

Anett Werner

## Guastalla in Sanssouci. Zum Szenenbild im DEFA-Film *Emilia Galotti* von 1957.

Guastalla, eine norditalienische Stadt in der Region Emilia-Romagna, bildet den Schauplatz von Gotthold Ephraim Lessings bürgerlichen Trauerspiel *Emilia Galotti* von 1772. Die Adaption dieses Schlüsselwerks der Aufklärung und Empfindsamkeit im Jahr 1957 ist Martin Hellbergs (1905-1999) erste Verfilmung eines Klassikers deutscher Literaturgeschichte für die DEFA. Der Film *Emilia Galotti* erlebte am 14.03.1958 im Babylon in Berlin seine Uraufführung<sup>1</sup>.

Die Literaturverfilmung war ein Spezialgebiet der DEFA<sup>2</sup>. Neben der Verfilmung von Gegenwartsliteratur sind die häufig aufwendig inszenierten Adaptionen von Literatur mit Klassikerstatus ein besonderer Fall und bisher ein Forschungsdesiderat. Die filmische Umsetzung dieses Dramas soll aufgrund seines komplexen Szenenbildes als Fallbeispiel dienen. Denn weniger der Vergleich zwischen literarischem Original und filmischer Adaption, sondern vielmehr das von der Forschung bisher zu Unrecht vernachlässigte Szenenbild in der gleichnamigen Literaturverfilmung und seine Wirkung stehen im Vordergrund dieser Filmanalyse. Das Szenenbild ist essentieller Bestandteil des Gesamtkunstwerks Film, bildet es doch dessen Handlungs- und Erlebnisraum, ohne den kein Film existieren könnte. Gestalter dieser dreidimensionalen Räume im audiovisuellen Medium des Films sind die Szenographen beziehungsweise Szenenbildner in Anlehnung an den Bühnenbildner. Am Beginn eines jeden Szenenbildes steht ähnlich wie beim Bühnenbild der zweidimensionale, statische Entwurf.

Für die Inszenierung des Szenenbildes in *Emilia Galotti* war der Szenograph und Filmarchitekt Artur Günther (1893-1972) zuständig. Doch welchen Beitrag leistet das Szenenbild für diesen speziellen Fall der *Emilia Galotti*-Verfilmung und welche Inhalte transportiert dieser durch den Szenographen bewusst entworfene Handlungsspielraum?

### „Italienisches Flair“ in Charlottenhof



Abb. 1: Flucht Emilias auf das Lustschloss Dosalo. Bei allen Schwarzweiß-Abbildungen handelt es sich um Filmstills aus Martin Hellbergs *Emilia Galotti* (1957).

Genau 185 Jahre nach der Uraufführung des literarischen Originals reisen Regisseur und Filmcrew nicht an den Originalschauplatz in die italienische Provinz, sondern inszenieren den Schauplatz in *Emilia Galotti* einerseits über italienisierende Kunstaufbauten im Studio, die keinem historisch getreuen Vorbild folgen<sup>3</sup>. Andererseits entscheidet man sich für viele Außenaufnahmen den Drehort nach Potsdam zu verlagern und filmt vor allem vor historischen Bauten im Park von Sanssouci, worauf sich dieser Beitrag vordergründig konzentriert.

„Dort kömmt sie, die Allee herauf. Sie eilet vor dem Bedienten her. Die Furcht, wie es scheint, beflügelt ihre Füße. Sie muß noch nichts argwohnen. Sie glaubt sich nur vor Räubern zu retten. – Aber wie lange kann das dauern?“ (Lessing: *Emilia Galotti* 3,3).

Der Prinz von Guastalla, Hettore Gonzaga, spricht diese Worte „im Vorsaal auf dem Lustschlosse“, so beschreibt Lessing die Szene im dritten Akt. In der filmischen Umsetzung schaut er währenddessen aus dem Fenster, neben ihm Marinelli, sein Kammerherr.

In der nächsten Einstellung schwenkt die Kamera auf Emilia, die von einem Bediensteten des Kammerherren Marinelli begleitet auf das Schloss, das selbst in einer Außenaufnahme im Film nicht zu sehen ist, gebracht wird (Abb. 1). In dieser kurzen Filmsequenz, wird ein höfischer Gartenraum gezeigt, der anhand des Wasserspiels im Vordergrund und der klassizistischen Exedra im Hintergrund als historischer Originalschauplatz identifizierbar ist. Es handelt sich um die Terrasse an der Rückseite von Schloss Charlottenhof in Potsdam-Sanssouci (Abb. 2).



Abb. 2: Gartenterrasse mit Fontänenschale und Exedra an der Rückseite von Schloss Charlottenhof.

Der Gartenraum des Schlosses, das den Beinamen preußisches Arkadien trägt, wird für Hellbergs *Emilia Galotti* als Drehort entdeckt und fungiert somit als Ersatzszenerie für Dosalo, das Lustschloss des Prinzen von Guastalla. Dorthin wird Emilia, nachdem sie, der Graf Appiani und ihre Mutter überfallen worden sind, entführt.

Das Gartenareal von Schloss Charlottenhof, im Südwesten von Schloss Sanssouci gelegen, entstand ab 1840 als Sommerresidenz für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm (1795-1861), ab 1840 Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Auf dem Grundstück, das häufig den Besitzer wechselte, befand sich das Gutshaus der Witwe Maria Charlotte von Genzkow, nach der offiziell Schloss und Garten benannt sind<sup>4</sup>.

In einer einmaligen künstlerischen Partnerschaft wurde die bereits vorhandenen Bebauung und das umliegende Areal von Karl Friedrich Schinkel und

Peter Joseph Lenné (1789-1866) zu einem Schloss mit Gartenanlage im Stil englischer Landschaftsgärten umgestaltet. Der Umbau vollzog sich zwischen 1826 und 1829. Das Gutshaus wich einem kleineren klassizistischen Schlossbau, der sich wiederum an römischen Villen orientiert (Abb. 3).



Abb. 3: Rückseite von Schloss Charlottenhof mit seiner Gartenterrasse und dem Wasserspiel.

An die Rückseite von Schloss Charlottenhof grenzt die künstliche, hochgelegene Schlossterrasse, die das Zentrum der durchgehenden Gartenachse und das Hauptmotiv der oben beschriebenen Filmszene bildet. Sie ist nach dem Vorbild italienischer Renaissancegärten mit Brunnen und Bildwerken ausgestattet und erstreckt sich zwischen dem offenen Gartenportikus des Schlosses und der großen Exedra. Die Terrasse kennzeichnet bereits ein bühnenartiger Charakter und ist so besonders für die Filmaufnahmen geeignet. Die Wege und Treppenläufe, die zur Gartenterrasse wie Auf- und Abgänge zu einer erhöhten Theaterbühne führen, mögen einen zusätzlichen Anreiz geschaffen haben, im Gartenbereich von Schloss Charlottenhof zu drehen.

Die im Hintergrund zu erkennende Exedra, die den Abschluss der Gartenterrasse bildet, wurde auf einer unverputzten Mauer errichtet. Die zeltartig geführte Weinranke, die der Überdachung der Rundbank dient, ist im Film gut erkennbar. Auf beiden Seiten der Exedra sind Bronzeplastiken errichtet: Hermes als Argustöter mit Pansflöte und Schwert sowie Paris<sup>5</sup>. Zusammengenommen deuten sie auf das Parisurteil

hin. Die Symbolik spielt für diese Filmszene allerdings keine Rolle, da die Figuren für den Betrachter wohl kaum zu identifizieren sind.

Zwischen der Exedra und dem Gartenportikus von Schloss Charlottenhof erstreckt sich ein Wasserspiel, dessen Mittelpunkt ein Bassin mit einer tröpfelnden Fontänenschale bildet. Durch Marmorkanäle wird die italienische Schale aus carrarischem Marmor mit kleinen Seitensprudeln verbunden und erinnert so an Mogulgärten.

Die umfangreichen geometrischen Formen des Gartens, die unter anderem dem Filmzuschauer präsentiert werden, sind Zeugnis der „Italienbegeisterung“ des Auftraggebers und Mitgestalters, Friedrich Wilhelm IV. Vermutlich entschied man sich neben dem Bühnencharakter auch deswegen für Filmaufnahmen an diesem Ort. Von dem englischen Landschaftsgarten werden indessen keine Aufnahmen gezeigt.

In darauf folgenden Filmszenen sind bei der Ankunft von Emilias Mutter, der Gräfin Orsina und Odoardo Galotti verschiedene Bereiche des von Lenné und Hermann Sello (1800-1876) gestalteten Gartens von Charlottenhof (z.B. Rosengarten und Hippodrom) zu sehen.



Abb. 4: Ankunft der Mutter Galotti auf „Dosalo“.

Als Claudia Galotti von einer Schar aufgeregter Menschen begleitet hastig die Treppe zum Lustschloss hinauf steigt, um ihre Tochter zu finden und vor dem wollüstigen Verführer zu schützen, wird ebenfalls vom Gartenportikus des Schlosses aus gefilmt (Abb. 4). Ein Teil des großen Wasserbeckens mit der hohen ionischen Säule ist zu erkennen<sup>6</sup>.

Von der gleichen Stelle aus wird das Eintreffen des beunruhigten, hastig heranreitenden Vaters gefilmt. Auch er schreitet eilig durch die Pergola mit den dorischen Säulen entlang des großen Wasserbeckens und ersteigt die steile Treppe neben dem Schloss, auf der ihm die Gräfin Orsina, ehemalige Mätresse des Prinzen, kurz darauf begegnet (Abb. 5). Oberhalb der Treppenanlage ist der untere Teil der Marmorstatue des Gaius Julius Cäsar aus dem 1. Jahrhundert, 1831 von Karl Heinrich Möller restauriert, zu sehen<sup>7</sup>. Eine andere Darstellung des berühmten römischen Staatsmannes wird erneut für den Film in Anspruch genommen. In Form einer Statuette des erst 1816 aufgefundenen Augustus von Prima Porta erscheint er als Schreibtischdekoration des tyrannischen Herrschers, auf den sie verweist. Zusätzlich wird der absolutistische Herrschafts- und Gewaltbereich durch eine Skulpturenkopie des Ares im Hintergrund gekennzeichnet.



Abb. 5: Eintreffen Odoardo Galottis. Im Vordergrund das große Wasserbecken und die Pergola mit dorischen Säulen der Gartenanlage Charlottenhof.

Hauptsächlich von der Rückseite des Schlossbaues von Charlottenhof aus, das selbst im Film nicht zu sehen ist, wurde gedreht. Der recht schlichte, eingeschossige Bau im klassizistischen Stil erschien dem Kamerateam sicher weder italienisch noch repräsentativ genug. Der Gartenbereich wurde von einem auffallend hohen Betrachterstandort aus gedreht. Dem Rezipienten wird so die Illusion vermittelt, er würde von einer höher gelegenen Etage eines größeren Schlossbaus aus durch ein gebogenes Eckfenster auf die sich im Schlossgarten abspielenden Ereignisse blicken. Andere Aufnahmen aus

der gleichen Vogelperspektive zeigen nicht die Gartenterrasse, sondern Gartenbereiche wie den Rosengarten, die vom Schloss Charlottenhof aus gar nicht sichtbar sind. Dennoch scheint es so, als ob durch ein Fenster von einem mehrgeschossigen Gebäude aus gefilmt worden wäre. Die Kamera muss sich demzufolge an einem erheblich verlängerbaren Arm befunden haben, zusätzlich wurde davor ein einzelnes Fenster gehalten. Mit einigem Aufwand wird dem Zuschauer suggeriert, diese Szenen vom Piano nobile des fürstlichen Lustschlosses aus zu betrachten. So beispielsweise, wenn der Prinz und Marinelli vom Fenster aus Odoardo Galotti im Rosengarten beobachten (Abb. 6). In dieser Szene versucht sich Emilias Vater zu beruhigen und sein weiteres Vorgehen zu überdenken.



Abb. 6: Der Vater Galotti nachsinnend im Bereich des Rosengartens von Schloss Charlottenhof.

Der Gartenbereich mit dem Rosengarten präsentiert sich dem Betrachter zur Zeit der Entstehung der Filmaufnahmen vor reichlichen fünfzig Jahren anders als heute<sup>8</sup>. Um ihm ein prächtigeres Ansehen zu verleihen, hat man für die Filmaufnahmen zusätzlich eine künstliche Vase aus Pappmaché ohne sein notwendiges Pendant auf der gegenüberliegenden Seite aufgestellt. Die Symmetrie dieser historischen Anlage wird somit gestört.

Das Gespräch zwischen Orsina und Emilias Vater wurde in der Gartenpergola auf der Terrasse wieder vom Schloss aus gedreht (Abb. 7). Auf der linken Seite ist die Parisskulptur mit dem Apfel deutlich zu erkennen, sowie die Rückenansicht der Bronzeplastik des Apollino mit Köcher und Pfeilen aus dem 19.

Jahrhundert<sup>9</sup>. In dieser Filmszene reicht die von Hass und Rachegeleuten getriebene Gräfin dem unbewaffneten Odoardo ihren Dolch, mit dem er später am Ende des Films seine Tochter töten wird, um ihre Keuschheit zu bewahren und primär die Familienehre zu retten. An dieser Stelle spielt die Todessymbolik der im Hintergrund durch Paris gegenwärtigen Exedra durchaus eine wichtige Rolle für diese Szene, indem sie das Todesurteil für Emilia antizipiert. Und auch der Apoll im Hintergrund kann in diesem anspielungsreichen Szenenbild im Hinblick auf die Katastrophe zu Filmschluss in seiner Funktion als Töter und Rächer gedeutet werden.



Abb.7: Vertrauliches Gespräch zwischen dem Vater Galotti und der Gräfin Orsina, gefilmt in der Gartenpergola auf der Gartenterrasse von Charlottenhof.

In den letzten Kameraeinstellungen liegt die von ihrem Vater getötete Protagonistin am Boden. Die Dramatik dieser Szene wird im Szenenbild gesteigert, indem die Kamera Todessymbole, ein Kreuz und eine abbrennende Kerze, im Vordergrund fixiert, hinter denen Emilia regungslos liegt. Im Hintergrund wird zusätzlich ein Fresko mit einer wandfüllenden Höllensturzdarstellung eingefangen. Um den Leichnam stehen der Vater sowie der Verführer und der Inszenator der Intrige, Marinelli. Auf diesen wird sich der Höllensturz wohl auch vordergründig beziehen. Die letzten Worte des Prinzen im Film wie auch im Stück sind an ihn gerichtet:

„Ist, zum Unglücke so mancher, nicht genug, dass Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freunden verstellen?“ (Lessing: *Emilia Galotti* 5,8).

### Fahrt nach Dosalo – eine kleine Rundreise durch die Gartenanlage Sanssouci



Abb. 8: Abfahrt der Equipage des Prinzen vor der Kolonnade des Ehrenhofs von Schloss Sanssouci.

Neben der Gartenanlage von Schloss Charlottenhof wurden weitere Drehorte in und um Park Sanssouci gefunden. So sind beispielsweise bei der Abreise von Hettore Gonzaga, dem Prinzen von Guastalla, zu seinem Lustschloss Dosalo die Kolonnaden im Ehrenhof von Schloss Sanssouci zu sehen (Abb. 8). Wieder wird das gleiche Konzept des Ausschnitts gewählt und die Totalaufnahme vermieden. Nur für einen kurzen Moment hat der Zuschauer die Möglichkeit das bekannte Bauwerk zu erkennen, wenn bei Abfahrt der Equipage kurz der Dachansatz mit seiner Balustrade und den sandsteinernen Vasen zu bemerken ist. Zusätzlich werden zwischen den Doppelsäulen mit den korinthischen Kapitellen des sonst schmucklosen Ehrenhofs Pappmachée-Vasen aufgestellt. Wohlmöglich wollte man die Illusion, der Prinz verlasse eine prachtvolle offene Vorhalle seiner Residenz und nicht einen Wandelgang, erzeugen. Die Sicht auf das bekannte von Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff geplante Schloss Sanssouci (1745-47) wird bewusst vermieden, sodass der tatsächliche Drehort dem größten Teil des Publikums unbekannt bleibt.

In dieser Aufbruchsszene wird zusätzlich eine kurze dialogfreie Sequenz eingefügt, die in Lessings Drama nicht vorhanden ist. Eine alte Frau aus der unteren Bevölkerungsschicht eilt stumm aus dem Schatten einer Säule unsicher einem älteren Würdenträger in

Amtstracht entgegen, und bleibt auf halbem Wege stehen. Der im Säulengang erscheinende Herr ist Camillo Rota, einer der Räte des Prinzen.



Abb.9: Wie verabredet, trifft die Kutsche des Kammerherren Marinelli auf die des Prinzen. Gedreht wurde auf der Kronprinzenbrücke im Garten von Schloss Sanssouci.

In einer vorherigen beinahe dialogfreien Szene bat sie Camillo Rota um ein Gnadengesuch beim Prinzen für ihren zum Tode verurteilten Mann. Er konnte allerdings nichts für sie beim Fürsten erwirken, was er ihr durch eine matte, resignierende Geste verdeutlicht. Überwältigt von Furcht um ihren Gatten klammert sich die alte Frau an eine der kannelierten korinthischen Säulen und stürzt auf den Prinzen zu, der auf seine zur Abfahrt bereit stehende Equipage zueilt. Barsch wird sie vom fürstlichen Personal abgewiesen und weggeschickt. Diese Szenen stellen eigenhändige Hinzufügungen des Drehbuchs dar.

Die bescheidene Kleidung der alten Frau steht im direkten Kontrast zum prunkvollen und lichtreichen Ehrenhof, in dem sie wie ein Fremdkörper wirkt. Dies ist Teil eines bewussten Verfahrens, das auf Gegenbildlichkeit zwischen sozialer Ober- und Unterschicht beruht und sich wie ein roter Faden durch das gesamte Szenenbild zieht. Im letzten Drittel dieser Analyse wird dieses Konzept genauer erörtert.

Auf dem Weg zum Lustschloss passiert die Kutsche des Prinzen mehrerer populäre Bauwerke der Potsdamer Kulturlandschaft. Erneut werden diese nicht in einer Totalaufnahme, sondern nur in kurzen Ausschnitten mit der Kamera festgehalten, wahrscheinlich um die Illusion beim Zuschauer hervorzurufen, man befinde sich in Italien.

Die erste Kameraeinstellung zeigt die Kronprinzenbrücke am Orangerieschloss im Park von Schloss Sanssouci, von dessen Westseite aus gefilmt wird (Abb. 9). Die zwischen 1905 und 1906 entstandene Kronprinzenbrücke diente der Überbrückung des an der Nordseite des Paradiesgartens verlaufenden Kronprinzenweges.

In dieser Szene steigt Marinelli, der Kammerherr des Prinzen, in dessen Kutsche ein, nachdem er eine weitere Etappe seiner Intrige erfolgreich ausgeführt hat. Das repräsentative Orangerieschloss wird hingegen nicht gezeigt, nur die Säulenschäfte, zwischen denen sich die Kamera befindet, zeugen wie eine Abkürzung von dessen Präsenz.



Abb. 10: Die fürstliche Equipage passiert auf der Fahrt nach Dosalo die Meierei im Schlossgarten Sanssouci.

In einer weiteren kurzen Sequenz fährt die fürstliche Kutsche an der Rückseite der Meierei im Schlosspark Sanssouci entlang (Abb. 10). Die bescheiden kostümierte Landbevölkerung stiebt auseinander. Die Architektur der Meierei, ursprünglich das durch Heinrich Ludwig Manger errichtete Wohnhaus des Gärtners Handtmann, wurde von Ludwig Persius in den Jahren 1833/34 umgebaut. Es bietet die perfekte Kulisse für die ländliche Idylle in *Emilia Galotti*. Doch auch hier wird in einer kurzen Kamerafahrt nur ein kleiner Ausschnitt des Gebäudes eingefangen, um den Eindruck italienischer Ländlichkeit zu bewahren.

Das Ziel der Kutschfahrt besteht in dem Lustschloss Dosalo. Für dieses steht als Pars pro toto ein gusseisernes Tor, durch das die fürstliche Equipage einfährt. In diesem Portal erkennt man das

Posttor der Gebrüder Armbrüster von 1896, das an der Lindenavenue errichtet worden ist, wieder. Die Beschädigungen des erst in den letzten Jahren in Gänze restaurierten Tores sind auch in dieser Aufnahme deutlich erkennbar. Der Prinz kehrt also nach der Abreise von der Ehrenhofkolonnade wieder nach Sanssouci in den höfisch-repräsentativen Raum, den er zumindest im Szenenbild nie ganz verlassen hat, zurück.

### Verfahren der Antithese im Szenenbild

Die Grundlage für das Szenenbild in *Emilia Galotti* bildet ein antithetisch verfahrenes Konzept. Dieses mit äußerster Konsequenz im Film verfolgte Verfahren dient der Gegenüberstellung von tugendhaft-sittlichem Verhalten des Bürgertums, verkörpert durch die Protagonistin, und wollüstig-affektgesteuertem Handeln, repräsentiert durch den Prinzen von Guastalla. Dieser Kontrast bildet freilich bereits einen Schwerpunkt in der literarischen Vorlage. Durch das Szenenbild der DEFA-Verfilmung wird dieser jedoch noch forciert. Das Szenenbild emanzipiert sich in *Emilia Galotti* deutlich von der harmlosen Rolle des Filmhintergrunds, vor dem sich die Ereignisse abspielen und die Darsteller agieren. Es ist vielmehr verantwortlich für die Generierung von Sozialräumen und Charakterisierung von Situationen und Stimmungen, was in den nun folgenden Ausführungen gründlicher herausgearbeitet werden soll.

### Ländliche Idylle im Potsdamer Wildpark

Actionreich in Anlehnung an Westernfilme wird der Überfall auf die Kutsche mit dem Hochzeitspaar und Emilias Mutter durch die von Marinelli angeheuerten Verbrecher in Szene gesetzt<sup>10</sup>. Als Kontrast wird anschließend zum väterlichen Gut umgeschwenkt, wo die Ankunft von Braut und Bräutigam erwartet wird, und die Hochzeitsfeierlichkeiten bereits begonnen haben.

Drehort für diese Inszenierung einer italienischen Hochzeit mit ländlichem Charakter ist der von Peter Joseph Lenné im Jahr 1842 entworfene Wildpark in Potsdam. Er entstand in der Pirschheide, von der ein 870 ha umfassendes Areal umzäunt und mit Damm-

und Rotwild sowie mit weißen Hirschen besetzt worden ist. Die Pirschheide, ein Waldgebiet zwischen Potsdam und Geltow, ist schon seit dem 17. Jahrhundert als Wald- und Jagdgebiet von den Kurfürsten und später von den preußischen Königen genutzt worden.

Die Kulisse für das italienische Gutshaus bildet erneut ein historisches Gebäude, von der Rückseite des zweiten Förster-Etablissements am Nordtor (Kuhfort) wird das ländliche Fest gedreht (Abb. 11). Ludwig Persius, der Architekt des Königs Friedrich Wilhelm IV., entwarf drei Jäger- bzw. Forsthäuser und das Hegemeisterhaus in unterschiedlichen Stilen und fügte sie stimmungsvoll in die Umgebung des Wildparks ein. Bei der Bauausführung unterstützte ihn Ferdinand Heinrich Ludwig von Arnim. Die drei Förster-Etablissements entstanden an den Eingängen des Wildparks (am Südtor, Nordtor und am Sanssouci). Das Hegemeisterhaus im romantisch mittelalterlichen Stil errichtet war das größte und repräsentativste Bauwerk und steht im Zentrum des Wildparks. Alle vier im Jahr 1842 entstandenen Bauwerke sind bis heute erhalten, und bis auf den Persiusbau am Nordtor restauriert. Alle drei Förster-Etablissements erfüllten Wohn- und Dienstzwecke.



Abb. 11: „Italienische“ Hochzeit aufgenommen vor der Rückseite des zweiten Förster-Etablissements (1842) von Ludwig Persius am Nordtor des Wildparks in Potsdam.

Für die Filmaufnahmen in *Emilia Galotti* entschied man sich nicht grundlos für das Forsthaus am Nordtor. Die Villa ist die einzige von den Förster-Etablissements, die im Stil einer italienischen *fabbrica* erbaut worden ist. Die Wildmeisterei und das Förster-Etablissement am Sanssouci sind von einem

normannisch-mittelalterlichen Charakter geprägt. Das Forsthaus am Südtor ist eine Mischung aus normannischen und italienischen Stilelementen.

Die italienisierende Villa am Nordtor ist zudem das schlichteste der drei Forsthäuser und kommt so dem Typus der einfachen ländlichen Villa besonders nahe.

Im Gegensatz zu den typischen Potsdamer Turmvillen, die von Persius gestaltet oder in dessen Stil entstanden sind, ist sie nicht mit einem solchen rechteckigen Turm versehen. Das Forsthaus weist auch keinerlei Ornamente oder sonstigen Fassadenschmuck auf und bildet somit in seiner Funktion als Gutshaus des Bürgers Odoardo Galotti einen deutlichen Gegensatz zu den opulent ausgestatteten künstlichen Bauten sowie historischen Architekturen im adeligen Raum. Bezeichnenderweise ist es auch das einzige historische Bauwerk, das in einer Totalaufnahme präsentiert wird. Es bestand auch kaum die Gefahr durch eine Totale die Vorstellung, die Hochzeit finde auf einem italienischen Landgut statt, zu zerstören, da die kleinen Dienst-Etablissements im Wildpark für den größten Teil der Rezipienten sicher nicht über die Popularität verfügt haben dürfte wie die Meierei im Neuen Garten oder Schloss Charlottenhof. Zudem ist es das einzige historische Gebäude im Film, das tatsächlich ein ländliches Italien suggeriert.

Der Unterschied zwischen Adel- und Bürgertum wird nicht nur szenenbildnerisch über die architektonische Ausstattung vermittelt, sondern auch über die Kostüme, den folkloristisch wirkenden Tanz der Hochzeitsgesellschaft und dessen ausgelassene fröhliche Stimmung. Aus diesen Einzelementen wird bewusst ein gesellschaftliches Gegenbild zur *Vegghia* im Hause des Kanzlers Grimaldi gestaltet. Die Landbevölkerung vollbringt Springtänze unter freiem Himmel. Die Tanzszene wird aus der Untersicht gefilmt. Die höfische Gesellschaft vollführt jedoch ihre Schreittänze auf einem künstlichen, ornamentierten Marmorboden, was von der Kamera aus der Vogelperspektive festgehalten wird.

Zusätzlich wird der höfische Handlungsraum im Gegensatz zum bürgerlichen primär über künstlichen Marmor, Balustraden, aufwendige Gemäldekopien, Vasen aus Pappmaché, steile Treppenanlagen und Wasserspiele inszeniert. Ein zeitlich konkretes sowie

historisch korrektes Gesamtbild entsteht weder in der Architektur des Innen- und Außenraumes noch durch die Kostüme. Vielmehr wird ein eklektizistisches Tableau gezeichnet, indem Renaissance, Barock und Neobarock, Schinkel-Klassizismus mit Stielelementen der Fünfzigern, der Entstehungszeit des Films, kombiniert werden. Die verschiedensten Versatzstücke werden situativ, je nach dem zu kennzeichnenden Sozialraum und der Stimmung, verwendet.

Ähnlich heterogen und undeterminiert präsentiert sich das Italienbild in *Emilia Galotti*. Für den ländlichen Italienraum wird die durch Ludwig Persius vermittelte Vorstellung der 1830er Jahre (Meierei, Förster-Etablisement am Nordtor) genutzt. Ansonsten wird Italien vielmehr über als typisch südländisch geltende Pflanzen (Palmen, Oleander, Zypressen) vergegenwärtigt als durch eine italienisch anmutende Architektur. Hervorzuheben sind die italienisierenden Kunstaufbauten im Studio und besonders das Haus des Malers Conti, das an venezianische Palazzi aus dem 15. Jahrhundert erinnert. Ansonsten verfolgen die Kunstarchitekturen keine zeitlich und lokal genau verortbaren Vorbilder.

Doch auch Lessings Dramenvorlage entbehrt einer konkreten Zeitangabe und Guastalla bleibt ein ferner, nicht genauer bestimmbarer Ort.

Die Innenraumgestaltung im Haus der Galottis bildet ebenfalls einen klaren Kontrast zum Interieur bei den Grimaldis oder den fürstlichen Gemächern des Prinzen. Die bescheidene Ausstattung des Wohnsitzes der Galottis zeigt als dekorativen Gegenstand nur ein Kunstwerk an der Wand, wohingegen das Haus des Kanzlers und das Lustschloss des Prinzen, Orte der höfischen Intrigenwelt, angefüllt sind mit Skulpturen und bedeutenden Gemälden, die hauptsächlich erotische Szenen darstellen<sup>11</sup>. Giorgiones berühmtes *Bildnis eines jungen Mannes*, entstanden um 1504, aus der Gemäldegalerie Berlin bildet beinahe den alleinigen Bildschmuck bei den Galottis. Bemerkenswerterweise ist dieses Gemälde das einzige, das ein zweites Mal im Film verwendet wird. In einen anderen räumlichen Zusammenhang wird es in der Kammer von Marinelli gestellt. An exponierter Stelle ist es verkehrt herum im

Spiegel zu sehen, vor dem sich der Kammerherr des Prinzen soeben schminkt (Abb. 12).

„Ein Frauenzimmer, das denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schmincket“ (Lessing: *Emilia Galotti* 4, 3), könnte als Kommentar zu dieser Filmszene gelesen werden<sup>12</sup>.



Abb. 12: Marinelli schminkt sich in seiner Kammer. Im Hintergrund erscheint Giorgiones *Bildnis eines jungen Mannes* (um 1504).

### Verführung auf Dosalo - Analyse des Interieurs in *Emilia Galotti*

Nachdem durch Marinellis Intrigenspiel die Kutsche des Brautpaares überfallen wurde, wird Emilia Galotti durch Battista, ein Bediensteter des Kammerherren, scheinbar gerettet. Sie wird getrennt von ihrer Mutter zum Lustschloss des Prinzen nach Dosalo gebracht.

Der erste Raum, den sie betritt und in dem sie sich ausführlich umschaute, präsentiert mehrere populäre Bildwerke der Kunstgeschichte, die hier in einen neuen Funktionszusammenhang gestellt werden. Der Filmszenograph Artur Günther schafft eine erotische Aufladung des Innenraumes des Lustschlosses, bei dem der erste Bestandteil des Kompositums im direkten Wortsinn verstanden wird. Somit entsteht ein Ort der erotischen Sinnlichkeit und sexueller Verführung vorzugsweise mithilfe zwei- und dreidimensionaler Kunstwerke<sup>13</sup>. Den Auftakt bildet hierbei eine Kopie der Aphrodite von Knidos von Praxiteles, die deutlich erkennbar zwischen der erschreckten Emilia auf der einen und Marinelli sowie dessen Bediensteten auf der anderen Seite positioniert ist (Abb. 13). Zur weiteren Ausstattung des Treppenhauses gehört eine zweite Variante der *venus pudica*, eine Nachahmung der Capitolinischen

Venus. Diesen bekannten Venusfigurinen folgen im Szenenbild populäre Darstellungen der nackten Venus und Venustypen aus der venezianischen Malerei der Renaissance.



Abb. 13: Emilia disputiert mit Marinelli und dessen Bediensteten vor einer Kopie der Knidischen Aphrodite.

In einer langsam drehenden Kamerafahrt aus der Perspektive der um ihre Ehre fürchtenden Emilia Galotti wird jede von Kunstmalern aufwendig angefertigte Gemäldekopie dem Zuschauer ostentativ in einer Großaufnahme präsentiert. Ihr Blick fällt zuerst auf Tizians *Venus und der Lautenspieler* (1560-65) sowie auf dessen *Danaë und der Goldregen* (1553-54), schweift hernach über Correggios *Erziehung des Amor* (um 1528) und ruht zuletzt auf Giorgiones und Tizians Darstellung der *Schlafenden Venus* (1510), dessen berühmtes Original in der Dresdner Gemäldegalerie ausgestellt wird, wohingegen die Vorbilder für die restlichen Reproduktionen aus dem Metropolitan Museum of Art, dem Museo del Prado und der Londoner National Gallery dem DDR-Publikum unerreichbar waren.

Ausschlaggebend für diese kleine erotische Bildergalerie ist vor allem die Akkumulation von sinnlicher Nacktheit. Denn auf der Bildebene wird nun die Bedrohung durch den Verführer Hettore Gonzaga und seinem Kammerherren für Emilia evident. Ihr letzter Blick fällt schlussendlich auch auf Marinelli, den chargé d'affaires seines Herren. Sein Gesicht tritt nur langsam vor ihrem wie aus einem Nebelschleier scharf hervor.

Die *Schlafende Venus* bildet auch den Hintergrund vor dem das Gespräch zwischen Emilia und dem

Prinzen, der kaum noch die Selbstkontrolle bewahren kann, inszeniert wird. Ein Glas mit Rotwein verschüttet er, als sich Emilia vor ihm verneigt, um seinem Kuss zu entgehen. Das erotische Begehren des Prinzen manifestiert sich in der Venusgestalt im Hintergrund der Szene, die diese kommentiert (Abb. 14). Das Verfahren gipfelt, als Emilia erschöpft und Trost suchend bei ihrer Mutter auf einem Sofa ruht, vor ihr der Verführer und direkt über ihr ein Ausschnitt aus dem um 1630 entstandenen *Venusfest* von Rubens, das im Kunsthistorischen Museum Wien aufbewahrt wird (Abb. 15). Dieses Detail gibt nur die drei mit halbnackten Nymphen rauschend tanzenden Satyrn am linken Bildrand wieder.



Abb. 14: Hettore Gonzaga bedrängt Emilia vor dem Hintergrund von Giorgiones *Schlafender Venus* (1510).



Abb. 15: Ausschnitt von Rubens *Venusfest* (um 1630) über der von ihrer Mutter beschützten Emilia.

Versuchung und Verführbarkeit, zentrale Motive in Lessings *Emilia Galotti*, werden szenenbildnerisch über Höhepunkte italienischer Renaissance-malerei

materialisiert. Die Bilder allein sind bereits Verlockungen, denen Emilia, der Moralerziehung ihres Vaters folgend, zu widerstehen hat.

Ähnlich verhält es sich mit der Vegghia im Hause des Kanzlers Grimaldi, die ausführlich in den ersten fünfundzwanzig Minuten des Films geschildert wird. Nur im Dialog zwischen Claudia und Odoardo Galotti wird bei Lessing die Begegnung zwischen Emilia und Hettore Gonzaga im zweiten Akt, vierte Szene kurz erwähnt. In diesem Gespräch schildert Emilias Mutter ihrem Gemahl, dass der Prinz Gefallen an deren Tochter fand.

Die Gestaltung des Innenbereichs im Hause des Kanzlers ist inspiriert von Emilias Worten gegenüber ihrem Vater: „Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten“ (Lessing: *Emilia Galotti* 5,7).



Abb. 16: Emilia Galotti vor Tizians *Danaë* (um 1554) während der Vegghia im Hause des Kanzlers Grimaldi.

Die Innenräume in diesen eigenständig hinzugefügten Szenen avancieren in der Verfilmung nun ebenso wie die im Lustschloss Dosalo zu einem „Haus der Freude“, d.h. zu Orten sinnlicher Verführung<sup>14</sup>. Dieses Ziel wird erneut mittels einer erotischen Bildergalerie, die Meisterstücke der italienischen Renaissancemalerei präsentiert, erreicht. Diesmal werden die Gemäldekopien allerdings häufig nicht vollständig gezeigt, während Emilia an ihnen vorbeigeht. Dennoch reichen die zu Abbrüchen verkürzten Bildwerke aus, um sie eindeutig zu

identifizieren. Dem Zuschauer werden einmal mehr die venezianischen Venusdarstellungen und Szenen aus der antiken Mythologie von Tizian und Correggio präsentiert. Darunter befindet sich erneut eine Version der *Danaë* Tizians (um 1554), *Leda mit dem Schwan* von Correggio (1531-32) und Tizians *Venus vor dem Spiegel* (um 1555).

Tizians *Danaë* ist von diesen Bildnissen das einzige, das von der Kamera in Gänze präsentiert und länger fixiert wird (Abb. 16). Interessanterweise wurde darauf verzichtet, dieselbe Danaë-Version Tizians ein zweites Mal zu präsentieren. Der griechisch-antiken Mythologie nach ist Danaë die Geliebte des Zeus, der sich als Goldregen verwandelt, und so die von ihrem Vater eingesperrte Tochter schwängert. Sie gilt als der Prototyp der Prostituierten. In den beiden gezeigten Varianten von Tizian wird Danaë nicht mit Cupido als Assistenzfigur, sondern mit einer Dienerin, die das Gold einmal in ihrer Schürze oder in einer großen Schale auffängt, gezeigt. Das Danaë-Thema ermöglicht wie auch die Darstellung der Leda, die in der Bildergalerie im Hause der Grimaldis ebenfalls vorhanden ist, die implizite Darstellung des Geschlechtsaktes. Im Erzählzusammenhang des Films manifestiert sich in diesen Bildern erneut die sinnliche Verführung. Sie antizipieren das kaum verborgene Ausleben der Affäre des Prinzen in einem als Lustgrotte gestalteten Raum im Hause der Grimaldis, sowie das heimliche erotische Treffen mit einer seiner Geliebten in einem Hinterzimmer während der Abendgesellschaft. Emilia entdeckt das nur dürrt von einem Paravent verdeckte Paar, bleibt selbst jedoch unbemerkt. Sie wird Zeugin dieses Geschehens, genau nachdem sie die soeben vorgestellte erotische Bildergalerie passiert hat. Die zuvor vorgestellten Bildwerke kommentieren die Schlüpfrigkeit dieser Szene und greifen ihr voraus.

Diese genannten Ereignisse sind freie Erfindungen des Drehbuchs. An den wollüstigen Absichten und dem lustvoll ausschweifendem Lebenswandel von Hettore Gonzaga soll schon zu Filmbeginn nicht gezweifelt werden.

Als Emilia diese Liebschaft entdeckt, kehrt sie erschreckt um, im Hintergrund erscheint Tizians *Venus vor dem Spiegel* (Abb. 17). Eine abgewiesene Geliebte des Prinzen, die sich direkt neben der

Venusfigur befindet, korrespondiert in dieser Kameraeinstellung mit dieser Darstellung<sup>15</sup>. Durch den weiteren Handlungsverlauf wird Emilia Galotti, die zwar erotisch anziehend wie die Venusfiguren auf den Prinzen wirkt, zum „lebendigen“ Gegenstück dieser verführerischen Bildmotive. Die über zwei-dimensionale Bilder vermittelten Versuchungen widersprechen, den eigenen sinnlichen Bedürfnissen Emilias zum Trotz, dem bürgerlichen Moralkodex. Sie beweist performativ ihre moralische Standhaftigkeit gegenüber den Verführungsabsichten des Prinzen sowohl während der Vegghia am Anfang des Filmes als auch am Endpunkt auf dessen Lustschloss.



Abb. 17: Detail der *Venus vor dem Spiegel* von Tizian (um 1555), davor eine abgewiesene Geliebte des Prinzen.

### Ausblick

Ein Vergleich des Szenenbilds von *Emilia Galotti* mit anderen Klassiker-Adaptionen von Martin Hellberg, der wie kein anderer Regisseur für die DEFA Klassikerliteratur verfilmt hat, ist lohnenswert und wirft viele Fragen auf. Welchen Anteil nimmt der Regisseur selbst an der Gestaltung des Szenenbilds? Wer ist für die Wahl des Drehorts zuständig?

Alle weiteren Klassiker-Verfilmungen von Hellberg sind zumeist unter Mitwirkung verschiedener Szenographen entstanden<sup>16</sup>. Für das Szenenbild der Adaption von Schillers Drama *Kabale und Liebe* von 1959 war nicht Artur Günther, sondern Harald Horn verantwortlich, der häufig das Szenenbild für filmische Adaptionen populärer Literaturvorlagen entworfen hat. Dennoch lässt sich bei „Kabale und Liebe“ ein ähnliches antithetisch vorgehendes Konzept erkennen. Der Kontrast zwischen Adel- und

Bürgerraum wird hier allerdings vor allem über Licht und Schatten geführt. Für diesen Film entschied man sich diesmal nicht für Potsdam, sondern für Weimar als Drehort. Erneut wählte man jedoch bekannte historische Gebäude als Schauplätze, die wieder kontrastierend einander gegenübergestellt werden. So wurde vor dem Schloss Belvedere und vor dem Kirms-Krackow-Haus, eines der ältesten Bürgerhäuser Weimars, gedreht.

Ganz anders geht Hellberg in der Verfilmung des Shakespeare-Klassikers *Viel Lärm um nichts* aus dem Jahr 1964 vor. Für das Szenenbild war Hans-Jörg Mirr zuständig. Der Originalschauplatz Massa ist ebenso wie Guastalla für die Filmcrew unerreichbar gewesen, doch versuchte man hier nicht italienisches Flair durch das Drehen vor historischer Architektur mit italienisierendem Stil wie in „Emilia Galotti“ zu erzeugen, sondern entschied sich beinahe ausschließlich für außerordentlich helle Kunstaufbauten im Studio.

Nur in einer Einstellung findet sich der Zuschauer erneut in Sanssouci wieder. Die Eingangssequenz von *Viel Lärm um nichts* zeigt die sprudelnde Fontäne des großen runden Wasserbassins am Französischen Figurenrondell, das zwischen 1749 und 1764 entstand. Im Hintergrund sind gut erkennbar eine der acht von Ludwig Ferdinand Hesse entworfenen Marmorbänke von 1848 sowie die Plastik der Diana im Bade von Francois Gaspard Adam aus dem Jahr 1753 (Abb. 18).



Abb. 18: Filmstill aus der Eingangssequenz von Martin Hellbergs *Viel Lärm um Nichts* (1964) mit Adams *Diana im Bade* (1753) am Französischen Figurenrondell in Sanssouci.

## Endnoten

- Vgl. <http://www.filmportal.de/df/61/Credits,,,,,,,,,0BB84B2EFB9D4B10A6BFB502B3E52418credits,,,,,,,,,,,,,html> (04.12.2009)  
Das Drehbuch verfasste ebenfalls der Filmregisseur Martin Hellberg, Kameramann war Günter Eisinger, für den Ton war Karl Tramburg verantwortlich und für den Schnitt Lieselotte Johl. Walter Schulze-Mittendorf war für die Kostüme zuständig. Die Filmmusik komponierte Ernst Roters.
- Rund 355 Einträge verzeichnet das „Lexikon Literaturverfilmung“ unter diesem Stichwort.
- Zur Filmkulisse s. S. 8. Mit dem Interieur beschäftigt sich vor allem der letzte Abschnitt dieser Analyse.
- Sie besaß das Gutshaus und Umgebung von 1890 bis 1894. Der Kronprinz hingegen gab seinem Sommerschloss den Namen „Siam“ („Land der Freien“) und sich selbst nannte er humorvoll einen Architekten aus Siam. Mit eigenen Skizzen und Entwürfen beteiligte er sich an der Entstehung der Anlage von Charlottenhof. Das Grundstück erhielt er von seinem Vater, Friedrich Wilhelm III. (1770-1840), im Jahr 1825 als Weihnachtsgeschenk für sich und seine Gattin Elisabeth Ludovika von Bayern.
- Die Hermesstatue wurde 1818 von Bertel Thorvaldsen nach einem Marmororiginal geschaffen. Die Parisfigur stammt von Rudolf Shadow nach Antonio Canova aus dem Jahr 1826.
- Die Bronzestatuette der Prinzessin Elisabeth (um 1824-26) von Christian Friedrich Tieck wird von der Kamera nicht festgehalten.
- Die Antikenskulptur brachte der Kronprinz Friedrich Wilhelm zusammen mit der Marmorstatue der Fortuna (2. Viertel 4. Jahrhundert) von seiner ersten Italienreise 1828 mit.
- Der durch Hermann Ludwig Sello 1835 angelegte Rosengarten liegt östlich des Schlosses. Im Jahr 1885 wurde er in einen Blumengarten umgewandelt und erst seit 1995 ist dieses Gartenareal wieder in der rekonstruierten Form mit Laube und Brunnen zu sehen.
- Sie stellt die verkleinerte Wiederholung einer Marmorstatue in Florenz, Uffizien aus dem ersten Jahrhundert dar und wurde zusammen mit dem Bronzenachguss der Clio aus dem Jahr 1837, die bei diesen Aufnahmen nicht zu sehen ist, auf der anderen Seite der steil abfallenden Treppe errichtet.
- Auch der rasant inszenierte Überfall auf das Brautpaar, der deutlich das Filmgeschehen mit seinem Kammerspielcharakter auflockert, ist eine freie Hinzufügung des Drehbuchs.
- s. Folgekapitel.
- Diese Äußerung aus dem Munde der Gräfin Orsina sind aller Wahrscheinlichkeit nach auch der Grund für das übertrieben geschminkte Gesicht Marinellis, der in dieser Filmsequenz soeben von einem Bedienten die Perücke aufgesetzt bekommt. Er ist auch der einzige Charakter, dessen Perücke deutlich als solche im Film gekennzeichnet wird. Er hebt sich so deutlich von den anderen Personen ab. Perücke und Maske sind Ausdruck seines übersteigerten Standesbewusstseins und seiner Karrieresucht. Die optische Erscheinung des Intriganten ist wirksamer Kontrast zu dem bekannten Männerporträt von Giorgione.
- Diesem Verfahren der sexuellen Anspielung und erotischen Verführung durch Gemälde mit sinnlichen Motiven bedient man sich auch im Szenenbild der DEFA-Literaturverfilmung von Klaus Manns *Der Untertan* von 1951. Als Szenographen für diese filmische Adaption von Wolfgang Staudte waren Erich Zander und Karl Schneider tätig.
- Die filmisch inszenierte Vegghia fungiert hauptsächlich als Exposition, in der beinahe alle Charaktere vorgestellt werden.
- Bevor die Gräfin Orsina gemeinsam mit Marinelli während der Vegghia die Lustgrotte betritt, in der zuvor sich noch der Prinz mit zwei Geliebten amüsierte, ist Tizians *Venus vor dem Spiegel* vollständig sichtbar. Hier bezieht sich die Darstellung auf die ehemalige Mätresse Hettore Gonzagas, die ähnlich einer Madame de Pompadour inszeniert wird.
- In Hellbergs filmischen Oeuvre finden sich insgesamt fünf Verfilmungen von literarischen Klassikern. Neben *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe* und *Viel Lärm um nichts* adaptiert er Wilhelm Raabes Novelle *Die schwarze Galeere* und Gotthold Ephraim Lessings Komödie *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* für die DEFA. Beide Filme entstanden im Jahr 1962.

## Bibliographie

- Bohle-Heintzenberg, Sabine; Hamm, Manfred; Ludwig Persius: Architekt des Königs. Berlin: 1993.
- Horn, Gabriele: Baustil und Naturstimmung - der Wildpark in Potsdam. In: Ausstellungskatalog zu Ludwig Persius. Architekt des Königs. Baukunst unter Friedrich Wilhelm IV. Potsdam: 2003, S. 56-63.
- Schmidt, Klaus M.: Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000. 2. erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart: 2001.
- Schönemann, Heinz; Karl Friedrich Schinkel. Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci. Stuttgart, London: 1997.

## Abbildungen

Abb. 1; 4-17: Filmstills aus Martin Hellbergs *Emilia Galotti* (1957).

Abb. 2: Foto Anett Werner, November 2009.

Abb. 3: Foto Rictor Norton. Quelle: <http://www.flickr.com/photos/24065742@N00/203231707/>.

Abb. 18: Filmstill aus Martin Hellbergs *Viel Lärm um Nichts* (1964).

## Zusammenfassung

Über eine randständige Position ist die Gattung des Szenenbilds in der Forschung bisher nicht hinaus gelangt und auch die Verfilmung von Klassikerliteratur durch die DEFA droht in Vergessenheit zu geraten. Dieser Beitrag unternimmt den Versuch diesen Status zu revidieren. Anhand der DEFA-Filmadaption von Gotthold Ephraim Lessings Klassiker *Emilia Galotti* durch den Regisseur Martin Hellberg wird vordergründig der Frage nach Inhalt und Wirkung des Szenenbilds, dem bewusst durch den Szenographen gestalteten Handlungs- und Erlebnisraums des Films, nachgegangen.

## Autorin

Anett Werner (\*1983 in Dresden) 2002-2010 Magisterstudium der Neueren deutschen Literatur, der Kunstgeschichte und der Älteren deutschen Literatur und Sprache an der TU Dresden und HU Berlin. Momentan bereitet sie ihre Promotion zum Thema: *Die Räume der Klassik. Szenenbilder in Literaturverfil-*

*mungen der DEFA* vor. Zuletzt transkribierte sie Briefe des Grafikers Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1759-1835) für die Ausstellung und den Katalog zu *Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. Künstler, Philologe und Patriot* in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau (28.11.2009-31.01.2010).

### **Titel**

Anett Werner, Guastalla in Sanssouci. Zum Szenenbild im DEFA-Film *Emilia Galotti* von 1957., in: *kunsttexte.de*, Nr. 2, 2010 (13 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).