Margit Riedel
München

Emilia Galotti und (k)ein Ende? Überlegungen zum didaktischen Potential dreier Lessingverfilmungen aus dem neuen Jahrtausend

Abstract: **Emilia Galotti** is one of the most frequently analyzed German plays and next to **Nathan the Wise** one of the most famous dramas of the Enlightenment. It has become a piece of the literary canon in general. But there are several more (didactic) reasons to justify working with three **Emilia**-films in German classes. Firstly dramatic texts are written for the stage not just for being read. Secondly youth nowadays have more and more difficulties in reading long texts especially when their language differs from everyday language, so a visualisation can help. And thirdly, talking about theatre films, or „drama films" as Kepser calls them, will not only teach people in discussing literature and reflecting their own values but will also strengthen their film competence.
Therefore I try to present three **Emilia-Galotti**-films, all of which are produced after 2000 and all three of them differ in their relation to theatre and film. In literary discussions the main question has been „Why does Emilia die?"; talking about the films the question has to be revised and you ask yourself „Does Emilia die at all?" and if she does not so, why has this famous ending been changed in the film?
Keywords: theatre film vs. drama film, G. E. Lessing, Emilia Galotti.

1. Zur Aktualität von Lessing

„**Emilia Galotti** gehört zu den meistinterpretierten Werken deutschsprachiger Literatur." (Fick 2004: 317), so schreibt Monika Fick im **Lessing-Handbuch** aus dem Jahr 2004 und belegt und begründet diese Behauptung mit einem Forschungsüberblick (vgl. Fick 2004: 316-343). Brauchen wir also wirklich auch noch die Behandlung von filmischen *Emilia*-Adaptionen im Deutschunterricht, die zu teilweise sehr extremen Äußerungen im Internet bewegen? So findet sich z.B. bei den Kommentaren auf YouTube einerseits der sehr ablehnende Eintrag eines Schülers (?) namens „Rico Böhm"[1], der in der Schule die Inszenierung von Michael

[1]Bei derartigen Einträgen im Internet und in Chatrooms kann man sich über die Identität und die Geschlechtszugehörigkeit nicht wirklich sicher sein. Gerade sehr positive und sehr

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Thalheimer (2002) ansehen musste: „ich musste mir den scheiß heute in der schule antun .... so ein mist oO“[2], neben dem von „Schlemmergirl“, die offenbar von dem selben Film (auf Video) sehr begeistert war: „Thalheimers Inszenierungen sind einfach total super.[…] Einen Teil von Emilia Galotti aus Berlin habe ich mal auf Video gesehen. Super klasse.“[3] Offenbar hat sich die polarisierende Wirkung des Dramas im Lauf der Jahrhunderte nicht geändert, denn bei Bauer, der Herausgeberin der Studienausgabe, lesen wir:

> *Emilia Galotti* galt schon immer als ein Theaterstück, an dem sich die Geister schieden: Es löste einerseits Begeisterung aus, andererseits entzündete sich an ihm auch heftige Kritik. Das prekäre Ende des Stücks mitsamt der Frage „Warum stirbt Emilia?“ geriet früh in den Fokus der Kritiker. (Bauer 2014: 107)

Ich möchte mich in diesem Beitrag für die Behandlung von kanonischen Dramen generell und von **Emilia Galotti** (unter Berücksichtigung der Schlussszene im Besonderen) aussprechen, denn es gibt kaum eine andere Gelegenheit, bei der ein so engagiertes und kontroverses Gespräch auf der Grundlage eines Textes zustande kommt, der fast 250 Jahre alt ist. Zusätzlich stütze ich mich auf folgende drei Argumente zugunsten des medienintegrativen Ansatzes:

1. Dramen sind für die Inszenierung gedacht, folglich als Lesedramen kaum adäquat zu behandeln.
2. Die Sprache und der Kontext von Dramen aus vergangenen Jahrhunderten sind für heutige Rezipienten, v. a. für diejenigen, die eine unterschiedliche kulturelle und soziale Vorbildung mitbringen, nicht einfach. Ältere Dramentexte werden aber durch Aktualisierung und Visualisierung, also Anknüpfung an die Lebens- und Medienwelt heutiger Jugendlicher, zugänglicher.
3. Ein Theatergang ist vielfach mit Schwellenangst verbunden, oder es gibt überhaupt kein Theater mit dem gewünschten Repertoire in der Nähe. Eine filmische Adaption wichtiger Inszenierungen hingegen ist inzwischen jederzeit und mit wenig Aufwand abrufbar und als DVD verfügbar[4], wobei die Konservierung von Inszenierungen auf

---

negative Äußerungen sind häufig anonymisiert oder absichtlich mit Pseudonymen oder Avataren versehen, die vom Alter und/ oder Geschlecht ablenken.

[2] https://www.youtube.com/watch?v=_0xoYFxWLLs [13.08.15].

[3] https://www.youtube.com/watch?v=_0xoYFxWLLs [13.08.15**]**.

[4] Schon bald wird die 3 D-Technik es ermöglichen, noch mehr von der Räumlichkeit der Theaterinszenierungen einzufangen.

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

DVD gegenüber im Netz abrufbaren Filmen den Vorteil hat, dass meist sehr gute Inszenierungen editiert werden, dass der Verkaufserlös auch wirklich den „Machern" zugute kommt und dass häufig didaktisches Bonusmaterial zur Verfügung steht, in dem Regisseure, Schauspieler und/ oder Kritiker zu Wort kommen.

2. Zum Begriff „Dramenfilm" – Theaterfilm

Gibt man in einer Suchmaschine im Internet „Drama und Film" ein, so stößt man zunächst auf eine Auflistung von Filmen, die sich des alltagssprachlichen Begriffs bedienen, der inzwischen als filmischer Genrebegriff häufig als Ersatz für spannende Blockbuster (im Gegensatz zu Romanze, Komödie, Horrorfilm Abenteuerfilm o.ä.) verwendet wird. Als erster Eintrag von ungefähr 269.000.000 Such-Ergebnissen wird bei Google folgende Liste auf der Website von „Filmstarts"[5] ausgegeben, auf der sich auf den ersten fünf Plätzen folgende Filme mit besonders positiven Bewertungen finden lassen:

1. **The Dark Knight** (2008) Action, Drama, Thriller
2. **Der Pate** (1972) Krimi, Drama
3. **Fight Club** (1999) Thriller, Drama
4. **Schindlers Liste** (1994) Historie, Drama, Kriegsfilm, Biografie
5. **Der Pate II** (1975) Krimi, Drama

Auch bei einer Suche zu „Dramenfilm", wie der Fachdidaktiker Kepser die Verfilmung von Theaterstücken nennt (Kepser 2012) erzielt man kein anderes Ergebnis, jedoch wird man an 3. Stelle auf die Ringvorlesung geführt, die er 2011 an der Universität Bremen initiiert hat.[6] Er begründet den sonst eher selten gebrauchten Begriff „Dramenfilm" folgendermaßen:

> Trotz einiger Gemeinsamkeiten differieren Film und Theater sowohl medienästhetisch als auch in ihrer kulturellen Praxis. Zwar kann ein Stoff in dem einen wie im anderen Medium realisiert werden; er unterliegt damit aber immer den jeweiligen medialen Eigenarten und diesbezüglichen Rezipientenerwartungen. Eine Theaterinszenierung, die auf einem Film basiert, […] ist nicht (mehr) Film, sondern Theater. Ebenso ist jeder Film, dem ein Theaterstück zugrunde liegt, nicht (mehr) Theater. Deshalb sollte auch besser vom „Dramenfilm" gesprochen werden statt vom „verfilmten Theater", wie vielfach üblich. (Kepser 2012: 195)

[5] http://www.filmstarts.de/filme/besten/user-wertung/genre-13008/ [27.08.2015]
[6] http://www.fb10.uni-bremen.de/bitt/ringvorlesung-matthis-kepser-der-dramenfilm [27.08.2015].

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Im Internet hat sich jedoch der Begriff „verfilmtes Theater“ durchgesetzt und führt allemal zu einer besseren Ausbeute: Die ersten fünf Treffer auf der Seite von „Moviepilot“[7] sind tatsächlich Filme, denen eine Dramenvorlage im literaturwissenschaftlichen Sinn zugrunde liegt:

1. **Cocktail für eine Leiche** (1948)
2. **Der Gott des Gemetzels** (2011)
3. **Die Frau, die singt** (2010)
4. **Wer hat Angst vor Virginia Woolf ?** (1966)
5. **Dinner for One** (1963)

Kepser würde die von mir vorgestellten Filme folgendermaßen charakterisieren: Der Film von *Henrik Pfeifer* wäre nach seiner Unterteilung ein „Theater(spiel)film“. Er unterscheidet sich von der Aufzeichnung einer Inszenierung dadurch, dass er vor allem (auch) außerhalb eines Theaters gedreht wurde. In unserem Fall wird Berlin zum wichtigsten räumlichen Bezugspunkt der Aktualisierung, ein Berlin nach der Wende. Die beiden Theaterinszenierungen von *Breth* und *Thalheimer* können zwar als Aufzeichnung bezeichnet werden, es wurden aber offensichtlich mehrere Aufführungen mitgefilmt, teilweise Nah- und Detailaufnahmen mit den gleichen Schauspielern nachgedreht, der Ton neu abgemischt und in der Postproduktion neu geschnitten und montiert. Dabei hält sich der Film zur Thalheimer-Inszenierung häufiger an die sog. Parkettperspektive, die dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, im Theater zu sitzen. (vgl. Kepser 2012)

Der Regisseur Nuran David Calis, der sowohl aus **Woyzeck** als auch aus **Frühlings Erwachen** einen Spielfilm gemacht hat, der sich nur lose an die Dramenvorlage hält, wehrt sich gegen begriffliche Spitzfindigkeiten und meint, seine Generation möchte „diese Sachen (nicht) so streng voneinander trennen“. Und er fährt fort:

> Ich glaube, dass das, was meine Generation interessiert, das Sampeln oder das Freestylen, das Herumswitchen von einem zum andern, viel näher ist. Ich meine, dass ein Theaterstück oder ein Film dann erfolgreich wird, wenn es wirklich gut ist. (Begleitheft zur DVD Frühlingserwachen, 12)

Nachdem ich aufgezeigt habe, wie schwierig eine einheitliche Begrifflichkeit ist, werde ich bei zwei der Filme von Theaterfilmen und bei der Pfeiferschen Adaption von einem Film mit dramenliterarischer Vorlage sprechen und damit im Folgenden die Nähe des jeweiligen Films zum Text/ Theater einerseits und zum Film andererseits durch eine Anlehnung an

[7] http://www.moviepilot.de/filme/beste/schlagwort-theaterverfilmung [27.8.2015].

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Kepsers Typologie ins Gedächtnis rufen. Laut Kepser (2012: 196) ist die Wahl unterschiedlicher Dramenfilme für die Arbeit im Deutschunterricht eine Möglichkeit, das Spektrum zwischen der reinen Aufführungsdokumentation, dem Theaterfilm (im engeren Sinne) und dem Spielfilm nach dramenliterarischer Vorlage auszuloten.

3. Warum Emilia Galotti?

Lessing ist derzeit im interkulturellen Diskurs wieder besonders mit seinem Toleranz-Drama **Nathan, der Weise** präsent. 2015 findet man eine aktualisierende Inszenierung am Münchener Volkstheater, die leider (noch?) nicht als Verfilmung existiert. Auch **Emilia Galotti** fordert nicht zuletzt wegen seines rätselhaften Schlusses zur Diskussion heraus und fördert problemlösendes Denken, und das wird besonders spannend, wenn man sich die drei unterschiedlichen Aktualisierungen ansieht. Im didaktischen Diskurs über Klassiker besteht weitestgehend Einigkeit darüber,

> dass Literatur handlungsleitende und persönlichkeitsfördernde Wirkungen haben kann, da sie Sozialisationstendenzen formuliert und potentiell zum Korrektiv eigener Positionen führt. (Goer 2014: 72).

Im **Lessing-Handbuch** sind folgende literaturwissenschaftliche Ansätze ausführlich dokumentiert und erläutert: 1. die werkimmanente-geistesgeschichtliche Deutung, 2. die psychoanalytische (und feministische) Interpretation, 3. die formale und gattungsorientierte Deutung, 4. die politische Deutung und 5. die soziologische Deutung. Didaktisch von Interesse sind natürlich diejenigen, die sich im Rahmen einer filmischen Adaption nachvollziehen lassen. Im Mittelpunkt vieler Interpretationen steht v. a. die Opposition von Tugend und Laster. Schließt man sich dieser Interpretation an, so siegt am Ende bei Lessing die Tugend über das Laster. Lessing könnte in diesem Zusammenhang dahingehend gedeutet werden, dass er aufzeigen wollte, wozu eine Extrem-Betonung der Tugend bzw. der Ehre gegenüber dem Leben führt. Nach dieser Interpretation erscheint Emilia als Opfer einer Erziehung, in der selbstbestimmter Sex und Sinnlichkeit außerhalb der Ehe als unehrenhaft für die Familie, für einen Stand oder als individuelle Sünde gilt.

Auch die Nähe zu psychoanalytischen Modellen ist leicht nachvollziehbar: Laut Neumann repräsentiere Odoardo das „Über-Ich“, während Emilia in der Kirchgangsszene mit ihrem „Es“ konfrontiert werde. Nicht mehr ganz so leicht nachvollziehbar (für mich) ist die Deutung des

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Schlusses als „Deflorationsszene“ einer inzestuösen Vater-Tochter-Beziehung (Fick 2004: 329).

Den formalen gattungstheoretischen Ansatz und editorische Besonderheiten halte ich für didaktisch wenig interessant, da sie zu viel Hintergrundwissen bzw. philologisches Interesse voraussetzen.

Fick fasst auch die politischen Deutungen zusammen, die von der Opposition Adel und Bürgertum getragen werden oder sich auf den lateinischen Prätext beziehen. Da die politische Position des Fürsten nicht in Frage gestellt wird, attestieren einige Interpreten dem Dramatiker Lessing, er habe Empörung über das Unrecht säen und das deutsche Publikum politisch aufrütteln wollen (vgl. Fick 2004: 318). Es gebe noch einen zweiten Argumentationsstrang, nämlich den, dass Odoardo die „politische Unmündigkeit und Untätigkeit des deutschen Bürgertums“ widerspiegle, „das eher sich selbst zerfleische als die Waffe gegen seine Unterdrücker zu richten“ (Fick 2004: 318). Der politischen Deutung sei die soziologische verwandt. Schuld ist demnach nicht das Individuum, sondern man müsse die gesellschaftlichen Strukturen für die tragische Entwicklung der Handlung verantwortlich machen (vgl. Fick 2004: 324)

Kreft hebelt in einem Kommentar aus dem Jahr 2013 die beiden letzteren Interpretationen aus, indem er konstatiert, dass alle Personen, also auch die Galottis, dem Adel angehören (vgl. Kreft 2013: 4) und ergänzt:

> Lessings Tragödie ist in ihrem Kern weder eine Konfrontation von Bürgertum und Feudalismus (Hofadel) noch eine Anklage der Immoralität der Höfe [...] Die Emilia ist vielmehr in erster Linie die Darstellung der conditio humana – an einem besonderen Fall – als stets von Verblendung bedrohte, von Verblendungen, die aus sexueller Gier, Gier nach Reichtum oder Macht, aus Machtstrukturen oder Hass entspringen, wie umgekehrt diese aus Verblendungen. (Kreft 2013: 5)

Diese Behauptung macht es paradoxerweise möglich, die filmischen Adaptionen aus heutiger Sicht auf ihr didaktisches Potential hin zu betrachten, obwohl sich Kreft (entgegen moderner bzw. postmoderner Positionen) zur „autor-intentionalistischen Bedeutungstheorie“ bekennt. Sicher wird man mit SchülerInnen nicht nachvollziehen können, was Lessings Intention war, dennoch macht die Darstellung der „conditio humana“ das Stück auch heute noch interessant. Nach Sichtung der vielen unterschiedlichen Interpretationen quer durch die Jahrhunderte kommt Kreft zu folgendem Kommentar der Schlussszene, die für uns im Weiteren von Bedeutung ist:

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

> Da der eine Tag, an dem sie (Emilia) das Elternhaus und seinen Schutz für immer verließ und in Welt und Leben trat, sich zu einem Tag für sie zuvor undenkbaren Schreckens enthüllte, enthüllte er für sie Welt und Leben als Hölle. Das Haus der Grimaldi ist für sie mit dieser Laster-Welt als Hölle identisch. Dort begegnete sie dem Prinzen zu erst. Mit dieser Begegnung begann alles Unheil; aller Horror hat im Prinzen, in seiner Gier seinen einen Ursprung, in Emilias Schönheit den anderen. Das ist ein furchtbares Schicksal für das junge Mädchen. Deshalb will sie lieber sterben, als in dieses Haus verschleppt zu werden. (Kreft 2013: 62)
>
> [...] Ein [sic!] Suizid scheint sie als Ausweg aus der Verfolgung nach dem Vorbild der Tausenden von Märtyrinnen nicht unbedingt als von der Kirche für verboten zu halten, aber problematisch mag er ihr doch sein, weswegen sie dann ihren Vater zwingt, ihr *mit dem Tod als Eintritt ins Ewige Leben zum zweiten Mal das Leben zu geben.* Dieses*:* „zum zweiten Mal das Leben geben" muss man ernst nehmen.
>
> Spätestens seit sie mit ihrem Vater zusammenkam und ihre Ahnung vom Tod des Grafen bestätigt wurde, denkt Emilia an Flucht aus dieser Welt des Schreckens und verlangt von ihrem Vater, dass er ihr den Dolch gibt. Kaum hat sie ihn, versucht sie sich damit zu töten. Als das misslingt, drängt sie ihren Vater, ja zwingt sie ihn dazu durch die Drohung mit dem Selbstmord. Für den Vater eine schreckliche Drohung, weil der Selbstmord den Verlust des Ewigen Heils bedeuten kann. (Kreft 2013: 63)[8]

Tatsächlich sollte heutigen SchülerInnen bewusst gemacht werden, dass die Selbsttötung nach christlichem Verständnis eine Todsünde war, was sich im Begriff „Selbstmord" ausdrückt, und dass der Diskurs darüber in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung war (s. auch **Die Leiden des jungen Werthers**).

4. Zu den Verfilmungen

4.1 Frühere Verfilmungen

Eine der ersten Verfilmungen von **Emilia Galotti** war ein S*tummfilm* aus dem Jahr 1913. Der stark emotional wirkende expressionistische Film ist für heutige Sehgewohnheiten merkwürdig, bietet aber gute Ansatzpunkte zur Arbeit mit non-verbaler Sprache, mit Gestik und Mimik und lässt den Unterschied heutiger theatraler gegenüber stärker filmischer Prägung deutlich werden. Leider liegen mir keine Bilder dieser Produktion vor.

Eine weitere Verfilmung von Lessings Drama **Emilia Galotti** ist die *DEFA-Produktion* aus dem Jahr 1958 (siehe Abb.1).

[8] Ich habe die eher unübliche Tempusgestaltung der Inhaltsangabe übernommen. M.W. wird in allen meinen didaktischen Veröffentlichungen das Präsens als Tempus der Inhaltsangabe verwendet.

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

So interessant diese Filme aus historischer Sicht sind, die Herzen von heutigen Schülern lassen sich damit nicht oder nur schwer gewinnen. Allerdings könnten sich diese für die Aktenbefunde zum Drehbuch aus der Zeit der DDR interessieren und sich so evtl. schon etwas für die Schlussszene sensibilisieren lassen, die wir uns in den aktualisierten Filmen ansehen wollen: Das Drehbuch von Hellberg wurde in der DDR als zu religiös kritisiert und zensiert und erst freigegeben, als die religiösen Szenen und Motive aus dem Drehbuch entfernt waren, was offenbar ein normaler Vorgang in den 1950er Jahren der DDR war.



Abb. 1: Filmstill aus der DEFA-Produktion von 1958

Aktenbefunde:
BArch DR 117/2746 (Drehbuch)
BArch/FA O. 595
Bemerkungen:
Der Regisseur Martin Hellberg drehte für die DEFA mehrere Adaptionen klassischer Bühnenwerke. 1957 verfilmte er Lessings „Emilia Galotti". Als der Film am 2. November 1957 durch den Künstlerischen Rat des Studios abgenommen wurde, wurde er „in jeder Beziehung [...] als gelungen" (Dokument 1) bezeichnet. Nur zu der von Hellberg gefundenen Schlußlösung, einem Schwenk auf ein Bild des Jüngsten Gerichts, gab es kritische
Anmerkungen. Bei der Zulassungsvorführung am 19. November 1957 in der Hauptverwaltung Film wurde „Emilia Galotti" von der Abnahmekommission weniger freundlich aufgenommen (Dokument 2). Staatssekretär Alexander Abusch vermißte „die deutliche Herausarbeitung der Klassenmäßigkeit". [...]

Dokument 2
Protokoll der Abnahme in der HV Film am 19. November 1957 v. 26. November 1957. 3 S., gez. „i. A. Lange 27. 11."
BArch/FA O. 595
Entscheid: Der Film wurde ans Spielfilmstudio zwecks Bearbeitung einiger Szenen zurückgegeben. Die Zulassung erfolgt erst nach Fertigstellung dieser Bearbeitungen.
Bemerkungen: 1.) Die erste Kirchenszene entfällt völlig; 2 2.) Die zweite Kirchenszene muß auf das Notwendigste der dramaturgischen Funktion gekürzt werden. Alle überflüssigen, auf das Emotionelle abgestellten Bilder entfallen; 3 3.) Der Schluß kann in der vorliegenden Fassung nicht akzeptiert werden. Die

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

entsprechende Veränderung soll im Sinne der Vorschläge des künstlerischen Rates geschehen.[9]

4. 2 Zum Inhalt und Kontext der drei Filme aus den 2000er Jahren

Im Folgenden möchte ich den Inhalt von G. E. Lessings Trauerspiel kurz in Erinnerung rufen, bevor ich auf die Unterschiede der drei Filme und ganz besonders die Schlussszene näher eingehe. Für die Arbeit mit SchülerInnen, die wenig Kenntnisse zu Lessing und zu Emilia Galotti mitbringen, bietet sich das Vorführen eines etwa 6-minütigen Lernvideos an, in unserem Fall die Entstehungsgeschichte mit einer Figurenkonstellation von **Emilia Galotti** auf der Lernplattform „Sofatutor“[10].

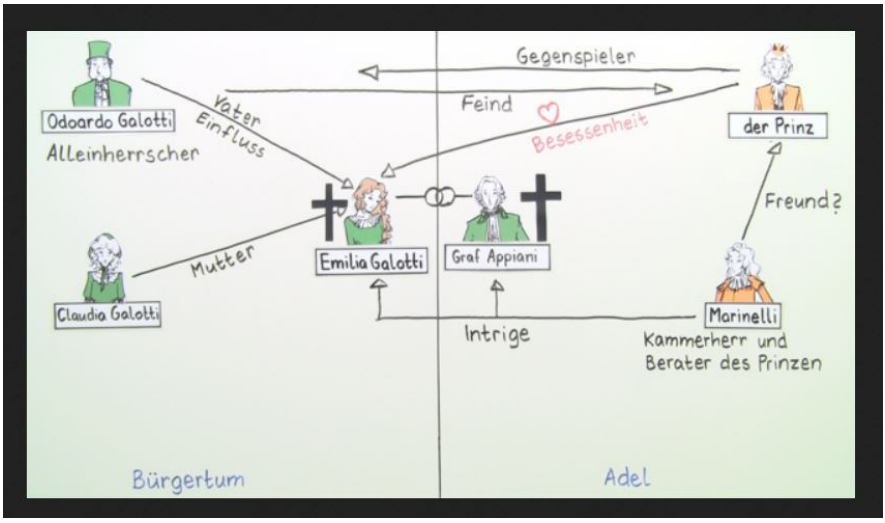


Abb. 2: Figurenkonstellation von Emilia Galotti

Anhand dieser Figurenkonstellation[11] oder anhand der ersten fünf Minuten des Films zur Inszenierung von Thalheimer 2002 lässt sich die Inhaltsangabe rekonstruieren (siehe 1. Spalte von Abb. 3).

[9] http://www.staat-kirche-forschung.de/Dokumente/Emilia%20Galotti.pdf [3.09.2015].
[10] http://www.sofatutor.com/deutsch/videos/emilia-galotti-entstehungsgeschichte-lessing?topic=2592 [3.09.2015].
[11] images.sofatutor.com/videos/pictures/11688/normal/11688_Gotthold_Ephraim_Lessing_Emilia_Galotti_Personenkonstellation.Standbild001.png?1386848952 [3.09.2015].

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

4. 3 Zu den Filmen im einzelnen

1. Film: **Emilia Galotti** (2005/2007)
Regie/ Inszenierung: Andrea Breth in der Aufführung des Wiener Burgtheaters
Laufzeit: 150 Min.
FSK: 0

Der DVD zur Inszenierung von Andrea Breth liegt ein einführendes Heft bei, in dem zum Inhalt Folgendes zu lesen ist:

> Seit seiner ersten zufälligen Begegnung mit dem Bürgermädchen Emilia Galotti ist der labile und egozentrische Prinz von Guastalla von dem Gedanken besessen, dieses Mädchen zu besitzen. Als er von ihrer unmittelbar bevorstehenden Hochzeit mit dem Grafen Appiani erfährt, gibt er in seiner Verzweiflung seinem intriganten Kammerherrn Marinelli freie Hand, alles zu tun, um die Heirat zu verhindern. Dieser lässt das Paar durch zwei bezahlte Verbrecher auf dem Wege zur Trauung überfallen und Appiani ermorden. Emilia wird zusammen mit ihrer Mutter, Claudia Galotti, auf des Prinzen Schloss in scheinbare Sicherheit gebracht. Claudia erkennt schon bald die wahren Zusammenhänge – im Gegensatz zu Emilia, die sich, durch die Ereignisse völlig verstört, beinahe willenlos in ihr Schicksal fügt. Die Lage spitzt sich zu, als Emilias Vater Odoardo Galotti auf das Schloss kommt. Er trifft dort die Gräfin Orsina, die wegen Emilia verlassene ehemalige Geliebte des Prinzen, und erfährt durch sie von Appianis Tod und seinen möglichen Folgen für Emilia. Am Ende des Gesprächs gibt Orsina Odoardo einen Dolch, damit er sie und Appiani räche. Obwohl Emilia mittlerweile den wirklichen Sachverhalt erahnt, fürchtet sie, den Verführungen des Hoflebens zu erliegen. Sie glaubt, ihre Ehre nur durch den Tod retten zu können und fleht Odoardo an, ihr den Dolch zu geben oder sie selbst zu töten. Nach einigem Zögern gibt der Vater ihrem Drängen schließlich nach und ersticht seine Tochter Emilia. (Theaterheft zur DVD der Theateredition: 9)

Schon in dieser Inhaltsangabe wird deutlich, dass diese Inszenierung eng an die Lessingsche Vorlage angelehnt ist. Der Film ist auch am deutlichsten der Parkettperspektive verpflichtet, d. . die Kamera versucht den Zuschauer nicht zu häufig zu gängeln. Nur ab und zu wird in Detailaufnahmen deutlich, dass es sich nicht um das historische Guastalla handelt, Hettore eher ein heruntergekommener Dandy und Angehöriger des „Toskana-Adels“ ist. Der Prinz will nicht regieren, die Tagesgeschäfte langweilen ihn. Zu Beginn ist er noch im Schlafanzug und ärgert sich über die Anfragen der Leute. Die Sprache ist weitgehend die des Originals.

> Einmal liegt Prinz Hettore Gonzaga tatsächlich auf dem Boden, als habe man ihn vom Kreuz genommen. Es ist die Verantwortungslust eines Vierjährigen und die

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

> Geilheit eines Vierzigjährigen, es ist Gottesferne, was ihn drängt. […] Andrea Breth interessierte sich nicht für die Machtverhältnisse zwischen oben und unten, sondern für die zwischen Menschen. Am Ende lässt sie die Feuerwehrsirene heulen, das ist die einzige modische Zutat dieser Inszenierung. (Friedrich 2003)

2. Film: **Emilia Galotti** (2002/2008)
Regie/ Inszenierung: Michael Thalheimer im Deutschen Theater Berlin
Laufzeit: 79 Min.
FSK: 0

Während Andrea Breth den Text von Lessing kaum kürzt oder verändert, ganz auf die Schauspielleistung des Wiener Burgtheateremsembles setzt und der Fernsehregisseur dem Zuschauer eine Theateraufführung vor Augen stellt, die selten Nah- und Detaileinstellungen aufweist, erleben wir im Theaterfilm zu der Inszenierung von Thalheimer etwas Anderes.
Der Text ist auf etwa ein Drittel gekürzt, die verbleibenden Textstellen werden teilweise so schnell gesprochen, dass man kaum etwas versteht; Thalheimer setzt auf Körpersprache, die Kamera bedient sich nahezu aller Möglichkeiten der Einstellungen von Detail über Nah, Halbnah und Großaufnahme bis zur Panoramaaufnahme. Dennoch verlassen wir das Theater nicht, sondern bekommen durch die Kamera das Gefühl vermittelt, einmal im Rang aus der Vogelperspektive zuzuschauen, einmal direkt neben den Protagonisten auf der Bühne mitten ins Geschehen involviert zu sein.

> Im Bühnenbild von Olaf Altmann – hohe, nackte Wände mit einer einzigen schmalen Türöffnung weit hinten – schreiten die Figuren in Emilia Galotti wie auf einem Laufsteg der Eitelkeiten herein: Nichts als coole, lässige Fassade – vor verzweifelter Einsamkeit und Leere. Sie wollen so gern berührt werden - und tun trotzdem alles, um es zu vermeiden. Ihre modische Kleidung tragen sie als Kettenhemd aus Selbstherrlichkeit und Größenwahn. (Bazinger 2009: o.S.)

Leitmotivisch kehrt der Satz wieder „Was soll ich denn machen?“ und wird somit zu einem Symbol für die Ratlosigkeit aller Beteiligten in der heutigen Zeit. „Der Klassiker ist Schulstoff - und Thalheimers Inszenierung, möchte man meinen, könnte es inzwischen auch sein“ (Bazinger 2009: 1).

3. Film: **Emilia** (2005)
Regie: Henrik Pfeifer
Laufzeit: 85 Min.
FSK: 12

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Warum der am deutlichsten heutiger Film(Clip-)Ästhetik nahestehende Film ab 12 Jahre freigegeben ist, nicht aber die beiden anderen, lässt sich nur vermuten. Es werden einige gewaltsame Szenen direkt gezeigt, was „realistischer“ aussieht und dementsprechend verstören könnte. Oder geht es gar um die Nacktfotos, die im Lustschloss vom Prinzen aufgehängt sind? Das augenfälligste Moment in der Adaption von Pfeifer ist die Wort-Bild-Schere. Während wir in ein modernes Setting nach Berlin geführt werden, wird die stilisierte Bühnensprache des Lessingschen Trauerspiels beibehalten.

Die Kritiken fallen fast durchgängig nicht so positiv aus wie bei den beiden anderen Adaptionen: Häufig wird die Schauspielleistung bemängelt (was im Vergleich mit den besten Theaterschauspielerinnen und -schauspielern aus dem Wiener Burgtheater nicht verwundert). Auch das eklatante Auseinaderklaffen zwischen dem Wunsch zu modernisieren und der Beibehaltung der Originalsprache wird kritisiert. An diesem Film merkt man am deutlichsten, dass es schwierig ist, Theaterästhetik und Filmästhetik gleichermaßen gerecht zu werden. Wunderschöne Bilder aus dem heutigen Berlin stehen im Kontrast zur Aufführung der Emilia Galotti auf der Bühne. Schon der Titel Emilia (ohne Galotti) zeigt, dass Pfeifer sich der Vorlage nur bedingt verpflichtet fühlt.

4. 4 Zu den Figuren

In allen drei Filmen finden sich die fünf wichtigsten Figuren: die Namen gebende Protagonistin Emilia Galotti, ihr Vater Odoardo, der Prinz Hettore Gonzaga, Marinelli, der intrigante Kammerherr des Prinzen und Gräfin Orsina. Emilias Mutter spielt ebenso wie der Maler Conti eine Nebenrolle. Bei Thalheimer wird er ganz weggelassen.

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

	Emilia Galotti (gefilmte Inszenierung des Deutschen Theaters Berlin von Michael Thalheimer)	*Emilia Galotti* (gefilmte Inszenierung des Wiener Burgtheaters von Andrea Breth)	*Emilia* (Heinrich Pfeifers Film)
			
			
			
			
			

Abb. 3: Vorstellung der Figuren bzw. Schauspieler

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

4. 4 Zum Ende der Filme zu Emilia Galotti

> Emilia Galotti galt schon immer als ein Theaterstück, an dem sich die Geister schieden: Es löste einerseits Begeisterung aus, andererseits entzündete sich an ihm auch heftige Kritik. Das prekäre Ende des Stücks mitsamt der Frage „Warum stirbt Emilia?“ geriet früh in den Fokus der Kritiker. (Bauer 2014: 107)

Selbstverständlich ist auch heute bei jeder aktualisierten Adaption besonders der Schluss eine Messlatte für die inhaltliche Glaubwürdigkeit der Modernisierung bzw. Inszenierung. Allerdings lautet in den drei vorgestellten Adaptionen die Frage nicht, warum Emilia stirbt, sondern ob sie überhaupt bzw. wie sie stirbt.

Relativ einfach zu beantworten ist die Frage im Zusammenhang mit der Verfilmung der Inszenierung von *Breth* des Wiener Burgtheaters, also der Adaption, die sich am engsten an die Lessingsche Vorlage anlehnt – Warum sie stirbt? Man sehe sich die Antworten all der Interpreten an, die sich seit der Uraufführung mit dieser Frage beschäftigen! Odoardo wird wie im Original dazu gebracht, seine Tochter zu erdolchen und tut dies im Widerstreit mit seinen eigenen Gefühlen. Dieser Film hat die größte Betroffenheit und das größte „Mitleid“ ausgelöst. Hettore ist am Ende gereift, ist sich plötzlich seiner Verantwortung bewusst und steht am Ende „*mit Entsetzen und Verzweiflung*“, wie es in der Regieanweisung bei Lessing heißt, mit offenen Armen und blutverschmierten Händen da, nachdem er das Messer gegen Marinelli erhoben hat und ihn mit den Worten wegschickt: „Dein Blut soll mit diesem Blute sich nicht mischen. Geh, Elender, geh!“ (2:27:57-2:28:06) Er ist von seinen Emotionen überwältigt. Seine letzten Worte sind im Film: „Gott! … Gott!“ (2:28:42) Der letzte Satz der Dramenvorlage „Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“, mit dem die Studienausgabe schließt, wird weggelassen (Bauer 2014: 104).

Anders endet die filmische Umsetzung von *Thalheimer*. Odoardo wird nicht zum Tochtermörder. Er öffnet (ihr) alle Bühnen-/ Seiteneingänge, sie aber endet – wie eine Magersüchtige, die sich ihrer Existenz immer wieder versichern will und ihre Schönheit und Körperlichkeit nicht akzeptiert – inmitten der Gesellschaft. Sie erschießt sich nicht mit der bereitgestellten Pistole, sondern *vergeht* inmitten einer sich um sich selbst drehenden Tanzgesellschaft. Vater und Tochter können nicht zueinander gelangen. Odoardo streckt die Hand nach ihr aus (1:12:25), vermag aber seine Tochter

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

nicht zu fassen. Das Licht im Film, das die ausgestreckte Hand bläulich färbt, unterstreicht die Kälte der Atmosphäre. Emilia, die aussieht wie Twiggy und wie eine Autistin oder Magersüchtige agiert, trägt am Ende die Pistole ihres Vaters falsch herum mit sich, wenn die tanzenden Paare sie in ihrer Mitte erdrücken (1: 15: 44). In der Schwärze des Bühnengrundes geht Emilia verloren.

Während schon bei Thalheimer die Frage bleibt, stirbt Emilia überhaupt oder geht sie nur an der Kälte der Gesellschaft langsam zugrunde, wird die Frage im *Pfeifer*schen Film noch mehr zugespitzt. Auch nach mehrmaligem Anschauen lässt sich nicht eindeutig beantworten, ob das Happy Ending zwischen Emilia und dem Promi-Schauspieler geträumt oder (in totaler Veränderung der Vorlage) ein Indiz dafür sein soll, dass der Suizid bzw. der von Emilia erzwungene Mord nicht mehr zeitgemäß ist. Odoardo und Emilia werden in schnellen Schnitten einander gegenüber gestellt, Emilia spielt mit der Pistole, während sich Odoardo ausmalt, dass sie von Hettore verführt wurde. Ist das legitim? Lehrkräfte und Kritiker sind sich da uneinig. Ich persönlich halte radikale Veränderungen besonders aus didaktischer Sicht für besonders interessant.

Eventuell lässt sich der Schluss im Film von *Pfeifer* aber auch so verstehen, dass Emilia, die ehemalige DDR verkörpernd, sich gegen die Verführung durch den Kapitalismus (in Gestalt des Popstars) nicht wehren kann und deshalb überlegt, wie sie ihren weiteren Lebensweg gestalten möchte. Emilia hält ein Handy in ihrer Hand (Errungenschaft des Westens?), während ihr Vater als Vertreter des alten Systems ein altertümliches rotes Telefon in der Hand hält, während er mit ihr telefoniert (1: 20). Bei 1:20:50 legt Emilia die Pistole an den Kopf und wir hören, wie sie die Leitung unterbricht, indem sie auflegt. Es fällt kein Schuss. Die junge Generation zieht einen Schlussstrich und geht neue Wege. Ettore und Emilia liegen sich bei den Klängen des Songs *Wenn der Weg viel zu weit ist* in den Armen, nachdem sie im Parkhaus mit dem Auto den „Notausgang“ (eine Einbahnstraße, bei der es kein Zurück gibt) nehmen und in Richtung Freiheit fahren, wo wir in den letzten Einstellungen nur den „Himmel über Berlin“ sehen. Es mag überinterpretiert sein, dennoch lässt sich die Frage stellen, ob das Ende (der Ost-West-Beziehung/ Emilia/ Ettore) absichtlich offengelassen wird, da man zu Zeiten des Drehs (HFF Konrad Wolf) tatsächlich noch nicht sagen konnte oder wollte, wie das Wagnis der (Wieder-)Vereinigung ausgehen würde.

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Emilia Galotti (Thalheimer)	*Emilia Galotti* (Breth)	*Emilia* (Pfeifer)
		
		
		
		
		
		
		

Abb. 4: Vergleich der Schlusssequenzen mit eigenen Filmstills

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

5. Aspekte für die Analyse eines Dramenfilms

Alle drei Aktualisierungen sind für eine Arbeit im Deutschunterricht geeignet. Möchte man sich stärker mit filmischen Überlegungen befassen, so sei man auf Matthis Kepsers Aufsatz von 2012 verwiesen, der viele Anregungen auflistet, wie man sich einem „Dramenfilm" nähern kann. Er unterteilt seinen Fragenkatalog in a) Vor- und Abspann; b) Aspekte der Montage; c) Verhältnis von gespielter und gefilmter Zeit; d) Aspekte der Bildgestaltung; e) Aspekte des Tons und f) Aspekte des Theatralischen (Kepser 2012: 209-212).

Alle drei Filme sind kaum in der Gänze mit SchülerInnen zu bearbeiten, so wird man Akzente setzen müssen. Nicht nur der direkte Vergleich zwischen Text und Film und die Frage nach der Werktreue, sondern auch der Vergleich unterschiedlicher Aktualisierungen hat spannende Diskussionen ausgelöst. Manche RezipientInnen haben aus Neugier dann doch noch einmal den Ursprungstext zur Hand genommen.

Bei der Frage nach eigenen Vorstellungen von einer Aktualisierung des Schlusses, haben sich Studierende für eine stärkere Modernisierung der Sprache und ein Abrücken vom Originaltext ausgesprochen - eine Aufgabe für die nächste Generation? Das neue Jahrtausend hat ja eben erst angefangen!

Literatur

Bauer, Elke/ Plachta, Bodo (Hrsg.) (2014): **Gotthold Ephraim Lessing - *Emilia Galotti***, Studienausgabe, Stuttgart: Reclam.

Bazinger, Irene (2009): „In achtzig Minuten um Lessings Welt". In: **Die Welt**, 14.07.09.

Dendorfer, Sabine (2013): *Theater wie Kino. Der Kinofilm als Bühnenadaptation - Medienästhetische Parallelen im Austausch zwischen Film und Theater auf der zeitgenössischen deutschsprachigen Bühne*, Diss. München: Online-Veröffentlichung: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/ München [13.08.2015].

Fick, Monika (^{2}2004): **Lessing-Handbuch**, Wien/ Weimar: Metzler, 316-345.

Friedrich, Detlev (2003): „Es ist Mai, die Neurosen blüh'n". In: **Berliner Zeitung**, 5.05.2003. Online unter: http://www.berliner-zeitung.de /archiv/mit-einer-glanzvollen-auffuehrung-der--emilia-galotti--aus-

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

wien-begann-das-40--theatertreffen-es-ist-mai--die-neurosen-blueh-n,10810590,10083966.html [3.09.2015].
Goer, Charis u. a. (Hrsg.) (2014): **Fachdidaktik Deutsch**, Paderborn: Fink.
Kepser, Matthis (2012): *Der Dramenfilm. Blinde Flecken didaktischer Forschung und unterrichtlicher Praxis.* In: Joachim Pfeiffer/ Thorsten Roelcke (Hrsg): Drama – Theater – Film. Festschrift anlässlich der Verabschiedung von Rudolf Denk im Herbst 2010, Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, 181-217.
Kreft, Jürgen (2013): **Gotthold Ephraim Lessing – Emilia Galotti und Nathan der Weise – Interpretierende Kommentare**, Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren.

Internetquellen

http://www.moviepilot.de/filme/beste/schlagwort-theaterverfilmung [27.08.2015].
http://www.fb10.uni-bremen.de/bitt/ringvorlesung-matthis-kepser-der-dramenfilm [27.08.2015].
http://www.moviepilot.de/filme/beste/schlagwort-theaterverfilmung [27.08.2015].
http://www.sofatutor.com/deutsch/videos/emilia-galotti-entstehungs-geschichte-lessing?topic=2592 [13.08.2015].
https://www.youtube.com/watch?v=_0xoYFxWLLs [13.08.15].

Medien - DVDs

Emilia Galotti (2002)
„Emilia Galotti“/ Lessing/ DVD
Die Theateredition, 2009
www.theateredition.com
Regie/ Inszenierung: Michael Thalheimer im Deutschen Theater Berlin
Fernsehregie: Hannes Rossacher
Laufzeit: 79 Min.

Emilia (2005) nach der Dramenvorlage von Gotthold Ephraim Lessing
Regie: Henrik Pfeifer
Laufzeit: 85 Min.

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)

Emilia Galotti (2003)
DVD zur Live-Übertragung einer Aufführung des Burgtheaters, Wien aus dem Haus der Berliner Festspiele
Die Theateredition, 2007
www.theateredition.com
Regie/ Inszenierung: Andrea Breth in der Aufführung des Wiener Burgtheaters
Fernsehregie: Andreas Morell
Laufzeit: 150 Min.

BDD-A24597 © 2015 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.77 (2026-11-18 11:09:10 UTC)