
KURT KROLOP

FAUST 1997 *

„Selbst auf den 'Faust' hat sich in den letzten hundert Jahren in der Spielweise unserer Theater zentnerweise Staub niedergelassen. In den tragischen Partien ist das Zarte niedlich, das Großartige großtuerisch, ist die Verzweiflung repräsentativ, das Stürmische dekorativ geworden. Die lustigen Partien sind [...] matt, trocken und vor allem ideenlos geworden. Der wahre Respekt vor den klassischen Werken muß aber der Größe ihrer Ideen und der Schönheit ihrer Formen gelten, und er wird auf dem Theater dadurch gezollt, daß die Werke produktiv, phantasievoll und lebendig aufgeführt werden.“

Brecht

„Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen.“

Goethe

Was die Erzengel des *Prologs im Himmel* zur Faust-Tragödie von der göttlichen Welterschöpfung zu singen und zu sagen wissen, das gilt auch von großen menschlichen Kunstschöpfungen der Weltliteratur und des Welttheaters: es sind „unbegreiflich hohe Werke“, und sie wirken eben deswegen auch auf eine fernere Nachwelt „herrlich wie am ersten Tag“. „Unbegreiflich“ sei hier verstanden als „unausdeutbar“, was immer neue Deutungen nicht nur nicht ausschließt, sondern ihrer als Beweismittel geradezu bedarf. Solche Deutungen werden, wenn sie intellektueller Redlichkeit verpflichtet bleiben, nie ermitteln können oder auch nur wollen, was der Werkschöpfer sich im ganzen oder einzelnen bei seiner Hervorbringung gedacht haben mag, zumal da im Falle des Faust sein Autor Goethe sich darüber so gut wie gänzlich ausgeschwiegen und ein Festgelegtwerden auf eine zugrun-

deliegende „Idee“ beharrlich abgelehnt hat. Es gibt keinen Fortschritt in der Kunst, wohl aber mögliche Fortschritte im Kunstverständnis, dessen Geschichte eine „Kette der tiefsten Wirkung“ auf Einsichtige ist, die solcher Wirkungskette ein wesentliches neues Glied anzufügen vermögen. Gleichwohl bleibt das Werk unerschöpflich, es verwandelt sich mit der Zeit, weithin unabhängig von den ohnedies nur vermutbaren Intentionen seines Schöpfers, ihm ist selbst „mit Hebeln und mit Schrauben“ peinlichster Befragung nicht das Bekenntnis abzuzwingen, daß es nur e i n e n, vielleicht noch gar „nichts anderes als“ nur den einen, ablösbaren Sinn habe, gebe oder mache, weil sein Sinn es selber i s t und durch alle Wahrnehmungsmetamorphosen hindurch auf eine nie zu Ende begreifbare Weise auch b l e i b t, wie viele Bedeutungen man ihm auch ablesen, aus ihm herauslesen oder aber in es hineinlesen mag. Zwar ist vieles an und in ihm eindeutig erklärbar, anderes jedoch konstitutiv mehrdeutig, und wieder anderes spielt, wie Max Kommerell einmal gesagt hat, „mit sich selber in der Unbedürftigkeit der dichterischen Bilder und in der Flucht der Beziehungen; es ist sinnig, doch hat es keinen Sinn.“ In dieser so verstandenen „Wirkungskette“ stellt die von Otomar Krejča dramaturgisch und inszenatorisch mit akribischer Sorgfalt erarbeitete Regiepartitur und die danach von Karel Kraus neugestaltete tschechische Textfassung des ersten Teils der Faust-Tragödie ein neues und in seiner Neuheit bemerkenswertes Glied dar.

Gegenüber der Goetheschen Textvorlage treten dabei vor allem zwei Momente hervor, die man als Haupttendenzen, wenn nicht als d i e Haupttendenzen der neuen Textverarbeitung ansprechen könnte: maximale Säkularität, Innerweltlichkeit des Gehalts und maximale Simultaneität des Sukzessiven, kumulatives Nebeneinander im notwendigen Nacheinander der Darbietung, bei optimaler Wechselergänzung beider Momente.

Das Moment der Säkularität, das der Tatsache Rechnung trägt, daß in der uns noch immer prägenden historischen Situation der Aufklärung religiöse und metaphysische Prämissen ihre Allgemeinverbindlichkeit als Erklärungsmuster für das Weltbild weithin eingebüßt haben, dieses Moment der weltlichen Immanenz, kündigt sich programmatisch bereits dadurch an, daß vom dreigestuften Rahmen der Tragödie, die individuelle „Zueignung“ des Dichters, dem mikrokosmischen *Vorspiel auf dem Theater* (einem „Theater der Zeit“) und dem makrokosmischen *Prolog im Himmel* nur das zeitweltbezogene *Vorspiel* als eigenständige Szene bewahrt bleibt, der die Aufgabe zufällt, die transzendente Schöpfer- und Schöpfungsmetaphorik des *Prologs* in eine analoge, aber immanente Metaphorik wort- und Bühnenkünstlerischer Kreativität zu (re)integrieren. Nicht mehr als Auftrag des „Herrn“ an die „himmlischen Heerscharen“, sondern als Arbeits- und Regieanweisung an ein irdisches Bühnensembel und -personal erklingen nun die berühmten Verse des Prologs, in den Mund gelegt einem profanen „Direktor“ (der hier

weniger als verwaltender und beaufsichtigender „Intendant“ denn als überforderter „Spielleiter“ erscheint):

Das werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken.

Die dem Direktor damit zugetrauten - aus der Sicht seiner eigenen Demutshaltung eher zugemuteten - gottähnlichen Eigenschaften der Omnipotenz und Omnipräsenz, der Allgegenwärtigkeit und Allmächtigkeit, es sind gleichsam auf Widerruf ausgeliehene Eigenschaften, denen er in immer strebendem Bemühen sich lediglich anzunähern vermag, ohne ihrer im Unterschied zum transzendenten Welterschöpfer je ganz sicher sein zu können, da seine eigenen Geschöpfe aus der Dramaturgie seines Schöpfungsplans bzw. aus dem Schöpfungsplan seiner Dramaturgie immer wieder auszubrechen drohen, so daß ihm immer wieder nach dem Mephisto-Wort „bei seiner Gottähnlichkeit bange“ werden, er um sie bangen muß.

Im Zeichen der Säkularität und Simultaneität steht auch ein Verfahren der Figurenabwandlung, das Novalis an Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als „Variationsreihen“ beobachtet und beschrieben hat, und das mit den Mitteln von Doppelrollenbesetzungen durch ein und dieselbe Person Teilanalogien etwa zwischen dem pathetisch-enthusiastischen Duktus und Gestus von Dichterrolle und Faustrolle einerseits wie zwischen dem Habitus ironisch-illusionlosen „Weltverstands“ von lustiger Person und Mephistorolle andererseits herzustellen und sichtbar zu machen vermag.

Analog und zugleich kontrastiv dazu verhält sich ein Verfahren, das man, im Unterschied zur Rollenverteilung, Rollenzerteilung nennen könnte, so etwa, wenn die Repliken d e s Schülers aus dem ersten Teil, der dann als zu grenzenloser Anmaßung „fortgeschrittener“ Baccalaureus im zweiten Teil wiederkehrt, auf d r e i Schüler- bzw. Baccalaurei-Rollen aufgeteilt und letztere in den Kontext der durch Paralipomena erweiterten „Walpurgisnacht“-Revue integriert werden. In ähnliche Richtung weist auch die vielbemerkte Bühnengestaltung zweier Figuren der sogenannten „verdeckten Handlung“, der Mutter Gretchens und ihres Beichtigers: ihre Worte, bei Goethe von Mephisto als Resultate seines vielwissenden „Spionierens“ z i t i e r t, werden nun als Rollentextrepliken unverdeckt a r t i k u l i e r t, was zum einen den Simultaneitätscharakter der als Gesamtkomplex gestalteten Gretchen-Szenen zusätzlich verstärkt, zum anderen die ironisch-satirische Brisanz der Bühnenwirkung dieser Repliken erheblich steigert.

Hans Schwerte hat seinerzeit bereits in Otomar Krejčas vieldiskutierten Wiener Faust-Inszenierung von 1976 den ersten wesentlichen Ansatz dazu gesehen, die im Text enthaltene und vorausgesetzte „Spielsimultaneität auf der Bühne sichtbar zu

machen und anwesend zu halten". „Spielsimultaneität" ist hier verstanden als „simultane Komplementarität", das heißt als „Sinnerläuterung eines solchen komplexen Spieltextes [...] in Verfolg aller komplementären, aber dauernd zugleich anwesenden Spielzüge." Nur durch die je mitzuvollziehende Simultaneität dieser komplexen Handlungszüge werde die Aufhellung des gesamten Spielplans der Tragödie ermöglicht.

Es läßt sich zeigen, daß dieses von Hans Schwerte theoretisch geforderte und von Otomar Krejča praktisch angestrebte Prinzip der Simultaneität des Sukzessiven bzw. Sukzessiven nicht lediglich ein von außen an den Text herangetragenenes heterogenes Interpretationsmuster darstellt, sondern einer authentisch Goetheschen Denkform entspringt, wie sie etwa in dem naturwissenschaftlichen Aufsatz *Bedenken und Ergebung* von 1820 dargelegt erscheint.

Diese Denkform hat ihre Entsprechung in der dramatischen Kunstform des Faust, der sich in seiner „Bauart" von der neoaristotelischen Dramaturgie des Klassizismus deutlich unterscheidet, zumal in der shakespeareisierenden relativen Autonomie der Einzelszenen (Brecht: „jede Szene für sich" versus „eine Szene für die andere"). Ganz in diesem Sinne hat auch Goethe der Feststellung Eckermanns zugestimmt, im Grunde seien doch „der Auerbachsche Keller, die Hexenküche, der Blocksberg [...] lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise, die, in sich abgeschlossen, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen", „nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden" dem Ganzen sich anschließend. Auch hieraus ergibt sich als dominierender Verknüpfungs- und Integrationsmodus nicht die kausale Verkettung („eine Szene für die andere"), sondern die wechselseitige Erhellung der relativ autonomen Einzelszenen und Szenenkomplexe mit dem Ziel, durch „Miene, Wink und leise Hindeutung", „durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimen Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren." Goethe hat bezeichnenderweise diesen Gedanken der Simultaneität des Sukzessiven, das Postulat, „Simultanes und Sukzessives innigst verbunden" zu denken, nicht besser zu veranschaulichen gewußt als durch den mit ironischer Untertreibung angekündigten Entschluß, „in die Sphäre der Dichtkunst [zu] flüchten und ein altes Liedchen mit einiger Abwechslung [zu] erneuern".

Bei diesem mit einiger Abwechslung erneuerten „alten Liedchen" handelt es sich um nichts geringeres als eine erweiternde Variation bzw. Kontrafaktur von sechs Versen aus Mephistos Privatissimum in der zweiten Studierzimmer-Szene:

So schauet mit bescheidnem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wie ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflin hinüber herüber schießen,

Die Fäden sich beegnend fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.
Das hat sie nicht zusammengebettelt,
Sie hats von Ewigkeit angezettelt;
Damit der ewige Meistermann
Getrost den Einschlag werfen kann.

Es dürfte nicht unangemessen sein, Otomar Krejčas Regiearbeit am *Faust* von dem Bestreben geleitet zu sehen, die von Goethe mit der leitmotivischen „Webermeisterstück"-Metapher dichterisch vergegenwärtigte „Naturwirkung, die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen", als analoge Kunstwirkung szenisch zu realisieren.

Unbeschadet aller rezenten Debatten und Kontroversen über Postmoderne und Posthistorie ist unser aller geschichtliches Selbstverständnis, zumindest im abendländischen Kulturbereich, nach wie vor von dem Bewußtsein geprägt, in einem Zeitalter zu leben, das sich als sogenannte Neuzeit, als „Moderne" im epochalen Sinne, vom Welt- und Menschenbild sowohl des klassischen Altertums als auch des universalistisch-christlichen Mittelalters radikal unterscheidet. Es macht die über-nationale, wahrhaft weltliterarische Bedeutung der Goetheschen *Faust*-Dichtung wesentlich aus, daß in deren Titelhelden die durch diesen Epochenwechsel ausgelösten geistigen Umbrüche als „Revolution der Denkart" (Kant) besonders tief erfaßt und reflektiert erscheinen; daß er im Übergang der Zeiten Ursprung und Wesen der Neuzeit, der Neuzeitlichkeit, der postuniversalistischen „Moderne" mit allen deren Aporien und Komplikationen auf das sinnfälligste verkörpert. Ganz im Sinne einer solchen Repräsentanz hat Goethe „Fausts Charakter" selber aufgefaßt und verstanden wissen wollen:

„Fausts Charakter, auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten, rohen Volksmärchen denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher, in den allgemeinen Erdeschränken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb, nach allen Seiten hin sich wendend, immer unglücklicher zurückkehrt. - Diese Gesinnung ist der modernen so analog, daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrängt fanden."

Goethe hat seinen *Faust* genau an dem Zeitwendepunkt angesiedelt, von wo aus, wie es in der *Geschichte der Farbenlehre* heißt, „die Scheidung der älteren und neuern Zeit immer bedeutender wird" und, wie hinzuzufügen wäre, bis zum heuti-

gen Tage mit zunehmender Beschleunigung - auch immer bedrohlicher - weitergeht. Der Mensch tritt aus seiner natürlichen Beschränktheit, aber auch Geborgenheit, in der er sich - sei es als Naturwesen, sei es als Gottesgeschöpf - aufgehoben fühlen konnte, heraus und setzt sich als erkennender Geist autonom; es finden sich, wie es bei Goethe heißt, „von nun an mehrere Menschen, die sich auf ihre eigenen Kräfte verlassen.“ Aber auch an Anhängern und Repräsentanten dieser Emanzipationsdoktrin, „die denjenigen, der sie annahm, zu einer bisher unbekanntem, ja ungeahnten Denkfreiheit und Großheit der Gesinnungen berechnete und aufforderte“, erwies sich nicht selten das Bessere als ein Feind des Guten, der „Fortschritt“ zum Neuen zugleich als „Wegschritt“ von dem, was am Alten bewahrenswert gewesen wäre. Am Beispiel der „kopernikanischen Wende“ im abendländischen Weltbild hat Goethe nicht nur die Gewinn-, sondern auch die Verlustbilanz gezogen, die mit dieser „Revolution der Denkart“ notwendig verbunden gewesen ist:

„Kaum war die Erde als rund anerkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht alles durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Überzeugung eines poetisch-religiösen Glaubens.“

Das Heraustrreten aus diesem „zweiten Paradies“ in die Selbständigkeit der Autonomie des menschlichen Geistes, „der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“, wie Kant die Aufklärung definierte, kann so nicht nur als willkommene Emanzipation, sondern auch als schmerzhaftes Expulsion empfunden werden. Im Anschluß an ein Bibelwort (Jer. 17,9: „Es ist das Herz ein trotzig und verzagt Ding“) hat Goethe die auch für Faust charakteristische Zweispieltätigkeit der Auswirkungen ungehemmten „Vorschreitens“ eindringlich beschrieben:

„Man sagt von dem menschlichen Herzen, es sei ein trotzig und verzagtes Wesen. Von dem menschlichen Geiste darf man wohl ähnliches präzisieren. Er strebt nach Erfahrung und in ihr nach einer erweiterten reinern Tätigkeit, und dann bebt er wieder davor zurück, und zwar nicht mit Unrecht. (K.K.) Wie er vorschreitet, fühlt er immer mehr, wie er bedingt sei, daß er verlieren müsse, indem er gewinnt. (K.K.): denn ans Wahre wie ans Falsche sind notwendige Bedingungen des Daseins gebunden.“

Dieses „Zurückbeben“ vor den Folgen unbegrenzten „Strebens“, dieses Gefühl,

daß jeder Gewinn im „Vorschreiten“ notwendig mit dem Verlust verknüpft sei, der im „Wegschreiten“ von etwas liegt - : es ist die von der Ideologie des „Faustischen“ verdrängte Kehrseite des autonom gewordenen Geistes, sein schlechtes Gewissen, verkörpert in Mephisto, dem „Macher“ und Optimator der „Mittel zum Zweck“ als polarem Gegensatz zum Typus des Schöpfers und des Schöpferischen.

* * *

Eine der berühmtesten und meistzitierten Stellen aus der Theoriegeschichte der Übersetzungskunst stammt aus Friedrich Schleichers Abhandlung *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* und lautet:

„Aber nun der eigentliche Übersetzer, der diese beiden ganz getrennten Personen, seinen Schriftsteller und seinen Leser, wirklich einander zuführen, und dem letzten, ohne ihn jedoch aus dem Kreis seiner Muttersprache heraus zu nötigen, zu einem möglichst richtigen und vollständigen Verständnis und Genuß des ersten verhelfen will, was für Wege kann er hiezu einschlagen? Meines Erachtens gibt es deren nur zwei. Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“

Die Sprachgestalt, die Karel Kraus mit seiner Übertragung der Textvorlage der Inszenierung Otomar Krejčás gegeben hat, bevorzugt, ohne den ersten dieser Wege völlig zu verschmähen, doch ganz offensichtlich den zweiten, auf dem es vor allem darum geht, den Schriftsteller bzw. „Stückeschreiber“ dem Leser bzw. Zuschauer und -hörer entgegenzubewegen. Der Übersetzer stellt sich damit in die Tradition von Verfahren, wie sie Vojtěch Jiránek an der Faust-Übersetzung Otokar Fischers (1928) im Unterschied zu der Jaroslav Vrchlickýs (1891) beschrieben hat: Nachbildung von Satz- und Bedeutungseinheiten anstelle von Vers-für-Vers-Übersetzungen; Äquivalenz, ja gelegentliche Steigerung der Drastik des Originals; Modernisierung einzelner zeitverhafteter Details und Realien; ganzheitliche Transposition von Originaltonfällen in eine analoge tschechische Sprach- und Sprechtonart: das alles mit dem Ziel, verblichene Zeitfarben des Originals zeitgemäß, u n s e r e r Zeit gemäß wieder aufzufrischen, aus der Not des Übersetzens eine Tugend zu machen, wie Goethe selbst sie der französischen *Faust*-Übersetzung von Gérard de Nerval gegenüber Eckermann nachzurühmen mußte: „Im Deutschen mag ich den 'Faust' nicht mehr lesen, aber in dieser französischen Übersetzung wirkt alles wieder durchaus frisch, neu und geistreich.“

Zeitgemäß in einem zeitübergreifenden Sinne ist auch die fast vollständige

Reintegration und Reaktualisierung satirischer, gerade auch zeitsatirischer Textpartien, die Goethe bei der Fertigstellung des ersten Teils aus der „Walpurgisnacht“-Szene ausschied, um sie in den Tiefen dessen zu sekretieren, was er seinen „Walpurgissack“ genannt hat:

„Der Walpurgissack“, so soll er dem Satiriker Johannes Daniel Falk anvertraut haben, „ist eine Art von infernalischem Schlauch, Behältnis, oder wie Ihr's sonst nennen wollt, ursprünglich zur Aufnahme einiger Gedichte bestimmt, die auf Hexenszenen im 'Faust', wo nicht auf den Blocksberg selbst einen nähern Bezug hatten. Jedes Papier, das in meinen Walpurgissack herunterfällt, fällt in die Hölle [...] Es brennt da unten ein unverlöschliches Fegefeuer, was, wenn es um sich greift, weder Freund noch Feind verschont.“

Die Unverlöschlichkeit solchen Fegefeuers auf die Zeitprobe gestellt zu haben, ist unter den produktiven Kühnheiten dieser Inszenierung nicht die geringste.

All den Freiheiten, die sich Regisseur und Übersetzer gegenüber ihrer Vorlage erlaubt - manche Traditionshüter werden zu sagen geneigt sein: herausgenommen - haben, all diesen Lizenzen hat Goethe vor nunmehr genau 170 Jahren in Erwartung einer neuen Faust-Übersetzung die folgende Blankovollmacht erteilt:

„Nun erwarten wir auch die neue Ausgabe des Faust mit Lithographien von Delacroix [...] Und so wirkt unser alter Sauerteig immerfort auf neues Backwerk, das wir uns denn wohl mögen gefallen lassen; und da einmal das Eindringen der deutschen Literatur, das sonst so hoch verpönt war, [...] kein Hindernis findet, so mögen sie denn auch die guten und schlimmen Wirkungen unserer Produktionen, die wir selbst durchgenossen und durchgelitten haben, hinterdrein nachgenießen und erdulden.“

* Deutscher Originaltext der von Evžen Turnovský ins Tschechische übersetzten Einführungsstudie zu: Johann Wolfgang Goethe: Faust. První část tragédie. Dramaturgickou a inscenační úpravu Otomara Krejčí přeložil Karel Kraus. Premiéra 12. září 1997 ve Stavovském divadle. Praha 1997, s. 6 -12. Die Übersetzung der Textvorlage der Inszenierung ebenda, S. 161 - 250.

Die Premiere des Faust in der Inszenierung durch Otomar Krejča (Übersetzung Karel Kraus) am Prager Nationaltheater eröffnete den zweiten Jahrgang des „Prager Theaterfestivals deutscher Sprache“ (12. bis 30. September 1997), das wieder unter der Schirmherrschaft der Staatsoberhäupter der vier beteiligten Länder stand.

AUTORENVERZEICHNIS

Doz. Dr. sc. Michael Berger
D - 10247 Berlin, Eldenaer Str. 2

Doc. PhDr. Hildegard Boková, CSc.
Katedra germanistiky, PF - Jihočeská univerzita
CZ - 371 51 České Budějovice, Jeronýmova 10

Dr. Liana Burkhardt
D - 10119 Berlin, Fehrbelliner Str. 27

Dr. Klaas-Hinrich Ehlers
D - 14059 Berlin, Seeliger Str. 37

M. A. Thorsten Fögen
Universität Heidelberg, Sem. f. Klass. Philologie
D - 69117 Heidelberg, Marstallhof 2-4

Andrea Frindt
Berlin / Eberswalde

PhDr. Viera Glosíková, CSc.
CZ - 149 00 Praha 4, Brandlova 1559

Dr. Steffen Höhne
Wirtschaftswissenschaftliche Fakultät
Friedrich-Schiller-Universität Jena
D - 07743 Jena, Carl-Zeiss-Str. 3

Mgr. Ján Jambor
Katedra germanistiky, FF - Prešovská univerzita
SK - 080 78 Prešov, 17. novembra 1

Prof. Kurt Krolop
Univerzita Karlova, Katedra germanistiky a nordistiky
CZ - 116 38 Praha 1, Nám. Jana Palacha 1

Mgr. Rút Lindtnerová
Katedra jazykov a spoločenských vied, Technická univerzita
SK - 042 00 Košice, Vysokoškolská 4

Dr. Edwin Lüer
D - 40476 Düsseldorf, Blumenthalstr. 14

PhDr. Václav Maidl
CZ - 150 00 Praha 5, ul. Svornosti 33

Dr. habil. Marek Nekula
Ústav českého jazyka, FF - Masarykova univerzita
CZ - 660 88 Brno, Arne Nováka 1

PhDr. Mária Paponová, CSc.
Katedra germanistiky, FF - Prešovská univerzita
SK - 080 78 Prešov, 17. novembra 1

PhDr. Libuše Spáčilová, CSc.
Katedra germanistiky, FF - Palackého univerzita
CZ - 772 00 Olomouc, Križkovského 10

Mgr. Silvia Urbanová
SK - 900 42 Dunajská Lužná 25
