



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Keine Zeit für Gefühle – eine Aufführungsanalyse von
Michael Thalheimers *Emilia Galotti* 2001“

Verfasserin

Hanna Leitner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Danksagung

Für die Anregungen und wertvollen Verbesserungsvorschläge beim Verfassen meiner Diplomarbeit gebührt meiner Betreuerin Frau Prof. Monika Meister großer Dank. Von Herzen danke ich meiner Familie, die mir mein Studium ermöglicht und mich in Zeiten der schriftstellerischen und wissenschaftlichen Flaute zum Weitermachen ermutigt hat. Ich bedanke mich bei meinen Freunden, die mir mit Rat und Tat stets zur Seite gestanden sind.

*Die Menschen sind am Hofe, in der Stadt und auf dem Lande
Menschen; Geschöpfe, bei welchen das Gute und Böse einander
die Waage hält. Schwachheiten und Laster zu fliehen, muss man
nicht den Hof, sondern das Leben verlassen.¹*

¹ Lessing, Gotthold Ephraim, zitiert nach: *Booklet* Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008, S. 11.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 6
1.1 Problemaufriss und Zielsetzung	S. 6
1.2 Materialien	S. 10
1.3 Methodische Vorüberlegungen und Begriffsbestimmungen	S. 11
2. Klassiker auf der Bühne der Gegenwart	S. 21
2.1 Werktreue	S. 22
3. Gotthold Ephraim Lessing: <i>Emilia Galotti</i>	S. 30
3.1 Entstehungsgeschichte und Stoff	S. 30
3.2 Struktur, Handlungsorte und Handlung	S. 36
3.3 Interpretationsmöglichkeiten	S. 38
4. Michael Thalheimers Inszenierung der <i>Emilia Galotti</i>	S. 43
4.1 Der Werdegang von Michael Thalheimer:	
Vom Schauspieler zum Regisseur	S. 43
4.1.1 Der Regiestil von Michael Thalheimer	S. 44
4.2 Die Analyse der Strichfassung	S. 49
4.2.1 Bühnenfiguren und Orte des Bühnengeschehens	S. 49
4.2.2 Veränderungen und Bearbeitungen des Textes	S. 50
4.3 Aufführungsanalyse	S. 66
4.3.1 Bühnenraum, Bühnenbild und Beleuchtung	S. 66
4.3.2 Kostüme, Maske und Requisiten	S. 70
4.3.3 Keine Zeit für Gefühle – Sprache, Stimme, Körper	S. 73
4.3.4 Figurenanalyse	S. 85
4.3.4.1 Höfische Figuren	S. 86
4.3.4.2 Bürgerliche Figuren	S. 94
4.3.4.3 Gräfin Orsina	S. 105
4.3.5 Die Macht der Musik – ein theatralisches Mittel	S. 108
4.3.6 Begrifflichkeit: „Heiß“ und „Kalt“	S. 119

5. Resümee	S. 123
6. Verwendete Literatur	S. 126
7. Anhang	S. 132

1. Einleitung

Im Laufe meines Theater-, Film und Medienwissenschaftsstudium habe ich mich wiederholt mit dem deutschen Regisseur Michael Thalheimer auseinandergesetzt. Fasziniert von seinem Werdegang – vom Musiker zum Schauspieler und vom Schauspieler zum Regisseur – und seinen facettenreichen Inszenierungen war es mir ein Anliegen, den Regisseur und seine Theaterarbeit zum Inhalt meiner Diplomarbeit zu machen. Dass die Wahl des Stückes auf Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* von 2001 gefallen ist, lässt sich dreifach begründen. Erstens erntete Michael Thalheimer mit seiner Inszenierung von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* neben nationalen Erfolgen auch in der internationalen Theaterszene vorwiegend positive Kritiken seitens Theaterliebhabern, Theaterwissenschaftlern und Kritikern. Zweitens war es mir persönlich ein großes Anliegen, eine Inszenierung zu wählen, die mit dem Einsatz von Musik arbeitet und experimentiert. Mein dritter Beweggrund, mich für diese Inszenierung zu entscheiden, bezieht sich auf den Klassiker *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing. Das Trauerspiel von 1772 war nicht nur Gegenstand meiner ersten Seminararbeit im Zuge des Theater-, Film- und Medienwissenschaftsstudiums, sondern hat durch seine Vielschichtigkeit und Bedeutungsoffenheit meine Aufmerksamkeit im Laufe des Studiums immer wieder auf sich gezogen.

1.1 Problemaufriss und Zielsetzung

Lässt sich auf der einen Seite in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine aufsteigende Tendenz von Klassiker-Inszenierungen in den Spielplänen großer Theaterhäuser verzeichnen, ist auf der anderen Seite eine abnehmende Tendenz von sogenannten werktreuen² Inszenierungen zu erkennen. Die Reduktion werktreuer Inszenierungen auf dem Theater der Gegenwart kann darauf zurückzuführen sein, dass die Inszenierungspraxis

² „Der Begriff der Werktreue hat den allgemeinen Konsens zur Voraussetzung, daß die Worte der Dichter zeitlos gültig sind, daß sie ewige Werte verkörpern. Deswegen zielt dieser Begriff auf die Unantastbarkeit des Dichterwortes, (...)“

Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werktreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Internationales Literatur- und Theatersemiotisches Kolloquium „1983, Frankfurt, Main“: Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge des internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 40.

aufgrund experimenteller Einflüsse und neuen Darstellungsformen auf dem Theater an sich einem kulturellen Wandel unterliegt.³

Gerade bei der Inszenierung von Klassikern sehen sich Regisseure vor das Problem gestellt, auf der einen Seite das altbekannte Stück neu und zeitgerecht zu inszenieren, die Aktualität des Stückes herauszuarbeiten und den eigenen Stil der Arbeit erkennbar zu machen⁴, auf der anderen Seite jedoch die Intentionen des Autors zu wahren und somit den ursprünglichen Stil des Autors nicht zu dekonstruieren.

Das Aufkommen des Regietheaters⁵ im 20. Jahrhundert bildet die Grundlage dieser Debatte. Die Ziele und Intentionen der Regie können divergieren, längst wird das Dichterwort jedoch nicht mehr als unveränderbare Größe angesehen. Das Metzler Literatur Lexikon fasst die Intentionen des Regietheaters wie folgt zusammen:

„Sie reichen von Versuchen einer in allen Einzelheiten originalgetreuen Interpretation über die Umsetzung und Übertragung der vom Autor festgelegten Möglichkeiten und Absichten auf die Gegebenheiten einer bestimmten Bühne, einer bestimmten Zeit, an einen bestimmten Ort, für ein bestimmtes Publikum, für ein bestimmtes Medium, bis zur kritischen Neuinterpretation eines Werkes nach bestimmten, sozialen, ökonomischen, ästhetischen und ideologischen Gesichtspunkten, schließlich zur freien Produktion, für die der Text nur noch (oft ein unverbindlicher) Ausgangspunkt ist (Regietheater).“⁶

So viele Befürworter das Regietheater hervorgebracht hat, so viele Gegner hat es sich gemacht. Begründeten die Gegner des Regietheaters ihre Ablehnung mit der Geringschätzung und Verletzung des Dichterwortes und der Verfälschung der Intentionen des Autors⁷, sahen die Befürworter den geschriebenen Text als eine sich dem Theater unterzuordnende Instanz

³ Vgl.: Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke Leonce und Lena und Woyzeck. Dissertation Wien 2005, S. 2.

⁴ Vgl.: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart. Bremen: Edition Lumière 2006, S. 11.

⁵ Regie fungiert als „Bezeichnung für die Einrichtung, Einstudierung, und Leitung von Schauspielen, Opern, Filmen, Fernseh- und Hörspielen.“ Konitzer, Michael: „Regie“ [Schlagwort]. In: Schweikle, Günther u. Irmgard (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990, S. 380.

⁶ Ebenda.

⁷ Vgl.: Gutjahr, Ortrud: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 14.

an. Hier stellt sich die Frage, welche Funktion und Rolle dem Regietheater zuteil wird. Verbunden wurde und wird mit dem Regietheater:

„(R)adikale Kürzung, Fragmentierung oder gar Umschreibung von (...) Texten. Es wird verstanden als ein Theater des Eingriffs, wenn nicht gar des Übergriffs. Als ein Theater, das die Achtung vor dramatischen Texten, insbesondere aber den kanonischen Dramen der Bühnenliteratur verloren hat, kurz: als ein Theater, das „die Klassiker in den Schweinekoben“ herabdrückt.“⁸

Mit der Entwicklung des Regietheaters kam die Frage auf, worin die Aufgabenbereiche und die Funktionen eines Regisseurs liegen.

Die Eingriffe der Regisseure beziehen sich längst nicht mehr nur auf den Text, es werden auch das Bühnenbild, die Kostüme und die Sprache in die heutige Zeit transferiert und modernisiert. Vorwiegend älteres Publikum klagt die Forderung nach werktreuen Inszenierungen ein und stützt sich auf die Begründung einer Bewahrung der Intention des Autors. Hans Thies-Lehmann erklärt sich die Ablehnung gegenüber dem Regietheater durch den „Unwillen (...), sich auf ungewohnte Theatererfahrungen überhaupt einzulassen.“⁹

Im Zuge dieser Debatte kommt die Frage auf, welche Kriterien eine Inszenierung im Theater der Gegenwart beinhalten beziehungsweise erfüllen muss, um als „werktreu“ gelten zu können. Worin besteht das Wesentliche, der Kern eines Stückes? In seinem Inhalt, seiner Form oder seiner Zeit? Verwirft ein Eingriff in den Text automatisch das Prädikat einer den Intentionen des Autors entsprechenden werktreuen Inszenierung? Darf der Regisseur in die Textvorlage eingreifen und diese verändern? Darf der Regisseur das Stück seiner ursprünglichen Zeit entledigen und es in eine andere Zeit transferieren?

Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist der Klassiker *Emilia Galotti* unter der Regie von Michael Thalheimer. Es handelt sich hier um die Aufführung vom 27. September 2001 am Deutschen Theater Berlin. Der Regisseur Michael Thalheimer hat Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* erfolgreich für die Bühne der Gegenwart adaptiert und inszeniert.

⁸ Gutjahr, Ortrud: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 14.

⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2011, S. 83.

In dieser Diplomarbeit soll untersucht werden, ob die Inszenierung von Michael Thalheimer trotz der zahlreich getätigten Eingriffe des Regisseurs in den Originaltext den Anspruch einer werktreuen Inszenierung erheben und erfüllen kann. Da es sich um einen Klassiker aus dem Jahre 1772 handelt, muss vor allem der Frage nach der Aktualität dieses Stückes nachgegangen werden. Was faszinierte den Theatermacher am Stoff des Klassikers? Worin besteht seine Bedeutung, seine Aktualität dieses Werkes für die heutige Zeit?¹⁰

Der Titel meiner Diplomarbeit „Keine Zeit für Gefühle – eine Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers *Emilia Galotti* 2001“ impliziert bereits die Schwerpunkte der Inszenierung. Der Zeitfaktor, präziser die Zeitknappheit stellt ein wesentliches Element Thalheimers Umsetzung des Klassikers von Gotthold Ephraim Lessing dar und spiegelt sich als Leitmotiv in der gesamten Inszenierung wider. Um Gefühle, Liebe und Vertrauen geht es in Thalheimers Umsetzung von *Emilia Galotti*. Die Zeit als größten Gegner und die Unfähigkeit, Liebe zu zeigen, steuern die Figuren unaufhaltsam einem tragischen Ende entgegen.

Gliederung der Arbeit:

Zu Beginn der Arbeit soll unter Berücksichtigung der „Tendenzen von Klassiker-Inszenierungen auf der Bühne der Gegenwart“¹¹ dem Begriff und der Definition der Werktreue nachgegangen werden.

Im zweiten Teil der Arbeit wird ein kurzer Überblick über Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* von 1772 gegeben, wobei der Fokus hier auf der Entstehungsgeschichte und dem Stoff einerseits und dem Inhalt des Stückes andererseits liegt.

Im Hinblick auf die Aufführungsanalyse von *Emilia Galotti* soll in meiner Arbeit auf die wesentlichen Unterschiede zwischen dem Originaltext und der Bearbeitung des Textes von Michael Thalheimer eingegangen werden.

Den Hauptteil der Diplomarbeit bildet die Aufführungsanalyse des Stückes, welche die Analyse der Figuren, des Bühnenraumes, Bühnenbildes und Beleuchtung, der Kostüme, Maske und Requisiten beinhaltet. Weiterführend möchte ich den Schwerpunkt meiner Untersuchung auf die Sprache der Figuren einerseits und auf das theatralische Mittel der

¹⁰ Vgl.: Schermann, Pamela: Sind moderne Klassiker-Inszenierungen „werttreu“?: Eine Untersuchung anhand von Andrea Breths Inszenierung von Schillers Don Carlos am Wiener Burgtheater. Diplomarbeit Wien, 2005, S. 1-2.

¹¹ Vgl.: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart 2006.

Musik andererseits legen, da diese beiden Punkte eine wichtige Rolle in Michael Thalheimers Inszenierung darstellen.

Es soll festgehalten werden, dass im Zuge des Gender-freundlichen-Schreibens ausschließlich die männliche Bezeichnung von Personen in dieser Diplomarbeit Verwendung findet. Diese Schreibweise schließt jedoch sowohl die weibliche als auch die männliche Bezeichnung der Termini mit ein.

1.2 Materialien

Da Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* bereits 2001 am Deutschen Theater Berlin seine Premiere feierte, war es mir leider nicht möglich, die Aufführung live zu sehen. Nichtsdestotrotz habe ich mich dazu entschlossen, diese Inszenierung zum Thema meiner Diplomarbeit zu erheben. Die Analyse der Aufführung stützt sich auf die Analyse der Videoaufzeichnung¹² der ZDF Theaterkanaledition der Vorstellung.

Als weitere Arbeitsunterlagen dienen das vom Deutschen Theater Berlin zur Verfügung gestellte zweite Souffleusenbuch, sowie der Text *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing in der Ausgabe Reclam 2001, herausgegeben von Jan-Dirk Müller¹³.

Aktueller Forschungsstand:

Die Forschungsliteratur zur Unterstützung meiner Analyse ist vielfältig. Herangezogene Sekundärliteratur sind theoretische Schriften, Interviews, Kritiken und Aufsätze. Schermann Pamelas Diplomarbeit¹⁴, die sich ebenfalls mit dem Begriff der Werktreue in Bezug auf Klassikerinszenierungen beschäftigt, sowie eine Dissertation¹⁵ von Barbara Sammt über Michael Thalheimer fließen ebenfalls in meine Untersuchung mit ein. Die für die vorliegende Diplomarbeit wesentlichen theoretischen Werke sind „Die Semiotik des Theaters Band 1 und 3“ von Erika Fischer-Lichte, „Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse“ von Guido Hiß und „Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der

¹² Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer / Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008.

¹³ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2001.

¹⁴ Schermann, Pamela: Sind moderne Klassiker-Inszenierungen „werktreu“?: Eine Untersuchung anhand von Andrea Breths Inszenierung von Schillers Don Carlos am Wiener Burgtheater. Diplomarbeit Wien 2005.

¹⁵ Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke Leonce und Lena und Woyzeck. Dissertation Wien 2005.

Gegenwart“ von Johannes Bruggaier. Gutjahr Ortruds „Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt?“ dient ebenfalls zur Unterstützung der vorliegenden Untersuchung.

1.3 Methodische Vorüberlegungen und Begriffsbestimmungen

Um den Begriff der „Aufführungsanalyse“ definieren zu können, empfiehlt es sich, die zusammengesetzten Wörter getrennt voneinander zu betrachten.

Nach Gero von Wilpert definiert die „Aufführung“ die „Wiedergabe eines Bühnenwerkes vor Zuschauern, meist durch Schauspieler unter der Leitung eines Regisseurs nach einer Reihe von Proben“¹⁶. In Bezug auf die „Aufführung“ führt er weiter aus:

„Die Aufführung setzt die literarische Vorlage mit Hilfe der reproduzierenden Interpreten erst in die ihr angemessene Erscheinungsform um, kann sie zur Anschauung und künstlerischen Vollendung bringen.“¹⁷

Interessant zu sehen ist, dass Gero von Wilpert den Prozess der Umsetzung in seine Definition von Aufführung integriert.

Zusätzlich unterscheidet er zwischen der einmaligen Uraufführung, der (deutschen beziehungsweise deutschsprachigen) Erstaufführung – auch Premiere genannt – und der wiederholten Aufführung (Serienspiel).¹⁸

Das Metzler Lexikon Theatertheorie definiert „Aufführung“ nicht als Prozess einer Umsetzung, sondern hebt gerade die Einmaligkeit und Gegenwärtigkeit einer Aufführung in den Mittelpunkt:

„Mit Aufführung wird ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z.T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren. Was sich in einer Aufführung zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren.“¹⁹

¹⁶ „Aufführung“ [Schlagwort]. In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8. verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 2001, S. 53.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Vgl.: Ebenda.

¹⁹ Fischer-Lichte, Erika: „Aufführung“ [Schlagwort]. In: Fischer –Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler 2005, S. 16.

Weisen die zwei Definitionen von „Aufführung“ minimale Unterschiede auf, stimmen beide jedoch darin überein, eine Theateraufführung als „gegenwärtig“ und „einmalig“ anzusehen.

Der Begriff „Analyse“ kommt aus dem Griechischen und bedeutet Auflösung und Zergliederung. Ganz allgemein lässt sich der Begriff als „Zergliederung, Zerlegung, Trennung eines Ganzen in seine Teile, Untersuchung eines Sachverhalts unter Berücksichtigung seiner Teilaspekte“²⁰ verstehen. Das Metzler Literatur Lexikon definiert „Analyse“ als eine „objektivierende werkbezogene Methode, mit deren Hilfe ein (...) Gegenstand dadurch genau erfaßt werden soll, daß er in bestimmte Komponenten zerlegt, „analysiert“ wird.“²¹ Ein wesentliches Merkmal der Verfahrensweise der „Analyse“ beschreibt Gero von Wilpert. „(I)ndem sie (die Analyse) die einzelnen Komponenten für sich sowie im Zusammenwirken betrachtet und Zusammenhänge erhellt“²² gelingt es ihr zu einer genauen Erkenntnis der Beschaffenheit eines literarischen Werkes oder einer Theateraufführung zu gelangen. Nach Gero von Wilpert stellt die Analyse die Grundvoraussetzung der Interpretation dar.²³

Das Ziel der Analyse von Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* besteht darin, Zusammenhänge herauszuarbeiten und in der Analyse sichtbar zu machen, sodass am Ende der vorliegenden Diplomarbeit die einzelnen Teile der Aufführung sinnvoll zu einem Ganzen verschmelzen.

In der Theaterwissenschaft existieren viele verschiedene Methoden der Aufführungsanalyse.²⁴ In der vorliegenden Diplomarbeit soll das Augenmerk jedoch einerseits auf Erika Fischer-Lichtes „Strukturanalyse“²⁵ und andererseits auf Guido Hiß „Transformationsanalyse“²⁶ gerichtet werden. Eine genaue und detailgetreue Untersuchung dieser beiden Aufführungsanalysen würde den Rahmen dieser Diplomarbeit übersteigern. Um eine eigene Methode der Aufführungsanalyse dieser Arbeit zugrunde legen zu können, möchte ich

²⁰ „Analyse“ [Schlagwort]. In: Brockhaus-Enzyklopädie: in 24. Bänden. 19. völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: Brockhaus 1986, A-Apt, S. 529.

²¹ Schweikle, Günther: „Analyse“ [Schlagwort]. In: Schweikle, Günther u. Irmgard (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen, 1990, S. 13.

²² „Analyse“ [Schlagwort]. In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 2001, S. 26.

²³ Vgl.: Ebenda.

²⁴ Siehe auch: Wille, Franz: Abduktive Erklärungsnetze: zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Frankfurt am Main; Wien (u.a.): Lang 1991.

²⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text. 2. durchgesehene Auflage. Tübingen: Narr 1988.

²⁶ Vgl.: Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993.

dennoch in den folgenden Unterkapiteln die wichtigsten Punkte und die markantesten Unterschiede dieser beiden Analysen erläutern.

Die Strukturanalyse nach Erika Fischer-Lichte:

Erika Fischer-Lichte definiert „Aufführung“ in dem Buch „Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text“ (1988) als einen „strukturierten Zusammenhang von Zeichen“²⁷. Sie erklärt wie folgt:

„Wir können (...) die Aufführung in epistemologischer Hinsicht als Text, und da wir ihre Zeichen als theatralische Zeichen qualifiziert haben, genauer als theatralischen Text bestimmen. Aufführungsanalyse läßt sich folglich als ein besonderer Modus der Textanalyse begreifen und durchführen.“²⁸

Erika Fischer-Lichte versteht „Aufführungsanalyse“ somit als eine spezielle Art der Textanalyse, in der alle in einer Inszenierung beziehungsweise Aufführung verwendeten Zeichen vereint sind. Hervorzuheben ist hier, dass sich der Textbegriff nach Fischer-Lichte nicht nur auf sprachliche Texte, sondern auf „a) alle Texte, b) alle Arten ästhetischer Texte und c) alle Arten multimedialer Texte“²⁹ bezieht. Mit Hilfe des allgemeinen Textbegriffs von Coserius und Lotmanns Begriff des künstlerischen Textes versucht Erika Fischer-Lichte dem Begriff und der Definition des „theatralischen Textes“, den sie auch als multimedialen Text bezeichnet, auf den Grund zu gehen.³⁰ Multimediale Texte, beziehungsweise auch theatrale Texte, lassen sich dadurch definieren, dass sie

„(...) gleichzeitig mit Hilfe unterschiedlicher Medien – wie Filmbild und Ton, Schrift und Bild, Schauspieler, Bühnenraum und Ton etc. – kommuniziert werden. Jedes beteiligte Medium kann Zeichen eines oder auch mehrerer Zeichensysteme übermitteln.“³¹

In Bezug auf den multimedialen Text betont Erika Fischer-Lichte explizit, dass er mindestens zwei Medien benötigt: „(D)e(n) Schauspieler, der über optische und akustische Kanäle

²⁷ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text, 1988, S. 10.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Vgl.: Ebenda, S. 19.

³¹ Ebenda.

Zeichen übermittelt, und de(n) ihn umgebende(n) Raum, der die unterschiedlichen Arten visueller Zeichen zu übermitteln imstande ist.³²

Zentrale Komponenten zur Übermittlung von Zeichen sind nach Fischer-Lichte also der Schauspieler und der Raum.

Ein weiteres Merkmal des theatralischen Textes verortet Fischer-Lichte in seiner Entstehung. Der theatralische Text wird nicht nur von einer einzelnen Person erschaffen, sondern an seiner Produktion sind außer dem Regisseur, auch die Schauspieler, die Kostüm-, Masken- und Bühnenbildner und weitere Mitarbeiter integriert. Die Zusammenarbeit eines Kollektivs stellt also die Voraussetzung des theatralischen Textes dar. Jedoch ergibt sich aus dieser Zusammenarbeit auch ein entscheidendes Problem. Hier stellt sich die Frage nach dem Subjekt. Da viele verschiedene Subjekte am Produkt des theatralischen Textes beteiligt sind, ist es nachträglich schwer feststellbar, welches Subjekt welche Position inne hatte und über wie viel Mitspracherecht dieses Subjekt verfügt hat.³³

Die Transformationsanalyse nach Guido Hiß:

Im Gegensatz zu Erika Fischer-Lichte geht Guido Hiß in seinem Werk „Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse“ (1993) von dem Begriff des „Simulacrums“ aus. Hiß borgt sich den Begriff des „Simulacrums“ von Roland Barthes: „Ein Simulacrum entsteht als Endprodukt der von Barthes beschriebenen „strukturalistischen Tätigkeit“³⁴ der Analyse.“³⁵ Diese Analyse lässt sich nach Roland Barthes, so Guido Hiß, als Rekonstruktion eines Objekts beschreiben. „Das Ziel jeder strukturalistischen Tätigkeit (...) besteht darin, ein „Objekt“ derart zu rekonstruieren, daß in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert (...).“³⁶ Die Analyse hat nicht das getreue Abbild des Objekts als Ziel, sondern schafft etwas Neues, Eigenes:

³² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text, 1988, S. 20.

³³ Vgl.: Ebenda, S. 22.

³⁴ „Der Strukturalismus ist (...) eine Tätigkeit, das heißt die geregelte Aufeinanderfolge einer bestimmten Anzahl geistiger Operationen. (...) Man kann also sagen, der Strukturalismus sei im wesentlichen eine Tätigkeit der Nachahmung.“ In: Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus: Mode, Methode, Ideologie. Mit einem Anhang mit Texten von de Saussure/ Lévi-Strauss/ Barthes/ Goldmann/ Sebag/ Lacan/ Althusser/ Foucault/ Sartre/ Ricoeur/ Hugo Friedrich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, S. 154.

³⁵ Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse, 1993, S. 13.

³⁶ Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus: Mode, Methode, Ideologie. Mit einem Anhang mit Texten von de Saussure/ Lévi-Strauss/ Barthes/ Goldmann/ Sebag/ Lacan/ Althusser/ Foucault/ Sartre/ Ricoeur/ Hugo Friedrich, 1969, S. 154.

„(...) dieses Neue ist nichts Geringeres als das allgemein Intelligible: das Simulacrum, das ist der dem Objekt hinzugefügte Intellekt (...). Schöpfung oder Reflexion sind hier nicht originalgetreuer „Abdruck“ der Welt, sondern wirkliche Erzeugung einer Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern verständlich machen will.“³⁷

Nach Roland Barthes und Guido Hiß hat die Analyse, in der vorliegenden Diplomarbeit im Zuge der Aufführung, das Ziel, ihren Mechanismus offenzulegen und sichtbar zu machen, jedoch nicht Eins zu Eins abzubilden.

1. Stufe:

„Was zwischen zwei Buchdeckeln steht“³⁸ bezeichnet Guido Hiß als dramatischen Text. Durch den Prozess des Lesens des gedruckten Textes verwandelt sich der dramatische Text in ein Drama. Dieser dramatische Text beinhaltet nach Hiß sogenannte „eingefrorene Zeichen“, die im Drama in den Köpfen der Leser Gestalt annehmen.³⁹ „Triadische Zeichenzusammenhänge gerinnen zu Handlungen, chronologische Verweise zu Zeitabläufen, Ortsmarken zu Räumen, Sätze werden zu Äußerungen, Äußerungen verdichten sich zu Charakteren (...)“⁴⁰ Die Homophonie des dramatischen Textes geht in eine Polyphonie des Dramas über. Somit ist das Drama das erste Simulacrum des dramatischen Textes.⁴¹

2. Stufe:

In der Theaterarbeit des Regisseurs mit seinem Ensemble ist die nächste Stufe verortet. „Die imaginierte Polyphonie des Dramas materialisiert auf der Bühne.“⁴² Die imaginierten Zeichen beim Lesen des Dramentextes werden nun „zum Leben“ erweckt. „Die Bühne interpretiert das Drama, indem sie es bebildert, sie versieht die imaginierten Charaktere mit Körpern, verdichtet (...) den Sinn der Worte durch gestische, farbige, musikalische, räumliche Äquivalenzen.“⁴³ Diese szenische Textur stellt das zweite Simulacrum dar und kann gegebenenfalls vom ersten Simulacrum beeinflusst werden.⁴⁴

³⁷ Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus: Mode, Methode, Ideologie. Mit einem Anhang mit Texten von de Saussure/ Lévi-Strauss/ Barthes/ Goldmann/ Sebag/ Lacan/ Althusser/ Foucault/ Sartre/ Ricoeur/ Hugo Friedrich, 1969, S. 154.

³⁸ Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse, 1993, S. 155.

³⁹ Vgl.: Ebenda.

⁴⁰ Ebenda, S. 156.

⁴¹ Vgl.: Ebenda.

⁴² Ebenda.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Vgl.: Ebenda.

3. Stufe:

Die dritte Stufe ist in der Aufführung, nach Hiß auch szenische Textur genannt, selbst zu verorten. Bei diesem dritten Simulacrum sind „räumliche, zeitliche, handlungsspezifische Ebenen“⁴⁵ bereits gegeben, die vom Zuschauer in Korrespondenzbeziehungen zu setzen sind.⁴⁶

„Auf der Bühne korrespondieren Worte mit Körpern, Körper mit Bildern, Bilder mit Klängen, Klänge mit Bewegungen. Requisiten können zu wichtigen Bedeutungsfaktoren werden, ebenso Frisur, Bekleidung, Stimmfärbung und vieles andere mehr.“⁴⁷

Der erste wesentliche Unterschied zwischen der Strukturanalyse nach Fischer-Lichte und der Transformationsanalyse nach Hiß stellt die Art der Untersuchung der verschiedenen Medien, die auf der Bühne ihre Entsprechung finden, dar.

Der Begriff der Multimedialität, den Erika Fischer-Lichte dem theatralischen Text zur Seite gestellt hat, wird von Guido Hiß in „Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse“ aufgegriffen. Hiß macht gerade die Multimedialität der Theateraufführung für die Schwierigkeit einer Analyse verantwortlich.⁴⁸ Für Hiß geht es in der Analyse einer Aufführung darum, „Wege durch den Dschungel der Zeichen (zu) bahnen, die Sinnpfade (zu) entwickeln und beschreiben, die wir unserem Vorgehen zugrunde legen können.“⁴⁹

Laut Guido Hiß ist „ein(e) rätselhafte Instanz in unseren Köpfen“⁵⁰ dafür verantwortlich, dass die Zuschauer die Zeichen auf der Bühne nicht einzeln, sondern automatisch als zusammenhängendes Zeichenensemble wahrnehmen.⁵¹ So sagt er:

„In jedem Augenblick einer Theateraufführung werden Ausdruckselemente, die verschiedenen (...) Zusammenhängen angehören, von den Zuschauern gleichzeitig wahrgenommen und zu einem Gesamteindruck verarbeitet, zur

⁴⁵ Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse, 1993, S. 157.

⁴⁶ Vgl.: Ebenda.

⁴⁷ Ebenda, S. 11.

⁴⁸ Vgl.: Ebenda, S. 24f.

⁴⁹ Ebenda, S. 25.

⁵⁰ Ebenda, S. 32.

⁵¹ Vgl.: Ebenda, S. 31f.

Korrespondenzbedeutung. Was wir als Zuschauer realisieren, ist indes nicht die Bedeutung der Einzelzeichen, sondern die des Zusammenklangs.“⁵²

Ziel der Transformationsanalyse von Hiß ist es, Relationen und Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Zeichen zu untersuchen, „ohne sich im Dschungel der Einzelbestandteile zu verlieren.“⁵³ Statt die verschiedenen Einzelzeichen einer Analyse zu unterziehen, plädiert Hiß darauf, „den Zusammenklang von symbolischen und ikonischen Zeichen (zu) untersuchen.“⁵⁴

Erika Fischer-Lichte vertritt in ihrer „Semiotik des Theaters. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen“ eine zu Hiß entgegengesetzte Meinung. Um einen zusammenhängenden Sinn der Einzelzeichen, eine Korrespondenzbedeutung, zu ermöglichen:

„müssen wir über die allgemeine Aufzählung hinausgehen und jedes Zeichensystem en detail daraufhin überprüfen, welche spezifische Leistung es für das Theater zu erbringen imstande ist. (...) Denn nur wenn hinreichend geklärt ist, auf welche Weise sich die primären Zeichen beschreiben, analysieren und deuten lassen, wird es möglich werden, die Leistung derjenigen Zeichen zu bestimmen, die sie als ikonische Zeichen auf dem Theater denotieren. Eine Semiotik des Theaters muß also z.B. durch eine Semiotik der Geste, eine Semiotik des Kostüms, eine Semiotik der Musik u.a. – kurz durch eine Semiotik der kulturellen Systeme fundiert werden.“⁵⁵

In dem Buch „Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text“ betont Erika Fischer-Lichte erneut, dass der „Schritt der Segmentierung“⁵⁶ für die Analyse ein unverzichtbares Element darstellt:

„Die Segmentierung des theatralischen Textes stellt eine für jede Analyse fundamentale Operation dar. Denn wenn der Text nicht gegliedert und in Einheiten geringer semantischer Kohärenz, als seine Gesamtheit sie bildet, zerlegt werden kann, ist eine Analyse als derjenige Prozeß, welcher einzelnen Elementen und Teilstrukturen eine Bedeutung und dem gesamten Text einen Sinn zuschreibt, überhaupt nicht durchzuführen.“⁵⁷

⁵² Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse, 1993, S. 39.

⁵³ Ebenda, S. 58.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. 2. durchgesehene Auflage. Tübingen: Narr 1988, S. 28f.

⁵⁶ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text, 1988, S. 76.

⁵⁷ Ebenda.

Guido Hiß kritisiert die Vorgehensweise Erika Fischer-Lichtes in „Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse“. Für ihn stellt die Analyse der einzelnen Zeichen keine Relevanz dar. Entscheidend ist nur die Bedeutung des Zeichenensembles:

„Korrespondenzbedeutung bleibt im dunkeln, wenn wir uns, zwangsläufig dilettantisch, zum Experten für jedes Einzelsystem machen wollen. Korrespondenzbedeutung fassen wir auch dann nicht, wenn wir uns an klassifikatorischen Scheidungen des Begrifflichen/Unbegrifflichen, Ikonischen/Symbolischen oder des Textlichen/Bildlichen entlangtasten.“⁵⁸

Der zweite markante Unterschied zwischen der Transformationsanalyse von Hiß und der Strukturanalyse von Fischer-Lichte betrifft die Textvorlage der Aufführung. Hiß Transformationsuntersuchung gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil der Analyse beinhaltet eine Untersuchung der Textvorlage. In einem weiteren Schritt wird bereits im Hinblick auf die Aufführung eine Interpretation sowie eine mögliche Umsetzung des Dramas, der Textvorlage, vorgenommen. Die Transformationsanalyse „setzt also das erste und dritte Simulacrum über das zweite in Beziehung.“⁵⁹

Unter Voraussetzung dieses Fundaments erfolgt in einem zweiten Schritt die Analyse der Aufführung selbst. Hiß betont jedoch, dass die Analyse der Aufführung „einerseits als weitere(r) Schritt der Interpretationsgeschichte des Dramas, zugleich als eigenständige theatralische Größe“⁶⁰ angesehen werden kann.⁶¹

Die Strukturanalyse von Erika Fischer-Lichte bedarf im Unterschied zur Transformationsanalyse weder einer textlichen Vorlage als Ausgangspunkt, noch einer bestimmten Reihenfolge der einzelnen Analyseschritte. Es kann also an jedem beliebigen Punkt mit der Analyse gestartet werden. Hier bezieht sie sich auf das wesentliche Merkmal der „Strukturiertheit“⁶² der Aufführung. Jedes Zeichen geht mit einem beziehungsweise mehreren Zeichen eine Beziehung ein und steht in Relation zu anderen Zeichen.⁶³ Aufgrund der Strukturiertheit der Aufführung geht Erika Fischer-Lichte davon aus, „dass es prinzipiell möglich sein muß, von jedem beliebigen Textelement auszugehen, um die dem Text zugrundeliegende Ordnung zu rekonstruieren. Sowohl die Wahl des ersten Analyseschrittes

⁵⁸ Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse, 1993, S. 62.

⁵⁹ Ebenda, S. 158.

⁶⁰ Ebenda, S. 159.

⁶¹ Vgl.: Ebenda S. 158f.

⁶² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 3: Die Aufführung als Text, 1988, S. 109.

⁶³ Vgl.: Ebenda.

als auch die Wahl des ersten zu untersuchenden Textelements steht also grundsätzlich frei.“⁶⁴ Die Strukturanalyse bietet nicht nur in Bezug auf die Reihenfolge der Analyse, sondern auch auf die Setzung der Schwerpunkte innerhalb der Untersuchung einen großen Spielraum.

Angelehnt an die Strukturanalyse von Erika Fischer-Lichte und die Transformationsanalyse von Guido Hiß soll im weiteren Verlauf dieses Kapitels eine eigene Methode zur Analyse der Aufführung *Emilia Galotti* unter der Regie von Michael Thalheimer entwickelt werden. Diese Methode setzt sich einerseits aus Teilen der Strukturanalyse Fischer-Lichtes und andererseits aus Bereichen der Transformationsanalyse von Hiß, wie auf den folgenden Seiten gezeigt werden soll, zusammen. Guido Hiß betont in seinem Buch „Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse“ mehrmals, dass es die eine, beziehungsweise richtige Aufführungsanalyse nicht gibt. So sagt er:

„Es gibt nicht die isotopische Strategie, die ein für allemal einer Aufführungsanalyse als besonders sinnversprechend vorgeschrieben werden kann und darf.“⁶⁵ „Es gibt nicht den Begriff vom Theater, und ihn einzufordern hieße, das Eigene und Besondere der einzelnen Spielarten zu vergewaltigen. „Aktivieren wir die Differenzen!“ – diese Forderung Lyotards können wir in der Aufführungsanalyse nur einlösen, wenn wir auf die Pluralität der Gegenstände mit einer Flexibilität der Methoden reagieren.“⁶⁶

Die Behauptung von Guido Hiß, dass eine Analyse der Einzelteile irrelevant, ja sogar den falschen Weg der Analyse darstellt, möchte ich widersprechen. In diesem Punkt stimme ich mit der Methode Erika Fischer-Lichtes überein und möchte sie meiner Diplomarbeit auch zugrunde legen. Nur eine Untersuchung der einzelnen Zeichen gewährleistet die Möglichkeit, diese auch in Relation, in Korrespondenz, zu bringen.

Als Beispiel der Anwendung beziehungsweise der Praxis einer Transformationsanalyse wählt Hiß in seinem Buch „Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse“ eine Klassikerinszenierung, Goethes „Tasso“ unter der Regie von Peter Stein.“⁶⁷ „Transformationsuntersuchung weist indes, indem sie theatralische Bedeutung in Differenz zur dramatischen Vorlage bestimmt, Vorteile auf für die Analyse des Sprechtheaters und

⁶⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Band 3: *Die Aufführung als Text*, 1988, S. 109.

⁶⁵ Hiß, Guido: *Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse*, 1993, S. 80.

⁶⁶ Ebenda, S. 28.

⁶⁷ Vgl.: Ebenda, S. 155.

gerade für solche Aufführungen, die mit historischen Dramen arbeiten.“⁶⁸ Nach Erika Fischer-Lichte ist für die Strukturanalyse „(p)rinzipiell (...) jede beliebige Aufführung geeignet.“⁶⁹ Als Beispiel ihrer Analyse zieht Erika Fischer-Lichte Luigi Pirandellos „Heinrich der Vierte“, deutsch von Georg Richert, heran.⁷⁰

Gegenstand meiner Aufführungsanalyse ist Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* unter der Regie von Michael Thalheimer. In diesem Sinne folge ich dem Beispiel einer Textbearbeitung im Sinne von Guido Hiß. Bevor ich die Aufführungsanalyse der Inszenierung Thalheimers darstelle, soll das Trauerspiel Lessings in den Mittelpunkt rücken. Hier wird auf die Entstehungsgeschichte und den Stoff einerseits, auf die Struktur und die Handlung des Stückes andererseits eingegangen. Die Methode nach Hiß setzt voraus, auch die Interpretationsmöglichkeiten der Textvorlage in die Analyse miteinzubeziehen.

⁶⁸ Hiß, Guido: *Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse*, 1993, S. 155.

⁶⁹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Band 3: Die Aufführung als Text*, 1988, S. 119.

⁷⁰ Vgl.: Ebenda.

2. Klassiker auf der Bühne der Gegenwart

Um in dem folgenden Kapitel der Frage nachzugehen, warum in den Spielplänen großer Theaterhäuser eine aufsteigende Tendenz von Klassiker-Inszenierungen zu verzeichnen ist, auf der anderen Seite werktreue Inszenierungen jedoch eine abnehmende Tendenz zu verzeichnen haben, soll zunächst der Begriff des „Klassikers“ näher betrachtet werden.

In Bezug auf die unterschiedlichen Bestimmungen des Begriffs „Klassiker“ scheint keine einheitliche Definition zu bestehen. Gero von Wilpert versteht unter „Klassiker“ „die größten Dichter einer Nation, die in die Weltliteratur hineinragen und deren Werke durch vollendete Gestalt mustergültig sind“⁷¹. Dabei ist jedoch hervorzuheben, dass Wilpert den Begriff des „Klassikers“ nur für den Autor, nicht aber für das Stück beziehungsweise für das Werk vorsieht. Das Metzler Literatur Lexikon hingegen definiert die Bezeichnung des Wortes „Klassiker“ weitläufiger⁷²: „Das Wort „Klassiker“ kann sowohl eine Person als auch ein Werk meinen.“⁷³ Aufgrund der Uneinigkeit einer Definition des Begriffs „Klassiker“ orientiert sich diese Arbeit an der Definition Klassiker als ausschließliche Bezeichnung für das Werk.

Gerade im zeitgenössischen Theater lässt sich eine Tendenz zu Klassiker-Inszenierungen verzeichnen. In jedem namhaften Theater, auf jeder renommierten Bühne und in jeder anspruchsvollen Spielzeit stößt man auf eine Vielzahl von Klassikern. Auffallend ist jedoch, dass sich gerade bei der Interpretation und Inszenierung von Klassikern die Meinungen der Kritiker, der Theaterwissenschaftler und des Publikums spalten.⁷⁴ Johannes Bruggaier beschreibt sein Verständnis über die Regie von Klassikern folgendermaßen:

„Insbesondere die sogenannten Klassiker stellen Regie und Publikum vor immer größere Herausforderungen – sind sich doch beide darüber einig, dass ein „Vom Blatt spielen“ nach der gewöhnlich langen Rezeptionsgeschichte der Dramen nicht mehr gerechtfertigt erscheint.“⁷⁵

⁷¹ „Klassiker“ [Schlagwort]. In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 2001, S. 415.

⁷² Vgl.: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2006, S. 12.

⁷³ Schweikle, Günther: „Klassik“ [Schlagwort]. In: Schweikle, Günther u. Irmgard (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen, 1990, S. 240.

⁷⁴ Vgl.: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2006, S. 11.

⁷⁵ Ebenda.

Auch Regisseure werden dabei vor immer größer werdende Probleme gestellt. Er sieht sich mit zwei Problemen konfrontiert: Bei der Inszenierung von Klassikern besteht einerseits die Gefahr, das Stück zu texttreu und zu langweilig zu inszenieren, andererseits wird im Gegenzug dazu oft der Vorwurf erhoben, dass das Werk dadurch verfälscht wird.⁷⁶ Klassiker-Inszenierungen gleichen somit einer Gratwanderung mit dem Ziel, einerseits das altbekannte Stück in die aktuelle Zeit zu übersetzen, es modern und zeitgerecht zu inszenieren, andererseits die Grundstruktur des Stückes und die Grundintentionen des Autors beizubehalten.

Gerade in Bezug auf die Inszenierung von Klassikern gewinnt die Forderung nach Werktreue eine neue Dimension. Das nächste Kapitel widmet sich der Definition und Bedeutung dieses umstrittenen Begriffs und gibt einen Einblick in die hitzige Diskussion, die ihm zugrunde liegt.

2.1 Werktreue

Dem Begriff der „Werktreue“ wird bis heute mit Skepsis und Unsicherheit begegnet. Dies mag zum einen darauf zurückzuführen sein, dass der Begriff an sich keine befriedigende Definition hervorbringt und zweitens, dass viele verschiedene Meinungen bezüglich der „Werktreue“ und „werktreuen Inszenierungen“ existieren. In diesem Kapitel soll der Begriff der „Werktreue“ näher untersucht und eine für diese Arbeit weiterführende Definition bestimmt werden.

Der Grundanstoß zum heutigen Begriff der „Werktreue“ geht bis zur Romantik zurück. Das romantische Kunstverständnis ging davon aus, dass das Werk eines Autors sozusagen „heilig“ sei und somit als unantastbar galt. Trotz dieser frühen Auffassung einer „Heiligkeit“ des Dichterwortes setzte sich der Begriff der „Werktreue“ erst relativ spät und in Bezug auf ein anderes Genre durch: „Begriffsgeschichtliche Forschungen zeigen, dass sich „Werktreue“ erst Mitte des 20. Jahrhunderts, und zwar in der Musikkritik etabliert“⁷⁷ hat. Interessant zu sehen

⁷⁶ Vgl: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2006, S. 11.

⁷⁷ Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 45.

ist, dass der Begriff hier nicht mit dem Regietheater in Verbindung gebracht, sondern als Beurteilungsmaßstab der Arbeit eines Dirigenten verwendet wurde.⁷⁸

Nach Christopher Balme impliziert das Regietheater automatisch die Frage nach „Werktreue“. Diese beiden Begriffe, Regietheater und „Werktreue“ sind wie „siamesische Zwillinge eines Diskurses, der bis an die Anfänge des 20. Jahrhunderts, als die Regie als künstlerische Tätigkeit definiert wurde, zurückreicht.“⁷⁹ Mit der Bezeichnung Regietheater assoziiert man automatisch Begriffe wie „Einfälle, Provokation, Konfrontation mit Tradition“⁸⁰. Der Begriff der „Werktreue“ hingegen ist weit weniger positiv behaftet.⁸¹ „Die Forderung danach hat immer einen imperativen Gestus und beansprucht implizit den Status eines elften Gebots: Du sollst dich nicht am Werk versündigen“⁸², meint Christopher Balme.

Der Begriff der Werktreue stand für „die Unantastbarkeit des Dichterwortes“⁸³. Striche beziehungsweise jegliche Eingriffe in den Text galten als Verstoß des Dichterwortes. Ziel war nicht nur dem Publikum die Bedeutung des Stückes und die Intentionen des Autors zu vermitteln, „sondern ihren möglichst ungekürzten –Wortlaut, der allein ihre Zugehörigkeit zu den „ewigen Werten“ beglaubigte“⁸⁴ Diese Forderung hatte auch politische Konsequenzen. Dem Dichterwort waren keine Grenzen mehr gesetzt. Äußerungen, die ursprünglich zensuriert wurden, konnten so dem Publikum und auch der Öffentlichkeit ungehindert vermittelt werden.⁸⁵

Mit den Regiearbeiten von Bertolt Brecht, Erwin Piscator und Leopold Jessner veränderte sich der Umgang mit der Textvorlage. Erwin Piscator förderte den Einsatz neuer künstlerischer Mittel auf der Bühne. Bei der Inszenierung von dramatischen Vorlagen

⁷⁸ Vgl.: Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 43-45.

⁷⁹ Ebenda, S. 43.

⁸⁰ Ebenda.

⁸¹ Vgl. Ebenda.

⁸² Ebenda.

⁸³ Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 40.

⁸⁴ Ebenda, S. 39.

⁸⁵ Vgl.: Ebenda, S. 39f.

arbeitete er unter anderem mit dem Verfahren der Montage.⁸⁶ Die Regisseure scheuten sich nicht davor, ihre eigenen Interpretationen der Textvorlagen auf die Bühne zu bringen und zum Teil als politische Sprachrohre zu verwenden.⁸⁷ Die Empörung über die Verachtung des Dichterwortes war so groß, dass bereits der „Klassikertod“⁸⁸ hervorgesagt wurde. Hervorzuheben ist, dass der Begriff und die Forderung nach „Werktreue“ in der Avantgarde nicht verstummt, sondern eine der heutigen Zeit angepasste Veränderung erfahren hat:

„Er hat vielmehr eine Bedeutungsveränderung erfahren, die seinen Gebrauch bis auf den heutigen Tag zu rechtfertigen scheint. „Werktreue“ meint nun nicht mehr in erster Linie die Unantastbarkeit des Dichterwortes, sondern die Vorbildlichkeit einer bestimmten Inszenierungsform, deren in einer spezifischen historischen Situation entwickelte Prinzipien dergestalt als zeitlos gültig postuliert und proklamiert werden.“⁸⁹

An dieser Stelle muss jedoch betont werden, dass „die Diskrepanz zwischen Dichterwerk und Theateraufführung eigentlich viel älter ist.“⁹⁰ Hervorzuheben ist, dass nicht nur heutige Regisseure Texte bearbeiten, streichen beziehungsweise ergänzen, sondern bereits Autoren zu Goethes Zeit Texte zu ihren Zwecken verändert haben.⁹¹

Bereits Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller setzten sich für die Bearbeitung und somit den Eingriff in den Text beziehungsweise für eine zeitgemäße Bearbeitung des Stoffes ein⁹²: „Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn und Geist der Gegenwart

⁸⁶ Vgl.: Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 46.

⁸⁷ Vgl.: Schermann, Pamela: Sind moderne Klassiker-Inszenierungen „werktreu“?: eine Untersuchung anhand von Andrea Breths Inszenierung von Schillers Don Carlos am Wiener Burgtheater, 2005, S. 6-10.

⁸⁸ Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 46.

⁸⁹ Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 40.

⁹⁰ Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 46.

⁹¹ Vgl.: W/ Zalfen, Sarah (Hrsg.): Werktreue: was ist Werk, was Treue? München: Oldenbourg; Wien (u.a.): Böhlau 2011, S. 100f.

⁹² Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 38.

gemäß wäre.“⁹³ Von dem Begriff „Werktreue“ im Sinne einer „Unantastbarkeit des Dichterwortes“⁹⁴ kann zu dieser Zeit nicht die Rede sein. Im Gegenteil war man der Auffassung, dass Eingriffe in den Text, wenn sie der Vermittlung der wesentlichen Botschaft des Textes galten, als legitim angesehen wurden.⁹⁵

Dass der Begriff der „Werktreue“ immer wieder Gegenstand hitziger Diskussionen wurde und wird, lässt sich auch auf eine veränderte Schreibweise der Autoren des 20. Jahrhunderts zurückführen.⁹⁶ Dazu zählen: „Sprachexperimente, Aufbruch der Figurenidentität, konkreter Status des Wortes und des Textgesamts usw. – das sind alles Indizien einer neuen, am medialen Transfer orientierten Ästhetik (...)“⁹⁷ und auch Auslöser für eine neue Art der Inszenierung. Jörg von Brincken, einer der zwei Herausgeber des Buches „Einführung in die moderne Theaterwissenschaft“ argumentiert folgendermaßen:

„Das heutige Theater antwortet darauf mit einer Inszenierungspraxis, die den Text nicht als fehlerfrei umzusetzendes Sinnkontinuum, sondern als unter den Bedingungen von Theatralität neuerlich zu bearbeitendes Material ernst nimmt und ihn als Ansatzpunkt neuer szenischer Transformationsverfahren jenseits der Texttreue-Norm nutzt.“⁹⁸

Bei zahlreichen gegenwärtigen Inszenierungen steht die Forderung nach Texttreue nicht mehr an oberster Stelle.

„Der alte Text ist eine Komponente aus einer anderen Zeit. Aber wir sind hier und heute, und die Frage ist, wie man ihn lebendig macht.“⁹⁹ Andreas von Studnitz, ein deutscher Theaterintendant, Regisseur und Schauspieler, spricht hier auf den kulturellen Wandel an, der gezwungenermaßen Veränderungen mit sich bringe.¹⁰⁰

⁹³ Über das deutsche Theater, in: Morgenblatt für gebildete Stände 10./11.4.1815, in: Goethe Werke, I. Abt., 40. Bd., 1901, 89f, zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 38.

⁹⁴ Ebenda, S. 40.

⁹⁵ Vgl.: Ebenda, S. 38.

⁹⁶ Vgl.: Brincken, Jörg von / Englhart, Andreas: Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S. 16f.

⁹⁷ Ebenda, S. 17.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Andreas von Studnitz: Interview vom 3. März 2004. In: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2006, S. 64.

¹⁰⁰ Vgl.: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2006, S. 64.

Auch der Opernregisseur Peter Konwitschny vertritt in seinem Aufsatz „Was ist ein Werk? Was ist Treue? Was Werktreue?“ die Auffassung, dass ein Werk in einer neuen Bearbeitung andere Aspekte hervorbringen kann, als zu seiner Entstehungszeit.¹⁰¹ So führt er weiter aus: „Bei einem Kunstwerk geht es um die Erhaltung des Sinns, nicht des Buchstabens; einige Buchstaben müssen sogar verändert werden, um das Potential an Bedeutungen zu entdecken.“¹⁰²

Thomas Zabka, unter anderem Herausgeber des Buches „Dichter und Regisseure: Bemerkungen über das Regie-Theater“ vertritt die Annahme, dass Werke nicht in ihrer ursprünglichen Form wiedergegeben werden können, da sie dem Wandel der Zeit unterliegen. Er äußert sich bezüglich der Klassiker folgendermaßen: „Daß diese mit der Zeit sich verändern, daß der Faust von 1994 ein anderer ist als der von 1807 – so lautet eine Grundeinsicht der Rezeptionstheorie.“¹⁰³

„Die Werke werden umso reicher, je länger sie leben“¹⁰⁴ folgert er weiter. Thomas Zabka sieht nur einen möglichen Weg, die Werke vor den „Übergriffen“ der Regisseure zu schützen: „Nur ein geschlossener Sarkophag, ein strenges Lese- und Aufführungsverbot, könnte sie wirklich schützen vor den unvermeidlichen aktualisierenden Zugriffen der Ausleger und Aufführer.“¹⁰⁵

Die angeführten Positionen in Bezug auf „Werktreue“ zeigen, wie aktuell und brisant die Werktreue-Diskussion gerade in der heutigen Zeit ist. Nach Christopher Balme hat sie sogar eine neue Dimension erreicht, „weil sie nun politisch und juristisch instrumentalisiert wird.“¹⁰⁶

Balme spricht hier einerseits auf die Ausführungen des ehemaligen Bundespräsidenten Horst Köhler zum Schillerjahr 2005 und andererseits auf den Dresdener Weber-Skandal von 2004 an.

Der Regisseur Volker Lösch integrierte in seine Weber-Inszenierung im Jahre 2004 einen Chor mit 33 Personen, der unter anderem Anschuldigungen und Vorwürfe gegen Politiker und Personen der Öffentlichkeit, vor allem gegen die Fernsehmoderatorin und Journalistin

¹⁰¹ Vgl.: Brunner, Gerhard (Hrsg.): Werktreue: Was ist Werk?, was Treue?, 2011, S. 104.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Zabka, Thomas / Dresen, Adolf (Hrsg.): Dichter und Regisseure: Bemerkungen über das Regie Theater. Göttingen: Wallenstein-Verlag 1995, S. 13.

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 48.

Sabine Christiansen, äußerte. Die mit Sabine Christiansen befreundete Enkelin von Gerhart Hauptmann kämpfte mit dem Theaterverlag „Felix Bloch Erben“ für ein Verbot der Aufführung. Letztendlich wurde vor Gericht entschieden, dass ein Verbot der Aufführung nicht gerechtfertigt sei.¹⁰⁷

Horst Köhler bezieht sich in seiner Rede anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble auf die Lage der Kultur in Deutschland.¹⁰⁸ Ein kleiner Ausschnitt der Rede zeigt, wie vehement Texttreue In Bezug auf Klassiker noch immer eingefordert wird:

„Es hat gewiss eine Zeit lang einmal die Notwendigkeit gegeben, die Klassiker zu entstauben und zu problematisieren. Aber das heute noch immer fortzusetzen, erscheint mir wie der Ausweis einer neuen arroganten Spießigkeit. Ein ganzer Tell, ein ganzer Don Carlos! Das ist doch was! Natürlich stellt uns die hohe Sprache, auch das Pathos Schillers heute vor Schwierigkeiten. Aber soll man ihn deswegen auf kleines Maß reduzieren?“¹⁰⁹

Der Ausschnitt der Rede Horst Köhlers zeigt, wie vehement die Begriffe „Texttreue“ und „Werktreue“ verstanden werden.

Erika Fischer-Lichte ersetzt in ihrem Aufsatz „Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung“ den Begriff der „Werktreue“ durch den Begriff der „Adäquatheit“¹¹⁰. Laut Fischer-Lichte kann eine Inszenierung als „werktreu“ beziehungsweise „adäquat“ verstanden werden, wenn folgende Punkte eingehalten werden:

- „1. das Werk, so wie es ist, auf die Bühne gebracht wird; oder wenn
2. die Inszenierung den Aufbau- und Gliederungsprinzipien des Dramas folgt; oder wenn
3. die theatralischen Zeichen der Aufführung die gleichen Bedeutungen haben wie die entsprechenden sprachlichen Zeichen des Dramas.“¹¹¹

¹⁰⁷ Vgl.: Balme, Christopher: Werktreue: Aufstieg und Niedergang eines fundamentalistischen Begriffs. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 49f.

¹⁰⁸ Vgl.: Ebenda, S. 48.

¹⁰⁹ Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble. 17.04.2005. <http://www.theaterforschung.de/mitteilung.php4?ID=107>. 12.10.2012.

¹¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 40.

¹¹¹ Ebenda, S. 40f.

Gegen Ende des Kapitels kommt Erika Fischer-Lichte jedoch zu dem Schluss, dass diese drei Kriterien im Hinblick auf die Beurteilung einer „werkgetreuen“ beziehungsweise „adäquaten“ Inszenierung nicht relevant sind. Diese Schlussfolgerung erklärt sie folgendermaßen: Zu Punkt Eins hebt Fischer-Lichte hervor, dass es sich bei einem Werk nicht um eine „unveränderliche Größe“ handle. Es bestehen viele verschiedene Möglichkeiten einer Bearbeitung und Umsetzung eines Textes, was somit zur Folge hat, dass ein Werk „so wie es ist“¹¹² nicht auf die Bühne gebracht werden kann. Weiters betont sie, dass die Beurteilung der Interpretation „ausschließlich subjektiven Kriterien, die keinerlei intersubjektive Gültigkeit beanspruchen können“¹¹³ folgt.¹¹⁴

Bezüglich Punkt Zwei soll hervorgehoben werden, dass ein Drama meistens in Haupt- und Nebentext gegliedert ist, dies jedoch für eine Theateraufführung nicht zutrifft. Hier gilt laut Fischer-Lichte das Prinzip „der linearen, der strukturellen und der globalen Transformation.“¹¹⁵

Das Hauptaugenmerk der linearen Transformation liegt auf dem dramatischen Dialog und hat das Ziel, diesen in einer Aufführung getreu wiederzugeben. Im Gegensatz dazu ist die strukturelle Transformation darauf ausgerichtet, ihren Fokus auf die Teilstrukturen, wie Figur, Raum und Szene zu legen und diese in den dramatischen Text zu transferieren. Im Gegensatz zu den beiden ersten Transformationen steht bei der globalen Transformation der Sinn des gesamten dramatischen Textes im Vordergrund, und nicht die Teilaspekte.¹¹⁶ Diese drei Prinzipien der Transformation verifizieren den Punkt zwei, also die Forderung nach einer Gliederung des Dramas.

Im dritten Punkt wird davon ausgegangen, dass die theatralischen Zeichen die gleichen Bedeutungen wie die sprachlichen Zeichen des Dramas haben. Nach Erika Fischer-Lichte ist dies nicht möglich, da jede sprachliche Äußerung und Beschreibung subjektiv ist und somit

¹¹² Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 40.

¹¹³ Ebenda, S. 41.

¹¹⁴ Vgl.: Ebenda, S. 41.

¹¹⁵ Ebenda, S. 42.

¹¹⁶ Vgl.: Ebenda, S. 41ff.

von der Interpretation des Einzelnen abhängt, jedoch nicht als allgemeingültig angesehen werden darf.¹¹⁷

Diese drei Kriterien können somit nicht zur Beurteilung einer „werktreuen“ beziehungsweise „adäquaten“ Inszenierung herangezogen werden. Erika Fischer-Lichte geht davon aus, dass „werktreue“ Inszenierungen nicht durchführbar seien und der Begriff sehr subjektiv behaftet ist.¹¹⁸ Aufgrund dieses Ergebnisses definiert Fischer-Lichte eine „werktreue“ Inszenierung folgendermaßen:

„Adäquatheit ist dann gegeben, wenn die Aufführung sich als Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en) des zugrunde liegenden Dramas verstehen lässt.“¹¹⁹

Diese Definition von Erika Fischer-Lichte für „Werktreue“ wird auch in der vorliegenden Arbeit bei der Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers *Emilia Galotti* herangezogen.¹²⁰

¹¹⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 44f.

¹¹⁸ Vgl.: Ebenda, S. 46.

¹¹⁹ Ebenda, S. 46.

¹²⁰ Vgl.: Schermann, Pamela: Sind moderne Klassiker-Inszenierungen „werktreu“?: eine Untersuchung anhand von Andrea Breths Inszenierung von Schillers Don Carlos am Wiener Burgtheater, 2005, S. 14-17.

3. Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*

Das folgende Kapitel soll einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte und den Stoff von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1772) geben. In einem weiteren Schritt stehen die Aspekte „Struktur“, „Handlungsorte“ und „Handlung“ des Trauerspiels im Vordergrund, um im letzten Teil dieses Kapitels auf die Interpretationsmöglichkeiten des Klassikers zu verweisen.

3.1 Entstehungsgeschichte und Stoff

Das folgende Kapitel soll einen kurzen Überblick über die Entstehungsgeschichte und den Stoff von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1772) geben. Aufgrund der zahlreich erhaltenen Briefe Lessings an seinen Bruder Karl, an Freunde (u.a. Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn) und an seinen Verleger Christian Friedrich Voß lassen sich die unterschiedlichen Schaffensperioden sehr genau rekonstruieren.

Entstehungsgeschichte:

Die Entstehungsgeschichte der *Emilia Galotti* lässt sich in drei Schaffensperioden unterteilen: Die erste Phase zeigt Gotthold Ephraim Lessings seit Jugendjahren bestehendes Interesse an dem dramatischen Stoff der Virginia-Geschichte, auf die ich im Laufe des Kapitels noch näher eingehen werde. In einer zweiten Phase tätigt er bereits erste eigene Ansätze einer Bearbeitung des Stoffes und in einer dritten Phase erfolgt die endgültige Ausarbeitung seines Dramas *Emilia Galotti*, wie wir es heute kennen.¹²¹

1. Phase:

In der ersten Phase der Entstehungsgeschichte der *Emilia Galotti* setzt sich Lessing mit den bereits vorhandenen Bearbeitungen des Stoffes auseinander, um sie in einem weiteren Schritt zu studieren und mit eigenen Kommentaren zu versehen.¹²²

„Wahrscheinlich war ihm das Virginia-Drama von Jean Gilpert de Campistron (1686) bekannt, mit Sicherheit aber kannte er die spätere Fassung von Augustín Montiano y Luyando (die er 1754 ausführlich paraphrasierte), die von Johann Samuel Patzke (die

¹²¹ Vgl.: Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl., 2000, 7 Werke und Briefe, S. 829f.

¹²² Vgl.: Ebenda, S. 830.

er 1755 rezensierte) und die von Samuel Crisp (deren Eingangsdialog er in den fünfziger Jahren übersetzte)¹²³

Lessings Auseinandersetzung mit den verschiedenen Bearbeitungen des Virginia-Stoffes bewirkt sein fortwährendes Interesse an dieser Thematik.¹²⁴

2. Phase:

Die zweite Phase der Entstehung des Stückes kennzeichnet seine 1756 entworfene und an den Virginia-Stoff angelehnte Lucretia-Geschichte, welche den Titel *Das befreite Rom* tragen sollte, jedoch nicht vollendet wurde. Von hier zeichnet sich weiterführend eine Entwicklung über *Philotas* (1759) hin zu *Emilia Galotti* (1772) ab.¹²⁵

Obwohl Lessing bereits 1757 Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai seinen Plan eines eigenen, auf dem Virginia-Stoff beruhendes Drama zu schreiben, mitteilte, sollte es noch etliche Jahre dauern, ehe er mit einer Niederschrift begann.¹²⁶

Zu welchem Zeitpunkt Lessing mit der Niederschrift der *Emilia Galotti* begann, lässt sich nicht genau feststellen. Am 19.11.1771 erwähnt Karl Lessing in einem Brief an seinen Bruder erstmals das neue Stück:

„Auf Deine neue Tragödie freue ich mich außerordentlich. Wirst Du Veränderungen in Deiner Sara machen?“¹²⁷

Die dritte und letzte Phase der Entstehung des Dramas erfolgt während Gotthold Ephraim Lessings ersten Jahren in Wolfenbüttel. Im Mai 1770 tritt Lessing als Bibliothekar sein neues Amt in Wolfenbüttel an. Alle Pläne für weitere Dramen treten vorerst in den Hintergrund, da sein neues Amt Reisen nach „Hamburg, Dresden, Leipzig, Berlin, Prag, Wien oder Italien“¹²⁸ fordert. Obwohl er mit den Reisen (auch nach Braunschweig) der Einsamkeit, die ihn in Wolfenbüttel begleitet, immer wieder zu entfliehen versucht, bleibt diese Stätte bis zu seinem

¹²³ Nisbet, Hugh Barr: Lessing: eine Biographie. Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München: Beck 2008, S. 638f.

¹²⁴ Vgl.: Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773, 2000, S. 831.

¹²⁵ Vgl.: Ebenda.

¹²⁶ Vgl.: Ebenda, S. 832f.

¹²⁷ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl. 1988, S. 268.

¹²⁸ Sternburg, Wilhelm von: Gotthold Ephraim Lessing. Dargestellt von Wilhelm von Sternburg. Original Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2010, S. 111.

Tod über ein Jahrzehnt sein „*Lebensmittelpunkt*“¹²⁹, sowie Entstehungsort der *Emilia Galotti*.¹³⁰ Die ersten drei Akte der *Emilia Galotti* schrieb Lessing in Wolfenbüttel Ende 1771 beziehungsweise Anfang 1772, vollendet hat er *Emilia Galotti* schließlich in Braunschweig.¹³¹

In einem Brief an Lessings Verleger Christian Friedrich Voß, der mit dem 1.12.1771 datiert ist, heißt es:

„Das neue Stück soll unfehlbar in Ihren Händen sein, noch ehe die alte Materie ganz abgedruckt worden. Es geht alles recht gut; und wenn ich vollends ganz ruhig werden kann, daß mich gegen Weihnachten nicht meine Schulden wild machen: so wird es noch besser gehen.“¹³²

In einem weiteren Brief an Christian Friedrich Voß vom 24.12.1771 verspricht er seinem Verleger, ihm bald den ersten Teil der *Emilia Galotti* zukommen zu lassen. Im gleichen Brief konkretisiert Lessing den Anlass und den Ort der Aufführung seines neuen Stückes¹³³:

„Mit meinem neuen Stücke hätte ich vor, es auf den Geburtstag unsrer Herzogin, welches der 10^{te} März ist, von Döbblin hier zum erstenmale aufführen zu lassen. Nicht Döbblin zu Gefallen, wie Sie wohl denken können: sondern der Herzogin, die mich, so oft sie mich noch gesehen, um eine neue Tragödie gequält hat.“¹³⁴

Sprächen die ersten Briefe Lessings nur so von Enthusiasmus und Tatendrang, erwähnt er in einem Brief vom 15.1.1772 an Christian Friedrich Voß, dass er enorme Schwierigkeiten den Schluss des Stückes betreffend hatte:

„Die erste Hälfte meiner neuen Tragödie, werden Sie nun wohl in Händen haben. Ich habe Ihnen eine neue Tragödie versprochen; aber wie gut oder wie schlecht – davon habe ich nichts gesagt. Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit. Und vielleicht gefällt Ihnen auch schon der Anfang nicht.“¹³⁵

¹²⁹ Sternburg, Wilhelm von: Gotthold Ephraim Lessing. Dargestellt von Wilhelm von Sternburg. Original Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2010, S. 111.

¹³⁰ Vgl.: Ebenda, S. 111.

¹³¹ Vgl.: Nisbet, Hugh Barr: Lessing: eine Biographie, 2008, S. 640.

¹³² Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 277.

¹³³ Ebenda, S. 304f.

¹³⁴ Ebenda, S. 305.

¹³⁵ Ebenda, S. 334f.

Lessing wendet sich mit seiner Ungewissheit das Ende der *Emilia Galotti* betreffend an seinen Bruder Karl, welcher von nun an seinem Bruder mit Verbesserungsvorschlägen und hilfreichen Kommentaren zur Seite steht.¹³⁶ Ein Brief vom 1.3.1772 deutet darauf hin, dass Lessing sehr viel Wert auf die Meinung und das Urteil seines Bruders legt: „Hier kommt endlich der Schluß. Ich will wünschen, daß er Dich in Deiner Erwartung nicht betrügen möge.“¹³⁷

Am 3.2.1772 lobt Karl, in einem Brief an seinen Bruder, den Ton in der *Emilia Galotti*, „den ich in keiner Tragödie, so viel ich deren gelesen, gefunden habe.“¹³⁸ Er schwärmt von der „Wahrheit der Charaktere“¹³⁹, kritisiert jedoch den Charakter der Emilia.¹⁴⁰

Anfang März 1772 schreibt Lessing einen Brief an den Herzog Karl von Braunschweig, in dem er dem Herzog das Manuskript des Stückes bis in den vierten Aufzug verspricht, da, wie er betont, das vollständige Stück noch nicht gedruckt sei. Dieser Brief Lessings ist besonders deshalb von Interesse, da er darüber Auskunft gibt, wie brisant das Ende der *Emilia Galotti* zur damaligen Zeit aufgrund seiner Fürstenkritik tatsächlich war und erklären würde, warum er dem Herzog den letzten Aufzug vorenthält. Nach der Freigabe des Herzogs zur Aufführung wird *Emilia Galotti*, wie ursprünglich vorgesehen am 13.3.1772 am Braunschweiger Hoftheater uraufgeführt. Weder die Herzogin, zu dessen Geburtstag das Stück uraufgeführt wurde, noch Lessing selbst nahmen an der Uraufführung teil.¹⁴¹

Stoff:

Im folgenden Abschnitt soll auf den Ursprung der Virginia-Geschichte, die auf zwei wichtige Quellen zurückgeht, eingegangen und eine kurze Einführung in den Inhalt der Geschichte gegeben werden. In einem weiteren Punkt soll versucht werden, die markantesten Veränderungen und Bearbeitungen, die Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* von den beiden ursprünglichen Quellen unterscheidet, anzuführen.

¹³⁶ Vgl.: Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773, 2000, S. 834.

¹³⁷ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 361.

¹³⁸ Ebenda, S. 343.

¹³⁹ Ebenda, S. 344.

¹⁴⁰ Vgl.: Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773, 2000, S. 834.

¹⁴¹ Vgl.: Ebenda, S. 836.

Gotthold Ephraim Lessings Auseinandersetzung mit der Virginia-Geschichte zählt zu einer langen Reihe von Bearbeitungen dieses Sujets, „die bis in das Mittelalter zurückreichen und nachweisbar sind.“¹⁴²

Der Stoff geht auf zwei Quellen zurück.

„Der Stoff ist überliefert als (vorgeblich) historisches Ereignis der römischen Frühgeschichte durch Titus Livius' (59 v. Chr. – 17 n. Chr.) Darstellung der Anfänge Roms in *Ab urbe condita* (Von der Gründung der Stadt) III 44-49 (erschienen 27-25 v. Chr.) und bei dem griechischen Rhetor Dionysios von *Halikarnassos* (1. Jahrhundert v. Chr.) im II. Buch seiner *Antiquitates Romanae XI* (...).¹⁴³

Abgesehen weniger Unterschiede zielen beide Quellen auf dasselbe Ziel.¹⁴⁴ Obwohl die ursprüngliche Fabel selbst kein Drama war, wurde sie doch zwischen dem sechzehnten und dem achtzehnten Jahrhundert bereits mehrfach dramatisiert beziehungsweise in den bildenden Künsten oft verwendet.¹⁴⁵

Die Geschichte:

Virginia, die bereits verlobte Tochter des Plebejers Lucius Virginius, reizt mit ihrer Schönheit den Dezemvir Claudius Appius, während ihr Vater mit den Truppen unterwegs ist. Da sich die fromme und tugendhafte Virginia Claudius Appius jedoch verweigert, beruft er einen Prozess ein, in dem er einen Zeugen aussagen lässt, Virginia sei nicht Lucius Virginius' Tochter sondern eine entlaufene Sklavin. Als Lucius Virginius heimkehrt und sieht, dass der Prozess gegen die Unschuld seiner Tochter entschieden hat, rettet er sie vor der Entehrung, indem er sie tötet und erlöst sie somit aus den Fängen des Appius Claudius. Der Bericht Lucius Virginius' über die Ungerechtigkeit gegenüber seiner Tochter verursacht unter den Menschen heftige Empörung, die zur Folge einen politischen Umsturz hat und somit das Ende der Patrizierherrschaft mit sich bringt.¹⁴⁶

Meiner Meinung nach ist es interessant zu sehen, dass Lessing bereits bestehende Bearbeitungen eines Stoffes, einerseits freiwillig, andererseits gezwungenermaßen, zumeist nur als Anregung versteht, um im Zuge dessen ein ähnliches jedoch verändertes, immer aber

¹⁴² Vgl.: Dane, Gesa: Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 35.

¹⁴³ Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Werke 1770-1773*, 2000, S. 837.

¹⁴⁴ Vgl: Ebenda.

¹⁴⁵ Vgl.: Schnierle-Lutz, Herbert: Gotthold Ephraim Lessing. Salzburg: Andreas 1981, S. 240.

¹⁴⁶ Vgl.: Ebenda, S. 240f.

mit eigener Handschrift gekennzeichnetes Werk schreibt.¹⁴⁷ So ist es auch nicht verwunderlich, dass Lessing bei seiner *Emilia Galotti* in Bezug zu den Quellen von Titus Livius einerseits und von Dionysos von Halikarnassos andererseits Veränderungen vorgenommen hat. In einem Brief Lessings vom 12.1.1758 an seinen Freund Friedrich Nicolai heißt es:

„Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nemlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgt.“¹⁴⁸

Veränderungen:

Die erste Änderung Gotthold Ephraim Lessings an dem ursprünglichen Stoff betrifft gezwungenermaßen eine zeitliche und örtliche Veränderung. „Lessing überträgt in *Emilia Galotti* die Geschichte in das Milieu eines italienischen Duodezstaates.“¹⁴⁹ Diese Übertragung der Handlung in einen „italienischen Kleinstaat der Renaissance“¹⁵⁰ ist deshalb von großer Bedeutung, da sie darüber Auskunft gibt, wie wichtig eine zeitliche und örtliche Distanz, ein Abstand zu den damaligen politischen Verhältnissen in Deutschland war und zeigt, dass sich Gotthold Ephraim Lessing mit seinem Stück von etwaigen gesellschaftspolitischen Anspielungen bewusst distanziert.¹⁵¹

„Die Figur eines Hettore Gonzaga ist erfunden, jedoch sind einige Züge aus der Geschichte der Gonzaga übernommen.“¹⁵² Obwohl die Familie Gonzaga tatsächlich im siebzehnten Jahrhundert in Sabionetta und auch Guastalla an der Macht war, und alle Namen ausschließlich italienischer Art sind, steht jedoch fest, dass die Figuren Lessings einheitlich fiktiver Natur sind.¹⁵³

¹⁴⁷ Vgl.: Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773, 2000, S. 840.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 832.

¹⁴⁹ Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart (u.a.): Metzler 2010, S. 380.

¹⁵⁰ Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773, 2000, S. 844.

¹⁵¹ Vgl.: Ebenda, S. 844.

¹⁵² Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1989, S. 27.

¹⁵³ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 380.

Obwohl Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* der ursprünglichen Quelle Titus Livius in vielen Punkten ähnlich ist, sticht gerade *Emilia Galottis* Schluss, der von der ursprünglichen Quelle abweicht, deutlich hervor. Wie bereits Friedrich Nicolai in einem Brief an Lessing vom 7.4.1772 hervorhebt, hat Gotthold Ephraim Lessing mit dem Mord Odoardos an seiner Tochter Emilia, im Gegensatz zur ursprünglichen Geschichte, aufzuzeigen versucht, dass das Bürgertum für den Schritt der Auflehnung gegen die Machthaber noch nicht bereit war. Nicolai zitiert den „Prediger Eberhard“: „Die Emilia ist ein Rock auf den Zuwachs gemacht, in den das Publicum noch hinein wachsen muß.“¹⁵⁴

3.2 Struktur, Handlungsorte und Handlung

Struktur:

Emilia Galotti gliedert sich in fünf Akte. Das Stück spielt in Italien in einem „italienischen Kleinstaat der Renaissance“¹⁵⁵ und erstreckt sich, nach der aristotelischen Wahrung der Einheit der Zeit, zwischen dem frühen Morgen und dem Abend desselben Tages.

Handlungsorte:

Steht der erste Akt des Stückes ganz im Zeichen des Prinzen und seinem Hofgefolge, ist der zweite Akt wiederum der Familie Galotti gewidmet. Diese vorläufige Trennung der beiden Parteien spiegelt sich auch in den Orten der Handlung wider. Spielt der erste Aufzug am Hof des Prinzen, wobei die acht Auftritte des ersten Aktes im Kabinett des Prinzen stattfinden, siedelt sich der zweite Akt in einem Saal im Stadthaus der Familie Galotti an. Die Akte drei bis fünf finden auf dem „Lustschlosse“¹⁵⁶ Dosalo des Prinzen Hettore Gonzaga statt.

Handlung:

Das Stück *Emilia Galotti* handelt von dem bürgerlichen Mädchen Emilia Galotti, deren Schicksal eine fatale Wendung nimmt, da sie von dem Prinzen Hettore Gaonzaga begehrt wird.

¹⁵⁴ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 389.

¹⁵⁵ Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773, 2000, S.844.

¹⁵⁶ Lustschlosse: im 15. – 19. Jh. Schloss zum Vergnügen und zur Erholung auf dem Land. Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 93.

1. Aufzug:

Der absolutistische Prinz Hettore Gonzaga des Duodezstaates Guastalla, der seiner Mätresse Gräfin Orsina überdrüssig geworden ist, verliebt sich in die Bürgerstochter Emilia Galotti. Als der Prinz jedoch von seinem Kammerherrn Marinelli erfährt, dass die von ihm angebetete junge Dame noch an diesem Tag mit ihrem Verlobten Graf Appiani verheiratet werden soll, trägt er ihm auf, diese Hochzeit zu verhindern.

2. Aufzug:

Als Odoardo Galotti, Emilias Vater, die letzten Vorbereitungen für die Hochzeit seiner Tochter mit dem Grafen Appiani treffen will, erfährt er von seiner Frau Claudia, dass der Prinz Hettore Gonzaga Emilia Komplimente gemacht hat. Odoardo, der die Hemmungslosigkeit des Prinzen kennt, wird dem Prinzen und seinen Absichten seiner Tochter gegenüber sofort misstrauisch. Bald darauf kehrt Emilia von dem Gottesdienst nach Hause zurück und berichtet ihrer Mutter Claudia, dass der Prinz sie in der Kirche angesprochen und in Verlegenheit gebracht hat.

Parallel dazu erfährt man, dass Odoardos Diener Pirro von dem bereits steckbrieflich gesuchten Verbrecher Angelo Besuch bekommt und nach den Einzelheiten der Hochzeit von Emilia und dem Grafen befragt wird.

3. Aufzug:

Der Prinz und Marinelli schmieden den Plan, einen Raubüberfall vorzutäuschen, das heißt Emilias Hochzeitskutsche zu überfallen, Appiani zu töten und die Braut zu entführen. Der Verbrecher Angelo wird auf den Auftrag angesetzt. Wie geplant, flieht Emilia nach dem Übergriff auf die Kutsche in das nahe Lustschloss, um dort Schutz zu suchen. Der Prinz Hettore hat nun die Gelegenheit sich vor Emilia als Wohltäter und Beschützer zu beweisen.

4. Aufzug:

Emilias Mutter Claudia, die in das Schloss geeilt ist, um ihrer Tochter beizustehen, beginnt nach und nach die schrecklichen Zusammenhänge des Überfalls auf ihre Tochter und deren Verlobten zu ahnen. Zufällig kommt gerade an diesem Tag auch Gräfin Orsina nach Dosalo, um den Prinzen zu besuchen. Orsina, die die Skrupellosigkeit des Prinzen kennt, durchschaut dessen Plan auf Anhieb. Sie ist es auch, die den herbeieilenden Odoardo über die Vorfälle informiert und ihn über die Tatsachen aufklärt. Ihr eigenes Leid, verursacht durch den

Prinzen, bewegt Orsina dazu, Odoardo einen Dolch zu überreichen und ihn zu ermutigen, die Schande, die der Prinz über seine Familie gebracht hat, zu rächen.

5. Aufzug:

Als Odoardo von dem Prinzen und seinem Kammerherrn Marinelli empfangen wird, hat er seinen Plan, sich an dem Prinzen zu rächen, bereits niedergelegt, da er dies mit seinen Moralvorstellungen als ehrenwerter Bürger nicht vereinbaren kann. Odoardo, der kurzzeitig an der Unschuld seiner Tochter gezweifelt hat, verwirft diesen schrecklichen Gedanken sogleich, als er ihr gegenübersteht. Um dem Prinzen nicht ausgeliefert zu sein, fleht Emilia ihren Vater an, sie von ihren Qualen zu befreien und ihr das Leben zu nehmen. Odoardo, der keinen anderen Ausweg mehr sieht, lässt sich von seiner Tochter zu dieser schrecklichen Tat überreden und sticht Emilia den Dolch in ihr Herz.

3.3 Interpretationsmöglichkeiten

Im Kapitel „Methodische Vorüberlegungen“ wurde die Strukturanalyse nach Guido Hiß vorgestellt. Als Anwendungsbeispiel seiner Transformationsanalyse wählt Hiß Goethes „Tasso“. Er hebt hervor, wie wichtig die Analyse der Textvorlage, der Interpretation und einer möglichen Umsetzung bei historischen Dramen ist. Da auch meiner Aufführungsanalyse ein Klassiker, nämlich Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* von 1772, zugrunde liegt, folge ich in diesem Punkt dem Beispiel der Transformationsanalyse. Das folgende Kapitel widmet sich verschiedenen Interpretationsarten und einer möglichen Umsetzung des Klassikers.

Die Beziehungen der Figuren in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* ist geprägt von Machtmissbrauch, Gewalt und Intrigen. Der absolutistische Herrscher steht der Institution Familie gegenüber. Das Trauerspiel vereint zahlreiche Gegensätze: Macht – Ohnmacht, Laster – Tugend, Verführung – Versuchung.

In der deutschsprachigen Literatur zählt Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* zu den bekanntesten Trauerspielen und wurde Gegenstand zahlreicher Interpretationsversuche. Ziel war und ist es bis heute, Lessings Motive zu rekonstruieren, um sich einer richtigen Les- und Interpretationsart anzunähern. Dabei erscheint das Trauerspiel *Emilia Galotti* auf Anhieb einfach und logisch motiviert. Die genaue Analyse offenbart jedoch die Vielschichtigkeit des

Stückes.¹⁵⁷ Hugh Barr Nisbet hat in seiner 2008 erschienenen Biographie über Gotthold Ephraim Lessing die Bedeutungsoffenheit des Trauerspiels treffend hervorgehoben. Nach Nisbet ist das Trauerspiel *Emilia Galotti*:

„ein Drama der Vieldeutigkeiten, offenen Fragen und Widersprüche, zerrissener und inkonsequenter Gestalten, strenger Kausalität und verblüffender Zufälle, verstandesklaren Dialogs und höchst unklarer Psychologie.“¹⁵⁸

Es erschienen zahlreiche Forschungen, die auf der Suche nach der Logik des Stückes, vor allem aber der Motivation für Odoardos Tat im fünften Akt sind. Eine umfassende Darstellung der verschiedenen Interpretationsversuche in der deutschsprachigen Literatur wäre für diese Diplomarbeit zu umfangreich. Ein Auszug einzelner Interpretationsansätze ist im Zuge der Aufführungsanalyse nach Guido Hiß für meine Diplomarbeit jedoch unerlässlich.

Eine politische Interpretation folgt der Auffassung, dass Lessing mit seinem Trauerspiel nicht nur Kritik gegen ein absolutes Herrschaftssystem äußert, sondern sich gleichzeitig auch gegen das Bürgertum wendet. Im Gegensatz zur ursprünglichen Quelle, findet bei Lessing kein Aufstand der bürgerlichen Figuren gegen den absoluten Herrscher und sein System statt. Lessing zieht in *Emilia Galotti* den Kampf gegen die eigenen Verbündeten vor.¹⁵⁹ Dieser Interpretationsmöglichkeit folgt auch Sanna Simonetta:

„Das Feld der Moral ist für die Galotti wie für Appiani überdeterminiert durch Normen, Verbote, Vorbilder, Beispiele, Tabus, Rigorismen. (...) Die anti-höfische Opposition speist sich aus der Fülle der Moral und wandelt sich zur Starrheit, die sich jedoch gegen sie selbst wendet und zur Selbstaufgabe führt. Von daher die Mitschuld der Privatpersonen an Emilias Tod. Unfähig, den Prinzen zu bekämpfen, und erdrückt von dem Verdikt ihrer Moral, bleibt ihnen kein anderer Ausweg als das Unmenschliche des Selbstmordes. Für Lessing entspricht das Fehlen einer politischen Dimension bei den Privatpersonen einem politischen Verhalten, das dem Prinzen die Initiative überläßt.“¹⁶⁰

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit stellt die Opposition von Herrscher und Untertanen in den Mittelpunkt ihrer Analyse. Viele Forscher, wie zum Beispiel Hugh Barr Nisbet, verstehen

¹⁵⁷ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 380.

¹⁵⁸ Nisbeth, Hugh Barr: Lessing: eine Biographie, 2008, S. 660.

¹⁵⁹ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 381.

¹⁶⁰ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen: Niemeyer 1988, S. 83.

Lessings Motivation, die Macht in die Hand einer einzigen Person zu legen, als eine Kritik am absolutistischen Herrschaftssystem.¹⁶¹

„ (...) ist er jedoch ein absolutistischer Herrscher mit Gewalt über Leben und Tod, und die Ungeduld, mit der er ein Todesurteil ohne näheres Zusehen zu unterschreiben bereit ist, ist ein Indiz für die Gefährlichkeit dieser Gewalt, wenn sie nicht verantwortungsbewußt ausgeübt wird (...). Doch die Schroffheit, mit der Rota weggeschickt wird, und das viel engere Verhältnis zu dem skrupellosen Marinelli (...) beseitigen schon bald jeden Zweifel daran, daß der Absolutismus in Guastalla Vorrang vor der Aufklärung hat: (...) findet Hettore Gonzaga nichts dabei, die Macht des Staats seinen unerlaubten Begierden dienstbar zu machen.“¹⁶²

Schlussfolgerung dieser Interpretation ist, dass die Tragödie am Ende des Trauerspiels nur aufgrund der ungerechten Machtverteilung, nämlich die Macht in die Hand einer einzelnen Person zu legen, zustande kommt.¹⁶³

Für Günther Saße spielt die Erziehung Emilias für die Motivation der Schlusszene eine ausschlaggebende Rolle. Emilia definiert sich ausschließlich über ihre Aufgabe als Tochter.

„In dieser Verabsolutierung der Familie zur einzigen Bezugsgruppe gewinnt Emilia eine ausschließliche Rollenidentität als Tochter im Familienverband. Sie spielt nicht die Rolle der Tochter in der Familie, sondern sie ist diese Rolle.“¹⁶⁴

Die Grundwerte, die Emilia in ihrer Erziehung vermittelt wurden, tragen zum tragischen Ende größtenteils bei: Diese Grundwerte sind „(z)um einen, dass die Welt außerhalb der Familie lasterhaft sei, zum anderen, dass sie selbst als Frau des Schutzes der Familie bedürfe, um ihre Unschuld zu bewahren, dass sie allein dazu nicht fähig sein werde.“¹⁶⁵ Dies wiederum würde bedeuten, dass Emilia nie gelernt hat, sich außerhalb des Schutzes der Familie zu bewegen und selbstständig zu handeln.

Verworren wird Emilias Situation aber erst durch Odoardos Missachten seiner Rolle als Vater. Erst als Emilia ihren Vater bittet, sie zu erlösen, hilft sie ihm, seiner Rolle als Vater

¹⁶¹ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 383.

¹⁶² Nisbet, Hugh Barr: Lessing: eine Biographie, 2008, S. 655.

¹⁶³ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 383.

¹⁶⁴ Saße, Günther: Die aufgeklärte Familie: Untersuchung zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung. Tübingen: Niemeyer 1988, S. 199.

¹⁶⁵ Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, 2010, S. 385.

und Hüter ihrer Ehre und Tugend wieder gerecht zu werden.¹⁶⁶ Wenn man Günther Saßes Interpretation zustimmt, dass Emilia Opfer ihrer Erziehung wurde, liegt die Schlussfolgerung, dass nicht der Prinz, sondern Emilias Vater Odoardo der Schuldige ist, nahe.

Eine weitere Interpretation in Bezug auf Odoardo Galotti vertritt Benno von Wiese. Betrachtet man *Emilia Galotti* als „ein Drama sittlicher Autonomie“¹⁶⁷ gelangt man zu der Überzeugung, dass Lessings Schluss des Trauerspiels als Sieg der Tugend, in Bezug auf das Verhältnis Tugend – Laster zu deuten ist. Bereits die Worte Emilias „Reißt mich? bringt mich? - Will mich reißen; will mich bringen: will! will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!“¹⁶⁸ zeugen von einem neuen Wunsch nach Selbstbestimmung.

Benno von Wiese vertritt in seinem Kapitel *Emilia Galotti, die Tragödie der sittlichen Innerlichkeit* ebenfalls die Meinung, dass Odoardo der eigentliche Held des Stückes sei, da er durch den Tod an seiner Tochter die ganze Schuld auf sich nehme.¹⁶⁹

„Nicht die sterbende Emilia, sondern der die Schuld auf sich nehmende Vater ist das eigentliche Opfer der zum Tragischen verdichteten Situation. Seine Tat ist Verbrechen, Mord an der eigenen Tochter. Er geht und liefert sich selbst ins Gefängnis und erwartet den Prinzen als seinen Richter.“¹⁷⁰

Folgt man dieser Interpretationsmöglichkeit, erklärt sich der Mord Odoardos an Emilia als seine einzige Möglichkeit, Emilia vor den Fängen des Prinzen zu beschützen.

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit folgt der These, dass „nicht der Sieg über die Leidenschaft, sondern die Warnung vor ihr (...) das Thema der Tragödie“¹⁷¹ sei. Für Moses Wessely vermittelt das Stück folgende Botschaft:

„Seht wohin unsre Seelenkräfte uns verleiten können, wenn wir nicht dafür sorgen, daß wir unter allen Zufällen kalt bleiben, und unser Herz von unserm Verstande regieren; und letztern nicht durch eine jede Aufwallung davon wallen lassen.“¹⁷²

¹⁶⁶ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung, 2010, S.385f.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 387.

¹⁶⁸ Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 85.

¹⁶⁹ Vgl.: Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 387.

¹⁷⁰ Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann & Campe 1964, S. 55.

¹⁷¹ Fick, Monika: Lessing-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, 2010, S. 389.

¹⁷² Braun, Julius W.: Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen. 1747-1772. Hildesheim: Olms 1884, S. 407.

Die Frage, ob beziehungsweise inwieweit es Gotthold Ephraim Lessing gelungen ist, den Mord Odoardos an Emilia im letzten Akt des Trauerspiels zu motivieren und das Stück zu einem logischen Abschluss zu bringen, spaltet die Meinungen der Autoren bis Heute.

Anhand des Kapitels „Interpretationsmöglichkeiten“ hat man gesehen, dass unzählige, vor allem aber divergierende, Les- und Interpretationsarten des Trauerspiels *Emilia Galotti* existieren.

Im Zuge der weiteren Analyse stellt sich die Frage, ob Sujets wie Schicksal, Zwang, Unterdrückung, Intrige und Liebe, die wir mit der Tragödie in Verbindung bringen nicht längst veraltet und vor allem ungeeignet sind unsere Gegenwart zu beschreiben?¹⁷³ Die vorliegende Diplomarbeit versucht unter anderem der Frage nachzugehen, was Michael Thalheimer an dem Stoff von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* fasziniert hat und worin die Aktualität dieses Trauerspiels für die Gegenwart liegt.

¹⁷³ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Michael Thalheimer, Gestenchoreograph. In: Tiedtke Marion / Schulte, Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne: Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2011, S. 86.

4. Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti*

Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* feierte am 27. September 2001 am Deutschen Theater Berlin seiner Premiere. Der zuständige Dramaturg war Hans Nadolny. Das Bühnenbild und die Kostüme stammen von Olaf Altmann.

Dieses Kapitel widmet sich einerseits der Person Michael Thalheimer, wobei hier auf seinen Werdegang – Vom Schauspieler zum Regisseur – eingegangen wird und andererseits steht der Regiestil des Regisseurs im Vordergrund der Analyse.

4.1 Der Werdegang von Michael Thalheimer: Vom Schauspieler zum Regisseur

Michael Thalheimer wurde 1965 bei Frankfurt am Main geboren und studierte Schauspiel in Bern. Engagements als Schauspieler folgten unter anderem in Bern, Mainz, Bremerhaven und Chemnitz. 1997 stellte er am Städtischen Theater Chemnitz seine erste Inszenierung, Fernando Arrabals *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*, vor. Schnell wurde man auf den unverkennbaren Stil des Autors aufmerksam. Es folgten weitere Inszenierungen an deutschsprachigen Theatern, unter anderem in Basel, Leipzig und Freiburg. Seit seiner Theaterarbeit in Chemnitz arbeitet der Regisseur mit dem Bühnenbildner Olaf Altmann als ständigem Begleiter zusammen.

Seinen Durchbruch erlangte Michael Thalheimer 2000 mit seiner *Liliom*-Inszenierung am Thalia Theater Hamburg und mit seiner Inszenierung von *Das Fest*, nach dem gleichnamigen Film, am Schauspielhaus Dresden. Seine Regiearbeiten „machten sein besonderes Interesse an Menschen und ihren Beziehungen deutlich.“¹⁷⁴ Es folgten Inszenierungen wie Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti*, Anton Pawlowitschs Tschechows *Drei Schwestern*, Gerhart Hauptmanns *Einsame Menschen*, Johann Wolfgang Goethes *Faust* (Teil 1 und 2), Jan Fosses *Schlaf*, Aischylos *Die Orestie* und *Die Ratten* von Gerhart Hauptmann. Im Oktober 2012 folgte die Inszenierung von Hugo von Hofmannsthals *Elektra* am Burgtheater Wien.

Seit 2005 war Michael Thalheimer nicht nur leitender Regisseur sondern auch Mitglied der Künstlerischen Leitung am Deutschen Theater Berlin. Mit seinen Inszenierungen gewann der

¹⁷⁴ *Booklet* Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008, S. 22.

Regisseur zahlreiche Auszeichnungen, wie zum Beispiel die Moskauer „Goldene Maske“ und den Wiener-Nestroy Preis für Lessings *Emilia Galotti*. Auch international erzielten seine Inszenierungen große Erfolge beim Publikum.¹⁷⁵

4.1.2 Der Regiestil von Michael Thalheimer

Betrachtet man Michael Thalheimers Regiearbeiten seit seiner *Liliom*- Inszenierung (2000), fällt auf, dass seine Inszenierungen meistens relativ kurz dauern und die zwei Stundengrenze kaum überschritten wird. Parallel dazu erscheint die Tatsache interessant, dass es sich jedoch in den meisten Inszenierungen um umfangreiche dramatische Textvorlagen handelt. Michael Thalheimers Inszenierung von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (2001) erstreckte sich nur über achtzig Minuten, Georg Büchners *Leonce und Lena* (2001) dauerte nur fünfundachtzig Minuten, auch Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (2002), Arthur Schnitzlers *Lieblei* (2002) und Gerhart Hauptmanns *Einsame Menschen* (2003) kürzte der Regisseur radikal. Auch *Lulu* (2004) von Franz Wedekind, ein Stück für einen mindestens vierstündigen Theaterabend, kürzte Michael Thalheimer auf hundertzwanzig Minuten. Diese drastischen Verkürzungen der Aufführungsdauer bringen automatisch umfangreiche Eingriffe in den Originaltext mit sich.¹⁷⁶

Diese umfangreichen Eingriffe in den Originaltext erfolgen nicht willkürlich, sondern sind ein wichtiger Teil Thalheimers Arbeitsweise. Der Regisseur versucht bei seinen Inszenierungen das Wesentliche eines Stückes herauszuarbeiten, den Kern der Geschichte herauszuschälen und sichtbar zu machen.¹⁷⁷ Er vertritt die Meinung, „ (...) nur eine solche Spurensuche macht auch die Inszenierung eines Regisseurs unverwechselbar. Was mich interessiert, ist die Stringenz des Erzählens, die Klarheit einer Geschichte.“¹⁷⁸

¹⁷⁵ Vgl.: *Booklet* Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008, S. 22.

¹⁷⁶ Vgl.: Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke *Leonce und Lena* und *Woyzeck*, 2005, S. 10.

¹⁷⁷ Vgl.: Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, 2008, S. 189.

¹⁷⁸ Ebenda.

Michael Thalheimers Vorgehensweise:

Bevor Michael Thalheimer mit der Arbeit der Idee, der Konzeption einer Inszenierung beginnt, verwendet der Regisseur sehr viel Zeit in die Auseinandersetzung mit dem Stück:

„Bevor ich mit der Konzeption einer Inszenierung beginne, lese ich das Stück, auch wenn es mir bereits bekannt ist, mitunter bis zu fünfzig Mal. Ich will mich dabei vergewissern, dass meine Ideen nicht von meiner Tagesform abhängig sind.“¹⁷⁹

Bei den Probenarbeiten wird mithilfe der Schauspieler der Text genau studiert. Ohne Berücksichtigung der Zeit, in der das Stück entstanden ist, beziehungsweise der kulturellen Einbettung der Geschichte, soll herausgearbeitet werden, was der Text grundsätzlich beinhaltet und erzählt.¹⁸⁰ „Wenn wir das Gefühl haben, einen Zipfel von „Wahrheit“ erwischt zu haben, stelle ich mir überhaupt erst die Fragen: Wie zeigen wir das? Worin besteht die Zeitgenossenschaft?“¹⁸¹

Nach John von Düffel vernimmt man bei Proben von Michael Thalheimer oft den Ausdruck, dass „gethalheimert“¹⁸² wird. Verstanden wird darunter: „ (...) die immer weiter getriebene, radikale Reduktion eines Textes (...) und eine Spielweise, die sich mit minimalen Gesten und Zeichen auf das Wesentliche konzentriert.“¹⁸³

Die Arbeit mit den Schauspielern steht bei dem deutschen Regisseur an erster Stelle. Im Laufe der Jahre und der wiederholten Zusammenarbeit mit einzelnen Schauspielern, hat sich zwischen dem Regisseur und seinen Mitarbeitern eine richtige „Ensemble-Familie“¹⁸⁴ entwickelt. Obwohl gerade das Wechselspiel zwischen neuen Ensemblemitgliedern und alteingesessenen Schauspielern die Theaterarbeit Michael Thalheimers bereichert, haben die im Ensemble bereits bekannten Darsteller eine besondere Stellung. „Auf ihr Urteil oder auch ihren Instinkt hört und reagiert Thalheimer sehr.“¹⁸⁵ Im Gegensatz zu Regisseuren, die ihre Position am Theater ausnützen und die Probenarbeiten in ihre gewünschte Richtung lenken,

¹⁷⁹ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 190.

¹⁸⁰ Vgl.: Ebenda.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Düffel, John von: Michael Thalheimer – Das Bauchsystem. Ein Essay. In: Hinz, Melanie / Roselt, Jens (Hrsg.): Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater. Berlin: Alexander 2011, S. 51.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Ebenda, S. 63.

¹⁸⁵ Ebenda.

räumt Michael Thalheimer seinen Schauspielern ein gewisses Maß an Eigenverantwortung und Mitspracherecht ein.¹⁸⁶ Diese Offenheit kann darauf zurückzuführen sein, dass Michael Thalheimer selbst über das Schauspiel zur Regie gekommen ist:

„Seine Schauspieler-Vergangenheit merkt man ihm als Regisseur deutlich an. Er ist nicht nur ein Regisseur, der den schauspielerischen Organismus von innen kennt, die Handwerklichkeit und die Körperlichkeit des Spiels, seine Sprache, er wirkt manchmal auch wie ein Schauspieler, der Regisseur spielt.“¹⁸⁷

Dieses Vorwissen des Schauspielerberufs kommt dem Regisseur bei seiner Probenarbeit zugute: „Mitunter spür ich schon, dass ich weiß, wie es da oben auf der Bühne ist. Das hilft, wenn man es selbst schon einmal erlebt hat, (...), diese Erfahrung stützt mich.“¹⁸⁸

Ohne Schauspieler kann es kein Theater geben. Sie sind gewissermaßen das Sprachrohr jedes Regisseurs. Gerade Michael Thalheimer erkennt in seiner Theaterarbeit die Wichtigkeit des Schauspielers an und integriert diese in den Probenprozess.¹⁸⁹ In gewisser Weise sind „(d)ie Grenzen seiner Schauspieler (...) die Grenzen seiner Theaterwelt, genauso wie ihre Möglichkeiten – insbesondere die ungeahnten! – die Möglichkeiten seiner Inszenierung darstellen.“¹⁹⁰

In Bezug auf die Wahl seiner Stücke vertritt Michael Thalheimer die Meinung, dass es auf der Welt nur wenige gute Geschichten gibt, die es lohnt immer wieder neu und verändert zu erzählen.¹⁹¹

Wenn man die Liste der Inszenierungen Michael Thalheimers näher betrachtet, fällt auf, dass der Regisseur immer wieder auch Klassiker inszeniert hat.

¹⁸⁶ Vgl.: Düffel, John von: Michael Thalheimer – Das Bauchsystem. Ein Essay. In: Hinz, Melanie / Roselt, Jens (Hrsg.): Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater. Berlin: Alexander 2011, S. 55-58.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 58.

¹⁸⁸ Affenzeller, Margarete: „Ich bin kein Freund von wilden Improvisierungen. Klassik-Spezialist Michael Thalheimer inszeniert Hofmannsthals „Elektra“ am Burgtheater“. In: Der Standard, 23.10. 2012, S. 25.

¹⁸⁹ Vgl. Düffel, John von: Michael Thalheimer – Das Bauchsystem. Ein Essay. In: Hinz, Melanie / Roselt, Jens (Hrsg.): Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater, 2011, S. 68.

¹⁹⁰ Ebenda.

¹⁹¹ Vgl.: Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 198.

„Thalheimers Interesse gilt den klassischen Dramen: Lessing, Schiller und Schnitzler hat er inszeniert, „Emilia Galotti“, „Kabale und Liebe“, „Liebelei“, eine Trilogie des bürgerlichen Trauerspiels. Dazu Büchner, Horváth, Tschechow. Er wähle Stücke, die ihn persönlich interessierten, hat Thalheimer in einem Interview erklärt: „Ein Stück muss mir zufliegen. Ich muss aus meinem Leben heraus das Gefühl haben, das berührt mich.“¹⁹²

Michael Thalheimer hat nicht nur eine Vorliebe für die Inszenierung von klassischen Dramen, bei ihm steht das persönliche Interesse einer Thematik bei der Auswahl seiner Stücke an erster Stelle. Mit seinen Klassiker-Inszenierungen begibt sich der Regisseur jedoch auf eine Gratwanderung, die nicht bei jedem Publikum Anklang findet. So folgert Christina Tilmann richtig, wenn sie sagt:

„Gerade der Regisseur, der sich wie kein anderer der klassischen Theaterliteratur widmet, wird von einem Publikum, das eben jene Theaterliteratur immer einfordert, oft vehement abgelehnt. Wer seine Klassiker wiederfinden will in seinen Inszenierungen, erkennt sie nicht wieder. Wer sie kennenlernen will, versteht sie nicht. Doch wer sie kennt und meint, verstanden zu haben, der sieht sie neu.“¹⁹³

Die Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers *Emilia Galotti* von 2001 am Deutschen Theater Berlin soll Auskunft darüber geben, wie ein Klassiker auf der Bühne zeitgemäß umgesetzt werden kann. In einem Interview Carmen Ellers mit Michael Thalheimer erzählt der Regisseur, was ihn an dem Stoff der *Emilia Galotti* fasziniert hat:

„Dieses Stück ist eine unglaubliche Partitur von Lessing. Es ist heiß und kalt zugleich. Heiß, weil es anscheinend um Liebe geht, und kalt, weil die Mechanik des Stückes zwangsläufig in eine Katastrophe führt, die eiskalt aufgebaut ist von Lessing, fast ohne Gefühle. Dagegen immer die großen Sehnsüchte und diese große Liebe von Emilia Galotti. Das hat mich hochgradig gereizt. Außerdem auch das unglaubliche Tempo des Stückes, dass es innerhalb von einem Tag von einem glückseligen Zustand, man ist kurz vor einer Hochzeit, zur absolut düsteren Katastrophe kommt.“¹⁹⁴

Diese Aussage Michael Thalheimers gilt es unter anderem anhand der Aufführungsanalyse zu untersuchen. Dabei werden Fragen zu beantworten sein, wie „Was versteht der Regisseur unter den Begriffen „Heiß“ und „Kalt“?, „inwiefern gleicht *Emilia Galotti* einer Partitur und

¹⁹² Tilmann, Christina: Michael Thalheimer: Liebe in Zeiten der Beziehungslosigkeit. In: Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück: Regisseure im Porträt. Theater der Zeit 2003, S. 165.

¹⁹³ Ebenda, S. 164f.

¹⁹⁴ Eller, Carmen: Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer. 03.05.2006. http://www.n-ost.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=909&Itemid=605. 31.05.2012.

warum?“, „Wie aktuell ist das Stück von 1772 heute noch?“. Die Analyse der Aufführung soll dazu beitragen, die Arbeit des Regisseurs im Theater der Gegenwart besser verstehen und einordnen zu können.

4.2 Die Analyse der Strichfassung

Aufgrund Michael Thalheimers Aussage „Ich liebe Texte geradezu, obwohl man mir immer wieder unterstellt, ich würde zuviel streichen“¹⁹⁵ gehe ich von der Annahme aus, dass die Strichfassung der *Emilia Galotti* in Zusammenarbeit von Michael Thalheimer und dem Dramaturgen Hans Nadolny entstanden ist.

Die Analyse der Strichfassung stützt sich einerseits auf den Text *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing in der Ausgabe Reclam 2001, herausgegeben von Jan-Dirk Müller. Sämtliche Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe. Als Arbeitsunterlage dient andererseits das vom Deutschen Theater Berlin zur Verfügung gestellte zweite Souffleusenbuch, welches mit der Videoaufzeichnung¹⁹⁶ der Aufführung in Einklang gebracht wurde.

Im folgenden Kapitel wird die Strichfassung *Emilia Galotti* mit dem Originaltext von Gotthold Ephraim Lessing verglichen. Wird im ersten Schritt der Analyse der Strichfassung auf die Bühnenfiguren und auf die Orte des Bühnengeschehens in der Thalheimer-Fassung eingegangen, sollen im zweiten Teil dieses Kapitels die Veränderungen und Bearbeitungen des Originaltextes durch Michael Thalheimer aufgezeigt werden.

4.2.1 Bühnenfiguren und Orte des Bühnengeschehens

Gotthold Ephraim Lessing setzt für die Handlung seines Trauerspiels zehn namentlich erwähnte Personen ein, weiters einige Bediente. Nahezu alle von Lessing im Personenverzeichnis namentlich angeführten Personen finden sich bei Michael Thalheimer auf der Bühne wieder. Gestrichen wurden in Thalheimers Inszenierung drei Rollen: Camillo Rota einer von des Prinzen Räten, Conti der Maler und der Verbrecher Angelo.

Die Bühnenfiguren:

Emilia Galotti

Odoardo Galotti

¹⁹⁵ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „...diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 192.

¹⁹⁶ *Emilia Galotti*, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008.

Claudia Galotti

Hettore Gonzaga

Marinelli

Graf Appiani

Gräfin Orsina

Hervorzuheben ist, dass die Reden der gestrichenen Figuren, bis auf eine Ausnahme im vierten Akt, keine anderen Figuren des Stückes übernehmen, sondern diese auch aus den jeweiligen Szenen gestrichen wurden.

Michael Thalheimer übernimmt die Struktur der Personenauftritte, getreu der Vorlage Lessings von 1772, in seine Inszenierung des Trauerspiels.

4.2.2 Veränderungen und Bearbeitungen des Textes

Die Kürzungen, die Michael Thalheimer am Originaltext vorgenommen hat, sind enorm und beziehen sich auf nahezu jeden Aufzug des Stückes. Mehr als ein Drittel der ursprünglichen Auftritte sind vollständig gestrichen. Dies führt wiederum zu großen Veränderungen in den verbleibenden Auftritten. Die Striche am Originaltext bewirken automatisch eine Verminderung der Spielzeit. Dies ist auch ein Hinweis dafür, dass sich Klassiker-Inszenierungen im letzten Jahrzehnt dahingehend entwickelt haben, sich den medialen Tendenzen anzupassen. Ein wichtiger Aspekt dazu ist die Reduktion der Aufführungsdauer. Michael Thalheimer kürzt seine Stücke, so auch *Emilia Galotti* auf neunzig Minuten, „die klassische Spielfilmlänge“¹⁹⁷. Viele Regisseure sind seinem Beispiel gefolgt.¹⁹⁸ „So nimmt Stephan Kimmig für seine „Stella“ (2002), im Deutschen Theater Berlin aufgeführt, 90 Minuten in Anspruch. (...) Mammut-Produktionen wie Laurent Chétouanes „Don-Carlos“-Inszenierung im Hamburger Deutschen Schauspielhaus (2004), die nahezu fünf Stunden in Anspruch nimmt, sind längst die Ausnahme.“¹⁹⁹ Der Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier bringt diese Tendenz auf den Punkt, wenn er sagt:

¹⁹⁷ Tilmann, Christina: Michael Thalheimer. Liebe in Zeiten der Beziehungslosigkeit. In: Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück: Regisseure im Porträt, 2003, S. 165.

¹⁹⁸ Vgl.: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2006, S. 93.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 93f.

„Ein Kurzstreckenweltmeister

Überhaupt ist das deutsche Theater, das ob seiner in der Welt einzigartigen, öffentlich subventionierten Struktur sich gern als „Theaterweltmeister“ selbst bewundert, vor allem ein Theaterkurzstreckenweltmeister. Kaum noch eine Inszenierung, die auch bei größten, schwierigsten alten Stücken länger als neunzig Minuten dazu brauchte, das Zielband zu zerreißen, und nicht den Text mit Hochgeschwindigkeit abnudelte.“²⁰⁰

Die Striche in Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* führen zwar zur Verminderung der Spielzeit, der Inhalt und die Struktur des Stückes werden jedoch nicht beeinträchtigt. Im folgenden Abschnitt des Kapitels werden nun die auffälligsten und aussagekräftigsten Kürzungen und Bearbeitungen des Originaltextes angeführt.

Erster Aufzug

Michael Thalheimer verkürzt Gotthold Ephraim Lessings ersten Aufzug der *Emilia Galotti* mit acht Auftritten im Original in seiner Inszenierung auf zwei Auftritte. Der erste auffällige Strich befindet sich im ersten Auftritt des ersten Aufzuges. Nicht nur in Bezug auf die Länge wurde dieser Auftritt des Prinzen und seines Kammerherrn Marinelli verändert, auch die Charakterisierung des Prinzen am Anfang des Stückes findet in der Thalheimer/ Nadolny Fassung keine Entsprechung.

Lessings Original beginnt mit des Prinzen Worten:

„Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! – Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch!“²⁰¹

Diese Textstelle verdeutlicht die Schwierigkeiten eines Herrschers. Die Umgebung des Prinzen ist ein Ort, der von Klagen gezeichnet ist.²⁰² Da Michael Thalheimer diese Textstelle in seiner Bearbeitung des Trauerspiels gestrichen hat, entzieht er uns die Begebenheiten und Schwierigkeiten, unter denen der Prinz herrscht.

Aufgrund der von Thalheimer gestrichenen Charaktere und deren Figurenreden fallen der zweite, der dritte, größtenteils der vierte, der fünfte und der achte Auftritt weg. Wenn man bedenkt, dass im Original ursprünglich acht Auftritte verzeichnet sind, und der Regisseur diese auf zwei verringert hat, merkt man bereits, wie sehr sich das Stück in der Thalheimer-

²⁰⁰ Stadelmaier, Gerhard: Wohin treibt das Theater? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.10.2004. <http://www.faz.net/aktuell/politik/kommentar-wohin-treibt-das-theater-1189511.html>. 25.05.2012.

²⁰¹ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 5.

²⁰² Vgl.: Sanna, Simonetta: Lessings „*Emilia Galotti*“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 30.

Fassung zu seinem Original verändert hat. Andererseits erzeugt der Regisseur damit eine schnellere Dynamik, die dem Regiekonzept zugute kommt.

Hettore Gonzagas Aussage im zweiten Auftritt bezüglich der Gräfin Orsina „Nun ja; ich habe sie zu lieben geglaubt! Was glaubt man nicht alles? Kann sein, ich habe sie auch wirklich geliebt. Aber – ich habe!“²⁰³ transferiert Michael Thalheimer in den sechsten Auftritt des ersten Aufzuges. Die Begebenheit, dass der Maler Conti dem Prinzen zwei Bilder bringt, ein Porträt der Gräfin Orsina und ein Porträt Emilia Galottis, fällt in dieser Inszenierung weg. In Gotthold Ephraim Lessings Original erzählt der Prinz dem Maler Conti von der ersten Begegnung mit der von ihm angebeteten Emilia:

„Es ist einige Wochen her, als ich sie mit ihrer Mutter in einer Vegghia traf. – Nachher ist sie mir nur an heiligen Stätten wieder vorgekommen, - wo das Angaffen sich weniger ziemet. – Auch kenn ich ihren Vater. Er ist mein Freund nicht. Er war es, der sich meinen Ansprüchen auf Sabionetta am meisten widersetzte.“²⁰⁴

Michael Thalheimer transferiert diese Erzählung des Prinzen über seine Begegnung mit Emilia Galotti in den sechsten Auftritt des ersten Aufzuges in ein Gespräch mit dem Kammerherrn Marinelli.

Der fünfte Auftritt fällt weg. Im Original spricht der Prinz hier über Emilia Galotti beziehungsweise über ihr Porträt. Dieses Detail hat Thalheimer nicht in die Strichfassung übernommen. Der sechste und siebente Auftritt bleiben jedoch größtenteils bestehen, wie Lessing es 1772 abgefasst hatte. Der achte Auftritt mit den Figuren Rota und dem Prinzen wird von Thalheimer zur Gänze weggelassen. Wie der erste Auftritt, der gestrichen wurde, gibt auch dieser über den Charakter des Prinzen Auskunft:

„Der Prinz

Was ist sonst? Etwas zu unterschreiben?

Camillo Rota

Ein Todesurteil wäre zu unterschreiben.

Der Prinz

Recht gern. – Nur her! geschwind.

Camillo Rota (stutzig und den Prinzen starr ansehend)

Ein Todesurteil, sagt ich.

Der Prinz

²⁰³ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 6.

²⁰⁴ Ebenda, S. 9.

Ich höre ja wohl. – Es könnte schon geschehen sein. Ich bin eilig.

Camillo Rota (seine Schriften nachsehend)

Nun hab ich es doch wohl nicht mitgenommen! -- Verzeihen Sie, gnädiger Herr. (...)

Camillo Rota (den Kopf schüttelnd, indem er die Papiere zu sich nimmt und abgeht)

Recht gern? – Ein Todesurteil recht gern? – Ich hätt es ihn in diesem Augenblicke nicht mögen unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte. – Recht gern! recht gern! – Es geht mir durch die Seele dieses grässliche Recht gern!²⁰⁵

An der Auslassung dieser nicht unbedeutenden Szene merkt man, dass die Charakterisierung des Prinzen, die Doppelfunktion „Fürst-Mensch“²⁰⁶ - darauf werde ich später noch genauer Bezug nehmen - nicht in den Mittelpunkt der Inszenierung von Michael Thalheimer rücken soll.

Zweiter Aufzug

Die auffälligsten Eingriffe in den Text im zweiten Aufzug betreffen die Striche des ersten, des dritten und des fünften Auftrittes und die Zusammenlegung des zweiten und des vierten Auftrittes.

Der erste Auftritt des zweiten Aufzuges fällt weg, da die Figur des Pirro von Michael Thalheimer gestrichen wurde. Da es sich hier jedoch um eine sehr kurze und unbedeutende Szene handelt, bleibt die Struktur des Stückes bestehen. Anders verhält es sich jedoch mit dem dritten Auftritt. In dieser Szene erfährt man im Original, dass Odoardos Diener Pirro von dem bereits steckbrieflich gesuchten Verbrecher Angelo Besuch bekommt und nach den Einzelheiten der Hochzeit von Emilia und dem Grafen befragt wird. Angelo bekommt in der Lessing-Fassung von dem Kammerherrn Marinelli den Auftrag, die Kutsche, in der sich der Graf Appiani und Emilia Galotti befinden, zu überfallen, den Grafen zu beseitigen und die Braut zu entführen. Wie geplant flieht Emilia nach dem Übergriff auf die Kutsche in das nahe Lustschloss, um dort Schutz zu suchen. Der Prinz Hettore Gonzaga hat so die Gelegenheit, sich vor Emilia als Wohltäter und Beschützer zu beweisen.

In der Inszenierung von Michael Thalheimer fallen die beiden Figuren Angelo und Pirro weg; somit ist auch hier Marinelli der Handlanger für den Überfall. Waren Pirro und Angelo in Lessings Original die Helfershelfer des Kammerherrn Marinelli, wird in Michael Thalheimers

²⁰⁵ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 19f.

²⁰⁶ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 30.

Inszenerung auf die Ausfühler des kriminellen Plans Marinellis nicht weiter eingegangen, wenn er sagt: „Die Ausführung ist Leuten anvertrauet, auf die ich mich verlassen kann.“²⁰⁷

Mit der Auslassung des fünften Auftrittes verhält es sich wie mit dem Strich des ersten. Weil es sich hier um eine sehr kurze und relativ unbedeutende Szene handelt, in der sich Claudia Galotti über ihre Tochter und ihren Ehemann Sorgen macht, und dies im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr spielt, hat der Regisseur diese Szene gestrichen.

Eine weitere Besonderheit im zweiten Aufzug stellt die Zusammenlegung des zweiten mit dem vierten Auftritt dar, da der dritte Auftritt gestrichen wurde.

Im Folgenden möchte ich das Augenmerk auf die Analyse des sechsten Auftrittes legen und eine Gegenüberstellung der Szene im Original mit der Thalheimer-Fassung zeigen.

ORIGINALTEXT

Emilia

Eben hatt ich mich – weiter von dem Altare, als ich sonst pflege, - denn ich kam zu spät – auf meine Knie gelassen. Eben fing ich an, mein Herz zu erheben: als dicht hinter mir etwas seinen Platz nahm. So dicht hinter mir! – Ich konnte weder vor, noch zur Seite rücken, - so gern ich auch wollte; aus Furcht, dass eines andern Andacht mich in meiner stören möchte. – **Andacht!** das war das Schlimmste, was ich besorgte. – Aber es währte nicht lange, so hört ich, ganz nah an meinem Ohre, - nach einem tiefen Seufzer, - nicht den **Namen einer Heiligen**, - den Namen, - zürnen Sie nicht, meine Mutter – den Namen Ihrer Tochter! – Meinen Namen! – O dass laute Donner mich verhindert hätten, mehr zu hören! - Es sprach von Schönheit, von Liebe – Es klagte, dass dieser Tag, welcher mein Glück mache, - wenn er es anders mache – sein Unglück auf immer entscheide. – Es beschwor mich – hören musst ich dies alles. Aber ich blickte nicht um; ich wollte tun, als ob ich es nicht hörte. –

STRICHFASSUNG

Emilia

Ich hatte mich eben vor dem Altare auf meine Knie gelassen. Eben fing ich an, mein Herz zu erheben: als dicht hinter mir etwas seinen Platz nahm. Ganz dicht hinter mir! - Ich konnte weder vor noch zur Seite rücken – so gern ich auch wollte, aber es währte nicht lange, so hört ich, ganz nah an meinem Ohre - nach einem tiefen Seufzer - meinen Namen! – Emilia.

Es sprach von Schönheit, von Liebe - Es klagte, daß dieser Tag, welcher mein Glück mache – wenn er es anders mache – sein Unglück auf immer entscheide. – Es beschwor mich – hören muß' ich dies alles.

²⁰⁷ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 17.

Was konnt ich sonst? – **Meinen guten Engel**
bitten, mich mit Taubheit zu schlagen; und wann
auch, wann auch auf immer! – Das bat ich; das
war das Einzige, was ich beten konnte. –
Endlich ward es Zeit, mich wieder zu erheben.
Das **heilige Amt** ging zu Ende. Ich zitterte,
mich umzukehren. Ich zitterte, ihn zu
erblicken, der sich den Frevel erlauben
dürfen. Und da ich mich umwandte, da ich ihn
erblickte -

Claudia

Wen, meine Tochter?

Emilia

Raten Sie, meine Mutter; raten Sie – Ich glaubte
in die Erde zu sinken – Ihn selbst.

Claudia

Wen, ihn selbst?

Emilia

Den Prinzen.²⁰⁸

Aber ich blickte nicht um; ich wollte
tun, als ob ich es nicht hörte.

Endlich ward es Zeit, mich wieder
zu erheben. Ich zitterte, mich
umzukehren. Ich zitterte, ihn zu
erblicken, der sich den Frevel
erlauben dürfen.

Und da ich mich umwandte, da ich
ihn erblickte –

Ihn selbst.

Den Prinzen.²⁰⁹

Beim Lesen der beiden Fassungen fällt auf, dass Michael Thalheimer in der Strichfassung Abstand von den zahlreichen religiösen Anspielungen – Andacht; den Namen einer Heiligen; guten Engel; heilige Amt - Lessings in Bezug auf Emilia Galotti nimmt. Karl Lessing kritisiert den Charakter der Emilia in einem Brief vom 3.2.1772 an seinen Bruder Gotthold Ephraim Lessing dahingehend:

„Nur wider die Emilia Galotti habe ich etwas auf dem Herzen. Ich wollte zwar gar nicht mit meiner Kritik herausrücken; denn vermutlich wird Emilia in den letzten Acten tätiger sein, und sich also auch ihr Charakter deutlicher entwickeln. (...) Noch hast du Sie nur als fromm und gehorsam geschildert. Aber ihre Frömmigkeit macht mir sie – aufrichtig! – etwas verächtlich, oder, wenn das zu viel ist, zu klein, als daß sie zum Gegenstand der Lehre, des edlen Zeitvertreibs und der Kenntnis für so viele tausend Menschen dienen könnte.“²¹⁰

²⁰⁸ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 28f.

²⁰⁹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 7.

²¹⁰ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 344.

Wie aus dem Brief von Karl Lessing an seinen Bruder ersichtlich wurde, kritisiert er den tugendhaften Charakter der Emilia. Auch in der Sekundärliteratur wurde der Charakter der Emilia stark kritisiert.

Auch Simonetta Sanna empfindet das Streben nach einem ehrenwerten und vorbildhaften Leben der Emilia als einen Makel, wenn sie sagt: „Wenn man hier von „Schuld“ sprechen kann, so von der, unbedingt unschuldig sein zu wollen.“²¹¹ Wie Karl Lessing in seinem Brief vom 3.2.1772 bereits vorhergesehen hat, revidiert er seine Meinung bezüglich der Figur der Emilia, als er auch den Schluss des Stückes zu lesen bekommt:

„Du erinnerst Dich doch noch, daß mir die Emilia im Anfange nicht so vorzüglich gefallen. Du hast mir daher einige Deiner Gründe angeführt, von denen aber keiner Stich zu halten schien, als der letzte, da Du sagtest: „Am Ende wird dann auch freilich der Charakter der Emilia interessanter, und sie selbst tätiger.“ (...) der Schluß hätte nicht so werden können, wenn du Sie nicht vom Anfange so geschildert hättest. Höchst religiös, die Tugend der Keuschheit für die höchste Tugend haltend ist Emilia.“²¹²

Es scheint, als ob der Charakter der Emilia in Michael Thalheimers Inszenierung durch diese Striche nicht nur bodenständiger, sondern auch glaubwürdiger als in Gotthold Ephraim Lessings Original gezeichnet wurde. Plötzlich haben wir es nicht mehr mit einer Heiligen, einem Engel, sondern mit einer jungen Frau aus Fleisch und Blut zu tun, ein Mädchen, mit dem sich ein Publikum der heutigen Zeit eventuell besser identifizieren kann.

Die Auftritte sieben bis elf wurden, abgesehen von einigen stilistischen Veränderungen und minimalen, unbedeutenden Strichen, der Originalvorgabe getreu in die Strichfassung übernommen.

Dritter Aufzug

Im dritten Aufzug des Stückes steht das Lustschloss des Prinzen Hettore Gonzaga beziehungsweise Emilia Galottis Entführung in das Schloss Dosalo im Mittelpunkt der Geschichte. Von den ursprünglich acht Auftritten bleiben in Michael Thalheimers Bearbeitung lediglich vier Auftritte bestehen. Die gravierendsten Bearbeitungen betreffen die Streichung des gesamten sechsten und siebten Auftrittes. Von dem zweiten Auftritt bleibt

²¹¹ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 40.

²¹² Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 371f.

lediglich ein einzelner Satz bestehen. Weiters hat Michael Thalheimer in die Strichfassung nur Teile des fünften Auftrittes übernommen.

Michael Thalheimer hat den ersten Auftritt, einen Satz des zweiten Auftrittes - nämlich Marinellis Aussage „Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Massa wollten, und nun noch einen weitem Weg müssen! – Wer hatte Sie die Affen so kennen gelehrt? (Indem er nach der Türe zugeht.) Jawohl sind sie hämisch“²¹³ - und nahezu den gesamten dritten Auftritt zu einem Auftritt vereint. Der zweite Auftritt, ein Gespräch zwischen Marinelli und dem Verbrecher Angelo über den Angriff auf die Hochzeitskutsche und den Tod des Grafen Appiani, wurde drastisch verkürzt, da die Figur des Angelo in der Thalheimer-Fassung gänzlich gestrichen wurde.

Während in Lessings ursprünglicher Fassung im ersten Auftritt der Prinz und Marinelli den für den Grafen Appiani tödlichen Schuss vernehmen, hat Thalheimer dieses Detail in seiner Bearbeitung der *Emilia Galotti* weggelassen.

Der dritte Auftritt wurde, abgesehen von einigen stilistischen Modernisierungen, getreu in die Strichfassung übernommen. Der vierte Auftritt, in dem Emilia erfährt, dass sie sich nach dem Überfall in das Schloss des Prinzen retten konnte, bleibt in der Strichfassung bis auf die Figurenrede des Bediensteten Battista, dessen Figur ebenfalls von Michael Thalheimer gestrichen wurde, größtenteils getreu der Vorlage bestehen.

Radikal gestrichen wurden große Teile des fünften Auftrittes, in dem das Zusammentreffen Emilias mit dem Prinzen stattfindet. Meiner Meinung nach wollte sich der Regisseur hier auf die Vermittlung des Wesentlichen konzentrieren, nämlich auf Emilia und den Prinzen. Bestehen bleibt hier lediglich Emilias verzweifelter Ausruf „Was soll ich tun!“²¹⁴ und die Offenbarung des Prinzen hinsichtlich seiner Gefühle für die junge Frau beziehungsweise über die „unumschränkste(n) Gewalt“²¹⁵, die Emilia über den Prinzen besitzt. Der gesamte sechste Auftritt mit dem Gespräch zwischen Marinelli und Battista wurde gestrichen. Genauso verhält es sich bezüglich des siebenten Auftrittes. Hier bleibt lediglich Claudias Galottis Aussage ihre Tochter betreffend „Wo ist sie?“²¹⁶ bestehen.

²¹³ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 43.

²¹⁴ Ebenda, S. 48.

²¹⁵ Ebenda, S. 49.

²¹⁶ Ebenda, S. 51.

Der achte Auftritt wurde von Michael Thalheimer, abgesehen von einigen unbedeutenden Strichen, der Vorgabe Lessings getreu in die Strichfassung übernommen. Auffallend ist auch hier, wie ich bereits in Bezug auf die Darstellung des Charakters des Prinzen erwähnt habe, dass der Regisseur Aussagen den tieferen Charakter der Figuren betreffend gestrichen hat.

Claudia Galotti ist eine der wenigen Figuren, die im Laufe des Stückes eine große Entwicklung durchmacht. Die zwei Charaktere, Claudia und Orsina, um die Lessing sein Stück im Hinblick auf die ursprüngliche Quelle erweitert hat, sind die Einzigen, die die Intrige des Prinzen und seines Kammerherrn Marinelli im Lustschloss Dosalo aufdecken.²¹⁷

Erst im Schloss des Prinzen, im achten Auftritt des dritten Aufzuges, wird die Entwicklung der Mutter und ihre Besorgnis um ihre einzige Tochter ersichtlich, als sie in einem Gespräch mit Marinelli äußert: „Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubet, in wessen Walde sie brüllet?“²¹⁸ Warum Michael Thalheimer diesen Aspekt der weiterführenden Charakterisierung in seiner Bearbeitung der *Emilia Galotti* nicht übernimmt, bleibt unklar.

Vierter Aufzug

Die Ereignisse des vierten Aufzuges von Lessings Werk tragen maßgeblich zu dem tragischen Ende der *Emilia Galotti* im fünften Aufzug bei. Wie ich bereits erwähnt habe, beginnen Claudia Galotti und die Gräfin Orsina die schrecklichen Zusammenhänge des Überfalls auf die Hochzeitskutsche des Grafen Appiani und Emilia Galotti zu ahnen. Orsina, die die Skrupellosigkeit des Prinzen kennt, durchschaut seinen Plan auf Anhieb. Sie ist es auch, die den herbeieilenden Odoardo über die Vorfälle informiert und ihn über die Tatsachen aufklärt. Ihr eigenes Leid, verursacht durch den Prinzen, bewegt Orsina dazu, Odoardo einen Dolch zu überreichen und ihn zu ermutigen, die Schande, die der Prinz über seine Familie gebracht hat, an Hettore Gonzaga zu rächen.

Obwohl sich die Ereignisse auch in diesem Akt überschlagen, kürzt Michael Thalheimer die ursprünglich von Lessing geplanten acht Auftritte auf sieben. Die Zusammenlegung des ersten und zweiten Auftrittes führt zu einem schnelleren Handlungstempo, passend zu den sich überschlagenden Ereignissen im vierten Aufzug. Gestrichen wurden die Passagen im ersten Auftritt, die die Figur des Verbrechers Angelo betreffen. Weiters lässt Thalheimer zwei Sätze des Bediensteten Battista von Marinelli dem Kammerherrn sprechen, da die Figur des

²¹⁷ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiels: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart (u.a.): Metzler 1986, S. 215f.

²¹⁸ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 53.

Bediensteten zur Gänze gestrichen wurde. Inhaltlich folgt der zweite und dritte Auftritt der Vorlage Lessings.

Die vierte Szene, in der sich die Gräfin Orsina und der Prinz gegenüberstehen, beschränkt sich in der Strichfassung lediglich auf die Aussage Hettore Gonzagas gegenüber der Gräfin Orsina, in der er ihr erklärt, dass er im Moment für ihren Besuch keine Zeit aufbringen kann. Die Figurenrede der Gräfin wird nicht in die Strichfassung übernommen.

Der vierte Auftritt wird von Thalheimer nahezu identisch mit der Vorlage der *Emilia Galotti* von 1772 in die Strichfassung übernommen. Diese Szene, ein Gespräch zwischen der Gräfin Orsina und Marinelli ist deswegen von großer Bedeutung, weil Thalheimer gerade diejenigen Passagen, die über den Charakter der Gräfin Auskunft geben, im Gegensatz zu denen den Prinzen betreffend, nicht gestrichen hat.

Innerhalb des Handlungsgefüges steht die Gräfin Orsina alleine. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, dass sie sich, als sie die Intrige des Prinzen aufdeckt, gegen den Prinzen und für ihre Nebenbuhlerin Emilia Galotti einsetzt. Dieser Sinneswandel zeugt von einem starken Charakter ihrerseits.²¹⁹ Gerade die folgende Aussage der Gräfin lässt einen Einblick in ihre Person erkennen:

„Orsina:

Hören Sie! ganz in geheim! ganz in geheim! (Und ihren Mund seinem Ohre nähert, als ob sie ihm zuflüstern wollte, was sie aber sehr laut ihm zuschreiet.)

Der Prinz ist ein Mörder!

Marinelli:

Gräfin, - Gräfin – sind Sie ganz von Sinnen?

Orsina:

Von Sinnen? Ha! ha! ha! (Aus vollem Halse lachend.)

Ich bin selten, oder nie, mit meinem Verstande so wohl zufrieden gewesen, als eben itzt. – Zuverlässig, Marinelli; - aber es bleibt unter uns – (leise) der Prinz ist ein Mörder! des Grafen Appiani Mörder! – Den haben nicht Räuber, den haben Helfershelfer des Prinzen, den hat der Prinz umgebracht!²²⁰

Bis auf den letzten Satz hat Michael Thalheimer diese Passage getreu übernommen.

²¹⁹ Vgl.: Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 44.

²²⁰ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 65f.

Eine weitere Funktion der Gräfin benennt Sanna Simonetta, indem sie Orsina als „Sprachrohr der Kritik am Hofe und der Ethik der Gleichberechtigung der Geschlechter“²²¹ beschreibt. Die Figur der Gräfin übernimmt in *Emilia Galotti* eine Art „Aufklärungsfunktion“²²²: „(...) Orsina sucht die Ursachen, benennt sie, zeigt deren Wirkungen auf und benennt diese ebenfalls.“²²³ Diesem Beispiel der Charakterisierung der Gräfin Orsina ist der Regisseur in der Strichfassung gefolgt.

Der sechste und siebte Auftritt wurden in der Thalheimer-Fassung umfangreich gestrichen. Die zentralen Aspekte sind von dem Regisseur in die Strichfassung übernommen worden.

Fünfter Aufzug

Der fünfte Aufzug verzeichnet einen erheblichen Eingriff in den Originaltext. Von den ursprünglich acht Auftritten bleibt in der Strichfassung lediglich ein Auftritt übrig. Gestrichen hat der Regisseur hier die Auftritte eins bis sechs, einen großen Teil des siebenten Auftrittes und den ganzen achten Auftritt.

Keine Entsprechung in der Strichfassung findet der erste Auftritt, in dem Marinelli und der Prinz über weiterführende Maßnahmen und Handlungen Odoardos seine Tochter Emilia betreffend, rätseln. Sieht Marinelli der weiteren Verfahrensweise Odoardo Galottis positiv entgegen, stuft der Prinz Emilias Vater weitaus realistischer ein, wenn er sagt:

„Wenn er nun aber so zahm nicht ist? Und schwerlich, schwerlich wird er es sein. Ich kenne ihn zu gut. – Wenn er höchstens seinen Argwohn erstickt, seine Wut verbeißt: aber Emilien, anstatt sie nach der Stadt zu führen, mit sich nimmt? bei sich behält? oder wohl gar in ein Kloster, außer meinem Gebiete, verschließt? Wie dann?“²²⁴

Marinelli versucht die Zweifel des Prinzen zu zerstreuen und macht ihn auf seine Position als Prinz und somit auf seine Macht als Inhaber dieses Amtes aufmerksam:

„Und wenn auch! Wenn er es auch wollte, der alte Neidhart, was Sie von ihm fürchten, Prinz: - (Überlegend.) Das geht! Ich hab es! – Weiter als zum Wollen, soll er es gewiss nicht bringen. Gewiss nicht!“²²⁵

²²¹ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 42f.

²²² Ebenda, S. 44.

²²³ Ebenda, S. 46.

²²⁴ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 74.

²²⁵ Ebenda, S.75.

Sanna Simonetta hat den Charakter des Prinzen sehr treffend beschrieben, als sie sagt: „Der Prinz ist die etwas diffuse Sonnenseite, Marinelli der Schatten ein und desselben Systems, die Entscheidungsgewalt und die Exekutive.“²²⁶ Marinelli ist somit der Handlanger des Prinzen. Repräsentiert wird die Herrschaft in Guastalla durch zwei Personen: Auf der einen Seite der Prinz Hettore Gonzaga, auf der anderen Seite Marinelli, der nicht davor zurückschreckt, sich die Hände für den Prinzen zu beschmutzen.

Der Monolog Odoardos im zweiten Auftritt des fünften Aufzuges und die Auseinandersetzung zwischen Marinelli und Odoardo im dritten Auftritt wurden von Michael Thalheimer nicht in die Strichfassung übernommen. Gestrichen wurde also der Versuch Marinellis, Odoardo mit seiner Tochter zum Verweilen zu überreden. Auch der vierte Auftritt, ebenfalls ein Monolog Odoardos, in dem er sich über den Prinzen und Marinelli brüskiert, findet sich nicht mehr in der Thalheimer-Fassung. Weggelassen wurden außerdem der fünfte und sechste Auftritt, die eine Auseinandersetzung der drei Herren in Bezug auf Emilias Zukunft zum Inhalt haben und für den weiteren Verlauf der Handlung keine Konsequenz darstellt.

Im siebenten Auftritt wurde Emilias Satz „Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann“²²⁷ nicht in die Strichfassung übernommen. Wie ich in dem Kapitel „Interpretationsmöglichkeiten“ angeführt habe, kann man das Trauerspiel *Emilia Galotti* beziehungsweise Emilias Aussage als einen Wunsch nach Selbstbestimmung lesen. Es ist unklar, warum Thalheimer diese Aussage Emilias gestrichen hat, da sie ihre Möglichkeit darstellt, gegen ihre Eltern und gegen den Prinzen, gegen das System in dem sie gefangen ist, zu rebellieren.

Den siebenten Auftritt hat der Regisseur radikal gekürzt. Wird im Original Lessings der Wunsch von Emilia, von ihrem Vater durch den Dolch erlöst zu werden, ausgesprochen und auch durch den Text ersichtlich durchgeführt, finden sich diese Begebenheiten in der Strichfassung nicht wieder. Michael Thalheimer hat den Dolch durch eine Pistole ersetzt. Aus der Pistole löst sich kein Schuss. Michael Thalheimer bedient sich hier der symbolischen Ebene, denn plötzlich tauchen am Schluss aus den unzähligen Türen in Schwarz gekleidete Paare auf, die einen Walzer in Begleitung einer wunderschönen Musik tanzen. Auf das

²²⁶ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 31.

²²⁷ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 84.

theatralische Mittel der Musik werde ich in einem eigenen Kapitel näher eingehen. Inmitten der tanzenden Paare steht Emilia Galotti. Hinsichtlich des Schlusses der Inszenierung spalten sich die Meinungen der Kritiker. Silke Cinja Vierlin interpretiert Thalheimers Schlusszene dahingehend:

„Während Lessings „Emilia“ als braves bürgerliches Mädchen an der Besessenheit des zugrundegehenden Adels des 18. Jahrhunderts zerbricht, und ihr Vater glaubt, durch ihren Tod die bürgerliche Ehre zu retten, zeigt das Schlussbild Thalheimers etwas anderes – Emilia (...) taucht zwischen Walzer tanzenden Paaren unter, als werde sie von der Gesellschaft verschluckt. Was zu Beginn des Theaterabends durch zwei aufflackernde Flammen, zwei hohen Holzwänden und den leeren Bühnenraum, den Emilia wie ein Laufsteg zum Bühnenrand hin beschreitet, angedeutet wird, bestätigt sich im Schlussbild.“²²⁸

Eine entgegengesetzte Meinung vertritt Nadine Szymanski, da sie Michael Thalheimers Schlusszene als symbolisches Zeichen für eine positive Zukunft Emilias deutet:

„(...) denn Emilia wird nicht von ihrem Vater umgebracht, der seine Ehre durch sein Todesurteil über die lasterhafte Tochter nicht mehr hätte retten können. „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert“ heißt es bei Lessing. Emilia bleibt aber am Leben. (...) Ein Omen für eine Zukunft, die Lessing für seine Emilia nicht vorgesehen hatte. (...) die Türen stehen jetzt alle offen.“²²⁹

Ich persönlich vertrete die Meinung, dass Emilia Galotti in Michael Thalheimers Inszenierung gemäß der Vorlage am Ende des Stückes stirbt. Die Walzer tanzenden Paare und die offenstehenden Türen symbolisieren in meinen Augen die Tatsache, dass Emilia

²²⁸ Vierling, Silke Cinja: Entweder ist nichts verloren oder alles: Überzeugende Thalheimer-Inszenierung trotz Verlust der Struktur. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003). https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Tt40CxOjsJAJ:www.phil-fak.uniduesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Germanistik/AbteilungIV/Schriftlichkeit/Bilder/Schreibschule/KritikenHeynen/KritikenHeynenSS2003II.doc+michael+Thalheimer+Kritiken+Emilia+Galotti&hl=de&pid=bl&srcid=ADGEESgHtrl687QRhzFZ1oyKbZ8_SMXNwMGQTtKE7OOG_9NPS5aBtif_VZt-IIqdASuSP_WPM1MCFTS65al4Qvj4xvos1qTapl1WXjabsjoloHN9k1xv0f-EQZdMnS0kFX2xAeWwL-Ps&sig=AHIEtbRf27NN8N-f9H44Xudki1RRjWokOg. 02.06.2012.

²²⁹ Szymanski, Nadine: Gefesselte Gefühle: Michael Thalheimer überrascht mit einer ungewöhnlichen Inszenierung des Lessing-Klassikers „Emilia Galotti“. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 02.06.12, online, a.a.O.

schlussendlich Frieden mit der Welt und den Menschen, die diese Ausweglosigkeit erst ausgelöst haben, geschlossen hat.

Der achte Auftritt, der in Lessings Original mit dem Tod Emilias endet, wurde nicht in die Strichfassung übernommen. Interessant zu sehen ist, dass somit das Schuldgeständnis Odoardos und die Schuldzuweisung gegen den Prinzen keine Entsprechung in der Thalheimer Fassung findet.

„Emilia
Nicht Sie, mein Vater – Ich selbst – ich selbst –

Odoardo
Nicht du, meine Tochter; - nicht du! – Gehe mit keiner Unwahrheit aus der Welt.
Nicht du, meine Tochter! Dein Vater, dein unglücklicher Vater!

Emilia
Ah – mein Vater – (Sie stirbt, und er legt sie sanft auf den Boden.)

Odoardo
(...) Hier! (Indem er ihm den Dolch vor die Füße wirft.) Hier liegt er, der blutige Zeuge meines Verbrechens! Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter. – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!²³⁰

Ist nach Benno von Wiese Odoardo Galotti der Schuldige des Trauerspiels (vgl. Kapitel 3.3 Interpretationsmöglichkeiten), wird in Thalheimers Inszenierung weniger eine Person beschuldigt, als ein System angeklagt.

Zusammenfassung:

„Werktreue“ wird in Bezug auf Klassiker immer auch mit „Texttreue“ verwechselt. Dabei soll hervorgehoben werden, dass meiner Meinung nach „Texttreue“ keine Voraussetzung für eine „werktreue“ Inszenierung darstellt. Diese Meinung vertritt auch Michael Thalheimer:

„Werktreue hat nichts mit Texttreue zu tun. Werktreue kann auch aus der Reduktion einer Arbeit entstehen, indem man nachvollzieht, in welcher Zeit ein Stück entstanden ist und aus welcher Haltung heraus. Das hat mit Texttreue überhaupt nichts zu tun.“²³¹

²³⁰ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti, 2001, S. 87.

²³¹ Tilmann, Christina: Michael Thalheimer. Liebe in Zeiten der Beziehungslosigkeit. In: Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück: Regisseure im Porträt, 2003, S. 165.

Dem Regisseur wird oft vorgeworfen, den Text so radikal zu streichen und zu kürzen, dass davon nichts mehr übrig bliebe. Thalheimer widerspricht diesem Vorwurf jedoch, als er sich selbst verteidigt:

„Viele sagen, ich würde einen Text bis auf die Knochen skelettieren. Aber das stimmt nicht. Ich lasse die „inneren Organe“ sichtbar werden, auf die es ankommt.“²³²

Die Bearbeitung des Textes hilft dem Regisseur, die wesentlichen Aspekte eines Werkes herauszuarbeiten. In Bezug auf das Regietheater und die Debatte von „Werktreue“ und „Texttreue“ vertritt Michael Thalheimer folgende Meinung:

„Denn ohne im engeren Sinn texttreu zu sein, kann ein Regisseur doch seine Werktreue zeigen. Meiner Beobachtung nach finden sich gerade bei alten Texten viel häufiger überflüssige Passagen als bei zeitgenössischen. Hier können durchaus Textstellen weggelassen werden, die lediglich das Zeitkolorit einer früheren Gegenwart treffen und uns heute zu wenig erzählen.“²³³

Michael Thalheimer tätigt keine Eingriffe, die das Theaterstück in seiner linearen Erzählstruktur verändern. Er verschiebt also keine ganzen Szenen, er transferiert lediglich zwei Textstellen in andere Aufzüge, wobei dies die logische Abfolge der Handlung und der Struktur nicht beeinflusst. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass in Lessings *Emilia Galotti* zahlreiche Streichungen vorgenommen wurden. Gestrichen sind der zweite, dritte, vierte, fünfte und achte Auftritt des ersten Aufzuges, der erste, dritte und fünfte Auftritt des zweiten Aufzuges, der sechste Auftritt des dritten Aufzuges, der erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste und achte Auftritt des fünften Aufzuges, sowie große Teile der verbliebenen Auftritte.

Die Striche und Bearbeitungen des Trauerspiels *Emilia Galotti* zeigen auf, dass bei Michael Thalheimers Inszenierung zwischenmenschlichen Beziehungen im Vordergrund stehen. Die vielen Striche weisen außerdem auf eine radikale Arbeitsweise des Regisseurs hin. Hier gelange ich zu demselben Ergebnis, das bereits Barbara Sammt in ihrer Dissertation „Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke *Leonce und Lena* und *Woyzeck*“ hervorgehoben hat. Michael Thalheimers Vorgehensweise ist in diesem Sinn radikal, als er den Text damit dem historischen,

²³² Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 192.

²³³ Ebenda, S. 192.

geographischen und poetischen Kontext entledigt.²³⁴ In Bezug auf die radikalen Eingriffe in den Text äußert sich der Regisseur dahingehend, als er sagt:

„Aber das Streichen passiert nicht aus Faulheit und nicht, weil ich etwas nicht inszenieren möchte. Die Reduktion des Textes löscht das Überflüssige und hilft, die Geschichte, die wir im Text entdeckt haben, stringent zu erzählen.“²³⁵

Michael Thalheimer zielt damit auf eine Reduktion ab, er streicht all jenes Material, das ihm für seine zu übermittelnde Botschaft überflüssig erscheint.²³⁶ Bestehen bleibt ein Lessing von 1772, transferiert in die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts und reduziert auf seine wesentliche Botschaft.

²³⁴ Vgl.: Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke Leonce und Lena und Woyzeck, 2005, S. 45.

²³⁵ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 192.

²³⁶ Vgl.: Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke Leonce und Lena und Woyzeck, 2005, S. 45.

4.3 Aufführungsanalyse

Die Aufführungsanalyse von *Emilia Galotti*, welche die Analyse der Figuren, des Bühnenraumes, Bühnenbildes und Beleuchtung, der Kostüme, Maske und Requisiten beinhaltet, bildet den Hauptteil dieser Diplomarbeit. Weiters wird der Schwerpunkt der Untersuchung auf die Sprache der Figuren einerseits und auf das theatralische Mittel der Musik andererseits gelegt, da diese beiden Punkte eine wichtige Rolle in Michael Thalheimers Inszenierung darstellen.

Die Besetzung:

<i>Emilia Galotti</i>	Regine Zimmermann
<i>Odoardo Galotti</i>	Peter Pagel
<i>Claudia Galotti</i>	Katrin Klein
<i>Hettore Gonzaga</i>	Sven Lehmann
<i>Marinelli</i>	Ingo Hülsmann
<i>Graf Appiani</i>	Henning Vogt
<i>Gräfin Orsina</i>	Nina Hoss

4.3.1 Bühnenraum, Bühnenbild und Beleuchtung

Die Inszenierung der *Emilia Galotti* entstand für die Bühne des Deutschen Theater Berlin. Für das Bühnenbild und die Kostüme war Olaf Altmann²³⁷, mit dem Michael Thalheimer bereits eine jahrelange Zusammenarbeit verbindet, verantwortlich. Michael Thalheimer beschreibt den Prozess der Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner wie folgt:

²³⁷ Olaf Altmann wurde 1966 in Chemnitz, Deutschland, geboren. Ursprünglich absolvierte er eine Ausbildung zum Stukkateur in Berlin und Leipzig. Arbeitete er zunächst als Bühnentechniker im Städtischen Theater in Karl-Marx-Stadt, avancierte er dann zum Kostüm- und Bühnenbildner u.a. am Thalia Theater in Hamburg, am Deutschen Theater Berlin, am Burgtheater Wien, in Basel, Köln, Frankfurt und Dresden. Es folgten unzählige Zusammenarbeiten mit dem deutschen Regisseur Michael Thalheimer, wie zum Beispiel in „Faust I und II“ (2004) von Johann Wolfgang Goethe, „Die Ratten“ (2007) von Gerhart Hauptmann und „Die Wildente“ (2008) von Henrik Ibsen, um nur einige wenige zu nennen. Im Jahr 2008 gewann Olaf Altmann den Faust-Theaterpreis und wurde von der Zeitschrift „Theater heute“ zum Bühnenbildner des Jahres mit Gerhart Hauptmanns „Die Ratten“ gewählt.
Siehe: http://www.schaubuehne.de/de_DE/ensemble/stage. 02.06.2012.

„Es hat sich über die Jahre eine Art symbiotischer Zusammenarbeit entwickelt, sodass es schon Inszenierungen gibt, bei denen ich bis zur Vorstellung des Bühnenbildentwurfs nicht mit dem Bühnenbildner rede. Ich fordere den Bühnenbildner am meisten – und umgekehrt er mich –, wenn es zunächst überhaupt keine Absprache gibt und nur der Titel des Stückes bekannt ist, das auf die Bühne kommen soll. Ich lasse ihn allein mit seinen Gedanken, denn nur so bekomme ich die künstlerisch wertvolle Arbeit. Der Bühnenbildner entwickelt das, was er sich vorstellt, und nicht das, was ich mir vorstelle. Dann wird darüber gesprochen, manches wird modifiziert, manches wird natürlich auch verworfen.

Beide Bühnenbildner bauen sehr klare, architektonisch durchkomponierte Räume, die für mich im besten Sinne schlicht, ergreifend und mit Bedeutung aufgeladen sind. Das sind Räume, die ich im Theater liebe, und die ich für meine Arbeit auch brauche.“²³⁸

Bei der Herangehensweise von Olaf Altmann an ein neues Bühnenbild wird in einem ersten Schritt die Bühne vermessen. Weiters setzt sich der Bühnenbildner mit dem Stück genauestens auseinander, um in einem dritten Schritt ein Konzept für die Bühne zu erstellen.²³⁹

Olaf Altmanns Bühnenbilder sind durch drei Merkmale gekennzeichnet:

„durch abstrakte, geometrische Formen, durch Einfachheit und Klarheit in den Materialien und durch eine bestimmte Idee, eine Erfindung, die sich als eine Idee für Bühne und Inszenierung erinnern lässt, also eine Idee für ein Stück. Idee heißt in diesem Fall auch, dass jede seiner Bühnen eine spezifische technische Möglichkeit in sich birgt, die das leistet, wofür es am Theater geht: Verwandlung. Als Bühnenbildner erfindet er Verwandlungsmöglichkeiten, und jede ist für sich ein kleines Patent.“²⁴⁰

Das Bühnenbild:

Das Bühnenbild der *Emilia Galotti* verändert sich zwischen den einzelnen Aufzügen nicht. Während sich die ersten zwei Auftritte des ersten Aufzuges im Kabinett des Prinzen ansiedeln, spielen die sechs Auftritte des zweiten Aufzuges in einem Saal im Haus der Familie Galotti. Steht der erste Auftritt ganz im Zeichen des Prinzen und seinem Hofgefolge, ist der zweite Auftritt wiederum der Familie Galotti gewidmet. Diese vorläufige Trennung der beiden Parteien spiegelt sich also auch in den Orten der Handlung wieder. Die Aufzüge drei bis fünf finden auf dem Schloss Dosalo des Prinzen statt.

²³⁸ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 194.

²³⁹ Vgl.: Koberg, Roland: Die leere Bühne, nur besser: Auf Olaf Altmanns Bühnen kann sich keiner verstecken. In: Theater Heute, Oktober 2006, S. 32.

²⁴⁰ Ebenda.

Das Bühnenbild für *Emilia Galotti* von Olaf Altmann gleicht einem trichterähnlichen Gebilde, das sich gegen das hintere Ende der Bühne zuspitzt. Die Tatsache, dass Regisseur und Bühnenbildner einen Einheitsraum geschaffen haben, verstärkt meine Beobachtung, jegliche Verbindung an die Zeit beziehungsweise an das Milieu, in welches Lessing seine Geschichte eingebettet hat, aufzuheben. Durch den Einheitsraum muss der Zuschauer allein aus der Figurenrede die verschiedenen Schauplätze des Stückes ermitteln. Aufgrund des raschen Tempos der Sprache – darauf gehe ich in Kapitel 4.3.3 „Keine Zeit für Gefühle – Sprache, Stimme, Körper“ ein – erhöht sich die Schwierigkeit für das Publikum, den Schauplätzen der Geschichte zu folgen. Verena Meis beschreibt in ihrer Kritik „Provokantes Tempo in Sprache und Handlung. Thalheimers Inszenierung gastierte bei den „Duisburger Akzenten““ das Bühnenbild wie folgt:

„Leere: Man schaut auf eine kahle, trichterförmige Bühne (Olaf Altmann), die ihr Ende in einem schwarzen bedrohlichen Loch findet.“²⁴¹

Altmanns Bühnenbilder sind gekennzeichnet von Leere. Auf die Frage, wie er seine Arbeit als Bühnenbildner beschreiben würde, antwortet Olaf Altmann: „Es ist schwer, eine bessere Bühne zu bauen, als die leere Bühne es ist.“²⁴² Man könnte seine Arbeit als Bühnenbildner folgendermaßen zusammenfassen: „Aus einer leeren Bühne eine bessere leere Bühne (zu) machen, oder wenigstens eine andere leere Bühne.“²⁴³ Michael Thalheimer und Olaf Altmann sind ein gutes Team, weil Thalheimer zu den wenigen Regisseuren zählt, der seine Stücke auch auf leeren Bühnen inszenieren kann.²⁴⁴ Dieser Wunsch nach einem minimalistischen Bühnenbild kann aus Thalheimers Vergangenheit als Schauspieler herrühren. Durch das minimalistische Bühnenbild steht nicht die Geschichte, sondern der Schauspieler als Erzähler der Geschichte im Vordergrund der Inszenierung.

Das Bühnenbild der Inszenierung *Emilia Galotti* besteht überwiegend aus Holz. Nicht nur der Bühnenboden, auch die Wände des von Olaf Altmann geschaffenen Raumes sind holzvertäfelt. Olaf Altmann kreierte Bühnen, „die es Schauspielern unmöglich machen, sich zu

²⁴¹ Meis, Verena: Provokantes Tempo in Sprache und Handlung: Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ gastierte bei den „Duisburger Akzenten“. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 02.06.12, online, a.a.O.

²⁴² Koberg, Roland: Die leere Bühne, nur besser: Auf Olaf Altmanns Bühnen kann sich keiner verstecken, 2006, S. 31.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Vgl.: Ebenda, S. 33.

verstecken.²⁴⁵ Neunundsiebzig Minuten lang sind sich die Schauspieler gegenseitig und auch dem Publikum ausgeliefert. Olaf Altmann hat die Seitenwände mit intergrierten Türen konzipiert, die sich jedoch nicht von jeder Figur öffnen lassen:

„Wie auf einem Laufsteg schreiten die Beteiligten über das edle Parkett (...). Die Wände werden im Laufe der Inszenierung (...) zu Klapptüren, die sich aber nicht für jeden öffnen, der hinein will. So irrt Nina Hoss als Gräfin Orsina von Tür zu Tür, um zu dem geliebten Prinzen (Sven Lehmann) zu gelangen. Aber keine öffnet sich.“²⁴⁶

Olaf Altmann ist in der Thalheimer-Inszenierung auch für das Licht verantwortlich. Die Konstruktion des Lichtes gewährt den Figuren keinen Rückzug – es gibt keine Nischen, in die sich die Figuren zurückziehen können. Die ganze Bühne ist hell beleuchtet und die Figuren stehen permanent im Mittelpunkt. Und weil Olaf Altmann auch mit der Ausstattung minimalistisch verfährt und keine Möbel in sein Bühnenbild integriert, gibt es für die Figuren nicht einmal Möglichkeiten zum Ausruhen.²⁴⁷ Diese Verfahrensweise Altmanns kommt dem Regiekonzept Thalheimers entgegen, so erzählt er:

„Aber das Spannendere und Wichtigere ist, dass der Schauspieler auf sich selbst zurückgeworfen wird, weil er nichts anderes hat außer sich selbst, den Text und den Spielpartner. Denn oft gibt es nicht einmal einen Stuhl oder einen Tisch, an dem er sich festhalten könnte.“²⁴⁸

Olaf Altmann hat für die Inszenierung der *Emilia Galotti* eine laufstegähnliche Bühne geschaffen, die sich schlussendlich durch wahllos öffnende beziehungsweise schließende Türen zu einem ausweglosen Labyrinth für die Figuren entwickelt.

In Bezug auf die Aufgabenverteilung von Michael Thalheimer und Olaf Altmann scheint es keine Missverständnisse zu geben. Altmann ist für die Bühne, die Kostüme und das Licht

²⁴⁵ Koberg, Roland: Die leere Bühne, nur besser: Auf Olaf Altmanns Bühnen kann sich keiner verstecken, 2006, S. 33.

²⁴⁶ Graefe, Annette: Obsession der Kürze: Michael Thalheimers preisgekrönte „Emilia Galotti“ bei den Duisburger Akzenten. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 02.06.12, online, a.a.O.

²⁴⁷ Vgl.: Koberg, Roland: Die leere Bühne, nur besser: Auf Olaf Altmanns Bühnen kann sich keiner verstecken, 2006, S. 33.

²⁴⁸ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 195.

verantwortlich.²⁴⁹ Präziser ausgedrückt: „Olaf Altmann ist für die Sichtbarkeit verantwortlich.“²⁵⁰

4.3.2 Kostüme, Maske und Requisiten

Olaf Altmann war neben dem Bühnenbild der Thalheimer-Inszenierung auch für die Kostüme verantwortlich. Er hat für jede Figur ein Kostüm entworfen, welches fast alle Schauspieler während der fünf Aufzüge hindurch tragen.

Erika Fischer-Lichte bezeichnet in ihrer „Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen“ das Kostüm als eines der wichtigsten Elemente der äußeren Erscheinung des Schauspielers.²⁵¹ Das Kostüm erlaubt dem Zuschauer normalerweise die Einordnung in eine gewisse Epoche und Stilrichtung:

„Die erste Identifizierung der Rollenfigur durch den Zuschauer erfolgt daher auch in der Regel aufgrund des Kostüms: der Purpurmantel läßt den Schauspieler als König, die Kutte ihn als Mönch, die Rüstung als Ritter, das Flickenkostüm als Herlekin erkennen. Kostüm und Rolle sind in dieser Konstellation in ganz besonderer Weise aufeinander bezogen.“²⁵²

Der Kleidungsstil in Michael Thalheimers Inszenierung vermeidet eine Identifikation mit Stand, Klasse oder Epoche. In Thalheimers *Emilia Galotti* handelt es sich eher um eine klassische Alltags- beziehungsweise Abendmode, die jegliche Identifikation beziehungsweise Zuordnung in eine Epoche verhindert. In Bezug auf die Kostüme wird deutlich, dass der Regisseur das Trauerspiel *Emilia Galotti* in eine zeitlose Ära transferiert hat und es somit dem historischen Kontext Lessings entzieht.

Auffallend erscheint die Farbwahl der Kostüme. Es handelt sich hier vorwiegend um Kostüme in Erdtönen, in allen möglichen Variationen und Schattierungen von braun bis

²⁴⁹ Vgl.: Koberg, Roland: Die leere Bühne, nur besser: Auf Olaf Altmanns Bühnen kann sich keiner verstecken, 2006, S. 33.

²⁵⁰ Ebenda.

²⁵¹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen, 1988, S. 120.

²⁵² Ebenda.

beige. Farblich lehnt sich Olaf Altmann mit seinen Kostümentwürfen an sein in Holz gehaltenes Bühnenbild an.

Im Folgenden werden die einzelnen Figuren anhand ihrer Kostüme beschrieben.

Emilia Galotti

ist die einzige Figur, die innerhalb der Inszenierung zwei verschiedene Kostüme trägt. Bei ihrem ersten Auftritt hat Emilia Galotti ein grün-weiß kariertes, ärmelloses und knielanges Kleid an. Im dritten und vierten Aufzug hingegen ist sie mit einem weißen, ärmellosen und knielangen Seidenkleid, welches ihr Hochzeitskleid signalisieren soll, und weißen Stöckelschuhen bekleidet. Der kurze blonde Haarschnitt verleiht der Figur ein kindliches und unschuldiges Aussehen, das durch eine Spange in ihrem Haar noch verstärkt wird.

Odoardo Galotti

tritt in einem erdbraunen, dreiteiligen Anzug mit beiger Krawatte und braunen Schuhen auf. Unter seinem Gilet trägt er ein weißes, mit schwarzen Streifen durchzogenes Hemd.

Claudia Galotti

ist mit einem beigeen, ärmellosen und knielangen Kleid und dunkelbraunen Stöckelschuhen gekleidet. Sie trägt einen Lippenstift in derselben Farbe und eine Hochsteckfrisur.

Prinz Hettore Gonzaga

ist weniger edel gekleidet, als man es von einem Prinzen zur damaligen Zeit erwarten würde. Er trägt einen grau-schwarzen Anzug, darunter ein weißes Hemd mit Verzierungen aus weißen Spitzen, dazu braune Herrenschuhe.

Marinelli

präsentiert sich in einer beigeen Anzugshose, einem beigeen Hemd und braunen Schuhen. Über seinem Hemd trägt Marinelli zu Beginn der Aufführung einen olivgrünen Trenchcoat.

Graf Appiani

tritt in einer hellbeigen Anzugshose, einem hellrosa Hemd und in hellbraunen Schuhen auf. Über seinem Hemd trägt er ein weißes Sakko. Graf Appiani ist einer der wenigen Figuren, die am wenigsten zur schrecklichen Tat am Ende des Stückes beitragen. Dies spiegelt sich auch in seinem Kostüm wieder. Einerseits steht das weiße Sakko für sein Hochzeitsgewand,

andererseits könnte man die Intentionen Thalheimers und Altmanns dahingehend deuten, dass der Graf Appiani eine „weiße Weste“ besitzt.

Gräfin Orsina

trägt ein beiges, knielanges mit weißen Blumen besticktes Kleid und dazu braune passende Stöckelschuhe. Die streng zurückgeknoteten Haare verleihen der Gräfin ein edles und vornehmes Aussehen.

Die Maske und die Frisuren der Schauspieler wurden überwiegend äußerst dezent und natürlich gehalten, was den Figuren in Lessings *Emilia Galotti* von 1772 kaum entsprochen hat. In diesem Sinn distanzieren sich Michael Thalheimer und Olaf Altmann von einem für heutige Verhältnisse altmodischen Aussehen und verleihen ihren Figuren einen modernen und zeitgerechten Look.

Requisiten findet man bei Inszenierungen von Michael Thalheimer nur selten. Auch bei seiner Inszenierung der *Emilia Galotti* lassen sich nur zwei Requisiten ausmachen. Zum einen der Brief, den die Gräfin Orsina an den Prinzen schreibt, den er getreu der Vorlage Lessings, jedoch nicht liest und somit von der Gräfin Vorhaben, ihn auf dem Lustschloss Dosalo zu besuchen, nicht informiert ist. Zum anderen die Pistole, die Odoardo Galotti von der Gräfin Orsina bekommt, mit dem Aufruf, sich für die Intrige an dem Prinzen zu rächen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Michael Thalheimer auch durch die Kostüme, die Maske und die Requisiten die Aktualität des Stückes, die Transformation in eine zeitlose Ära unterstrichen und hervorgehoben hat. Nichtsdestotrotz erscheinen die Figuren in ihren Kostümen nicht wie Menschen aus dem Hier und Jetzt, sie wirken eher wie Charaktere aus einer Seifenoper, die sich durchaus über ihre Künstlichkeit im Klaren sind. „In aktuellen Designerkleidern stolzieren die Frauen auf „Highheels“ über die Bühne und die leger gekleideten Herren wirken wie „Businessmen“, die gerade aus einer Seifenoper gesprungen sind.“²⁵³

²⁵³ Weissenbach, Helen: „Emilia Galoppi“ – Ein Klassiker im Zeitraffer! Eine rasende Lessing Inszenierung von Michael Thalheimer. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 02.06.12, online, a.a.O.

Die beiden Kapitel 4.3.1 *Bühnenraum, Bühnenbild und Beleuchtung* und 4.3.2 *Kostüme, Maske und Requisiten* haben gezeigt, wie minimalistisch der Regisseur mit der Ausstattung der Bühne einerseits und der Ausstattung des Schauspielers andererseits verfährt. Diese Verfahrensweise kann darauf zurückzuführen sein, dass die Komponenten „Sprache“, „Stimme“ und „Körper“ einen gesonderten Stellenwert in dieser Inszenierung genießen und in den Vordergrund rücken sollen.

4.3.3 Keine Zeit für Gefühle – Sprache, Stimme, Körper

In diesem Kapitel soll unter Berücksichtigung der Tendenzen im zeitgenössischen Theater dem Stellenwert der Aspekte „Sprache“, „Stimme“ und „Körper“ in Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* auf den Grund gegangen werden. Es soll unter anderem untersucht werden, in welcher Relation „Körper“ und „Sprache“ bei Thalheimer stehen. Dabei scheint es mir unerlässlich, auch das Original von Gotthold Ephraim Lessing in die Untersuchung dieser von mir ausgewählten Aspekte miteinfließen zu lassen. Was versucht uns der Regisseur mit seiner Inszenierung der Stimme, der Sprache der Figuren in Bezug auf Lessings Originaltext von 1772 mitzuteilen? Anhand dieses Kapitels soll weiterführend der Frage nachgegangen werden, welche Ursache für die Tendenz einer Kommunikationsstörung im Theater der Gegenwart verantwortlich ist und welche Gedanken ihr zugrunde liegen.

Nach Johannes Bruggaier lässt sich in den meisten zeitgenössischen Inszenierungen eine Unfähigkeit zur Kommunikation erkennen. Er beschreibt den Trend folgendermaßen:

„In der jüngsten Zeit scheint sich ein Trend zur Darstellung von Kommunikationsstörungen abzuzeichnen. Regisseure wie Thomas Bischoff oder Laurent Chétouane, lassen ihre Figuren mit großer Strenge und vor kaltem Bühnenbild deklamieren. (...) Alle Figuren können sich lediglich strategisch bewegen. Echte Kommunikation ist somit nicht möglich, was ein Scheitern der interkulturellen Verständigung zur Folge hat.“²⁵⁴

Die logische Antwort auf das Versagen der Sprache ist die Hinwendung zu einer Kommunikation durch den Körper, einer „Körper-Sprache“ im wahrsten Sinne des Wortes. Das, was die Sprache nicht mehr fähig ist mitzuteilen, wird nun mithilfe des Körpers vermittelt.

²⁵⁴ Bruggaier, Johannes: *Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart*, 2006, S. 32f.

Die Frage nach der Relation zwischen Körper und Sprache auf der Bühne beschäftigte bereits zahlreiche Theoretiker im achtzehnten Jahrhundert. Lessing, Lichtenberg oder Diderot, um nur einige zu nennen, setzten sich in ihren theoretischen Schriften mit dieser problematischen Beziehung von Körper und Sprache auseinander. Diderot geht in seiner 1751 verfassten Schrift *Lettres sur les sourds et les muets* unter anderem der Frage nach, welche Gegenstände beziehungsweise Zustände sich besser durch die Sprache und welche sich besser durch den Körper, beziehungsweise welche sich von beiden gleich gut darstellen lassen. In einer ersten Analyse kommt Diderot zu folgendem Schluss:

„Philosophische Gedankengänge, an den Ablauf der Zeit gebundene Erzählungen (wie Erinnerungen), Abwägen von Möglichkeiten lassen sich daher prinzipiell nicht mit Gesten vollziehen, da sie sich dem Postulat der Ähnlichkeit entziehen. Sie sind allein in der Sprache darstellbar. Dagegen gebührt den Gesten gegenüber der Sprache in gewisser Weise Vorrang, wenn es sich um „erhabene Gebärden“ handelt. (...) Den Gegenstand, den solche erhabenen Gebärden darstellen, bilden außerordentliche Empfindungen und extreme seelische Zustände. Sie lassen sich also von Gesten weit vollkommener als von der Sprache ausdrücken.“²⁵⁵

Weiterführende Analysen Diderots und Lessings zu dieser Problematik haben jedoch ergeben, dass sich ein Individuum am besten durch die Sprache darstellen lässt. Das bürgerliche Illusionstheater geht somit von einer Dominanz der Sprache über den Körper aus. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass Diderot trotz dieser Schlussfolgerung der Dominanz der Sprache darauf aufmerksam macht, dass sich manche Gesten beziehungsweise Gefühle besser durch den Körper übermitteln lassen, da sie die Möglichkeiten der Übermittlung durch Sprache übersteigern.²⁵⁶

Die Auffassung einer Herrschaft der Sprache über den Körper bleibt bis zur Wende des 19. und 20. Jahrhunderts bestehen. In der Avantgarde lässt sich jedoch eine völlig entgegengesetzte Meinung bezüglich der Relation von Körper und Sprache erkennen. Im Vordergrund steht das Argument, dass Bilder, im Gegensatz zur Sprache, universell verständlich seien. Antonin Artaud vertrat die Meinung, dass das Theater mit der Vorherrschaftsstellung der Sprache brechen und der Dominanz des Dialogs entgentreten

²⁵⁵ Diderot, Denis: *Lettres sur les sourds et les muets*, 1751, zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Schmid, Herta / Striedter, Jurij (Hrsg.): *Dramatische und theatrale Kommunikation: Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr 1992, S. 124.

²⁵⁶ Ebenda, S. 125.

müsse.²⁵⁷ „Wichtigstes Resultat (...) ist die Entdeckung des Körpers als Material und Grundlage für die Entwicklung einer eigenständigen „Sprache des Theaters“.“²⁵⁸ Er forderte: „die artikulierte Sprache durch eine von ihr abweichende Natursprache zu ersetzen, deren Ausdrucksmöglichkeiten der Wörtersprache ebenbürtig sein werden, deren Ursprung aber an einem noch verborgeneren und weiter zurückliegenden Punkt des Denkens erfaßt werden wird.“²⁵⁹

Welcher Stellenwert Körper und Sprache auf dem Theater der Gegenwart zuteil wird, soll in die Untersuchung der Relation der Kommunikationsmittel in Michael Thalheimers Inszenierung miteinfließen.

Die Bühne in Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* ist in der Anfangsszene dunkel, fast schwarz gehalten. Zwei spärlich leuchtende Fackeln, eine auf der linken und eine auf der rechten Seite der hinteren Bühne bilden die einzige Lichtquelle. Aus dem hinteren Ende der Bühne tritt Emilia Galotti aus dem Nichts, aus einem schwarzen Loch, heraus und schreitet wie auf einem Laufsteg langsam die Bühne entlang nach vorne. Plötzlich erhellt ein schier unerträglich grelles Licht den Bühnenraum, verstärkt durch einen goldenen Lichtregen. Abermals wird es für einen kurzen Augenblick auf der Bühne stockdunkel, Emilia Galotti schreitet den Laufsteg zurück und der Prinz betritt die Bühne. Auf gleicher Höhe verweilen die beiden Figuren, schauen sich tief in die Augen, der Prinz streckt seine Hand nach Emilias Gesicht aus, berühren kann er sie jedoch nicht, eine schier unbezwingbare Kraft macht es ihm unmöglich die unsichtbare Kluft zwischen ihnen zu überwinden. Nach dem Abgang Emilias bleibt der Prinz alleine auf der Bühne zurück. Mit seinem Körper signalisiert er die unbezwingbare Begierde, die ihn mit Emilia Galotti verbindet. Er windet sich mit seinem ganzen Körper, drückt seine Hand auf sein Herz und scheint von unermesslichen Qualen beziehungsweise Verlangen gepeinigt. Dies ist die Anfangsszene von Michael Thalheimers *Emilia Galotti*. In diesen Anfangsminuten, die dem Betrachter wie eine Ewigkeit erscheinen, wird kein einziges Wort zwischen Emilia und dem Prinzen gewechselt.

Die ersten Worte des Prinzen, beziehungsweise der Inszenierung überhaupt, „Ich habe zu früh Tag gemacht. Der Morgen war so schön. – Ich habe zu früh Tag gemacht. Der Morgen war so

²⁵⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Schmid, Herta / Striedter, Jurij (Hrsg.): Dramatische und theatralische Kommunikation: Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert, 1992, S. 125f.

²⁵⁸ Ebenda, S. 132.

²⁵⁹ Opl, Eberhard: Versuch einer Annäherung an Artaud. Die Theaterkonzeption Antonin Artauds vor dem Hintergrund seines Weltbildes. In: Maske und Kothurn, Jahrgang 32, S. 85.

schön.“²⁶⁰ wirken geradezu wie in Zeitlupentempo gesprochen, wenn man den weiteren Dialog zwischen dem Prinzen Hettore Gonzaga und seinem Kammerherrn Marinelli, präziser den weiteren Verlauf der Inszenierung überhaupt, betrachtet. Michael Thalheimer begibt sich mit seiner Inszenierung auf eine Gratwanderung, die einerseits im Zeitlupentempo und andererseits im Zeitraffer zum Ausdruck kommt, so Szymanski:

„Wie im Zeitraffer wird der Zuschauer durch das tragische Geschehen geschleudert. Schnell, hastig und monoton reißen die Darsteller ihre Texte herunter, Schlag auf Schlag fallen die Worte. Ohne Ausdruck, wird nur so viel gesprochen wie nötig, um den Zuschauer beim roten Faden der Handlung zu halten.“²⁶¹

Die Inszenierung von Michael Thalheimer wechselt zwischen dem mit enormem Tempo gesprochenen Text auf der einen Seite und den minutenlangen wie in Zeitlupe abgespielten Szenen auf der anderen Seite, die von einem harmonischen Walzer, darauf komme ich in einem weiteren Kapitel 4.3.5 *Die Macht der Musik: ein theatralisches Mittel* genau zu sprechen, begleitet werden. Michael Thalheimer bedient sich hier eines dramaturgisch effektiven Mittels, Spannung auf- und wieder abzubauen. Die Stimme, die von einem enorm schnell gesprochenen Text begleitet wird und plötzlich in eine ebenso ausgeprägte Stille übergeht,²⁶² „veranschaulicht die Intensität, in der stimmliche Verlautbarung in besonderer Weise präsent werden (kann). Zudem zeigt diese Sequenz, welchen Widerhall diese Artikulationen, kommen sie einmal und zudem ganz unvermittelt zu einem (...) Ende, im Theatersaal und im Gehör wie auch im spürenden Körper des Zuschauers hinterlassen können.“²⁶³

„Stimme und Schweigen als Atmosphären sind insbesondere dann effektiv, wenn sie kontrastiv zur Rede wirken. Dabei ist Stimme und Schweigen gemeinsam, dass sie physische Präsenz erfahrbar machen, und auch, dass sie dies in realzeitlicher Anwesenheit tun.“²⁶⁴

²⁶⁰ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 2.

²⁶¹ Szymanski, Nadine: Gefesselte Gefühle: Michael Thalheimer überrascht mit einer ungewöhnlichen Inszenierung des Lessing-Klassikers „Emilia Galott“. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 19.06.2012, online, a.a.O.

²⁶² Vgl.: Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur: zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld: Transcript Verlag 2012, S. 79.

²⁶³ Ebenda, S. 79.

²⁶⁴ Claudia Benthien: Die vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual. In: Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (Hg.): Stimme: Annäherung an ein Phänomen. 1. Auflage, Original-Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 260.

Die langen, manchmal mit Musik gefüllten Pausen zwischen den Auftritten, die den Schauspielern die Möglichkeit geben, sich zu erholen und wieder zur Ruhe zu kommen, dienen auch dazu, den Schauspielern selbst die Gelegenheit zu geben, das Gesagte zu reflektieren. Die Stille, die dadurch entsteht, ist ein wichtiger Teil der Inszenierung Thalheimers, da sich dadurch die sich zuspitzenden Konflikte während des Stückes überdenken und weitere Handlungsmöglichkeiten in Betracht ziehen lassen. Oft scheint es auch, als würde Thalheimer versuchen, den Moment einzufangen und die Zeit stillzulegen.²⁶⁵

Auffallend erscheint mir in der Analyse auch, dass fast alle Figuren das rasche Tempo der Sprache den Großteil der Inszenierung hindurch anwenden. Eine Ausnahme stellt Emilia Galotti dar. Spricht sie einerseits in abnormal langsamen Tempo, verfällt sie plötzlich wieder in den schnellen Redefluss der übrigen Figuren.

Doris Kolesch geht in ihrem Aufsatz *Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters* von einer „Tendenz einer Dissoziation von Körper und Stimme“²⁶⁶ aus. Um die Aspekte „Stimme“, „Sprache“ und „Körper“ in Michael Thalheimers Inszenierung zu untersuchen, werde ich zuerst ebenfalls auf die Aspekte im Einzelnen eingehen, um dann eine Relation zwischen den Begriffen herstellen zu können. Michael Thalheimer hat sich in einem Interview bezüglich der Herangehensweise an die Sprache beziehungsweise die Körperlichkeit bei seinen Inszenierungen dahingehend geäußert, als er sagt: „Mir ist das schon bei meiner ersten Regie aufgefallen, dass ich mich auf den Proben einerseits auf den Text, die Sprache und die Gedanken konzentriere und andererseits auf den Körper.“²⁶⁷

Wie bereits erwähnt, ist ein charakteristisches Merkmal der Thalheimer-Inszenierung die Sprache, beziehungsweise das schnelle Tempo der Sprache. Verena Meis charakterisiert die Sprache bei der *Emilia Galotti*-Inszenierung folgendermaßen: „Jede Figur scheint allzeit

²⁶⁵ Vgl.: Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur: zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, 2012, S. 80.

²⁶⁶ Kolesch Doris: *Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters*. In: Arnold, Heinz Ludwig / Dawidowski, Christian: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text & Kritik 2004, S. 158.

²⁶⁷ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, 2008, S. 193.

bereit, ihr Bekenntnis als komprimierten Text maschinengewehrschnell heraus zu schleudern (...).²⁶⁸

Die Schauspieler werden im Laufe der Aufführung an ihre Grenzen gebracht und laufen zu Höchstform auf, was eine unheimliche Spannung bei den Zuschauern erzeugt. Achtzig Minuten lang wird man in den Sog dieser Inszenierung gezogen, was ein unbewusstes Anhalten des Atems mit sich bringt und einen erst nach der Vorstellung Gelegenheit zum Durchatmen gibt. Michael Thalheimer hat sich in seiner Inszenierung nicht für den gewöhnlichen, präziser alltäglichen Sprachduktus entschieden, sondern setzt seine Schauspielerinnen und Schauspieler einer „Art verbalen Sprint“²⁶⁹ aus.²⁷⁰ Nach Kolesch steht nicht mehr der archetypische Dialog im Vordergrund vieler Inszenierungen des Gegenwartstheaters, sondern das Phänomen des „Polylog(s)“²⁷¹, der sich aus vom Körper herausgeschossenen Wortfetzen bildet.²⁷²

Ein Beispiel für das Aufbrechen starrer Dialogformen in Michael Thalheimers Inszenierung stellt die erste Szene des zweiten Aufzuges dar - ein Gespräch zwischen Claudia und Odoardo Galotti. Als Odoardo Galotti, Emilias Vater, die letzten Vorbereitungen für die Hochzeit seiner Tochter mit dem Grafen Appiani treffen will, erfährt er von seiner Frau Claudia, dass der Prinz Hettore Gonzaga Emilia Komplimente gemacht hat. Odoardo, der die Hemmungslosigkeit des Prinzen kennt, wird dem Prinzen und dessen Absichten seiner Tochter gegenüber sofort misstrauisch.

In den meisten Dialogszenen dieser Inszenierung, so auch in dieser Szene, stehen die Schauspieler überwiegend nebeneinander statt sich gegenüber. Starr verharren sie und rattern ihren Text herunter. Während der ganzen Szene treffen sich die Blicke der Eheleute nicht. Die Blicke der beiden Figuren richten sich in den Zuschauerraum, etwa auf die Höhe des ersten Ranges. Obwohl sich die miteinander kommunizierenden Figuren in dieser Inszenierung beinahe nie direkt in die Augen blicken, findet trotzdem ein Dialog im herkömmlichen Sinne

²⁶⁸ Meis Verena: Provokantes Tempo in Sprache und Handlung. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 19.06.2012, online, a.a.O.

²⁶⁹ Roselt, Jens: In Ausnahmeständen: Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig / Dawidowski, Christian: Theater fürs 21. Jahrhundert, 2004, S. 174.

²⁷⁰ Vgl.: Ebenda.

²⁷¹ Kolesch, Doris: Szenen zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters. In: Arnold, Heinz Ludwig / Dawidowski, Christian: Theater fürs 21. Jahrhundert, 2004, S. 158.

²⁷² Vgl.: Ebenda.

statt. Es wird miteinander kommuniziert, zugehört, abgewogen, entschieden und gehandelt.²⁷³ Das Nebeneinanderstehen der Figuren im Dialog bewirkt jedoch den Effekt, dass die Adressierung der Reden nicht mehr klar auszumachen ist. Der Text und der Inhalt verdeutlichen zwar, dass die Figuren miteinander kommunizieren, jedoch öffnet diese Anordnung der Figuren neue Möglichkeiten der Adressierung. Die Figuren können miteinander sprechen, der Adressierung des Publikums dienen oder aber auch nur zur eigenen Vergewisserung im Hier und Jetzt Erinnerung leisten. Diese veränderte Art der Kommunikation beschreibt Hans-Thies Lehmann in seinem Buch *Postdramatisches Theater*²⁷⁴ als „Sprechakt als Ereignis.“²⁷⁵ Darunter versteht Hans-Thies Lehmann eine Abspaltung des Sprechenden von seiner Sprache:

„Es entzieht sich der gewöhnlichen Wahrnehmung, daß das Wort nicht dem Sprechenden gehört. Es wohnt seinem Körper nicht organisch inne, bleibt ein Fremdkörper. Aus den Lücken der Sprache tritt ihr Angstgegner und Doppelgänger hervor: Stottern, Versagen, Akzent, fehlerhafte Aussprache skandieren den Konflikt zwischen Körper und Wort.“²⁷⁶

Ein weiteres Charakteristikum der Sprache in zeitgenössischen Inszenierungen stellt die Vielfalt seiner Ausdrucksformen dar. Johannes Bruggaier betont, dass sich die Sprache nunmehr in „exaltierten Formen wie Schreien, Flüstern oder Stottern“²⁷⁷ äußert. Diese exaltierten Sprachformen kommen auch bei Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* zum Einsatz. Doris Kolesch geht in ihrem Aufsatz *Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter* sogar soweit zu behaupten, dass es zu einer „Leiblichkeit des Sprechens“²⁷⁸ kommt, die im „Atmen, Stöhnen, Flüstern und Schreien vorgeführt wird.“²⁷⁹

²⁷³ Vgl.: Roselt, Jens: In *Ausnahmeständen: Schauspieler im postdramatischen Theater*. In: Arnold, Heinz Ludwig / Dawidowski, Christian: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, 2004, S. 168.

²⁷⁴ Der Bezug zu Michael Thalheimer wird von Hans-Thies Lehmann selbst nicht hergestellt. Der von ihm geprägte Begriff „postdramatisches Ereignis“ lässt sich jedoch auch auf Teile der Inszenierungspraxis von Michael Thalheimer anwenden, wie zum Beispiel die „Verselbstständigung der Sprache“. Lehmann bezieht sich mit seinem postdramatischen Theater auf Theatermacher wie Pina Bausch oder die Wooster Group, jedoch sind seine Theorien für meine Analyse teilweise relevant. Vgl.: Bruggaier, Johannes: *Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart*, 2006, S. 67.

²⁷⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 2008, S. 269.

²⁷⁶ Ebenda.

²⁷⁷ Bruggaier, Johannes: *Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart*, 2006, S. 61.

²⁷⁸ Kolesch, Doris: *Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter*. In: Kolesch, Doris / Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 24.

²⁷⁹ Ebenda, S. 24.

Johannes Bruggaier geht in seiner Analyse von der Tendenz aus, dass Klassiker, beziehungsweise alte und für Laien möglicherweise schwieriger zu verstehende Texte im Gegenwartstheater auch für Theaterneulinge verständlich gemacht werden. Nicolai Sykosch sieht darin die Möglichkeit, die Inszenierungen von Klassikern weiterhin auf der Bühne möglich zu machen: „Ganz viele Wendungen und Tropen übersteigen einfach die Fähigkeit von modernen Menschen, abends drei Stunden da zu sitzen und zuzuhören. Das schafft man nicht.“²⁸⁰ Auch Andreas von Studnitz ist der Meinung, man müsse die Sprache bei Klassiker-Inszenierungen „ganz oft ausdünnen“²⁸¹

Dieser Tendenz folgt Michael Thalheimer mit seiner *Emilia Galotti*-Inszenierung nicht. Das schnelle Tempo der Sprache erhöht die Schwierigkeit dem Handlungsverlauf zu folgen. Für Zuschauer, denen das Stück bis zu Thalheimers Inszenierung neu war, dürfte die Verfolgung der Geschichte und des Inhalts unmöglich gewesen sein. Auch Maike Rose geht in ihrer Kritik *Lessing mal anders. Thalheimers eigenwillige Inszenierung der „Emilia Galotti“* von der Tatsache aus, dass „Textkenntnis (...) in dieser tiefgehenden Inszenierung vorausgesetzt“²⁸² wurde. Deshalb stellt sich mir persönlich die Frage, was Michael Thalheimer dazu bewogen hat, seine Inszenierung mit einer derart schnell gesprochenen Sprache auszuzeichnen?

Es sollte nicht außer Acht gelassen werden, Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* mit dem Original von Gotthold Ephraim Lessing in Verbindung zu bringen. Ist das Trauerspiel von 1772 bereits so veraltet, dass die Botschaft der Geschichte in der heutigen Gesellschaft keine Wirkung mehr zeigt und keinen Anklang mehr findet und daher nur durch eine Veränderung der Sprache wieder lebendig wird? Oder versucht uns der Regisseur zu vermitteln, dass Sprache in ihrer Mitteilungsfunktion begrenzt ist und wir unseres Körpers und unserer Gesten bedürfen, um das zu erzählen, „was die Figuren mit ihrem Text allein nicht sagen (können)“.²⁸³

²⁸⁰ Nicolai Sykosch: Interview vom 4. Februar 2004. In: Bruggaier, Johannes: *Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart*, 2006, S. 64.

²⁸¹ Andreas von Studnitz: Interview vom 3. März 2004. In: Ebenda.

²⁸² Rose, Maike: *Lessing mal anders: Thalheimers eigenwillige Inszenierung der „Emilia Galotti“*. In: *Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin*, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 19.06.2012, online, a.a.O.

²⁸³ Berger, Tristan: *Andreas Kriegenburg. Der Spieler*. In: Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): *Werk-Stück: Regisseure im Porträt*, 2003, S. 63.

Die Figuren in der Thalheimer-Inszenierung werden nicht nur auf der sprachlichen Ebene zu Höchstleistungen getrieben, auch der Körper kommt hier stark zum Ausdruck. Der starke körperliche Einsatz der Schauspieler auf der Bühne lässt das Stück glaubhafter wirken. Verrenkungen, Windungen, auf den Boden schmeißen, jeder Körperteil wird gefordert. Hans-Thies Lehmann spricht in Bezug auf Michael Thalheimers Inszenierung von einer „gestische(n) Körperlichkeit“²⁸⁴:

„Wie oft in seinen Arbeiten erfindet er auch hier eine gestische Körperlichkeit: die erwähnten Zuckungen, Tics, Verbiegungen und plötzlich unkontrolliert ausbrechenden wütigen Verkrampfungen der Akteure. Jeder trägt in seiner Physis, in seinem Körper, seinen Nerven, Muskeln, in der Haut bei sich seine Geschichte der Demütigung, des angetanen Leids, der Ängste und unterjochten Triebe. Die Tragödie wohnt im Körper; in der Physiologie.“²⁸⁵

Diese innewohnende Tragödie zeigt sich etwa, als Emilia Galotti im ersten Aufzug, erste Szene, die Bühne verlässt und der Prinz, unter Beobachtung seines Kammerherrn Marinelli, Emilia nachgeht. Er streckt den Arm nach seiner Geliebten aus mit der Hoffnung, sie zu berühren. Er taumelt ihr nach, versucht mit aller Gewalt seine Angebetete zu erreichen, stürzt beinahe und erkennt, dass alle Mühe vergebens ist, die Kluft zwischen ihnen zu durchbrechen. Auf allen Vieren klettert er zu Marinelli zurück, fällt, windet sich am Boden, versucht aufzustehen, fällt erneut auf den Boden, bis er es endlich schafft, seinen Körper unter Kontrolle zu bekommen und seinem Kammerherrn aufrecht gegenüber zu stehen.

So unkontrolliert die Figuren mit ihren Körpern umzugehen imstande sind, so vorsichtig verhalten sie sich, wenn es um das Ausdrücken und Vermitteln von Gefühlen geht. Unendlich viel Leidenschaft, Verlangen und Gefühl steckt in jeder einzelnen Geste, und doch wagen sie es kaum, sich gegenseitig zu berühren: Emilia, die sich immer wieder von den Blicken des Prinzen beschämt abwendet und es nicht wagt, seinen Blick zu treffen, geschweige denn zu streifen. Graf Appiani, Emilias Verlobter, der seine Angebetete wie ein Tier umstreicht und sich doch nicht traut, Emilia, die die Tränen nicht mehr zurückzuhalten vermag, zu berühren. Odoardo und Claudia Galotti, die sich niemals, nicht zur Begrüßung noch zum Abschied, einen Kuss geben oder eine Umarmung wagen. Die Sehnsucht, sie ist immer allgegenwärtig.

²⁸⁴ Lehmann, Hans-Thies: Michael Thalheimer. Gestenchoreograph. In: Tiedtke Marion / Schulte, Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne: Positionen des zeitgenössischen Theaters, 2011, S. 93.

²⁸⁵ Ebenda, S. 93.

Die Sehnsucht danach, den anderen zu berühren, zu der es jedoch niemals kommt.²⁸⁶ Die unendlich vielen verpassten Gelegenheiten, sich gegenseitig Zuneigung und Liebe zu zeigen, die Figuren wissen darum, gestehen es sich jedoch erst in ihrer Einsamkeit ein. Das Zurückhalten der Gefühle ist demnach kein unbewusster, sondern eher ein gefürchteter, ein gefährlicher Akt.

„Die Fesseln fallen, wenn sie alleine sind. In körperlichen Ausbrüchen wird den unterdrückten Gefühlen freien Lauf gelassen, wahnsinnige Verrenkungen und wilde Schreie fahren durch die Leiber. Und sind sie doch einmal versehentlich mit ihren Fingern über fremde Haut gestrichen, durchfährt es sie wie ein Blitz. Erschrocken weichen sie zurück und vergelten es ihrem Körper mit strafenden Schlägen.“²⁸⁷

Hans-Thies Lehmann widerspricht meiner These, dass der Körper Ausdruck dessen wird, was die Figuren mit der Sprache allein nicht mehr in der Lage sind zu kommunizieren. So sagt er:

„Indem der Körper nichts anderes als sich selbst vorzeigt, erweist sich die Abkehr vom Körper der Signifikanz und die Hinwendung zu einem Körper sinnfreier Geste (Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum) als die äußerste denkbare Aufladung des Körpers mit einer das gesamte gesellschaftliche Dasein betreffenden Bedeutsamkeit. Es wird zum einzigen Thema.“²⁸⁸

Hans-Thies Lehmann geht also hier, im Vergleich zur Rolle des Körpers im dramatischen Theater, von einer gänzlich neuen Rolle des Körpers aus, wenn er sagt: „Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum.“²⁸⁹

Die Fähigkeit mit Bewegungen und Gesten eine Geschichte zu erzählen, ist ein wesentliches Merkmal vieler Inszenierungen Thalheimers:

„Zu den auffallenden Kennzeichen seiner „Handschrift“ als Regisseur gehört einerseits ein „choreographisch“ zu nennendes Interesse an einer kunstvollen, und sogar, wenn man von dem Begriff jeden kritischen Unterton abstreift, hochkünstlich organisierten Bewegungs- und Gestensprache. Paradoxerweise ist sein Theater, obwohl es dicht an der analytischen Erkundung der menschlichen Beziehungen bleibt, niemals „natürlich“, geschweige denn naturalistisch. Dem Zuschauer wird stets die Geste, ja

²⁸⁶ Vgl.: Szymanski, Nadine: Gefesselte Gefühle: Michael Thalheimer überrascht mit einer ungewöhnlichen Inszenierung des Lessing-Klassikers „Emilia Galotti“. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 19.06.2012, online, a.a.O.

²⁸⁷ Ebenda.

²⁸⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, 2008, S. 164f.

²⁸⁹ Ebenda, S. 163.

für jede Inszenierung ein eigenes entwickeltes kinästhetisches, gestisches und mimisches Repertoire der Akteure zu „lesen“ gegeben; man gleitet nicht in den mimetischen Spiegel hinein, auch das starke Expressive wird deutlich wahrgenommen als „ausgestellt“ und hochbewusst eingesetzt.²⁹⁰

Jede einzelne Geste wirkt wie in Zeitlupentempo vollführt, ängstlich welche Reaktionen diese nach sich ziehen könnte.

Es ist die Gräfin, die treffenderweise erkennt: „Soviel Worte, soviel Lügen.“²⁹¹ So stellt sich die Frage, welchen Stellenwert die Sprache auf der einen Seite und der Körper auf der anderen Seite als Vermittlungsinstanz auf der Bühne genießt? Wem darf man Glauben schenken, der Sprache oder dem Körper? Der deutsche Regisseur Andreas Kriegenburg begründet sein Misstrauen gegenüber der Sprache folgendermaßen:

„Die wortlose Kommunikation beglaubigt sich eher als die wortbenutzende Kommunikation. Es gibt ganz viele Situationen in der Literatur oder auch im Film, in denen die Sprache endet und nur noch die reine Geste den anderen überzeugt. Das ist das, worauf der Versuch, von der Wortsprache wegzukommen, abzielt (...).“²⁹²

Die „wortlose Kommunikation“²⁹³ vermittelt nach Andreas Kriegenburg also die glaubwürdigere Form der menschlichen Kommunikation. Der deutsche Intendant, Regisseur und Schauspieler Andreas von Studnitz folgt Kriegenburgs Misstrauen gegenüber der Sprache, indem er sagt: „Körper lügen nicht, Sprache lügt. Ein Körper macht so (greift nach dem Aschenbecher). Das ist immer richtig. Sprache hingegen ist eine Übersetzung.“²⁹⁴

Jan Bosse, ein deutscher Theaterregisseur, vertritt eine abweichende Meinung bezüglich Sprache und Körper, als er beiden Kommunikationsmöglichkeiten – Sprache und Körper, mit Misstrauen begegnet. „Der Körper kann lügen, die Sprache kann lügen, selbst die Gedanken können lügen. Die Gedanken können sogar einen selber belügen.“²⁹⁵ ²⁹⁶ Für Bosse gibt es keine allgemein gültige Regel bezüglich der einen wahren Kommunikationsform.

²⁹⁰ Lehmann, Hans-Thies: Michael Thalheimer. Gestenchoreograph. In: Tiedtke Marion / Schulte, Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne: Positionen des zeitgenössischen Theaters, 2011, S. 87.

²⁹¹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2011, S. 25.

²⁹² Andreas Kriegenburg: Interview vom 26. August 2004. In: Bruggaier, Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart, 2004, S. 144.

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Andreas von Studnitz: Interview vom 3. März 2004. In: Ebenda, S. 146.

²⁹⁵ Jan Bosse: Interview vom 6. März 2004. In: Ebenda, S. 147.

²⁹⁶ Vgl.: Ebenda, S. 142-147.

Diese widersprüchlichen Positionen sollen aufzeigen, wie unterschiedlich die Meinungen bezüglich des Wahrheitsanspruchs im Zuge der Kommunikation von Sprache beziehungsweise durch den Körper ausfallen und wie eng diese Bereiche miteinander verbunden sind. Welchen Stellenwert misst Michael Thalheimer den Kommunikationsinstanzen Körper und Sprache auf der Bühne bei?

Als das Körperliche definiert Michael Thalheimer „Pantomime, Tanz und Gesten.“²⁹⁷ Der deutsche Regisseur beschreibt sich selbst als einen körperbewussten Menschen, der gerne jegliche Art von Sport treibt und ausprobiert. Gerade deswegen verlangt er seinen Schauspielern jegliche Art von körperlicher Anstrengung ab.²⁹⁸ Die Tatsache, dass die Sprache einerseits und der Körper andererseits in dieser Thalheimer-Inszenierung ein übergeordneter Stellenwert zugeschrieben wird und er sich im Probenprozess mit Hilfe der Schauspieler den hier beschriebenen Bereichen getrennt annähert, erklärt der Regisseur folgendermaßen:

„Ich glaube, dass unsere Körper mitunter eine ganz andere Geschichte erzählen als unsere Gedanken. Und da gilt es oft in den Theaterstücken zu überprüfen, was die Figuren in welchem Augenblick denken und ob dies eine Lüge oder wahrhaftig ist. Und so macht uns der Körper oft darauf aufmerksam, dass das, was gesagt wird, nicht schmerzfrei oder gar eine Lüge ist. Dagegen wehrt sich der Körper.“²⁹⁹

Auch Michael Thalheimer steht der Sprache der Figuren kritisch gegenüber und sieht das Körperliche als einen Instinkt an, der sich gegen die Sprache, die Lüge – wie die Gräfin Orsina treffend bemerkt hat – mit ganzer Kraft wehren möchte. Es scheint fast so, als ob die Figuren ihren eigenen Gedanken nicht mehr trauen.

„Erst recht nicht, wenn sie sie in Worte fassen wollen. (...) Doch Worte sind nicht wichtig, es zählt allein die Körpersprache. Wenn der Prinz von seiner Liebe zu Emilia spricht, glaubt ihm niemand ein Wort. Wenn er aber seine Hand zögernd und gleichzeitig gierig nach ihr ausstreckt, dann glauben wir ihm.“³⁰⁰

²⁹⁷ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 193.

²⁹⁸ Vgl.: Ebenda.

²⁹⁹ Ebenda.

³⁰⁰ *Booklet* Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer / Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008, S. 27.

Es fällt auf, dass Sprache und Körpersprache selten synchron eingesetzt werden, die Körpersprache kommt erst nach beziehungsweise zwischen den Sätzen zum Einsatz.

Der Regisseur folgert weiter: „Ich glaube, wir haben es in „Emilia Galotti“ mit Menschen zu tun, deren Weltbilder, mit Ausnahme der Titelfigur, nur noch durch die Sprache existieren. Sie besitzen keine Werte mehr im eigentlichen Sinne, sie behaupten sich nur noch sprachlich“³⁰¹ und wehren sich gegen diese Resignation körperlich. „Ich glaube es gibt eine Sehnsucht nach Werten, nach Glauben, nach etwas außerhalb von uns selbst, was uns sagt, was gut und böse ist“³⁰² und darum kämpfen die Figuren körperlich.

Die Diskrepanz zwischen Sprache und Körper soll im nächsten Kapitel anhand der Analyse der einzelnen Figuren näher untersucht werden.

4.3.4 Figurenanalyse

Im vorigen Kapitel wurde herausgearbeitet, wie eng die Komponenten Sprache und Körper auf der Bühne miteinander verwoben sind. Die eine Komponente bedingt der anderen, um Gefühle, Emotionen und Geschichten dem Publikum zu vermitteln. In manchen Fällen dient jedoch die Sprache dem Körper beziehungsweise der Körper der Sprache nicht zur Verstärkung der Vermittlung von Emotionen, sondern im Gegenteil, als innere, reflexartige Zur-wehr-setzung der eigenen Gefühle, Sehnsüchte und Wünsche. In diesen Fällen kommt es zu einer erheblichen Diskrepanz dieser Vermittlungsinstanzen. Michael Thalheimer hebt gerade die Untersuchung dieser Diskrepanz in den Vordergrund, wenn er sagt:

„Ich glaube, dass unsere Körper mitunter eine ganz andere Geschichte erzählen als unsere Gedanken. Und da gilt es oft in den Theaterstücken zu überprüfen, was die Figuren in welchem Augenblick denken und ob dies eine Lüge oder wahrhaftig ist. Und so macht uns der Körper oft darauf aufmerksam, dass das, was gesagt wird, nicht schmerzfrei oder gar eine Lüge ist. Dagegen wehrt sich der Körper.“³⁰³

Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf dem Charakter der einzelnen Figuren. Außerdem soll auf die Relation von Wahrheit und Lüge eingegangen werden, auf die Verbindung zwischen

³⁰¹ Eller, Carmen: Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer. 03.05.2006 http://www.n-ost.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=909&Itemid=605. 21. 06.2012.

³⁰² Ebenda.

³⁰³ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 193.

dem, was ausgesprochen wird, dem was der Körper vermittelt und dem, was eigentlich gefühlt wird.

Wie bereits angeführt steht der erste Akt des Stückes ganz im Zeichen des Prinzen und seinem Hofgefolge, während der zweite Akt der Familie Galotti gewidmet ist. Zwei Gegenparteien treffen im Laufe des Stückes aufeinander, die ein unterschiedliches Ziel verfolgen. „Die eine Partei will Aufschub erzwingen, die andere keinen Aufschub erdulden.“³⁰⁴ Höfische Figuren – Bürgerliche Figuren: Diese vorläufige Trennung der beiden Parteien findet in der Thalheimer-Inszenierung ebenfalls seine Entsprechung. Auch ich werde im Zuge dieses Kapitels die Analyse der Figuren in drei voneinander getrennten Bereichen behandeln. Widmet sich der erste Teil der Analyse den höfischen Figuren, dem Prinzen und Marinelli, wird im zweiten Teil des Kapitels auf die bürgerlichen Figuren, die Familie Galotti und den Grafen Appiani, eingegangen. Gräfin Orsina bildet den dritten Teil der Analyse, da sie im Handlungsgefüge, im Unterschied zu den übrigen Figuren, alleine steht.³⁰⁵

Herbert Schnierle-Lutz, der Autor des Buches „Gotthold Ephraim Lessing“ hat in Bezug auf Lessings *Emilia Galotti* hervorgehoben, dass Emilia selbst nicht aktiv handelt, da sie in nur sechs der insgesamt dreiundvierzig Auftritte präsent ist. Auch Odoardo Galotti, dem im letzten Aufzug eine wichtige Aufgabe, nämlich die Entscheidung über Revolution gegen den Prinzen und somit der Wahrung der Ehre seiner Tochter, zuteil wird, kommt nur in wenigen Auftritten vor.³⁰⁶ „Die Handelnden sind eindeutig der Prinz und sein Kammerherr Marinelli, also die Vertreter des Feudalabsolutismus. Solchermaßen spiegelt das Stück in der Struktur der Personenauftritte getreulich die damaligen gesellschaftlichen Machtstrukturen wider.“³⁰⁷ Michael Thalheimer übernimmt die Struktur der Personenauftritte, getreu der Vorlage Lessings von 1772, in seine Inszenierung des Trauerspiels.

4.3.4.1 Höfische Figuren

Hettore Gonzaga

Die Rolle des Prinzen Hettore Gonzaga wurde von Michael Thalheimer mit Sven Lehmann besetzt. Auf den ersten Blick lässt sich schwer nachvollziehen, warum der Regisseur den

³⁰⁴ Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, 1986, S. 179.

³⁰⁵ Vgl.: Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 44.

³⁰⁶ Vgl.: Schnierle-Lutz, Herbert: Gotthold Ephraim Lessing, 1981, S. 231.

³⁰⁷ Ebenda.

Schauspieler Sven Lehmann für die Rolle des Prinzen gewählt hat, da er seines äußeren Erscheinungsbildes nach nicht dem Bild eines Prinzen entspricht, doch folgert Sanna Simonetta richtig, wenn sie sagt: „Tatsächlich der Prinz ist kein „Monstrum“; er braucht es auch nicht zu sein. Die schmutzige Arbeit besorgt Marinelli.“³⁰⁸

Der erste Auftritt Hettore Gonzagas spielt im Kabinett des Prinzen, es kommt zu einer Unterredung Hettore Gonzagas mit seinem Kammerherrn Marinelli. Wirkt der Prinz zu Beginn des Stückes körperlich und geistig ruhig und ausgeglichen, für einen Augenblick wird sogar die Illusion einer entspannten Atmosphäre vermittelt, ändert sich das Auftreten des Prinzen und seine Stimme schlagartig, als Marinelli die Bühne betritt. Plötzlich erscheint der Prinz nicht als Mensch, sondern als Herrscher, wenn er sagt: „Aber Was haben wir Neues, Marinelli?“³⁰⁹ Sachlich und ohne Emotionen nimmt das Gespräch der zwei Männer seinen Lauf, bis Marinelli dem Prinzen von der Verlobung des Grafen Appiani erzählt. Auf des Prinzen Frage, mit wem sich der Graf zu verloben gedenkt, antwortet der Kammerherr: „Es ist eine gewisse Emilia Galotti.“³¹⁰ Die Antwort Marinellis stellt insofern einen Schlüsselsatz dar, als sich das Auftreten und der Blick des Prinzen schlagartig verändern. Plötzlich betritt Emilia Galotti die Bühne. Wie hypnotisiert schreitet sie die Bühne entlang, dreht sich plötzlich um und verlässt sie sogleich wieder. Der Prinz taumelt Emilia nach, versucht sie zu fassen, festzuhalten, stürzt, windet sich am Boden und erreicht sie letztendlich nicht.

Bereits in der ersten Szene zeichnet sich die innere Zerrissenheit der Figur des Prinzen ab. Die Gespaltenheit des Charakters des Prinzen lieferte bereits in der Rezeption von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* von 1772 viel Stoff für Diskussion. Karl Lessing, Gotthold Ephraim Lessings Bruder, hebt treffend hervor, was für die weiterführende Charakterzeichnung des Prinzen von großer Bedeutung ist:

„Er nimmt sich der Regierung an, er ist ein Liebhaber von Wissenschaften und Künsten, und wo seine Leidenschaften nicht ins Spiel kommen, da ist er gerecht und billig; er ist überdies fein, und hat allen Schein eines würdigen Fürsten.“³¹¹

³⁰⁸ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 31.

³⁰⁹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 2.

³¹⁰ Ebenda.

³¹¹ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 372.

Das tragische Ende des Stückes zeichnet sich bereits in dieser Doppelfunktion Prinz – Mensch von Hettore Gonzaga ab.³¹² Wie in der Lessing-Forschung immer wieder hervorgehoben wurde, ist Hettore Gonzaga als Prinz und Herrscher, in seiner gewohnten Umgebung und sich seiner Macht durchaus bewusst, ein guter Mensch, gerecht und sympathisch. Erst zu dem Zeitpunkt als er in Lessings Original Emilias Porträt zu Gesicht bekommt, beziehungsweise in Michael Thalheimers Inszenierung von Marinelli über die Verlobung von Emilia mit dem Grafen informiert wird und sich seine Gefühle für Emilia eingesteht, zeigt er sich als Mensch. Als Mensch droht seine Figur in der Schwebelage zu sein, das bedeutet, weder ganz Mensch noch ganz Prinz sein zu können. Hieraus ergeben sich zwei bedeutende Probleme. Als Mensch bewirkt seine Liebe zu Emilia eine Distanz zur höfischen Lebensform und seiner Position als Herrscher. Da ihm als Prinz seitens Odoardo Galotti überwiegend negative Urteile anhaften, ergibt sich auf der anderen Seite die Unmöglichkeit, Teil der Welt der Familie Galotti zu sein. Der Zugehörigkeit zu der einen beziehungsweise der anderen Funktion seiner Person beraubt, erkennt man eine innere Zerrissenheit seiner Figur.

Als der Prinz den Auftrag zur Verhinderung der Hochzeit von Emilia Galotti mit dem Grafen Appiani an seinen Kammerherrn Marinelli überträgt, ahnt er bereits, dass er sich dem falschen Freund anvertraut hat, wenn er sagt: „Marinelli, wie konnt' ich Ihnen anvertrauen, was ich mir selbst kaum eingestehen wollte?“³¹³ Die Hoffnung, dass den Prinzen Zweifel angesichts seiner Aussage „Alles, Marinelli, alles, was diesen Streich abwenden kann.“³¹⁴ und somit der Übertragung freier Verfügung an seinen Kammerherrn zur Verhinderung der Vermählung des Grafen und Emilia plagen, wird im dritten Aufzug des Stückes vehement zerschlagen. Man bekommt einen Prinzen zu sehen, dem plötzlich jedes Mittel, sein Ziel zu erreichen, nämlich Emilia für sich zu gewinnen, recht ist. Ist der Prinz verärgert, dass Marinellis erster Plan, den Grafen in den Dienst des Prinzen zu stellen und die Hochzeit somit zu verzögern, misslungen ist, gibt er sich bestürzt, als Marinellis neuer Plan, die Hochzeitskutsche von Emilia und dem Grafen zu überfallen und Emilia dann einen Zufluchtsort im Schloss zu bieten, bereits ausgeführt wird. Abermals schleichen sich Zweifel an der Richtigkeit der Verhinderung der Hochzeit ein, wenn er sagt: „Und eine Bangigkeit überfällt mich – Marinelli.“³¹⁵, die im

³¹² Vgl.: Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 30.

³¹³ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 3.

³¹⁴ Ebenda, S. 4

³¹⁵ Ebenda, S. 17.

nächsten Augenblick jedoch wieder vergessen scheint, als der Prinz einen kläglichen Versuch tätigt, seinem Kammerherrn mit einer zögerlichen, fast körperlich schmerzenden Umarmung dankt und fröhlich springend die Bühne verlässt.

Kurz darauf kehrt der Prinz siegessicher mit in die Luft ausgestreckten Armen auf die Bühne zurück. Plötzlich überfällt ihn das Gefühl, falsch gehandelt zu haben. Er sackt körperlich in sich zusammen, legt eine Hand auf die Stirn und schüttelt nachdenklich seinen Kopf.

Im dritten Aufzug offenbart der Prinz Emilia seine wahren Gefühle, indem er sagt: „Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben.“³¹⁶ Zum ersten Mal scheinen Sprache und Körper des Prinzen miteinander in Einklang zu stehen, wenn er sich seiner Angebeteten aufrichtig und ehrlich öffnet.

Im vierten Aufzug wird die Aussage des Prinzen vom dritten Aufzug „Und eine Bangigkeit überfällt mich – Marinelli“³¹⁷ bestätigt, als er von Marinelli erfährt, dass der Überfall auf die Hochzeitskutsche dem Grafen Appiani das Leben gekostet hat. Plötzlich wacht der Prinz aus seiner Trance, permanent sein Ziel vor Augen, auf und erkennt, dass er, beziehungsweise Marinelli zu weit gegangen sind. Obwohl er Marinelli freie Hand in Bezug auf die Verhinderung der Vermählung Emilias mit dem Grafen gegeben hat, ist der Prinz sichtlich erschrocken über den tragischen Ausgang des Plans. Bereits im dritten Aufzug, erster Auftritt macht der Prinz seinen Standpunkt in Bezug auf die Gefährdung von unschuldigen Personen durch die Ausführung seines Plans gegenüber Marinelli klar. „Und es ist nicht meine Art, daß ich Leute Dinge verantworten lasse, wofür sie nicht können“³¹⁸ stellt er fest. Um nichts in der Welt hätte er ein Menschenleben für die Erfüllung seines Wunsches in Kauf genommen. So sagt er: „Bei Gott! Ich bin unschuldig an diesem Blute. – Wenn Sie mir vorher gesagt hätten, daß es dem Grafen das Leben kosten werde – Nein, nein!“³¹⁹ Die Erkenntnis, dass man ihn selbst, den Prinzen, für diese schreckliche Tat verantwortlich machen könnte, löst in ihm die Angst aus, nun auch Emilia schlussendlich verloren zu haben:

³¹⁶ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 20.

³¹⁷ Ebenda, S. 17.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Ebenda, S. 22.

„(...) was wird man denn glauben? – Sie zucken die Achsel? – Mich wird man für den Täter halten – (...) Mich! mich selbst! – Oder ich muß von Stund' an alle Absicht auf Emilien aufgeben -.“³²⁰

Heftig distanziert sich der Prinz von dieser schrecklichen Tat und klärt den Kammerherrn über seine Ansichten der Dinge auf: „auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht. Nur, guter Freund, muß es ein kleines Verbrechen, ein kleines stilles, heilsames Verbrechen sein.“³²¹

Michael Thalheimer legt den Schwerpunkt des Prinzen Hettore Gonzaga auf die innere Zerrissenheit dieser Figur. Schlussendlich ist es nicht nur die Doppelfunktion Mensch – Prinz³²² des Hettore Gonzaga, sondern auch die Unvereinbarkeit zweier unterschiedlicher Lebensstile, die das tragische Ende heraufbeschwören.

Marinelli

Der Schauspieler Ingo Hülsmann spielte die Rolle des Kammerherrn Marinelli. Er hält die Fäden aller in der Hand und spinnt sie zu einem ausweglosen Ende.³²³ „Er kann giftig wirken wie eine Schlange, hämisch wie ein Teufel oder unschuldig wie ein Lamm.“³²⁴ Bereits in Lessings Original wurde die Figur des Kammerherrn außerordentlich gelobt. So folgert Friedrich Nicolai, ein enger Freund Lessings: „Die Feinheiten in diesem Charakter sind allein ein paar ganze Schauspiele anderer Schriftsteller wert.“³²⁵

Der erste Auftritt Marinellis erfolgt im Kabinett des Prinzen in einer Unterredung mit Hettore Gonzaga. Marinelli hat bereits hier eine zentrale Funktion inne, denn er ist es, der dem Prinzen von der auf diesen Tag angesetzten Hochzeit des Grafen Appiani mit dem jungen Mädchen Emilia Galotti erzählt. Der Prinz, der die Hochzeit seiner Angebeteten unbedingt verhindern will, sucht bei seinem Kammerherrn Rat und überträgt auf Marinellis Frage

³²⁰ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 22f.

³²¹ Ebenda, S. 23.

³²² Vgl.: Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 30.

³²³ Vgl.: Szymanski, Nadine: Gefesselte Gefühle. Michael Thalheimer überrascht mit einer ungewöhnlichen Inszenierung des Lessing-Klassikers „Emilia Galotti“. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 04.07.12, online, a.a.O.

³²⁴ Ebenda.

³²⁵ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 390.

„Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue?“³²⁶ die Verhinderung der Hochzeit in die Hände des Kammerherrn. Bereits hier plagen den Prinzen Zweifel an dieser Entscheidung, die sich schlussendlich als gerechtfertigt erweisen, wenn er äußert: „Marinelli, wie konnt' ich Ihnen anvertrauen, was ich mir selbst kaum eingestehen wollte?“³²⁷

Innerhalb kürzester Zeit hat Marinelli einen ausgeheckten Plan parat, den er dem Prinzen selbstsicher darlegt:

„Fahren Sie sogleich nach ihrem Lustschlosse, nach Dosalo. Der Weg nach Sabionetta geht da vorbei. Wenn es mir nicht gelingt, den Grafen augenblicklich zu entfernen: so denk ich – Sie wollen ja, Prinz, wegen Ihrer Vermählung einen Gesandten nach Massa schicken? Lassen Sie den Grafen Appiani dieser Gesandte sein; mit dem Bedinge, daß er noch heute abreiset. – Verstehen Sie?“³²⁸

Marinellis nächster Auftritt findet im Haus der Familie Galotti statt, wo er den Grafen Appiani aufsucht und versucht, seinen Plan in die Tat umzusetzen. Mit einem hämischen Lachen bewaffnet betritt Marinelli die Bühne. Selbstsicher unterbreitet er dem Grafen das Anliegen des Prinzen, ihn als Gesandten nach Massa zu schicken, und wähnt sich bereits siegessicher. Doch der Graf lässt sich von diesem verlockenden Angebot nicht verführen, steht die Hochzeit mit Emilia Galotti für ihn an höchster Stelle. Versucht Marinelli seinen Groll gegen den Grafen anfangs zu verbergen, kann er seinen Ärger über die Ablehnung des Angebotes des Grafen nicht zurückhalten. Das zu anfangs höfliche Gespräch der beiden Herren ufert in einen Schreikampf zweier Rivalen aus. Als Marinelli schlussendlich ganz ruhig äußert „Nur Geduld, Graf, nur Geduld!“³²⁹ ahnt der Graf Appiani wie auch das Publikum bereits, dass sich der Kammerherr Marinelli mit der Abfuhr des Grafen nicht zufrieden geben wird.

Auf dem Lustschloss des Prinzen zeigt Marinellis Körperhaltung bereits, dass sich sein ursprünglicher Plan nicht in die Tat umsetzen ließ. Mit gebücktem Rücken und hängenden Armen betritt der Kammerherr die Bühne. Auch Hettore Gonzaga ahnt bereits, dass Marinelli gegen die anstehende Hochzeit nichts hatte ausrichten können, wenn er sagt: „So bleibt es

³²⁶ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 4.

³²⁷ Ebenda, S. 3.

³²⁸ Ebenda, S. 4.

³²⁹ Ebenda, S. 14.

dabei? Emilia wird noch heute die Seinige?³³⁰ Der Prinz, der zutiefst davon enttäuscht ist, dass Marinelli den Grafen von dem Plan nicht überzeugen konnte, ist überrascht, als dieser bereits seinen zweiten Plan darlegt. Noch überraschter gibt er sich jedoch, als Marinelli ihm offenbart: „Kurz: wovon ich gesprochen, geschieht.“³³¹

Ohne Rücksicht auf Verluste beziehungsweise Zwischenfälle, ist Marinelli fest davon überzeugt, dass sein nächster Plan funktionieren wird. So sagt er: „Aber für den Ausgang müßte man nicht stehen sollen. - Es könnten sich Unglücksfälle dabei ereignen.“³³²

Als der Prinz die Bühne verlässt und Marinelli alleine zurückbleibt, lässt er alle Hüllen fallen. Auch die Figur des Marinelli ist zwiegespalten. Er reißt sich sein Gewand vom Leib, schreit, springt, gibt unkoordinierte Laute von sich, stürzt auf den Boden, um kurz darauf seine Fassung wieder zu erlangen. Ruhig und schnell wieder gefasst droht er laut „Ha, Herr Graf, der Sie nicht nach Massa wollten, und nun noch einen weitem Weg müssen! – Wer hatte Sie die Affen so kennen gelehrt?“³³³

Als Emilia bereits auf dem Weg zum Schloss ist, sieht sich der Prinz außer Stande, sie zu empfangen und bittet Marinelli, dies für ihn zu übernehmen. In der folgenden Szene klärt Marinelli Emilia über die heroischen Taten des Prinzen auf, der Emilia nach dem Überfall auf die Kutsche sogleich Eintritt in das Schloss Dosalo gewährte und lässt sie dann mit dem Prinzen allein.

Kurz darauf erscheint auch Claudia Galotti auf dem Schloss, um ihrer Tochter zur Hilfe zu eilen. Im Gespräch mit Marinelli erkennt sie die schrecklichen Zusammenhänge. Sie setzt die einzelnen Puzzleteile zusammen: Der Streit zwischen Marinelli und dem Grafen am selben Morgen, die letzten Worte des sterbenden Grafen, die da waren „Marinelli“. Plötzlich erkennt sie, mit welcher Intrige man es auf ihre Tochter abgesehen hat. Wild entschlossen, sich für ihre Tochter einzusetzen, scheut sie sich auch nicht davor, die Wahrheit laut auszusprechen. Marinelli, der sich und den Prinzen schützen will, kann seine Wut auf Claudia Galotti nicht mehr verbergen und erwidert schreiend, jedes Wort genau betonend, auf die Anschuldigungen Claudias: „Sie schwärmen, gute Frau. – Aber mäßigen Sie wenigstens Ihr wildes Geschrei, und bedenken Sie, wo Sie sind.“³³⁴ Claudia Galotti, die sich von Marinelli nicht

³³⁰ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S.15.

³³¹ Ebenda, S. 17.

³³² Ebenda, S. 16.

³³³ Ebenda, S. 17.

³³⁴ Ebenda, S. 21.

einschüchtern, geschweige denn das Wort verbieten lässt, geht ab und lässt einen verunsicherten Kammerherrn zurück. Kurz darauf erscheint der Prinz persönlich. Darüber informiert, dass der Graf bei dem Überfall auf die Kutsche gestorben ist, überhäuft er Marinelli mit Vorwürfen. Sichtlich getroffen von den harten Worten des Prinzen versucht Marinelli die ausufernde Situation zwischen dem Prinzen und ihm mit folgenden Worten zu retten: „O daß er noch lebte! Alles, alles in der Welt wollte ich darum geben – (bitter) selbst die Gnade meines Prinzen.“³³⁵

Marinelli und Hettore Gonzaga überhäufen sich gegenseitig mit Vorwürfen und streiten darüber, wer mit welcher Tat mehr zu dem unglücklichen Ausgang des Planes beigetragen hat. Nach einem kurzen Augenblick der Stille, Marinelli und Hettore Gonzaga stehen ganz dicht beieinander, legt Marinelli seinen Kopf auf die Schulter des Prinzen. Dies ist eine der wenigen Gesten der Zuneigung, die die Figuren sich zu zeigen gestatten. Beide Männer erstaunen, als plötzlich die Gräfin Orsina im Schloss ankommt. Da der Prinz die Gräfin nicht empfangen möchte, erklärt sich Marinelli bereit, Orsina zu empfangen und sich im Namen des Prinzen aufgrund der chaotischen Zustände des Tages zu entschuldigen. Alle Versuche Marinellis, die Gräfin zu überzeugen, dass der Prinz sie trotz des Briefes nicht erwartet, weil er den Brief nicht gelesen hat und heute leider keine Zeit für ihren Besuch aufbringen kann, scheitern. Nicht gewillt dem Kammerherrn seine offensichtlichen Lügen abzukaufen, beharrt die Gräfin darauf, den Prinzen persönlich zu sprechen.

Wie so oft in Thalheimers Inszenierung klopfen Hände gegen die Herzen der Dialogpartner. Jedes mal kommen die Figuren zu demselben Ergebnis. Auch die Gräfin klopft Marinelli mit harten Schlägen auf sein Herz, hält einen kurzen Moment inne und erkennt, dass dieser herzlos ist. Plötzlich erscheint der Prinz und erklärt der Gräfin persönlich, dass er sie heute leider nicht empfangen kann. Zurück bleiben eine aufgewühlte und verletzte Gräfin und ein sichtlich erleichterter, den Lügen müde gewordener Marinelli. Da auch die Gräfin die schrecklichen Zusammenhänge des Planes erkennt, gewinnt sie plötzlich die Oberhand im Gespräch mit Marinelli und küsst diesen, bis er auf dem Boden liegt. Als Marinelli alleine auf der Bühne zurückbleibt, erkennt er, dass er diesen Kampf verloren hat.

³³⁵ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S.22.

4.3.4.2 Bürgerliche Figuren

Emilia Galotti

Im Gegensatz zu Lessings *Emilia Galotti* von 1772 wird die Figur Emilia in Thalheimers Inszenierung bereits im Vorspann des Stückes eingeführt. Obwohl Gotthold Ephraim Lessing seinem Trauerspiel den Namen *Emilia Galotti* gegeben hat, verzeichnet die Figur der Emilia im Gegensatz zu den höfischen Figuren relativ wenige Auftritte. Gotthold Ephraim Lessing erklärt dies folgendermaßen:

„Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten, oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen.“³³⁶

Nichtsdestotrotz fungiert Emilia Galotti als Hauptcharakter und wird durch die Dialoge der übrigen Figuren das ganze Stück hindurch allgegenwärtig.

Der erste Auftritt Emilias, sie schreitet die Bühne wie einen Laufsteg entlang, kann als Pendant zu Emilias Porträt in Lessings Original von 1772 gesehen werden. Da Michael Thalheimer den vierten Auftritt des ersten Aufzuges, indem Conti dem Prinzen zwei Gemälde, eines mit dem Porträt der Gräfin Orsina und eines mit dem Porträt Emilia Galottis zeigt, gestrichen hat, fungiert der erste Auftritt Emilias hier sozusagen symbolisch als lebendes Gemälde. Die Tatsache, dass sich Emilia in ihrem ersten Auftritt wie in Trance bewegt und überdies stumm bleibt, verleiht ihrer Figur von Anfang an etwas Heiliges und Engelhaftes. Thalheimer hält sich also an die Vorlage Lessings, denn auch hier wurde die Figur der Emilia von Karl Lessing dahingehend charakterisiert:

„Nur wider die Emilia Galotti habe ich etwas auf dem Herzen. (...) Noch hast du sie nur als fromm und gehorsam geschildert. Aber ihre Frömmigkeit macht mir sie – aufrichtig! – etwas verächtlich, oder, wenn das zu viel ist, zu klein, als daß sie zum Gegenstand der Lehre, des edlen Zeitvertreivs und der Kenntnis für so viele tausend Menschen dienen könnte.“³³⁷

Im zweiten Auftritt des zweiten Aufzuges kommt Emilia gerade von der Messe nach Hause zurück und berichtet ihrer Mutter von der Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche.

³³⁶ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Briefe von und an Lessing 1770-1776, 1988, S. 352.

³³⁷ Ebenda.

„Ich hatte mich eben vor dem Altare auf meine Knie gelassen. Eben fing ich an, mein Herz zu erheben: als dicht hinter mir etwas seinen Platz nahm. Ganz dicht hinter mir! – Ich konnte weder vor noch zur Seite rücken – so gern ich auch wollte, aber es währte nicht lange, so hört´ ich, ganz nah an meinem Ohre – nach einem tiefen Seufzer – meinen Namen! Emilia. Es sprach von Schönheit, von Liebe – Es klagte, daß dieser Tag, welcher mein Glück mache – wenn er es anders mache – sein Unglück auf immer entscheide. – Es beschwor mich – hören muß´ ich dies alles. Aber ich blickte nicht um; ich wollte tun, als ob ich es nicht hörte. (...) Und da ich mich umwandte, da ich ihn erblickte – Ihn selbst. Den Prinzen. Er sprach; und ich hab ihm geantwortet. Aber was er sprach, was ich ihm geantwortet – fällt mir es noch bei, so ist es gut, so will ich es sagen. Jetzt weiß ich von dem allen nichts. Meine Sinne hatten mich verlassen.“³³⁸

Die Rede Emilias steht hier in totalem Widerspruch zu ihren Körperbewegungen. Sie berichtet ihrer Mutter Claudia von dem Vorfall in der Messe, der sie in ihrer Ehre beschämt hat. Verschlissen hat sie ihre Ohren, um die Nachstellungen des Prinzen nicht vernehmen zu müssen. Und doch geht sie beim Erzählen dieses unangenehmen Vorfalles aufrechten Ganges, hebt beide Arme in die Luft und öffnet diese, wie als hieße sie jemanden willkommen. Keine Miene wird verzogen, nur die Stimme Emilias, die immer wieder in ein Flüstern übergeht, wenn sie nicht mehr auszusprechen wagt, wie sich der Prinz ihr gegenüber verhalten hat und inwiefern er sie damit in Verlegenheit gebracht hat, steht in Kontrast zu ihrer aufrechten Körperhaltung und ihrer selbstsicheren und ruhigen Miene. Die selbstsichere Körperhaltung symbolisiert, dass sich Emilia selbst keine Fehler bei der Begegnung des Prinzen vorzuhalten hat. Die Stimme, beziehungsweise das Flüstern, das zu ihrer Körperhaltung in Kontrast steht, setzt sie bewusst ein, weil die Gesellschaft und ihre Familie es so von ihr erwarten.

Claudia Galotti rät ihrer Tochter Emilia diesen unangenehmen Vorfall vor ihrem Verlobten, Graf Appiani, geheim zu halten. Emilia erwidert daraufhin: „Der Graf muß das wissen. Ihm muß ich es sagen.“³³⁹ und signalisiert dem Publikum dadurch abermals das fromme und gewissenhafte Mädchen, dass „vor ihm nichts auf dem Herzen haben“³⁴⁰ möchte.

Im nächsten Aufzug betritt Graf Appiani die Bühne und schreitet wie in Zeitlupe von hinten auf seine Verlobte zu, die ihm den Rücken zukehrt. Wirken Emilias Bewegungen anfangs tänzerisch, versteift sich ihr Körper mehr und mehr, je näher der Graf auf sie zukommt. Sie

³³⁸ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 7f.

³³⁹ Ebenda, S. 8.

³⁴⁰ Ebenda.

ballt ihre Fäuste mit einer Kraft, die die weißen Knöchel der Finger durchscheinen lassen, versteift sich mit dem ganzen Körper und zieht die Schulter in Richtung Kopf, wie um sich vor etwas schützen zu müssen. Sie winkelt ihre Arme an und fleht körperlich darum, dass der Graf sie nicht berühren möge. Als Appiani ihren Arm zärtlich von der Schulter bis zum Handgelenk hinunterstreicht und sie schlussendlich an der Hand nimmt, kann Emilia ihre Tränen nicht mehr zurückhalten. Wie dicke, schwere Perlen schießen Tränen aus Emilias Augen. Kann sie einerseits die Berührung des Grafen körperlich kaum ertragen, sagt sie andererseits fröhlich: „Ich wünschte Sie heiter, Herr Graf, auch wo Sie mich nicht vermuten. – So feierlich? so ernsthaft? – Ist dieser Tag keiner freudigern Aufwallung wert?“³⁴¹ Obwohl sich Emilia Galotti ihrem Schicksal, den Grafen Appiani zu heiraten, zu fügen scheint, signalisiert ihr Körper das Gegenteil, nämlich ihre wahren Gefühle. Der Körper kämpft hier für den Wunsch nach Erlösung, den mit Sprache Emilia niemals auszusprechen wagen würde.

Der Plan des Prinzen und Marinellis, Emilia nach dem Überfall auf die Hochzeitskutsche in das Schloss Dosalo zu bringen, gelingt. Nichtsahnend wo sie sich befindet, beziehungsweise wem sie ihre Rettung zu verdanken hat, wirkt sie ängstlich und verloren, als sie die Bühne betritt. Erst von Marinelli, dem Kammerherrn des Prinzen, erfährt sie, dass sie sich auf dem Lustschloss des Prinzen befindet. Als Emilia und der Prinz sich plötzlich gegenüberstehen, wirkt sie wie versteinert. Es scheint, als hätte sie Angst sich zu bewegen und einen falschen Schritt zu wagen. Der Prinz hebt zögerlich seine Hand, will Emilia berühren. Doch plötzlich dreht sich Emilia abrupt um und verlässt die Bühne. Kurz darauf, kehrt sie, wie verwandelt, festen Schrittes, mit entschlossener Miene, zurück, steuert auf den Prinzen zu, rennt ihn fast um, um dann verzweifelt zu flüstern: „Was soll ich tun?“³⁴² Emilia signalisiert durch ihre Stimme und ihre Sprache die Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit in der sie sich befindet. Ihr Körper scheint dagegen zu rebellieren, andauernd von ihren Mitmenschen gelenkt zu werden. Heißt es in Gotthold Ephraim Lessings Original „Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann“³⁴³, kann der Wunsch Emilias nach Selbstbestimmung hier aus Emilias Körperhaltung herausgelesen werden.

Der Rede des Prinzen, in der er Emilia seine Liebe beteuert und ihr offenbart „Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben“³⁴⁴ kann

³⁴¹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 8.

³⁴² Ebenda, S. 19.

³⁴³ Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 84.

³⁴⁴ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 20.

und will Emilia schlussendlich nicht widerstehen. Und als sie ihren Kopf sanft auf die Schulter des Prinzen legt, weiß man bereits, wie sie sich entscheiden wird. Der Prinz verlässt die Bühne und Emilia folgt ihm.

Im letzten Auftritt des Stückes, in dem Gespräch Emilias mit ihrem Vater Odoardo Galotti, scheint Emilie endlich ihren Frieden gefunden zu haben. Körper und Sprache stellen schlussendlich eine Einheit dar, wenn Emilia aus voller Inbrunst schreit: „Ich bin aus Fleisch und Blut. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Was zögern Sie?“³⁴⁵ Anders als bei Lessings *Emilia Galotti* von 1772 wird Emilia in Michael Thalheimers Inszenierung nicht von ihrem Vater getötet, sie wird von Walzer tanzenden Paaren, von der Gesellschaft verschluckt.

Odoardo Galotti

Peter Pagel spielt in Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* den Vater Emilias, Odoardo Galotti. Thalheimer charakterisiert Odoardo als Figur, die sich hin- und hergerissen fühlt, zwischen dem Wohl seiner Tochter auf der einen Seite und den moralischen Vorstellungen als gewissenhafter Bürger auf der anderen Seite. Bestimmt und selbstsicher gibt er sich, ratlos und schwach handelt er.

Odoardo Galotti ist gekennzeichnet von schlechter Menschenkenntnis und Misstrauen gegenüber seinen Mitmenschen. Sein Misstrauen gilt in erster Linie nicht seiner Tochter, sondern den Absichten anderer Menschen gegenüber seiner Tochter. Dies spiegelt sich in der ersten Szene des zweiten Aufzuges wieder, als er von seiner Frau Claudia erfährt, dass sie die gemeinsame Tochter alleine in die Messe hat gehen lassen:

„Claudia: Sie ist in der Messe.

Odoardo: Ganz allein?

Claudia: Die wenigen Schritte - -

Odoardo: Einer ist genug zu einem Fehltritt!“³⁴⁶

Obwohl Claudia Galotti das Misstrauen ihres Mannes belächelt, behält Odoardo mit seiner Angst und seinem Argwohn schlussendlich Recht.

In seiner Figur spiegelt sich das Verhältnis der Familie Galotti zu dem Grafen Appiani wieder. Er verfehlt die Rückkehr seiner Tochter aus der Messe - trotz der Bitte Claudias, auf die Tochter zu warten - da es ihn auf schnellstem Weg zu dem Grafen zieht:

³⁴⁵ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 33.

³⁴⁶ Ebenda, S. 5.

„Ich muß auch bei dem Grafen noch einsprechen. Kaum kann ich's erwarten, diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen. Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben.“³⁴⁷

Odoardo Galotti und den Prinzen verbindet kein gutes Verhältnis. So ahnt Odoardo bereits, dass die Hochzeit Emilias mit dem Grafen seine Beziehung und die des Grafen zu dem Prinzen abermals verschlechtern wird. Er erklärt seiner Gemahlin: „Dazu bedenkst du nicht, Claudia, daß durch unsere Tochter er es vollends mit dem Prinzen verderbet. Der Prinz haßt mich.“³⁴⁸ Als er von seiner Frau Claudia erfährt, dass der Prinz Gefallen an seiner Tochter gefunden hat, bemüht er sich seine Beherrschung nicht zu verlieren. Weil dieser Tag ein freudiges Ereignis bereithält, nämlich die Vermählung seiner Tochter mit dem Grafen, zwingt er sich, Claudia seinen Argwohn nicht anmerken zu lassen. Obwohl er über die Absichten des Prinzen seiner Tochter gegenüber im Bilde ist, kann er seinen Abschied nicht länger aufschieben. So sagt er wenig überzeugt: „Kommt glücklich nach!“³⁴⁹

Der nächste Auftritt Odoardos erfolgt, als seine Tochter nach dem Überfall vermeintlicher Räuber auf die Hochzeitskutsche bereits im Schloss des Prinzen in „Sicherheit“ gebracht wurde. Den Schein eines ehrenhaften Bürgers während stürzt er herein und fragt augenblicklich nach seiner Tochter: „Vergeben Sie, mein Herr, einem Vater, der in der äußersten Bestürzung ist – daß er so unangemeldet hereintritt. Wo ist meine Tochter?“³⁵⁰ Anstatt eine Antwort auf seine Frage zu bekommen, vertröstet ihn der von dem Kuss der Gräfin verstörte Marinelli und lässt Odoardo schlussendlich mit der Gräfin Orsina alleine zurück.

Durch die Gräfin werden Odoardo die Zusammenhänge offengelegt und der schreckliche Plan des Prinzen und seines Kammerherrn aufgedeckt. Bestürzt muss Odoardo erfahren, dass der Graf bei dem Überfall auf die Kutsche sein Leben verloren hat und dass es seine Tochter, zwar lebendig, aber als Ziel der Begierde des Prinzen noch schlimmer als mit dem Tod getroffen hat. Sanna Simonetta, die Autorin des Buches *Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik* bezeichnet die Gräfin als positive Gegenfigur zu Odoardo. Sieht sich Odoardo Galotti im letzten Akt des Stückes unfähig zu handeln, ist es Orsina, die ihm die Pistole überreicht und ihn in der Rettung der

³⁴⁷ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 6.

³⁴⁸ Ebenda.

³⁴⁹ Ebenda, S. 7.

³⁵⁰ Ebenda, S. 30.

Ehre seiner Tochter mit der Rache an dem Prinzen bestärkt:³⁵¹ „Der festen Entschlossenheit Orsinas steht die Unentschlossenheit Odoardos gegenüber, die den Verlauf des gesamten V. Aktes bestimmt.“³⁵²

Unwillig den Tatsachen ins Auge zu blicken, wiederholt Odoardo immer lauter werdend, fast brüllend „Ich kenne meine Tochter“³⁵³ bis zur verzweifelten Resignation. Schlussendlich sieht sich Emilias Vater jedoch nicht in der Lage, die Waffe gegen den Prinzen zu erheben. Im Gegensatz zu Lessings Originaltext wird der Dolch, der in der Thalheimer-Fassung durch eine Waffe ersetzt wird, an diesem Abend nicht mehr eingesetzt. Auf der in schummriges Licht getauchten Bühne strauchelt Odoardo mit der Waffe die Bühne entlang und öffnet eine Tür nach der anderen. Plötzlich betritt Emilia die Bühne. Verzweifelt strecken beide die Hände nacheinander aus. Bevor sie sich gegenseitig berühren können, zieht Odoardo seine Hand zurück und Emilia tut es ihm verzweifelt gleich. Auf Emilias Wunsch nach der Waffe antwortet Odoardo: „Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.“³⁵⁴

Anders als in der Originalfassung ist es in Michael Thalheimers Version des Trauerspiels ein symbolischer, durch die Gesellschaft verursachter Tod, den Emilia zu sterben bereit ist.

Claudia Galotti

Die Figur der Claudia Galotti wird in Thalheimers Inszenierung von Katrin Klein verkörpert, die zudem Ensemblemitglied des Deutschen Theaters Berlin ist. Der Charakter der Mutter Emilias ist eine der wenigen Figuren, neben der Gräfin Orsina und Emilia selbst, die im Laufe des Stückes eine enorme Entwicklung durchlebt. Im Hinblick auf die Funktion ihrer Figur im Stück, neben der Gräfin Orsina hat auch sie die Intrige des Prinzen und seines Kammerherrn auf Dosalo durchschaut, überrascht die Tatsache, dass Gotthold Ephraim Lessing sein Stück *Emilia Galotti* im Hinblick auf die ursprüngliche Quelle durch diese zwei Charaktere, Claudia Galotti und Gräfin Orsina, erweitert hat.³⁵⁵

Der erste Auftritt Claudias Galottis erfolgt im ersten Auftritt des zweiten Aufzuges und äußert sich in einem Gespräch zwischen ihr und ihrem Ehemann Odoardo. Dieser ist am Tag der

³⁵¹ Vgl.: Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik, 1988, S. 37.

³⁵² Ebenda.

³⁵³ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 31.

³⁵⁴ Ebenda, S. 33.

³⁵⁵ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, 1986, S. 215.

Hochzeit Emilias vom Land zurückgekehrt, um sich zu vergewissern, dass alle nötigen Hochzeitsvorbereitungen getan sind, um sich danach getrost wieder seinen Vergnügungen am Land widmen zu können. Bereits die Tatsache, dass Claudia und Emilia in der Stadt wohnen, Odoardo Galotti jedoch jede freie Minute auf dem Land verbringt, zeugt davon, dass Claudia die Erziehung Emilias selbst übernommen hat. Obwohl Claudia und Odoardo sich während dieses Dialogs an der Hand halten, geht von dieser zärtlich anhaftenden Geste etwas Unnatürliches, ja sogar Gekünsteltes aus.

Wie in Lessings Originaltext von 1772 charakterisiert auch Thalheimer die Figur der Claudia als fürsorgliche, ängstliche Mutter, die im Glauben zum Wohl ihrer Tochter zu handeln, ebenso zum tragischen Ausgang der Geschichte beiträgt, als diesen zu verhindern. Überwiegt einerseits die Freude, in dem Grafen einen anständigen und tugendhaften Schwiegersohn gefunden zu haben, fürchtet sie den Moment, an dem ihre einzige Tochter nunmehr ein eigenständiges Leben führen wird. „Das Herz bricht mir, wenn ich hieran gedenke. – So ganz sollen wir sie verlieren, diese einzige, geliebte Tochter?“³⁵⁶ äußert sie ihre Bedenken gegenüber ihrem Gemahl. Dieser kann jedoch in der Verbindung Emilias mit dem Grafen nichts Negatives entdecken:

„Was nennst du, sie verlieren? Sie in den Armen der Liebe zu wissen? Vermenge dein Vergnügen an ihr nicht mit ihrem Glücke. – Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern: - daß es mehr das Geräusch und die Zerstreuung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben – fern von einem Manne und Vater, der euch so herzlich liebet?“³⁵⁷

Sogleich versucht Claudia ihren Gemahl zu beschwichtigen und äußert:

„Wie ungerecht, Odoardo! Aber laß mich heute nur ein einziges Wort für diese Stadt, für diese Nähe des Hofes sprechen, die deiner strengen Tugend so verhaßt sind. – Hier, nur hier konnte die Liebe zusammenbringen, was zusammen gehört. Hier nur konnte der Graf Emilien finden; und fand sie.“³⁵⁸

Überdies berichtet Claudia ihrem Mann in fast heiterem Tonfall, dass Emilia aufgrund ihrer makellosen Schönheit die Aufmerksamkeit des Prinzen Hettore Gonzaga auf sich gezogen

³⁵⁶ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 6.

³⁵⁷ Ebenda.

³⁵⁸ Ebenda.

hat. Da Odoardo keine guten Beziehungen zu dem Prinzen hegt, erregt ihn der Zwischenfall derart, dass er überstürzt das Haus verlässt.

Im nächsten Auftritt kehrt Emilia von der Messe zurück und berichtet ihrer Mutter von einer unangenehmen Begegnung in der Kirche. Während der gesamten Erzählung Emilias kehrt Claudia ihrer Tochter den Rücken zu. Erst als Emilia offenbart, dass es sich bei der Begegnung um den Prinzen Hettore Gonzaga gehandelt hat, reagiert Claudia schlussendlich und dreht sich in Richtung Emilia. Auf Emilias Wunsch, dem Grafen von dem unliebsamen Vorfall in der Kirche zu erzählen, rät Claudia ihrer Tochter vehement ab: „Um alle Welt nicht! – Wozu? warum? Willst du für nichts und wieder für nichts ihn unruhig machen?“³⁵⁹ Am tragischen Tod Emilias ist Claudia Galotti auch nicht ganz von Schuld befreit. Denn hätte Emilia auf ihr Herz, ihren Verstand oder ihren Instinkt gehört und ihrem Verlobten, dem Grafen Appiani von dem zufälligen Treffen mit dem Prinzen in der Messe berichtet, wie sie es ursprünglich vorgehabt hatte, wäre es womöglich zu dem tragischen Ausgang der Geschichte nicht gekommen, so Gisbert Ter-Nedden.³⁶⁰

Die Tatsache, dass Emilias Eltern glücklicher mit dem Grafen als ihren Verlobten als Emilia selbst sind und sich in dem Bündnis viel eher eine Verbindung der Eltern Galotti mit dem Grafen abzeichnet, bestätigt die nächste Szene. Der Graf ist bereits im Hause der Galottis eingetroffen und gibt sich entzückt, als er Emilias Mutter erblickt: „Ha! auch Sie hier, meine gnädige Frau! – nun bald mir mit einem innigern Namen zu verehrende!“³⁶¹ Auch Claudia kann es kaum erwarten, den Grafen als Schwiegersohn in der Familie aufzunehmen: „Der mein größter Stolz sein wird! – Wie glücklich bist du, meine Emilia!“³⁶² Diese Szene ist ein Beispiel dafür, dass Emilia selbst keine handelnde Funktion inne hat,³⁶³ sondern dass für sie, hier von Claudia, gehandelt, bestimmt und gefühlt wird.

Emilia und ihrer Mutter entgehen nicht, dass der Graf an dem Tag der bevorstehenden Hochzeit ernster als gewöhnlich ist. Sogleich befürchtet Claudia, dass der Graf seine Meinung bezüglich der Hochzeit mit Emilia womöglich geändert hat: „Sie sind heut ernster als gewöhnlich. Nur noch einen Schritt von dem Ziele Ihrer Wünsche – sollt' es Sie reuen, Herr

³⁵⁹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 8.

³⁶⁰ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des Dramas aus dem Geist der Kritik, 1986, S. 217.

³⁶¹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 8.

³⁶² Ebenda.

³⁶³ Vgl.: Schnierle-Lutz, Herbert: Gotthold Ephraim Lessing, 1981, S. 231.

Graf, daß es das Ziel Ihrer Wünsche gewesen?“³⁶⁴ So bangt Claudia um einen glücklichen Ausgang in Bezug auf den Grafen und Emilia, wenn sie offenbart: „Sie machen mich unruhig, Herr Graf.“³⁶⁵

Der starke Charakter der Figur Claudias zeichnet sich größtenteils durch ihre Menschenkenntnis aus. Nach dem Gespräch zwischen Appiani und Marinelli ahnt Claudia, dass die Hochzeit von Emilia und dem Grafen möglicherweise gefährdet ist. In der Tat behält Claudia mit ihrer Skepsis recht, denn der Graf verschweigt ihr, sich dem Befehl des Grafen als dessen Gesandter widersetzt zu haben.

Nach der Entführung Emilias bei dem Überfall auf die Hochzeitskutsche eilt Claudia auf das Lustschloss des Prinzen, um ihre Tochter zu retten. Im Gespräch mit Marinelli erkennt sie plötzlich die schrecklichen Zusammenhänge, wie bereits Gräfin Orsina zuvor und durchschaut dessen Plan.

„Waren Sie es – nicht? – der den Grafen diesen Morgen in meinem Hause aufsuchte? mit dem ich ihn allein ließ? mit dem er Streit bekam? (...) Und Sie heißen Marinelli? (...) Marinelli war – der Name Marinelli war – Der Name Marinelli war das letzte Wort des sterbenden Grafen.“³⁶⁶

Sie beginnt die einzelnen Puzzlestücke zusammensetzen und bringt die Begegnung des Prinzen und Emilia in der Messe mit dem Überfall auf die Hochzeitskutsche, dem Tod des Grafen und seinen letzten Worten in Verbindung. Ihrem Instinkt folgend klagt sie den Prinzen und seinen Handlanger an : „Ha, Mörder! feiger, elender Mörder!“³⁶⁷ Marinelli versucht Claudia Galotti zu beruhigen und ermahnt sie zu bedenken, wo sie sich aufhält. Hier erwacht Claudia Galotti aus ihrer Trance und ihr Mutterinstinkt kommt zum Vorschein. Ihre einzige Sorge gilt von nun an ihrer Tochter Emilia.

Im vierten Aufzug, siebter Auftritt, eilt Claudia zu ihrem Mann, der sich mittlerweile auch in Dosalo eingefunden hat und beteuert: „Wir sind unschuldig. Ich bin unschuldig. Deine Tochter unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig!“³⁶⁸ Sie erkennt, dass ihr Mann Odoardo mit seiner Skepsis gegenüber dem Prinzen und seiner Vorsicht in Bezug auf Emilia im Recht war. Als er gehört hat, dass Emilia alleine in die Messe gegangen ist, hat er seine Frau

³⁶⁴ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 10.

³⁶⁵ Ebenda.

³⁶⁶ Ebenda, S. 20.

³⁶⁷ Ebenda, S. 21.

³⁶⁸ Ebenda, S. 31.

gewarnt: „Einer (Schritt) ist genug zu einem Fehltritt! (...) - Aber sie sollte nicht allein gegangen sein.“³⁶⁹ Schlussendlich behielt Odoardo mit seiner Vorahnung Recht.

Graf Appiani

Die Rolle des Grafen Appiani hat Michael Thalheimer mit dem Schauspieler Henning Vogt besetzt. Neben Emilia Galotti hat auch seine Figur nur relativ wenige Auftritte zu verzeichnen, die sich ausschließlich auf den zweiten Aufzug des Stückes beziehen.

Für Claudia und Odoardo Galotti stellt der Graf Appiani den idealen Schwiegersohn dar. Handelt es sich bei dem Grafen einerseits um einen ehrenwerten und tugendhaften Mann, käme die Hochzeit Emilias mit dem Grafen außerdem einem gewissen sozialen Aufstieg der Familie Galotti gleich. Sieht der Graf nicht nur seiner Verbindung mit Emilia positiv entgegen, kann er die somit automatisch vollzogene Verbindung mit Emilias Eltern vor Vorfreude kaum erwarten.

Am Tag der Hochzeit betritt der Graf ernst das Haus der Familie Galotti. Langsam und mit nachdenklicher Miene nähert er sich zögerlich seiner Verlobten. Ganz dicht hinter ihr stehend, versucht er Emilia nahe zu kommen und sie zu berühren, wagt es jedoch nicht, ihre Haut zu berühren. Liebevoll schnuppert er an ihrem Haar, überwindet seine Angst und streicht Emilias Arm sanft von der Schulter bis zum Handgelenk hinunter, um sie dann ganz vorsichtig an der Hand zu nehmen. Sogleich umspielt ein sanftes Lächeln die Lippen des Grafen. Auf Emilias Frage: „Ich wünschte Sie heiter, Herr Graf, auch wo Sie mich nicht vermuten. – So feierlich? so ernsthaft? – Ist dieser Tag keiner freudigern Aufwallung wert?“³⁷⁰, antwortet der Graf: „Er ist mehr wert als mein ganzes Leben.“³⁷¹ Die Gefühle des Grafen für seine Verlobte kommen aus tiefstem Herzen. In der Verbindung der beiden scheint sich jedoch eher eine Verbindung des Grafen mit Emilias Vater abzuzeichnen, wenn der Graf Odoardo mit höchsten Tönen lobt:

„Eben habe ich mich aus seinen Armen gerissen: - oder vielmehr, er sich aus meinen. – Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß, immer gut, immer edel zu sein, lebendiger, als wenn ich ihn sehe – wenn ich ihn mir denke.“³⁷²

³⁶⁹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 5.

³⁷⁰ Ebenda, S. 8.

³⁷¹ Ebenda.

³⁷² Ebenda, S. 9.

Von der Richtigkeit seiner Verlobung mit Emilia Galotti ist der Graf überzeugt. So sagt er: „Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben.“³⁷³ Der Graf sieht Emilia jedoch nicht als Mensch aus Fleisch und Blut, sondern er hat in seinem Kopf viel eher ein festes Bild von Emilia fixiert, dass er sich seinen eigenen Vorstellungen entsprechend geformt hat, wenn er von ihr spricht: „Ich sehe Sie in Gedanken nie anders als so; und sehe Sie so, auch wenn ich Sie nicht so sehe.“³⁷⁴ Er sieht Emilia zwar, doch nimmt er sie niemals als den Menschen wahr, der sie wirklich ist. Seine Liebe gilt also nicht Emilia aus Fleisch und Blut, sondern der Vorstellung von ihr.

Im Gespräch des Grafen mit Claudia offenbart er ihr, dass er auf das Drängen seiner Freunde hin und keinesfalls aus eigenem Entschluss den Prinzen von seinem Vorhaben, Emilia zu seiner Frau zu nehmen, unterrichten muss. Umso überraschter ist der Graf, als ihn plötzlich Marinelli im Hause der Galottis aufsucht. Marinelli informiert den Grafen darüber, dass er auf Wunsch des Prinzen als Gesandter unverzüglich abreisen muss. Der Plan Marinellis wird jedoch vom Grafen selbst durchkreuzt. Da der Graf seine Hochzeit mit Emilia weder verschieben, verzögern oder aufschieben möchte und er sich dem Kammerherrn als auch dem Befehl des Prinzen widersetzt, kommt es zwischen den beiden Männern zu einer heftigen Auseinandersetzung. So liefern sich die beiden verhassten Männer einen unerbittlichen verbalen Kampf, bei dem der Graf eindeutig bis zum Schluss die Oberhand behält. Als Marinelli abgeht, fällt plötzlich die ganze Spannung von Appianis Körper ab. Selbst überrascht über die Härte, die er dem Kammerherrn und somit auch dem Prinzen gegenübergestellt hat, flüstert er ungläubig: „Das hat gut getan, das hat gutgetan...“³⁷⁵

Auf Claudia Galottis Frage nach dem Anliegen Marinellis antwortet der Graf: „Nichts, gnädige Frau, gar nichts. Der Kammerherr Marinelli hat mir einen großen Dienst erwiesen. Er hat mich des Ganges zum Prinzen erhoben.“³⁷⁶ Der Antwort des Prinzen skeptisch gegenüberstehend fragt Emilias Mutter erneut nach: „Kann ich ganz ruhig sein, Herr Graf?“³⁷⁷ Bereits zu diesem Zeitpunkt ahnt Emilias Mutter, dass der Graf ein wichtiges Detail, das die Hochzeit ihrer Tochter mit Appiani gefährden könnte, vor ihr verschweigt. Den Schein wahrt der Graf nur in Anwesenheit Claudias. Denn als er alleine ist, lässt er die

³⁷³ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 9.

³⁷⁴ Ebenda.

³⁷⁵ Ebenda, S. 14.

³⁷⁶ Ebenda.

³⁷⁷ Ebenda.

Hüllen fallen. Flüstert er sichtlich erleichtert „Das hat gut getan“, ³⁷⁸ überfallen ihn plötzlich Zweifel an der Richtigkeit seiner Handlung, sich dem Auftrag des Prinzen zu widersetzen. Innerlich zitternd entledigt er sich seines weißen Sakkos und reißt sich das Hemd gewaltsam auf. Lächelnd rauft er sich die Haare und ahnt, dass es falsch war, sich dem Befehl des Prinzen zu widersetzen.

4.3.4.3 Gräfin Orsina

Nina Hoss spielt die Rolle der Gräfin Orsina in Michael Thalheimers Inszenierung *Emilia Galotti*. Die Rolle der „betrogene(n), verlassene(n) Orsina“ ³⁷⁹ scheint der Schauspielerin wie auf den Leib geschnitten. Brillant zieht Nina Hoss alle Register der Schauspielkunst, emotional und verletzlich, stark und unbarmherzig, gekränkt und ehrlich. Sie ist die Schlüsselfigur in einem Drama, aus dem es keinen Ausweg gibt.

Ganz langsam schreitet die Gräfin bei ihrem ersten Auftritt den Laufsteg der Bühne entlang, etwas Majestätisches liegt in ihrem Gesichtsausdruck. Lässig lässt sie auf gleicher Höhe mit dem Prinzen den Brief, der zum tragischen Ausgang der Geschichte nicht unerheblich beiträgt, vor dessen Füße fallen. Bereits zu diesem Zeitpunkt ahnt man, welche Rolle diese Figur in dem ausweglosen Drama spielen wird.

Mit einer Pistole bewaffnet betritt die Gräfin im vierten Aufzug, vierter Auftritt, die Bühne. Völlig gefasst hebt sie langsam den Arm und drückt sich die Pistole an die Schläfe. Gewillt abzudrücken, verlässt sie plötzlich der Mut. Tränen schießen der sichtlich gebrochenen Frau in die Augen, verzweifelt lässt die den Arm mit der Pistole in der Hand sinken und legt die Waffe schlussendlich auf den Boden. Als Marinelli die Bühne betritt und sich Orsina nach dem Prinzen erkundigt, wird man Zeuge einer zutiefst unsicheren und traurigen Frau, die sich zwingt, trotz allem mutig und entschlossen aufzutreten. Aufgrund des Briefes, den die Gräfin dem Prinzen hat zukommen lassen, indem sie ihn von ihrem Besuch auf dem Schloss unterrichtet hat, war sie überzeugt, dass man bereits auf ihre Ankunft am Hof vorbereitet wäre. Nichtsahnend von den Zwischenfällen des Tages, wundert sie sich über die Verzögerungsversuche des Kammerherrn, ihr zu dem Prinzen Zugang zu gewähren. Doch

³⁷⁸ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 14.

³⁷⁹ Ebenda, S. 31.

sogleich durchschaut sie die Taktik des Kammerherrn und bringt die Essenz des Stückes mit einem Satz auf den Punkt, wenn sie sagt: „O sagen Sie mir doch, sagen Sie mir – wenn ich anders Ihre liebste, beste Gräfin bin – Soviel Worte, soviel Lügen!“³⁸⁰

Entschlossen eilt sie zu den holzvertäfelten Wänden, damit rechnend, dass sich die Türen öffnen und sie zu ihrem geliebten Prinzen gelangen könnte. Doch keine der unzähligen, in die Wände integrierten und zugleich versteckten Türen öffnet sich. Eine Tür nach der anderen wird von der Gräfin, die bereits den Tränen nahe ist, angesteuert. Keine einzige gewährt ihr jedoch Zugang, keine einzige gewährt ihr Erlösung. Die Fassung wieder gewonnen kehrt sie zu Marinelli zurück. „Wohin?“³⁸¹ fragt Marinelli die Gräfin kokett. „Wo ich längst sein sollte. – Denken Sie, daß es schicklich ist, mit Ihnen hier einen elenden Schnickschnack zu halten, indes der Prinz auf mich wartet?“³⁸² antwortet die Gräfin mit einem gezwungenen Lächeln auf den Lippen. Keine Gefühle zu zeigen, scheint das Motto der Figuren dieser Inszenierung zu sein. Und als sich die Gräfin selbst eingesteht, dass die Liebe des Prinzen verloren ist, kehrt die Stärke ihrer Person von selbst zurück, die sie plötzlich vom Aufgeben hindert und zum Handeln zwingt.

„Verachtung! Verachtung! Mich verachtet man auch! mich! – (Gelinder, bis zum Tone der Schwermut.) Freilich liebt er mich nicht mehr. Das ist ausgemacht. Und an die Stelle der Liebe trat in seiner Seele etwas anders. Das ist natürlich. Aber warum denn eben Verachtung? Es braucht ja nur Gleichgültigkeit zu sein. Nicht wahr, Marinelli?“³⁸³

Worte und Gedanken sprudeln nur so aus der Gräfin heraus:

„Gleichgültigkeit! Gleichgültigkeit an die Stelle der Liebe? – Das heißt, Nichts an die Stelle von Etwas. Denn lernen Sie, dass Gleichgültigkeit ein leeres Wort ist, dem nichts, gar nichts entspricht. Gleichgültig ist die Seele nur gegen das, woran sie nicht denkt; nur gegen ein Ding, das für sie kein Ding ist. (...) – das ist soviel als gar nicht gleichgültig.“³⁸⁴

Marinelli zeigt auf, was ein Mann an Frauen fürchtet, ja sogar verachten kann: „Wem ist es nicht bekannt, gnädige Gräfin, daß Sie eine Philosophin sind?“³⁸⁵

³⁸⁰ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 25.

³⁸¹ Ebenda.

³⁸² Ebenda.

³⁸³ Ebenda, S. 26.

³⁸⁴ Ebenda.

³⁸⁵ Ebenda.

„Ist es wohl noch Wunder, daß mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten.“³⁸⁶

Ein hämisches Lachen imitierend steuert sie zielgerichtet auf den Kammerherrn zu, pocht ihm mit der Hand auf sein Herz und streicht ihre Träne in sein Auge. Diese Geste wiederholt sich im Zuge der Inszenierung und stellt meiner Meinung nach den verzweifelten Versuch, einen Austausch von Gefühlen zustande zu bringen, dar. Plötzlich erscheint der Prinz selbst und entschuldigt sich bei der Gräfin, dass er an diesem Tag keine Zeit für ihren Besuch aufbringen kann. Sichtlich erleichtert, die Worte aus des Prinzen Mund selbst vernommen zu haben, fragt sie Marinelli, weswegen beziehungsweise aufgrund welchen Besuches sich der Prinz nicht um sie annehmen kann. Als sie von Marinelli vernimmt, dass es sich um den Besuch von Emilia Galotti handelt, hat die Gräfin die Intrige des Prinzen und des Kammerherrn bereits durchschaut. Und weil sie den Plan durchschaut hat, scheut sie sich nicht davor, die Verantwortlichen laut anzuklagen:

„Wohl – so will ich Ihnen etwas vertrauen – etwas, das Ihnen jedes Haar auf dem Kopfe zu Berge sträuben soll. – Hören Sie! ganz in geheim! ganz in geheim! (und ihren Mund seinem Ohre nähert, als ob sie ihm zuflüstern wollte, was sie aber sehr laut ihm zuschreit.) Der Prinz ist ein Mörder! (...) des Grafen Appiani Mörder!“³⁸⁷

Mit dieser Aussage wendet sich das Blatt, nun gewinnt die Gräfin die Oberhand. Die Tatsache, den Plan durchschaut zu haben, verleiht ihr plötzlich neuen Mut und unermessliche Kraft. Voller Leidenschaft fällt sie Marinelli um den Hals und küsst ihn inbrünstig. Somit bestätigt sich die Vermutung der Anklage Orsinas: „Küssen möcht’ ich den Teufel, der ihn dazu verleitet hat! (...) Ja, küssen, küssen möcht’ ich ihn. – Und wenn Sie selbst dieser Teufel wären, Marinelli.“³⁸⁸

Es ist die Figur der Orsina, die Emilias Vater Odoardo über die schrecklichen Zusammenhänge und die Intrige des Prinzen beziehungsweise Marinellis aufklärt.

„Da nehmen Sie! Nehmen Sie! Mir – wird die Gelegenheit versagt, Gebrauch davon zu machen. Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit, und Sie werden sie ergreifen, die erste, die beste – wenn Sie ein Mann sind. – Wir können uns alles

³⁸⁶ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 26.

³⁸⁷ Ebenda, S. 29.

³⁸⁸ Ebenda.

vertrauen. Denn wir sind beide beleidigt, von dem nämlichen Verführer beleidigt. - Ah, wenn Sie wüßten – Kennen Sie mich? Ich bin Orsina, die betrogene, verlassene Orsina. – Zwar vielleicht nur um ihre Tochter verlassen. – Doch was kann Ihre Tochter dafür? – Bald wird auch sie verlassen sein. – Und dann wieder eine! – Und wieder eine! Welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle – wir, das ganze Heer der Verlassenen – wir alle in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Das sollte ein Tanz werden! Leben Sie wohl!³⁸⁹

Der Racheakt, den sie aufgrund ihres gebrochenen Herzens geplant hatte, wird plötzlich zum Racheakt all der betrogenen, verlassenen und hintergangenen Frauen. Körper und Stimme sprechen im Fall der Gräfin ein- und dieselbe Sprache. Die Gräfin Orsina ist eine der wenigen Figuren der Inszenierung, die aufrichtig, ehrlich und aus tiefster Überzeugung handeln.

Zusammenfassung:

Gotthold Ephraim Lessing hat seine Figuren in eine Zeit und eine Gesellschaft eingebettet, die von Ungerechtigkeit, Gewalt, Intrigen und Machtmissbrauch geprägt sind. Denn obwohl die Figuren um Liebe, Ehre, Tugend und Gerechtigkeit kämpfen, haben sie längst resigniert und die Hoffnung auf einen positiven Ausgang bereits verloren.

Mit der körperlichen und sprachlichen Zur-Wehr-Setzung der Schauspieler bricht Michael Thalheimer mit der resignierten Haltung der Figuren. Gerade die Figur Emilias sticht aus dem Figurenensemble heraus: Mit ihrer naiven Haltung und wenig Lebenserfahrung verliert sie den Glauben an das Gute und die Kraft, sein Leben zu ändern, nicht.³⁹⁰

4.3.5 Die Macht der Musik – ein theatralisches Mittel

Das Metzler Theatertheorie Lexikon erkennt in der Symbiose von Musik und Theater eine neue Dimension: „(...) ist in jüngerer Zeit eine Tendenz zu beobachten, Theater und Musik in einer noch anderen Weise aufeinander zu beziehen, nämlich Theater als Musik zu begreifen und zu beschreiben.“³⁹¹

³⁸⁹ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 31.

³⁹⁰ Vgl.: Eller, Carmen: Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer. 03.05.2006. http://www.n-ost.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=909&Itemid=605. 15.07.2012.

³⁹¹ Risi, Clemens / Sollich, Robert: „Musik“ [Schlagwort]. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, S. 213.

Betrachtet man Inszenierungen von Michael Thalheimer, Christoph Marthaler oder Frank Castorf, die Musik als festen Bestandteil in ihre Arbeiten integrieren, lässt sich die Funktion der Musik genau bestimmen: Es handelt sich hierbei um Musik,

„die der Ausdruckssteigerung dient, d.h. nicht als Realitätszitat fungiert, sehr wohl aber intensiv an der Erzeugung einer Atmosphäre mitwirken oder sogar erzählerische Funktionen übernehmen und in das Bedeutungsgefüge einer Aufführung eingreifen kann.“³⁹²

Neben den sieben Charakteren, die in dem Kapitel „Figurenanalyse“ ausführlich beschrieben wurden, integriert Michael Thalheimer eine weitere Figur in seine *Emilia Galotti*-Inszenierung: Die Musik als Figur des Erzählers.³⁹³

Wie man an den folgenden Kritiken zu *Emilia Galotti* unter der Regie von Michael Thalheimer sehen kann, kommt der Musik, die aus Wong Kar-Wais Liebesfilm *In the Mood for Love* stammt, in dieser Inszenierung eine große Bedeutung zu:

- „Tragisch-schön schafft die Musik eine Atmosphäre, die starke Emotionen hervorruft, aufwühlt, dem Stück Größe verleiht. Sie steht im Kontrast zu der beiläufigen Art und Weise, in der sich die Handlung vollzieht.“³⁹⁴
- „(...) aus treibender Musik und Stille, die sich zu einem verhängnisvollen System verbinden, in dem der Einzelne keine Chance hat.“³⁹⁵
- „Den Soundtrack zu diesem Befund hat er in Wong Kar-Wais Film „In the Mood for Love“ gefunden, ein kreiselnder Violinwalzer, der als Endlosschleife den stummen Sequenzen der Inszenierung unterlegt ist.“³⁹⁶
- „Lange Pausen sind mit Musik gefüllt, mit sehr emotionalen Klängen, die in eindringlicher Lautstärke bis in die obersten Ränge der Tribünen schallen.“³⁹⁷

³⁹² Risi, Clemens / Sollich, Robert: „Musik“ [Schlagwort]. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, S. 213.

³⁹³ Vgl.: Ebenda.

³⁹⁴ Graefe, Annette: Obsession der Kürze: Michael Thalheimers preisgekrönte „Emilia Galotti“ bei den Duisburger Akzenten. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 22.10.12, online, a.a.O.

³⁹⁵ Bergmann, Wolfgang: Vorwort. In: *Booklet* Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008, S. 3.

³⁹⁶ Burckhardt, Barbara: In the mood for love: Lessing im Thalheimer-Format. In: Ebenda, S. 18.

³⁹⁷ Szymanski, Nadine: Gefesselte Gefühle: Michael Thalheimer überrascht mit einer ungewöhnlichen Inszenierung des Lessing-Klassikers „Emilia Galotti“. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 22.10.12, online, a.a.O.

- „Und immer müssen sie auch mitanhören, wie er zu ihrem vergeblichen Liebes- und Lebensspiel die Geige streicht.“³⁹⁸
- „... eine Laufstegtragödie ohne Ausflucht, ein Melodram, vorangepeitscht vom Geschluchz der Violinen aus dem Off, von hämmernden Rhythmen: Herzsclagmusik nach Motiven aus dem Film „In the Mood for Love.“³⁹⁹

Bevor untersucht wird, welche Funktion der Musik als Erzähler in dieser Inszenierung anhaftet, wird auf die unterschiedlichen Formen von Musik im Theater und auf ihre Bedeutung eingegangen. Nach Erika Fischer-Lichte lassen sich grundsätzlich zwei Möglichkeiten von Bedeutungen unterscheiden:

„(1) Musik, die durch die Tätigkeit des Schauspieler A erzeugt wird und (2) Musik, die von Musikern im Orchestergraben bzw. von Musikern oder Technikern off-stage hervorgebracht wird. Die Tätigkeit des Schauspielers, welche Musik erzeugt, kann als a) Singen und b) als Musizieren bestimmt werden.“⁴⁰⁰

Die Genre Oper und Musical sind von dieser Analyse ausgenommen. Untersucht wird ausschließlich der Einsatz von Musik im Sprechtheater. Zu Fischer-Lichtes Punkt 2 lässt sich hervorheben, dass sich die Musik auf der Bühne der Gegenwart einerseits in Form von eingespielten Musikstücken entfaltet, andererseits bedienen sich jedoch viele Regisseure der Möglichkeit, die Musik in die Handlung auf der Bühne live zu integrieren. Dies kann zum Beispiel durch den Einsatz von Live-Djs, Live-Bands oder einem Chor auf der Bühne erfolgen. Die Live-Integrierung der Musik auf der Bühne erzielt „eine (...) coole Distanz zum Dargestellten, das Gefühl, hier werde eher etwas diskutiert als dargestellt (...)“⁴⁰¹

Das Theater der Gegenwart inspiriert also zahlreiche Regisseure und Theaterschaffende dazu, Musik als Experiment in ihre Inszenierung zu integrieren. Doch stellt sich hier die Frage, was den Trend zu einer Musikalisierung im Theater der Gegenwart auslöst. Zahlreiche Regisseure, deren Inszenierungen durch musikalische Inputs geprägt sind, haben eine musikalische Ausbildung vorzuweisen, spielen oft verschiedenste Instrumente oder stammen aus musikalischen Familien. „Thalheimer ist klassisch ausgebildeter Schlagzeuger, Nübling ging

³⁹⁸ Pressestimmen: Frankfurter Allgemeine Zeitung. In: *Booklet* Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008, S. 27.

³⁹⁹ Pressestimmen: Die Zeit. In: Ebenda, S. 29.

⁴⁰⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Band 1: Das System der theatralischen, 1988, S. 173.

⁴⁰¹ Diederichsen, Diederich: Fülle des Wohllauts. Von der Rolle der Musik bei Michael Thalheimer, Christoph Marthaler, Alain Platel, Frank Castorf, Meg Stuart und anderen. In: *Theater Heute*, Oktober 2003, S. 23.

durch die freie Schule des intensiven Pophörers und die akademische des griechischen Chors, beide inszenieren mittlerweile auch in der Oper. Und der Vater von Friederike Heller ist Dirigent, lange wollte sie selbst Musikerin werden.⁴⁰² Michael Thalheimer sagt über sich selbst:

„Es steckt in mir, dass ich Dinge auch musikalisch betrachte. Ich sage oft: Mal hören, was wir sehen. Oder: Mal sehen, was wir hören (...). Auf den Proben liebe ich geradezu die Wiederholung, bin aber dabei auch sehr vorsichtig. Denn die Wiederholung darf bei den Schauspielern nie zur Abnützung führen.“⁴⁰³

Fakt ist, dass die Dominanz des gesprochenen Wortes auf der Bühne abnimmt. Die Integration der Musik in das Sprechtheater ist die logische Schlussfolgerung einer Abkehr der Alleinherrschaft des gesprochenen Wortes.⁴⁰⁴

Auch die Inszenierungen Michael Thalheimers zeichnen sich durch eine musikalische Note aus. Den Regisseur verbindet eine sehr enge Kooperation mit dem freien Musiker Bert Wrede. Michael Thalheimer lässt nicht nur seinem Bühnenbildner Olaf Altmann einen großen Freiraum für das Gestalten szenischer Räume, auch die Arbeit zwischen Thalheimer und Bert Wrede ist von gegenseitigem Freiraum geprägt. Bert Wrede erzählt über die Zusammenarbeit mit dem deutschen Regisseur: „Im Vorfeld einer Inszenierung spreche ich mit Michael Thalheimer über den Charakter⁴⁰⁵ und eine mögliche Instrumentierung. Er macht dann bereits konkrete Vorschläge, von denen ich aus weitersuche.“⁴⁰⁶

Bert Wrede und Michael Thalheimer haben in enger Zusammenarbeit für jede Inszenierung Thalheimers einen eigenen, unverwechselbaren Klang geschaffen. „Wrede ist von Haus aus in der improvisierenden Post-Free-Jazz-Improvisation-Kultur anzusiedeln, hat aber als Theatermusiker an der Seite von Thalheimer ganz eigene Wege bestritten und trägt einen guten Teil

⁴⁰² Müller, Tobi: Räume aus Sound. Wie man Theater und Musik neu denken kann – eine Recherche. In: Theater Heute, Februar 2011, S. 6.

⁴⁰³ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2089, S. 196.

⁴⁰⁴ Vgl.: Müller, Tobi: Räume aus Sound. Wie man Theater und Musik neu denken kann – eine Recherche. In: Theater Heute, Februar 2011, S. 7.

⁴⁰⁵ „Wrede meint mit „Charakter“ nicht eine Figur, sondern gleich ein ganzes Stück.“ In: Müller, Tobi: „Räume aus Sound“. Wie man Theater neu denken kann – eine Recherche. In: Ebenda, S. 9.

⁴⁰⁶ Ebenda.

Verantwortung für dessen viel beachtete, elegante Irrealisierungseffekte.“⁴⁰⁷ Bei Gerhart Hauptmanns „Die Weber“ kamen Streicher zum Einsatz, die Stücke „Oedipus/ Antigone“ und „Orestie“ wurden von E-Gitarren begleitet und bei der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ ließ sich eine Kirchenorgel vernehmen.⁴⁰⁸ Auch *Emilia Galotti* ist von einem unverkennbaren Klang gezeichnet: dem Walzer.

Bernd Wredes Arbeit mit Michael Thalheimer unterscheidet sich von den Werken, die er für andere Regisseure, wie zum Beispiel für Andrea Breth oder Martin Kusej komponiert hat. Bei Thalheimer schafft er einen Einheitsklang, der sich nicht auf einzelne Figuren, sondern auf das ganze Stück bezieht. Hier entwirft er eine flächendeckende Melodie und verzichtet auf durchrhythmisierete Klänge⁴⁰⁹: „Bei ihm vermeide ich klare Rhythmen oder Drum-Loops. Man muss flächigere Sachen einführen, die zehn Minuten laufen können, ohne dass sie zu wichtig werden.“⁴¹⁰ Dieser Aussage Wredes möchte ich widersprechen. Denn die Musik in Michael Thalheimers Inszenierung ist von großer Bedeutung und fungiert auf keinen Fall als entspannte Hintergrundmusik. Ganz im Gegenteil ist der Walzer in der Aufführung allgegenwärtig, immer präsent und beinahe unverschämt aufdringlich.

Der Walzer:

Nach Aenne Goldschmidt gilt der Walzer als Inbegriff aller Gesellschaftstänze. Der Walzer fungiert als Hochzeitstanz, zählt zu den Grundtänzen in Tanzschulen und wird auf jedem Tanzturnier getanzt.⁴¹¹ Der Walzer, der auch als „Dreher, Schleifer, Deutscher, Ländler, Schwäbischer“⁴¹² bezeichnet wurde, findet seinen Ursprung im Ländler:

„Unter Ländler wird eine gewisse Tanzart, Tanzausführung und eine bestimmte Tanzmusik verstanden. Es handelt sich dabei um einen Figurentanz, der sich bis in das 20. Jahrhundert in Österreich und in Süddeutschland erhalten hat. Der Ländler ist

⁴⁰⁷ Diederichsen, Diederich: Fülle des Wohllauts. Von der Rolle der Musik bei Michael Thalheimer, Christoph Marthaler, Alain Platel, Frank Castorf, Meg Stuart und anderen. In: Theater Heute, Oktober 2003, S. 21.

⁴⁰⁸ Vgl.: Müller, Tobi: Räume aus Sound. Wie man Theater und Musik neu denken kann – eine Recherche. In: Theater Heute, Februar 2011, S. 9.

⁴⁰⁹ Vgl.: Ebenda.

⁴¹⁰ Ebenda.

⁴¹¹ Vgl.: Goldschmidt, Aenna: Handbuch des deutschen Volkstanzes: systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1967, S. 168.

⁴¹² Ebenda, S. 167.

bedeutend älter als seine Literatur; erst um 1800 taucht die Bezeichnung auf, und die Autoren schenken dem Ländler in Wörterbüchern erst Beachtung, nachdem der Walzer bereits die Tanzsäle erobert hat.⁴¹³

Dass der Ländler erst nach der Etablierung des Walzers in die Literatur eingegangen ist, hat dazu geführt, dass die verschiedensten Meinungen der Herkunft des Walzers existieren. Divergierten die Meinungen, ob der Walzer aus dem Ländler, oder der Ländler aus dem Walzer hervorgegangen ist, gab es auch die Ansicht, dass der Walzer ein „Kunstprodukt“⁴¹⁴ sei und ihm keine anderen Tänze vorausgingen. Fest steht jedoch, dass sich der Walzer aus dem Ländler entwickelt hat.⁴¹⁵

„Als die Wiege des Walzers wird oft Schwaben genannt.“⁴¹⁶ Auf dem Land war der Walzer, unter einem anderen Namen, bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts als begehrter Tanz sehr weit verbreitet. 1754 liest man in einer österreichischen Komödie bereits von „walzen umatum“⁴¹⁷, etabliert hat sich der Begriff „Walzer“ jedoch erst gegen Ende 1800. Hervorzuheben ist, dass der Walzer keineswegs gleich Einzug in die höfische Gesellschaft hielt, sondern vorrangig als beliebter Tanz eines jungen Bürgertums galt.⁴¹⁸

„Mit dieser Feststellung ist zugleich das seltsame Schicksal des Walzers begrifflich gemacht: seine herzliche und rasche Aufnahme in den deutschen Bürgerkreisen, das langsame Eindringen in die außerdeutsche Bourgeoisie – (...) – und die große, zum Teil unerschütterliche Zurückhaltung der Höfe, denen nichts daran lag, gutbehütete Prinzessinnen mit Offizieren „liebestrunknen im Taumel der Freude dahinschweben“ zu lassen; der Hofball des deutschen Kaiserhauses hat noch unter Wilhelm II. den Walzer ausgeschlossen. Aber gerade dies ist das Bezeichnende: zum ersten Mal seit langen Jahrhunderten erobert ein Tanz die Welt ohne Sanktion der bisherigen Mächte, der Höfe, der Tanzlehrer und Frankreichs.“⁴¹⁹

Das erste Buch über den Walzer erschien 1782 mit dem Titel „Etwas über das Walzen“ von C. G. v. Zangen⁴²⁰ und der Walzer galt bereits Ende des 18. Jahrhunderts als der beliebteste

⁴¹³ Witzmann, Reingard: Der Ländler in Wien: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses. Wien: Arbeitsstelle für den Volkskundatlas in Österreich 1976, S. 27.

⁴¹⁴ Ebenda, S. 27.

⁴¹⁵ Vgl.: Ebenda.

⁴¹⁶ Goldschmidt, Aenna: Handbuch des deutschen Volkstanzes: systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze, 1967, S. 167.

⁴¹⁷ Ebenda.

⁴¹⁸ Vgl.: Ebenda.

⁴¹⁹ Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes. 3. Nachdruck d. Ausgabe. Berlin 1933. Hildesheim (u.a.): Olms 1992, S. 290.

⁴²⁰ Vgl.: Ebenda.

Gesellschaftstanz überhaupt. Einzug in die Gesellschaft des Adels hielt der Walzer nur schleppend, wurde er zeitweise am Hof sogar verboten.⁴²¹

Merkmale des Walzers:

Der Walzer tritt im $\frac{3}{4}$ - Takt auf und gliedert sich in sechs Schritte:

„(..) ein Dreiviertelrhythmus mit starkbetonter Eins, nach dem sich in je zwei Takten die enggeschlossenen Paare um sich selbst und gleichzeitig auf kreisähnlicher Bahn entlangdrehen, so daß der Tanz dem doppelten Kreislauf der Gestirne ähnelt; der linke Fuß greift aus, der rechte folgt schleifend in einem rückwärts gerichteten Bogen, und der linke vollendet die Halbdrehung; im zweiten Takt spielt sich das gleiche mit Vortritt des rechten Fußes ab.“⁴²²

Interessant für meine Analyse ist weniger der Tanzschritt des Walzers als seine Tanzhaltung:

„Die Dame legt ihre linke Hand auf den auf den rechten Arm des Mannes, mit dem er sie um die Taille faßt, oder auf seine Schulter, oft sogar um den Hals. Die linke Hand des Herrn und die rechte der Frau halten sich fest; die Arme werden dabei meist abgewinkelt.“⁴²³

Das „Umschlingen“⁴²⁴ und „Verschlingen der Arme“⁴²⁵ beim Walzer wurde zur damaligen Zeit von Moralpredigern stark kritisiert. So galt diese Haltung als Revolutionär und Ordinär und wenig schicklich für junge Frauen.⁴²⁶

Die Inszenierung *Emilia Galotti* wird von einer wunderschönen Walzermelodie begleitet, die von Wrede zu einer Endlosschleife umfunktioniert wurde und das ganze Stück hindurch immer wieder ohrenbetäubend im ganzen Theatersaal erklingt. Michael Thalheimer versteht es, die Musik als theatralisches Mittel wirkungsvoll einzusetzen.

Ganz leise ertönt die wunderschöne Walzermelodie zu Beginn der Aufführung und verstummt letztendlich erst mit Emilias Tod. Sie ist das ganze Stück hindurch präsent. Mal erklingt sie ganz leise und dann wieder ohrenbetäubend laut. Wenn die Figuren schweigen setzt die

⁴²¹ Goldschmidt, Aenna: Handbuch des deutschen Volkstanzes: systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze, 1967, S. 167.

⁴²² Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes, 1992, S. 289.

⁴²³ Witzmann, Reingard: Der Ländler in Wien: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses, 1976, S. 61f.

⁴²⁴ Ebenda, S. 61.

⁴²⁵ Ebenda.

⁴²⁶ Vgl.: Ebenda.

Musik ein und manchmal vernimmt man sie auch ganz dezent als Hintergrundmusik während den Dialogen. Ganz selten herrscht absolute Stille. Thalheimer benötigt diese Stille, um die Wirkung der einsetzenden Musik danach ins unermessliche zu steigern. Diese wirkungsvolle Dramaturgie soll anhand eines konkreten Beispiels dargestellt werden.

Ertönt bereits in der Anfangssequenz, der Prinz Hettore Gonzaga und Emilia Galotti befinden sich auf der Bühne, die Melodie, verstummt die Musik ganz plötzlich als Marinelli auftritt. Ein unglaublich rasantes Tempo begleitet den Dialog zwischen dem Prinzen und seinen Kammerherrn:

„Der Prinz

Ich habe zu früh Tag gemacht. Der Morgen war so schön. – Ich habe zu früh Tag gemacht. Der Morgen war so schön. – Aber Was haben wir Neues, Marinelli?

Marinelli

Die Gräfin Orsina ist gestern zur Stadt gekommen.

Der Prinz

Ja. Hier liegt auch schon ihr guter Morgen (auf ihren Brief zeigend) oder was es sonst sein mag! Ich bin gar nicht neugierig darauf. Meine nahe Vermählung mit der Prinzessin von Massa will durchaus, daß ich alle dergleichen Händel fürs erste abbreche. So und nun, genug von ihr. – Von etwas andern! – Nun ja; ich habe sie zu lieben geglaubt! Was glaubt man nicht alles? Kann sein, ich habe sie auch wirklich geliebt. Aber – ich habe! Geht denn gar nichts vor in der Stadt? –

Marinelli

Nichts so gut als gar nichts. – Denn daß die Verbindung des Grafen Appiani heute vollzogen wird – ist nicht viel mehr als gar nichts.

Der Prinz

Des Grafen Appiani? und mit wem denn?

Marinelli

Ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang hat ihn in ihre Schlinge zu ziehen gewußt – mit ein wenig Larve, aber mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz – und was weiß ich?

Der Prinz

Und wie heißt denn die Glückliche? Denn bei alledem ist Appiani – ich hätte sehr gewünscht, ihn mir verbinden zu können.

Marinelli

Er will mit seiner Gebieterin nach seinen Tälern von Piemont – Genssen zu jagen, auf den Alpen, und Murmeltiere abzurichten. – Was kann er Besseres tun? Hier ist es durch das Mißbündnis, welches er trifft, mit ihm doch aus.

Prinz

Aber so nennen Sie mir sie doch, der er dieses so große Opfer bringt.

Marinelli

Es ist eine gewisse Emilia Galotti.⁴²⁷

Einen kurzen Moment herrscht Stille auf der Bühne. Der Prinz richtet seinen Blick auf den Kammerherrn Marinelli. Und dann setzt die Musik ein, noch eindringlicher und lauter als zuvor.⁴²⁸

Der Regisseur Sebastian Nübling bringt die Wirkung dieser Setzung von Musik auf der einen Seite und den stillen Momenten auf der anderen Seite auf den Punkt: „Vieles, was sich auf der Bühne in hoher Geschwindigkeit entfaltet, dient dem kostbaren Moment der Stille danach. (...) Ohne das Forte ist das Pianissimo nur halb so stark.“⁴²⁹ Genau diesen Effekt erreicht Bert Wrede mit seiner Musikkomposition für die *Emilia Galotti*- Inszenierung. „Die Motive wiederholen sich stark. Wrede nimmt Loops auf, wiederholbare Klangschleifen, die wenig Information transportieren und erst mit ihrem Verschwinden und Auftauchen die gewünschte Wirkung entfalten.“⁴³⁰ Michael Thalheimer selbst hat diese Melodie für seine Inszenierung der *Emilia Galotti* ausgewählt. Dabei handelt es sich um den Soundtrack „Yumeji’s Theme“, komponiert von Shigeru Umebayashi, des Films *In the Mood for Love*.

„Thalheimer hatte sich in diesen Film verliebt und die Musik ohne mein Wissen auf den Proben gespielt. Das Original dauert bloß zweieinhalb Minuten, da kriegt man nach zwei Mal hören bereits Haare auf den Zähnen.“⁴³¹

Wrede ersetzt die Solovioline durch einen Orchesterpart⁴³² und kreierte damit eine Melodie, die auch in Endlosschleife seine Wirkung, den Zuschauer zu berühren, aber auch Spannung

⁴²⁷ Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin, Berlin 2001, S. 2.

⁴²⁸ Vgl.: Kaninskaia, Natalia: Postmoderne Groteske – groteske Postmoderne?: Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters. 1. Auflage. Berlin – Münster – Wien – Zürich – # London: Literatur Verlag 2012, S. 137f.

⁴²⁹ Müller, Tobi: „Räume aus Sound“. Wie man Theater neu denken kann – eine Recherche, 2011, S. 8.

⁴³⁰ Ebenda, S. 10.

⁴³¹ Ebenda.

zu erzeugen, nicht verfehlt. Auch Michael Thalheimer geht von dieser Rolle der Musik aus, wenn er sagt: „Die Musik hilft, die Zuschauer in das Bühnengeschehen hineinzuziehen. Das ist etwas, was wir kaum verstehen können, geschweige denn richtig erklären.“⁴³³

Rhythmus:

Ein weiterer wichtiger Punkt in Bezug auf die Analyse der Musik in Michael Thalheimers Inszenierung stellt der Begriff des Rhythmus dar. Das Metzler Theatertheorie Lexikon erkennt in vielen zeitgenössischen Inszenierungen die Tendenz einer neuen Dramaturgie:

„Statt Handlung und Psychologie organisieren hier vornehmlich Rhythmus und motivische Arbeit – mit musikalischen wie außermusikalischen Elementen – die Dramaturgie der Aufführung; sogar dann, wenn sich die Inszenierungen bisweilen auf dramatische Texte als Material beziehen und durchaus auf Figuration und narrative Dispositive einlassen.“⁴³⁴

Der Begriff Rhythmus kommt von *rhéo* beziehungsweise *rhein*, was so viel wie „fließen“ heißt und wurde seit der Antike als Bezeichnung für die „Organisation der Zeit – als Ordnung von Elementen wie Bewegungen, Silben, Tönen, Bildern etc. im zeitlichen Ablauf“⁴³⁵ verwendet. Findet der Begriff des Rhythmus vor allem in der Musik- und Literaturwissenschaft seine Entsprechung und Definition, gilt der Rhythmus heutzutage auch als eine für die Analyse von Theateraufführungen wichtige Komponente.

Kombiniert man die Wörter *rhéo* oder *rhein* mit seiner Nachsilbe *thmós* heißt das „ein Fließen im Duktus der Regelmäßigkeit.“⁴³⁶ Der Rhythmus ist also durch „die stetige Wiederholung struktureller Ähnlichkeiten und durch seine Prozessualität“⁴³⁷ gekennzeichnet. Hervorzuheben ist jedoch, dass der Begriff des Rhythmus jedoch nicht nur die Struktur der Regelmäßigkeit miteinbezieht, sondern gerade auch Eingriffe, die den Rhythmus in seiner Regelmäßigkeit stören, beinhaltet:

⁴³² Vgl.: Müller, Tobi: „Räume aus Sound“. Wie man Theater neu denken kann – eine Recherche, 2011, S. 10.

⁴³³ Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 195f.

⁴³⁴ Risi, Clemens / Sollich, Robert: „Musik“ [Schlagwort]. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, S. 213.

⁴³⁵ Ebenda, S. 271.

⁴³⁶ Ebenda.

⁴³⁷ Ebenda, S. 272.

„Der Begriff des Rhythmus impliziert also nicht nur Regelmäßigkeit, sondern auch Störung, Bruch, Pause, Differenz und Diskontinuität, und zwar im Wechselspiel, in der gegenseitigen Bezugnahme.“⁴³⁸

Der Begriff des Rhythmus dient also in der Theaterwissenschaft beispielsweise dem Regisseur als Gliederung und Strukturierung eines Theaterstückes, einer Theateraufführung, andererseits fungiert der Begriff als Schlüssel zur Analyse desselben Stückes.⁴³⁹

Die Musik in Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* verleiht dem Stück einen unverkennbaren Rhythmus. An dieser Stelle soll auf Michael Thalheimers Ausbildung als Schlagzeuger verwiesen werden. „(...) der Schlagzeuger präzisiert den Takt, treibt den Rhythmus voran. Und das ist neben der radikalen Reduktion auf das Wesentliche eines der Stilmerkmale von Michael Thalheimer: die hochgradige Musikalität seiner Inszenierungen.“⁴⁴⁰ Natalia Kaninskaia erkennt in der Musik der Inszenierung eine alle übrigen Elemente strukturierende Kraft:

„Ein zentrales Prinzip von Michael Thalheimers Inszenierung ist die Rhythmisierung und Musikalisierung aller Grundelemente der Darstellung. So sind die Sprache, die Bewegung, die akustischen sowie die visuellen Mittel durch eine rhythmische Organisation gekennzeichnet.“⁴⁴¹

Zusammenfassung:

Die von Natalia Kaninskaia beschriebene Kraft der Musik und des Rhythmus lässt sich in Michael Thalheimers Inszenierung wiederfinden. Michael Thalheimer integriert die Sprache und die Körperlichkeit der Figuren, den Raum und die Handlung in einen Kontext, der von der Musik umhüllt und zusammengehalten wird. Die Geschichte wird nicht nur mit Hilfe der Sprache, sondern auch mit Hilfe von Emotionen der Figuren und vor allem über die Musik, einer Art Universalsprache vermittelt, die den Zuschauer in den Sog der Gefühle hineinzieht. „Ein guter Theaterabend ist ja vor allen Dingen einer, der uns sinnlich berührt. Erst wenn eine Inszenierung klug und sinnlich zugleich ist, haben wir ein Theatererlebnis.“⁴⁴²

⁴³⁸ Risi, Clemens / Sollich, Robert: „Musik“ [Schlagwort]. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, 2005, 273.

⁴³⁹ Vgl.: Ebenda, S. 271ff.

⁴⁴⁰ Düffel, John von: Michael Thalheimer – Das Bauchsystem. Ein Essay. In: Hinz, Melanie / Roselt, Jens (Hrsg.): Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater, 2011, S. 67.

⁴⁴¹ Kaninskaia, Natalia: Postmoderne Grotteske – groteske Postmoderne?: Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters, 2012, S. 133.

⁴⁴² Gutjahr, Ortrud: Michael Thalheimer. „... diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke“. Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 196.

Wie ich in diesem Kapitel bereits erläutert habe, ist ein Kennzeichen des Walzers die innige Berührung des Tanzpartners. Von „Umschlingen“⁴⁴³ und „Verschlingen der Arme“⁴⁴⁴ ist die Rede beim Tanzen des Walzers. Diese Körperhaltung steht in großem Kontrast zu den Körperbewegungen der Figuren in Thalheimers Inszenierung. Das Verlangen der Figuren sich gegenseitig zu berühren und Zuneigung zu zeigen ist groß, doch eine unsichtbare Kraft lässt sie bei jedem Versuch der Berührung scheitern. Meiner Meinung nach verstärkt dieser Kontrast die Ausweglosigkeit, in der die Figuren in *Emilia Galotti* gefangen sind.

Die Musik fungiert in Michael Thalheimers Inszenierung als Erzähler. Sie erzählt uns die Liebesgeschichte von Emilia Galotti und nimmt den Ausgang bereits vorweg. Wir wissen wie die Geschichte endet. „Bäm, bam, bam“ – gnadenlos fallen die Takte, immer schneller. Doch es bleibt keine Zeit.

4.3.6 Begrifflichkeit: „Heiß“ und „Kalt“

In einem Interview „Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer“ mit Carmen Eller antwortet Michael Thalheimer auf die Frage, was ihn an dem Stoff der *Emilia Galotti* fasziniert und interessiert habe, folgendes:

„Dieses Stück ist eine unglaubliche Partitur von Lessing. Es ist heiß und kalt zugleich. Heiß, weil es anscheinend um Liebe geht, und kalt, weil die Mechanik des Stückes zwangsläufig in eine Katastrophe führt, die eiskalt aufgebaut ist von Lessing, fast ohne Gefühle. Dagegen immer die großen Sehnsüchte und diese große Liebe von Emilia Galotti. Das hat mich hochgradig gereizt. Außerdem auch das unglaubliche Tempo des Stückes, dass es innerhalb von einem Tag von einem glückseligen Zustand, man ist kurz vor einer Hochzeit, zur absolut düsteren Katastrophe kommt.“⁴⁴⁵

Michael Thalheimer bezeichnet das Stück *Emilia Galotti* als „heiß“, weil es anscheinend um Liebe geht. In der Lessing-Forschung wurde die wahre und bodenständige Liebe des Prinzen Hettore Gonzaga zu Emilia Galotti immer bezweifelt. Doch beinhaltet das Stück Zeichen dafür, dass seine Verbindung zu Emilia, im Gegensatz zu seiner Mätresse, der Gräfin Orsina,

⁴⁴³ Witzmann, Reingard: Der Ländler in Wien: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses, 1976, S. 61.

⁴⁴⁴ Ebenda.

⁴⁴⁵ Eller, Carmen: Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer. 03.05.2006 http://www.n-ost.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=909&Itemid=605. 21.06.2012.21.06.12.

für den Prinzen etwas in dieser Ausprägung noch nicht Gefühltes, etwas Wahrhaftiges, mit Liebe durchaus Vergleichbares, darstellt:

„Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen. – Nun bin ich von allem das Gegenteil. – Doch nein; nein, nein! Behäglich, oder nicht behäglich: ich bin so besser.“⁴⁴⁶

Auch lässt sich meiner Meinung nach eine Entwicklung des Prinzen zumindest in Bezug auf die Wahl seiner Geliebten erkennen, wenn er über Orsinas Porträt beteuert: „Und vielleicht find ich in dem Bilde wieder, was ich in der Person nicht mehr erblicke. – Ich will es aber nicht wiederfinden.“⁴⁴⁷ Die Sehnsucht nach erfüllter Liebe der Figuren ist groß. Und doch können sie, trotz dem Wunsch nach Nähe, aus unerfindlichen Gründen nicht über ihren Schatten springen, können die Distanz, die zwischen ihnen steht, nicht überwinden und so bleibt es bei der ursprünglichen Ausgangsposition, „eisige Entfernung und scheinbare Nähe – „Ichs“, nicht „Wir“⁴⁴⁸ taumeln verloren durch das Leben. Das Stück ist „kalt“, weil es keine Chance auf ein Happy End, auf Erlösung durch Liebe gibt. Das große Thema in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* ist die Liebe, das zweite Sujet die Gesellschaft. Michael Thalheimer führt uns mit seiner Inszenierung ein Bild vor Augen, das uns mitteilt, dass die Liebe in unserer Gesellschaft keine Zukunft hat.⁴⁴⁹

Besonderheiten des Stückes:

Viele Lessing-Forscher haben den dramaturgischen Aufbau der Handlung zu dem Interesse ihrer Analyse gemacht. Dabei wird immer wieder hervorgehoben, dass Lessing die Wahrung der Einheit des Ortes und der Zeit vorbildhaft eingehalten habe.⁴⁵⁰ Gisbert Ter-Nedden hat sich in seiner *Emilia Galotti*-Analyse den Zeitfragen gewidmet. Dabei vertritt Ter-Nedden die Auffassung, dass die Handlung an jedem Punkt auch hätte anders verlaufen können und dass Zeit und Zufall dabei eine wesentliche Rolle spielen.⁴⁵¹ „Die dargestellte Zeit umfasst nur

⁴⁴⁶ Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 7.

⁴⁴⁷ Ebenda.

⁴⁴⁸ Meis, Verena: Provokantes Tempo in Sprache und Handlung. Thalheimers Inszenierung der „*Emilia Galotti*“ gastierte bei den Duisburger Akzenten. In: Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „*Emilia Galotti*“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003), 21.06.12, online, a.a.O.

⁴⁴⁹ Vgl.: Rose, Maïke: Lessing mal anders: Thalheimers eigenwillige Inszenierung der „*Emilia Galotti*“. In: Ebenda, online, a.a.O.

⁴⁵⁰ Vgl.: Fick, Monika: *Lessing-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, 2010, S. 394.

⁴⁵¹ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, 1986, S. 177.

wenige Stunden: zwischen Morgen und Nachmittag verkehren sich auf katastrophale Weise Glück in Unglück, Hoffnung in Verzweiflung, Vernunft in Wahnsinn.“⁴⁵²

Zeit:

Gotthold Ephraim Lessing bedient sich in seinem Trauerspiel *Emilia Galotti* dem dramaturgischen Mittel der Zeitkürze und der Zeitknappheit. Der Hinweis auf zu kurze „Zeitspannen“ durchzieht das ganze Stück: „Heute sagen Sie? schon heute?“⁴⁵³, fragt der Prinz verzweifelt. Darauf antwortet Marinelli: „Erst heute“⁴⁵⁴. Diese Zeitknappheit, die das ganze Stück durchzieht, führt natürlich zu einem schnellen Handlungstempo und zu einem enormen Handlungsdruck. Folgt Gisbert Ter-Nedden, dass „Zeitknappheit (...) das entscheidende Handlungsmotiv, Zeitgewinn das entscheidende Handlungsziel des Prinzen“⁴⁵⁵ ist ⁴⁵⁶, interpretiert auch der Regisseur Michael Thalheimer Zeitknappheit als die ausschlaggebende Handlungssensenz⁴⁵⁷. Während die eine Seite, der Prinz und Marinelli, einen Zeitaufschub erreichen will (Prinz: „wunderbarste(r) Aufschub meiner endlichen Verurteilung“⁴⁵⁸), versucht die Gegenseite, die Familie Galotti, einen Zeitaufschub (Odoardo: „Kaum kann ich´s erwarten“⁴⁵⁹) zu verhindern.⁴⁶⁰

Gisbert Ter-Nedden geht davon aus, dass die Tragödie am Ende des Stückes auf den verpassten Zeitpunkt zurückzuführen ist: „Was geschieht, wirkt sich verhängnisvoll aus, weil der rechte Zeitpunkt verfehlt wird, weil es zu früh oder zu spät, jedenfalls nicht im rechten Augenblick geschieht.“⁴⁶¹ Gleich zu Beginn des ersten Auftrittes kommt der Prinz Hettore Gonzaga zu der Erkenntnis, „Ich habe zu früh Tag gemacht“⁴⁶². Das Porträt der Gräfin Orsina

⁴⁵² Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, 1986, S. 177.

⁴⁵³ Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 17.

⁴⁵⁴ Ebenda.

⁴⁵⁵ Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, 1986, S. 178.

⁴⁵⁶ Vgl.: Ebenda.

⁴⁵⁷ Vgl.: Graefe, Annette: *Obsession der Kürze: Michael Thalheimers preisgekrönte „Emilia Galotti“ bei den Duisburger Akzenten. Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der „Emilia Galotti“ von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin, gezeigt bei den 27. Duisburger Akzenten (SS2003)*, 19.06.12, online, a.a.O.

⁴⁵⁸ Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 49.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 25.

⁴⁶⁰ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, 1986, S. 178f.

⁴⁶¹ Ebenda, S. 179.

⁴⁶² Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 5.

bringt Conti, der Maler, zu spät: „warum kamen Sie nicht einen Monat früher damit?“⁴⁶³. Nur weil Emilia zu spät in die Kirche kam, „denn ich kam zu spät“⁴⁶⁴, kommt das Zusammentreffen mit dem Prinzen überhaupt erst zustande. Es sind die unzähligen verpassten Gelegenheiten, die laut Gisbert Ter-Nedden erst zu Odoardos schrecklicher Tat an seiner Tochter Emilia und zu der Verkehrung von Glück in Unglück führen.⁴⁶⁵

Zufall:

Andere Lessing-Forscher, wie zum Beispiel Erich Schmidt, machen wiederum die „planmäßigen“ Zufälle, die sich im Trauerspiel *Emilia Galotti* ansammeln, für die Katastrophe am Schluss des Stückes verantwortlich:

„Gerad an diesem Tag muß der Prinz wieder an Emilia erinnert werden, muß unmittelbar darauf Conti ihr Bild und wieder unmittelbar darauf Marinelli die Nachricht ihrer gerad auf diesen Tag anberaumten Vermählung bringen, gerad an diesem Tag muß Orsina ihren Brief schreiben; und so fort, nichts früher, nichts später, damit jeder Zufall planmäßig in dem aufgezogenen Räderwerk arbeite.“⁴⁶⁶

Michael Thalheimer behält nicht nur den dramaturgischen Aufbau des Trauerspiels nach Gotthold Ephraim Lessing bei, sondern er verstärkt und unterstreicht die Zeit-Komponente in seiner *Emilia Galotti*-Inszenierung sogar. Einerseits ist das rasante Tempo der Sprache in Thalheimers Inszenierung ein Symbol für das schnelle Tempo der Handlung des Stückes. Andererseits symbolisiert gerade die Musik, der Rhythmus der Musik, das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit in eine ausweglose Tragödie. Diese Aspekte sind Begleiterscheinungen dessen, dass sich die Welt von zwei Familien an nur einem einzigen Tag vom Guten ins Böse, von einem Märchen in einen Alptraum verwandelt.

⁴⁶³ Müller, Jan – Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, 2001, S. 9.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 28.

⁴⁶⁵ Vgl.: Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, 1986, S. 178f.

⁴⁶⁶ Schmidt, Erich: *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*. Band 1/2, 4. Auflage Berlin, Nd. Hildesheim/ Zürich/ New York 1983, zitiert nach: Fick, Monika: *Lessing-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, 2010, S. 394.

5. Resümee

Die Analyse eines möglichen Lese- und Interpretationsweges von Gotthold Ephraim Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti* aus dem Jahr 1772 war für das Ziel beziehungsweise für die zu erarbeitenden Fragen dieser Diplomarbeit im Hinblick auf die Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers *Emilia Galotti* am Deutschen Theater Berlin 2001 unabdingbar. Erst in Relation zu dem Original lässt sich die Regiearbeit von Michael Thalheimer verstehen und einordnen.

Die Aufgabe des Regisseurs im Theater besteht nicht darin, die Intentionen des Autors, die Klassiker aus längst vergangenen Zeiten zu missachten beziehungsweise zu deformieren, ganz im Gegenteil kann der Regisseur dazu verhelfen, ein „altes“ Stück weiter leben und weiter wirken zu lassen. Bei der Bearbeitung und Adaption von Stücken für das Theater handelt es sich keineswegs um ein junges Phänomen oder gar um eine moderne Erscheinung. Wie aus der Diplomarbeit ersichtlich wurde, sahen bereits Autoren wie zum Beispiel Johann Wolfgang Goethe in der Bearbeitung und zeitgemäßen Veränderung des Textes die Voraussetzung einer der Gegenwart entsprechenden Aufführung, die für das Theater unerlässlich ist.⁴⁶⁷

Im Zuge meiner Diplomarbeit wurde deutlich, wie umstritten und unklar definiert der Begriff der Werktreue war und noch immer ist. Dies zeigt vor allem auch die sehr vage und weitläufig interpretierbare Definition der Werktreue im Sinne von Adäquatheit von Erika Fischer Lichte, die meiner Arbeit zugrunde liegt:

„Adäquatheit ist dann gegeben, wenn die Aufführung sich als Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en) des zugrunde liegenden Dramas verstehen lässt.“⁴⁶⁸

Dem Irrtum, bei der Wahrung der Einheit des Textes, des Ortes oder der Zeit des Stückes werde man automatisch Teil einer werktreuen Inszenierung, muss ich widersprechen. Die Wahrung des Textes, des Ortes oder der Zeit versichert dem Publikum nicht Teil einer

⁴⁶⁷ Vgl.: Brincken, Jörg von: Einführung in die moderne Theaterwissenschaft, 2008, S. 15.

⁴⁶⁸ Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 46.

werktreuen Inszenierung zu sein, sondern Teil einer der Vergangenheit gemäßen Vorstellung zu werden.

Michael Thalheimer sieht sich mit seinen Inszenierungen überwiegend großer Kritik seitens des Publikums ausgesetzt. Sonja Anders, Chefdramaturgin und stellvertretende Intendantin des Deutschen Theaters in Berlin hat in ihrem Aufsatz „Mitte-Rampe-Vorn: Jedem sein Regietheater. Über Zuschauerreaktionen auf Thalheimer-Inszenierungen“ die Zuschauerreaktionen bei Inszenierungen Michael Thalheimers zum Gegenstand ihrer Untersuchung gemacht und kommt zu folgender Erkenntnis:

„Ich glaube, dass Thalheimer mit seinem Theater Bilder und Traditionen vieler Zuschauer angreift und diese sich dadurch bedroht fühlen. Sie wollen den Schmutz der Gegenwart nicht vermengt sehen mit ihren Klassikern, wollen die Kunst gerne heilig sprechen, in Ruhe gelassen und nicht in Frage gestellt werden.“⁴⁶⁹

Auf dem Theater gibt es weder Verbote des Inszenierens, die übertreten werden können, noch Gebote des Inszenierens, die eingehalten werden müssen; es gibt keine Grenzen, die gesprengt werden können.⁴⁷⁰ Theater bietet dem Regisseur, dem Ensemble und dem Publikum neue Wege des Sichtbaren, neue Pfade der Erkenntnis, vor allem neue Möglichkeiten Altbekanntes zu entdecken, vielleicht wieder zu erkennen, vielleicht aber auch neu zu entdecken.

Michael Thalheimer hat im Zuge seiner Inszenierung nicht nur den Text von Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* verändert, er hat das Stück auch seinem poetischen, geographischen und zeitlichen Kontext entledigt und trotzdem eine „werktreue“ Inszenierung im Sinne von Erika Fischer-Lichte der *Emilia Galotti* auf die Bühne gebracht. Die Eingriffe in Lessings Original dienen nicht der Veränderung der Kernbotschaft des Stückes, der Intentionen des Autors, sondern stellen die Voraussetzung dar, die wesentliche Botschaft des Autors in der heutigen Zeit dem jetzigen Publikum zu vermitteln.

⁴⁶⁹ Anders, Sonja: Mitte – Rampe – Vorn: Jedem sein Regietheater. Zuschauerreaktionen auf Thalheimer-Inszenierungen. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt, 2008, S. 121.

⁴⁷⁰ Vgl.: Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke *Leonce und Lena* und *Woyzeck*, 2005, S. 4.

Gutjahr Ortrud folgt dieser Ansicht, als sie der Meinung ist: „Das Regietheater gibt mithin trotz aller Kürzungen und Streichungen im besten Falle dem Text mehr zurück, als es ihm nimmt, indem es Zusammenhänge, Konflikte und Konstellationen unter zeitgenössischer Perspektive lesbar macht.“⁴⁷¹

Ziel des Theaters ist es nicht aufzuzeigen, welche Konflikte und Schwierigkeiten die damalige Gesellschaft ausgezeichnet hat, sondern mit welchen Konflikten und Schwierigkeiten sich die gegenwärtige Gesellschaft konfrontiert sieht.

Das Stück *Emilia Galotti*, vor allem seine Botschaft, ist auch im 21. Jahrhundert noch hoch aktuell und brisant. Michael Thalheimer spielt auf die Aktualität des Stückes an, indem er sagt:

„Der einzige Mensch, der in diesem Stück einen Glauben besitzt, dass das Leben auch anders sein könnte, ist eben Emilia Galotti. Sie ist zum Scheitern verurteilt, weil die Gesellschaft es nicht zulässt, dass jemand seinem freien Willen folgt, und das haben wir heute noch genauso.“⁴⁷²

Die Inszenierung von Michael Thalheimer ist gesellschaftskritisch, weil sie uns einen Spiegel der Gesellschaft vor Augen führt. Eine Gesellschaft, die sich keine Zeit für Kommunikation nimmt, eine Gesellschaft, die die Sprache der Liebe und Zuneigung verloren und verlernt hat, eine Gesellschaft, die Werte wie Liebe, Treue und Ehrlichkeit nicht mehr als höchste Priorität ansieht. Nicht nur Thalheimers Figuren wehren sich gegen diese Resignation, auch die Musik von Bert Wrede und der vom Regisseur veränderte Schluss des Stückes signalisieren dem Publikum Hoffnung auf Verbesserung. Die Aufgabe des Theaters besteht längst nicht mehr nur aus Unterhaltung, es geht auch darum, mit dem Theater die Gesellschaft aufzurütteln und den Anstoß zu setzen, Gegebenheiten zu bewegen, zu verbessern und zu ändern.

⁴⁷¹ Gutjahr, Ortrud: Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater. In: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 21.

⁴⁷² Eller, Carmen: Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer. 03.05.2006. http://www.n-ost.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=909&Itemid=605. 15.07.2012.

6. Verwendete Literatur

Primärliteratur:

Bohnen, Klaus (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1770-1773. In: Barner, Wilfried (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 7. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000.

Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Briefe von und an Lessing 1770-1776. In: Barner, Wilfried (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 11,2. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988.

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2001.

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1989.

Sekundärliteratur:

Affenzeller, Margarete: „Ich bin kein Freund von wilden Improvisierungen. Klassik-Spezialist Michael Thalheimer inszeniert Hofmannsthals „Elektra“ am Burgtheater“. In: Der Standard, 23.10. 2012.

Arnold, Heinz Ludwig / Dawidowski, Christian: Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Edition Text & Kritik 2004.

Braun, Julius W.: Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen. 1747-1772. Hildesheim: Olms 1884.

Brincken, Jörg von / Enghart, Andreas: Einführung in die moderne Theaterwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.

Brockhaus-Enzyklopädie: in 24. Bänden. 19. völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: Brockhaus, A-Apt. 1986.

Bruggaier Johannes: Deutsche Klassiker auf der Bühne: Tendenzen im Theater der Gegenwart. Bremen: Edition Lumière 2006.

Brunner, Gerhard / Zalfen, Sarah (Hrsg.): Werktreue: Was ist Werk, was Treue? München: Oldenbourg; Wien (u.a.): Böhlau 2011.

Dane, Gesa: Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2002.

Diederichsen, Diedrich: Fülle des Wohllauts. Von der Rolle der Musik bei Michael Thalheimer, Christoph Marthaler, Alain Platel, Frank Castorf, Meg Stuart und anderen. In: Theater Heute, Oktober 2003, S. 18-25.

Dürschmidt, Anja (Hrsg.): Werk-Stück: Regisseure im Porträt. Theater der Zeit 2003.

Fick, Monika: Lessing Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart (u.a.): Metzler 2010.

Fischer-Lichte, Erika / Weiler, Christel / Schwind, Klaus (Hrsg.): Internationales Literatur- und Theatersemiotisches Kolloquium „1983, Frankfurt, Main“: Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983, Tübingen: Niemeyer 1985.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a.): Metzler 2005.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters: Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text. 2. durchgesehene Auflage. Tübingen: Narr 1988.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1: Das System der theatralischen Zeichen. 2. durchgesehene Auflage. Tübingen: Narr 1988.

Goldschmidt, Aenna: Handbuch des deutschen Volkstanzes: systematische Darstellung der gebräuchlichsten deutschen Volkstänze. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1967.

Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Hinz, Melanie / Roselt, Jens (Hrsg.): Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater. Berlin: Alexander 2011

Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993.

Kaninskaia, Natalia: Postmoderne Grotteske – groteske Postmoderne?: Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters. 1. Auflage. Berlin – Münster – Wien – Zürich – London: Literatur Verlag 2012.

Koberg, Roland: Die leere Bühne, nur besser: Auf Olaf Altmanns Bühnen kann sich keiner verstecken. In: Theater Heute, Oktober 2006, S. 28-33.

Kolesch, Doris / Schrödl, Jenny (Hrsg.): Kunst-Stimmen. Berlin: Theater der Zeit 2004.

Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (Hrsg.): Stimme: Annäherung an ein Phänomen. 1. Auflage, Original-Ausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011.

Müller, Tobi: Räume aus Sound. Wie man Theater und Musik neu denken kann – eine Recherche. In: Theater Heute, Februar 2011, S. 6-13.

Nisbet, Hugh Barr: Lessing: eine Biographie. Aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke. München: Beck 2008.

Opl, Eberhard: Versuch einer Annäherung an Artaud. Die Theaterkonzeption Antonin Artauds vor dem Hintergrund seines Weltbildes. In: Maske und Kothurn, Jahrgang 32.

Pinto, Vito: Stimmen auf der Spur: zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.

Sachs, Curt: Eine Weltgeschichte des Tanzes. 3. Nachdruck d. Ausgabe. Berlin 1933. Hildesheim (u.a.): Olms 1992.

Sammt, Barbara: Der deutbare Dramatiker: eine Studie zu Michael Thalheimers Bühnenrealisierung der Büchner-Werke Leonce und Lena und Woyzeck. Dissertation Wien 2005.

Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“: Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen: Niemeyer 1988.

Saße, Günther: Die aufgeklärte Familie: Untersuchung zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung. Tübingen: Niemeyer 1988.

Schermann, Pamela: Sind moderne Klassiker-Inszenierungen „werktreu“?: eine Untersuchung anhand von Andrea Breths Inszenierung von Schillers Don Carlos am Wiener Burgtheater. Diplomarbeit Wien 2005.

Schiwy, Günther: Der französische Strukturalismus: Mode, Methode, Ideologie. Mit einem Anhang mit Texten von de Saussure/ Lévi-Strauss, Barthes/ Goldmann/ Sebag/ Lacan/ Althusser/ Foucault/ Sartre/ Ricoeur/ Hugo Friedrich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969.

Schmid, Herta / Striedter, Jurij (Hrsg.): Dramatische und theatralische Kommunikation: Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr 1992.

Schnierle-Lutz, Herbert: Gotthold Ephraim Lessing. Dargestellt von Herbert Schnierle. Salzburg: Andreas 1981.

Schweikle, Günther u. Irmgard (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 1990.

Sternburg, Wilhelm von: Gotthold Ephraim Lessing. Dargestellt von Wilhelm von Sternburg. Original Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2010.

Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiels: Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart (u.a.): Metzler 1986.

Tiedtke Marion / Schulte, Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne: Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2011.

Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg: Hoffmann & Campe 1964.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8. verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner 2001.

Witzmann, Reingard: Der Ländler in Wien: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses. Wien: Arbeitsstelle für den Volkskundeatlas in Österreich 1976.

Zabka, Thomas / Dresen, Adolf: Dichter und Regisseure: Bemerkungen über das Regie-Theater. Göttingen: Wallstein-Verlag 1995.

Weitere Quellen:

Strichfassung: 2. Souffleusenbuch *Emilia Galotti* Deutsches Theater Berlin 2001.

Booklet *Emilia Galotti* In: Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008.

Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008.

Internetquellen:

Eller, Carmen: Ich jongliere nicht mit dem Zuschauer.

URL:

http://www.nost.de/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=909&Itemid=605.

Zugang:

31.05.2012.

Theaterforschung.de: Grußwort von Bundespräsident Horst Köhler anlässlich der Schillermatinee im Berliner Ensemble.

URL:

<http://www.theaterforschung.de/mitteilung.php4?ID=107>.

Zugang:

12.10.2012.

Kritiken zu Michael Thalheimers Inszenierung der "Emilia Galotti" von G.E. Lessing am Deutschen Theater Berlin. Kritiken Heynen SS2003.

URL:

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Tt40CxOjsJAJ:www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Institute/Germanistik/AbteilungIV/Schriftlichkeit/Bilder/Schreibschule/KritikenHeynen/KritikenHeynenSS2003II.doc+michael+Thalheimer+Kritiken+Emilia+Galotti&hl=de&pid=bl&srcid=ADGEESgHtrl687QRhzFZ1oyKbZ8_SMXNwMGQTtKE7OOG_9NPS5aBtif_VZt-IiqdASuSP_WPM1MCFTS65al4Qvj4xvos1qTapl1WXjabsjoloHN9k1xv0f-EQZdMnS0kFX2xAeWwL-Ps&sig=AHIEtbRf27NN8N-f9H44Xudki1RRjWokOg.

Zugang:

02.06.2012.

Seidler, Ulrich: Liebe geht durch die Hand. Michael Thalheimers Emilia-Galotti-Destillat am Deutschen Theater.

URL:

<http://www.berliner-zeitung.de/newsticker/michael-thalheimers-emilia-galotti-destillat-am-deutschen-theater-liebe-geht-durch-die-hand,10917074,9939364.html>.

Zugang:

05.07.2012.

Stadelmeier, Gerhard: Wohin treibt das Theater? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online Ausgabe.

URL:

<http://www.faz.net/aktuell/politik/kommentar-wohin-treibt-das-theater-1189511.html>.

Zugang:

25.05.2012.

Werdegang von Olaf Altmann.

URL:

http://www.schaubuehne.de/de_DE/ensemble/stage.

Zugang:

02.06.2012.

Weiterführende Literatur:

Kapusta, Danijela: Personentransformation: zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Utz 2011.

Pfister, Manfred: Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Auflage. München: Fink 2001.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theater text: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.

Rühle, Günther: Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. Zweiter Band, Erste Auflage. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982.

Sarkis, Mona: Blick, Stimme und (k)ein Körper: der Einsatz elektronischer Medien im Theater und in interaktiven Installationen. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung (u.a.), bei Metzler 1997.

7. Anhang

Mitwirkende *Emilia Galotti*, Deutsches Theater Berlin 2001

<u>Regie</u>	Michael Thalheimer
<u>Bühnenbild</u>	Olaf Altmann
<u>Kostüme</u>	Olaf Altmann
<u>Musik</u>	Bert Wrede
<u>Dramaturgie</u>	Hans Nadolny

<u>Emilia Galotti</u>	Regine Zimmermann
<u>Odoardo Galotti</u>	Peter Pagel
<u>Claudia Galotti</u>	Katrin Klein
<u>Hettore Gonzaga</u>	Sven Lehmann
<u>Marinelli</u>	Ingo Hülsmann
<u>Graf Appiani</u>	Henning Vogt
<u>Gräfin Orsina</u>	Nina Hoss ⁴⁷³

⁴⁷³ Vgl.: Seidler, Ulrich: Liebe geht durch die Hand. Michael Thalheimers Emilia-Galotti-Destillat am Deutschen Theater. 29.09.2001. <http://www.berliner-zeitung.de/newsticker/michael-thalheimers-emilia-galotti-destillat-am-deutschen-theater-liebe-geht-durch-die-hand,10917074,9939364.html>. 08.07.2012.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* von 2001 am Deutschen Theater Berlin. Anhand der Aufführungsanalyse, die ihren Schwerpunkt auf die Analyse der Figuren, des Bühnenraums, Bühnenbildes und Beleuchtung, der Kostüme, Maske und Requisiten legt, wird der Frage nachgegangen, inwiefern Michael Thalheimers *Emilia Galotti* das Prädikat einer werktreuen Inszenierung verdient. Weiterführend wird der Schwerpunkt der Untersuchung auf die Relation Sprache-Körper der Figuren einerseits und auf das theatralische Mittel der Musik andererseits gelegt, da diese Punkte eine wichtige Rolle in Michael Thalheimers Inszenierung darstellen. Ziel der Arbeit ist es, neben der Untersuchung der Werktreue der *Emilia Galotti*, vor allem der Frage der Aktualität dieses Stückes nachzugehen. Worin besteht seine Bedeutung, seine Aktualität im 21. Jahrhundert?

Die Analyse der Aufführung stützt sich einerseits auf die Videoaufzeichnung⁴⁷⁴ der ZDF Theaterkanaledition der Vorstellung. Als Arbeitsunterlage dient andererseits das vom Deutschen Theater Berlin zur Verfügung gestellte zweite Souffleusenbuch sowie der Text *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing in der Ausgabe Reclam 2001, herausgegeben von Müller Jan-Dirk. Die Fragestellungen werden mithilfe einschlägiger Fachliteratur einerseits, mittels Interviews und Artikeln in fachspezifischen Zeitschriften andererseits diskutiert und untersucht.

Im Ergebnis der Arbeit wird deutlich, wie umstritten und unklar definiert der Begriff der Werktreue war und noch immer ist. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei Michael Thalheimers Inszenierung der *Emilia Galotti* um eine werktreue Inszenierung, die die Intentionen des Autors weder verletzt noch verfälscht. Die Aktualität des Stückes von 1772 ist noch immer gegeben, da das Stück Konflikte wie Liebe, Verrat oder gesellschaftliche Ungleichheit aufwirft, die in unserer Gesellschaft des 21. Jahrhunderts noch immer höchst aktuell und brisant sind.

⁴⁷⁴ *Emilia Galotti*, Gotthold Ephraim Lessing. Michael Thalheimer/ Hannes Rossacher. ZDF Theaterkanaledition, DVD 79 min. 2008.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdaten 01. Dezember 1987, Wien
 Staatsbürgerschaft Österreich

Schulbildung

1994 – 1998 Volksschule, A – 1130 Wien
 1998 – 2006 Bundesgymnasium, A – 1130 Wien
 Abschluss Matura

Auslandsaufenthalt 10/2006 – 01/2007, Sprachaufenthalt Paris, Frankreich

Studium

seit 03/2007 Diplomstudium „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ auf dem Institut für „Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ Wien.
 Derzeitige Verfassung der Diplomarbeit: „Keine Zeit für Gefühle – Eine Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers „Emilia Galotti“ 2001“

Berufserfahrung / Praktika

07/2006 Factor Bank, Ferialaushilfe
 seit 03/2007 Catering „Domus Bistro“ – Bank Austria Creditanstalt
 08-09/2010 Ronacher, Requisite, Praktikum
 08-09/2011 Ronacher, Praktikum
 05/2012 Wiener Festwochen Eröffnung, Künstlerbetreuung
 01-02/2013 Tatort „Abgründe“ – Regie: Harald Sicheritz, Produktion, Praktikum – Cult Movies GmbH.

Besondere Kenntnisse

Sprachen
 Deutsch: Muttersprache
 Englisch: Gute Kenntnisse in Wort und Schrift
 Französisch: Gute Kenntnisse in Wort und Schrift