

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Germanoslavica

Germanoslavica

Location: Czech Republic

Author(s): Siegfried Ulbrecht, Achim Küpper

Title: Einleitung. Zur Theatralität in Literatur und Kultur

Editorial

Issue: 2/2014

Citation style: Siegfried Ulbrecht, Achim Küpper. "Einleitung. Zur Theatralität in Literatur und Kultur". Germanoslavica 2:1-11.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=281827>

Theatralität in Literatur und Kultur

Einleitung. Zur Theatralität in Literatur und Kultur

Siegfried Ulbricht – Achim Küpper

In William SHAKESPEARES Komödie *Wie es euch gefällt* (publ. 1623) leitet die Figur Jaques seine Rede aus Akt II, Szene 7 mit einem berühmten Vergleich ein: „Die ganze Welt ist Bühne, / Und alle Fraun und Männer bloße Spieler.“¹ Mehr als drei Jahrhunderte später und in einem anderen Teil Europas greift der serbische Autor Miloš CRNJANSKI auf ein ähnliches Bild zurück, um seinen *Roman über London* (1971) zu beginnen: „Alle Romanschriftsteller sind sich im Großen und Ganzen einig, wenn es um die Welt geht, in der wir leben. Das ist, sagen sie, eine Art große, wundersame Schaubühne, auf der jeder eine Zeit lang seine Rolle spielt.“²

Schon die Zusammenstellung dieser beiden Texte lässt erahnen, dass der in ihnen verwendeten Theatermetapher ein bestimmter allgemeingültiger, ort- und zeitübergreifender Charakter zukommt, auch wenn sich hier und dort sicher Unterschiede ergeben: In SHAKESPEARES Drama lässt sich das Bild in gewissem (vielleicht aber auch nur begrenztem) Maße vor dem Hintergrund der Tradition des „Theatrum Mundi“ sehen, der barocken Vorstellung von der irdischen Welt als Bühne, wie sie schon im Namen des „Globe Theatres“ zum Ausdruck kommt; in CRNJANSKIS Roman verlagert sich die Metapher zeitgeschichtlich in den Kontext der großen Kriege, der Wanderschaft und des Exils, London bleibt ein fremder, kulissenhafter Zufluchtsort des aus der Heimat Emigrierten. In beiden Fällen liegt aber ein und dasselbe Bild zugrunde, eine Art Urbild, das dann jeweils gesellschafts- oder epochenspezifisch zu kontextualisieren bzw. zu aktualisieren ist.

1 William SHAKESPEARE: Sämtliche Werke, dt. Übers. v. August Wilhelm SCHLEGEL, Dorothea und Ludwig TIECK, Wolf Graf BAUDISSIN, Ferdinand FREILIGRATH, Gottlob REGIS und Karl SIMROCK, Essen 2004, S. 289. „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players“ (William SHAKESPEARE: *As You Like It*, in: DERS.: *The Complete Works*, Ware 1996, S. 622).

2 „Svi se pisci romana slažu, uglavnom, kad je reč o svetu u kom živimo. To je, kažu, neka vrsta velike, čudnovate, pozornice, na kojoj svaki, neko vreme, igra svoju ulogu“ (Miloš CRNJANSKI: *Roman o Londonu*, Beograd 2008, S. 7). Dt. Übers. Alexander JAKOVLJEVIĆ.

Dieses Urbild von der Welt als Bühne stellt zugleich eine der gedanklichen Grundlagen dieses Themenhefts dar: Hier geht es darum, das Konzept der Theatralität aus einer kulturenübergreifenden Perspektive wissenschaftlich zu erproben und zu konturieren. Unter dem Begriff „Theatralität“ werden Dimensionen der Darstellung und der Inszenierung verstanden, deren begriffliches Inventar sich zwar aus der Welt des Dramas speist, die sich aber zugleich über dessen Grenzen hinwegsetzen und sowohl die historische Epoche als auch die jeweiligen Sprach- oder Kulturräume überschreiten. In den weiteren Zusammenhang könnten solch unterschiedliche Aspekte gehören wie theatrale Inszenierungsmuster in gesellschaftlichen Formen oder Riten, Medien als Distributoren und Konfigurationen von Theatralität bzw. Inszenierung, theatrale Elemente im Roman und anderen erzählenden bzw. nicht-dramatischen Gattungen, das Theater an sich als Form und Einrichtung, theatrale Elemente in der Malerei, den bildenden oder darstellenden Künsten, die Theatralität des Dekors und seiner Ästhetik, politische und soziale Repräsentationsformen als Modelle des Theatralen und vieles andere.

Theoretisch und konzeptuell ist Theatralität mit dem heute stark verbreiteten Begriff der Performativität zwar verbunden, in mancher Hinsicht aber auch von ihm abzugrenzen, wie Erika FISCHER-LICHTE ausführt: „Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.“³ Dementsprechend wäre Theatralität enger mit dem Herkunftsbereich des Theaters verknüpft und konkreter auf eine historische bzw. kulturelle Position bezogen, während Performativität eine allgemeinere Disposition bzw. einen Grundcharakter von Handlungen überhaupt betrifft und weniger historisch-kulturell begründet oder zu situieren ist. Das verleiht dem Theatralitätsbegriff jedoch zugleich einige Vorzüge gegenüber dem Performativitätsbegriff, vor allem den Vorzug des konkreten, situationsbezogeneren Zugriffs auf den Gegenstand. Diesen Vorzug gilt es im vorliegenden Heft zu profilieren und durch unterschiedliche Studien heuristisch auszuloten. Die hier versammelten Beiträge unterteilen sich in vier Themen- und Schwerpunktgruppen:

Unter der ersten Rubrik „Theatralität im Medium des Buchs“ zeichnet Monika SCHMITZ-EMANS im Auftaktbeitrag dieses Hefts die Geschichte des Papiertheaters nach, das sich ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts in bürgerlichen Kreisen zunehmender Popularität erfreut; SCHMITZ-EMANS bespricht bewegliche Bücher und Pop-up-Bücher als Spielformen des Papiertheaters und geht erstmals der Frage

3 Erika FISCHER-LICHTE: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld 2012, S. 29.

nach der Theatralität dieses Buchtyps nach. Die heterotopischen Bühnenräume von Pop-up-Büchern bieten Möglichkeiten der Inszenierung von Texten im Buchtheater als Miniatur-Modell. Als theatrale Schau-Plätze und museale Orte des Sehens lassen sich diese interaktiven Formen des Papiertheaters zugleich in die Nachfolge arrangierter Wissensbestände und Wissensordnungen einbeziehen, womit sie eine wichtige, visuell orientierte Facette der Semantik von Theatralität beleuchten. Ineinandergespiegelt werden in diesem theatralen Buchtyp schließlich nicht allein die Wechselbeziehungen zwischen dem kleinen Theater der Papierbühnen und dem großen Theater, sondern auch die reziproken Relationen zwischen dem Theater und der Welt, die als Welt-Bühne ja ebenfalls in der Gestalt eines großen Theaters erscheint.

Die zweite Rubrik widmet sich der Theatralität in Narration und Historiografie des 18. und 19. Jahrhunderts und versammelt zu diesem Themenfeld drei Beiträge. Sabine GRUBER geht auf das Verhältnis zwischen Theater und Kirche in Autobiografien und literarischen Texten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein. Sie verweist auf Analogien zwischen den in verschiedenen, sowohl autobiografischen als auch literarischen Texten beschriebenen ersten Theatererlebnissen und religiösen Bekehrungsgeschichten sowie zwischen dem Theaterraum und Kirchenraum als den entsprechenden Orten der (Initiations-)Erlebnisse. Auffällig ist nach GRUBER, dass die Analogien von Theater und Kirche erst seit dem späten 18. Jahrhundert diskutiert werden, was zum einen daran liegt, dass derartige Vergleiche erst mit der Ausdifferenzierung der Kunst als eines eigenständigen Systems möglich wurden, und zum anderen mit dem seit dem späten 18. Jahrhundert schwindenden Ansehen der Geistlichkeit in Beziehung steht, wonach Kirche in abwertender Weise mit Theatralik verbunden werden kann. Als gesellschaftlicher Diskurs einer Umbruchszeit deutet die Parallelsetzung von Theater und Religion in Autobiografik wie Dichtung der Epoche sowohl auf eine Aufwertung des Theaters als auch auf eine Positionsveränderung und einen allmählichen gesellschaftlichen Bedeutungsverlust der Religion.

Alexander JAKOVLJEVIĆ diskutiert in seinem Beitrag Formen der Theatralisierung von Gewalt in Friedrich SCHILLERS Geschichtsdarstellungen. JAKOVLJEVIĆ zeigt, dass SCHILLER als Geschichtsschreiber nicht nur immer wieder auf Theatermetaphern rekurriert, sondern auch, inwiefern er geschichtliche Prozesse und die darin auftretende Gewalt als Schauspiel vergegenwärtigt. Erörtert wird hier zum ersten Mal die Frage nach dem Wie der sprachlichen Repräsentation von Gewalt sowie den Grenzen und Möglichkeiten ihrer Repräsentierbarkeit in der inszenatorischen Praxis des Historikers SCHILLER. Anhand des zeitgenössischen Begriffs der Darstellung wird die theatrale Dimension der sprachlichen Repräsentation von Gewalt in SCHILLERS selbstreflexiven, metanarrativen Geschichtsdarstellungen freigelegt,

die zugleich Übergänge zwischen den einzelnen Künsten und Gattungen sichtbar werden lassen. Dabei zeigt sich auch, dass der historiografische Textpraktiker SCHILLER die so sorgsam Grenzziehungen des Texttheoretikers SCHILLER selbst permanent unterläuft, die allerdings auch schon an sich nicht widerspruchsfrei sind. An den Scharnierstellen eines Wechselspiels der Künste wird das gattungsübergreifende Merkmal der Theatralität dabei besonders greifbar. Dieses läuft zuletzt auf den Begriff einer historiografischen Dramaturgie der Eskalation hinaus. Wo die geschichtliche Gewalt bei SCHILLER von einer nicht zu kontrollierenden und amorphen Masse ausgeht, sie keinem Telos folgt, sondern ihren Zweck in sich selbst hat, generiert sie Formen reiner, absoluter Gewalt, die die Frage nach der Darstellbarkeit aufwerfen, die sich zuletzt allerdings ebenfalls als inszenatorische Strategie erweist.

Achim KÜPPER untersucht das Verhältnis von Schrift und Theatralität im Werk E. T. A. HOFFMANNs. Dazu geht er zum einen auf HOFFMANNs einzige, bis heute weitgehend unbeachtete Dramenpublikation, das Schauspiel *Prinzessin Blandina* ein, weist in der Deutung dieses ausgesprochen ‚undramatischen‘ Stücks unter anderem auf Probleme der Aufführbarkeit sowie der Metatheatralität hin und stellt einen intertextuellen Bezug zu HOFFMANNs eigenem, so berühmtem namensverwandtem *Capriccio Prinzessin Brambilla* her. Zum anderen geht KÜPPER der Frage der narrativen Theatralität bei HOFFMANN nach, d. h. der Frage, inwiefern sich in HOFFMANNs erzählerischen Werken – umgekehrt – theatrale Elemente finden. Neben verschiedenen anderen Textbeispielen rückt hier insbesondere die Erzählung *Don Juan* ins Zentrum einer exemplarischen Analyse im Hinblick auf Formen narrativer Theatralität. Der hierin entstehende ‚Rapport‘ zwischen Erzählung und Theater wird im Beitrag als HOFFMANNs theatraler ‚Korridor‘ beschrieben: als ein paradoxer, liminaler Zwischenraum, der bei HOFFMANN aus der Simultanität des Heterogenen von Schrift auf der einen und dem inszenatorischen Aspekt von Theatralität auf der anderen Seite resultiert. Besprochen werden in Bezug auf die Erzählung *Don Juan* beispielsweise Aspekte des textinternen Opernbezugs, der Akustik und durchbrochenen Grammatik der Erzählung, des hermetischen, klaustrophobischen und mise-en-abyme-artig verschachtelten Textraums sowie seiner intertextuellen Vernetzung; zur Sprache kommen Elemente einer HOFFMANNschen Poetik der ‚Explosion‘, der seriellen Resonanz theatraler Stimmen-Masken im dramoletartigen Nachtrag der Musikerzählung, der polyfokalen Brechung des identitären Ichs wie der narrativen Rede-Situation, der multiplizierten, zersplitterten Zeit des Textes, des Onirischen, der Reise-Thematik und ihres ‚vaganten‘ Sinns in der Erzählung. In einem abschließenden dritten Teil des Beitrags werden die Ergebnisse der dramen- und der erzählungsspezifischen Analysen zusammengeführt und mit einer medienbezogenen Überlegung zum Verhältnis von Schrift und Rede/Aufführung bzw. Theatralität in Hoffmanns Werk verbunden. Im Begriff der Texttheatralität vereinen

sich die beiden hier aufgezeigten Seiten von E. T. A. HOFFMANNs Textproduktion, nämlich einerseits die Entdramatisierung des HOFFMANNschen Dramas, das weniger als Schauspiel denn als (Lese-)Text funktioniert, und andererseits die Theatralisierung seiner Narration. Diese beiden konträren, aber komplementären Seiten zeugen auch von dem Unbehagen eines Autors an der Eindeutigkeit wie an der festen Identität, seine Texte generieren nicht das Festgeschriebene oder Festgelegte, sondern das sich Bewegende, den Übergang, den Zwischenbereich, die Passage.

In der dritten Rubrik des Hefts werden mit der Texttheatralität im zeitgenössischen Drama und der Sprachtheorie und Theatersemiotik zwei theoretische Fragestellungen zusammengeführt, die neuere Perspektiven der Theaterwissenschaft betreffen. Jitka PAVLIŠOVÁ skizziert in ihrem Beitrag die von Gerda POSCHMANN etablierte Kategorie der Texttheatralität als eine Spezifität zeitgenössischer deutschsprachiger Dramatik und geht dazu als Paradebeispiel auf Ewald PALMETSHOFERS Theatertexte ein. PAVLIŠOVÁ beschreibt die strukturellen Umwandlungen vom Drama zum Theatertext, die sich mit dem Übergang vom konventionellen Drama zur Postdramatik vollzogen haben und theaterhistorisch spätestens mit der Entstehung der späteren Dramen Heiner MÜLLERS anzusetzen sind. Hierzu gehören neben der Texttheatralität als Kennzeichen des Theatertextes, der sich im Gegensatz zum konventionellen Drama durch eine selbstreflexive Thematisierung von Sprache auszeichnet, auch die Neupositionierung des Sprech- und Zusatztextes – des Ersteren im Sinne metadramatischer Sprachflächen, des Letzteren im Sinne einer Steigerung zu einer neuen radikalen Bedeutung – sowie die Substitution traditioneller dramatischer Figuren durch Textträger, die das Konzept des Subjekts selbst in Frage stellen und auf die Rollenhaftigkeit der lebensweltlichen Existenz wie auf die Dezentrierung des Subjekts und seine Spaltung in multiple Rollensegmente verweisen. Illustriert werden diese Tendenzen analytisch an den Theatertexten PALMETSHOFERS, die in das Koordinatenfeld der Zersplitterung und der Destruktion subjektiver Existenz in der neoliberalen, kapitalisierten, globalisierten Gegenwartsgesellschaft sowie des Scheiterns der großen Utopien politischer Regulative eingeordnet werden.

Herta SCHMID wendet sich dem in den 1930er und 1940er Jahren von Jan MUKAŘOVSKÝ entwickelten literaturwissenschaftlichen Strukturalismus sowie der Dramenanalyse und Theatersemiotik von dessen Schüler Jiří VELTRUSKÝ zu. Auf der Grundlage von MUKAŘOVSKÝs theoretischem Entwurf skizziert sie ein Modell des ‚vierstöckigen‘ Zeichens, verbindet die Dichtersprache und literarische Werkanalyse mit den Prinzipien der semantischen Geste und zeigt die Nachwirkungen der HUMBOLDTischen Sprachtheorie auf die auch der dramatischen Dichtkunst Beachtung schenkende Sprachtheorie Karl BÜHLERS sowie dessen Position bei MUKAŘOVSKÝ und VELTRUSKÝ auf. Abschließend geht SCHMID auf die Dramenanalyse

und Theatersemiotik VELTRUSKÝ ein, dessen Forschungen eine Synthese zwischen der Ästhetik Otakar ZICHs und derjenigen MUKAŘOVSKÝ anzustreben scheinen. Wie MUKAŘOVSKÝ und anders als ZICH hält VELTRUSKÝ daran fest, dass das Drama eine der drei in Sprache angelegten, selbstgenügsamen Grundgattungen sei. Bei VELTRUSKÝ stellt sich die Frage nach der ästhetischen Funktion als Frage nach der Differenz zwischen Alltagsverhalten und Verhalten des Schauspielers auf der Bühne. Darin kehren zugleich Aspekte aus ZICHs Ästhetik und aus seiner Analyse der Erscheinung des Bühnenschauspielers wieder. Eine Auffälligkeit aller kunstsemiotischen Studien VELTRUSKÝs besteht in der Auslassung der für MUKAŘOVSKÝ so wichtigen Problematik der außerästhetischen Werte in der Kunst und dadurch des Prozesscharakters der Semiotik, der Semiose. In einer späten Studie fasst MUKAŘOVSKÝ dieses Werden eines Zeichens noch einmal zu dem Gedanken zusammen, nicht der Dichter schaffe mittels der Sprache, sondern die Sprache schaffe mit Hilfe des Dichters die Dichtung.

Die vierte und letzte Rubrik bezieht die Frage der Theatralität stärker auf ihren ursprünglichen Bereich, das Theater, und liefert verschiedene Perspektiven auf diesen Gegenstand aus germano-slawischer Sicht. Markéta BARTOŠ TAUTRMANOVÁ bespricht das Prager Ständetheater als Modell eines deutsch-tschechischen Kulturtransfers um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Dazu skizziert TAUTRMANOVÁ zunächst die Methodik des Kulturtransfers und der Transfergeschichte. Entsprechend diesem Ansatz stehen hier die Durchmischungen und Wechselwirkungen, die Spuren der einen Kultur in der anderen im Vordergrund. Was das Prager Ständetheater zu einem so besonderen Modell des Kulturtransfers macht, ist, dass in diesem Fall keine räumliche Distanz zwischen den beiden untersuchten Kulturen besteht, sondern sie unter demselben Dach und in demselben von zwei Ensembles bespielten Theatergebäude koexistieren. Das Theater wird hier zu einem exemplarischen Miniaturmodell des Kulturtransfers. An der Geschichte des Prager Ständetheaters reflektiert und bricht sich auch die Entwicklung der deutschen und der tschechischen Sprache und Kultur sowie ihres Verhältnisses zueinander. Der Kulturtransfer vollzieht sich dabei nicht allein auf der Ebene der beteiligten Persönlichkeiten, der Schauspieler usw., sondern auch als intertextueller Transfer auf der Ebene des Textes. Zwar zielen das deutsche und das tschechische Theater auf zwei unterschiedliche Schichten ab, das deutsche auf die Elite, das tschechische auf die breite Masse, doch überwiegen letztlich in allen beiden Repertoires die leichten Genres, um mit dem Theaterbetrieb die notwendigen Einnahmen zu erzielen. Insgesamt zeigt dieses Beispiel des Kulturtransfers, wie sich zwei in demselben geografischen Raum koexistierende Kulturen gegenseitig durchdringen, einander wechselseitig beeinflussen und bedingen.

Špela VIRANT widmet sich in ihrem Beitrag der 1889 in Cilli (heute Celje, Slowenien) geborenen Autorin Alma M. KARLIN und unternimmt eine Analyse von deren Erstlingswerk, dem Stück *Die Kringhäusler* (1918), das bislang in der Forschung vollkommen unbeachtet blieb. Es erinnert im Grundriss des Handlungsaufbaus an das traditionelle bürgerliche Trauerspiel, doch tritt der Konflikt nicht über die Grenzen der bürgerlichen Welt hinaus. Zwar ist der Text in Bezug auf die Bühnenhandlung wenig theatralisch und basiert vor allem auf Gesprächen der Dramenpersonen, auffallend ist nach VIRANT allerdings die erste, ausführliche und naiv überladene Bühnenbeschreibung, die zwar um ein realistisches Bühnenbild der Eislandschaft der Antarktis, in der der erste Akte spielt, bemüht ist, zugleich aber eine ungewöhnlich hervorgehobene Bedeutung der Lichtgestaltung erkennen lässt. Würden die Anweisungen für die Lichtwechsel des ersten Akts auf der Bühne realisiert, stellten sie die Schauspieler sprichwörtlich in den Schatten. Dagegen wird der Beleuchtung für den zweiten und dritten Akt, die in dem begrenzten, eingegengten Raum eines bürgerlichen Wohnzimmers spielen, keine besondere Bedeutung beigemessen. Die ungewöhnlich ausführliche Beschreibung der Bühnenbeleuchtung im ersten Akt, bei der das Licht als wichtiger und eigenständiger Bestandteil der Inszenierung erscheint, lässt sich theater- und dramengeschichtlich an einem Punkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ansiedeln, an dem die Beleuchtung insgesamt an Bedeutung für die Inszenierungspraxis gewann. Eine weitere Besonderheit besteht in der Rolle des Kartenspiels im Stück, der Tarockpartien, die eine zweite, situationsbedingte Kommunikationsebene im Drama öffnen. Die auf das Spiel bezogenen Aussagen scheinen die übrigen Gespräche der Personen zu kontaminieren, wodurch eine Vermischung zweier semantischer Ebenen entsteht. Nach dieser Logik des Doppelspiels wird etwa die Karte des Herzkönigs mit einer Figur des Dramas parallelisiert. Das Stück enthält ferner Momente der Kulturkritik und der Kritik an der Kleinstadtmentalität in der Provinz der untergehenden k. u. k. Monarchie, doch werden dabei die nationalen Spannungen völlig ausgeklammert. Insgesamt kommt in *Die Kringhäusler* KARLINS Fähigkeit zum Ausdruck, auch auf sprachlicher Ebene eine regionale kulturelle Identität nachzuzeichnen, die durch Interferenzen der slowenischen und der deutschen Kultur entstanden war.

Katharina WESSELY stellt in ihrem Beitrag die Brünner Kleinkunstbühne „Kleinkunst im Freien“, kurz: *KIF*, vor und geht damit auf einen bisher unbeachteten Mosaikstein der Brünner Kultur- und Theatergeschichte ein. Die Besonderheit der Kleinkunstbühne gegenüber anderen theatralen Formen sieht WESSELY in dem Zusammenspiel der einzelnen Komponenten und der verschiedenen Genres. Dies beschreibt sie als eine „Kunst des Dazwischen“, in der sich die einzelnen Bestandteile verändern und durch Zusammenspiel und Bezugnahme neue Qualitäten gewinnen. Sie verfolgt dabei eine doppelte Absicht: Zum einen zeichnet sie die Geschichte der

Protagonist/innen und Vorstellungen der *KIF* nach, zum anderen unternimmt sie eine begriffliche Bestimmung der Kleinkunst im Brünner der Zwischenkriegszeit als Kunst des Dazwischen in mehrfachem Sinn. Mit dem von der Theaterhistorikerin Jacky BRATTON in Anlehnung an den Begriff der Intertextualität geprägten Konzept der „Intertheatralität“ bietet sich eine Beschreibungsform für das Programm der Brünner Kleinkunsthöhne an, das sich durch ein besonders hohes Maß an Verweisen und Bezügen der einzelnen Programmpunkte untereinander auszeichnet. Nach dem Gedanken der Intertheatralität sind theatrale Ereignisse nicht isoliert zu betrachten, sondern stets in ein Netz aller in einer Gesellschaft existierender theatraler Formen eingebunden. In der *KIF* wird diese allgemeine Idee der Intertheatralität nochmals durch den forcierten Einsatz parodistischer Formen betont. Diese theatrale Vernetzung schließt auch die Interaktion zwischen Darstellenden und Publikum sowie der Darstellenden untereinander ein, die die Darbietungen auf Kleinkunsthöhnen – Tänze, Chansons, Einakter oder die Conférence – in ganz besonderer Weise charakterisiert. Gerade die Porosität, die Brüchigkeit zwischen den Einzelteilen, die Risse, Übergänge und Bezüge zwischen ihnen, stellen ein wichtiges Merkmal der *KIF* dar. Die Brünner „Kleinkunst im Freien“ befindet sich in mehrfacher Hinsicht in einem Zustand des Dazwischen: Auf einer gemeinsamen Provinzhöhne verbinden sich Sprech- und Musiktheater sowie Theater und Kleinkunst, als Kabarett der Zwischenkriegszeit bildet die *KIF* eine theatrale Experimentierwerkstatt, sie liefert eine Kunstform zwischen den Genres, eine Unterhaltung zwischen Ulk und politisch-literarischer Satire, sie befindet sich in sommerlichem Schwebestand zwischen den Theatersaisonen, sie ist aber auch ein gefährdeter Zwischenraum auf den Lebenswegen der beteiligten Künstler/innen.

Friedrich GOEDEKING steuert zum Abschluss der letzten Themenrubrik dieses Hefts eine ausführliche Rezension von Jitka LUDVOVÁs 800-seitiger und in 30-jähriger Forschungsarbeit entstandener Monografie über die Geschichte des Prager deutschen Theaters von 1845 bis 1945 bei. Die Monografie ist nur auf Tschechisch erschienen (Prag 2012). GOEDEKING bietet hier eine deutsche Zusammenfassung des Buchs und liefert mit dieser Übersetzung zum ersten Mal auch deutschen Lesern einen Einblick in die Arbeit. In der hier nachgezeichneten Geschichte des Prager deutschen Theaters spiegeln sich dabei zugleich auch die politisch-historischen, sprachlichen und kulturellen Entwicklungen der Zeit und des Orts wider.

Mit der Zusammenstellung so multipler, auch transnationaler und transdisziplinärer Perspektiven kommt diese Themennummer der *Germanoslavica* gleichzeitig dem jüngeren Credo einer kulturwissenschaftlichen und kulturenübergreifenden Öffnung der Zeitschrift nach. Insgesamt sollen die in diesem Heft zusammengestellten Beiträge einen Blick auf die Möglichkeiten der Erforschung eines gattungs-

grenzen- und kulturenüberschreitenden Paradigmas aus einer Perspektive jenseits der Nationalitäten liefern. Dieses Heft ist damit nicht zuletzt auch der Versuch, die west- und osteuropäische, die germanistische und slawistische Wissenschaft zusammenzubringen in der Arbeit an einem gemeinsamen, von Grund auf grenzüberschreitenden Forschungsgegenstand. Dieses Heft ist auch das Ergebnis der vertraglichen Zusammenarbeit zwischen dem Slawischen Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik und dem Belgischen Germanisten- und Deutschlehrerverband für die Jahre 2012 bis 2014. Die gemeinsamen Begegnungen, Bemühungen und Überlegungen zwischen Siegfried ULBRECHT und Achim KÜPPER wurden auch von ihrem Wunsch geleitet, den Horizont zwischen West und Ost etwas weiter zu machen, Verbindungen zu schaffen und Dialoge zu fördern.