im Burnus kostümiert. Der Film jedoch nimmt Giles Kostüm als komisches Element und staffiert ihn als Gewichtheber aus. Gerade durch die federleichten Gewichte und die daraus entstehende Komik wird der Zuschauer noch einmal in Sicherheit gewiegt, bevor sich die Geschichte mit Maxims Verzweiflung über das Kostüm seiner Frau völlig dreht. Das Kostüm im Musical jedoch geht wieder auf die Romanvorlage zurück und Giles kostümiert sich als Araber. Auch Beatrice ist in Roman und Musical als Haremsdame, passend zu ihrem Gatten, verkleidet. Im Film geht sie als Walküre mit langen blonden Zöpfen zum Kostümbal. Frank muss im Roman zu einem alten Fussballtrikot greifen in Ermangelung eines besseren Kostüms. Im Film trägt

er seinen alten Oxford-Anzug mit passendem Hut und im Musical ist er laut Libretto ein Pirat.

5.4.4 Weitere *Rebecca* Adaptionen

Eine der drei weiteren Verfilmungen des *Rebecca*-Stoffes entstand 1962 für das amerikanische Fernsehen. Anna Massey stellte die zweite Mrs. de Winter dar. Interessanterweise wurde sie 1978 als Mrs. Danvers für die zweite Fernsehverfilmung, diesmal in Großbritannien, gecastet. Die dritte und jüngste Verfilmung entstand 1997 wiederum für das britische Fernsehen. Im Zentrum dieser Verfilmung steht nicht Rebecca, sondern die neue Mrs. de Winter. Somit gibt es wenig Gruseln, dafür um so mehr Romantik, helle warme Farben und eine Liebesromanze, die sich prinzipiell noch enger an die Romanvorlage hält als Hitchcocks Werk. Der schottische Regisseur Jim O'Brien versuchte erst gar nicht, an die Hitchcock Verfilmung heranzukommen. Die folgende Analyse der neuesten *Rebecca*-Verfilmung zeigt interessante Details des Vergleiches beider Filmversionen.

Mrs. Van Hopper (hier gespielt von Faye Dunaway) will in Monte Carlo sehr zum Missfallen von Maxim (Charles Dance) einen Toast auf die verstorbene Rebecca de Winter aussprechen, woraufhin Maxim ausrastet. Die Rollenzeichnung Maxims ist hier nicht so charismatisch wie von Laurence Olivier, umso bewundernswerter, dass sich die junge Frau (Emilia Fox) trotzdem in ihn verliebt. Mit der Schifffahrt nach Cornwall und der romantischen Bettszene der beiden Frischverliebten ist eine neue Szene entstanden. Auf Manderley spricht die neue Mrs. de Winter Maxim schon am zweiten Tag auf Caroline de Winter an und bewundert deren Schönheit. Auch geht sie noch am selben Tag in den Westflügel, womit später die Spannung nicht mehr so aufgebaut werden kann. Die Szene mit Maxims und Beatrices Großmutter, die über Maxims neue Frau schimpft und lieber Rebecca sehen würde, wurde hier mit reingenommen. Die neue Mrs. de Winter stellt Mrs. Danvers (Diana Rigg) nicht zur Rede nach ihrem verpatzten Ballauftritt und erscheint nach gutem Zureden durch Beatrice in einem gewöhnlichen Abendkleid doch noch auf dem Ball. Sie macht danach aber Maxim schwere Vorwürfe und besteht darauf, dass sie nicht Rebecca ist.

Der Raketenalarm erfolgt nicht wie bei Hitchcock noch in der Ballnacht während einem Sturm, sondern wie im Roman erst einen Tag nach dem Ball, am helllichten Tag. Ebenfalls wie in der Romanvorlage bricht Mrs. Danvers vor der neuen Mrs. de Winter in Tränen aus, als sie über Rebecca spricht. Maxims Geständnis seiner neuen Frau gegenüber, dass er Rebecca umgebracht hat, erfolgt nicht im Bootshaus, welches hier als Strandhaus bezeichnet wird, sondern im Wald, und seine weitere Geschichte, dass er Rebecca gehasst hat, erklärt er seiner Frau im Bett. Während er ihr seine Erinnerungen erzählt, gibt es einen Rückblick, in welchem Maxim und Rebecca in Monte Carlo an der

Klippe zu sehen sind. Der Zuschauer weiß nun auch, dass die Augen, die in der Anfangsszene in Monte Carlo zu sehen sind, Rebeccas Augen sind. Man sieht Rebecca nur von entweder weit weg, von hinten, oder aber Ausschnitte wie die Augen, Hände, der Mund. In diesem Rückblick ist Maxim äußerlich genau so alt wie in der erzählten Zeit, die Maske gab sich also keine Mühe, ihn jünger erscheinen zu lassen. Rebeccas Stimme ist ebenso zu hören, wie sie Maxim ihre Forderungen stellt. Schließlich gibt es noch einen Rückblick auf die Szene im Strandhaus, während der Rebecca nur von hinten zu sehen ist sowie ihr Mund, der Zigarettenrauch ausbläst. Maxim stürzt sich nach Rebeccas Lüge auf sie und erwürgt sie. Außerdem ist zu sehen, wie er das Boot versenkt.

Vor Gericht wird trotz der Ohnmacht der zweiten Mrs. de Winter Rebeccas Selbstmord als bewiesen angesehen und Maxim, Frank und der Dekan setzen Rebecca in der Kirche bei. Oberst Julyan ist nicht so sehr befreundet mit Maxim wie in den anderen Fassungen. Im Gegensatz zu Hitchcocks Verfilmung geht hier beim Verhör von Ben noch eine echte Gefahr von ihm aus, weil er wie im Roman der zweiten Mrs. de Winter gegenüber Andeutungen gemacht hat. Mrs. Danvers bricht bei ihrer Befragung genau wie im Roman, nicht aber wie in Hitchcocks Filmversion und im Musical, in Tränen aus, als sie von Rebecca und den Männern erzählt. Dann aber sagt sie, „Ich war die Einzige, die sie wirklich liebte“, was eigentlich nicht nötig wäre, denn durch gute Bilder wäre das auch so klar gewesen. Die anderen drei Medien, also Roman, Hitchcocks Film und DramaMusical kommen völlig ohne dieses Liebesgeständnis Mrs. Danvers' aus. Die zweite Mrs. de Winter ist genau wie im Roman bei der Fahrt zu Dr. Baker dabei. Mrs. Danvers zündet ebenfalls Manderley an, wie sie dies im Hitchcock-Film und im Musical macht, hier legt sie sich dann aber mit Rebeccas Nachthemd in deren Bett. Erst dann bemerken Maxim und seine Frau auf der Heimfahrt das Feuer. Trotz Mrs. de Winters Protesten geht Maxim in das brennende Manderley, um Mrs. Danvers zu retten. Er trägt sie aus dem Bett durch die Flammen und stolpert die Treppe hinunter. Das letzte Bild in den Flammen zeigt das Gemälde von Caroline de Winter. 10 Jahre später sind Maxim und seine Frau in ihrem neuen Zuhause zu sehen und das Voice-over der Ich-Erzählerin spricht genau wie im Roman von den schwierigen, aber doch glücklichen Umständen.

Die Verfilmung von 1997 ist 191 Minuten lang, also rund eine Stunde länger als die Version von 1940 und wurde in zwei Teile getrennt. Dadurch war es möglich, viel mehr Details aus dem Roman zu verfilmen, die aber den Film oft unnötig in die Länge ziehen. Die Stimmung wird zum großen Teil durch Naturbilder gemacht wie z.B. blauer Himmel oder das tosende Meer, die für ein romantisches Hochgefühl sorgen. Somit wird verhindert, dass Rebeccas Anwesenheit die ganze Zeit zu spüren ist, von Mrs. Danvers große Gefahr ausgeht und die neue Mrs. de Winter so sehr unter der Vergangenheit leiden muss, wie Hitchcock sie leiden ließ.

6 VERGLEICH *JANE EYRE* UND *REBECCA*

6.1 Handlung

In der Handlung und bei den Personen von *Jane Eyre* und *Rebecca* gibt es mehrere Parallelen und auffällige Ähnlichkeiten, so dass sich ein Vergleich der beiden Stoffe förmlich aufdrängt. Zwar ähneln sich die Geschichten der sogenannten „second-wife-novels“ meistens, jedoch gibt es zwischen *Jane Eyre* und *Rebecca* weitaus mehr Vergleichbarkeiten als zwischen anderen „second-wife-novels“ der Schauerliteratur. Besonders der Hinblick auf die Bühnen-, Film- und Musicaladaptionen machen einen Vergleich zwischen *Jane Eyre* und *Rebecca* interessant.

Sowohl Jane Eyre als auch die zweite Mrs. de Winter sind Waisenmädchen, die in Rochester bzw. Maxim de Winter wesentlich ältere und mysteriöse Liebhaber finden. Das Gutshaus, auf welchem sie mit den Männern leben, ist imposant und voll von Erinnerungen. Beide Häuser sind geheimnisvoll und stellen für Rochester und de Winter ein Gefängnis dar. Das Geheimnis umgibt die früheren Frauen der Männer und wird von beiden um der Ehre willen bestens gehütet. Beide früheren Frauen sind auf verschiedene Arten wahnsinnig, machtbesessen und für Rochester bzw. de Winter ein Dorn im Auge. Sie entledigen sich der früheren Frau auf moralisch fragwürdige Art und Weise. Die vollständige Liebe zu ihren neuen Frauen erreichen die Herren erst, nachdem das Haus, und damit die Erinnerung an die Exehfrau, durch die frühere Frau bzw. die Stellvertreterin Mrs. Danvers zerstört wurde.

In beiden Handlungen erfolgt ein Fest, auf dem etwas Unheimliches passiert. Bei *Jane Eyre* wird in dieser Nacht Mason von seiner Schwester Bertha schwer verletzt, während in *Rebecca* nach dem Fauxpas der neuen Mrs. de Winter auf dem Kostümball das Boot Rebeccas entdeckt wird.

6.2 Figuren

6.2.1 Jane Eyre und die zweite Mrs. de Winter

In den ersten Tagen auf Thornfield Hall erlebt Jane Eyre eine glückliche Zeit, denn die Dienerschaft ist freundlich zu ihr und ihre Schülerin entpuppt sich zwar als ein lebhaftes und verwöhntes, aber auch leicht zu erziehendes Kind. Ganz im Gegensatz dazu steht die zweite Mrs. de Winter von Anfang an ihrer neuen Heimat Manderley gegenüber, denn das Wohlbehagen Janes bleibt der namenlosen neuen Herrin von Manderley verwehrt. Rebecca in Gestalt von Mrs. Danvers macht ihr vom ersten Moment an klar, wer wirklich Herrin in Manderley ist und zeigt ihr sogleich die bröckelnde Grundlage ihrer Beziehung zu Maxim auf. Während Jane sich auf Thornfield Hall immer wohler zu fühlen scheint und ihr Leben mit Rochesters Ankunft genießen lernt, nimmt das Glück der zweiten Mrs. de

Winter nach der Hochzeit mit dem Eintreffen auf Manderley rapide ab, denn hier steht sie den Erinnerungen an Rebecca gegenüber.

Sowohl Jane als auch die zweite Mrs. de Winter sind künstlerisch begabte Mädchen, wobei Janes Talent augenscheinlich weit über die Zeichenkünste der Ich-Erzählerin hinaus geht. Während das Waisenmädchen Jane eine wahrhaft grausame Kindheit erlebte und auch auf Thornfield Hall noch von den Erinnerungen an ihre grausame Tante eingeholt wird, ist über die Kindheit der neuen Mrs. de Winter nichts bekannt. Ebenfalls Waise, wurde sie von Mrs Van Hopper aufgenommen und beschäftigt. Jane erkämpfte sich ihre Position als Gouvernante und lernte und arbeitete schwer dafür, diese Arbeit antreten zu können. Die junge Frau in *Rebecca* hingegen erhielt – zumindest im DramaMusical von Michael Kunze – ihre Anstellung aus „Mitleid.“²⁸⁶ Während Jane durch ihre Jahre in Lowood, ihre dort genossene Erziehung, aber auch durch Entbehrungen und ihr Zeichentalent bestens für ein eigenständiges Leben vorbereitet ist, ist die zukünftige Herrin von Manderley ein Mädchen ohne jegliche Qualifikationen, die auf sich allein gestellt kläglich scheitern würde.

So wie Jane schon in frühen Kindertagen gelernt hat sich zu verteidigen, tritt sie auch gegenüber Rochester auf und liefert sich mit ihm Rededuelle auf gleicher Augenhöhe. Sie kämpft für die Gleichberechtigung der Frau und sieht die Frau als ein ebenbürtiges Geschöpf, gleich dem Mann, an. Sie will auf eigenen Beinen stehen und erträgt die Mühsal in Lowood, um einen Beruf zu erlangen, der sie ausfüllt und mit dem sie ihr eigenes Leben bestreiten kann. Die zukünftige Mrs. de Winter dagegen tritt als Gesellschafterin in eine Stellung, die sie nicht ausfüllt und für die sie nicht kämpfen musste. Sie degradiert sich dazu herab, lediglich die Frau an Maxims Seite zu sein und ihrem Mann beizustehen. Besonders das DramaMusical wertet die zweite Mrs. de Winter und Beatrice als Frauen ab in dem Lied „Die Stärke einer liebenden Frau“: „Wenn sie fühlt, dass er in Gefahr ist, versetzt sie Berge und teilt das Meer mit der Stärke einer liebenden Frau.“²⁸⁷ Die beiden Frauen suggerieren hier eine Welt, in der die Frau lediglich für einen Mann und dessen Liebe zu voller Kraft aufläuft, während Jane um sich selbst Willen ihr Leben in die Hand nimmt. Die zweite Mrs. de Winter dagegen bleibt passiv bis zu dem Moment, in dem sie erkennt, dass Maxim sie wirklich liebt.

Interessant ist, dass Jane Rochester zum ersten Mal in der Natur begegnet, und auch die junge Frau trifft in Hitchcocks Verfilmung zum ersten Mal an der Klippe von Monte Carlo auf de Winter. Beide Männer reagieren mit Ablehnung und gleichzeitigem Interesse, Schrofheit und Ungehaltnheit. Dies „löst in den Frauen verstörte Sanftmut aus“ und „von Beginn an übt sich die Heldin im Erkennen der undurchschaubaren Natur des Mannes.“

²⁸⁶ Kunze, Michael/Levay, Sylvester: *Rebecca* Libretto. a.a.O. S. 7.

²⁸⁷ Ebd. S. 73.

²⁸⁸ Hier entsteht allerdings erstaunlicherweise kaum ein Unterschied zwischen Jane und der zweiten Mrs. de Winter, obwohl die junge Frau bereits mit Maxim verheiratet ist, während Jane als Gouvernante angestellt und somit Bedienstete Rochesters ist. Beide Frauen sind überzeugt davon, kein Recht zu haben, um den jeweiligen Mann zu kämpfen. Jane sieht sich als Untergebene Rochesters, die es niemals wagen würde, ihrem Herrn zu nahe zu kommen, während die zweite Mrs. de Winter Maxim an Rebecca freigibt und somit um seine Liebe nicht kämpfen will, solange er nur bei ihr bleibt.

6.2.2 Lord Rochester und Mr. de Winter

Lord Rochester und Mr. de Winter ähneln sich sehr. Beide sind sie Besitzer eines großen und imposanten Landsitzes, der weit über die Umgebung hinaus bekannt ist. Die einfachen Bürger des jeweiligen Dorfes schauen zu den Herren auf und sind oft Angestellte im Haus oder auf den Grundstücken von Rochester bzw. de Winter.

„Rochester is portrayed as a passionate man who cannot control his temper, while de Winter is the mysterious husband constantly suppressing his feelings.“²⁸⁹ Durch unterdrückte Gefühle führt der Weg der beiden Männer in eine mehr als unglückliche Ehe, aus der sie sich nur mit Gewalt und Selbstjustiz befreien können. Während Rochester einer Intrige seines Vaters und Bruders unterliegt, würde Maxim alles dafür tun um die Fassade vor Manderley aufrecht zu erhalten.

Die beiden Männer sind sehr reich und unabhängig. Die Verpflichtung gegenüber dem guten Familiennamen wurde ihnen in die Wiege gelegt, denn Tradition und Ehre werden sowohl bei den Rochesters als auch bei den de Winters groß geschrieben. So ist es kaum verwunderlich, dass beide Männer eine Frau heiraten, die zwar wunderschön, und damit ideal für das Ansehen der Familie, aber im Grunde genommen weitestgehend unbekannt für Rochester und de Winter ist. Sie haben sich von der Schönheit blenden lassen und dadurch gar nicht erst versucht, die zukünftige Frau näher kennen zu lernen. Im Vordergrund der Heirat stand das Ansehen der Häuser Thornfield Hall und Manderley. Auch die Wahl der zweiten Frau, Jane und die Ich-Erzählerin, ist bei beiden sehr ähnlich. Geprägt von den Erfahrungen mit blendender Schönheit und machtvoller Überlegenheit finden Rochester und de Winter in Jane bzw. der zweiten Mrs. de Winter die Frau, die äußerlich nicht in das Gefüge von Schönheit und blendendem Aussehen passt. Jedoch sind beide Frauen auf eine gewisse Art und Weise wohl auch durch den Altersunterschied formbar und die Herren versuchen sie, in die neue Rolle der Herrin zu pressen.

²⁸⁸ Mannhart, Claudia: Die Gouvernante, von der Realität zur Fiktion. Die Transformation eines Berufes in ein filmisches Rollenbild. Wien: Dipl. Arbeit 1994. S. 81.

²⁸⁹ Nungesser, Verena-Susanna: From Thornfield Hall to Manderley and Beyond: Jane Eyre and Rebecca as Transformations of the Fairy Tale, the Novel of Development, and the Gothic Novel. In: Rubik, Margarete (Hg.): A breath of fresh Eyre. Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre. Amsterdam u.a.: Rodopi 2007. S. 211.

Auffallend ist das Erstaunen von Rochester und de Winter über das Nichtbegreifen des Geheimnisses von Seiten Janes und der zweiten Mrs. de Winter. Rochester ist sehr überrascht darüber, dass Jane nicht schon längst das Geheimnis um Bertha durchschaut hat. Auch im Rührstück ist Rochester fassungslos darüber, dass Jane seine vermeintliche Heirat mit Georgine nicht längst erkannt hat. Auch Maxim de Winter wundert sich über seine Frau, als diese nicht von selbst schon längst verstanden hat, dass er Rebecca gar nicht liebte. Er hätte von ihr erwartet, dass sie durch sein Verhalten auf die widrigen Umstände in seiner ersten Ehe aufmerksam wurde. Diese Verwunderung darüber, dass die beiden Mädchen Dinge nicht begreifen, die die Herren nicht eindeutig klar stellten, ist Rochester und de Winter sehr ähnlich.

Ebenfalls sind die Geheimnisse um Thornfield Hall, Manderley und die beiden früheren Frauen sehr ähnlich. Für das Auftreten in der höheren Gesellschaft und das Ansehen der Häuser sind Rebecca und Bertha/Hariette ideale Frauen, die jedoch Rochester und de Winter das Leben zur Hölle machen. Infolge dessen versuchen beide Männer, ihre Frauen auf illegale Weise loszuwerden, und können doch die quälenden Erinnerungen nicht abstreifen. Rochester meidet jeden Besuch auf Thornfield Hall und sucht sein Zuhause nur noch äußerst selten auf, während Maxim de Winter ein Jahr nach dem Mord bzw. Unfall Rebeccas in Monte Carlo versucht, das Geschehene zu verdrängen. Erst als Jane auf Thornfield Hall ankommt wird das Haus für Rochester wieder wohnlicher und er beginnt sich dort wieder heimischer zu fühlen. Er hält sich nun länger auf Thornfield Hall und in Janes Gegenwart auf. Auch Maxim de Winter kann nur in der Begleitung seiner neuen Frau wieder nach Manderley zurückfinden und sich dem Haus und Mrs. Danvers stellen.

Interessant ist die moralisch zweifelhafte Rechtfertigung von Rochester und de Winter im Falle der Selbstjustiz bezogen auf die ungeliebten Ehefrauen. Wie in Kapitel 4.1.3.2 erwähnt kann nicht genau erörtert werden, ob Rochester seiner Frau wirklich einen Gefallen getan hatte, indem er sie willkürlich in seinem eigenen Haus gefangen hielt und ihr eine Pflegerin zur Seite stellte. Wie der Exkurs im oben genannten Kapitel erörtert, befand sich die Psychiatrie in England um 1850 in einer Wende von unwürdigem zu pflegendem Umgang mit den Patienten. Mit Rochesters finanziellen Mitteln hätte es ihm ein Leichtes sein können, seine wahnsinnige Ehefrau in die beste Pflege zu geben, in der sie die Möglichkeit gehabt hätte, ein unter den gegebenen Umständen würdevolles Leben führen zu können. Er entschied sich aber dafür, Bertha in seinem eigenen Haus einzusperren und sie damit vor der Öffentlichkeit zu verbergen. Rochester sagt nach dem Angriff von Bertha auf ihren Bruder: „And it will be better, both for your sake, and for that of the poor creature in yonder. I have striven long to avoid exposure, and I should not like

it to come at last.“²⁹⁰ Rochester bemüht sich also darum, Bertha nicht bloß zustellen, als er aber Jane von den Umständen, wie er seine Frau nach Europa brachte, berichtet, erhält der Leser eindeutig den Eindruck, Rochester ginge es primär um seinen eigenen guten Ruf: „[...] in Europe [...] there is not known what a sullied name you bear, nor what a filthy burden is bound to you.“²⁹¹ Rochester redete sich über die Jahre selbst ein, er hätte alles für seine Frau getan, was in seiner Macht stand.

Ähnlich gestaltet sich Rochesters Umgang mit Hariette in *Die Waise von Lowood*, denn auch hier geht es dem Herren von Thornfield Hall in erster Linie um den guten Ruf des Familiennamens: „[...] die Wahnsinnige [...] in dieses feste Schloß [sic] zu bringen und die Schande unsers Hauses heilig zu bewahren.“²⁹² Birch-Pfeiffer handelt das Geheimnis um Hariette sehr kurz ab, denn am Ende spielt es für Jane und Rochester keine Rolle mehr. Jane hat hier allerdings – im Gegensatz zu Brontës Jane – kein Mitgefühl für die Wahnsinnige: „So sind Sie also der Pfleger des Weibes geworden, das Sie verrieth [sic], und der Vater eines Kindes, dessen Mutter Ihr Glück zerstörte. Das ist edel Herr – das ist groß!“²⁹³ Mit keinem Wort wird Rochesters Eigenmächtigkeit erwähnt, mit der er einen Menschen einsperrt und seiner Ex-Schwägerin die Freiheit raubt. Im Gegenteil, Rochester wird als edelmütiger Mann dargestellt, dessen Güte es zu verdanken ist, dass Hariette in Thornfield Hall gefangen gehalten wird.

Hierin besteht die Verbindung von Charlotte Birch-Pfeiffers Rochester und Daphne du Mauriers Maxim de Winter. Während Charlotte Brontës Rochester Mitleid mit seiner Ehefrau hat und aus schlechtem Gewissen von nun an ein unruhiges Leben führen muss, ist der Rochester bei Birch-Pfeiffer überzeugt davon, richtig gehandelt zu haben. Und auch Maxim de Winter bereut bei du Maurier seine Tat nicht: „I'm glad I killed Rebecca. I shall never have any remorse for that, never, never. But you. I can't forget what it has done to you.“²⁹⁴ Der Leser wird hier so weit manipuliert, dass er mit dem Mörder Maxim mitfiebert und hofft, der Mord an Rebecca könne nicht aufgeklärt werden. Der Sachverhalt wird sogar so dargestellt, dass Maxim jedes Recht dazu hatte, sich seiner machtgierigen und wahnsinnigen Ehefrau zu entledigen.

Durch die Umkehrung Hitchcocks vom Mord in einen Unfall stellt sich hier diese Frage nicht. Jedoch fällt im DramaMusical der Psychologisierungszwang des Musicals auf. In *Rebecca* weist besonders Beatrice die Zuschauer darauf hin, wie schwer Maxim es in seiner Kindheit hatte und dass seine Härte daraus resultiert. In das Genre Musical passt ein Maxim de Winter als Opfer, mit dem die Zuschauer Mitleid haben, viel besser als ein Mörder, dem in fragwürdiger Weise seine Tat schnell verziehen wird.

²⁹⁰ Brontë, Charlotte: Jane Eyre. a.a.O. S. 212.

²⁹¹ Ebd. S. 206.

²⁹² Birch-Pfeiffer, Charlotte: Die Waise aus Lowood. a.a.O. S. 140.

²⁹³ Ebd. S. 140f.

²⁹⁴ Du Maurier, Daphne: Rebecca. a.a.O. S. 335f.

6.2.3 Mrs. Reed, Grace Poole und Mrs. Danvers

Die im Schauerroman üblichen unheimlichen Personen finden sich in Mrs. Reed, Grace Poole und Mrs. Danvers wieder. Mrs. Reed und Mrs. Danvers machen den beiden Mädchen das Leben schwer und demütigen sie. Durch diese beiden Frauen jedoch erwacht in ihnen auch der Wille zu kämpfen, Jane gegen die ungeliebte Tante und deren Misshandlungen, die zweite Mrs. de Winter gegen das Aufzwingen von Rebeccas Eigentümern. Sowohl Mrs. Reed als auch Mrs. Danvers lassen keine Gnade walten und vergeben den Mädchen bis am Ende nicht.

Grace Poole und Mrs. Danvers sind beide die Hüterinnen der Ehefrauen. Während Grace Poole jedoch die Aufgabe hat, die Existenz Berthas/Hariettes vor Jane zu verbergen, zwingt Mrs. Danvers ihrer neuen Herrin die Existenz Rebeccas förmlich auf. „Grace Poole verstellt den Blick auf die wahnsinnige Ehefrau Bertha Mason, während Mrs. Danvers den Blick auf Rebecca verstärkt. [...] Drängt Mrs. Danvers darauf Rebeccas Räume zu zeigen, so verhindert Grace Poole jede Annäherung an Berthas Turm.“²⁹⁵

Das unheimliche Lachen, welches Jane unwissend Grace Poole zuordnet, stammt von der wahnsinnigen Ehefrau, die auf Thornfield Hall gefangen und versteckt gehalten wird. Jedoch ist diese Zuordnung logische Konsequenz des zuweilen merkwürdigen Verhaltens Grace Pooles, die mit den anderen Bediensteten kein freundschaftliches Verhältnis pflegt und stets unwirsch und grob erscheint. Auch Mrs. Danvers steht in keiner Beziehung zu den anderen Angestellten von Manderley. Sie verwehrt sich gegen allzu häufigen Kontakt mit der Außenwelt und tritt stets furchteinflößend auf. „Wenn Rebecca und Bertha Mason die Herrinnen von Manderley und Thornfield Hall sind, so sind Mrs. Danvers und Grace Poole die Schlüsselmeisterinnen.“²⁹⁶ Und als eben solche treten sie auch auf. Während Grace Poole jedoch das Geheimnis um Bertha/Hariette beschützt und Jane somit die Wahrheit vorenthält, spiegelt Mrs. Danvers bewusst eine falsche Wahrheit vor. Sie führt die junge Frau auf die Fährte, dass Maxim de Winter Rebecca immer noch über alles liebt und nur deswegen Rebeccas gesamter Besitz und die Erinnerung an sie auf Manderley immer noch vorherrschend sind. Gerade durch Mrs. Danvers Vorführen der Räumlichkeiten Rebeccas erliegt die neue Mrs. de Winter der perfekten Illusion und kann so auch nicht begreifen, dass Maxim de Winter aus Angst vor dem Geheimnis um den Tod Rebeccas ihr Andenken nicht entfernt.

6.2.4 Bertha/Hariette Rochester und Rebecca de Winter

Als hätte sich nichts geändert, wiederholt Daphne du Maurier Brontës Dreiecksgeschichte Jane/Rochester/Bertha in *Rebecca* durch Die zweite Mrs. de Winter/Maxim/Rebecca. Lebt Bertha jedoch noch auf Thornfield Hall und wird lediglich im Turm gefangen gehalten, ist

²⁹⁵ Mannhart, Claudia: Die Gouvernante, von der Realität zur Fiktion. a.a.O. S. 77f.

²⁹⁶ Ebd. S. 77.

Rebecca schon seit einem Jahr gestorben. Sie regiert jedoch durch Mrs. Danvers weiter, und so steht nicht nur Jane dem Grauen gegenüber, als sie von Berthas Existenz erfährt, auch die neue Mrs. de Winter steht durch Mrs. Danvers fast leibhaftig der früheren Frau und der vermeintlichen Liebe Maxims gegenüber.

„Bertha wird so zu Janes dunklem *alter ego*, das erst sterben muss, damit Jane Erfüllung finden kann.“²⁹⁷ Hier drängt sich der Vergleich zu *Rebecca* förmlich auf. Auch Rebecca muss erst endgültig tot sein und Mrs. Danvers mitsamt den Erinnerungen vertrieben. Durch die Teilung des Geheimnisses um Rebecca durch Maxim mit seiner Frau können sie glücklich werden. Solange die zweite Mrs. de Winter noch glaubt, Maxim liebe nach wie vor Rebecca über alles, lebt diese durch Mrs. Danvers weiter.

Auffällig ist die Parallele zwischen Jane und Bertha im Gegensatz zu der zweiten Mrs. de Winter und Rebecca. Sowohl Bertha als auch Jane sind beide ruhelos. Während Jane symbolisch nicht ihre Ruhe findet, ist Bertha allerdings tatsächlich eingesperrt. Der Gegensatz zwischen Rebecca, die in sich eher Rochester ähnelt (wilde Pferde, Liebhaber, hielt die Fäden auf Manderley in der Hand), und der neuen Mrs. de Winter könnte nicht größer sein, Jane dagegen steht Bertha in der Stärke in nichts nach. Übernimmt Rebecca auf Manderley die eigentlich Männern vorbehaltene Rolle der Hausherrin und Repräsentantin, würde die neue Mrs. de Winter am liebsten vor all den gesellschaftlichen Aufgaben davonlaufen.

Auch wenn Rebecca bei der Ankunft ihrer Nachfolgerin auf Manderley schon tot ist, lebt sie eindeutig durch ihre zahlreichen Besitztümer bis hin zu Mrs. Danvers weiter.

„Selbst in der erzählerischen Rückblende, in der Maxim Rebeccas angeblich „wahren“ Charakter ans Tageslicht befördert und ihren Tod schildert, folgt die Kamera den Bewegungen einer unsichtbaren Person.“²⁹⁸

Sie gestaltete das Haus nach ihren Wünschen. Während Maxim de Winter es nicht schaffte sich gegen seine Frau zu wehren und erst eine Gewalttat ihn von der zu großen Macht seiner Ehefrau befreite, dachte sich Rochester schon vor der Ankunft seiner Ehefrau auf Thornfield Hall die Gefangenschaft seiner Frau aus.

Der Wahnsinn der beiden Ehefrauen wird unterschiedlich, aber mit ähnlichen Folgen dargestellt. Brontës Bertha ist wie entfesselt, hat zwar ihre ruhigen Momente, in denen Rochester sie sicher kennen und schätzen gelernt hat, aber verhält sich sonst wie beschrieben meistens wie ein Tier. Diese Art von Wahnsinn wird durch das jahrzehntelange Eingesperrtsein sicher noch verstärkt. Birch-Pfeiffers Hariette dagegen wurde durch die einschneidenden Erlebnisse, dem gewaltvollen Mord ihres Geliebten und dem Wegnehmen ihres Kindes, verwirrt. Anders dagegen Rebeccas gestörte

²⁹⁷ Mergenthal, Silvia: Autorinnen der viktorianischen Epoche. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2004. S. 38.

²⁹⁸ Mannhart, Claudia: Die Gouvernante, von der Realität zur Fiktion. a.a.O. S. 70.

Persönlichkeit, denn diese entfaltet sich sehr subtil und für Außenstehende kaum bemerkbar. Vor ihren Bewunderern und Liebhabern agiert sie völlig normal und äußerst galant. Ihr wahres Gesicht zeigt sie lediglich vor Maxim, aber auch vor den Menschen, die sie mit ihrem Charme nicht umgarnen kann, wie Beatrice, Frank und Giles. Sie schafft es ihre Fassade zu wahren, denn im Gegensatz zu Bertha ist sie imstande, ihren sicherlich vorhandenen Wahnsinn nach Belieben zu kontrollieren.

6.3 Thornfield Hall und Manderley

Neben den Personen drängt sich bei *Jane Eyre* und *Rebecca* auch der Vergleich zwischen Thornfield Hall und Manderley auf. Gewissermaßen sind die beiden Herrenhäuser eine der Hauptfiguren der jeweiligen Geschichte, tragen sie doch durch ihre Ausstattung, Abgeschiedenheit und Beherbergung eines düsteren Geheimnisses entscheidend dazu bei, dass *Jane Eyre* und *Rebecca* im Bereich der Gothic Novel einzuordnen sind.

Folgende Definition von Manderley aus Vibeke Reuters „Alfred Hitchcocks Handschrift“ passt ebenso gut zu Thornfield Hall: „Gerade diejenigen Räume, von denen sich die Figuren Schutz und eine Abschirmung gegen die bedrohliche Außenwelt versprechen, würden sich oft als symbolische Gefängnisse herausstellen.“²⁹⁹ Für Jane stellt Thornfield Hall ein warmes Zuhause nach den entbehrungsreichen und kalten Jahren in Lowood dar, nicht ahnend, welches Grauen hinter den Mauern lauert. Und auch die zweite Mrs. de Winter umschwärmt Manderley seit ihren Kindertagen. Für sie geht mit dem Einzug auf Manderley ein lang gehegter Traum in Erfüllung. Doch schon mit der Ankunft, konfrontiert mit all den Bediensteten, Mrs. Danvers und ihren Zweifeln an Maxims Liebe, bricht der Traum zusammen und stellt sie vor die größte Herausforderung. Die Geborgenheit in dem neuen Heim ist also für Jane und die zweite Mrs. de Winter nur vordergründig und beide müssen viel Kraft aufwenden, um den neuen Herausforderungen zu begegnen.

Und schließlich stellen Thornfield Hall und Manderley nicht nur ein Gefängnis für die beiden Frauen, sondern auch für Rochester und de Winter dar. „In both cases the country house becomes oppressive to its owner because of its association with the mad, bad wife.“³⁰⁰ Beiden Männern gelingt es nicht, vor den bedrückenden Erinnerungen, die das Haus mit sich bringt, zu fliehen.

Besonders auffallend ist der Umgang mit dem Brand in Thornfield Hall bzw. auf Manderley in den verschiedenen Medien. In *Jane Eyre* erfolgt dieser ohne die Anwesenheit Janes und findet nur in der Erzählung statt. Sie erfährt bei ihrer Rückkehr von dem Brand auf Thornfield Hall und findet Rochester blind und verstümmelt vor. Dieser Makel Rochesters bleibt der Jane in *Die Waise von Lowood* erspart und damit auch der

²⁹⁹ Reuter, Vibeke: Alfred Hitchcocks Handschrift. a.a.O. S. 136.

³⁰⁰ Stoneman, Patsy: Brontë Transformations. a.a.O. S. 99.

Brand von Thornfield Hall. Charlotte Birch-Pfeiffer beendet die Handlung mit der Hochzeit Janes und Rochesters direkt nach der Aufklärung des Geheimnisses um Harlette. Lediglich das Feuer, welches Bertha bzw. Harlette in Rochesters Zimmer legt, bleibt auch im Rührstück erhalten. Auch das Feuer, welches Manderley zerstört, wird nicht in seinen Einzelheiten beschrieben. Als Maxim de Winter und seine Frau im Wagen Richtung Manderley fahren, sehen sie von weitem die Flammen. Alles andere, die Zerstörung Manderleys durch die Flammen und das daraus resultierende Übersiedeln des Liebespaars erzählt die Einleitung. Im Film jedoch kann auf den Brand von Manderley nicht verzichtet werden und das Feuer wird spektakulär inszeniert. Auch im DramaMusical stellt der Brand auf der Bühne mit den Video- und Toneffekten sowie einem brennenden Stuntman den Höhepunkt dar. Die beiden Romane schaffen eine Distanz zu dem Geschehen durch die indirekte Erzählweise.

„In *Jane Eyre*, *Rebecca* and *South Riding*, the heroine`s future depends on the destruction of the grand house.“³⁰¹ Es bleibt für Jane und auch für die neue Mrs. de Winter nur die Möglichkeit der Zerstörung des mächtigen Hauses, denn nur auf diese Art und Weise kann die Vergangenheit besiegt werden und ein Neuanfang mit dem Mann scheint möglich. So zündet Bertha Thornfield Hall nach Janes Verlassen an und verletzt damit Rochester. Bei Janes Rückkehr stehen Jane und Rochester weder das Herrenhaus noch die frühere Frau mehr im Wege. Auch in *Rebecca* bedeuten der Brand von Manderley und die Zerstörung von Rebeccas Habseligkeiten eine Befreiung für die junge Mrs. de Winter. Lediglich *Die Waise von Lowood* kommt ohne Zerstörung des Herrenhauses aus, weil hier Rochester nicht mit Harlette verheiratet war und diese daher nach der Aufklärung des Sachverhaltes für Jane keine Gefahr mehr darstellt.

Gerade die Abgeschlossenheit wird in den fünf verschiedenen zu untersuchenden Quellen unterschiedlich gehandhabt. Der Leser von Brontës *Jane Eyre* erhält den Eindruck, dass Thornfield Hall bis auf die Ballgäste nicht in das gesellschaftliche Leben integriert ist. Anders dagegen gestaltet sich Birch-Pfeiffers *Die Waise von Lowood*. Hier erhält der Zuschauer nicht unbedingt den Eindruck, als wäre das Gutshaus ein abgeschiedener Ort. Genauso verhält es sich mit Manderley in du Mauriers *Rebecca*. Für den Leser ist Manderley klar in die Infrastruktur des Ortes eingebunden und die neue Mrs. de Winter besucht auch regelmäßig gesellschaftliche Ereignisse. Ganz anders dagegen verhält es sich bei Hitchcocks *Rebecca*, denn er wählte bewusst für sein Manderley die absolute Einsamkeit und Abgeschlossenheit. Sind zu Anfang noch Diener auf Manderley zu sehen, wird die neue Mrs. de Winter schon bald mit Mrs. Danvers allein gelassen. Und dadurch, dass sie auch keine Besuche in der Nachbarschaft macht, steht Manderley weitab von der restlichen Welt, das Mädchen einsam mit ihren Ängsten. Im Musical kommt dieser

³⁰¹ Ebd. S. 148.

Eindruck der Abgeschlossenheit Manderleys ebenfalls nicht so zum Tragen, da das Ensemble immer wieder auftaucht und so nie den Eindruck von Einsamkeit aufkommen lässt.

6.4 Rührende Motive

In der Natur des Rührstücks liegt die Intention, das Publikum zu berühren, und so tragen besonders die aus *Jane Eyre* übernommenen Hauptfiguren in *Die Waise von Lowood* zur Rührung des Publikums bei. Zwar berührt auch Charlotte Brontës Jane den Leser, jedoch ist Brontës Jane vor allem als starke und für ihre Rechte eintretende Frau charakterisiert. Für das Rührstück war es jedoch notwendig, besonders aus Jane, Rochester und Mrs. Reed berührende Figuren zu machen. Hier drängt sich der Vergleich mit *Rebecca*, und insbesondere mit dem DramaMusical auf. Wenn Jane vor dem Bild ihres toten Onkels in Tränen ausbricht und das mangelnde Mitleid ihrer Umwelt beklagt, erinnert dies an die Musical-Ich-Erzählerin, die kurz vor der vermeintlichen Abreise nach New York steht und mit ihrem Schicksal hadert, den geliebten Mann zu verlieren.

Ein weiteres rührendes Motiv aus *Rebecca* ist der geistesschwache Ben. Die Drohungen und verbale Gewalt Rebeccas gegenüber dem behinderten Mann werden nicht detailliert beschrieben, allerdings kann sich der Leser und Zuschauer insbesondere nach Maxims Beschreibung von Rebeccas wahrem Charakter sehr gut ausmalen, wie Rebecca und Favell Ben mitgespielt haben müssen. So verängstigt verdient Ben durch den Leser und das Publikum Mitleid. Verstärkt wird dies im Musical noch durch die Ausarbeitung der Rolle des Ben, denn hier darf er gleich drei Mal sein Lied „Sie`s fort“ singen. Besonders, als Ben beim Verhör durch Oberst Julian Maxim nicht verrät (gleichwohl geschieht dies wohl eher durch Unwissenheit als durch Loyalität), ist die Sympathie des Publikums mit dem geistig minderbemittelten Mann groß. Tribut zollen die Zuschauer spätestens beim Schlussapplaus, bei welchem der Darsteller des Ben regelmäßig die größten Beifallsstürme erhält. Es scheint, als müsse im Musical ein adäquater Ersatz für die Kinderrolle aus *Die Waise von Lowood* gefunden werden. Rührt hier Adele das Publikum, übernimmt diese Funktion im Musical der fast wie ein Kind agierende und mit Muscheln spielende, naive Ben.

6.5 Rückschritt der zweiten Mrs. de Winter gegenüber Jane Eyre

Wie eingangs im Kapitel 2.1 „Vom literarischen Text zum Film“ erwähnt, kann aus einem trivialen Stoff durchaus ein sehr guter Film werden, wie auch umgekehrt aus einem literarisch äußerst spannenden Ausgangsstoff eine mittelmäßige Adaption entstehen kann.

Jane Eyre ist als gesellschaftskritischer Roman, der sich für seine Zeit radikal für die Rechte der Frau ausspricht, nicht unbedingt in die Kategorie der Trivalliteratur

einzuordnen. Zwar stehen auch hier dem Liebespaar Hindernisse im Weg, die es zu bewältigen gilt, bevor die obligatorische Hochzeit erfolgt. Jedoch ist Jane ungewöhnlich stark und geht neben Rochester nicht unter. Sie lässt sich von ihm nicht seinen Willen aufzwingen, und selbst als ein Leben mit ihm in greifbare Nähe gerückt ist, verlässt sie Rochester mit dem Gefühl, nicht für eine Ehe mit ihm bereit zu sein. Erst als sie nach langer Zeit fernab von Rochester über ihre Gefühle klar geworden ist, kann sie zu ihm zurück kehren. Und da er nun auch durch Berthas Tod keine Bigamie mehr begehen würde, steht einer Hochzeit nun letztlich nichts mehr im Wege.

Ganz anders bei *Rebecca*, denn hier ist nicht die Protagonistin die starke Frau, sondern Rebecca. Die junge Frau lässt sich ohne Reflektion auf die Ehe mit de Winter ein. Sie ahnt deutlich, dass Rebecca zwischen ihnen stehen wird und Maxim noch nicht bereit ist, die Erinnerungen hinter sich zu lassen. Trotzdem folgt sie hier nicht ihrem eigenen Willen, sondern ausschließlich ihren unklaren Gefühlen. In Gesprächen mit Maxim wird sie regelmäßig zur niederen Gesprächspartnerin degradiert, hat aber nicht Janes Mut, sich dagegen zu wehren. Sie nimmt Maxims Anschuldigungen und Wutausbrüche ängstlich hin. Selbst als er sie wegen des falschen Kleides auf dem Kostümball vor Beatrice, Giles und Frank bzw. im Musical vor allen Gästen zornig anschreit und ihr die Schuld an dem Debakel gibt, flüchtet sie verletzt in Einsamkeit. Trotz der Ungerechtigkeiten Maxims ist sie viel zu schwach um zu kämpfen. Statt mit Maxim ein klärendes Gespräch zu suchen und sich ihm ebenbürtig zu erweisen, so wie dies Rebecca tat, bittet sie ihn unterwürfig darum, trotz seiner mangelnden Liebe bei ihm bleiben zu dürfen. Hier wird deutlich, dass Maxim nach Rebecca nach genau der gegenteiligen Frau gesucht und in seiner neuen Frau ein leicht manipulierbares Mädchen gefunden hat. Rochester dagegen suchte nach Bertha ein charakterstarkes Mädchen, welches es durchaus mit ihm aufnehmen kann.

Es könnte also vermutet werden, dass 90 Jahre nach Jane Eyre das Mädchen in *Rebecca* vor den Schatten der Vergangenheit fliehen kann und sich als Frau behauptet. Tatsächlich jedoch ist sie dazu weit weniger imstande als dies Jane Eyre zu einer weit früheren Zeit, in der Frauen noch nicht den Stellenwert besaßen, war. War *Jane Eyre* zur Entstehungszeit revolutionär und beinahe undenkbar in der Literatur, wurde sie später in der Forschung der Trivialliteratur zugeordnet.

Bezeichnend ist auch der jeweilige Titel des Stoffes: *Jane Eyre* ist der Titel der starken Frau im Roman, so wie auch *Rebecca* der Titel der starken Frau ist. Nicht nur, dass bei *Rebecca* der Titel nach einer toten Person benannt wurde, die Protagonistin hat nicht einmal einen eigenen Namen bekommen. Vor der Hochzeit mit Maxim de Winter war sie namenlos, nach der Hochzeit erhält sie einen Namen, der einer anderen gehört: Mrs. de Winter. Hitchcock wollte in seiner filmischen Adaption diesen Rückschritt aufheben und aus der namenlosen jungen Frau das Mädchen Daphne – nach Daphne du Maurier –

machen. Leider blieb ihm dieser Einfall verwehrt und das Mädchen muss auch in der filmischen Version lediglich mit dem Namen der früheren Frau leben.

Ebenfalls ein Rückschritt unter trivialen Aspekten ist die Beziehung der beiden Liebenden. Gleich dem Rührstück kann es auch in *Rebecca* nur die einzig wahre Liebe – nämlich die der beiden Protagonisten geben. Das andere Liebespaar, Beatrice und Giles, dürfen beide nur eine Zweckbeziehung erfahren. Lediglich die Liebe von Maxim und seiner neuen Frau darf so stark und erfüllend sein.

Die rührenden Motive aus *Die Waise von Lowood* – die rührende Jane, die herzlose, aber letztlich doch bemitleidenswerte Mrs. Reed und die Kinderrolle Adele – wurden in *Rebecca* ebenfalls übernommen. Während Brontës Jane immer eine stolze Frau ist, die ihre eigenen Entscheidungen trifft und hinter diesen steht, ist die Jane im Rührstück oft schwach. Der neuen Mrs. de Winter wird Stärke erst aus der Liebe ihres Mannes zugeschrieben und somit erinnert sie sehr an die Jane aus *Die Waise von Lowood*. Beide Frauen – die neue Mrs. de Winter und die Rührstück-Jane – machen ihr Glück vollkommen von der Liebe eines Mannes abhängig. Auch Mrs. Reed aus *Die Waise von Lowood* und Mrs. Danvers aus dem Roman ähneln sich. Mrs. Danvers bricht über Rebeccas Tod vor ihrer neuen Herrin in Tränen aus und rührt damit den Leser genauso wie Mrs. Reed im Rührstück, die dem Publikum als gebrochene, arme alte Frau in Erinnerung bleibt. Hier wandelt Hitchcock Mrs. Danvers in eine furchterregende Person um, die niemals in Tränen vor der neuen Herrin ausbrechen würde und hebt dadurch den Rückschritt, der im Roman zweifelsohne gemacht wurde, auf. Hitchcocks Mrs. Danvers hat nicht die Funktion inne, die Zuschauer zu rühren, im Gegenteil, sie agiert als furchteinflößende stellvertretende Hausherrin. Im Musical wiederum hat Mrs. Danvers auch ihre schwachen Momente, in denen sie mit ihrem Schicksal hadert, würde sich aber niemals weinend vor der neuen Mrs. de Winter entblößen. Und schließlich wurde die Kinderrolle Adele aus dem Rührstück in *Rebecca* wieder aufgegriffen und mit Ben wird zumindest für das Musical eine bemitleidenswerte und sympathische Figur geschaffen.

7 RESÜMEE

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, einen ausführlichen Vergleich zwischen den beiden Romanen *Jane Eyre* und *Rebecca* im Besonderen unter dem Aspekt der Trivialität anzustellen. Um eine größtmögliche Medienvielfalt zu erreichen, wurden drei Adaptionen ebenfalls näher untersucht und in den Vergleich mit einbezogen. Der Vergleich drängte sich auf, da die Parallelen der beiden Romane und ihrer Adaptionen mehr als nur bloßer Zufall sind. So gehören beide Romane dem Genre der Schauerliteratur an und werden in die Trivialliteratur eingeordnet. In wunderbarer Rosamunde Pilcher Umgebung, Cornwall, stehen die herrschaftlichen Gutshäuser Thornfield Hall und Manderley. Zwei junge Frauen treffen auf ältere Herren, die durch die neuen Frauen ihre wahnsinnigen ersten Ehefrauen vergessen wollen. Die ersten Ehefrauen wurden beide auf jeweils unmoralische Art und Weise beseitigt und dieses Geheimnis muss erst vollständig überwunden werden, bevor das Liebespaar in eine glückliche Zukunft sehen kann. Wie für den Schauerroman üblich gibt es natürlich noch die unheimliche Hausdienerin.

Im Laufe der Analyse wurde festgestellt, dass Charlotte Birch-Pfeiffer aus dem *Jane Eyre* Stoff für ihr Rührstück *Die Waise von Lowood* alles entfernte, was auf eine moralisch zweifelhafte Vergangenheit des Helden Rochester hindeutete. Somit wird das Geheimnis um Harlette Rochester zu einem eigentlich vernachlässigbaren Detail, welches für den Verlauf der Geschichte keine Wirkung hat. Die Gründe hierfür sind nicht nur in der Kürzung des Stoffes, sondern vor allem auf die Wahrung des makellosen Protagonisten zurückzuführen.

Im Vergleich der drei Versionen von *Rebecca* wurde insbesondere die Einsamkeit der zweiten Mrs. de Winter auf Manderley unter die Lupe genommen und dabei herausgefunden, dass Hitchcock die Abgeschlossenheit des Mädchens im Vergleich zum Roman sehr steigerte. Diese Möglichkeiten blieben sowohl Roman als auch DramaMusical verwehrt, da zumindest im Musical auf ein großes Ensemble und Szenen, in denen die Bühne voll wirkt, nicht verzichtet werden konnte. Außerdem wurde Mrs. Danvers besonders untersucht, die im Roman in Tränen ausbricht, im Film und Musical jedoch als harte und furchteinflößende Frau agiert. So schaffte es Hitchcock, trotz dem Ausgangsmaterial den Schauer des Romans sehr zu intensivieren:

“But Rebecca enables us to understand the meaning of gothic romance, and for this fidelity to a vanishing genre we have to thank the classy Selznick management as much as Hitchcock’s intuitive understanding that there’s real horror in thinking that someone dead may be watching and inviting your doom.”³⁰²

³⁰² Spoto, Donald: The art of Alfred Hitchcock. a.a.O. S. 86.

Aus dem ursprünglich trivialen Roman *Rebecca* wurde durch Hitchcocks Verfilmung eine sehr gute Studie über die Horrorphantasien einer jungen Frau, die im Roman längst nicht in einem solchen Ausmaß zu finden sind. Er gab damit seinem Film *Rebecca* trotz der Auflagen von Seiten Selznicks, Hitchcock solle sich penibel genau an die Romanvorlage halten, ein neues und eigenes Gesicht, in dem er aus dem weniger gruseligen Schauerroman einen wahrhaftigen Schauerfilm machte.

Einen Forschungsbeitrag erzielte das Interview mit Michael Kunze. Er betonte darin, dass er den Roman und nicht den Film als Vorlage für sein DramaMusical benutzte. Zwar ist die Akteinteilung identisch mit der des Films, der Zuschauer erhält aber ein anderes Gefühl, wenn er den Film und das Musical rezipiert. Natürlich wurde aber auch Kunze durch den Film beeinflusst und griff das Thema weiter auf, dass Maxim in der Filmversion *Rebecca* nicht aktiv tötet.

Die Vergleichsanalyse zwischen *Jane Eyre* und *Rebecca* brachte schließlich viele Gemeinsamkeiten hervor. Besonders auffällig ist die Gemeinsamkeit hinsichtlich der moralisch fragwürdigen Rechtfertigung Rochesters und de Winters im Falle der getöteten Ehefrau. Aber es konnte auch im Laufe der Arbeit nachgewiesen werden, dass Daphne du Maurier für *Rebecca* nicht nur Brontës *Jane Eyre* zur Vorlage nahm, sondern dass auch Birch-Pfeiffers *Die Waise von Lowood* in einigen Teilen dem später entstandenen Roman ähnelt. Besonders im Hinblick auf die rührselige Dienerin Mrs. Danvers, aber auch die Benutzung der Kinderrolle, übertragen auf den geistig minderbemittelten Ben, erhalten in *Rebecca* Einzug. Die Frage, ob Daphne du Maurier eventuell wirklich eine Aufführung von Birch-Pfeiffers Rührstück sah und mit diesem Genre in Berührung kam, konnte leider – trotz eigener Recherchen und dem Bemühen verschiedener Forscherinnen – durch die Verfasserin nicht in Erfahrung gebracht werden. Dies wäre für zukünftige Forschungen sicher ein interessanter Aspekt.

8 BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur:

Birch-Pfeiffer, Charlotte: *Die Waise aus Lowood. Schauspiel in zwei Abteilungen und vier Acten. Mit freier Benutzung des Romans von Currer Bell.* In: Birch-Pfeiffer, Charlotte. *Gesammelte Dramatische Werke.* Bd. 14. Leipzig: Reclam 1876. S. 33-147.

Brontë, Charlotte: *Jane Eyre.* London: Penguin 1994.

Du Maurier, Daphne: *Rebecca.* London: Virago Press 2007.

Kunze, Michael/Levay, Sylvester: *Rebecca Libretto.* Hamburg: Edition Butterfly 2006.

Sekundärliteratur:

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Asselborn-Kolm, Ariane: *Bürgerliche Mädchen- und Frauentrivialliteratur im 19. Jahrhundert und ihre filmischen Adaptionen.* Salzburg: Diss. 1995.

Auerbach, Berthold: *Dramatische Eindrücke.* Stuttgart: o.A. 1893.

Bauck, Markus: *Klingende Bilder – Hitchcocks Soundtracks.* In: Beier, Lars-Olav / Seeßlen, Georg (Hg.): *Alfred Hitchcock.* Berlin: Bertz 1999. S. 145-162.

Bausinger, Hermann: *Wege zur Erforschung der trivialen Literatur.* In: Burger, Heinz Otto (Hg.): *Studien zur Trivialliteratur.* Frankfurt am Main: Klostermann 1968. S.1-33.

Bazin, André: *Für ein ‚unreines Kino‘ – Plädoyer für die Adaption.* In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films.* Köln: M. DuMont Schauberg 1975. S. 45-67.

Binder, Eva/Engel, Christine: *Film und Literatur: Von Liebeleien, Konflikten und langfristigen Beziehungen.* In: Neuhaus, Stefan (Hg.): *Literatur im Film.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 31-48.

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard, Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft.* Konstanz: UVK 2002.

Bogdanovich, Peter: *Alfred Hitchcock – Ein Synonym für „Suspense“.* In: Bogdanovich, Peter (Hg.): *Wer hat denn den gedreht?* Zürich: Haffmanns 2000. S. 571-684.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters Band 3.* Stuttgart u.a.: Metzler 1999.

- Brockhaus *Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Band 22. Leipzig, Mannheim: Brockhaus 1999.
- Canaris, Volker: *Fernsehspiel und Theater*. In: Gast, Wolfgang: *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners 1999. S. 21-26.
- Chandler, Charlotte: *Hitchcock. Die persönliche Biografie*. München: Herbig 2005.
- Cowen, Roy C.: *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1988.
- Denkler, Horst: *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. München: Wilhelm Fink 1973.
- Deutelbaum, Marshall: *Hitchcock in Hollywood*. In: ders (Hg.): *A Hitchcock Reader*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2009. S. 137-144.
- Deutsch, Melanie: *Das Kind im Drama – Kinderrollen im deutschen Schauspiel des 18. und 19. Jahrhunderts*. Wien: Dipl. Arbeit 2010.
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. München: dtv 2002.
- Du Maurier, Daphne: *Doch mich verschlang das wild're Meer. Der Lebensroman des dämonischen Branwell Brontë*. Zürich: SV international 1982.
- Du Maurier, Daphne: *Eine Schriftstellerin nimmt Gestalt an: Autobiographische Aufzeichnungen*. Tübingen: Wunderlich 1978.
- Du Maurier, Daphne: *The Rebecca notebook and other memories*. London: Gollancz 1981.
- Duncan, Paul: *Alfred Hitchcock – Architekt der Angst*. Köln, London, Los Angeles u.a.: Taschen 2003.
- Eloesser, Arthur: *Charlotte Birch-Pfeiffer. Zu ihrem hundertsten Geburtstage*. In: Elsner, E. u. G. (Hg.): *Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Musik*. 11. Jahrgang II. Halbjahr. Berlin: Elsner 1900. S. 866-872.
- Eue, Ralph/Wegmann, Karlheinz: *Hitchcock war ein guter Lehrer – Ein Gespräch mit Joan Harrison*. In: Beier, Lars-Olav/Seeßlen, Georg (Hg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin: Bertz 1999. S. 11-20.
- Ewbank, Inga-Stina: *Adapting Jane Eyre. Jakob Spitzer's Die Waise aus Lowood*. In: Bachleitner, Norbert (Hg.): *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Amsterdam (u.a.): Rodopi 2000. S. 283-292.
- Fadinger, Stephan: *Literaturplagiat und Intertextualität*. Wien: Dipl. Arbeit 2009.

- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink 2002.
- Forster, Margaret: *Daphne du Maurier*. London: Chatto & Windus 1993.
- Fründt, Bodo: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München: Heyne 1992.
- Gaskell, Elizabeth: *The Life of Charlotte Brontë*. Harmondsworth: Penguin 1975.
- Gast, Wolfgang: *Lesen oder Zuschauen?* In: ders. (Hg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners 1999. S. 7-11.
- Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut/Vollmers, Burkhard: *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*. In: Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*. Bamberg: Buchners 1999. S. 12-20.
- Gerle, Jörg: *Musik als Hauptdarsteller. Hitchcock, Herrmann und die Zeit danach*. In: Koll, Horst Peter/Lux, Stefan/Messias, Hans (Hg.): *Lexikon des internationalen Films*. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2002. S. H9-H10
- Grischany, Vera: *Das Filmerbe Laurence Oliviers*. Wien: Dipl. Arbeit 1994.
- Günther, Herbert: *Künstlerische Doppelbegabungen*. München: Heimeran 1960.
- Hes, Else: *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin*. In: Koch, Max/Sarrazin, Gregor (Hg.): *Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte* Heft 38. Stuttgart: J.B. Metzlersche Buchhandlung 1914.
- Holländer, Hans: *Kitsch, Anmerkungen zum Begriff und zur Sache*. In: Motte-Haber, Helga de la (Hg.): *Das Triviale in Literatur, Musik und bildende Kunst*. Frankfurt am Main: Klostermann 1972. S. 184-209.
- Kafitz, Dieter: *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*. Königstein u.a.: Athenäum 1982.
- Kloppenburg, Josef: *Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks*. München: Wilhelm Fink 1986.
- Koebner, Thomas: *Rebecca*. In: Moormann, Peter (Hg.): *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart: Reclam 2009. S. 76-78.
- Kord, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1992.
- Kraft, Helga: *Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868). Frauen proben den Aufstand: ‚Herma‘ und die Amazonendramen ihrer Zeit*. In: Hundt, Irina (Hg.): *Vom Salon zur Barrikade*. Stuttgart u.a.: Metzler 2002. S. 205-222.

- Leff, Leonard J.: *Hitchcock and Selznick. The rich and strange collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*. Berkeley u.a.: Univ. of California Press 1999.
- Lehrbaumer, Margareta: *Vielgeschmäht und vielbejubelt: Charlotte Birch-Pfeiffer, eine Theatermacht. Ihr schauspielerisches und schriftstellerisches Wirken in Wien, unter besonderer Berücksichtigung ihrer Tätigkeit am Wiener Burgtheater im Spiegel zeitgenössischer Kritiken*. Wien: Dipl. Arbeit 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke. Elfter Teil: Das Theater des Herrn Diderot*. In: Petersen, Julius (Hg.): *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Bänden. Neunter Band*. Hildesheim / New York: Georg Olms 1970.
- Lindner, Andrea: *Die Infiltration der schematisierten Populärliteratur der Viktorianischen Epoche in das fiktionale Oeuvre Charlotte Brontes. Ein Beitrag zur Definition von Schema-Literatur*. Salzburg: Diss. 1989.
- Mann, Klaus: *Die Schwestern Brontë. Essay*. In: Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. Übersetzung: Bernhard Schindler. Zürich: Diogenes 1988. S. 659-669.
- Mannhart, Claudia: *Die Gouvernante, von der Realität zur Fiktion. Die Transformation eines Berufes in ein filmisches Rollenbild*. Wien: Dipl. Arbeit 1994.
- Martin, Susanne: *Es werden meine Lieder stumm verhallen. Leben und Werk ausgewählter Dramatikerinnen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Dokumente weiblicher Identitätssuche*. Wien: Dipl. Arbeit 1997.
- Maxford, Howard: *The A-Z of Hitchcock*. London: Batsford 2002.
- McGilligan, Patrick: *Alfred Hitchcock. A life in darkness and light*. Chichester: Wiley 2003.
- Meid, Volker: *Sachwörterbuch zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam 1999.
- Mergenthal, Silvia: *Autorinnen der viktorianischen Epoche. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2004.
- Meske, Gunnar: *Die Schicksalskomödie. Trivialdramatik um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Erfolgsstücke von Charlotte Birch-Pfeiffer*. Köln: Diss. 1971.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

- Müllner, Bettina/Stangl, Astrid: *Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals Elisabeth und Mozart von Michael Kunze und Sylvester Levay*. Wien: Dipl. Arbeit 2007.
- Mundt, Michaela: *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Neuhaus, Stefan: *Literatur im Film. Eine Einführung am Beispiel von Gripsholm (2000)*. In: ders.: *Literatur im Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 11-30.
- Neumann, Kerstin-Luise: *Drehbuch*. In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam 2007. S. 161-163.
- Nungesser, Verena-Susanna: *From Thornfield Hall to Manderley and Beyond: Jane Eyre and Rebecca as Transformations of the Fairy Tale, the Novel of Development, and the Gothic Novel*. In: Rubik, Margarete (Hg.): *A breath of fresh Eyre. Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*. Amsterdam u.a.: Rodopi 2007. S. 209-226.
- Nünning, Ansgar: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2008.
- Pargner, Birgit: *Charlotte Birch-Pfeiffer. Eine Frau beherrscht die Bühne. Eine Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München vom 19. November 1999 bis zum 20. Februar 2000*. Bielefeld: Aisthesis 1999.
- Pargner, Birgit: *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Ruhrtheater Charlotte Birch-Pfeiffers in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung; Quellenforschung am Handschriften-Nachlaß*. Bielefeld: Aisthesis 1998.
- Penning, Lars: *Schuld und Sühne – Anmerkungen zu Hitchcocks Melodramen*. In: Beier, Lars-Olav/Seeßlen, Georg (Hg.): *Alfred Hitchcock*. Berlin: Bertz 1999. S. 93-106.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001.
- Reiterer, Beate: *Mit der Feder erwerben ist sehr schön. Erfolgsdramatikerinnen des 19. Jahrhunderts*. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart u.a.: Metzler 1999. S. 247-260.
- Reuter, Vibeke: *Alfred Hitchcocks Handschrift. Vom literarischen zum filmischen Text*. Trier: WVT 2005.
- Rieger, Eva: *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine 1996.

- Rohnert-Koch, Friedgard: *Hydrotherapie in der Psychiatrie des 19. Jahrhunderts*. Gießen: Diss. 2009.
- Schott, Heinz/Tölle, Rainer: *Geschichte der Psychiatrie*. Krankheitslehren Irrwege Behandlungsformen. München: C.H. Beck 2006.
- Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard: *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler 1984.
- Singer, Gerald: *Die Polyphonie im Kino Alfred Hitchcocks*. Wien: Dipl. Arbeit 2003.
- Spoto, Donald: *Alfred Hitchcock. Ein Leben*. München u.a.: Piper 2005.
- Spoto, Donald: *Laurence Olivier. A Biography*. London: HarperCollins 1991.
- Spoto, Donald: *The art of Alfred Hitchcock. Fifty years of his motion pictures*. New York u.a.: Doubleday 1992.
- Springer, Silke: *Metropolis. Vom Roman zum Film zum Musical*. Wien: Dipl. Arbeit 2004.
- Stoneman, Patsy: *Brontë Transformations. The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1996.
- Stoneman, Patsy: *Jane Eyre in Later Lives. Intertextual Strategies in Women's Self-Definition*. In: Michie, Elsie B. (Hg.): *Charlotte Brontë's Jane Eyre*. Oxford: University Press 2006. S. 177-194.
- Stoneman, Patsy: *The Brontë myth*. In: Glen, Heather (Hg.): *The Cambridge companion to the Brontës*. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 2002. S. 214-241.
- Teckentrup, Konrad H.: *Das sogenannte Triviale*. In: Bertelsmann Briefe Heft 99. 1979. S. 26-32.
- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne 2005.
- Weibel, Adrian: *Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- West, Russell: *English Nineteenth-Century Novels on the German Stage. Birch-Pfeiffer's Adaptations of Dickens, Brontë, Eliot and Collins*. In: Bachleitner, Norbert (Hg.): *Beiträge zur Rezeption der britischen und irischen Literatur des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*. Amsterdam (u.a.): Rodopi 2000. S. 293-316.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner 2001.

Zeitschriften/Programmhefte:

Back-Vega, Peter: *Rebecca*. In: Programmheft Rebecca. Wien: Vereinigte Bühnen Wien GesmbH 2006.

Deutsch, Didier C.: *Jane Eyre. Ein düsteres, musikalisches Schauerdrama und ein ziemlich langweiliger Abend*. In: musicals, Heft 87, 02/2001. S.6-7.

Klinger, Eva Maria: *Es geht immer um Freiheit, Liebe und Tod. Rebecca. Daphne du Mauriers Roman-Klassiker, von Alfred Hitchcock verfilmt, kommt als Musical ins Raimund Theater*. In: Bühne, Heft 01/2006. S.34f.

Knopf, Gerhard: *Rebecca. Jubel für das mit Spannung erwartete neue Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay*. In: musicals, Heft 121, 10/2006. S. 4-9.

Zoufaly, Kristina: *Ich hab geträumt von Manderlay [sic]. Wietske van Tongeren. Die junge Holländerin ist mit Uwe Kröger in der Uraufführung von „Rebecca“ erfolgreich*. In: Bühne, Heft 06/2007. S. 34f.

Online:

Kunze, Michael: *5 Fragen an Michael Kunze*. Ausgaben Februar, April, Mai, Juni, Oktober 2008. URL: <http://www.dramamusicals.de/journal/fragen> (Stand 05.01.2010)

Kunze, Michael: *Musicals – Keine genaue Abgrenzung möglich...* URL: <http://www.dramamusicals.de/hintergrund/definition-dramamusical.php> (Stand 23.01.2010)

Kunze, Michael: *Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals. Teil 1-12*. URL: <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass.php> (Stand 23.01.2010)

Kunze, Roswitha: *Rebecca – Das Erfolgsmusical nach dem weltberühmten Roman von Daphne du Maurier*. URL: <http://www.storyarchitekt.com/musiktheater/reb/musiktheater-rebecca.php> (Stand 23.01.2010)

DVD und CD:

Rebecca. Regie: Alfred Hitchcock. Drehbuch: Robert E. Sherwood und Joan Harrison. USA: 1940. Fassung: DVD, 2002, 126'.

Rebecca. Regie: Jim O'Brien. Drehbuch: Arthur Hopcraft. UK: KSM GmbH 1997. Fassung: DVD, 2008, 191'.

Rebecca. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Gesamtaufnahme live aus dem Raimund Theater. Musikalische Leitung: Caspar Richter. Fassung: CD, Live Recording 6. und 7. Juni 2007.

Rebecca. Liebe, Rache, Eifersucht. Das neue Musical im Wiener Raimundtheater. ORF2 am 01.10.2006. 29'.

9 ANHANG

9.1 Sequenzprotokoll von Daphne du Mauriers *Rebecca*

Zugrunde liegt für das Sequenzprotokoll des Romans *Rebecca* und insbesondere für die Angabe der Seitenzahlen die Ausgabe der Virago Press von 2003.

Szene	Seite	Inhalt
1	1 – 10	Die Ich-Erzählerin träumt von Manderley, denkt an die Vergangenheit und erzählt von der Gegenwart.
2	10 – 21	Die junge Frau und Maxim lernen sich durch Mrs. Van Hopper kennen.
3	22 – 29	Mrs. Van Hopper wird krank und dadurch verbringen die junge Frau und Maxim das Mittagessen alleine.
4	29 – 36	Erste Nachmittagsausfahrt von Maxim und der junge Frau, am Abgrund ereilen Maxim dunkle Erinnerungen.
5	37 – 48	Während zwei Wochen verbringen Maxim und die junge Frau die Zeit gemeinsam mit Ausflügen und werden vertrauter miteinander.
6	49 – 57	Die junge Frau ist verzweifelt über die bevorstehende Abreise.
7	57 – 61	Maxim macht der jungen Frau beim Frühstück beiläufig einen Heiratsantrag, um sie nach Manderley mitzunehmen.
8	61 – 67	Mrs. Van Hopper warnt ihre Gesellschafterin, sie sei den Aufgaben einer Mrs. de Winter nicht gewachsen.
9	68 – 73	Anfahrt nach Manderley
10	73 – 98	Ankunft in Manderley, Zusammentreffen mit Mrs. Danvers
11	99 – 103	Die neue Mrs. de Winter verläuft sich zum Westflügel.
12	103 – 120	Beatrice und Giles kommen zu Besuch.
13	120 – 133	Die neue Mrs. de Winter geht gegen Maxims Willen zum Bootshaus und trifft dort Ben. Ihre junge Ehe erhält durch den folgenden Streit mit Maxim einen ersten Dämpfer.
14	134 – 156	Die neue Mrs. de Winter verbringt Wochen voller Erwähnungen von Rebecca auf Manderley, sie erfährt von dem Kostümball und Frank erklärt ihr Rebeccas Todesumstände.
15	156 – 167	Der Porzellanamor zerbricht und Maxim und seine Frau geraten darüber in Streit.
16	168 – 175	Die Ich-Erzählerin hat in Maxims Abwesenheit eine weitere Begegnung mit Ben im Bootshaus.
17	175 – 184	Die junge Frau trifft überraschend auf Favell und ist ihm und Mrs. Danvers gegenüber misstrauisch.
18	185 – 195	Mrs. Danvers zeigt der neuen Mrs. de Winter Rebeccas Zimmer.
19	196 – 213	Beatrice und ihre neue Schwägerin besuchen Maxims Großmutter. Diese verwechselt die neue Mrs. de Winter mit Rebecca.
20	214 – 229	Der Kostümball auf Manderley wird beschlossen und Mrs. Danvers macht ihrer neuen Herrin einen Kostümvorschlag.
21	229 – 239	Beatrice und Giles treffen als erste Ballgäste ein. Die neue Mrs. de Winter bereitet sich als Caroline de Winter vor und will sich aufgeregt Maxim, Frank, Beatrice und Giles präsentieren.
22	239 – 250	Maxim ist außer sich über das Kostüm seiner Frau. Sie

		erfährt durch Beatrice, dass Rebecca beim letzten Ball auf Manderley dasselbe Kleid trug. Die neue Mrs. de Winter entscheidet sich schließlich, trotzdem in einem anderen Kleid auf dem Ball zu erscheinen.
23	250 – 258	Die Ich-Erzählerin steht den Ballabend durch und geht morgens ohne Maxim ins Bett.
24	259 – 269	Die neue Mrs. de Winter ist sich sicher, dass Maxim immer nur Rebecca geliebt hat, und gibt Frank gegenüber am Telefon ihr Unglück zu.
25	269 – 277	Mrs. Danvers bricht in Tränen aus und will die neue Mrs. de Winter dazu bringen, sich aus dem Fenster zu stürzen.
26	278 – 293	Ein Schiff ist gestrandet. Maxim und seine Frau verpassen sich bei ihren Bergungsbeobachtungen.
27	293 – 298	Der Captain berichtet von dem Fund von Rebeccas Boot und einer Leiche an Bord. Maxim gesteht seiner Frau in der Bibliothek, dass er Rebecca getötet hat.
28	299 – 323	Maxim erzählt seiner Frau die wahren Todesumstände Rebeccas.
29	323 – 341	Die neue Mrs. de Winter hat nun keine Angst mehr vor Mrs. Danvers. Das Boot wird geborgen und Oberst Julyan gibt den Gerichtstermin bekannt.
30	341 – 350	Bei der Gerichtsverhandlung fällt durch die Zeugenaussage des Bootsbauers der Verdacht auf Maxim. Die zweite Mrs. de Winter wird ohnmächtig.
31	351 – 360	Frank bringt die neue Mrs. de Winter nach Manderley. Als Maxim am Abend heimkommt lautet das Urteil auf Selbstmord. Maxim und Frank begraben mit Oberst Julyan und dem Pfarrer Rebeccas Leichnam in der Familiengruft der de Winters.
32	360 – 399	Favell erscheint auf Manderley und will Maxim erpressen. Oberst Julyan befragt Ben und Mrs. Danvers und Dr. Baker wird ausfindig gemacht.
33	400 – 419	Dr. Baker verrät Maxim, der neuen Mrs. de Winter, Favell und Oberst Julyan, dass Rebecca Krebs hatte. Ein Grund für ihren Selbstmord ist gefunden.
34	419 – 428	Die Ich-Erzählerin und Maxim treten alleine die Heimreise nach Manderley an. Kurz vor ihrem Ziel „zucken rote Strahlen am Horizont und der salzige Seewind trieb ihnen die Asche entgegen“...

9.2 Sequenzprotokoll von Alfred Hitchcocks *Rebecca*

Sequenz	Zeit	Location	Handlung
1	00:00 – 01:36	Umgebung von Manderley	Vorspann
2	01:37 – 03:25	Manderley	Voice over Stimme der Ich-Erzählerin, Kamerafahrt auf Manderley zu.
3	03:26 – 04:35	Klippenabgrund	Maxim steht am Klippenabgrund in Monte Carlo, er macht den Anschein als wolle er die Klippe hinunter springen, eine junge Frau hält ihn auf.
4	04:36 – 07:26	Hotelloobby	Im Salon vom Hotel wird Maxim von Mrs. Van Hopper erkannt, sie nötigt ihn zu einer peinlichen Unterhaltung beim Kaffee trinken.
5	07:27 – 10:02	Frühstücksraum	Am nächsten Morgen kommt die junge Frau allein zum Frühstück, Maxim lädt sie an seinen Tisch ein.
6	10:03 – 11:54	An der Küste	Maxim und die junge Frau machen einen Ausflug an die Küste, sie zeichnet. Als sie über das Ertrinken im Meer plaudert, reagiert Maxim empfindlich und fährt sie ins Hotel zurück.
7	11:55 – 12:27	Mrs. Van Hoppers Hotelzimmer	Die Ich-Erzählerin hört durch Zufall von Rebeccas Todesursache.
8	12:28 – 12:44	Hotelzimmer	Sie hat einen Alptraum über Rebecca.
9	12:45 – 13:29	Im Auto	Maxim lädt die junge Frau auf eine Autofahrt ein.
10	13:30 – 14:02	Mrs. Van Hoppers Zimmer	Die junge Frau verschweigt der bettlägerigen Mrs. Van Hopper ihre Ausflüge.
11	14:03 – 14:35	Hotelgarten	Maxim und die junge Frau tanzen am Abend eng miteinander.
12	14:36 – 15:09	Mrs. Van Hoppers Hotelzimmer	Sie belügt Mrs. Van Hopper über ihre Tagesaktivitäten.
13	15:10 – 17:31	Im Auto	Maxim und die junge Frau fahren zusammen im Auto, er ist grob zu ihr, dann wieder nett.
14	17:32 – 19:50	Mrs. Van Hoppers Hotelzimmer/ Ichs Hotelzimmer/ vor dem Hotel	Mrs. Van Hopper eröffnet ihrer Gesellschafterin, dass sie zurück nach New York will, diese versucht daraufhin vergeblich, Maxim telefonisch zu erreichen.
15	19:51 – 22:52	Maxims Hotelzimmer	Maxim macht ihr so ganz nebenbei einen Heiratsantrag, sie frühstücken zusammen und sie sagt Ja.
16	22:53 – 25:55	Maxims Hotelzimmer	Mrs. Van Hopper erfährt von den Heiratsplänen und warnt das Mädchen vor Manderley.
17	25:56 – 27:06	Vor der Kirche	Maxim und seine neue Frau kommen frisch vermählt aus der Kirche.
18	27:07 – 28:50	Im Auto auf dem Weg nach Manderley	Einfahrt nach Manderley, Maxim freut sich und macht seiner Frau Mut, Gewitter.
19	28:51 – 29:40	Eingangshalle von Manderley	Erstes Zusammentreffen von der neuen Mrs. de Winter mit Mrs. Danvers, ihre Handschuhe fallen herunter, Mrs. Danvers hebt sie auf.

20	29:41 – 32:50	Mrs. de Winters Zimmer/ auf den Fluren von Manderley	Die neue Mrs. de Winter fürchtet sich vor Mrs. Danvers, diese führt sie in Manderley umher. Vor Rebeccas Zimmer im Westflügel liegt der Hund Jasper und wacht darüber
21	32:51 – 33:29	Esszimmer	Beim Abendessen mit Maxim liegt eine Serviette mit Rebeccas Initialen auf.
22	33:30 – 37:31	Salon in Manderley/Halle	Die neue Mrs. de Winter trifft auf Frank Crawley und ist unsicher allein. Maxim kündigt den Besuch seiner Schwester an. Die neue Mrs. de Winter frühstückt alleine und versucht ihre Unsicherheit zu kaschieren.
23	37:32 – 39:57	Morgenzimmer	Sie stößt im Morgenzimmer auf Rebeccas Besitztümer und verleugnet sich aus Versehen selber am Telefon. Vor Mrs. Danvers gibt sie sich völlig unterlegen. Ihr zerbricht der Amor und sie versteckt die Scherben in einer Schublade.
24	39:58 – 41:42	Bibliothek	Beatrice und Giles kommen zu Besuch und sind freundlich zu der neuen Schwägerin.
25	41:43 – 42:58	Esszimmer	Essen mit Maxim, Beatrice und Giles. Die Atmosphäre ist locker, aber das Thema kommt immer wieder auf Rebecca.
26	42:59 – 45:18	Ichs Zimmer/ vor Manderley	Beatrice weist ihre neue Schwägerin auf ihre Kleidung und ihr Aussehen hin, welches so entgegengesetzt zu Rebeccas ist. Die neue Mrs. de Winter spricht Maxim darauf an und er will, dass sie so bleibt wie sie ist.
27	45:19 – 49:21	Auf dem Weg zum Strand/ Bootshaus	Die neue Mrs. de Winter geht trotz Maxims Unmut zum Bootshaus und trifft dort auf Ben. Sie findet wieder eine Decke mit Rebeccas Initialen. Maxim verbietet ihr, noch einmal zum Bootshaus zu gehen, und bereut nach Manderley gekommen zu sein, ist kurz darauf aber wieder beherrscht und nett.
28	49:22 – 53:18	In Crawleys Büro	Sie erfährt durch Frank von Rebeccas Tod beim Segeln und welche hübsche und attraktive Frau diese war.
29	53:19 – 54:25	Bibliothek	Maxim ist erschrocken über das neue Kleid seiner Frau, das ihn an Rebecca erinnert.
30	54:26 – 59:40	Bibliothek	Die junge Frau und Maxim haben eine lustige Zeit beim Ansehen der Hochzeitsreisefilme, sie werden jäh unterbrochen, als es um den zerbrochenen Amor geht. Die neue Mrs. de Winter steht vor Mrs. Danvers wieder wie ein kleines Kind da, Maxim macht ihr Vorwürfe.
31	59:41 – 01:03:52	Bibliothek/ Eingangshalle	In Maxims Abwesenheit lernt seine neue Frau Favell kennen, der sich heimlich in Rebeccas Zimmer aufhält.
32	01:03:53 – 01:10:04	Rebeccas Zimmer	Mrs. Danvers zeigt der neuen Mrs. de Winter Rebeccas Zimmer im Westflügel.
33	01:10:05 –	Morgenzimmer	Die neue Mrs. de Winter gibt Mrs. Danvers den Befehl, Rebeccas Sachen im

	01:11:37		Morgenzimmer zu entfernen, nimmt die Anweisung aber sogleich zurück, als Maxim von seiner Londonreise zurück kommt.
34	01:11:38 – 01:14:28	Bibliothek/ <i>Ichs</i> Zimmer/ Portraitgalerie	Maxim erlaubt ein Kostümfest, seine Frau versucht zuerst, ihr Kostüm selbst zu entwerfen, geht dann aber Mrs. Danvers Kostümvorschlag nach.
35	01:14:29 – 01:17:25	Eingangshalle/ vor <i>Ichs</i> Zimmer/ Portraitgalerie	Beim Kostümfest sind Maxim, Beatrice und Giles da, die neue Mrs. de Winter vergleicht zufrieden ihr Kostüm noch einmal mit dem Gemälde.
36	01:17:26 – 01:18:04	Eingangshalle	Maxim sieht seine Frau in Rebeccas Kleid und jagt sie davon.
37	01:18:05 – 01:20:26	Rebeccas Zimmer	Die zweite Mrs. de Winter durchschaut Mrs. Danvers Intrige und stellt sie zur Rede, wobei sie schon wieder verliert. Mrs. Danvers versucht, sie in den Selbstmord zu treiben.
38	01:20:27 – 01:23:05	Strand	Raketenalarm, die neue Mrs. de Winter trifft in der Bucht auf Ben und dann auf Frank, Rebeccas Boot ist wieder aufgetaucht.
39	01:23:06 – 01:35:19	Bootshaus	Die neue Mrs. de Winter erfährt im Bootshaus von Maxim die wahren Umstände über Rebeccas Tod.
40	01:35:20 – 01:37:39	Bootshaus/ Gang in Manderley	Frank ruft im Bootshaus an und Oberst Julyan übernimmt den Fall Rebecca.
41	01:37:40 – 01:40:26	Eingangshalle/ Bibliothek	Die junge Frau versucht stark zu sein, Maxim findet sie erwachsen.
42	01:40:27 – 01:44:50	Gerichtssaal	Bei der Gerichtsverhandlung wird zuerst Ben befragt. Durch die anschließende Befragung des Bootsbauers gerät Maxim unter Verdacht, seine Frau fällt in Ohnmacht, um ihn vor einem belastenden Zornausbruch zu bewahren.
43	01:44:51 – 01:49:55	Vor dem Gerichtsgebäude/ im Auto	Favell erpresst Maxim mit einem angeblichen Beweis dessen Schuld.
44	01:49:56 – 01:55:26	Gasthaus	Im Gasthaus zeigt Favell Rebeccas Brief Oberst Julyan, Frank, Maxim und dessen Frau, Maxim schlägt Favell, Mrs Danvers kommt hinzu und gibt Dr Baker als Rebeccas Arzt an.
45	01:55:27 – 02:01:10	London, bei Dr Baker	Maxim, Frank, Oberst Julyan und Favell erfahren von Dr Baker von Rebeccas Krebsdiagnose, Maxim ist entlastet und erzählt Frank von Rebeccas Unfall.
46	02:01:11 – 02:01:49	Telefonzelle	Favell informiert Mrs. Danvers über Rebeccas Krankheit.
47	02:01:50 – 02:02:06	Im Auto	Maxim und Frank fahren nach Manderley.

48	02:02:07 – 02:02:45	In Manderley	Die neue Mrs. de Winter schläft, Mrs. Danvers geht mit einer brennenden Kerze durch Manderley.
49	02:02:46 – 02:05:07	Park von Manderley/ in Manderley	Maxim und seine Frau fallen sich vor dem brennenden Manderley in die Arme, Mrs. Danvers verbrennt im Westflügel, letzte Einstellung ist Rebeccas brennendes Kissen mit dem gestickten R.

9.3 Szenenprotokoll von Michael Kunzes und Sylvester Levays *Rebecca*

Anmerkung: Der Zeitangabe des Musical-Szenenprotokolls liegt die CD Gesamtaufnahme live aus dem Wiener Raimund Theater vom 6. und 7. Juni 2007 zugrunde.

Szene	Zeit	Location	Inhalt	Lied
1.Akt Prolog	00:00 – 03:13	Ruine von Manderley	Die Ich-Erzählerin träumt Jahre nach dem Brand in Manderley von den Erinnerungen, die wieder lebendig werden.	Ich hab geträumt von Manderley (<i>Ich</i> , Schatten)
1	03:14 – 08:42	Hotelloobby in Monte Carlo	Mrs. Van Hopper und ihre Gesellschafterin lernen in der Hotelloobby Maxim de Winter kennen.	Du wirst niemals eine Lady (Mrs. Van Hopper, <i>Ich</i>)
2	08:43 – 11:47	Hotelterasse	Maxim de Winter bittet am nächsten Tag die Gesellschafterin zum Frühstück an seinen Tisch. Die anderen Hotelgäste tratschen darüber.	Er verlor unerwartet seine Frau Rebecca (Ensemble)
2.1	11:48 – 14:39	Auf einer Klippe	Da Mrs. Van Hopper eine Grippe vortäuscht, kommen die beiden sich näher und eine Romanze entwickelt sich. Das Mädchen verliebt sich in Maxim, obwohl dieser zuweilen schroff wirkt.	Am Abgrund (<i>Ich</i> , Maxim)
3	14:40 – 22:54	Mrs. Van Hoppers Hotelsuite	Mrs. Van Hopper will abreisen. Das Mädchen erinnert sich an die herrlichen verliebten Tage mit Maxim. Er bittet sie seine Frau zu werden.	Zeit in einer Flasche (<i>Ich</i>)
3.1	22:55 – 24:22	In Italien	Sie fahren auf Hochzeitsreise nach Venedig	Hochzeit (Instrumental)
4	24:23 – 28:45	Eingangshalle von Manderley	Das Paar kommt in Manderley an und sie werden auf Mrs. Danvers Anweisung hin von der gesamten Belegschaft begrüßt. Mrs. Danvers macht der neuen Herrin durch Gesten klar, dass sie nur Rebecca als Herrin anerkennt.	Die neue Mrs. de Winter (Ensemble, Mrs. Danvers, Frank Crawley)
5	28:46 – 37:28	Morgenzimmer	Mrs. Danvers denkt an Rebecca. Sie zeigt der neuen Mrs. de Winter Rebeccas Habseligkeiten, auch die Porzellanfigur, den Amor. Diesen lässt das Mädchen fallen, als Beatrice und Giles ins Zimmer kommen. Die beiden nehmen die neue Schwägerin herzlich in der	Sie ergibt sich nicht (Mrs. Danvers) Die lieben Verwandten (Beatrice, <i>Ich</i> , Giles)

			Familie auf.	
6	37:29 – 42:36	Bibliothek	Maxim und seine junge Frau beschließen, einen Kostümball zu geben. Durch Mrs. Danvers kommt zutage, dass das Mädchen den Amor zerbrochen hat. Maxim reagiert verärgert über Mrs. de Winters Schweigen.	Bist du glücklich? (<i>Ich</i> , Maxim) Bist du böse? (<i>Ich</i> , Maxim)
7	42:37 – 46:08	Suite im Ostflügel/ Bibliothek	Maxim und seine Frau können nach dem Streit nicht schlafen und hoffen unabhängig voneinander darauf, die Schatten der Vergangenheit besiegen zu können.	Hilf mir durch die Nacht (<i>Ich</i> , Maxim)
8	46:09 – 49:04	Haus von Beatrice	Die neue Mrs. de Winter sucht nach dem Streit Trost in einem Telefonat mit Beatrice und die macht sich Sorgen über ihren Bruder.	Was ist nur los mit ihm? (Beatrice)
9	49:05 – 52:30	Rebeccas Zimmer	Favell durchsucht in Anwesenheit von Mrs. Danvers Rebeccas Zimmer und wird dabei von Mrs. de Winter überrascht. Um sie von Favell abzulenken, gibt Mrs. Danvers einen Kostümtipp für den Ball.	Sie war gewohnt, geliebt zu werden (Mrs. Danvers, Favell)
9.1	52:31 – 57:00	Rebeccas Zimmer	Mrs. Danvers verängstigt die junge Frau, indem sie ihr Rebeccas Zimmer zeigt.	Rebecca (Mrs. Danvers, Ensemble)
10	57:01 – 59:38	Golfclub	Die feine Gesellschaft freut sich im örtlichen Golfclub auf den Kostümball und lässt kein gutes Haar an der neuen Mrs. de Winter.	Wir sind britisch (Ensemble)
11	59:39 – 01:03:03	Vor dem Bootshaus	Das Mädchen entdeckt das Bootshaus und trifft auf Ben.	Sie's fort (Ben)
11.1	01:03:04 – 01:05:57	Vor dem Bootshaus	Maxim kommt dazu, wird wütend und schreit seine Frau an, so dass sie davonläuft.	Gott, warum? (Maxim)
12	01:05:58 – 01:10:00	Crawleys Büro	Sie erfährt von Frank, dass Rebecca im Bootshaus ihre letzte Nacht verbracht hat. Frank tröstet sie und macht ihr Mut.	Ehrlichkeit und Vertrauen (Frank Crawley)
13	01:10:01 – 01:15:11	Eingangshalle von Manderley	Der Kostümball findet statt. Mrs. Van Hopper befindet sich unter den Gästen und flirtet mit Oberst Julyan, dem Polizeipräsidenten. Maxim wartet auf seine Frau.	Der Ball von Manderley (Ensemble) I'm an American woman (Mrs. Van Hopper)

14	01:15:12 – 01:17:30	Ankleidezimmer	Mrs. de Winter verkleidet sich als Dame in Weiß und freut sich auf ihren Auftritt.	Heut Nacht verzauber ich die Welt (<i>Ich</i>)
15	01:17:31 – 01:19:21	Eingangshalle von Manderley	Sie wird auf der Treppe mit Entsetzen empfangen und Maxim schickt sie weg. Sie erkennt Mrs. Danvers Falle.	Finale erster Akt (Mrs. Danvers, Ensemble)
2. Akt 1	01:19:22 – 01:22:10	Auf dem Gang vor Rebeccas Zimmer	Mrs. de Winter sucht am nächsten Morgen nach Maxim und macht sich Vorwürfe.	Und das und das und das (<i>Ich</i>)
1.1	01:22:11 – 01:26:23	Rebeccas Zimmer	In Rebeccas Zimmer ist jedoch nur Mrs. Danvers und diese droht der jungen Frau, sie könne niemals Rebeccas Platz einnehmen.	Rebecca Reprise (Mrs. Danvers, <i>Ich</i> , Schatten)
1.2	01:26:24 – 01:27:06	Am Fenster	Das Mädchen solle sich doch lieber aus dem Fenster stürzen. Am Strand steigen Leuchtraketen auf.	Nur ein Schritt (Mrs. Danvers)
2	01:27:07 – 01:30:15	Am Strand	Neugierige und Beutesucher finden sich am Strand bei dem gestrandeten Schiff ein. Die junge Frau erfährt, dass Taucher Rebeccas Boot gefunden haben und darin eine Leiche.	Strandgut (Ensemble, <i>Ich</i> , Crawley, Favell)
3	01:30:16 – 01:31:10	Vor dem Bootshaus	Sie trifft vor dem Bootshaus wieder auf Ben, der sich unter der Treppe versteckt als Maxim kommt.	Sie's fort Reprise (Ben)
3.1	01:31:11 – 01:41:00	Vor dem Bootshaus	Maxim erzählt seiner Frau von Rebeccas wahrem Tod. Die beiden beschließen, zusammen zu halten.	Du liebst sie zu sehr (<i>Ich</i>) Kein Lächeln war je so kalt (Maxim)
4	01:41:01 – 01:43:28	Frühstückszimmer	Die neue Mrs. de Winter ist wie verwandelt und Beatrice bestärkt sie darin, dass Maxim jetzt die Stärke einer liebenden Frau braucht, um vor der Anklage und dem Galgen gerettet zu werden.	Die Stärke einer Frau (Beatrice, <i>Ich</i>)
5	01:43:29 – 01:45:15	Korridor von Manderley	Das Personal räumt das Haus nach Mrs. de Winters Anweisungen um.	Die neue Mrs. de Winter Reprise (Ensemble)
6	01:45:16 – 01:48:27	Morgenzimmer	Mrs. Danvers versucht vergeblich zu verhindern, dass ihre neue Herrin alle Erinnerungen an Rebecca wegräumt.	Mrs. de Winter bin ich! (<i>Ich</i> , Mrs. Danvers)
7	01:48:28 – 01:51:57	Gerichtssaal	Maxim wird angeklagt und die Gerichtsverhandlung verläuft zu seinen Ungunsten. Er wird zornig und bevor er sich	Die Voruntersuchung (Ensemble)

			verraten könnte, gibt seine Frau vor, in Ohnmacht zu fallen.	
8	01:51:58 – 01:59:37	Bibliothek	Favell droht Mrs. de Winter und Frank, dass er einen Beweis für Maxims Schuld hätte.	Eine Hand wäscht die andre Hand (Favell)
8.1	01:59:38 – 02:04:36	Bibliothek	Als Maxim und Oberst Julian nach Manderley zurückkehren, verhält der Oberst Favell, Ben und Mrs. Danvers. Es stellt sich heraus, dass Rebecca vor ihrem Tod einen Gynäkologen in London aufgesucht hat. Favell ist sich sicher, dass Rebecca von ihm schwanger war und Maxim sie deshalb umgebracht hat.	Sie's fort Reprise (Ben)
9	02:04:37 – 02:06:22	London	Der Oberst, Mrs. de Winter und Favell fahren nach London zu dem Arzt und erfahren dort, dass Rebecca unheilbar an Krebs erkrankt war und sterben wollte.	Sie fuhr'n um acht (Ensemble)
9.1	02:06:23 – 02:07:25	Halle von Manderley	Durch einen Anruf von Mrs. de Winter werden Maxim und Frank in Manderley von der Ungewissheit erlöst.	Keiner hat sie durchschaut (Maxim)
10	02:07:26 – 02:09:28	Am Fenster	Mrs. Danvers ist nach der Nachricht von Rebeccas Krankheit mehr denn je entschlossen, keine neue Mrs. de Winter auf Manderley zu dulden.	Rebecca Reprise (Mrs. Danvers, Schatten)
11	02:09:29 – 02:11:48	Bahnhof in Cornwall	Maxim holt seine Frau spät in der Nacht vom Bahnhof ab und sie sind glücklich darüber, Rebeccas Schatten entkommen zu sein. Am Horizont ist über Manderley ein Lichtschein zu sehen.	Jenseits der Nacht (<i>Ich</i> , Maxim)
12	02:11:49 – 02:14:22	Manderley	Das Personal versucht, den Brand zu löschen. Mrs. Danvers läuft mit Kerzen durch Manderley.	Manderley in Flammen (Ensemble, Frank Crawley, Maxim)
Epilog	02:14:23 – 02:17:18	Ruine von Manderley	Jahrzehnte später kehrt die Ich-Erzählerin an den Anfang ihres Traums zurück. Sie lebt jetzt mit Maxim an der italienischen Adria und träumt nur noch selten von Manderley.	Ich hab geträumt von Manderley Reprise (<i>Ich</i> , Schatten)

9.4 Cast und Crew von Hitchcocks *Rebecca*

Produzent	David O. Selznick
Produktion	Selznick Studio 1939
Kinostart	28. März 1940, New York
Regie	Alfred Hitchcock
Drehbuch	Robert E. Sherwood, Joan Harrison nach dem Roman von Daphne du Maurier
Bearbeitung	Philip MacDonald, Michael Hogan
Kamera	George Barnes
Musik	Franz Waxman
Chefdirigent	Lou Forbes
Editor	Hal C. Kern, James E. Newcom
Produktionsdesign	Lyle Wheeler
Setdesign	Joseph B. Platt
Kostüme	Irene (un-credited)
Sound	Jack Noyes
Spezialeffekte	Jack Cosgrove, Arthur Johns
Schnitt	James Newcom, Hal Kern
Regieassistentz	Edmond Bernoudy
Mrs. de Winter	Joan Fontaine
Maxim de Winter	Laurence Olivier
Mrs. Danvers	Judith Anderson
Jack Favell	George Sanders
Mrs. Van Hopper	Florence Bates
Beatrice	Gladys Cooper
Frank Crawley	Reginald Denny
Ben	Leonard Carey
Oberst Julyan	C Aubrey Smith
Giles	Nigel Bruce
Coroner	Melville Cooper
Chalcroft	Forrester Harvey
Frith	Edward Fielding
Robert	Philip Winter
Dr Baker	Leo G Carroll

9.5 Cast und Crew von Kunzes und Levays *Rebecca*

Inszenierung	Francesca Zambello
Choreographie	Denni Sayers
Musikalische Leitung	Caspar Richter
Musical Supervisor	Seann Alderking
Bühnenbild	Peter J. Davison
Kostüme	Birgit Hutter
Licht Design	Andrew Voller
Video Design	Sven Ortel
Sound Design	Hendrik Maassen
<i>Ich</i>	Wietske van Tongeren
Maxim de Winter	Uwe Kröger
Mrs. Danvers	Susan Rigvava-Dumas
Jack Favell	Carsten Lepper
Mrs. Van Hopper	Carin Filipcic
Beatrice	Kerstin Ibal
Frank Crawley	André Bauer
Ben	Norberto Bertassi
Oberst Julyan	Thomas Bayer
Giles	Marcel Meyer
Horridge	Kai Peterson
Frith	Andreas Kammerzelt
Robert	Oliver Müllich
Ensemble	Kathleen Bauer, Bettina Bogdany, Sigrid Brandstetter, Michaela Christl, Katharina Dorian, Nathalie Kleeberger, Claudie Reinhard, Jana Stelley, Joana Fee Würz, Andreas Kammerzelt, Robert D. Marx, Marcel Meyer, Oliver Müllich, Kai Peterson, Tim Reichwein, Henrik Sehnert, Christoph Sommersguter, Lucius Wolter

9.6 Interview mit Michael Kunze

Das Interview entstand durch E-Mails mit Michael Kunze am 27.04. und 03.05.2010.

Emily Rost: Ihre DramaMusicals behandeln im Fall von Elisabeth, Mozart! und Marie Antoinette historische Persönlichkeiten. Fiel es Ihnen leichter, das Buch zu Rebecca zu konzipieren, weil es in diesem Falle ja nicht nur einen Roman, sondern auch mehrere Verfilmungen gibt? Kam Ihnen dabei zugute, dass der klassische Spielfilm wie Ihre DramaMusicals dreiaktig ist?

Michael Kunze: Es fiel mir eher schwerer, da ich dem Geist des Romans gerecht werden wollte. Bei meinen historischen Musicals war ich mein eigener Herr, hier diente ich einem fremden Werk. Überhaupt war der Roman die Vorlage, nicht der Film. Die drei Akte meines Musicals sind nicht genau identisch mit denen des Films.

Emily Rost: Der Roman macht die Bibliothek zum Ort der „Beichte“: Maxim erzählt „Ich“ die wahren Todesumstände Rebeccas. Hitchcock legt diese Szene ins Bootshaus. Haben Sie sich hier vom Film inspirieren lassen? Warum erschien Ihnen das Bootshaus geeigneter?

Michael Kunze: In meinem Musical spielt die Szene vor dem Bootshaus. Bekanntlich zieht es Verbrecher immer zum Tatort zurück. Wichtig war mir aber auch, dass Ben das Geständnis mithört.

Emily Rost: Im Roman fahren sowohl „Ich“ als auch Maxim mit zu Dr. Baker nach London, bei Hitchcock bleibt „Ich“ auf Manderley und Maxim fährt alleine. Für das Musical bleibt Maxim auf Manderley und „Ich“ fährt mit nach London. Warum haben Sie sich für diese Lösung entschieden?

Michael Kunze: Daran sieht man die diversen Auffassungen von weiblicher Tatkraft. Mir war es wichtig, dass „Ich“ nach der Szene vor dem Bootshaus zur aktiv handelnden, selbstbewussten Frau wird. Sie soll es sein, die die Dinge in die Hand nimmt, während Maxim plötzlich passiv ist. Das Verhältnis zwischen den Beiden kehrt sich völlig um.

Emily Rost: Der Roman deutet nur an, dass Mrs. Danvers die Brandstiftung beging, der Film zeigt klar und deutlich Mrs. Danvers als Täterin und auch im Musical sehen wir, wie Mrs. Danvers Manderley anzündet. War es für Sie wichtig, Mrs. Danvers als Brandstifterin zu zeigen? Wäre es eine Möglichkeit gewesen, diese Tatsache nur anzudeuten, wie dies im Roman geschieht?

Michael Kunze: Das Musical bietet viel mehr Raum für Symbolik als Film und Roman. Manderley ist im Musical mehr als ein Ort. Es ist Rebeccas Reich und Maxims Gefängnis. Es entspricht der psychologischen Konsequenz, dass Mrs. Danvers Rebeccas Reich zerstört und mit ihr untergeht. Zugleich werden dadurch Maxim und Ich befreit.

Emily Rost: Sie stellen Beatrice als starke Bezugsperson an „Ichs“ Seite, viel mehr, als dies im Roman der Fall ist. Würde „Ich“ das „Herausarbeiten aus der Grube“, das Sie als Bild für die Hauptfigur eines DramaMusicals verwenden, auch ohne Beatrice schaffen?

Michael Kunze: Beatrice ist die klassische Verbündete. Ich brauche sie vor allem, um etwas die Hintergründe von Maxims Verhalten gegenüber Rebecca anzudeuten (in dem Sololied von Beatrice). Andererseits erweist sie sich als ein „Spiegel“ von „Ich“. Beide wollen Maxim retten. Aber nur „Ich“ bringt die Initiative und Energie auf, die notwendig ist.

Emily Rost: Ließen Sie sich von Hitchcocks Film bei der Konzipierung des Musicals inspirieren? Konnten Sie von dieser ersten Adaption eine Idee übernehmen, wie z.B. dass Maxim im Film kein Mörder ist?

Michael Kunze: Noch einmal: Der Roman war die Vorlage, nicht der Film. Aber natürlich hat mich der Film beeinflusst. Immerhin hat er auch die Frage aufgeworfen, ob Maxim ein Mörder ist oder nicht. Im Musical beziehe ich nicht die eindeutige Position des Films. Maxim gibt auf Ich's Frage, ob es ein Unfall war, die Antwort, er wisse es nicht mehr. Ich denke, Ich will es auch gar nicht wissen. Das Publikum kann in meinem Musical durchaus an der Wahrheit von Maxims Darstellung zweifeln.

Emily Rost: Gestaltete es sich schwierig, die Rechte für den Rebecca Stoff zu bekommen?

Michael Kunze: Es erforderte Überzeugungskraft, Beharrlichkeit, langwierige Verhandlungen und finanzielle Vorleistungen.

Emily Rost: Bei Ihren Texten lehnen Sie sich manchmal deutlich an Karin von Schabs Übersetzung des Romans an. Wie ich gelesen habe, schrieben Sie Rebecca zunächst auf Englisch. Nahmen Sie sich auch für die englischsprachige Version Daphne du Mauriers Text als Vorbild?

Michael Kunze: Die Ähnlichkeit zur vorhandenen Buchübersetzung sind rein zufällig. Ich habe nur mit dem englischen Original gearbeitet und kenne die deutsche Fassung gar nicht. Zudem habe ich, wie Sie richtig sagen, die deutsche Fassung des Musical aus meinem eigenen englischen Originallibretto erstellt.

ABSTRACT

Bei der ersten Betrachtung fallen die Ähnlichkeiten zwischen Charlotte Brontës *Jane Eyre* und Daphne du Mauriers *Rebecca* auf. In den beiden Romanen der Schauerliteratur gleicht sich nicht nur die Umgebung der Handlungen, nämlich die herrschaftlichen Gutshäuser Thornfield Hall und Manderley in Cornwall. Beides Mal verliebt sich eine junge und mittellose Frau in einen älteren Gutsherren, der wiederum durch eine neue Heirat seine wahnsinnigen ersten Ehefrau vergessen will. Beide frühere Ehefrauen wurden auf unmoralische Art und Weise von den Männern beseitigt. Dieses unheimliche Geheimnis muss von den neuen Frauen zunächst überwunden werden, bevor der glücklichen Zukunft des Liebespaars nichts mehr im Wege steht.

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem Vergleich zwischen diesen beiden Stoffen der Schauerliteratur. Dabei werden verschiedene Transformationen der Romane herangezogen, zum einen Charlotte Birch-Pfeiffers Bühnenversion von *Jane Eyre*, *Die Waise von Lowood*, Hitchcocks filmische Adaption von *Rebecca* und die DramaMusicaladaption *Rebecca* von Michael Kunze und Sylvester Levay. Besonders der Aspekt der Trivialität wird in dem Vergleich betrachtet.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Theorie der Transformationsanalyse unter besonderer Berücksichtigung der Literaturverfilmung und des DramaMusicals sowie die Theorie des Trivialen betrachtet. Das nächste Kapitel untersucht eingehend die beiden Versionen von *Jane Eyre*. Im direkten Vergleich zwischen Roman und Rührstück fällt besonders auf, wie Charlotte Birch-Pfeiffer dem männlichen Helden jeden Makel nimmt und aus ihm einen moralisch einwandfreien Charakter macht. Auch dem ausführlichen Vergleich von *Rebecca* in Roman, Film und Musical ist ein Kapitel gewidmet. Die Analyse geht insbesondere auf die verschieden dargestellte Einsamkeit der jungen Ich-Erzählerin ein. Hitchcock benutzt die Einsamkeit der jungen Frau, um einen wahrhaftigen Schauerfilm zu kreieren. Das letzte Kapitel der Arbeit vergleicht die verschiedenen Versionen von *Jane Eyre* und *Rebecca* insbesondere im Hinblick auf die Trivialität. Der Anhang besteht aus Szenen- bzw. Sequenzprotokollen der drei *Rebecca* Versionen. Außerdem ist ein persönliches Interview mit Michael Kunze enthalten.

At first view stand out the similarities between Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and Daphne du Maurier's *Rebecca*. In the two novels of gothic literature not only the setting of the acts resembles each other: the stately manor houses Thornfield Hall and Manderley in Cornwall. Both times a young woman without means falls in love with an older lord who wants to forget about his first mad wife through a new marriage. Both times the men eliminated their former wives in an immoral way. This sinister secret has to be overcome by the new wives before nothing stands in the way for a happy future of the lovers.

This thesis deals with a comparison between these two subjects of gothic literature. Various transformations of the novels are used, namely the stage version of *Jane Eyre*, Charlotte Birch-Pfeiffer's *Die Waise von Lowood*, Hitchcock's film adaption of *Rebecca* and Michael Kunze's and Sylvester Levay's musical adaption of *Rebecca*. Especially the aspect of triviality is considered in the comparison.

In the first part the thesis considers the theory of transformation analysis with special emphasis on adaption for film and musical and also the theory of triviality. The next chapter examines both versions of *Jane Eyre*. In a direct comparison between novel and melodrama strikes that Charlotte Birch-Pfeiffer whitewashes the male hero and makes him a completely blameless character. The next chapter is the detailed comparison of *Rebecca* in novel, film and musical. The study analyses especially the different description of the solitude of the young first-person narrator. Hitchcock uses the loneliness of the young woman to create a veritable thriller. The last chapter compares the different versions of *Jane Eyre* and *Rebecca* particularly with regard to triviality. The appendix includes shot lists of the three versions of *Rebecca* and also a personal interview with Michael Kunze.

NACHWORT

Ich bedanke mich besonders bei meiner Betreuerin Prof. Hilde Haider, die mir immer mit viel Geduld, Interesse und wegweisenden Denkanstößen begegnet ist, auch wenn die Zusammenarbeit zwischen Wien und der Schweiz sicher nicht immer einfach war.

Auch bedanke ich mich sehr bei Dr. Michael Kunze für das wertvolle Interview. Seine raschen und hilfsbereiten Antworten waren nicht selbstverständlich.

Großer Dank gebührt meinen Eltern, die mir gegen Ende der Diplomarbeit noch einmal sehr geschätzte Ratschläge gaben.

Bedanken möchte ich mich auch sehr bei Daniel, Caro und Kamila, die sich immer wieder durch die vielen Seiten Diplomarbeit kämpften und den Glauben an mich nicht verloren.

Abschließend danke ich Ute Kohm für meine erste *Jane Eyre* Ausgabe.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Angaben

Name	Emily Lina Rost
Anschrift	Erlenmatte 79, 6020 Emmenbrücke, Schweiz
E-Mail	emily.rost@gmx.at
Geburtsdatum	07. April 1983
Geburtsort	Pforzheim
Nationalität	Deutsch

Ausbildung

seit Sommersemester 2004	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Germanistik, Universität Wien
01/2007	Vordiplom im Studiengang Theater-, Film- und Medienwissenschaft
10/2010–06/2011	Kaufmännisches Diplom an der Klubschule Business, Luzern
04/2008–02/2009	Praktische Theaterdramaturgie an der Universität Wien und am Internationalen Theaterinstitut Wien (iTl)
Wintersemester 2003/04	Studium der Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters, Universität Bayreuth
1993–2003	Schiller Gymnasium, Pforzheim, Abschluss: Abitur Fremdsprachen: Englisch, Latein, Französisch

Studienbezogene Berufserfahrung

Theater

11/2011–01/2012	Regiehospitantin und Souffleuse am Luzerner Theater „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ von Edward Albee Regie: Stephanie Mohr
09/2009–02/2010	Regiehospitantin und Souffleuse am Schauspielhaus Zürich „Unterm hohen Himmel: Parzival“ von Katrin Lange Regie: Martin Klopfer
02/2009–04/2009	Regiehospitantin am Schauspielhaus Zürich „Vorstellungen und Instinkte“ von Reto Finger Regie: Sandra Strunz
11/2008–01/2009	Regiehospitantin am Theater in der Josefstadt „Die Wirtin“ von Peter Turrini nach Goldoni Regie: Janusz Kica
01/2008–02/2008	Regiehospitantin an der Kammeroper Wien „Blond Eckbert“ von Judith Weir Regie: Fanny Brunner
02/2000	Praktikum in der Presse & Öffentlichkeitsarbeit Stadtheater Pforzheim

Film

07/2011–08/2011	Produktionsassistentin beim Kurzfilm „Wenn alle da sind“ Drehbuch, Regie, Produktion: Michael Krummenacher Passanten Filmproduktion, Schwyz
06/2010–07/2010	Produktionsassistentin beim Kinospießfilm „Mary & Johnny“ Drehbuch, Regie, Produktion: Samuel Schwarz kamm[m]acher GmbH, Zürich