

R É S U M É

Jiří Kotalík:

DAS HISTORISCHE BEWUßTSEIN IN DER TSCHECHISCHEN MALEREI  
AN DER SCHWELLE DES XX. JAHRHUNDERTS

Das historische Bewußtsein stellt eine wesentliche Komponente des tschechischen gesellschaftlichen und politischen Lebens im XIX. Jahrhundert dar. Seit Ende des XVIII. bis an die Schwelle des XX. Jahrhunderts wird die Entwicklung der einzelnen kulturellen und künstlerischen Zweige durch eine fortwährende Ermahnung an die Vergangenheit als eine zuverlässige Bestätigung der jeweiligen zeitgemäßen Bestrebungen charakterisiert. In dieser Hinsicht wird die Geschichte oft zur Inspiration und Stütze, wenn nicht sogar zur grundlegender Sicherheit und Beschirmung.

Die Beziehung zur Vergangenheit manifestiert sich im Laufe des XIX. Jahrhunderts auf verschiedene Weisen:

- 1) Zunächst in Motiven und Themen, welche den Ausmaß und den Charakter der Historienmalerei als eigenständige Gattung aufgefaßt, bestimmen.
- 2) Auch in den von verschiedenen Stilperioden der Vergangenheit übernommenen Formelementen, durch die die einzelnen Strömungen des Historismus charakterisiert werden.
- 3) Oder in einer direkten Nachahmung von Werken der Vergangenheit, beginnend mit der bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts üblichen, Kopie, mit dem Antritt moderner Tendenzen zum Dialog mit einzelnen Bildern und Bildwerken (oft mit gezielten Zitationen), bzw. direkt zur freien und schöpferischen Transformation, fortschreitend.
- 4) Zuletzt in der Interpretation und Bewertung, welche die Vergangenheitswerke in die Zusammenhänge und in eine organische Kontinuität der Tradition hineinfügt.

Diese vier Aspekte kommen in einer unterschiedlichen Geschwindigkeit und einer ungleichen Intensität zur Geltung. Doch erst in deren Wechselbeziehung und Zusammengehörigkeit bildet sich ein historisches Bewußtsein, dessen Entstehung und Wachsen man an den einzelnen Scheidepunkten der Entwicklung verfolgen kann.

Im Text wird die Entwicklung des historischen Halbbewußtseins im ersten der genannten Aspekte, dh. in der Beziehung zu Themen der Historienmalerei, bzw. zum Vergangenheitserlebnis in der Landschaftsmalerei, verfolgt. Daher beginnt das Interesse im

Klassizismus, äußert sich ausdrucksvoll im Romantismus, dauert in der Realismus-Periode an und meldet sich mit erneuter Kraft in neuromantischen Tendenzen der siebziger und achtziger Jahre wieder. Mit dem Antritt der Generation der neunziger Jahre verflüchtigt sich die historische Thematik in der tschechischen Malerei; in den Tendenzen moderner Kunst wird dann die Beziehung zur Vergangenheit durch Paraphrase, Transposition oder Zitation ausgedrückt.

Dabei stellt die Tradition ein Privileg theoretischer Erwägungen und schöpferischer Aktivität in Kultur und Kunst dar, indem sie die Vergangenheitswerte ständig aktualisiert und zu einer Einheit mit dem Gegenwartsbestreben zusammenfügt, womit sie sie zugleich in die Zusammenhänge der Zukunft eingliedert. Dabei gilt in dieser Hinsicht die dialektische Beziehung, deren Sinn von F. X. Šalda erkannt worden ist:

"Heutzutage wissen wir, daß die positive Originalität (und nur diese hat einen Wert) nur dort möglich wird, wo ein Dichter oder Künstler sogut als möglich seine Vorgänger kennt und daß sie dann nur ein anderes Wort für den Traditionssinn ausdrückt; der echte revolutionäre Sinn komplementiert sich mit dem traditionsmäßigen und setzt ihn voraus." In diesen Worten wird die Bedeutung, Sendung und Unumgänglichkeit des historischen Bewußtseins auf dem Gebiete der Kultur und Kunst treffend definiert.

\* \* \*

Jan Havránek:

#### HISTORISMUS DER TSCHECHEN IM 19. JAHRHUNDERT ZWISCHEN MONARCHISMUS UND DEMOKRATIE

Das Referat befasst sich mit der Problematik der monarchistischen Gesinnung unter den Tschechen. Als Karel Havlíček am Vorabend der Revolution 1848 das neue Denkmal Kaiser Franz I. mit den die 16 böhmischen Kreise symbolisierenden Figuren mit dem Epigramm: "Stolz der Tschechen rund herum, in der Mitte - der ist dumm," glossierte, bildete seine Einstellung noch eine Ausnahme in der tschechischen Öffentlichkeit. In den ersten Monaten der Revolution finden wir in politischen Proklamationen, aber auch in Liedern nicht seltene Versicherungen der Loyalität an "unseren König, der uns die Konstitution gab". Franz Joseph hatte nach

seiner Thronbesteigung, die mit gegenrevolutionären Maßnahmen verbunden war, unter den Tschechen keine besondere Sympathien und die Tatsache, daß er - trotz seines Versprechens, welches er den Tschechen am 12. September 1871 gab - sich nie zum König von Böhmen krönen ließ, verminderte noch die Sympathien der national gesinnten Tschechen, was besonders im Verlauf der Prager Demonstrationen des Jahres 1893 in Erscheinung trat. Nicht nur die jungen, radikal demokratisch orientierten Arbeiter verhöhnten damals in ihren Flugblättern die Person des Kaisers, sondern auch in einer Versammlung wohlhabender Prager Bürger wurden die Büsten des Kaisers und der Kaiserin zerschlagen. Antidynastische Stimmungen waren auch unter der tschechischen Bauernschaft, insbesondere in Böhmen, stark verbreitet und trugen dazu bei, daß die Bestrebungen der konservativen böhmischen Aristokratie scheiterten, auf dem Lande eine Massenbasis für eine kaisertreue Politik zu finden. In einem bewußten Kontrast zur geringen Popularität der Dynastie, schätzten die Tschechen die monarchischen Symbole des Königreichs Böhmen gerade als Symbole der tschechischen Staatlichkeit sehr hoch und infolge dessen blieb auch die Krone des Königreichs Böhmen später noch für Jahrzehnte im Staatswappen der Tschechoslowakischen Republik enthalten.

\* \* \*

Vlasta Bokůvková:

DAS HISTORISCHE BEWUßTSEIN IM TSCHJECHISCHEN SYMPHONIEGEDICHT  
DER 2. HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die Bezeichnungen "Programmouvertüre" und "Symphoniegedicht" sind im tschechischen symphonischen Schaffen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht üblich gewesen, sodass im vorliegenden Beitrag alle programmatischen einsätzigen symphonischen Kompositionen reflektiert werden, die allerdings, was die musikalische Form betrifft, in der Regel ziemlich gelockert sind.

Im Bezug zum historischen Bewußtsein kann man die Produktion folgendermaßen einteilen:

- 1) Werke ohne außermusikalische historische Inspiration
- 2) Werke mit außermusikalischer Inspiration:
  - a) mit nicht nationaler

b) mit einer Motivinspiration aus der Geschichte des tschechischen Volkes (der eigentliche Gegenstand dieser Betrachtung)

Die ersten Kompositionen dieser Art erscheinen in den Jahren 1857-58, wobei der "Taborite" von A. Hnilička in den Bereich 2b) gehört. In diesem Umkreis kommt es dann zu einer längeren Schweigepause, während der Umkreis 2a) am Ende der 50er Jahre durch die sgn. Schwedischen Symphoniegedichte B. Smetanas (1824 - 1884): Richard III., Wallensteins Lager, Hakon Jarl, bedeutend vertreten ist. Danach folgt eine längere Pause - nicht nur in den Umkreisen 2a) und 2b), sondern im Schaffen von Symphoniegedichten überhaupt. (Von den Ursachen dessen, erscheinen die Aufführungsprobleme am schwerwiegendsten, aber vor allem auch das, daß sich die Kräfte der Komponisten auf die Schöpfung einer Nationaloper konzentrieren.) Die eigentliche Blütezeit kommt erst in den 70er Jahren. Das erste beendete Symphoniegedicht aus dem Umkreise des Nationalmythos ist im Jahre 1873 zu verzeichnen - im Werke des jungen Zdeněk Fibich (1850 - 1900) - Zábój, Slavoj, Luděk. Auch wenn Werke des Umkreises 2a) entstehen, bleibt der Umkreis 2b) bestimmend.

Als die bedeutendste Kunsttat entsteht der Zyklus der Symphoniegedichte Smetanas "Meine Heimat" (Má vlast), weitere Werke des Umkreises 2b) schafft Z. Fibich, A. Dvořák und am Ende dieser Periode der junge O. Ostrčil. Diesen Inspirationsumkreis finden wir auch bei weiteren, minder bedeutenden Komponisten (V. Hřímálý, H. Palla, Váša Suk). Für die Produktion programmatischer Symphoniemusik, die das wachsende historische Bewußtsein widerspiegelt, ist jedoch im 19. Jahrhundert die Anteilnahme der größten Komponisten - B. Smetana, A. Dvořák, Z. Fibich - von grundlegender Bedeutung.

\* \* \*

Vladimír Lébl - Jitka Ludvová:

ZUM HISTORISMUS SMETANAS "MEINER HEIMAT"

Der vorliegende Beitrag fasst eine breiter konzipierte Studie - "Die Zeitgenössischen Quellen und Zusammenhänge Smetanas "Meiner Heimat" - zusammen. (Der volle Text samt Bilddokumentation ist in der Zeitschrift Hudební věda, 1981, Nr. 2, S. 99 - 141 erschienen.) Der Beitrag möchte auf die vielseitigen Bindungen

Smetanas symphonischen Zyklus' zu der national exponierten Ideologie des historischen Tschechentums aufmerksam machen, deren Elemente sich im Verlaufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten und in den 60er - 80er Jahren eine sehr stabile Stoff-, Motiv-, Symbol- und Gestestruktur schufen, die zur Basis der zahlreichen und mannigfaltigen tschechischen kulturellen und künstlerischen Produktion wurde. Während bislang Smetanas "Meine Heimat" als ein ausschließliches geistiges Eigentum ihres Schöpfers betrachtet wurde, als ein geschlossenes Wertesystem, welches "an sich" in einer selbstständigen Ursprünglichkeit existiert, kann die historisch-komparative Analyse beweisen, daß Smetanas historische Bilder in der Landschafts- und Vorstellungswelt des tschechischen Menschen des 19. Jahrhunderts verankert sind und daß Smetanas Transposition des Heimatsbegriffes in die historische Dimension der gut vertrauten Mythen, mythischen Siedlungen und Naturerscheinungen eine typisch zeitgenössische Geste darstellt, die durch die riesigen Vorräte des vorherigen literarischen, bildnerischen Theater- und Musikschaffens erst möglich wurde. Das, wodurch Smetana das zeitgenössische Bewußtsein und die zeitgenössischen Verarbeitungen vaterländischer Stoffe übertrugte, liegt vor allem an der Gesamtheit der Vision "Meiner Heimat", an der Verknüpfung einzelner Momente im Rahmen der jeweiligen Gedichte und an ihrer zyklischen Durchdringung. Gerade durch diese Gesamtheit brachte Smetana der tschechischen Kultur etwas, was vor ihm nicht Mánes und nach ihm nicht Aleš gelungen ist. Smetanas synthetisierende Betrachtungsweise spielte sich aber nicht nur auf der Ebene der Verkettung typischer Nationalsymbole ab, sondern auch auf der Ebene der eigentlichen Musiksprache. Wenn sich die tschechische Musikwissenschaft einmal eingehend mit der tschechischen Musikproduktion des 19. Jahrhunderts befassen wird und sie so gründlich kennenlernt, wie die Literatur - und Kunstwissenschaft ihr eigenes Material kennt, werden wir vielleicht feststellen, daß "Meine Heimat" auch in manchem musikalischen Sinne eine Synthese der Intonations- und Genrelösungen darstellt, die sich allmählig entwickelten und sich auf dem Boden der tschechischen Musikalität und Musikschaffens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts prüften.

\* \* \*

Im vorliegenden Beitrag wird der Inhalt des Begriffes "Historismus" rekapituliert. Es wird seine Uneindeutigkeit konstatiert, die durch die Veränderungen in der historischen Entwicklung und auch durch die Mannigfaltigkeit der Stellungnahmen gegeben ist. Da der Historismus eine bestimmte Beziehung zum vergangenen Geschehen bedeutet, verfolgt die Autorin das, was philosophierende Historiker unter Vergangenheit verstehen und wie der Meinung einiger Autoren nach, die Erfahrung des Vergangenen möglich wird.

Im weiteren Abschnitt wird den philosophischen Konzeptionen des Historismus (Historizismus) und seiner Krise Aufmerksamkeit geschenkt.

Das Schwergewicht des Beitrages liegt im Schlussabschnitt. Die Autorin geht von Hegels Auffassung des Historismus aus, der für ihn und später auch für Marx einen solchen methodologischen Ausgangspunkt bedeutet, welcher bei der Erforschung der Vergangenheit den Charakter ihrer Anlage und Konstituierung, die Vergangenheit nicht wie einen äußeren Umstand in Beziehung zur präsenten Wirklichkeit auffasst, sondern als "Erbe, oder besser als Arbeitsergebnis und zwar ein Ergebnis der Arbeit aller früheren Generationen des Menschengeschlechts" (Hegel). In diesem Sinne ist die Vergangenheit immer anwesend, denn sie bildet den Boden für die präsenten Verteilung der erwarteten Resultate in der menschlichen praktischen orientierten Tat. Der Mensch existiert geschichtlich, weil das menschliche zweckliche Handeln, die Zielgerichtetheit und die Entscheidungen von Möglichkeiten, die, als das Genetische oder Wesentliche, das einzelne Individuum überschreiten, ihm einen geschichtlichen Charakter geben.

Im Schlussabschnitt wird am Beispiele der Königinenhofer und Grünberger Handschriften gezeigt, daß dieses Falsum eines Dokumentes zur glorreichen Nationalgeschichte nicht zur Auffüllung einer Lücke in der Geschichte der Nation dienen sollte. Es war vielmehr ein Bestreben, das Bedürfnis zu befriedigen, die präsenten Situation des Volkes (welche ihm selbst unklar war) zu begreifen - und zwar auf der Basis der Weltgeschichte und auch für den Preis eines Mythos.

Einen ähnlichen Sinn hatte, der Meinung der Autorin nach, auch die Diskussion über Sein oder Nichtsein der deutschen Philosophie in Böhmen. Es ging nicht um die Frage nach dem faktischen Vorkommen philosophischer Meinungen und der sprachlichen Orientierung ihrer Vorbilder. Es ging um das Problem "unserer eigenen Entstehung", "Entstehung unseres Wissens", um die Frage nach der Historizität der tschechischen Nation der gegebenen Zeit.

Von diesem Gesichtspunkt ist deswegen das "denkwürdig", was uns die präsenste Situation beleuchtet, mit Rücksicht darauf, wie sich diese Situation in den wesentlichen Voraussetzungen des Weltgeschehens konstituierte.

\* \* \*

Miroslav Hroch:

ZUR ERFORSCHUNG DER ROLLE DES GESCHICHTSBEWUBTSEINS  
IN DER NATIONALEN BEWEGUNG DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Beitrag beschäftigt sich mit einigen methodologischen Fragen der Untersuchung des Geschichtsbewußtseins, seiner Formen und Auswirkungen. Es wird die Frage nach den Grundbegriffen gestellt und eine Unterscheidung des kritischen historischen Denkens und der irrationalen Komponenten innerhalb des Geschichtsbewußtseins vorgeschlagen. Als einen bedeutenden Meilenstein in der Entwicklung des national relevanten Geschichtsbewußtseins betrachtet der Verfasser die Durchsetzung des Kriteriums der historischen Wahrheit als des entscheidenden Kriteriums für die Auswahl und Bewertung der historischen Fakten. Daher erscheinen als bedeutend auch jene Fortschritte der modernen Geschichtswissenschaft, die keine unmittelbaren Auswirkungen für das Bewußtsein der breiten Schichten gehabt haben. Auf der anderen Seite spielt die Entwicklung der politischen Konflikte und Probleme, die bei den breiteren Schichten ein Echo finden konnten. Es ist daher z. B. kein Zufall, wenn in der tschechischen patriotischen Belletristik und Poesie die sozialen und politischen Probleme eigener Nationalgeschichte erst mit dem Jahre 1848 berücksichtigt werden.

Abschliessend wird eine Typologie der formativen Faktoren des nationalen Geschichtsbewußtseins vorgeschlagen:

1. die Volkslektüre, Krämerlieder, Volkskalender usw.,
2. die Familienerziehung und Schulbildung,



3. die künstlerische Bearbeitung der Vergangenheit in den verschiedenen Kunstgattungen,
4. die Geschichtswissenschaft.

\* \* \*

Tomáš Vlček:

HISTORISCHES BEWUßTSEIN UND KRITIK DER ZEITGEMÄßEN  
THEORIE DER HISTORIZITÄT IM KUNSTSCHAFFEN UND DER KUNSTGESCHICHTE  
DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Beitrag zeigt den Historismus als einen komplizierten und widerspruchsvollen Komplex von Beziehung der Kunst, der Kunsttheorie und Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts zur Vergangenheit. In Zusammenhängen des heutzutage in Gestaltung begriffenen objektiveren Blickes auf die Kunst des 19. Jahrhunderts vermerkt der Autor Widersprüche des historischen Bewußtseins und der historischen Erkenntnis als ausdrucksvolles Thema der Problematik von künstlerischem Schaffen, Theorie und Kunstgeschichte jener Zeit. Zum außerordentlich sprechenden Beispiel wählte er bei der Analyse dieser Beziehungen das kritische Schaffen von Charles Baudelaire. In des Dichters Formulierungen der Gegensätzlichkeit von Bewußtsein und Theorie der Historizität findet er Motive des Zivilisationsthemas in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Baudelaire's Reaktion und die tendenziöse winckelmannsche und hegelianische Auffassung der Historizität, durch die Publizistik des 19. Jahrhunderts profaniert, erblickt er nicht nur als eine neue Gestalt der Ideologie fortschreitender Entwicklung, wie es in seiner kritischen Studie "Kunst und Fortschritt" durch Verurteilung des Modernismus als Manifestation der Fortschrittsidee Ernst Gombrich getan hat, sondern er zeigt den Historismus und Modernismus als wechselseitig bedingte Phänomene, die man nicht nur als Äußerungen einer Krise neuzeitlicher Kunst begreifen kann, sondern, zum Unterschied von Gombrich, als Phänomene ihrer neuen Entfaltung. In der Spannung zwischen Historizität und Zeitlosigkeit - durch Entfaltung des historischen Erkennens und Bewußtseins zur Kenntnis genommen - wie auch in der Spannung zwischen Tradition und Originalität (bzw. Eklektizismus und Primitivismus) bildete sich die Kunst des 19. Jahrhunderts. Überzeitliche Problematik des Kunstschaffens nahm neue Bedeutung an im Kontext des Bewußtseins von historischer Entwicklung der Wirklichkeit. Das Ziel des Beitrags ist, die Strukturänderung künstleri-

scher Manifestationen mittels einer Analyse von Beziehungen zwischen Historismus und Ästhetizismus, Ideologie und Poetik, sofern sie in der Kunst, Theorie und Kunsthistoriographie des 19. Jahrhunderts sich zuspitzen.

\* \* \*

Otto Urban:

DIE FUNKTION DES HISTORISMUS IM PROGRAMM DES TSCHECHISCHEN  
BÜRGERTUMS IN DER MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Die historische oder historisierende Anschauungsweise ist im 19. Jahrhundert zum Bestandteil der meisten politischen Theorien und Ideologien geworden. Der Historismus, als ein Bestreben, die angesammelte Erfahrung zu klassifizieren, zu werten und auszulegen, oder das Bestreben, die Wirklichkeit vor allem aus der Geschichte der Menschheit auszulegen, ermöglichte dialektisch sowohl eine konservative, als auch eine revolutionäre Interpretation. Als Bestandteil des sich formierenden bourgeoisien Klassenbewußtseins, hatte das historische Bewußtsein komplizierte Bindungen zu weiteren Elementen (Nationalismus, Liberalismus, usw.)

Im tschechischen nationalen Milieu hatte der Historismus, bzw. das historische Bewußtsein, eine besondere Funktion hinsichtlich der reellen Gesellschaftsbedingungen der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Die ruhmreiche und oft idealisierte Vergangenheit sollte gewissermassen die Schwäche der gegenwärtigen Gesellschaft kompensieren. Das historische Bewußtsein und Fühlen war jedoch nicht die ausschließliche Ideenquelle des politischen Denkens des tschechischen Bürgertums und es wurde auch vom Anfang an nicht undifferenziert und einheitlich verstanden.

Im Zusammenhang mit der politischen und sozialen Krise der alten Gesellschaft um 1848, kristallisierten allmählig zwei typologisch unterschiedliche Betrachtungsweisen der tschechischen Vergangenheit und die von ihnen ausgehenden Programme. Ein Vertreter des ersten Typs war František Palacký, der das tschechische politische Programm mit weitgreifenden Veränderungen in Mitteleuropa verbunden hatte und es eng in den Kontext der österreichischen und dadurch auch europäischen Politik eingliederte. Das Programm Palackýs negierte im Grunde die staatsrechtliche Tradition in der konkreten historischen Form. Neben dem Programm Palackýs ist auch im bürgerlichen Milieu das tschechische staats-

rechtliche Programm entstanden, welches - obwohl in der zeitgemäßen liberalistischen Auffassung- an die historisch entstandene Struktur des tschechischen Staates anknüpfte. Am deutlichsten formulierte diese Konzeption im Jahre 1849 der Schriftsteller Jakub Malý. Diese zwei Arten von Beziehung zur Vergangenheit des nationalen und staatlichen Lebens sind dann durch den Neoabsolutismus der 50er Jahre praktisch überprüft worden und in den 60er Jahren erscheinen sie in einer bereits veränderten Gestalt in den Anfängen des Verfassungslebens.

\* \* \*

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

DER TSCHJECHISCHE HISTORISMUS UND DIE OPER DES 19. JAHRHUNDERTS.  
SMETANAS "LIBUŠE"

An der Oper "Libuše" von Bedřich Smetana lassen sich - als einem Grenzfall - gut die Folgen darlegen, die der Einfluß einer bestimmten Geschichtsauffassung in die inneren Gesetzmäßigkeiten der Kunstgattung verursacht. Der Librettist Josef Wenzig ging von dem beliebten Kreis der Libušesagen aus. Die Sagen, die damals für nachgewiesene historische Tatsachen angenommen worden waren, bildeten in der Ideologie des tschechischen Bürgertums einen wesentlichen Bestandteil des Mythos von der böhmischen Nation. Als Stützpfeiler des Werkes konnte Wenzig somit einzelne allmählich selbständig gewordene Stationen aus der Geschichte kombinieren (Libuše's Urteilsspruch, die Botschaft zu Přemysl, Libuše's Vermählung und Prophezeiung, die noch weitere sechs lebende Bilder aus der böhmischen Geschichte enthält), denn man konnte die Kenntnis des Kontextes voraussetzen. Wenzig versuchte unter Verwendung einer privaten Liebesintrige, diese Geschichtsbilder in einer annehmbar begründeten epischen Aufeinanderfolge zu verketteten. Jedoch er verarbeitete sie nicht so, daß sich einzelne historische Zielsituationen als notwendige Konsequenzen des dramatischen Strebens der handelnden Personen ergeben. Das dramatische Hauptmotiv gibt nur den Anstoß, die ausgewählte nationale Historie aufzurollen, deren Aufführung selbst zum eigentlichen Zwecke wird. In Übereinstimmung mit den Bedürfnissen des Bürgertums, den Stoff so aufzufassen, daß daran zeitgenössische kulturelle und politische Konzepte anknüpfen können, konzentrierte sich der Librettist auf die Monumentalisierung der herrlichen Ur-

anfänge der Nation als die Garantie der Zukunft. Unter dem Einfluß der Wenzig'schen eliminierenden Ansicht von Historie mußte aus den Libušesagen alles jenes verschwinden, das das Bild der idyllischen und demokratischen alten böhmischen Gemeinschaft gestört hätte. Aus diesem Grunde durfte in den aufgeführten Bilderbogen der Historie das Drama der Affekte, das dem historischen Stoff selbst einen für die Oper tragfähigen dramatischen Konflikt abgerungen hätte, nicht eintreten. In der evolutionären Auffassung von Geschichte, die ihren Niederschlag auch in der Oper fand und die von der ruhmreichen Vergangenheit zu der glänzenden Zukunft weiterschreitenden Nation ausging, gab es keinen Platz für dramatische Erschütterungen. Der private Zwist konnte deshalb die historischen Personen der Libuše und des Přemysl, die als gute Herrscher die besten Eigenschaften der Nation verkörpern, nicht beeinträchtigen. Deshalb wurde die Sphäre des Privaten, nachdem sie ihre Aufgabe als erster dramatischer Antrieb erfüllt hat, vom Bereich der Historie abgelöst. Die Trennung des privaten Dramas der Affekte vom Übergewicht an Schaubildern der Historie stellte den Komponisten vor manche Probleme. Smetana strebte danach den hier erwähnten Zwiespalt auszugleichen, indem er die Idee von der Einheit der Nation betonte, in der die Taten des Einzelnen im ständigen unmittelbaren Kausalzusammenhang mit den Schicksalen des Vaterlandes stehen. Nach der Lösung des privaten Konflikts und der Wiedereingliederung seiner Träger in das Kollektiv, verlieren diese ihre individuelle Affektencharakteristik. Sie treten in den Massenszenen erst dann wieder auf, wenn sie sich mit dem kollektiven Affekt identifizieren können. Ähnlich plazierte der Komponist die arienhaften Teile der Herrscher gestalten dort, wo sie ihre privaten Affekte in die Sorge um die Nation und in den Glauben an diese transformieren können - oder auch dort, wo sie aus ihrem Inneren heraus die Affekte auf die Symbole des böhmischen Nationalcharakters übertragen. Smetana blieb nicht nur bei der Betonung der nationalen Eintracht stehen, sondern er gestaltete das ganze Werk zu einer Feier - der Feier der Gründung einer nationalen Gemeinschaft in ihrer von der Herrscherdynastie bis zu den Volksschichten reichenden Totalität. Daher entfaltete er charakteristisch die Mittel des Schaubildes und des Lokalkolorits und das insbesondere in den Finali aller drei Akte, in denen sie in den die Wahl des böhmischen Herrscher verherrlichenden Apotheosen gipfeln. Diese Finali konnten weder auf

dramatischer Konzentration gebaut werden, noch flossen sie als ein musikdramatisch gestaltetes Erlebnis der Katharse aus der Logik des dramatischen Aufbaus des Werkes selbst. Ausladende pathetische Flächen wenden sich an ein national inspiriertes Publikum, dessen Stimmung - im Augenblick der Identifizierung - die Teilnahme an den verschiedenen Phasen des sich vor ihm abspielenden Festaktes ermöglicht. Smetana zog die national inspirierte Rezeption in die Komposition des Werkes mit der Bewußtheit ein, daß sie ein tragfähiges, die ganze Oper vereinigendes Element sein wird. Er behielt es sich deshalb schon vor Beginn der Komposition (1869 - 1872) vor, "Libuše" nur anlässlich feierlicher Gelegenheiten aufzuführen, von denen er sich als erste entweder die Krönung des böhmischen Königs oder die Eröffnung des Nationaltheaters ausgebeten hatte. Bei solchen Gelegenheiten rechnete Smetana sowohl mit der für die volle Wirkung des Werkes unerläßlichen Verstärkung des Theaterapparats, als auch mit der feierlichen Gemütsverfassung des Publikums, auf das "Libuše" in den geläufigen Reprisen durch ihre undramatische Handlung langweilig wirkte. "Libuše" knüpft auf ihre Weise an die Tradition der Krönungsoper an. Sie unterscheidet sich zu anderen darin, daß in ihr die Krönung unmittelbar in einem auf die ganze Oper ausgedehnten Hauptthema vorgestellt wird. Die repräsentative Funktion der Oper für das tschechische Bürgertum wurde bis zum Äußersten gesteigert. "Libuše" wurde nicht nur zur Verkörperung der zeitgenössischen und nationalen Sehnsüchte, sondern sie hat sie gleichzeitig in künstlerischer Umwandlung vertreten. So wurde erst während der beiden Weltkriege - in der historischen Situation ernster nationaler Bedrohung - die Fürstin Libuše als eine Schutzpatronin des böhmischen Volkes aktualisiert und folglich die ganze Oper unter dem Blickwinkel ihrer Prophezeiung betrachtet. Der Prozeß der Symbolisierung von Smetanas "Libuše" als der Inkarnation der tschechischen Nationaloper verdeckte nach und nach sowohl die historische Bedingtheit ihrer Rezeption, als auch die Probleme, die sie als Gattung angesichts ihrer Intentionen lösen mußte.

\* \* \*

Der Ausdruck "Paradox des Historismus" soll die zwei Seiten des Historismus als des modernen Geschichtsbewußtseins charakterisieren. (Der Begriff Historismus wird hier in dem Sinne verwendet, wie ihn in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts vorwiegend deutsche Autoren abgegrenzt hatten - wie z. B. E. Troeltsch, F. Meinecke, K. Heussi). Als Hauptthese des Beitrages haben wir nämlich die Behauptung gestellt, daß der Historismus als das moderne Geschichtsbewußtsein im 19. Jahrhundert die Entstehung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte und die eines neuen Historismustyps in der Kunst ermöglichte, allmählich aber in seinen Folgen zur Ablehnung des Historismus in der Kunst und gleichzeitig auch zur Problematisierung des Kunstbegriffes und der Objektivität der wissenschaftlichen Erkenntnis führte und führt.

Diese Doppelseitigkeit des Historismus in Wissenschaft und Kunst kann man gerade am Beispiel der Photographie, die in beiden Bereichen eine wesentliche Rolle spielt, anschaulich belegen. Wie die Photographie - als der Beginn einer neuen Ära auf dem Gebiete der Reproduktionstechniken -, so gehört auch der Historismus und die moderne Wissenschaft zu den wesentlichen Merkmalen der modernen Zivilisation. Allen diesen Bereichen liegt das gleiche Prinzip zugrunde - zwar eine neue Zeitkonzeption, die man als temporalistisch bezeichnen kann (zum Unterschied von den beiden früheren Zeitkonzeptionen - der zyklischen und finalen, welche man als eternalistisch charakterisieren könnte). Im Rahmen dieser neuen Konzeption ist die Zeit nicht mehr der Ewigkeit unterlegen - und deshalb hat auch erst diese Konzeption die Entdeckung der eigentlichen Zeitdimension ermöglicht.

Die temporalistische Zeitkonzeption finden wir in der Photographie und im Historismus verkörpert. Ihre Vorgeschichte könnte man also als die allmähliche Durchsetzung und Formierung der temporalistischen Zeitkonzeption auffassen. Erst von diesem breiteren Blickwinkel aus gesehen, kann man die Beziehungen zwischen dem Historismus als dem modernen Geschichtsbewußtsein auf der einen und der wissenschaftlichen Kunstgeschichte und dem Historismus in der Kunst des 19. Jahrhunderts auf der anderen Seite

begreifen; und nicht zuletzt auch die Bedeutung der Photographie, die sie im 19. Jahrhundert für die Kunst und die entstehende wissenschaftliche Kunstgeschichte hatte. Ähnlich wie der Historismus, ermöglichte auch die Photographie die Entwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnis, sie führte zur Formierung kritischer Stellungnahmen und analytischer Vorgehen. Der kritische Individualismus und die Intelektualisierung der künstlerischen Denkweise haben jedoch auch eine Werterelativierung und Problematisierung des Kunstbegriffes und der Objektivität der wissenschaftlichen Erkenntnis herbeigeführt.

Die moderne Kunst ist darum bemüht, die relativierenden Folgen des Geschichtsbewußtseins zu überwinden - und zwar auf zweierlei, jedoch sich gegenseitig ergänzende, Weisen, die im Grunde eine Art Rückkehr zu den beiden vorangehenden Zeitkonzeptionen - der zyklischen und der finalen - bedeuten. Diese beiden Weisen, die auch die zwei Grundtraditionen der modernen Kunst charakterisieren - die romantische mit ihrem Primitivismus als führendem Prinzip und die rationalistische, verbunden mit dem Fortschrittsgedanken und der Verwendung der Wissenschaft und Technik, blieben jedoch in ihren Versuchen erfolglos und führten oft zu einer viel radikaleren Relativierung der Werte als der Historismus selbst. Aus diesem Grunde zeigt sich die Notwendigkeit, auf die Tatsache des Historismus nicht wie es die moderne Kunst tat zu reagieren, sondern zu den Anfängen des Historismus zurückzukehren und sie mit der modernen Kunst zusammen als ein Ganzes zu sehen.

\* \* \*

Mojmír Otruba:

AHISTORISCHER HISTORISMUS DER TSCHECHISCHEN NATIONAL-RENAISSANCE

Der Beitrag soll auf die Tatsache aufmerksam machen, daß sich in der Fachliteratur zwar stereotyp die gleiche Behauptung vom Historismus als dem wesentlichen Merkmal der tschechischen "nationalen Wiedergeburt" wiederholt, der eigentliche Inhalt des Historismus-Begriffes jedoch ziemlich unterschiedlich ist.

1. Kap.: Der Text will im Rahmen der Möglichkeiten zur künftigen differenzierten Qualifikation des vielseitigen Interesses an der tschechischen Vergangenheit in der Kultur der "nationalen Wiedergeburt" beitragen. Im Beitrag wird (zu diesem Zwecke) der Begriff des "historischen Denkens" abgegrenzt, wobei

man sich auf die erwiesene Tatsache beruft, daß die "nationale Wiedergeburt" die Zeit der Entstehung und der ersten Entwicklung des neuzeitlichen historischen Denkens in den tschechischen Verhältnissen ist. Der Verfasser konzentriert sich auf diejenigen Erscheinungen, die als Symptome von negativen Bedingungen für die Entwicklung des historischen Denkens zeugen, welche in der Struktur der jungmannschen "Wiedergeburtkultur" beinhaltet liegen.

2. u. 3. Kap.: Für die gegebene Aufgabe wurde der axiologische Gesichtspunkt gewählt und folgende Erscheinungen verfolgt: a/ die direkten Äusserungen und Folgen dessen, daß die Geschichte einen aktualisierten Wert darstellte; b/ Vorstellungen über die Gestalt geschichtlicher Bewegung (welche eine indirekte Projektion des Wertehorizontes sind). Es wurden vor allem diese Erscheinungen festgestellt: 1) Apriorismus in Beziehung zur Geschichte, der sich vor allem in dem ganzen schon vorher festgelegtem Ziel und Sinn der Aussage zu ihr äussert und der ebenso aus den Wertbedürfnissen der Gegenwart resultiert, wie er an Bedeutung dadurch gewinnt, daß die nationale Geschichte zu den wertsensiblen Bereichen gehört. 2) Die Konzeption der Nationalgeschichte in ihrem zeitlichen Rhythmus als Naturerscheinung und die globale Darstellung der tschechischen Vergangenheit an einer Art Flächenbild, das wie ein Gefüge universell geltender Konstanten erscheint und jeglicher Vorstellung an geschichtlicher Prozeduralität vermißt. 3) Das Funktionieren des historischen Stoffes als eines spezifischen Ausdrucksplanes für Aussagen über die gegenwärtigen nationalen Tatsachen und die Verletzungen seiner eigentlichen historisch-inhaltlichen Identität. Es handelt sich also um Erscheinungen, die entweder das historische Denken eliminieren, oder die Reflexion des Vergangenen dadurch erschweren, daß obwohl sie die Geschichte wörtlich anführen, sie inhaltlich doch aus der Sichtweite verschieben, oder letztlich im Widerspruch zur Prämisse des historischen Denkens, zu Vorstellungen des temporellen Veränderungsprozesses und der Unwiederbringlichkeit der Geschichte stehen.

4. Kap.: Die im 2. und 3. Kap. festgestellten Erscheinungen stehen in Folgebeziehung zur jungmannschen Ideologie der nationalen Bewegung, d. h. sowohl zu ihrem Inhalt, als auch zu ihrem Wertehorizont (dessen Eigenschaften im Beitrag spezifiziert werden). Da von ihm auch die Tendenz zur fortwährenden Vergegenwärtigung der tschechischen Geschichte und zu ihrer Verwendung in



verschiedenen ideologischen Funktionen ausgeht, liegt in diesem Horizont die Ursache der widersprüchlichen Erscheinung: Die nationale Vergangenheit ist eine lebendige und frequentierte Angelegenheit der gegenwärtigen "Wiedergeburtkultur". In den Intentionen ihrer Struktur liegt nicht das Kennenlernen und Reflektieren der tschechischen Geschichte an sich, diese Kultur schafft dafür keine günstigen Bedingungen.

\* \* \*

Vladimír Štěpánek:

DIE HISTORISCHE TRAGÖDIE UND DER HISTORISMUS  
IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Das historische Drama, insbesondere die historische Tragödie, die den historischen Stoff ernst und tief auffaßt, kann im allgemeinen als ein gewichtiger Ausdruck und zugleich als ein einflußreicher Faktor der Formierung des "Historismus", der Beziehung einer Zeit, bzw. einer Gesellschaft zur Geschichte angesehen werden. Es wäre jedoch falsch, die Beziehung der historischen Tragödie und des historischen Bewußtseins einer Gesellschaft als einfach, als einseitig determiniert zu betrachten, d. h. die Gründe der Entstehung und des jeweiligen Charakters der Tragödie ohne weiteres im Bestehen und Charakter des gegebenen gesellschaftlichen Bewußtseins zu suchen. An der Gestaltung der (historischen) Tragödie beteiligen sich wirkungsvoll auch Faktoren anderer Art, die der Tragödie eigenen Bedingungen, vornehmlich die Gesetzlichkeit ihrer Struktur und in hohem Maße auch die spezifische Soziabilität des Dramas, das als Unterlage der theatralischen Vorstellung an die Bedingungen und Möglichkeiten des Theaters gebunden ist. Auf diese Weise liegt jede konkrete historische Tragödie im Kreuzungspunkt von zwei Motivationsreihen, ist gesellschaftlich, ideologisch und literarisch, künstlerisch bedingt, und es ist keineswegs sicher, daß der Kreuzungspunkt in einem Punkte liegt, wo sich beide Motivationsreihen ihrer vollen, idealen Entfaltung erfreuen. Widersprüche in dieser komplizierten Bedingtheit der historischen Tragödie sind eben für den Werdegang dieser dramatischen Gattung in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnend.

Die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die Periode der sog. nationalen Wiedergeburt, d. h. der Konstituierung der neuzeitlichen tschechischen Nation und ihrer Kultur, Literatur, war bekanntlich an der Vergangenheit stark interessiert, suchte in ihr Begründung der aktuellen nationalen Bestrebungen, und suchte natürlicherweise vor allem in der Literatur, die praktisch das einzige Mittel des ideologischen Lebens war, ihrem Historismus Ausdruck zu verleihen. Es wäre also leicht anzunehmen, daß die historische Tragödie durch diese Umstände zulänglich und problemlos motiviert ist. In der Tat gab es noch eine wirksame Motivierung, die an sich als unabhängig von diesem konkreten Historismus angesehen werden muß, nämlich der Bedarf ein wertvolles Nationaldrama zu besitzen, das mit Recht für ein Merkmal und Beweis der Vollwertigkeit der modernen Nationalliteratur gehalten wurde. Der Zustand in der zeitgenössischen deutschen Literatur - die Dramatik der deutschen Klassik, insbesondere Schiller - war ein sehr konkretes Beispiel und Argument. Dem theoretisch von Palacký und Šafařík im J. 1818 und von Jungmann in seiner Slovesnost im J. 1820 formulierten Bedarf versuchten bereits am Anfang der zwanziger Jahre zwei historische Tragödien, Jaroslav Šternberg v boji proti Tatarům von Josef Linda und Soběslav von Václav Kliment Klicpera abzuhelpfen. Beide Dramen haben die herrschende Auffassung der Geschichte authentisch zum Ausdruck gebracht, und wären also als echte Nationaldramen anzusehen, gäbe es nicht den großen Mangel, daß sie eben als Dramen vollkommen gescheitert sind. Dies kommt daher, daß das historische Denken der Zeit, das in Illusionen schwelgte und eine passive, "sentimentalische" Einstellung zum Zeitgeschehen einnahm, keine entsprechende Grundlage für Schaffung einer echten dramatischen Handlung und tatkräftiger Gestalten bildete. Die Schaffung dieser Dramen ist an erster Stelle auf den formellen Bedarf, eine historische Nationaltragödie zu haben, zurückzuführen, und nicht auf den Charakter des damaligen Historismus, der nur in der Epik und Lyrik seinen erfolgreichen Ausdruck zu finden vermochte. Als wirksame, das nationale Denken und Fühlen fördernde Erzeugnisse sind diese Dramen kaum zu werten.

Die Romantik der dreißiger Jahre hatte mit ihrem Mut zur kompromislosen Auffassung der Widersprüche der modernen Zeit beste Voraussetzungen zur Schaffung einer echten historischen Tragödie, in diesem Falle hat aber die Tatsache, daß die Aufführung eines Dramas ein verhältnismäßig breites Publikum voraussetzt,

negativ gewirkt - die romantische Auffassung war in der Gesellschaft der dreißiger Jahre tief isoliert, wie Máchas Fall bezeugt und deshalb haben Tyl (Čestmír) und Mácha ihre an sich vielversprechende Versuche schließlich aufgegeben.

Erst um das revolutionäre Jahr 1848 wurden historische Dramen geschaffen (Tyl, Kutnohorští havíři, Kolár, Monika, Frič, Kochan Ratiborský, vor allem Mikovec, Záhuba rodu přemyslovského), die im großen und ganzen dem Stil, dem Niveau des "großen historischen Nationaldramas" entsprechen und als solche das historische und politische Denken der Nation mitgestalteten.

\* \* \*

Jaroslava Janáčková:

#### DIE FUNKTION DES HISTORISCHEN ROMANS IN DER TSCHECHISCHEN LITERATUR DES 19. JAHRHUNDERTS

Der tschechische Roman hatte im vorigen Jahrhundert eine langsame Entwicklung erfahren, eine kontinuierliche Romanproduktion kann man erst seit den 80er Jahren verfolgen. Besondere Chancen für die prosaische Epik bot dabei der historische Stoff an. Dieser Stoff, als ein typisch tschechischer, war für ästhetische und außerästhetische Funktionen besonders geeignet.

Die Schriftsteller haben die Möglichkeiten des historischen Stoffes bald begriffen und angewandt - zuerst ganz an Walter Scott unabhängig (Jos. Linda, Záře nad pohanstvem - Der Schein über dem Heidentum, 1818). In einer an schöner Prosa armen Literatur, stellt der historische Roman und Erzählung die kontinuierlichste Reihe dar. Trotzdem ist bei uns kein historischer Roman des Dumas-Typs entstanden - eine Absenz an Erholungssaiten zeichnet übrigens das tschechische Schrifttum seit Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert aus. Ein geschlossener Romanzyklus aus der Nationalgeschichte ist erst um 1900, im Werke Alois Jiráseks entstanden.

Die Voraussetzungen für die Entstehung eines historischen Romans lagen durchaus nicht in der Existenz einer "großen Vergangenheit", auch nicht im Bewußtsein ihrer, wie es u. a. in der wissenschaftlichen Historiographie systematisch gepflegt wurde. Das künstlerische Niveau des historischen Romans und Erzählung ist durch das Niveau der gesamten Literatur bedingt, durch das Mass an angesammelten literarischen Erfahrungen und Ehrgeiz. Die

große Zeit des historischen Romans ist nicht umsonst an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts gekommen, als sich die Literatur stürmisch, sowohl vertikal, als auch horizontal, entwickelte und als neue und neue Auftritte der revoltierenden Jugend eine allseitige Ideen- und Forminspiration brachten.

Der Mut zum Experiment, so frei in der Sphäre der lyrischen Poesie und der Gegenwartsprosa und dort so warm von der Kritik empfangen, stieß an Zweifel und Widerstand, falls er sich auf eine ausdrucksvolle Weise beim Schaffen des historischen Romans zeigte. Die Spannung zwischen der ästhetischen und außerästhetischen Funktion, für die Wirkung der Literatur so wesentlich (und bei der historischen Belletristik besonders), stellte sich bei der zeitgenössischen Reaktion auf die "Hussitenepopee" Jiráseks (Proti všem - Gegen Alle, 1894) und auf den einzigen historischen Roman Zikmund Winters (Mistr Kampanus - 1909) besonders heraus.

An diesen zwei Werken und an der zeitgenössischen Reaktion auf diese, will der Beitrag demonstrieren, was für einzigartige künstlerische Verarbeitungen aus den Positionen der Vorstellung abgewiesen worden sind, daß der historische Roman vor allem seiner Lesbarkeit, einer breiten Verständlichkeit und ermutigender Wirkung Rechnung tragen muß.

Eine ähnliche Kollision der Wertung begleitet die Rezeption beider Werke bis heute noch. Die einseitige Betonung ihrer außerästhetischen Funktion, z. B. in der pädagogischen Praxis, stabilisiert einen falschen Kodex und wendet sich gegen das Werk an sich und sogar auch gegen seinen Autoren.

\* \* \*

Petr Wittlich:

#### ZUM MODELL DER KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

Das Studium der Kunst des 19. Jahrhunderts steht vor der anspruchsvollen Aufgabe, ein neues Deutungsmodell ihres historischen Prozesses zu entfalten. Die Notwendigkeit dessen wird durch die Erkenntnis bekräftigt, daß die bisherigen Bewertungen vor allem zur Begründung der Durchsetzung der Werte der sog. modernen Kunst berechtigenden Entwicklungslinie dienten und in diesem Sinne eher programmäßig, als ausgesprochen historisch waren. Ihre Verfasser sind auch meistens Kunstkritiker gewesen, deren Hauptanliegen war, den Weg den aktuellen, zeitgenössischen Kunstströmungen zu öffnen.

Der Grundunterschied zwischen der bisherigen und der neuen Auffassung der Kunst des 19. Jahrhunderts besteht vor allem in ihrem Verhältnis zur Tradition. Die moderne Retrospektive verfolgt hier in erster Linie eine Trennung von der Tradition, wie es J. Maier-Graefe im Jahre 1907 ausgedrückt hatte, als er die Entwicklungsidee der neuzeitlichen französischen Kunst suchte: "Die Idee ist in der Neigung zur immer größeren Freiheit zu suchen, welche, wie es scheint, alles Traditionelle bestreitet." Auf dieser Basis wurde als Wertungsnorm das Maß an Originalität angenommen. Die Kunst wurde als eine Neuschöpfung aufgefasst, die an dem allgemeinen Revolutionsprozess der Menschheit teilnimmt und parallel zu den zeitgenössischen sozialen, wissenschaftlichen und technischen Tendenzen ist, die man unter den allgemeinen Fortschrittsbegriff eingliedern kann.

Die Einwirkungen der Fortschrittsidee auf die Kunst und Kunstkritik des 19. Jahrhunderts hat auch E. H. Gombrich (1971) verfolgt. Zu seinen Feststellungen muß man hinzufügen, daß aber auch eine einflußreiche Auffassung existierte, welche wiederum die Idee des Fortschritts von der Kunst trennte, wobei es sich keineswegs nur um die Auffassung konservativer Klassizisten handelte. Eine repräsentative Aussage zu diesem Thema finden wir im tschechischen Milieu in einer Vorlesung des Kunstkritikers J. V. Krejčí - Der ewige Morgen der Kunst (Věčné jitro umění) enthalten, welche er 1903 im Bund der modernen Künstler Mánes hielt. Der Fortschritt betrifft seiner Meinung nach die kollektiven gesellschaftlichen Ziele, während die Kunst nur eine Entwicklung im biologischen Sinne kennt. Die Kunst ist ein großes Analogon der Natur und als ein solches steht es ihr zu, im Menschen in Variationen das zu wiederholen, was man als den typischen Inhalt der Menschlichkeit bezeichnen könnte. Neben der linearen Idee des "unendlichen" Fortschritts existierte also im 19. Jahrhundert auch eine nicht minder einflußreiche Idee der zyklischen Erfüllung - vor allem durch die Lebensphilosophie, die die Idee der "ewigen Rückkehr" beinhaltet, betont.

Die Kunst ist in ihrem geschichtlichen Prozesse gewiss nicht nur eine Reflexion der Ideen, sondern sie vermag die Ideen auch zu generalisieren. Für das gesuchte Deutungsmodell der Kunst des 19. Jahrhunderts wird die Auffindung des konstatierten Ideenwiderspruches direkt am Kunstmaterial am wesentlichsten sein - und zwar als Resultat der inneren Differenzierung in ihrem Entwicklungsprozesse. Die Kunst weist vor allem die Tendenz zur

strukturellen Einheit auf und deshalb hat hier die Frage nach einer gemeinsamen Basis, von welcher aus diese Differenzierung entstanden ist, eine besondere Bedeutung.

Vom Standpunkt der Verfolgung historischer Entwicklung aus gesehen, kann man solch eine Basis in den Kunstbewegungen der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts finden, welche Gombrich mit dem Gesamtbegriff Primitivismus bezeichnet. In ihm lag auch die Tiefenintention des aufkommenden Zeitalters, die globale Vorstellung einer Wiedergeburt, welche sowohl die Utopie der Zukunft, als auch den Willen zur Rückkehr zur "natürlichen" Basis des Menschentums beinhaltet. Diese Grundvorstellung hat sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in zwei bedeutende Tendenzen differenziert, welche man als Historismus und Modernismus bezeichnen kann.

Der Modernismus wurde im 19. Jahrhundert vor allem mit dem Programm des Naturalismus in Verbindung gesetzt. Dadurch schien er, als die radikalste Form der primitivistischen Suche nach der "Natürlichkeit" des Menschen und nach den Quellen der Kunst, die eklektischen Formen des Historismus zu überwinden. Die scharfen sozialen- und Meinungsunterschiede unter den Künstlern - vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts - haben noch zur Verdeutlichung der Widersprüche dieser Tendenzen beigetragen. Vom heutigen Standpunkt aus gesehen, ist es jedoch interessanter, ihre gegenseitige Beziehung vom Gesichtspunkt der strukturellen Einheit des zeitgenössischen bildnerischen Systems zu verfolgen. In dieser Hinsicht kann man eher von einer Symmetrie sprechen, wo jedem neuen Schritte des Modernismus, eine entsprechende "Entdeckung" des Historismus entgegenkam (z. B. in der Beziehung Naturalismus - Neobarock). Den Modernismus und den Historismus kann man als die zwei heuristischen Grundkräfte der neuzeitlichen Kunst bezeichnen, deren Verbindung durch die ständige Aktualität der primitivistischen Basis gegeben ist. Deshalb wurde auch der Differenzierungsprozess im 19. Jahrhundert wieder durch einen "zweiten" Primitivismus am Jahrhundertende beschlossen, der in der Periode zwischen Gauguin und Picassos *Demoiselles d'Avignon* die bisherigen Ergebnisse zusammenfasste und den Boden für eine neue Differenzierung im 20. Jahrhundert schuf, welcher schon auf einer anderen Ebene verlief.

Ein so sich aufzeichnendes Deutungsmodell ist also nicht einbahnig. Sein Sinn liegt in der inneren Bindung der Innovation

und Tradition. Die Entwicklung der neuzeitlichen Kunst ist in ihm nicht als ein sich immer steigerndes Maß an Originalität, was in Wirklichkeit nur zum Maximum an Entropie führen könnte, aufgefasst, sondern als eine integrierende Strukturierung, die im einheitlichen Dreierhorizont des Zeitbewußtseins verläuft.

\* \* \*

Jaroslav Kačer:

#### DIE MALEREI IM RINGSTRASSENSTIL

Unter Ringstrasse verstehen wir im ursprünglichen Sinne den Knotenpunkt in der Entwicklung der Stadt, die sich im Verlaufe der 60er Jahre plötzlich der Dynamik liberal-kapitalistischer Produktions- und Gesellschaftsverhältnisse öffnete. Einige größere Städte des österreichisch-ungarischen Kaiserreiches, von denen manche kulturelle Zentren waren (Wien, Prag) oder andere sein wollten (Budapest, Brünn, Bratislava), haben eine bedeutende Rekonstruktion erfahren. Gleich wonach konstatiert wurde, daß die alten Fortifikationssysteme ihre Bedeutung verloren hatten, wurden die alten Stadtmauern abgerissen. Es wird eine progressive urbanistische Konzeption durchgesetzt (Arch. L. Förster): der historische Kern wird mit den Peripheriesiedlungen durch Strassenradialen verbunden, die an der Stelle der abgerissenen Festungsmauern durch den Ring der Ringstrasse durchgeschnitten werden.

Ein derartiges Öffnen der Städte beeinflusst unmittelbar die Verschiebung der bildnerischen Sehweise. Der schnelle Lebenspuls, der in dem großen Umlauf neuer Strassensysteme fließt, kommt dabei gleich bedeutend zur Geltung, wie der Aufbau des Randboulevards. Wie der repräsentative Charakter der Ringstrassebauten von der Malerei Pomposität verlangt, die sich auf den feudalen Luxus beruft, so meldet sich die muntere Veränderlichkeit des Lebensrhythmus', der zwischen Stadt und Vorstad frequentiert, um das Festhalten des Augenblickes mittels einer Reportage oder Impression.

Beide Positionen des sich verändernden Lebensgefühles begegnen einander in der Kunst im Historismus und Naturalismus. In jenem extra, aber öfters in beiden gemeinsam. Dieser Doppelsinnigen Einheit wegen, weiter deswegen, daß (vor allem in den 70er und 80er Jahren) die Malerei (aber auch die Bildhauerei) der Architektur nahe kommt, aber auch weil sich zeitlich beide Tendenzen

in Bindung an die ökonomische Konjunkturperiode und die Krise der bourgeoisen Gesellschaft binden, legitimiert sich der Historismus und der Naturalismus als ein einheitliches Phänomen, das einer gemeinsamen Begriffsgruppe unterlegen ist, d. h. der gleichen Kategorie. Deshalb halten wir die Gesamtbezeichnung "Ringstrassenstil" für durchaus angebracht. Im breiteren kunsthistorischen Sinne verstehen wir unter Ringstrasse ein Projekt mit einer stilbildenden Ideenreichweite.

Diejenigen Künstler, die im vierten und fünften Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts geboren wurden, traten in den 60er Jahren in eine neue gesellschaftliche Situation ein. Sie bilden diejenige Generationsschicht, die sich als erste unter den Verhältnissen der konstitutionellen Monarchie, wo die liberale Bourgeoisie eine dominierende Stellung einnahm, entfaltete. In den Grenzen dieses politischen Systems erlebte sie ihre grundlegende Lebenserfahrung: die schwindelerregende ökonomische Konjunktur und die harte Depression der Krise. Sie wurde mit dem Wellengang der ungleichmässigen Entwicklung der pazifizierten nachrevolutionären Gesellschaft hoch- und untergetrieben. Die Sinusoide der aufschwellenden Welle charakterisiert sozusagen auch den Charakter ihres künstlerischen Schicksals. Vor einen künstlerischen Auftrag gestellt, der direkt oder indirekt mit der Problematik der Ringstrasse zusammenhängt, sollte sie Aufgaben lösen, die den Geschmack der bourgeoisen Aristokratie oder des aristokratierten Bürgertums repräsentieren sollten. Gleichzeitig forderten die durchgreifenden Veränderungen der sozialen Struktur der Gesellschaft des letzten Viertels des Jahrhunderts zur Aufzeichnung gegenwärtiger historischer Begebenheiten des Lebens auf.

Mit einer künstlerischen Meinung einer so breiten Reichweite fertig zu werden - vom pathetischen und den materiellen Luxus akzentuierenden Historismus mit verschiedenen Übergängen bis zur reportagemässigen Beschreibung des Alltags - wurde zum Generationsprogramm. Als ein gemeinsames Symbol ihrer künstlerischer Realisationen kann hier der Ringstrassenstil dienen.

\* \* \*

Pavel Zatloukal:

DER TSCHECHISCHE URBANISMUS UM 1900 -  
MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES WERKES CAMILLO SITTES

Am Ende des 19. Jahrhunderts mehren sich kritische Stellungnahmen zum bisherigen unkontrollierten, schematischen und utili-



tären Urbanisierungsprozess. Zu den Hauptvertretern dieser kritischen Strömung gehörte Camillo Sitte. Die Analyse negativer Aspekte ergänzte er durch eine neue theoretische Konzeption, in welcher er sich um eine harmonische Verbindung funktioneller und ästhetischer Gesichtspunkte versucht. Von den praktischen Applikationen dieser Konzeption ist vor allem seine Tätigkeit als Projektant in den Gebieten von Ostrava und Olomouc bedeutend, welche in das letzte Jahrzehnt seines Lebens fällt. Von dieser Tätigkeit gehören zu den ausdrucksvollsten Werken die Entwürfe der Regulationspläne für Olomouc und Přívot (1894) und Mariánské Hory (1903). Vom Versuch um eine harmonische Verbindung des alten Stadtorganismus mit neuen Teilen, über die Kompositionsaufgabe, die die theoretischen Prinzipie des Autoren anschaulich belegt, ist er bis zum Projekt eines organisch gewachsenen Stadtgebildes gelangt, einer direkten Parallele der ersten Gartenstädte. Im Geiste dieser Grundsätze verlief zu Anfang des Jahrhunderts auch das Preisausschreiben um den Regulationsplan Brünns, wo sich der Einfluß Sittes am Entwurf Karel Henricis am deutlichsten äussert. Camillo Sitte hat mit seinem theoretischen und praktischen Werk auf eines der brennendsten Zeitprobleme eine adäquate Antwort zu geben verstanden und durch seine Lösung die Entwicklung dieses Fachbereiches vorwärts geschoben. In seinem Werke kulminiert einerseits die Periode des Späthistorismus, andererseits wird er in ihm bereits überwunden (vor allem in der Kritik der Ringstrasse als eines Symbols der schon überholten Epoche). In Sittes Werk konzentrieren sich aber auch alle Zeitwidersprüche, so daß die progressiven Momente in ihm durch ein retardierendes Gedankengut begleitet und teilweise bedingt sind (es korrespondiert z. B. mit der Welle des Nationalismus in Mitteleuropa). Durch das Werk Camillo Sittes aber, kommt dem tschechischen Urbanismus eine bedeutende Stellung bei der Anfangsentwicklung des modernen Urbanismus zu.

\* \* \*

Markéta Nováková

DAS BILD "COLUMBUS" VON CHRISTIAN RUBEN,  
EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER PRAGER SCHULE DER HISTORIENMALEREI

Die Studie möchte am Beispiele des zu seiner Zeit viel diskutierten Bildes "Columbus" (1846) vom Prager Akademiedirektor

Christian Ruben einen Beitrag zur Konzeption des mitteleuropäischen Historienbildes der Jahrhundertmitte leisten und gleichzeitig die Rezeption dieser Konzeption unter den spezifisch tschechischen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen verfolgen. Eine so breit angelegte Problematik konnte jedoch bei der Gelegenheit des Symposiums begreiflicherweise nicht ausschöpfend behandelt werden. Eine ausführliche Studie zu diesem Thema ist in Vorbereitung.

Als Ausgangspunkt diente die berühmte Wanderausstellung belgischer Historienbilder (Louis Gallait und Edouard de Bièfve) und die sich um diese Bilder entfesselte Diskussion. Die in Prag 1846 erschienene Schrift des damals junghegelianisch orientierten Anton Springer - "Die geschichtliche Malerei der Gegenwart, eine Kunstbetrachtung bei Gelegenheit der Ausstellung des Columbus von Ch. Ruben" wird mit dieser Diskussion in Zusammenhang gestellt. Christian Ruben, ein Schüler von Cornelius und Kaulbach in Düsseldorf und München, wurde im Jahre 1841 die Leitung der Prager Akademie anvertraut. Zu seinen ersten Taten gehörte eine radikale Umgestaltung des Lehrprogrammes und die damit zusammenhängende Revision der bisherigen, meistens nazarenisch gerichteten Konzeption der Kunst und vor allem des Historienbildes. Von seinem eigenen Werk aber, war in Prag kaum etwas bekannt, sodaß man von dem lange annonzierten Bild eine Art künstlerische Programm-erklärung erwartete. Die Ausstellung des Bildes bot dem jungen Anton Springer eine gute Gelegenheit, seine geschichtsphilosophischen und kunsttheoretischen Ansichten zu äußern (nach seiner ersten, jedoch anonymen Streitschrift "Kritische Gedanken über die Münchener Kunst" in den Tübinger "Jahrbüchern der Gegenwart"). Das, was an dem Bild fesselte, war vor allem die Stoff- und Momentwahl, die der junghegelianischen Philosophie der Tat und überhaupt dem Aktivismus der mitteleuropäischen Vormärzbourgeoisie entsprach, die in dem großen selbstständigen Individuum - wie hier dem Columbus - und in der Fortschrittsidee, im Rahmen der Historienmalerei ihre Identität suchte. Die aktive Rolle des Betrachters, die Illusion des Dabeiseins, wird durch die bühnenhafte Aufstellung und Festhaltung des bedeutungstragenden Momentes ermöglicht. (Man sieht hier auch die Erfahrung mit den damals beginnenden lebenden Bildern.) Paradoxerweise wird das Werk Rubens', der auch mit vielen seinen Schülern in die Tradition der tschechischen Kunstgeschichte als Symbol des Reaktionären einge-

gangen ist, im Jahre 1846 von einer der radikalsten Gestalten der Zeit um 1848 im Namen neuer Gedanken gepriesen. Die Ursachen der negativen Einstellung zu Ruben in den tschechischen Kreisen sind einerseits in der gesellschaftlichen Situation der Nachmärzzeit und im gesteigerten Nationalbewußtsein zu sehen (dies natürlich nur in groben Umrissen gesagt) und andererseits stellt sich die Frage, inwiefern dieser Typ des Historienbildes den tschechischen Bedürfnissen, eine nationale Kunst zu formieren, entsprach (wobei die Historienmalerei mit ihren ausserkünstlerischen Bindungen die meisten Möglichkeiten bot). Nach der Inflation der dargestellten historischen Momente, zu der es in den 40. - 60. Jahren kam, kann man eine Rückkehr zu dem sich in den Jahren 1800 - 1840 stabilisierten Umkreis verfolgen (wobei man sich natürlich eines anderen Ideengutes und anderer künstlerischer Mittel bediente), also das Bestreben um eine Kontinuität. Von den geschichtlichen Darstellungen, die vom Klima der 40er Jahre ausgegangen sind, blieben im Grunde nur diejenigen mit hussitischer Thematik (vor allem das Hus-Motiv). Hier wollte der Beitrag auf die zwei möglichen Ausgangspunkte bei der Deutung dieser Werke hinweisen: einerseits Hus als Symbol der aktiven Individualität und Hussitismus (wie auch die Reformation) als Höhepunkt im hegelschen Sinne - und andererseits die nationalpolitischen Implikationen, die zwar ursprünglich darin auch enthalten waren, aber später die Oberhand gewinnen.

Die 40er und 50er Jahre bedeuten ohne Zweifel für die tschechische bildende Kunst einen großen Wendepunkt - dies wurde in der Historiographie schon immer gesehen und verschiedenartig erklärt. Der negative Ruben-Mythos jedoch, beraubte das Gesamtbild dieser Zeit eines wichtigen Bestandteiles. Auf diese Tatsache aufmerksam zu machen und die tschechische Kunst nicht aus ihr selber zu erklären, sondern sie auch im europäischen und vor allem mitteleuropäischen Kontext zu sehen, gehörte zu den Hauptanliegen dieses Beitrages.

\* \* \*

Naděžda Blažíčková:

JAROSLAV ČERMÁK ALS HISTORIENMALER

Jaroslav Čermák, der sich gleich nach dem Antritt seiner künstlerischen Laufbahn bewusst zur Historienmalerei orientierte,

hat ziemlich früh begriffen, daß er in Prag bei Christian Ruben die ihm vorschwebende Bildung nie erlangen werde. Seine Schritte führten also an die Akademie von Antwerpen, die sich gerade damals im Bereiche der Historienmalerei ihres größten Ruhmes erfreute. An der Akademie bei Gustav Wappers und außerhalb ihr bei Louis Gallait fand er nicht nur seine Malervirtuosität, sondern gleichzeitig auch die Ideenstärke seines künstlerischen Ausdrucks. Was seine Schilderungsweise und die Dramatik seiner Kompositionen betrifft, so beeinflusste ihn vor allem der Ausdruck französischer Romantiker - hauptsächlich Delacroix und Decamps, aber gleichzeitig auch die neuere Landschaftsmalerei der Barbizoner.

Mit einer Kopie des Bildes "Die Brüsseler Freischützengarde bei den Leichen Egmonts und Horns" von Gallait, hat in Antwerpen die Zusammenarbeit Čermáks mit Gallait begonnen. Bald hat sich Čermák aber zu tschechischen Themen gewandt, zur Geschichte eines Volkes, deren ruhmreichste Periode er im Hussitismus, die dunkelste aber in der Gegenreformationszeit sah.

Am Anfang der Reihe tschechischer Historienbilder Čermáks steht die Originallithographie "Přemysl Ottokar II. vor der Schlacht am Marchfelde". Mit seinem Werke "Die tschechische Gesandtschaft in Basel" hat sich Čermák (1851) am Preisausschreiben um eine vaterländische Komposition beteiligt, welche damals der Bund bildender Künstler (Jednota umělců výtvořných) für seine Vereinsprämie ausgeschrieben hatte. Čermáks Zeichnung wurde zwar allgemein als die beste gepriesen, aber das Blatt schien so hussitisch und antikatholisch zu sein, daß sich der Bund nicht wagte, dieses Blatt herauszubringen - und an Stelle dessen ist als Verbandsprämie Čermáks Lithographie "Přemysl Ottokar II." erschienen. Mit der Hussitenperiode befasste sich Čermák auch in der Lithographie "Jan Žižka und Prokop der Kahle die Bibel auf einem Kriegswagen lesend" (1852). In den folgenden Jahren, als immer noch Geschichte im Vordergrund seines Interesses stand, wendet sich Čermák vor allem den Ereignissen der Gegenreformationszeit zu. Eine große Popularität erreichte ihn durch das sehr gründlich vorbereitete Bild "Šimon Lomnický an der Prager Brücke bettelnd", welches er für Eugen Czernin malte (1853), (heute in der Czerninschen Galerie in Wien). Durch die Szene der äußersten Erniedrigung des tschechischen Dichters, hat Čermák symbolisch die Erniedrigung des ganzen Volkes ausdrücken wollen. Ein neuer

Erfolg (Goldmedaille) erwartete ihn auf dem Brüsseler Salon durch ein Bild mit ähnlicher Thematik, durch seine "Gegenreformation" (auch "Nach der Schlacht am Weissen Berge" oder "Die Verbreitung katholischen Glaubens in Böhmen" genannt), eine gut koordinierte Mehrfigurenszene, deren Ausdrucksdominanten durch Farbe und Licht akzentuiert wurden. In Leipzig wurde dieses Bild höher als die gleichzeitig ausgestellten Werke Gallaits gewertet. In den Jahren 1851 - 1857 arbeitete Čermák an einer historischen Szene, die zum Höhepunkt seines Schaffens als Historienmaler wurde - "Hussiten einen Bergpass verteidigend" (Nationalgalerie Prag). Das Bild der Hussiten (oder nach Tyrš Taboriten) wurde wieder durch gründliche Vorstudien vorbereitet, bis eine dramatische und monumentale Komposition entstanden ist, welche Portraits von Freunden enthält und vom neuen Sehen der Landschaftsbühne zeugt. Nach den "Hussiten" stellt sich in den historischen Themen bei Čermák eine Pause ein. Er wendet sich Gegenwartsthemen zu, vor allem dem zeitgenössischen Geschehen bei den Südslawen am Balkan. Durch diese Themen aktualisiert er die Historienmalerei. Er belebt die historische Thematik durch das Interesse an der heroischen Gegenwart, die Geschichte erst machen wird. In den letzten Jahren seines Lebens kehrte Čermák noch einmal zur tschechischen Geschichte im legendären Thema "Prokop der Kahle vor Naumburg" zurück (Prager Burggalerie, gemalt in den Jahren 1871 - 1875) - eine ausgereifte Meisterlichkeit ersetzt hier das frühere heroische Pathos durch eine freundliche Idylle. Čermák hat dieses Bild im Pariser Salon 1876 ausgestellt, wo er einen ungemeinen Erfolg hatte. Der Wiederhall des Werkes spiegelt nicht nur Čermáks Popularität wieder, er beweist auch, wie vollkommen er die zeitgenössische Vorstellung vom Historienbild mit weitem Wirkungsradius erfüllte. Es war aber auch das letzte Historienbild Čermáks, denn im Frühjahr 1878 ist er als Achtundvierzigjähriger gestorben.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Čermák der tschechischen Historienmalerei die Fenster nach Europa öffnete, vor allem was die Interessenbreite und professionelle Qualität der Ausführung betrifft. Er war immer darum bemüht, durch europäisch auserlesene Form, tschechische Inhalte, tschechische Thematik auszudrücken - und zwar in Ideenakzenten seiner Zeit. Darin sehen wir heute seinen Beitrag und Bedeutung.

\* \* \*

Lubomír Konečný:

GEMALTE KUNSTGESCHICHTE: VORBEMERKUNGEN ZU EINEM KAPITEL  
AUS DER GESCHICHTE BÖHMISCHER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Gemalte Kunstgeschichte - Bilder mit Sujets aus dem Künstlerleben historischer Vergangenheit - bilden eine spezifische ikonographische Gattung in der Kunst seit Ende des 18. das ganze 19. Jahrhundert hinweg. Sie stellen eine Art Meta-Geschichte der Kunst ihrer Zeit dar, indem sie uns in die Art und Weise, wie die bildenden Künstler der Historismus-Zeit von der Geschichte ihrer Profession dachten, Einblick gewähren. Dem Künstlerbild, geboten von diesen Werken und der Vorstellung von Kunst, die sie solcherart übermitteln, wurde Atheorizität und Nichtauthentizität vorgeworfen. Vom Standpunkt der Historismus-Ideologie ausgesehen wird jedoch offenbar, daß es (1) äußerst schwierig war, auf Veränderungen in der Beziehung von Künstler und Gesellschaft durch ikonographische Thematisierung unmittelbar zu reagieren, (2) daß etwaige Thematisierungen einzig die Gestalt von Wunschbildern annehmen konnten, gegründet auf Modellen, die aus der Geschichte vertraut waren.

Der Autor analysiert ferner in seinem Beitrag einige böhmische Arbeiten, die zu dieser Gruppe gehören - namentlich deren Beziehung zur ikonographischen, bildlichen und literarischen Tradition. Während nun die Mehrzahl dieser Werke nichts mehr sind als ein Echo geläufiger, international gültiger Schemen gemalter Kunstgeschichte (Abb. 1 und 2), stellen einige weitere einen schöpferischen Beitrag böhmischer Künstler zu dieser fesselnden ikonographischen Kategorie dar (Abb. 4 und 56).

\* \* \*

Roman Prahl:

DIE TSCHECHISCHE HISTORIENMALEREI

Im vorliegenden Beitrag wird die Entwicklung der tschechischen Historienmalerei im 19. Jahrhundert charakterisiert. Ihre entscheidende Schaffensperiode kann man wohl in den 40er und 50er Jahren verfolgen; die Bestrebungen um eine Wiederbelebung der Historienmalerei im Laufe der 70er Jahre blieben letztlich erfolglos. An ausgewählten Werken wird der Übergang vom älteren Stil der 30er Jahre analysiert (Franz Nadorp) und die zwei Grundauf-

fassungen des Historienbildes angedeutet (die Bilder Joseph Mathias Trenkwalds und Karel Svobodas - beide Schüler Christian Rubens an der Prager Akademie), die in der späteren akademischen Tradition weiterwirkten. (Außer ihnen kann man auch die "antiakademische Linie" der Historienmalerei verfolgen - vom Werk des führenden Prager Historienmalers Karel Javůrek bis zu Mikoláš Aleš.) An diesen und weiteren Beispielen wird auf die Notwendigkeit der Durchführung eines konkreten Studiums aktueller Zusammenhänge der Wahl und Verarbeitung des historischen Stoffes hingewiesen (die hussitische-, slawische- und Gegenreformations-thematik). Es wird auch auf das Vorkommen des programmäßigen Autoportraits in den historischen Kompositionen aus tschechischer Geschichte, als einer für das tschechische Milieu, wo sich die künstlerische Ideologie mit der nationalen deckte, charakteristischen Erscheinung, aufmerksam gemacht (František Tkadlík, Antonín Dvořák, Antonín Waldhauser).

Die Bedeutung der Historienmalerei, als der damals anerkanntesten Kunstkatgorie, und ihre spätere Krise entsprechen direkt der Reihe oft gegensätzlicher Anforderungen und Hoffnungen, die mit ihr in Zusammenhang gesetzt worden sind. Als immer problematischer zu verbinden, schienen die neuen Momente des Erlebnisses und der Glaubwürdigkeit, welche die Prager Historienmalerei in ihrer Antrittsphase in den 40er Jahren brachte, was sich zuerst im Streit zwischen der genrehaften Aktualisierung und der pädagogischen Strategie der Historienmalerei äußerte. Die Entwicklung der Historienmalerei, die vom allgemeinen moralischen "exemplum" zur einmaligen Vergegenwärtigung der Handlung verlief, komplizierte sich später durch die Wiederverwendung des historischen "exemplums", aber nicht mehr in der Rolle eines Modells, sondern eines Atributes. Den nicht zu lösenden Gegensatz zwischen den tendenziösen Anforderungen, die man an die Historienmalerei stellte, und zwischen ihrer Universalität, kann man letztlich als einen der inneren Gründe der schließlich auftretenden künstlerischen Diskreditierung dieser Kunstart bezeichnen.

\* \* \*