

## IVA MIKULOVÁ

### **Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* von Dušan D. Pařízek auf der Bühne des Wiener Volkstheaters<sup>1</sup>**

Im zeitgenössischen tschechischen Schauspieltheater gibt es nicht viele Regisseur/innen, die gleichzeitig in der tschechischen und fremdsprachigen Theaterkultur arbeiten. Eine der Ausnahmen ist die Arbeit des preisgekrönten Regisseurs und Bühnenbildners Dušan David Pařízek (\*1971), der sowohl in der Tschechischen Republik als auch in den deutschsprachigen Ländern tätig ist. Angesichts dieser Überschneidung mehrerer Kulturen kann er als Träger des Kulturtransfers zwischen den genannten Sprachräumen betrachtet werden. Da die Konzepte der Kulturtransfers in der zeitgenössischen tschechischen Theaterwissenschaft wenig erforscht sind, stellt diese Studie einen der ersten Versuche in der tschechischen Theaterwissenschaft dar, die Theorie der Kulturtransfers auf den Theaterbereich anzuwenden. Gezeigt werden die Varianten der Kulturtransfers am Beispiel der Inszenierung *König Ottokars Glück und Ende* (Premiere 8. Januar 2019) von Dušan Pařízek am Wiener Volkstheater.

**Schlüsselwörter:** Kulturtransfer, Wiener Volkstheater, Franz Grillparzer, Dušan David Pařízek, *König Ottokars Glück und Ende*

#### **1 Dušan David Pařízek – die eigene Identität (nicht nur) durch Theater finden**

Wenn es um die Bewegung von Künstler/innen zwischen zwei künstlerischen Sprachräumen geht, sprechen wir nicht nur über die Überschreitung der geografischen Grenzen, sondern auch über unterschiedliche kulturelle Konventionen. Dieses Thema der Bewegung (oder des Transfers) berührt natürlich auch Fragen der nationalen Identität und der Definition von „Ausgangs-“ und „Zielkultur“. An eine einseitige Bewegung von einer Kultur in eine andere zu denken, könn-

---

<sup>1</sup> Diese Studie ist Teil des Projekts *Kulturní transfery v současné středoevropské divadelní režii. Možnosti aplikace konceptu „kulturních transferů“ jako analytické metody středoevropské divadelní praxe* (MUNI/FF-DEAN/1672/2023).

te aber einschränkend sein. Daher ist es vorteilhaft, unser Denken auf dynamische, relationale Konzepte auszuweiten, die beispielsweise Kulturtransfers darstellen können.

Für Pařízek selbst ist die Frage der Identität eines der wichtigsten Themen seiner Arbeit. Er bringt sie nicht nur im Sinne der Suche nach der eigenen Identität in den gesellschaftlichen Diskurs ein, sondern eröffnet durch seine Theaterinszenierungen auch allgemeine soziologische und historische Themen, die mit Identität zu tun haben (zum Beispiel das Thema des Postkolonialismus). Auf die Frage: „Wo fühlen Sie Ihre Wurzeln? Wo ist für Sie Heimat?“ antwortet der Regisseur:

Ich bin ein typisches, zwischen Kulturen hin- und hergerissenes Emigrantenkind. Aus europäischer Sicht gehöre ich nirgendwo hin. Meine Wurzeln habe ich in Mähren, das, was man als Heimat bezeichnen könnte, in Deutschland. Die Niederlande waren Urlaub, die Schweiz Berge, Österreich habe ich gehasst – die Art zu sprechen, das Denken, den Dialekt, alles war bleischwer. Angeblich habe ich mich dort wie ein autistisches Kind aufgeführt. In Dortmund lebte ich auf. (HULEC 2006)<sup>2</sup>

Pařízeks Vater, Dušan Robert Pařízek, emigrierte mit seiner Familie Anfang der 1970er Jahre aus politischen Gründen und die Familie zog aufgrund seines künstlerischen Berufs häufig um. Dieses „künstlerische Nomadenleben“ (in einer lockeren Umschreibung der Begriffe von Georg Simmel, vgl. SIMMEL 1997: 26–33) bedeutete auch für Dušan D. Pařízek Erfahrungen mit verschiedenen nationalen Gemeinschaften.

Er betrachtet sich selbst aus einer wesentlich transnationalen Perspektive und fühlt sich als Teil des gesamten Mitteleuropas. Darin sind die einzelnen Staaten durch ein gemeinsames kulturelles Gedächtnis und auch eine kollektive Seele vereint, die der Regisseur wie folgt definiert:

Es geht mir um eine gemeinsame „Sprache“. Und damit meine ich nicht das Deutsche oder Tschechische. Es geht um die gemeinsame Wahrnehmung bestimmter Zusammenhänge, gemeinsame Erinnerungen, die Teilhabe an einem geistigen Umfeld, das auf vergleichbaren Werten aufbaut. Das lässt sich nicht geografisch greifbar machen, es handelt sich eher um einen Kulturraum. Mitteleuropa als kulturelle Region ist geprägt von transnationalen Zusammenhängen, die über Staatsgrenzen und Sprachbarrieren hinaus gehen. (PROKOP 2010)

---

2 Die tschechischen Zitate von Dušan Pařízek wurden von ihm selbst ins Deutsche übersetzt. Alle anderen tschechischen Zitate wurden von der Verfasserin des Beitrags ins Deutsche übersetzt.

Auf die Frage, ob er Tscheche oder Deutscher sei, antwortet er mit einer Frage: „Macht das irgendeinen Unterschied?“ (POLÍVKOVÁ 2008: 6f.)

Dass er so kompromisslos antworten kann, liegt vor allem an seinen eigenen Erfahrungen in verschiedenen Kulturen. Er hat seine Jugend hauptsächlich im deutschsprachigen Raum verbracht, sein Studium in beiden Ländern absolviert (Theaterwissenschaft an der Ludwig Maximilian Universität in München und ein Regiestudium an der Theaterfakultät der Akademie der musischen Künste in Prag) und bewegt sich in seiner künstlerischen Tätigkeit abwechselnd im deutsch- und tschechischsprachigen Theaterraum. Es ist nicht möglich, im Rahmen meines Textes sein gesamtes Schaffen umfassend zu charakterisieren, was auch nicht das Ziel meiner Studie ist. Um sich ein grundlegendes Bild von seiner Arbeit zu machen, lässt sich festhalten, dass er sich mit den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Gründen für den Untergang der kommunistischen Regime, den Auswirkungen bzw. Folgen des Realsozialismus und den daraus resultierenden Systemfehlern beschäftigt. Mit seinen Neuinterpretationen kanonischer Titel bricht er die nationalen Mythen der Länder Mitteleuropas auf. In den letzten Jahren hat er Romane adaptiert, die Themen der zeitgenössischen Gesellschaft artikulieren.

Die Schwerpunkte seiner deutschsprachigen Arbeiten in Dramaturgie und Regie, vor allem aus den letzten zehn Jahren, lassen sich wie folgt aufteilen:

- a) Neuinterpretationen kanonischer deutschsprachiger Dramen (z. B. Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe*, *Maria Stuart*; Heinrich von Kleist: *Der zerbrochene Krug* usw.)
- b) Dekonstruktion nationaler Mythen (Heinrich von Kleist: *Die Hermannsschlacht*; Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*)
- c) Adaption zeitgenössischer deutschsprachiger Prosa (Romane von Christoph Hein, Ilja Trojanow oder Anne Weber)
- d) Adaption zeitgenössischer fremdsprachiger Prosa (Romane von David Grossman)

Was seine Theaterarbeit in der Tschechischen Republik betrifft, so hat Pařízek die größten Erfolge während seiner Tätigkeit am Prager Kammertheater erzielt, das er 1998 gründete und bis 2012 leitete (mit einer ständigen Bühne im Theater Komödie 2002–2012). Die Einzigartigkeit des Prager Kammertheaters lag in seinem künstlerischen Konzept, das sich auf die dramatischen und prosaischen Werke mitteleuropäischer Autoren (Robert Musil, Franz Kafka, Joseph Roth, Hermann Broch) aus der Zeit des Untergangs der österreichisch-ungarischen Monarchie und die Suche nach der kollektiven Seele dieser territorialen Einheit bezog. Dies geschah in gewissem Maße auch durch die Inszenierung zeitge-

nössischer Dramen, die in vielen Fällen zum ersten Mal in der Tschechischen Republik aufgeführt wurden (z. B. Stücke von Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Rainer Werner Fassbinder oder Peter Handke).<sup>3</sup> Die Orientierung auf eine mitteleuropäische Dramaturgie von Stücken, die in unserem Land oft noch nicht aufgeführt wurden (zum Beispiel Schwabs *Antiklimax*, Bernhards *Der Weltverbesserer* oder Jelineks *Ein Sportstück*), war nicht nur in Prag, sondern auch im nationalen Kontext außergewöhnlich und einzigartig. Nicht nur wegen der genannten Titel, sondern auch wegen der an die deutschsprachige Theatertradition angelehnten Regiepoetik, die ganz andere Anforderungen an die Schauspieler stellte,<sup>4</sup> als sie gewohnt waren. Gleiches gilt für die Kohärenz und Klarheit der dramaturgischen Regie, die Pařízeks existenzielle Fragen und Gedanken widerspiegelt:

Mit dem Ensemble des Prager Kammertheaters habe ich zehn Jahre nach den Wurzeln mitteleuropäischer Gemeinsamkeit gesucht. Der Gedanke eines transnationalen Dialogs, der eine Kernaussage unseres Programms war, ist in den vergangenen zwei Jahren für mich im Wortsinne greifbar geworden. (VARYŠ)

Diese Konzepte standen im Zusammenhang mit der Suche des Regisseurs nach seiner eigenen Identität und der Identität der gesamten mitteleuropäischen Region:

Der Zerfall dieses Raums [Österreich-Ungarn, Anm. Verf.] hat die Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts vorweggenommen. Bislang haben wir wohl keinen Ersatz respektive keine neue Identität gefunden – die Gegenwart besteht aus zu vielen Variablen, als dass man irgendwo Halt suchen könnte. Also beschäftigen wir uns mit Vergangenheit – wo wir vermutlich nach verloren gegangenen Haltepunkten oder Sicherheiten suchen, die uns Orientierung oder Verständnis ermöglichen [sol- len]... (Ebd.)

---

3 Um den notwendigen Kontext zu vervollständigen: Eine dritte dramaturgische Linie im Prager Kammertheater bildete die tschechische Dramatik, Dramatisierungen tschechischer Prosa und Inszenierungen von eigenen Texten des Kodirektors des Prager Kammertheaters, Regisseurs, Bühnenbildners und Autors David Jařab.

4 Diese ‚andere‘ theatrale Poetik bildete in erster Linie das Prinzip der anerkannten Theatralität, die Verwandlung des theatralen Raums (die Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne), eine minimalistische Szenografie ohne illusorische Beschreibungskraft und konzentrierte Schauspielkunst, verbunden mit dem Spiel mit der Authentizität der schauspielerischen Persönlichkeiten.

## 2 Die Theorie der Kulturtransfers

Das Konzept der Kulturtransfers (*transferts culturels*), das in den 1980er Jahren von Michel Espagne und Michael Werner formuliert wurde, entstand aus einer kritischen Haltung gegenüber der Komparatistik, für die die Vergleichseinheiten immer noch nationalstaatliche Einheiten waren. Die Untersuchung von Kulturtransfers konzentrierte sich auf die Sphäre und die Akteure der Vermittlung, Aneignung und Transformation von transferierten Inhalten, Praktiken und materiellen Objekten. Das Konzept der Kulturtransfers als eine der Realisierungen einer relationalen Geschichtskonzeption hat seit den 1980er Jahren verschiedene Überlegungen und Erweiterungen erfahren – z. B. die Theorie der *histoire croisée* (vgl. WERNER/ZIMMERMANN 2002) oder die Konzepte der Hybridität (vgl. SCHWARZ 2015) oder Transkulturalität (vgl. WELSCH 2009), aber für die Zwecke dieses Beitrags, der sich als einer der tschechischen Einstiegspunkte in die gesamte Problematik des relationalen oder netzwerkartigen Denkens über das Theater versteht, werde ich vorerst beim Konzept der Transfers bleiben.<sup>5</sup> Ich werde mich hauptsächlich auf die theoretische Fassung des Konzepts des interkulturellen und intrakulturellen Transfers durch den Wissenschaftler Hans-Jürgen LÜSEBRINK (2016) stützen, der auf den Überlegungen von Espagne und Werner aufbaut. Eine Zusammenfassung der Terminologie im Zusammenhang mit dem Kulturtransfer stammt von Michaela Wolf (2011), die ich nicht direkt zitiere, deren Arbeit mir aber als Orientierung für das Thema diene.

In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft wurde das Konzept des Kulturtransfers besonders von der Theatertheoretikerin Erika Fischer-Lichte in ihren Studien *Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation* (FISCHER-LICHTE 1988: 129–144), *Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen* (1990: 35–62) oder in ihrer Publikation *Das eigene und das fremde Theater* (1999) aufgegriffen. Ihre in den 1980er Jahren begonnenen Forschungen zum interkulturellen Theater hat sie u. a. an der Freien Universität Berlin im Rahmen des Internationalen Forschungszentrums „Interweaving Performance Cultures“ weiterentwickelt. Das Ergebnis dieses Forschungsprojekts war das

---

<sup>5</sup> In der tschechischen Literaturwissenschaft gibt es z. B. Veröffentlichungen von Andrea Králíková (*Autorské tváře v knižních zrcadlech*, 2015) oder von Petr A. Bílek und Josef Šebek (*Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy*, 2017), die mich inspiriert haben, über die oben genannten Konzepte auch im Bereich der Theaterwissenschaft nachzudenken. In beiden Büchern finden sich sowohl kulturwissenschaftliche als auch übersetzungswissenschaftliche Theorien; das Ausgangsmaterial für beide Bücher ist daher in erster Linie ein textorientierter Entwurf.

2014 erschienene Buch *The Politics of Interweaving Performance Cultures*. Die vorliegende Studie ist in dieser Hinsicht das erste Ergebnis meiner Forschung, und ich bin mir dessen bewusst, dass noch tiefer gehende Analysen zu interkultureller und transkultureller Übertragung notwendig sind. Aus dem Bereich der Theorie der Interkulturalität, die sich auf das Theater bezieht, ist zum Beispiel Publikation *Theatre at the Crossroads of Culture* (PAVIS 1992) zu erwähnen und aus dem Bereich der Übersetzungswissenschaft das Buch *Theatre Translation* (MORINI 2022).

Eine der am weitesten verbreiteten und beachteten Definitionen von Kulturtransfer oder interkulturellem Transfer wurde von Hans-Jürgen Lüsebrink in die wissenschaftliche Forschung eingebracht:

Kulturtransferprozesse betreffen die interkulturellen Vermittlungsformen zwischen Kulturen, das heißt jene Kulturgüter und -praktiken, die übertragen und in einer spezifischen Zielkultur rezipiert werden: Informationen, Diskurse, Texte, Bilder, Institutionen und Handlungsweisen und hiermit auch die kulturelle Dimension des Transfers von Objekten, Produkten und Konsumgütern. [...] die Übertragung von Ideen, kulturellen Artefakten, Praktiken und Institutionen aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Handlungs-, Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes. (LÜSEBRINK 2016: 143)

Am Beispiel der Arbeit von Dušan D. Pařízek, der in mehreren Ländern arbeitet, soll im Folgenden über dessen Theaterkonzept als Träger und Vermittler des Kulturtransfers nachgedacht werden. Im künstlerischen Bereich gelten gemeinhin die literarischen Übersetzer als die Träger des Kulturtransfers.<sup>6</sup> Ein Übersetzer überträgt jedoch nicht unbedingt nur einen Text aus der Ausgangssprache in die Zielsprache, sondern er nimmt einen kulturellen Transfer vor, was genaue Kenntnisse des soziokulturellen und historischen Umfelds beider Länder voraussetzt. Pařízek selbst verwendet das folgende Gleichnis für den Beruf des Theaterregisseurs:

Ich habe gelernt mich mit der Frage zu beschäftigen, wie und warum dramatische Texte funktionieren, wann und wo sie entstanden sind, wie sie umgesetzt wurden, wie die Öffentlichkeit sie wahrgenommen hat. Texten, die ich inszeniere, nähere ich mich fast wie ein Übersetzer: es geht mir darum, mit der irgendwann von Autorin oder Autor intendierten Aussage, mit dem, womit sie ihr Publikum angesprochen haben, heutiges Publikum zu erreichen. (PRAŽAN 2005)

---

6 Ich möchte Pařízek als Vermittler von Kulturtransfers zwischen der deutschsprachigen und der tschechischen Theatersphäre betrachten, wie es zum Beispiel die Autor/innen einer dem Übersetzer Emil Saudek (1876–1941) gewidmeten Publikation im Bereich der Translatologie getan haben (vgl. MERHAUTOVÁ/PETRBOK/TOPOR 2022).

Wenn man das Wort „Übersetzer“ auf den Bereich der Theaterwissenschaft anwendet, ist die Übersetzung auf mehreren interpretativen Ebenen zu betrachten. Die erste kann die sprachliche Übersetzung eines Dramas oder Theatertextes aus der Ausgangssprache in die Zielsprache sein. Für seine eigenen tschechischen Inszenierungen übersetzte Pařízek Brechts *Baal* (Fassung von 1918, Premiere 1998) oder Robert Musils *Die Schwärmer* (Premiere 2008, beide am Prager Kammertheater). Gleichzeitig können wir die Inszenierungen dieser deutschsprachigen Titel im tschechischen Theaterraum als eine breitere Variante der Transfers betrachten. In diesem Fall kann die Inszenierung eines fremdsprachigen Dramas als eine Variante des Kulturtransfers verstanden werden, bei der ein Text von der Ausgangskultur an die Zielkultur angepasst wird. In der zeitgenössischen Theorie wurde das Konzept des Kulturtransfers als Realisierung der Übersetzung zwischen Kulturen von einer Reihe von Wissenschaftler/innen aufgegriffen. Als Beispiel kann hier die Studie „*Cultures*“ *do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als „Übersetzen zwischen Kulturen“* von Michaela Wolf (2011) genannt werden. So ‚übersetzte‘ Pařízek für das tschechische Theatermilieu zum ersten Mal einige wichtige zeitgenössische Theatertexte, wie die von Werner Schwab, Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek, oder, genauer gesagt, er interpretierte und adaptierte sie gleichzeitig in gewissem Maße. Bei diesen Autor/innen kann man tatsächlich von Adaptionen sprechen, denn die Werke dieser „Nestbeschmutzer“<sup>7</sup> sind kritisch gegen ihre eigene nationale Kultur und Gesellschaft gerichtet. Pařízek hat ihre Theatertexte durch seine kritische Analyse und natürlich durch seine Kenntnis beider Kulturen für die tschechische Gesellschaft verständlich gemacht: „[...] Um funktionsgerechte Kommunikation zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Kulturgemeinschaften zu ermöglichen, muß der Translator sich in seiner eigenen wie in seinen fremden Arbeitskulturen auskennen.“ (WITTE 1999: 346)

Bisher habe ich mich auf Beispiele für interkulturelle Transfers konzentriert, d. h. Transfers, die sich zwischen zwei Kulturen abspielen. Pařízek erwähnt in dem obigen Zitat aber auch die Variante des Regisseurs als Übersetzer der „alten“ Texte in einen „neuen“ Kontext, d. h. als einen kritischen Leser des Textes, der ihn an seine Gegenwart anpasst. Diese Revision, diese neue Lektüre des klassischen Textes, lässt sich mit einem anderen Begriff von Hans-Jürgen Lüsebrink beschreiben. Er verwendet den Begriff „intra-kultureller Transfer“

---

7 Als Nestbeschmutzer werden in ihrer Heimat österreichische Künstler abwertend bezeichnet, die das soziale, wirtschaftliche oder politische System, in dem sie selbst leben oder tätig sind, kritisieren.

für die Neuinterpretation oder Neupräsentation eines klassischen Textes, den er wie folgt definiert:

Sie [Interkulturelle Formen, Anm. Verf.] unterscheiden sich somit grundlegend etwa von der Neu-Interpretation und Neu-Aufführung eines Klassikers wie Friedrich Schiller in der deutschen Gegenwartskultur oder dem Remake eines Hollywood-Klassikers wie *Great Expectations* (1934) von Stuart Walker durch David Lean im Jahr 1946 sowie – gleichfalls unter demselben Titel – durch Alfonso Cuarón 1998. Diese sind dem intrakulturellen Transfer zuzuordnen und weisen trotz einiger struktureller Parallelen einen ganz anderen Stellenwert und eine völlig anders gelagerte Bedeutung als interkulturelle Transfers auf. (LÜSEBRINK 2016: 163)

Einfach ausgedrückt, handelt es sich um jede Neuinszenierung eines klassischen dramatischen Textes, die sich in die zeitgenössische Theatertradition eines bestimmten Landes einfügt. Im deutschsprachigen Raum realisiert Pařízek diese mit seinen Neuinterpretationen etwa von Stücken Friedrich Schillers oder Heinrich Kleists.

### **3 Inszenierungen von *König Ottokars Glück und Ende***

#### **3.1 Pařízeks Inszenierung**

Pařízeks Inszenierung von Franz Grillparzers Stück aus dem Jahr 1825 *König Ottokars Glück und Ende*, die 2019 am Volkstheater in Wien aufgeführt wurde, ist ein Beispiel für einen intrakulturellen Transfer, der einen kompromisslosen Bruch mit der bestehenden ästhetischen und vor allem interpretatorischen Tradition der Inszenierung dieses Stücks im österreichischen Theaterumfeld darstellt (siehe unten). Diese Tradition bestand vor allem in der Schaffung eines nationalen Mythos über die Entstehung und Existenz einer unabhängigen und starken österreichischen Nation dank Rudolf von Habsburg.

Für Grillparzer bietet sein Schauspiel die Gelegenheit, die Bedeutung des Herrschers Rudolf von Habsburg hervorzuheben, der der eigentliche Held des Stückes ist. Wenn Pařízek aber den von Lukas Holzhausen gespielten Rudolf als einen Einfaltspinsel aus dem Volk darstellt, der glaubt, mit seiner Volkstümllichkeit alle zum Narren halten zu können, so ist das eine sehr freche, subversive Interpretation des Regisseurs, die nicht nur einige Kritiker/innen, sondern auch einen Teil des Publikums empört hat. Pařízek lässt Holzhausen, einen gebürtigen Schweizer, im Schweizer Dialekt sprechen und verweist damit auf eine Tatsache, an die die Österreicher nicht gerne erinnert werden – ihr „Gründervater“ war nämlich Schweizer.

Wäre Pařízeks Inszenierung nicht auf der Bühne des Volkstheaters, sondern im ehemaligen Hofburgtheater, dem Burgtheater, aufgeführt worden, das seit jeher Repräsentant und Schaufenster der österreichischen Nation ist, wären die Reaktionen möglicherweise noch heftiger und ablehnender ausgefallen. Das Volkstheater sollte von seiner Gründung an ein bürgerliches Gegenstück zum kaiserlichen Hofburgtheater sein. In diesem repräsentativen Raum fanden bis 2005 zwölf Inszenierungen von Grillparzers Stück statt. Eine der wichtigsten Inszenierungen des Stücks im Hinblick auf seine Bedeutung für den nationalen Aufbruch war diejenige zur Wiedereröffnung des Burgtheaters im Oktober 1955. Die Hauptrollen spielten damals Ewald Balsler (Ottokar) und Attila Hörbiger (Rudolf). Eine völlig neuartige Interpretation von Martin Kušej war 2005 im Rahmen der Salzburger Festspiele zu sehen. Dieselbe Inszenierung wurde am 15. Oktober 2005 anlässlich des 50. Jahrestages der Wiedereröffnung im Wiener Burgtheater erneut aufgeführt.

Pařízeks Bruch mit der bestehenden Inszenierungstradition zeigte sich bereits im visuellen Gesamtkonzept, in dem er als Regisseur und Bühnenbildner vom historisierenden Konzept abstrahierte. Die Bühne des Volkstheaters wurde diagonal durch eine Wand aus Holzlatten halbiert, die im Moment des Sturzes von Ottokar symbolisch zusammenbrach. Die Figuren waren nicht in historisierende Rüstungen gekleidet, sondern in sehr zeitgenössische Uniformen, die die Zugehörigkeit zu einer subkulturellen Gruppe symbolisieren könnten. Die Kostümbildnerin Kamila Polívková kleidete die Figuren in Kapuzenpullis, auf denen Symbole staatlicher Embleme aufgedruckt waren, die auf ihre soziopolitische Familienzugehörigkeit hinweisen; die Figuren tragen Trainingsanzüge, enge Hosen und Jacken, wobei Ottokar statt mit Gold und Samt mit leuchtend gelben Hosen hervorgehoben wird.

Das Gesamtkonzept der Inszenierung basiert auf der Groteske, Übertreibung und Persiflage – nicht das historische Pathos der Vers-Reden schallt von der Bühne, sondern ganz umgangssprachliche Zeilen, die oft in ein Gedränge zänkischer Unterhaltungen bis hin zu blasphemischen Respektlosigkeiten ausarten.<sup>8</sup> Pařízeks Adaptation dieses kanonischen Stücks steht in direktem Gegensatz zur bestehenden Tradition, und seine Aussage richtet sich gegen die Mythologisierung von Herrschern, gegen die Vorstellung von Herrschern als Retter einer Nation, und versucht im Gegenteil, jede mögliche nationale Interpretation des Stücks durch seine starke transkulturelle und transnationale Botschaft zu schwächen.<sup>9</sup> So wird zum Beispiel die berühmte Rede,

8 Für weitere Informationen über die Inszenierung siehe MIKULOVÁ 2019: 12.

9 In seiner leicht provokanten Rezension bestreitet der Theaterwissenschaftler Jakub

die mit dem Satz „Es ist ein gutes Land...“ beginnt, von Thomas Frank als steirischer Ritter Merenberg und Peter Fasching als Zawisch von Falkenstein als Rockpoem vorgetragen. Der Verfasser dieser Rede, Ottokar von Horneck, wird in dieser Bearbeitung weggelassen. Die Dekonstruktion der nationalen Gründungsmythen stellt – wie oben angedeutet – eine der dramaturgischen Linien in Pařízeks Werk dar (z. B. die Inszenierungen von *Wilhelm Tell* in Zürich oder *Die Hermannsschlacht* in Leipzig, vgl. MIKULOVÁ 2021: 116–141), in der er auf die Machtambitionen einzelner Herrscher oder Politiker hinweist, die sich das Volk mit ihrer ansprechenden Rhetorik untertan machen und es dann mit Macht unterdrücken.

Eine wesentliche interpretatorische Verschiebung ist daher die Betrachtung Ottokars als machthungrigen Monarchen – und eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf Rudolf von Habsburg. „Solche Figuren tauchen überall auf – und wir haben uns entschieden, eher den Rudolf als diese Figur auszuweisen, als den Otto. Der ist ein wahrer Machtmensch und seine Bescheidenheit ein Fake,“ sagt Pařízek über die Hauptfiguren (Pařízek in MENHOFER 2019). Im Kontext der Interpretation von Pařízek können wir uns an die Worte von Claudio Magris erinnern. Der italienische Schriftsteller und Theoretiker der mitteleuropäischen Literaturtradition hebt in seinem berühmten Werk *Donau* hervor, dass Rudolf von Habsburg in Grillparzers Werk zwar im Wesentlichen ein stiller Mann ist, aber ein Beispiel für einen politischen Strategen darstellt: „Außerdem ist es Rudolf, der Theoretiker der Geduld, der bei aller Umsicht und Klugheit doch handelt – denn seine Vorsicht ist Bestandteil einer politischen Kunst –, während Ottokar von großen Taten nur träumt und sich diesem ungestümen apokalyptischen Traum passiv hingibt.“ (MAGRIS 1988: 92f.)

Im Zusammenhang mit dem Stück lassen sich mehrere Bedeutungsverschiebungen und historische Parallelen feststellen. Es ist bekannt, dass Franz Grillparzer die historische Figur des Ottokar für sein Drama wählte, weil er befürchtete, dass sein ursprünglich geplantes Drama über Napoleon die damalige Zensur nicht überstehen würde. Obwohl er also die Charakterzüge eines zeitgenössischen Kriegsherrn und Staatsmannes herausstellen wollte, nahm er den literarischen Stoff aus der Geschichte und schuf eine Art Parabel, die von einem zeitgenössischen Publikum verstanden werden konnte. Er war jedoch keineswegs der erste, der die Figuren dieser beiden Monarchen in die dramatische Literatur einführte. Die Entwicklung des Themas reicht bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zurück, und die Autoren von Stücken mit diesen beiden

---

Liška diese Absicht und weist im Gegenteil auf eine mögliche nationalistische Rezeption der Produktion hin (vgl. LIŠKA 2020: 69–73).

Herrschern waren beispielsweise Anton von Klein, August von Kotzebue und Ludwig Schöne (vgl. KRAUS 1902: 334–428).

Wie die österreichische Zensur, die die Veröffentlichung von Grillparzers Stück verhinderte, zu Recht befürchtete, lasen die Bewohner der böhmischen Länder die Tragödie nicht als politische Allegorie, sondern als historisches Werk, in dem der böhmische Herrscher Ottokar als moralisch skrupelloser, harter Usurpator im Vergleich zu dem milden und gottesfürchtigen Rudolf von Habsburg dargestellt wird. František Ladislav Čelakovský und Josef Dobrovský zum Beispiel reagierten kritisch auf die Aufführung des Stücks. František Palackýs<sup>10</sup> Artikel „O panu Záviši z Rosenberga“ [Über Herrn Zawisch von Rosenberg] von 1831, in dem er das Bild des Ottokar II. Přemysl als idealer Herrscher ausarbeitete, und das Drama *König Otakar* [Král Otakar] des tschechisch-deutschen Uffo Daniel Horn von 1845 können als Reaktion auf Grillparzers Drama gesehen werden. Der zwanzigjährige Abstand zwischen der Inszenierung von Grillparzers Trauerspiel und der böhmischen Verarbeitung des Themas zeigt, wie tiefe Spuren sein Stück hinterlassen hat, wenn Horn noch zwanzig Jahre nach der Uraufführung das Bedürfnis verspürte, darauf polemisch zu reagieren (vgl. FUTTERA 2022: 75).<sup>11</sup>

Anhand dieses Beispiels eines Theaterstücks, das in einer Zeit des nationalen Aufbruchs und Erwachens geschrieben wurde, erinnert Pařízek durch eine herkunftstreue Besetzung an die sprachliche und nationale Heterogenität des mitteleuropäischen Raums, dessen Länder derzeit mit dem allmählichen Aufkommen rechtspopulistischer Tendenzen zu kämpfen haben. Es handelt sich um ein Spiel mit klischeehaften regionalen Zuschreibungen und sprachlichen Färbungen, die so etwas wie „lokale Identität“ vermitteln und immer auch als strategisches Machtinstrument eingesetzt werden. König Ottokar wird von dem tschechischen Schauspieler Karel Dobrý dargestellt, während Rudolf, wie schon gesagt, von dem Schweizer Lukas Holzhausen verkörpert wird. Anja Herden als Kunigunde erklärt freimütig, dass man für das Ungarisch ihrer Kunigunde bloß alles auf der „ährsten Silbe“ betonen muss, und dabei eine „Leidenschaft so heiß wie Gulaschsaft“ versprühen muss, Rainer Galke als Königin Margarethe

10 Franz Grillparzer und František Palacký stießen nicht nur auf dramatischem, sondern auch auf sozialem und politischem Gebiet aufeinander, da sie zu den lautstärksten Teilnehmern an der Debatte über die Idee des österreichischen Staates in Mitteleuropa in der Mitte des 19. Jahrhunderts gehörten (vgl. KOSÍK 1993: 63–99).

11 Die erste große Rehabilitierung Grillparzers in der tschechischen Rezeption erfolgte erst fünfzig Jahre nach der Entstehung des Stücks durch den Dramatiker Emanuel Bozděch in *Das Verhältniß Grillparzer's zu den böhmischen dramatischen Stoffen* (1873).

oder Bürgermeister von Wien wechselt ohnehin ansatzlos vom Fränkischen ins Schönbrunnerdeutsch, und Thomas Frank als tollpatschiger Seyfried repräsentiert gekonnt das Idiom des (steirischen) Volkes (vgl. AFFENZELLER 2019). Der Archetyp des Monarchen, des Herrschers, der durch List, Manipulation oder, in der zeitgenössischen Terminologie, durch populistische Erklärungen an die Macht kommt, erfährt so zwei Bedeutungsverschiebungen: Grillparzers Ottokar II. Přemysl stellt eine Parallele zum hochmütigen Napoleon dar, Rudolf von Habsburg wird in Pařížeks Inszenierung zu einer Metapher für den österreichischen Bundeskanzler Sebastian Kurz.<sup>12</sup> Diese Bedeutungsverschiebungen, die immer die Gegenwart der Entstehung der Inszenierung anvisieren, können auch als eine Form des Transfers gedeutet werden.

Zum Abschluss meiner Studie möchte ich mich auf die Rezeption der Inszenierung nicht nur im Volkstheater, sondern auch bei ihrem Gastspiel auf dem Prager Theaterfestival deutscher Sprache 2019 (24. November) konzentrieren. Es soll daran erinnert werden, dass diese Inszenierung in erster Linie für ein österreichisches (deutschsprachiges) Publikum geschaffen wurde. Das Inszenierungsteam hat im Volkstheater jedoch von Anfang an sowohl tschechische als auch englische Untertitel vorgesehen, um die Inszenierung einem breiteren Kulturkreis zugänglich zu machen. Das bedeutet, dass sich das Publikum bei jeder Aufführung aus Vertretern verschiedener Sprach- und Kulturräume zusammensetzte, am häufigsten aus Österreich und Tschechien. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Premiere (die von einer beachtlichen Anzahl tschechischer Zuschauer/innen besucht wurde) und die beiden letzten Aufführungen im März 2020<sup>13</sup> vor Tschechisch sprechenden Publikumsgruppen (z. B. einem von der Janáček-Akademie der musischen Künste in Brünn organisierten Bus) sicherlich interessant. Da diese Vorstellungen nachweislich von der größten Anzahl tschechischsprachiger Zuschauer besucht wurden.<sup>14</sup>

Eine statistisch relevante Auswertung habe ich nicht zur Hand, möchte aber aufgrund meiner Erfahrungen aus der Premierenvorstellung, der Aufführung vom 7. März 2020 und der Prager Aufführung vermuten, dass die Rezeption der

---

12 Rudolfs Ermunterung an Merenberg und Zollern, Ibiza zu besuchen, die in der Inszenierung zu hören ist, bezieht sich auf die sogenannte Ibiza-Affäre, als die Koalitionsregierung von FPÖ und ÖVP unter dem Vorsitz von Sebastian Kurz im Mai 2019 aufgrund der veröffentlichten Abhörprotokolle von Heinz-Christian Strache (FPÖ) zerbrach.

13 Die Aufführungen fanden nicht mehr auf der Bühne des Volkstheaters statt, das sich zu dieser Zeit im Umbau befand, sondern in einem der Säle des Museumsquartiers.

14 Natürlich wurden die regelmäßigen Aufführungen auch von Tschechisch sprechenden Zuschauer/innen besucht, die in Wien oder Österreich leben, oder, dank der Verfügbarkeit von Zugverbindungen auch von Zuschauer/innen aus der Tschechischen Republik.

Inszenierung von Land zu Land und von Nation zu Nation unterschiedlich war. Für ein tschechisches Publikum, das mit der historischen Bedeutung Rudolfs von Habsburg nicht vertraut war, mag die Inszenierung in erster Linie eine Geschichte über den Sturz Ottokars gewesen sein, der von seinem österreichischen Gegner besiegt wurde – woran er natürlich durch seine Unfähigkeit, strategisch zu denken, bis zu einem gewissen Grad selbst die Schuld trug.<sup>15</sup> Im Unklaren blieben diesen Zuschauer/innen wahrscheinlich die parodierende Interpretation der Figur des Rudolf und das Gesamtkonzept der Verspottung der Unterwürfigkeit der österreichischen Größen (die Figur des Bürgermeisters von Wien, gespielt von Rainer Galke), das von einigen österreichischen Rezensent/innen kritisiert wurde (vgl. WAGNER 2019).<sup>16</sup> Pařízeks Spiel mit nationalen Klischees (z. B. Rudolfs Stichelei gegen die Schweizer Präzision) mag dagegen zugänglich geworden sein, und vor allem das tschechische Publikum könnte sich mit dem defätistischen Schicksal des unterlegenen Ottokar identifiziert haben.

Anhand zweier konkreter Beispiele lässt sich zeigen, wie lokal Grillparzers Stück an die kulturelle Tradition Österreichs gebunden ist und wie der Kulturtransfer seine Aussage schwächt (oder zumindest verschiebt). Das erste Beispiel ist die Aufführung von Pařízeks Inszenierung im Rahmen des Prager Theaterfestivals deutscher Sprache, wo bereits während der Aufführung eine andere Publikumsrezeption zu spüren war. Das Publikum<sup>17</sup> reagierte viel intensiver auf die Auftritte von Karel Dobrý, und die Figur des Ottokar trat allmählich in den Vordergrund, während die anderen Figuren eher in den Hintergrund traten – es war eine Veränderung in der Mimik der deutschsprachigen Schauspieler zu beobachten, die zurückhaltender wirkten als in Wien. Das tschechische Publikum reagierte in anderen Situationen mit Lachen als das österreichische, und Ottokar wurde (zumindest in meiner subjektiven Wahrnehmung) der bedeutendere Held der Inszenierung.<sup>18</sup> Die Theaterpublizistin Alena

---

15 Das tschechische Premierenpublikum reagierte auch erfreut auf die kurze improvisierte Eröffnungsrede von Karel Dobrý, der nach seiner ersten Ankunft auf seinem Pferd Fantastico auf der Bühne das Publikum auf Tschechisch begrüßte und ankündigte, dass die Aufführung auf Deutsch stattfinden würde.

16 Ein großer Teil der Kritiker lobte und schätzte jedoch Pařízeks frische, unkonventionelle, freche und provokante Darbietung (vgl. PETSCH 2019).

17 Unter den Zuhörern befanden sich zweifellos sowohl tschechisch als auch deutschsprachige Personen. Es kann davon ausgegangen werden, dass das tschechisch sprechende Publikum die Mehrheit darstellte.

18 Diese Bewertung soll keine negative Kritik sein, sondern lediglich auf die unterschiedlichen Reaktionen bei den verschiedenen Reprisen hinweisen.

Zemančíková weist in ihrer Einschätzung des tschechischen Gastspiels sogar auf die Zweckmäßigkeit des Umgangs mit Pařízeks Identität und seinem kulturellen Kapital hin:

Dušan Pařízeks Inszenierung wurde im Vinohrady-Theater<sup>19</sup> während des Festivals geradezu frenetisch empfangen, mit einer gewissen tschechischen Selbstgeißelung im Hintergrund („wir haben Pařízek aus Prag vertrieben“) und Stolz auf einen erfolgreichen Tschechen im Ausland („und sieh nur, was er gemacht hat, und das mit einem tschechischen Schauspieler, Karel Dobrý“). (ZEMANČÍKOVÁ 2020: 13)

### 3.2 Hábas Inszenierung

Eine Variante der Kulturtransfers zeigt sich in der Inszenierung dieses Stücks von Grillparzer unter dem Titel *Sláva a pád krále Otokara*<sup>20</sup> (*König Ottokars Glück und Ende*) durch den tschechischen Theaterregisseur Michal Hába am Theater Komödie (Premiere 15. September 2019) nur wenige Monate nach der Wiener Premiere von Pařízek. Es war auch die erste tschechische Inszenierung dieses Stücks, das von Radek Malý für das künstlerische Team von Michal Hába ins Tschechische übersetzt wurde. Der Vergleich zwischen den beiden Inszenierungen, die kurz nacheinander in zwei unterschiedlichen Kulturkreisen uraufgeführt wurden, war daher mehr als willkommen – die Neugierde wurde vor allem durch das Inszenierungskonzept geweckt, das eine andere historische Erfahrung, eine andere Art von Kollektivgedächtnis zu berücksichtigen hatte und das keiner Inszenierungstradition folgte (und somit keine Variante des intrakulturellen Transfers sein konnte). Der Rezensent Josef Chuchma denkt über die Übertragbarkeit dieses kanonischen österreichischen Dramas auf den tschechischen Kontext nach und verweist auf die dramaturgische und interpretatorische Hilflosigkeit der tschechischen Inszenierung:

Ja, Otakar (Martin Pechlát) ist jähzornig, impulsiv, er durchdenkt die Dinge nicht in einem strategischen Kontext. Rudolf (Ivan Lupták) sieht die Realität nüchterner, kälter, mit der Gelassenheit eines Menschen, der sich seiner Macht und Überlegenheit bewusst ist. Aber dieser Streit hat mit unserer Gegenwart praktisch nichts zu tun. Denn die Quellen politischer Macht und die Mittel ihrer Ausübung sind heute ganz andere, und der gegenwärtige Aufstieg des heimischen Nationalismus speist sich aus anderen Quellen als im 13. Jahrhundert, während gleichzeitig Grillparzers Text literarisch einfach verwittert ist. Und nicht zuletzt: Sein Stück ist nicht Teil eines kulturellen Erbes, das für uns lebendig ist,

---

<sup>19</sup> Alena Zemančíková gibt hier fälschlicherweise an, dass die Aufführung im Vinohrady-Theater stattfand. Die Aufführung fand im Ständetheater statt.

<sup>20</sup> Der Titel sei auch als *Štěstí a pád krále Otokara* übersetzt, der Übersetzer Radek Malý hat sich für die Variante *Sláva a pád krále Otokara* entschieden.

indem wir ein ehrfürchtiges, kurz: lebendiges Verhältnis zu ihm pflegen. Was bleibt den Inszenatoren in dieser Situation also übrig? Eine laute Dekonstruktion. Hábas Verständnis von Grillparzer bewegt sich also in einem sehr begrenzten, ausschließlich ästhetischen, künstlerischen Korridor. Die Fülle an verfremdeten Elementen im Verlauf des Abends, mit einer Abstufung dieser Witze im Finale der Inszenierung – wenn etwa der sterbende Ottokar das Geschehen kommentiert und die Lichttechniker anweist, wie sie ihn zu beleuchten haben – ist eine logische Tugend aus der Not heraus. Denn wovon handelt das Stück eigentlich? (CHUCHMA 2019)

Obwohl Michal Hába selbst im Programmheft sagt, dass die Inszenierung „sich primär auf die Politik im Sinne des Funktionierens der Machthierarchie und der verschiedenen Regierungsformen – einschließlich der eigenen Selbstdarstellung bzw. Propaganda – konzentriert“ (HÁBA 2019), zeigte sich in der Inszenierung selbst eine Art Resistenz gegenüber dem Text, der sich dem kulturellen Transfer widersetzt – oder die Schöpfer fanden keinen vermittelnden Interpretationsschlüssel zu ihm. Seit dieser ersten tschechischen Inszenierung ist noch keine weitere Inszenierung von Grillparzers Text entstanden, so dass keine Verallgemeinerungen und allgemeingültigen Schlüsse gezogen werden können, aber es bleiben Zweifel an der Übertragbarkeit<sup>21</sup> des Textes auf den tschechischen Raum, selbst auf der Grundlage einer österreichischen Aufführung von Pařízek.

#### 4 Fazit

Am Beispiel der Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* unter der Regie von Dušan D. Pařízek habe ich versucht, einige mögliche Beispiele für Kulturtransfers zu nennen – entweder im Text oder in der Inszenierung. Gleichzeitig habe ich versucht, auf sehr einfache Weise das Konzept des Regisseurs als Übersetzer, als Vermittler von Kulturtransfers zu entwickeln, die auf inter- oder intrakultureller Ebene stattfinden können.

Im Laufe des Schreibens dieser Studie und auch aufgrund der Rezensionen wurde mir klar, dass das Thema viel komplexer ist und mehrere Ebenen umfasst, die eine eigene Behandlung verdienen würden. In einigen Teilen der Arbeit deute ich Themen nur an, über die noch weiter nachgedacht werden muss (z. B. das Thema des Theaterregisseurs als Vermittler von Kulturtransfers

---

<sup>21</sup> Eine gesonderte Betrachtung könnte dann die Entwicklung von Anna Malinowskas Konzept der kulturellen Transplantate und das Problem der Übertragbarkeit von Werken auf andere kulturelle Umgebungen darstellen (vgl. MALINOWSKA 2014).

durch die Inszenierung fremdsprachiger Dramen, was in erster Linie die Frage der Übersetzung des Dramas selbst und dann seine Inszenierung umfasst). Unter dem Gesichtspunkt des Kulturtransfers geht es bei der von mir gewählten Inszenierung von *König Ottokars Glück und Ende* um die Betrachtung der Rezeption von Pařízek's Inszenierung durch das österreichische Publikum im Vergleich zum tschechischen Publikum – also um die Gast-Inszenierung in Prag bzw. dann um die Inszenierung des Stücks durch Hába. Bei dieser Inszenierung ist unerlässlich, über den Grad der Übertragbarkeit („transferability“, vgl. MALINOWSKA 2014) eines eindeutig historischen und kulturell bedingten Dramas in eine andere Kultur nachzudenken. Für die österreichische Inszenierung von Pařízek, in der die nationalen Charaktere der einzelnen Figuren durch die Besetzung hervorgehoben werden, wäre es sinnvoll, noch stärker über die Konzepte von Hybridität (z. B. SCHWARZ 2015) nachzudenken.

### Literaturverzeichnis

- BÍLEK, Petr A./ ŠEBEK, Josef (Hgg.) (2017): *Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1988): Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Brigitte Schultze u. Horst Turk. Tübingen: Gunter Narr Attempto, S. 129–144.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1990): Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr, S. 35–62.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Das eigene und das fremde Theater*. Francke, 1999. 244 S.
- FISCHER-LICHTE, Erika/ JOST, Torsten/ JAIN, Saskya Iris (Hgg.) (2014): *The Politics of Interweaving Performance Cultures*. New York: Routledge.
- FUTTERA, Ladislav (2022): Deník Politik jako prostor české umělecké kritiky. In: *Slovo a smysl*, 40/2022, S. 75. URL: [https://wordandsense.ff.cuni.cz/en/2022-2-3/\[06.08.2024\]](https://wordandsense.ff.cuni.cz/en/2022-2-3/[06.08.2024]).
- HULEC, Vladimír (2006): Domov jsou pro mě lidi, se kterými si rozumím. In: *Právo-Salón*, 76/2006, S. 1 u. 3.
- KOSÍK, Karel (1993): Co je střední Evropa. In: *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel, S. 63–99.
- KOVACS, Teresa/ NONOA, Koku G. (Hgg.) (2018): *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic Theatre as transcultural Theatre*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

- KRÁLÍKOVÁ, Andrea (2015): *Autorské tváře v knižních zrcadlech*. Příbram: Pistorius & Olšanská.
- KRAUS, Arnošt (1902): *Stará historie česká v německé literatuře*. Praha: Bursík a Kohout.
- LIŠKA, Jakub (2020): *Sedmá pečeť krále Otakara*. In: *Kød*, 5–6/2020, S. 69–73.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2016<sup>+</sup>): *Interkulturelle Kommunikation*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- MAGRIS, Claudio (1988): *Donau. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held*. München/Wien: Carl Hanser.
- MALINOWSKA, Anna (2014): *Cultural Transplantation and Problems of Transferability*. In: *Word and Text*, 2/2014, S. 24–36.
- MERHAUTOVÁ, Lucie/ PETRBOK, Václav/ TOPOR, Michal (Hgg.) (2022): *Emil Saudek (1876–1941). Ein Übersetzer und Kulturvermittler zwischen Metropole und Provinz*. Wien/Köln: Böhlau.
- MIKULOVÁ, Iva (2019): *(Ne)pamatování aneb Jak Dušan D. Pařízek vstupuje na pole historického dramatu (II)*. In: *Divadelní noviny* 8/2019, S. 12. URL: <https://www.divadelni-noviny.cz/nepamatovani-aneb-jak-dusan-d-parizek-vstupuje-na-pole-historickeho-dramatu-ii> [06.08.2024].
- MIKULOVÁ, Iva (2021): *Revize národních mýtů Dušanem D. Pařízkem*. In: *Theatralia* 2/ 2021, S. 116–141.
- MORINI, Massimiliano (2022): *Theatre Translation. Theory and Practice*. Great Britain: Bloomsbury Publishing PLC.
- PAVIS, Patrice (1992): *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: Routledge.
- POLÍVKOVÁ, Kamila (2008): *Ohne Fleiss kein Preis. Česká sezona*. In: *Listy* 1/2008, S. 6–7.
- PRAŽAN, Bronislav (2005): *Něco tak pofiderního, jako je umění*. In: *Týdeník Rozhlas* 46/2005.
- PROKOP, Daniel (2010): *Je bolavé bořit mýty*. In: *Právo-Salón* 11/2010, S. 1.
- SIMMEL, Georg (1997): *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Ins Tschechische übersetzt von Otakar Vochoč. Praha: SLON.
- SCHWARZ, Thomas (2015): *Hybridität: Ein begriffsgeschichtlicher Aufriss*. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jg. 6, 1/2015, S. 163–180.
- VARYŠ, Vojtěch (unveröffentlicht): *Dušanův svět v kostce. Arbeitsfassung des Interviews von Vojtěch Varyš mit Dušan D. Pařízek für die Zeitschrift Reporter*. Unveröffentlicht. Elektronische Fassung im Besitz der Verfasserin.
- WELSCH, Wolfgang (2009): *Was ist eigentlich Transkulturalität?* In: *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*. Hrsg. v. Lucyna Darowska u. Claudia Machold. Bielefeld: transkript, S. 1–16.
- WERNER, Michael/ ZIMMERMANN, Bénédicte (2002): *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*. In: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 28, H. 4/2002 (Oktober – Dezember), S. 607–636.

- WITTE, Heidrun (1999<sup>2</sup>): Die Rolle der Kulturkompetenz. In: Handbuch Translation. Hrsg. v. Mary Snell-Hornby, Hans G. Höning, Paul Kußmaul u. Peter A. Schmitt. Tübingen: Stauffenburg.
- WOLF, Michaela (2011<sup>2</sup>): „Cultures” do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als „Übersetzen zwischen Kulturen“. In: Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers. Hrsg. v. Federico Celestini u. Helga Mitterbauer. Tübingen: Stauffenburg, S. 85–98.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena (2020): Otakar vs. Otakar. In: Tvar 3/2020, S. 13.

### **Internetquellen:**

- AFFENZELLER, Margarete (2019): Schräg: „König Ottokars Glück und Ende“ im Volkstheater [Online-Version]. In: Der Standard vom 09.01.2019. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000095786917/schraeg-koenig-ottokars-glueck-und-ende-im-volkstheater> [06.08.2024].
- HÁBA, Michal (2019): Sláva a pád krále Otokara. Program k inscenaci [Programmheft]. URL: [https://c.mestskadivadlaprazska.cz/files/Products/product\\_1035/Program-Otakar-web-1569226295.pdf](https://c.mestskadivadlaprazska.cz/files/Products/product_1035/Program-Otakar-web-1569226295.pdf) [06.08.2024].
- CHUHMA, Josef (2019): Glosář. Pořádně do toho říznout. In: ART Zóna vom 16.10.2019. URL: <https://art.ceskatelevize.cz/360/glosar-poradne-do-toho-riznout-herci-a-kapely-minulost-a-budoucnost-v-divadle-komedie-yRCsH> [06.08.2024].
- MENHOFER, Katharina (2019): „König Ottokar“ am Volkstheater. In: OE1 vom 08.01.2019. URL: <https://oe1.orf.at/artikel/654106/Koenig-Ottokar-am-Volkstheater> [06.08.2024].
- PETSCH, Barbara (2019): Grillparzer als grelle Politikfarce. In: Die Presse vom 09.01.2019. URL: <https://www.diepresse.com/5558138/grillparzer-als-grelle-politikfarce> [06.08.2024].
- WAGNER, Renate (2019): Wien / Volkstheater: König Ottokars Glück und Ende. In: Onlinemerker.com vom 08.01.2019. URL: <https://onlinemerker.com/wien-volkstheater-koenig-ottokars-glueck-und-ende/> [06.08.2024].