
Résumé

Jiří Dvorský

EINLEITUNG

Jaromír Loužil

DAS LACHEN ALS GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE KATEGORIE?

Im vorliegenden Beitrag werden drei Versuche einer positiven Beantwortung dieser Frage untersucht: 1/ Bereits in der Antike ist der Mensch /unter anderem auch/ als das lachende Tier definiert worden. Durch das Lachen würde sich somit die menschliche Epoche in der Entwicklung der Natur, oder wenigstens in der Geschichte der Tierwelt auszeichnen. Dagegen hat man neuerdings erwiesen, daß auch die Tiere "lachen". Außerdem ist leicht einzusehen, daß wenn auch das Lachen den Menschen aus der übrigen Natur herauslösen sollte, es uns keinen Schlüssel zur Erklärung der Schicksale des Menschen innerhalb seiner eigenen Geschichte bieten würde - und eben darin besteht anerkanntermaßen die Hauptaufgabe der Geschichtsphilosophie. 2/ Sehr häufig trifft man in der Geschichte auf Persönlichkeiten, Ereignisse und Produkte menschlicher Tätigkeit, die das sog. negative Lachen, den Spott und Hohn hervorrufen. Das Lächerliche erwächst hier aus der Inkongruenz zwischen gegebenen Phänomenen und deren inzwischen veränderten historischen Existenzbedingungen heraus - es gründet also in der historischen Bewegung selbst. Als geniale Beispiele der Analyse des historisch Lächerlichen seien angeführt auf dem Gebiete der Literatur Cervantes' Don Quijote und auf dem Gebiete der Politik Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte von Marx. Doch nicht einmal dieses negative Lachen hält als geschichtsphilosophische Kategorie stand; da es nämlich unzählige lächerliche Phänomene unter verschiedensten historischen Bedingungen gibt, kann das Lächerliche kein Kriterium von etwas qualitativ Neuem, von einer höheren Entwicklungsstufe der Menschheit abgeben, wie man es von einer geschichtsphilosophischen Kategorie erwartet. 3/ Endlich glaubte man, im sog. positiven Lachen, im Lachen als dem Ausdruck des erfüllten Menschenglücks, das Kriterium der Vollendung der Menschheitsgeschichte gefunden zu haben. Hierher gehören sowie die religiösen Eschatologien /das Paradies!/ als auch rein weltliche /utopische wie wissenschaftliche/ Projekte einer neuen, glücklichen Gesellschafts- und Weltordnung. In diesem endgeschichtlichen Sinne - als Zeichen der Verwirklichung der Vernunft - als Ausdruck der Herrschaft von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit - als Symbol der Überwindung der Entfremdung der Arbeit und der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen - soll das glückliche Lachen doch eine geschichtsphilosophische Kategorie darstellen. Die historische Erfahrung der Menschheit desavouiert jedoch diese angebliche geschichtsphilosophische Kategorie auf eine erschrek-

kende Weise. Immer und überall, wo das freudige Lachen für ein sozialpolitisches System sozusagen obligatorisch wird, folgt ihm mit tragischer Notwendigkeit Weinen und Zähnenknirschen nach! Je überschwenglicher und ausschließlicher die Glücksverheißungen der Revolutionen waren, desto brutaler mußten ihre /wirklichen wie angeblichen/ Gegner unterdrückt werden. Daher der jakobinische Terror als düstere Kehrseite des Freiheitspathos und Freudetaumels der bürgerlichen Republik, daher der Gulag im Hinterhof des "glücklichen sozialistischen Vaterlandes aller Werktätigen". Und ebenso wie im geschichtlichen Leben der Völker, sind auch in der Psychologie des Einzelnen das Glück vom Leid, die Freude von der Trauer nicht zu trennen. Nicht das bloße Lachen, sondern erst die vollständige, Freude wie Schmerz einbegreifende menschliche Emotionalität hebt - außer der Vernunft - den Menschen aus dem übrigen Tierreich heraus. Das Lachen selbst stellt also in keiner Gestalt eine geschichtsphilosophische, sondern eher eine anthropologische, oder besser moralische Kategorie dar; es ist auch kein Zustand, sondern eine ständige Aufgabe. Mit dem Lachen geht der Mensch auch der Fähigkeit, Mensch zu sein, d.i. sich selbst zu überwinden, verlustig; mit der Fähigkeit des Lachens büßt er seine Menschenwürde ein.

Deutsch vom Verfasser

Růžena Grebeníčková

STERNISCHE METHODE IN DEN TSCHECHISCHEN PROSADICHTUNGEN DES VORMÄRZ

In der ersten Hälfte der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts kann man in bestimmten Kreisen der europäischen Literaturen eine neue Welle Sternes Einwirkungen feststellen. Die Formalisten, vor allem Ejchenbaum, entdeckten bei den russischen Schriftstellern der Zeit das ausgeprägte Spiel mit dem Wortmaterial, Bauformen des Erzählens, mit der auktorialen Position in der Erzählsprache, das sie, auf Grund des sternischen Vorbildes nachahmten und als "sternianstvo" bezeichneten. Es wird gezeigt, daß entsprechende Formen dieser Art der sternischen Methode auch in den Prosadichtungen J. J. Langers und K. H. Máchas, und zwar aus den Jahren 1831 - 1834, zu finden sind: so die Rolle der Digressionen, die Einpassung des Vorworts in die Mitte des eigentlichen Textes, dessen legitimen Bestandteil es dann bildet, die unerwartete, ja überraschende, weil auch unmotiviert Exposition des Ichs des Verfassers inmitten des Erzählens. Es sind diese, kaum nur ausschließlich formalen Momente, welche den "lustigen, kapriziösen Stil" /wie es Mácha nennt/ ausmachen. So wird die alte, und für immer geltend ausgegebene Behauptung Mukařovskýs, es handle sich in Máchas Erzählung Křivoklad um die Poetik der romantischen Groteske, korrigiert.

Deutsch vom Verfasser

Helena Lorenzová

DAS SPIEL VOM SCHÖNEN LEBEN

Das angestrebte Ziel des Beitrages war, zu zeigen, wie sich im 19. Jahrhundert die ursprünglich einheitliche Kultur des Lachens verwandelt hat. Das Lachen hört auf, jene uralte befreiende und auferweckende Kraft zu sein, es wird künftighin von Bangigkeit und Furcht gezeichnet. /Vgl. M. Bachtins Vorwort zu seinem Buch Das Schaffen von François Rabelais./ Das beängstigte Lachen, die Grimasse, kommt am deutlichsten im Roman-tisch-Grotesken zum Vorschein, was sich an den Felsenplastiken von Václav Levý in der Umgebung von Liběchov /nördlich von Prag/ demonstrieren läßt.

Es schwindet auch das ursprüngliche, einst eng mit der Zeitlichkeit verbundene Erleben des Feierlichen. Die Feste degenerieren zu allerlei Gelegenheitsunterhaltungen und Vergnügen, oder aber zu einem überaus stark ästhetisierten Lebensstil /Kalobiotik, Festnarretei/, was ich an den eigenwilligen Kulturaktivitäten des Herrn von Liběchov, A. Veith, zu zeigen versuchte.

Mit der Kultur des Lachens hängt auch das Spielprinzip eng zusammen. Für das 19. Jahrhundert ist das toderne Spiel, welches erst im genügenden Zeitabstand betrachtet als Spiel erscheint, charakteristisch. Aus diesem Grunde wurde bis unlängst die Spielfunktion im System der Kultur des 19. Jahrhunderts nicht ausreichend gewürdigt.

Vladimír Macura

KLÁCELS THEORIE DES LACHENS

Der vorliegende Beitrag macht mit der heute bereits halbvergessenen Studie O libosti a smíchu v postupu /Von Heiterkeit und Lachen in der Fortschreitung/ von F. M. Klácel /Časopis Českého musea 1841/, die einen eigenwilligen Versuch, die Anregungen der Hegelschen Philosophie zur selbständigen Formulierung einer Ästhetik des Komischen zu nutzen, darstellt, bekannt. Für den gegenwärtigen Literatur- und Kulturhistoriker sind besonders wertvoll die Berührungspunkte der Klácel'schen Darlegung mit den zentralen Momenten der Nationalwiedergeburtlerischen Ideologie, ihre Umwertung und semantische Verschiebung /schon selbst der Akzent der Problematik des "Lachens" ist mit der ganzheitlichen Verlegung der Attribute der "Heiterkeit", des "guten Muts" hin zu dem axiologischen Höhepunkt der tschechischen nationalen Charakterologie in den dreißiger Jahren verknüpft/. Der philosophische Essay über das Lachen legt darüber hinaus auch den logischen Zusammenhang jener Phänomene der literarischen Zeitproduktion, die wir in der heutigen Sicht bereits als äußerst disparat empfinden, frei. Klácel's Aufsatz ermöglicht unter anderem ein besseres Verständnis der Tatsache, daß das satirische Epos mitnichten eine bloße Kuriosität der damaligen tschechischen Poesie /Klácel, Vinařický, Koubek/ ist, sondern einen bedeutsamen Bestandteil der aktuellen Kontroversion um das Programm des

nationalen Schrifttums, zu deren wichtigen Komponenten auch der Konflikt mit der westlichen Literatur und der Versuch einer Umwertung, Einverleibung und gleichzeitig Überwindung der Romantik zählt, darstellt. Dem romantischen "Geist, der stets negiert" opponieren implizite die tschechischen satirischen Epen mit einer "Negation", die sich nicht nur als streng eingegrenzt und lokalisiert, sondern auch als ausgewogen durch das Selbstbewußtsein einer Vernunft, die sich ihrer selbst sicher ist, zeigt. Sie realisierten so auf ihre Weise das postulierte Zeitideal des quasi "in göttlicher Ruhe" verharrenden slawischen Dichters, der - mit den Worten K. J. Erbena gesprochen - mit dem Höchsten nicht im Streit liegt.

Blanka Hemelíková

VERGEMEINNICHTBLUMEN VON EINER HUMORISTISCHEN PILGERFAHRT DURCH DIE NATIONALE WIEDERGEURT

/Zu der Beziehung von humoristischer Literatur und Realismus/

Der Aufsatz konzentriert sich auf die gegenseitige Beziehung von Humor und Realismus und auf die Entwicklung dieses Verhältnisses zur Zeit der nationalen Wiedergeburt. Betrachtet wird die Entfaltung realistischer Elemente in der gedanklich-thematischen Ebene der während der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts in den Zeitschriften von Jan Hýbl erscheinenden Arbeiten. Das weitere Vordringen der realistischen Methode wird anhand des Materials aus den 40er Jahren verfolgt, in den Werken von F. J. Rubeš, F. Hajniš, V. Filípek und in der Zeitschrift "Paleček". Anhand von Beispielen wird konkrete realistische Beschreibung in der Figurencharakteristik, eine nüchterne Auffassung der Figurenpsychologie sowie Entwicklung literarischen Parodierens sentimentalistischer Schemata aufgezeigt.

Die Verfasserin kommt zu dem Schluß, daß sich von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt an die realistische Methode gerade dank humoristischer Literatur vertiefte und von der ursprünglichen Aufmerksamkeit der Lebensproblematik gegenüber sowie von den eher praktischen Aufgaben zum Nachdenken über künstlerische Fragen und zur Reflexion über die künstlerische Spezifik der Literatur überging.

Mojmír Otruba

DER TERMINUS "ZÁBAVNÁ LITERATURA" /"ERGÖTZENDE LITERATUR"/ IN DER TSCHECHISCHEN NATIONALEN WIEDERGEURT

Der Ausdruck "zábavná literatura" /"ergötzende Literatur"/, beziehungsweise "zábavné čtení", "zábavné spisy", "zábavné knihy" /"ergötzende Lektüre", "ergötzende Schriften", "ergötzende Bücher"/ u. ä., hatte in der

nationalen Wiedergeburt eine beachtliche Frequenz zu verzeichnen. Von den heutigen Lesern wird er gewöhnlich in der Bedeutung verstanden, die er im heutigen Tschechisch hat, d. h. als Bezeichnung einer Lektüre, die nicht ausschließlich belletristisch sein muß, die jedoch größtenteils Unterhaltung und angenehme Zerstreung bezweckt; diese Leseart führt manchmal zu Fehlinterpretationen von Texten und Titeln aus jener Zeit. Mit Hilfe von Dokumenten versucht der Artikel nachzuweisen, daß das Adjektiv "zábavný" zwar auch in Verbindung mit literarischen Kreationen und dem Schrifttum des 19. Jahrhunderts manchmal in der Bedeutung von "unterhaltend" verwendet wurde, daß aber der Terminus "zábavná literatura" meist etwa soviel hieß, wie künstlerische /ästhetisch fungierende/ Literatur und alle Gattungen und Genres der Belletristik in Vers und Prosa in sich faßte. Dies hängt mit einer breiteren Bedeutungsgültigkeit des Wortes "zábavný", welches im älteren Tschechisch nicht nur "Unterhaltung", sondern auch "Ergötzung", das lateinische "delectatio", bedeutete, und weiter dann damit, daß einige ästhetischen Theorien des Mittelalters und des Klassizismus, hierin an die Antike anknüpfend, gerade "delectatio" - Ergötzung für den wesentlichen Inhalt und Kennzeichen des Schönen oder aber für den durch das Erleben des Schönen hervorgerufenen Endeffekt gehalten haben, zusammen. Die Gleichsetzung "zábavná literatura" = Belletristik ist kein tschechisches Spezifikum, ähnliches gibt es auch in anderen europäischen Kulturen /z. B. das französische "le plaisant livre"/; in Böhmen allerdings hat dieser Terminus länger überlebt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde er nach und nach von den Begriffen "pěkná literatura" /"hübsche", bzw. "gute" Literatur/, "krásná literatura" /"schöne", bzw. "schönggeistige" Literatur/ verdrängt, erscheint jedoch in der Bedeutung "künstlerische Literatur", "Belletristik", vereinzelt noch in Texten aus dem 20. Jahrhundert.

Alexandr Stich

DIE WORTSPIELE IN HAVLÍČEK'S PUBLIZISTISCHEM STIL

Der Beitrag knüpft an eine ältere Abhandlung des Verfassers über die strukturelle Gestalt und Funktionsweise der Neologismen im publizistischen Stil /siehe die Zeitschrift Naše řeč 54, 1971, S. 283 f./ an. Am Material des tschechischen Publizisten, Dichters und Politikers Karel Havlíček Borovský /1821 - 1856/, unter Heranziehung insbesondere der Untersuchungen des tschechischen Psychologen B. Bronk /1941/ und der polnischen Linguistin D. Buttler /1968/, verfolgt er die Zusammenhänge sowie Differenzen zwischen dem publizistischen Neologismus /es pflegt häufig ein Okkasionalismus zu sein/ und dem Wortspiel einschließlich des Kalauers. Im weiteren wird eine Klassifizierung der publizistischen Wortspieltypen unternommen, ein Entwurf

vom Entstehungsmechanismus der einzelnen Teiltypen gegeben und deren Wesen im Hinblick auf die Funktion /persuasiv, beeinflussend, überzeugungsorientiert/, welches sie von den Wortspielen im künstlerischen Stil, in der volkstümlichen Paremologie u. ä., unterscheidet, erläutert.

Jiří Kořalka

NATIONALE STEREOTYPEN IN DER TSCHECHISCHEN UND DEUTSCHEN POLITISCHEN KARIKATUR

Die meisten politischen Karikaturen des 19. Jahrhunderts spiegeln, besonders in den Beziehungen zwischen Nachbarvölkern, tiefverwurzelte nationale Stereotypen wider. Nur in wenigen Fällen arbeiteten die Karikaturisten mit primären, nicht ideologisierten Stereotypen, die sich aus dem unmittelbaren Nichtverstehen und aus der Ablehnung des Fremden und Unverständlichen ableiteten. Weitaus verbreiteter war eine Kombination des Autostereotyps der positiven Merkmale des eigenen Volkes mit dem Heterostereotyp der negativen Eigenschaften eines Nachbarvolkes, der bis zur Gestalt des nationalen Erbfeindes übersteigert wurde.

Die gegenseitige bildliche Darstellung von Tschechen und Deutschen in der Karikatur bis zum Jahre 1914 war ein Verhältnis von zwei unvergleichbaren Größen. Der tschechischen Nationalbewegung war das deutsche Element der seit undenklichen Zeiten weitaus bedeutendste Gegner. Demgegenüber waren die Tschechen vom gesamtdeutschen Gesichtspunkt aus nur eine zwar unangenehme, doch verhältnismäßig bedeutungslose Nationalitätengruppe im staatlichen Rahmen Österreichs, während in der Rolle der nationalen Erbfeinde der Deutschen die Franzosen im Westen, die Polen und die Russen abwechselnd im Osten auftraten. Das Bild der Deutschen im tschechischen Nationalbewusstsein blieb konstant und unterschied sich nur durch ein größeres oder geringeres Maß von Negativität. Das deutsche Tschechenbild war zur gleichen Zeit sehr wandelbar und schwankte vom einen Extrem zum anderen. Angefangen mit dem Jahr 1848, bedienten sich die deutschen böhmischen und die Wiener Publizisten und Karikaturisten gegenüber den Tschechen sehr ähnlicher, fast identischer stereotyper Muster, wie die tschechische nationale Ideologie gegenüber den Deutschen. Man hielt sich gegenseitig vor allem Unaufrichtigkeit, Grobheit nach unten und Kriechertum nach oben, Mangel an Kultur vor. Es wurde alles zu ernst genommen, was das Schicksal der Karikaturen Th. Th. Heines *Die wilden Czechen* /1904/ und *Die böhmische Hundswut* /1908/ beweist, als die ursprünglich beabsichtigte Kritik am deutschen expansiven Nationalismus und Kolonialismus in Böhmen als unerhörte Beleidigung der Tschechen empfunden wurde. Die gegenseitigen Beziehungen zwischen Tschechen und Deutschen wurden in der politischen Karikatur wesentlich einseitiger und negativer dargestellt,

als es der vielschichtigen gesellschaftlichen Realität jener Zeit entsprechen würde.

Übersetzt vom Verfasser

Helena Krejčová

"WIR SIND ALLE TSCHECHEN, DOCH NIEMAND MUß ES WISSEN"

Das Referat behandelt die Problematik des Antisemitismus in Böhmen der Jahrhundertwende und die Reflexion dieser Tatsache im tschechisch-jüdischen Humor.

Im ersten Teil widmet sich die Verfasserin in Kürze der Entwicklung der tschechischjüdischen Bewegung in Böhmen und dem Erstarren des Antisemitismus seit der Mitte der neunziger Jahre. Sie betrachtet die antisemitischen Prozesse der Zeit - die Affären Dreyfus, Hilsner und Beilis - in einem Zusammenhang und konstatiert ihren Einfluß auf die Situation in Böhmen. Im zweiten Teil befaßt sie sich mit dem jüdischen Humor. Im dritten Abschnitt werden zehn Erzählungen von drei tschechischjüdischen Autoren - Vojtěch Rakous, Max Lederer und František Gellner - analysiert und auf die Rolle, welche der zeitliche Abstand von den Pogromen im Schaffen der einzelnen Schriftsteller gespielt hat, verwiesen.

Agmar Mocná

LEBENS- UND SCHEIDEWEGE DER POLITISCHEN SATIRE AUF DER WENDE VOM 19. ZUM 20. JAHRHUNDERT

Der Beitrag strebt die Erfassung einiger grundlegender Strömungen der literarischen Satire der Jahrhundertwende an, und zwar vornehmlich aus der Sicht ihrer Funktionstypologie. Eine der wichtigsten Polaritäten sieht er dabei in der Spannung zwischen der als zweckgebunden aufgefaßten satirischen Produktion und der aktuell politischen Schärfe, der er eine schwerwiegenden künstlerischen Aussage über die Gegenwart tendenzierenden Satire.

Es wird zuerst das Terrain der populären Satire erkundet und deren Erscheinungsformen und Funktionen charakterisiert. Es wird festgestellt, daß es sich um eine dem Geschmack breiterer Schichten entgegenkommende, auf die einfachsten Vers- und Prosaformen sich beschränkende Produktion in Grenzbereichen von städtischer Folklore, politischer Journalistik und Belletristik handelt. Im Unterschied zur Arbeiterjournalistik und tendenziösen Belletristik ernsthafter Prägung war für die Populärsatire ein scheinlicher Hang zur Implizität der Mitteilung, wodurch die Gefahr ihrer Transparenz reduziert wird, sowie spontane Spielfreudigkeit kennzeichnend.

Weiterhin erwähnt der Beitrag die satirische Prosa des anarchistischen literarischen Kreises. Diese aktivierte insbesondere die Sensibilität des

Lesers, seine Wahrnehmungsfähigkeit der Widersprüchlichkeit der Welt gegenüber. Im Unterschied zur Populärsatire legte sie ihm mitnichten fertige Wahrheiten und simplifizierende Sichtweisen vor, sondern forderte kraft expressiver künstlerischen Aussage zur Suche nach eigenem Standpunkt auf. Eine gewisse formale Artistik und wogender Lyrismus einer solcherweise konzipierten künstlerischen Mitteilung schränkte allerdings die Massenhaftigkeit und Unmittelbarkeit ihrer Wirkung etwas ein.

Abschließend konzentriert sich der Beitrag auf jenen Teil der damaligen satirischen Produktion, die dem Bereich der Populärsatire entwuchs, dabei aber stärkere künstlerische Ambitionen hatte. Auf dem Wege einer detaillierteren Analyse einer Hašek-Erzählung wird versucht, zu erfassen, worin ihr Übergreifen von der kämpferischen satirischen Aktualität in Richtung grundsätzlicher künstlerischer Aussage über die Zeit liegt. Für die formende Grundgeste halten wir dabei die Tatsache, daß der Autor die Realität konsequent zu einer grotesken Gestalt "deformiert", wodurch im Leser ein intensives Gefühl der Absurdität der Zeit, welches in letzter Instanz auch die aktuellpolitische Wirkung der gegen die Wahlkampfpraktiken der "Jungböhmern" gerichteten Prosa verstärkt, erweckt wird.

Die Analyse dreier wichtiger Strömungen der Satire der Jahrhundertwende schließt mit der Feststellung ihrer Entwickeltheit und Differenziertheit.

Anděla Horová

WIR HABEN DOCH AUCH DIE KUNST!

HUMOR UND IRONIE IN DER KRITISCHEN KUNSTREFLEXION DES 19. JAHRHUNDERTS
BEI UNS

Die bildende Kunst wird während des 19. Jahrhunderts im Unterschied zu den übrigen Erscheinungen des kulturellen und politischen Lebens erst verhältnismäßig spät zum Gegenstand von "Mißgefühlen" und somit zu einer Zielscheibe des Gelächters. Es verwundert gar nicht so sehr, wenn wir uns die recht unerfreulichen Bedingungen und den Stand der einheimischen Produktion auf der einen, die hohen Indoktrinierungs- und Erziehungsziele, welche der Kunst im Prozeß der nationalen Wiedergeburt gesteckt worden waren, auf der anderen Seite, vergegenwärtigen. Zuerst zeigt sich eine Reaktion auf das relativ häufige Dubioswerden der ersicherischen Mission, jener hohen Ideale, welche die bildende Kunst wahrnehmen soll /Jan Neruda/. Der zweitmerkanteste Gegenstand des kulturbezogenen Gelächters umfaßt ein ganzes Spektrum von Phänomenen, welche die soziale Stellung des Künstlers als eines Privatunternehmers am Rande des Bankrotts oder einer arbeitslosen Parias betreffen. Als Erster verfolgt ihn systematisch Karel Purkyně in den sechziger Jahren mit seinen Glossen, gleichzeitig Kritik am künstlerischen

Bildungswesen ühend. Der Widerspruch zwischen den hohen Erwartungen im Hinblick auf die bildende Kunst und der realen Stellung des Künstlers wurde vornehmlich den Künstlern selber bewußt und von diesen mit grausamer Selbstironie aufgedeckt /Purkyně, Neruda, Mrštík, Lier/. Die ironischen Reflexionen machen selbst vor der Kritik am Publikum, in dessen Erziehung viele eine Rettung für die "enterbten Künstler und Kunst" erblickten, nicht halt, ironisiert wird auch das ganze heruntergekommene Mäzenatentum, vor dessen Erneuerung sich noch ein K. Purkyně das Heil versprach.

Die historische Lostrennung der authentischen, elitären Beziehung zwischen Auftraggeber und Künstler schlägt sich zwar auf der einen Seite in einer ungeheuren Freisetzung der schöpferischen Kräfte nieder, macht aber aus dem Kunstwerk zwangsläufig ein Marktprodukt. In der kritischen Reflexion zeigt sich dieses Moment im Anzweifeln der Präsentation bildender Kunst in der Form von Jahresausstellungen, wie sie Krasoumná jednota /Verein für schöne Künste/ und Společnost vlasteneckých přátel umění /Gesellschaft der patriotischen Kunstfreunde/ veranstalteten. Als einen "Markt" bezeichnet derartige Präsentationen erstmalig bewußt ironisch K. Purkyně im Jahre 1863. Die Ausstellungsunterfangen gipfeln in den achtziger Jahren, wo sie gleichzeitig angezweifelt werden. Jan Lier, der eine scharfe und ironische Feder führt, lebt diese Phase voll aus, im vergeblichen Bestreben, den Sinn der Ausstellungen zu bewahren, selbst wenn ihm deren Widersprüchlichkeit sehr wohl aufgeht. In den neunziger Jahren wird sogar ein derart großartiges und im gewissen Sinne den Epilog der Ausstellungsblüte des 19. Jahrhunderts bildendes Unterfangen, wie die Jubiläumsausstellung im Jahre 1891, zum Gegenstand der Verspottung.

Humor, Satire, Ironie und weitere Formen des Kultureigenen Lachens spielten also eine Schlüsselrolle in jenen Demythologisierungs- und Demythifizierungsprozessen, durch welche die nationale Wiedergeburt hindurchging. Der Zweifel bleibt sodann nicht einmal die kritische Reflexion selbst verschont, sie tauchen bereits zu Anfang der sechziger Jahre /Arbes, Lier, die Zeitschrift Švanda/ auf. Das Totale In-Zweifel-Stellen der Werte, ja, selbst des Sinnes des künstlerischen Schaffens und dessen Reflexion könnte man im Rahmen des "Bruchs mit der nationalen Wiedergeburt" /V. Macura/ entweder als einen Weg zu der Purkyněschen neuen ästhetischen Autonomie, deren Nachvollzug beispielweise in der Umbewertung der modernen Kunstgeschichte bei Miloš Jiránek zu finden ist, oder aber als beginnende nihilistische Flucht Tendenzen, deren Funktion bei der Suche nach einer neuen geistigen Autonomie und Authentizität vor allem F. X. Šalda in seiner Reflexion begriffen hat, interpretieren. Welche Relativierung der Werte aber dieser Prozeß durchzulaufen hat, zeigen weitere, die Versuche der Findung eines neuen Sinnes der bildenden Kunst angreifende Äußerungen des Lachens. Hier beginnt jene Plejade von Späßen, von denen die Geburt und die Wege der

modernen Kunst begleitet werden /K. M. Čapek-Chod, F. X. Harlas, J. Lier/. Es geht nicht nur um das kulturell retardierende, "dumme" oder ignorantische Gelächter, welches von der Moderne abgelehnt wurde. Die Register des Lachens halfen dazu, sich sowohl über die Authentizität der ästhetischen Norm, als auch über deren Neuheit, Unverbindlichkeit, den gleichzeitig eine eingehende Selbstverständigung in Verteidigung neuer Wege fordernden Sinnverlust, der darin reflektiert wird, klar zu werden.

Der Beitrag verfolgt also anhand einiger Beispiele jene Gestalt des Lachens in der kritischen Reflexion der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, die der Bewußtwerdung des wesenhaften Sinnes ihres Gegenstandes sowie ihrer selbst behilflich war, wohl in den Intentionen der von Vladimír Vančura formulierten Definition des Humors: "Humor heißt nicht zu lachen, sondern besser zu wissen."

Jiří Růžička

WIE DAS LACHEN MÖGLICH IST

Es ist traurig, daß sich eine analytische Betrachtung des Lachens nicht allzugut in einem heiteren und spaßhaften Ton durchführen läßt. Schlimmer noch. Es erschien uns als besonders vorteilhaft, mit unseren Darlegungen bei dem gänzlich entgegengesetzten Pol, nämlich jenem der melancholischen Trübseligkeit, zu beginnen. Von einem Orte, der jegliche Anzeichen der Heiterkeit sowie deren Gründe missen läßt, kann man nämlich dasjenige besser zeigen, was in Ermangelung um so deutlicher hervortritt.

Der Depression, dem melancholischen Trauern, ist das Lachen wesensfreud. Mit dem Eintreten der Melancholie pflegt das Lachen zu schwinden.

Die Melancholie ist der Zustand der Abgeschiedenheit, Verlassenheit und Vereinsamung von dem Geliebten. Von den Menschen, vom Vaterland, von der Heimat, von der Arbeit, die man liebt und von den Dingen, die man gern hat. Abgetrennt ist der Mensch davon, was er liebt, die Verlorenheit bedeutet das Abhacken der Wurzeln, die Vergessenheit ist der Zustand der Gleichgültigkeit anderer. In der Melancholie ist der Mensch ein Gefangener ohne Gitter. Der Ursprung der Unfreiheit ist die Restriktion der wesentlichen existentiellen Möglichkeiten des Menschen. Die Restriktion, Unfreiheit bringend, untergräbt die Hoffnung, den Glauben und die Liebe. Wesentlich für den Zustand der Unfreiheit ist die Selbstentfremdung, das Entfremdetsein der eigenen Natur und Authentizität.

Die Melancholiker sind obendrein von einem Gewissen belastet, das ihre Eigenart, Authentizität, Spontaneität, ihre Absichten und Taten in der härtesten Weise jenseits des Gesetzes stellt. Das Gesetz ist vor allem deshalb erbarmungslos, weil es keine Erleichterung schafft, weder die Gnade der Vergebung, noch die Möglichkeit der Sühne bietet.

Die Flucht aus dem melancholischen Gefängnis ist der Weg zur Manie;

die Manie sodann ist der Zustand und die Situiertheit des geflüchteten Häftlings.

Da, wo der Gefangene seinen Kerkermeistern, seiner Depression, entflieht, und, obwohl noch unfrei, bereits im Freien ist, beginnt er zu lachen. In diesem Augenblick wird nämlich das Unmögliche zum Hoffnungsvollen und zu einer Chance, man darf das Verbotene und alles, was bereits aufgehört hat, bloß ein Traum zu sein, erscheint erreichbar. Im Umschlagen der Melancholie in Manie ist der genetische Anfang des Lachens, der Übergang von Unfreiheit zur Freiheit gibt dem Lachen den Sinn und beflügelt es. Die Bedeutung der Freiheit für die Existenz des Lachens können wir entsprechend würdigen im Verständnis des Spiels als einer Aktivität, die, in sich selbst ihren Sinn habend, unverbindlich, reversibel im Vorgehen und Konsequenz, sowie in weiteren Dimensionen /Zeit, Raum u. ä./ ist. Sie ist frei, da in ihren Wesen unbeherrschbar und unpräzifizierbar. Der Verfasser beweist diese Charakteristik an den Kindern.

Der letzte Hinweis zielt auf die Kreativität und deren Bedeutung für das Lachen. Denn auch Gott lachte, als er die Welt erschuf.

Alena Macurová

DIE REFLEXION DES LACHENS UND DAS LACHEN ALS MITTEL DER MENSCHEN-
UND WELTREFLEXION

Bemerkungen zu Nerudas Povídky malostranské /Kleinseitner Geschichten/

Die vorliegende Deutung geht von der Spezifik der Nerudaschen Kleinseitner Geschichten /die Verlagerungen des Lachens aus dem "Thema" in den "Sinn"/ aus und konzentriert sich auf die Modalitäten, vermittels welcher das Lachen an der Schaffung des Textsinnes /mit/partizipiert.

Petr Wittlich

DIE BILDINVERSION UND DER WENDEPUNKT ZUM LACHEN HIN

Die Beziehung von Bild und Lachen wird gewöhnlich in den Dimensionen der Karikatur, der absichtlichen Ironie also, gesehen. Das Lachen muß jedoch als ein spontaner Reflex verstanden werden und von diesem Aspekt betrachtet erscheinen als interessante Punkte der Problematik der Rezeption von Kunstwerken jene Situationen, wo ernst gemeinte Werke von Seiten des Publikums meistens mit spontanem Gelächter aufgenommen worden waren.

Die Studie verfolgt, gleichsam als Modellfall einer solchen Situation, die Reaktion auf die bekannten Leinwandmalereien von Manet, Das Frühstück im Gras und Olympia. Anhand einer Analyse der Zolaschen Beschreibung und Darstellung dieser Situation wird gezeigt, wie die Strategie des Modernismus mit ihrer Anknüpfung an die romantische Geniekonzeption geboren wurde und auf welche Weise man die naturalistische, soziale Deutungsextension

durchführte.

Das Hauptinteresse der Studie konzentriert sich jedoch auf den Auslösungsmechanismus der Lachreaktion selbst. In seiner Analyse stützt sie sich auf A. Koestlers /The Act of Creation, 1964/ Erkenntnisse über das Lachen bei den Anekdoten, das in einer "bisoziativen Situation", während einer paradoxen Kollision zweier gewöhnlich unvereinbaren assoziativen Kontexte, zustande kommt. Es scheint, daß sich die Künstler häufig auch bewußt dieser Struktur bedienen, wenn sie den gewöhnlichen Verlauf der Werkrezeption verändern wollten. Manet falsifizierte in dieser Richtung die Rezeptionsmuster des zeitgenössischen Historismus, als er den Naturalismus seiner Malerei über Kompositions- und Sujetschemen, die von Giorgione, Raffael und Tizian bezogen sind, stülpte. Die moderne Kunst nutzte später für ihre Zwecke bereits die reine Inversionsstruktur der "bisoziativen Situationen", wie wir sie in den dadaistischen ready mades eines Marcel Duchamps /Die Fontäne, 1917/, vorfinden.

Es scheint, daß sich vorwiegend auf der Applikation dieser Verfahren und Prinzipien eine überaus wichtige generative Struktur der modernen Kunst vom Typ der Beziehungen "high and low", der Beziehungen zwischen künstlerischen und außerkünstlerischen Kontexten, die für die Öffnung des modernen Kunstsystems und die Entfaltung der schöpferischen Imagination bedeutender ist, als die auf einem Kult der einen Originalität fußende lineare modernistische Strategie, gründet.

Věra Brožová

DIE REGISTER DES HUMORS IN DER PROSA ZIKMUND WINTERS

Die historische Prosa von Zikmund Winter basiert auf einem gründlichen Studium von Archivmaterialien. Bei seinem frühen in die Anfänge der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreichendem Schaffen unterscheidet er nicht einmal streng zwischen fachwissenschaftlichen, popularisierenden und künstlerischen Arbeiten. Im reichhaltigen Mosaik des Materials beginnt er allerdings, sich auf die jeweilige Geschichte zu konzentrieren und verwertet die ästhetische Wirkung des Dokuments, dessen dem heutigen Leser nicht immer ganz verständliche Sprache mit Bedeutungen, die aus dem Handlungskontext abgeleitet sind, nicht selten die Tragik des Geschilderten zu einem eher tragikomischen Ausklang hin verschiebt.

Zikmund Winter mied in seinen Prosaarbeiten die sogenannten großen historischen Ereignisse. Zwei Arbeiten bilden hier die Ausnahme: das frühe Bild *Do zeleného pokoje* /Ins grüne Zimmer/ aus dem Jahre 1884 und die bedeutendste Prosa des Autors *Mistr Kampanus* /Meister Kampanus/ aus den Jahren 1906-7.

Das Bild *Ins grüne Zimmer* schildert den Streit zweier kleiner Städte um Grundstücke, in dem das kaiserliche Gericht das Urteil sprechen soll.

Der Kaiser jedoch ist mit Angelegenheiten von gesamtstaatlicher Bedeutung, die sodann in der Annahme von Rudolfs Majestät gipfeln, beschäftigt. Der Autor hat die beiden Handlungsstränge stilistisch deutlich voneinander abgehoben. Die blutigen Scharmützel der Bewohner der beiden Städte werden ironisiert, zur Geltung kommt Heroikomik und Travestie. Die Schilderung der Prager Unruhen hingegen hat ein merkliches Pathos aufzuweisen.

Im Meister Kampanus verwendet Winter subjektivierende Erzählweisen aus der Sicht zweier Hauptfiguren, des aus der Mährischen Slowakei stammenden Studenten und später der neuen Macht dienenden Meisters Mollerus und des Professors und nachmaligen Universitätsrektors Kampanus. Die erste Figur verfolgt die stürmischen, der Schlacht auf dem Weißen Berge vorausgehenden Ereignisse humorvoll und ironisiert sie, die zweite, als weltfremder Gelehrter gezeichnet, stellt sich durch das bloße Registrieren und Verketteten der Geschehnisse im eroberten Prag als eine Mittlergestalt im Hinblick auf die Unterstreichung von Paradox, Absurdität und Groteskenhaftem dar.

Beide Figuren sprengen die Zeitusancen der Charakterschilderung des aus einer um die Jahrhundertwende für ein Territorium der unangetastet reinen Werte gehaltenen Gegend stammenden ländlichen Studenten und des zur geistigen Elite des tschechischen Volkes zählenden Universitätsrektors.

Durch Skepsis, Ironie und Verlagerung der tragischen Motive in tragikomische Register, sowie durch unpathetische Geschichtsauffassung näherte sich Zikmund Winter den modernen Strömungen der tschechischen Literatur und wurde von Autoren der heranreifenden Generation geschätzt.

Petr Čornej

SAKRALE UND HEITERE GESTALTEN DER HUSSITISCHEN TRADITION

Das Hussitentum trat erst im Laufe der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in einem Klima der politischen Lockerung nach dem Sturz des Bachschen Absolutismus und zur Zeit der stürmischen Kämpfe um die Anerkennung des tschechischen Staatsrechts, welches den Grundstein der politischen Souveränität der böhmischen Länder im Rahmen der habsburgischen Monarchie bilden sollte, als dierühmlichste Epoche der böhmischen Geschichte in das historische Bewußtsein des wiedererweckten tschechischen Volkes ein. Ein untrennbarer Bestandteil der staatsrechtlichen Kämpfe waren gewaltige Volksversammlungen, deren mächtigste Welle in den Jahren 1868-1871 das Land überflutete. Gerade bei diesen nach dem hussitischen Beispiel "Tábor" genannten Manifestationen aktualisierte sich die Hussitentradition welche dann bald starke demokratische, antiklerikale, antifeudale und antideutsche sowie national bewußte Züge bekam, am meisten. Der von der tschechischsprachigen Gesellschaft /mit Ausnahme klerikaler Elemente/ gehegte Bewunderung den Hussiten gegenüber ging so weit, daß sich die Anhänger der staatsrecht-

lichen Lösung der böhmischen Frage /an der ersten Stelle die sog. "Jungböhmen" als Sprachrohr der erstarkenden tschechischen Bourgeoisie, Intelligenz und eines Teiles der bäuerlichen Bevölkerungsschichten/ zu den einzigen berechtigten Erben des hussitischen Vermächtnisses erklärten und sich in einer Reihe von Ritualen, von denen der Vollzug der einzelnen Tábor-Zusammenkünfte begleitet wurde, direkt mit den Hussiten identifizierten. Die "jungböhmische" Interpretation des Hussitentums potenzierten die ideologisch gleich orientierten Künstler, es seien Komponisten, bildende Künstler oder Schriftsteller, Mitglieder der literarischen Gruppierungen Máj, Ruch und Lumír. Im tschechischen historischen Bewußtsein verankerte sich somit ein Verständnis des Hussitentums, welches vielmehr aus der gegenseitigen Durchdringung von aktuell eingefärbten politischen und künstlerischen Deutungen, denn aus wissenschaftlichen Argumenten /die im Prinzip romantisch angelegte Konzeption des größten tschechischen Historikers František Palacký war in ihrer Gesamtheit dem breiteren Publikum nicht völlig begreiflich/ erwuchs. Im Laufe einiger weniger Jahre entstand so ein Phänomen, das sich als "Hussitenmythos" bezeichnen läßt. Dieser im Prinzip "jungböhmische" Zugang stellte seine Langlebigkeit unter Beweis und beeinflußt in einem gewissen Maße noch heute die Sicht der hussitischen Vergangenheit, wenngleich er den professionellen Hussitologen berechtigterweise nur ein Lächeln entlockt.

Das positive Verhältnis zum Hussitentum steigerte sich gegen Ende der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu einer sakralen Anbetung, welche die vorliegende Studie mit einer semantischen Analyse des Wortschatzes in ausgewählten Texten von Schriftstellern erster Ordnung /Jan Neruda, Adolf Heyduk, Jaroslav Vrchlický, Alois Jirásek, Svatopluk Čech u. a./ sowie von Autoren regionaler Bedeutung belegt. Die tschechischen Künstler des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts haben nicht selten auch die eigene Gegenwart an der hussitischen Epoche gemessen und auf diese Weise den kleinbürgerlichen Egoismus, den nationalen Nihilismus und die gesellschaftlichen Mißstände gegeißelt. /Nový epochální výlet pana Broučka tentokrát do XV. století /Der neue epochale Ausflug des Herrn Brouček, diesmal ins XV. Jahrhundert/, ein frisches Werk von Svatopluk Čech, zählt zu den außerordentlich gelungenen Satiren von dieser Art/ Das Hussitentum selbst durfte jedoch der Stachel des Humors nicht berühren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es im Zusammenhang mit der heftigen anschauungsmäßigen Differenzierung in der tschechischen Gesellschaft zu dem Versuch, die hussitische Tradition gegen die "Jungböhmen" zu kehren /die 1897 erschienene literarische Parodie Boží bojovníci /Die Streiter Gottes/ von J. S. Machar/, doch die sakrale Beziehung zum Hussitentum blieb charakteristisch für alle einflußreichen politischen /und zum Teil auch künstlerischen/ Strömungen in der Zeit der sog. "ersten Republik" und sogar nach 1945. Erst in den siebziger und achtziger Jahren unseres Jahrhunderts

äußerten sich in der tschechischen Kunst die ersten tieferen Bestrebungen zur Entpathetisierung und Entheroisierung der hussitischen Vergangenheit /Václav Erbena Romantrilogie Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad /Denkwürdigkeiten des böhmischen Königs Georg von Poděbrad//, sowie Andeutungen einer heiteren Distanz /die Witzzeichnungen von Vladimír Renčín und Jiří Wintr-Nepřakta/. Nichts desto trotz lebte infolge der Kumulation von negativen gesellschaftlichen Erscheinungen gleichzeitig auch die Tendenz zur Konfrontation der gegenwärtigen Verhältnisse mit der ruhmreichen Hussitenepoche wieder auf /Texte einiger Rockgruppen und Folk-Liedermacher/.

Jarmila Doubravová

DIE WAFFE DER EINSAMKEIT KONTRA HUSSITENKOLLEKTIV

Der Oper Výlety páně Broučkovy /Ausflüge des Herrn Brouček/ von Leoš Janáček wurde bereits eine beträchtliche Aufmerksamkeit unserer und ausländischer Forscher, die sich u. a. mit dem Humor der Oper beschäftigt haben /Brod, Černohorská, Hollander, Pala, Šeda, Tyrrell, Vogel usw./, zuteil. Sämtliche Autoren sind sich einig in Bezug auf die durch Kriegereignisse bedingte unterschiedliche Konzeption des zweiten Teiles dieser Bilogie, sowie im Hinblick auf die Tatsache der positiv aufgefaßten Gegner Broučeks. Damit hängt auch die Widmung des Werkes an T. G. Masaryk zusammen, in dem Sinne, daß Janáček mittels Satire auf eine Kritik der Kompromißbereitschaft seiner eigenen Nation hinzielt. Keine Aufmerksamkeit wurde bisher den Verbindungen von Janáčeks Werk und R. Strauss' Don Quijote, wie sie sich in der Verwendung des fanfarenhaften Leitmotivs im ersten Teil der Bilogie offenbaren /vgl. dazu die Studie von J. Doubravová: Pan Brouček a Don Quijote, Hudební věda 1990/4/ geschenkt. Es war wahrscheinlich auch deshalb so, weil man Janáček eher im Zusammenhang mit seiner eigenen Wortmelodientheorie, als im Kontext der Musik der Jahrhundertwende betrachtete.

Die beiden Teile stellen somit auch den höchst autobiographischen Weg des Komponisten aus der Einsamkeit, deren Waffe der Humor war, zu einem Kollektiv freier Individuen hin, dar.

Lubomír Konečný

LAOKOON IM BILDKÜNSTLERISCHEN HUMOR UND SATIRE DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Laokoon, jene vielleicht aus dem 1. Jahrhundert u. Z. stammende berühmte antike Plastik, welche in der Kunst der Renaissance und des Barock einen beträchtlichen Wiederhall fand, verlor auch für die Künstler des neunzehnten Jahrhunderts ihre Anziehungskraft mitnichten. Die Studie analysiert einige Fälle der "Verwendung" des Laokoon in der Kunst /und

der Literatur/ des vorigen Jahrhunderts, und zwar vornehmlich im Bereich der gesellschaftlichen Satire und Kritik. Das 19. Jahrhundert schuf hier eine rasante Formel, die dank ihrem Ursprung im antiken Mythos und Kunst leicht, verständlich und übersichtlich die verschiedensten sozialen Konflikte thematisierte.

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

DAS FRANZÖSISCHE LUSTSPIEL IM KONTEXT DER TSCHECHISCHEN OPER

Zu Smetanas *Dvě vdovy* /Zwei Witwen/

Die komische Oper *Dvě vdovy* /Zwei Witwen/ von Bedřich Smetana /Premiere 1874/ bietet ein reichhaltiges Material zur Beurteilung verschiedener Sichten jener Komik, die das 19. Jahrhundert dem Thema der "jungen Witwe" abgewann. In den acht Gestalten des Lustspiels können wir die Wandlungen der ursprünglichen Vorlage, des Einakters *Les deux veuves* /Théâtre Français 1860/ von Félicien Mallefille, verfolgen, an den Übersetzungen für deutsches, österreichisches und tschechisches Theater deren Transformation bis hin zu der Opernfassung Smetanas /1873/, sowie die Veränderungen der Operngestalt in der zweiten erweiterten Version des Komponisten /1877/, in ihrer Überarbeitung von R. Fels für Hamburg /1881-2/ und von V. J. Novotný für das Prager Nationaltheater /1892/ nachvollziehen.

Während die Frankfurter Übersetzung von A. Fresenius und die Wiener von A. Bergen die Sphäre der geistreichen Konversation im Schauspiel den aktuellen Forderungen ihrer eigenen Umgebung anpassen, wird in der tschechischen Übersetzung von E. Züngel gerade diese Ebene durch eine Abmilderung der parodischen und satirischen Stacheln reduziert, womit sich Züngel andererseits den Boden für die Verwendung des Sprechstücks als Opernlibretto bereitet hat. Smetana konzentrierte sich bei der Vertonung vollends auf die Darstellung jener inneren Zustände der handelnden Personen, in die sie im absichtsvollen Spiel, welches bezweckt, daß sich die Protagonisten über ihre wahren Gefühle klarwerden und die Fesseln einer konventionellen Moral abschütteln, hineinmanövriert werden. Zu jener Lyrisierung der ursprünglichen Vorlage, die sowohl bei der Kritik, als auch beim Publikum auf wenig Verständnis stieß, versuchte Smetana in der zweiten Version mittels einer nationalen "couleur locale" mit komischen Auftritten im niedrigeren Stil, so, wie es die ältere komische Oper durchaus zuließ, ein Gegengewicht zu schaffen. Die Bearbeitungen für Hamburg kehrten von den Rezitativen der zweiten Smetanaschen Version zurück zur Prosa, um die Verwicklungen und Beziehungen zwischen den Figuren neu und wesentlich anders motivieren zu können und brachten eine Verschiebung in Richtung sentimentale Posse. Die Bearbeitung von Novotný war hingegen von der Woge der ethnographischen Bewegung der neunziger Jahre in Böhmen gezeichnet und übertrug durch die Erweiterung der Handlung und Umstellung der Szenen der Oper den Akzent auf

die nationale "couleur locale" und überhaupt auf die bäuerliche Komik. Aus den Adaptionen des Schauspiels Les deux veuves sowie aus den Revisionen seiner Operngestalt /einschließlich Smetana/ kann man höchst anschaulich jene Vorstellungen von der Komik herauslesen, die das jeweils bestimmende Milieu hatte und die dann in die ursprünglichen Werke mit eingegangen sind.

Ivan Muchka

DAS LACHEN IN DER ARCHITEKTUR. DAS LABYRINTH VON PETŘÍN UND SEINE GENESIS

Das eigentliche Thema des Beitrages sollte eher eine kulturhistorische Reflexion sein, dem Symposiumsthema, das nach dem Lachen in der Architektur fragt, völlig entsprechend, eine Reflexion, die von den Ansichten der Architekten und Baumeister des 19. Jahrhunderts ausgeht. Für die Analyse ausgewählt wurde der heute auf dem Petřín /Laurenziberg/ zu Prag stehende und ursprünglich für die Jubiläumsausstellung 1891 als ein Pavillon des Klubs der tschechischen Touristen geschaffene Bau mit dem Spiegellabyrinth. Ganz überraschend - im Hinblick auf das verhältnismäßig geringe Alter dieses Bauwerks - ist es allerdings nicht gelungen, entsprechende Dokumente die die Genesis des Pavillons vom sowohl künstlerischen, als auch weitergefaßt kulturellen Standpunkt, die Frage der Vorlagen für das Spiegellabyrinth und dgl., klären würden, ausfindig zu machen. Der Autor versuchte daher einen etwas breiter angelegten Exkurs in die Entwicklungslinie der Labyrinth, vornehmlich jener, die ein Bestandteil der Gartenarchitektur sind. Er beachtet vornehmlich das steile Ansteigen der Beliebtheit des Irrgartens im 16. und 17. Jahrhundert und den Schwund dieser Popularität in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Labyrinth des 19. Jahrhunderts hängen offenbar bereits eher mit der recht unverbindlichen Ideologie der volkstümlichen Unterhaltung, als mit den intellektuell interessanteren Labyrinth der früheren Epochen zusammen. Es scheint, als brächte erst das 19. Jahrhundert jenen psychologisch problematischen Irrgartentypus, wo der Zuschauer von einer erhöhten Stelle aus schadensfroh die anderen auslachen kann, ohne das Labyrinth überhaupt zu betreten. Abschließend werden einige Beispiele von Labyrinth, die auf der Leinwand gestaltet wurden, angeführt, eine Reihe, die mit dem geradezu morbiden Streifen von S. Kubrick endet und die Krisensituation der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bloßlegt. Es zeigt sich, daß - so, wie bei jedem Lachen potentiell auch das Weinen zugegen ist - auch das Labyrinth ein Phänomen ist, in dem die lebens eigene Polarität von Freude und Trauer zum Ausdruck kommt.

Jan Hozák

DAS LACHEN UND DIE MASCHINE

Ein Nachdenken über die Beziehung zwischen Mensch und Technik
im 19. Jahrhundert

Der Beitrag zeigt auf einige Zusammenhänge und Situationen, wo eine derart karge und utilitäre Sphäre, wie die Technik, zum Gelächter und Humor anregt. Es wird dabei auf die ganze komplizierte Skala diverser Lacharten und nicht nur auf die eindeutig positive Ladung dieses Phänomens hingewiesen. Schon selbst im Fundament der technischen Kreativität, der Invention und der Erfindungen, kam immer etwas Spielerisches, Unterhaltendes, Verwunderndes zum Vorschein, was nicht allein dienen und funktionieren mußte, sondern dafür mit seiner Originalität, Bizarrerie, Größe frappieren könnte. Die Übertreibung und das Abweichen von der Realität sind charakteristische Kennzeichen der Karikatur. In unserem Falle werden zukunftsgerichtete Karikaturen, eine Art Visionen, die anschaulich machen, wie die technischen Erfindungen das Leben der Menschen einst verändern werden, als Beispiel gezeigt. Sie zeichnen die Zukunft unproblematisch, als eine Umgebung, in der die Technik sämtliche Schwierigkeiten lösen wird. Bei der Karikatur und Werbegraphik kam es auch zu der seltsamen Annäherung der romantischen Märchenwelt und der Welt der Technik. Dies dokumentieren Beispiele von Werbeansichtskarten, Plakaten, Drucken, aber auch Zeitungs- und Zeitschriftsrubriken, wo Märchenwesen geschickt mit technischen Erfindungen umgehen. Im weiteren Teil wird das ganze umfangreiche Gebiet der Attraktionen, deren Entwicklung neue Technologien der Metallkonstruktionen ermöglicht haben - es waren Schleifen, diverse Bahnen, Karussells, Schaukeln - nähergebracht. Das Lachen, welches in dieser Umgebung auszubrechen pflegte, war ein unmittelbarer Ausdruck der Freude an der schnellen, halbrecherischen Bewegung. Das letzte Gebiet, wo das Lachen mit der Technik verknüpft war und eine überaus wichtige Rolle spielte, sind jene Erfindungen des 19. Jahrhunderts, welche die Aufzeichnung und Reproduktion von Bild und Klang ermöglichen /Photographie, Kinematographie, Phonograph, Grammophon/. Gerade in den Anfängen, wo die technische Vollkommenheit der Vorrichtungen niedrig war, erwies sich das komische Genre und die Anekdote sowohl vom Standpunkt der Schöpfer, als auch in der Sicht der Zuhörer und Zuschauer als die Optimalform und -möglichkeit.

Pavel Scheufler

DAS LÄCHELN IN DER PHOTOGRAPHIE DES 19. JAHRHUNDERTS

Bemerkungen zum Humor auf den Photographien

Der Großteil der im vergangenen Jahrhundert geschaffenen Photographien mit humoriger Aufladung wurde in einem Atelier arrangiert /heute hingegen überwiegen in diesem Bereich Aufnahmen mit sichtlicher Situationskomik/. Ein charakteristischer Zug der heutigen Bewertung der "heiteren Produktion" der Ateliers ist das Entzücktsein vom "Zauber des Ungewollten" dank dem Sieb der Zeit. Der Ausdruck "Zauber des Ungewollten", ursprünglich für die naiven Kreationen insbesondere auf literarischem Gebiet verwendet, wurde für den Bereich der Photographie erstmalig 1978 von J. Anděl und A. Dufek in Betracht gezogen. Der Ursprung des Zaubers der alten Photographie resultiert aus einer spezifischen Beziehung des photographischen Bildes zu der Zeit, "aus der Verschärfung der Gegensätze zwischen Bestand und Vergänglichkeit, zwischen der präsenten Wirklichkeit und ihrer Abwesenheit" /J. Anděl/.

Ein grundlegendes Kennzeichen der Atelierporträts des 19. Jahrhunderts ist deren Theatralität. Die "Karnevaltypen" von J. Eckert aus dem Jahre 1879 sind ein glänzendes Beispiel für eine der Abzweigungen der Porträtfotographie, die direkt zum Zwecke der Belustigung entstand. Die Porträtierten spielten vor der Photokamera die ihnen vom Photographen zugeteilten Rollen, es entstand ein merkwürdiges Happening in Kostümen, in Verkleidungen und mit entsprechenden Attributen. Dieser Typus der absichtlich erstellten humorigen Porträts war charakteristisch für bestimmte Gruppen, die sich selber nicht allzu ernst nahmen: Offiziere, die junge Aristokratie, bzw. Künstler. Er eignete sich eher für geschlossene Gesellschaften als ein Instrument des privaten Scherzes. In überwiegender Mehrheit wurden auf diesen "Scherzporträts" Männer abgebildet. Für die "photographischen Spiele" der Männer war auch die Stilisierung in ein anderes als bürgerliches Milieu mit Hilfe von Verkleidungen, Kulissen und Requisiten kennzeichnend. Die Kamera des Photographen konnte so zu einem Instrument der Projektion von eigenen Sehnsüchten und Vorstellungen werden; es handelte sich nicht um eine Präsentation dessen, wie ich bin, sondern so, wie ich erscheinen möchte.

Beim Verkleidungsspiel entstanden kleine Werke, deren komische Wirkung nicht beabsichtigt war und erst jetzt aufgrund unadäquater Zusammenhänge zum Vorschein trat. Dieser Bereich der "heiteren Photographie", für welchen der Terminus "der Zauber des Ungewollten" vornehmlich seine Berechtigung hat, mündete manchmal in einen photographischen Kitsch. Die heutige Bezauberung entsteht vor allem aufgrund des Kontrastprinzips aus inadäquaten Maß-, Bedeutungs- und Stilzusammenhängen, die ein Ausdruck der Ratlosigkeit, Unkultiviertheit und Sentimentalität des Photographen sind. Ein typisches Beispiel sind Aufnahmen von Kindern als einer Projektionsfläche für Erwachsenenwünsche.

Neben der heiteren Bilder für einen engen Rezipientenkreis entstanden humorige Photographien, die für eine breitere Distribution bestimmt gewesen sind. Eine bedeutende Rolle bei ihrer Gestaltung spielten besondere photographische Techniken, vornehmlich die auch in der politischen Satire verwendete Fotomontage. Doppelexpositionen kamen vor allem bei Geisterszenen zur Geltung. Eine Sondergruppe bildeten Stereophotographien mit pikanter Note. Einige Stereoaufnahmen sind zugleich bedeutende Dokumente des zeitgenössischen Lebensstils, so z. B. in den humorigen Szenen aus dem häuslichen Leben. Eine Seltenheit stellen die Parodien literarischer Werke und bildender Kunst dar.

Ein Großteil der "heiteren Produktion wird vom "Ernst" ebenso wie von "Humor" durchdrungen. Der Humor der einstigen Zeiten wird in der Gegenwart ernst und umgekehrt. Die ursprüngliche Absicht hat sich gewandelt, das Ernsthafte und Glorifizierende wurde zum Lächerlichen und Entzückenden. Eine ähnliche Verschiebung, sowie Verwechslungen in den Relationen sind übrigens für die Entwicklung der modernen Kunst seit der Epoche des Dadaismus kennzeichnend.

Ivan Klimeš

DIE LICHTSPIELE ALS NEUER TYP DES VOLKSVERGNÜGENS

In der Zeit seiner Anfänge ließ sich der Film von allen Kunstgattungen sowie von verschiedenen Typen der Unterhaltungsproduktionen, wie sie der Ausgang des vorigen Jahrhunderts bot, inspirieren. Bald erreichte er Massenpopularität, da er Unzugängliches herbeizuschaffen vermochte. Durch seine Fähigkeit, das Gefühl einer "vollkommenen" Wirklichkeitsillusion zu beschwören, gab er den Zuschauern eine Möglichkeit, ihre Träume auszuleben.

Der Verlauf der Filmvorstellung selbst hat während der "stummen" Ära eine interessante Entwicklung durchgemacht. Die kurze Metrage der meisten Streifen gab jeder Vorführung die Gestalt einer genremäßig bunten Kollektion von Titeln, deren Reihung nach und nach formalisiert wurde. Es herrschten komödiale Genres, zu denen die Vorstellung immer wieder zurückgekehrt war, um in ihnen schließlich auch zu kulminieren, vor. Die Filmvorführung in der "stummen" Ära enthielt noch Elemente der live-Unterhaltungsproduktionen, da die Projektionen von einem Orchester begleitet wurden und in den ersten Phasen sogar ein die Handlung erklärender Kommentator bei ihnen auftrat. Diese Livebestandteile brachten in die Filmvorführungen ein Element der Einzigartigkeit, der Unwiederholbarkeit. Erst mit der Entdeckung des Klangfilms wurde die Kluft zwischen dem Perzipienten und dem lediglich in Gestalt der Reproduktion existierenden Kunstwerk vollendet. Erst dann wurden die Zuschauer mit dem technisch reproduzierten Werk im Kino wahrhaft alleingelassen.

Jana Ševčíková, Jiří Ševčík

ÜBER DEN HUMOR IN KUNST UND ARCHITEKTUR

Die Studie geht von der die Auflösung der romantischen /bzw. klassischen/ Kunst voraussagenden These der Hegelschen Ästhetik aus. Die Grundlage der klassischen Kunst war die Einheit von Bedeutung und Gestalt, vom künstlerischen Subjekt und Werk. In einer Situation, wo sich der Künstler nicht mehr mit einer festen Weltanschauung identifiziert und wo für ihn daher der Inhalt keinen substantiellen Charakter hat, entsteht ein freies Feld für den Humor. Durch den sog. subjektiven Humor wird der innere Zusammenhang destruiert und die Kunst wird zu einem befreiten Instrument für die Bearbeitung von jedem beliebigen Inhalt und Form. Die Auflösung des Inhalts tritt in dem Augenblick ein, wo sich die ursprünglichen Inhalte bereits erschöpft haben, "alles ist drinnen und nichts draußen". An dem Beispiel der Architektur des 19. Jahrhunderts zeigen dann die Autoren die vorgetäuschte Einheit des Ganzen. Die Aktualisierung Hegels öffnet die Frage des In-Zweifel-Ziehens des Realitätsbegriffs und der Erschütterung der älteren Wahrheitsphilosophie, die bei Nietzsche in die Nichtunterscheidbarkeit von Sein und Schein mündet. Die postmoderne Kultur schreitet in dieser Richtung radikal fort und der Humor in der Auffassung Hegels ist heutzutage eine ernsthafte Stellungnahme zu der Widersprüchlichkeit der Zeit. Die De-Konstruktionen entstehen in der gegenwärtigen Kultur als eine Negation der synthetischen und zentralistischen Auffassung. Fragmentarisierung, Abtrennung und Aufteilung ist ein der Totalisierung entgleitendes Konzept. Im Zentrum des Werkes erscheint die Leere, ein reines Spiel der Sprache, eine Bespiegelung der Kunst durch Kunst hat statt. Gegen diese Auffassung stellt sich eine im tschechischen Denken stark verwurzelte, von Jan Patočka repräsentierte Richtung der Heideggerschen Philosophie. Die Autoren des Aufsatzes bringen abschließend die fiktive Geschichte des Konstruktivistenfloßes von Remo Koolhaas aus der Gruppe OMA, die von der Kollision unvereinbarer Kontexte, von der Verwechslung zwischen Ausgangspunkten und Zielen und der Insularität der gegenwärtigen Kultur, was die wesentlichen Kennzeichen der heutigen Situation in Ost und West sind, berichtet.

Josef Zumr

DAS LACHEN UND DIE METAPHYSIK

Das Wesen des Lachens wird am häufigsten als Reaktion auf eine erfolgreiche Überwindung von Widersprüchen, Kontrasten oder Tatsachen, die anfangs unlösbar schienen, sich aber sodann als wenig bedeutend oder gar läppisch erwiesen /Hegel, Durdík/. Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist nicht etwa, das Wesen des Lachens zu erforschen, sondern vielmehr auf sein Vorkommen in einem Bereich der menschlichen Geistesaktivität, dem bisher nicht die gehörige Aufmerksamkeit gewidmet wurde, hinzuweisen.

Eine gewisse Klassifizierung des Lachens bot in seinen zahlreichen Arbeiten Anatolij Lunatscharskij, dessen Auffassungen über diesen Gegenstand zu Unrecht viel zu wenig frequentiert werden. Doch selbst in seiner reichen Skala der Erscheinungsformen des Lachens fehlt eine Art, die gewiß ihre Wichtigkeit hat, und zwar das metaphysische Lachen. Sein Verfechter und, wie es scheint, auch Entdecker, war der tschechische Philosoph Ladislav Klíma /1878-1928/.

Klíma macht das Lachen zu einem Bestandteil seines metaphysischen Systems. Den traditionellen Widerspruch zwischen Objekt und Subjekt löst er zugunsten des Subjekts; das Objekt wird negiert und das Subjekt verabsolutiert. Das Objekt, die Welt, wird als absurd bezeichnet, ein souveräner, absolut freier Mensch wird dieser Welt übergeordnet. Für diesen Menschen ist die Welt nur ein Gegenstand des Spiels. Nicht wegzudenken vom Spiel ist das siegreiche Lachen, das metaphysische Lachen, jenes Gelächter, mit dem der Mensch seinen Sieg über die Absurdität der Welt kundtut. Klíma benannte daher seine Philosophie mit dem Terminus "Ludibrionismus".

Mit seinem metaphysischen Lachen bereicherte Klíma den Diapason der Gelächterkultur, welche laut M. Bachtin schon von den ersten menschlichen Gemeinschaften an mit befreiendem Lachen auf diverse Kulte von Gottheiten und erhabenen Mächten reagierte. Auch Klíma ging es darum, einen existentiellen Raum zu schaffen, in dem der Mensch mit heiterer metaphysischer Überlegenheit frei leben könnte, allwo die ihn umgebende Welt absurd ist.

Jan Lukeš

DAS LACHEN DER TSCHECHISCHEN MODERNE

Der Aufsatz konzentriert sich auf die Beziehung der tschechischen literarischen Moderne der 90er Jahre zum Humor in der von 1892 bis 1895 reichenden Zeit ihrer intensivsten Formung, wo sie sich mit dem Manifest *Česká moderna* /Die tschechische Moderne/ definierte und gleichzeitig im Grunde genommen ihre Existenz abschloß. Es zeigt sich, daß der ernsthaften Suche nach der eigenen Identität und dem Verständnis der Rolle der Kunst und des Künstlers in der Gesellschaft einer gewissen Überspanntheit wegen aus der heutigen Sicht auch genügend unfreiwilliger Humor entspricht, die Moderne selbst aber einen ausgeprägten Sinn für das nahezu ausschließlich bittere, durch Grimasse, Persiflage, Sarkasmus, höhnische Satire und grausame Ironie /A. Sova, J. S. Machar/ gekennzeichnete Lachen besaß. Am meisten vielleicht sind diese Züge im Bereich der Kritik und Polemik zur Geltung gekommen, in jenen Gattungen also, die in der gegebenen Zeit am deutlichsten das Profil der Moderne prägten; die erwähnten Charakteristika zusammen mit formaler Geschliffenheit und Logik der Argumentation machten sie zu allertypischsten und allerfruchtbarsten Äußerungen des Bestrebens

der literarischen Generation der neunziger Jahre.

Marek Nekula

DIE AUFFASSUNG DER IRONIE BEI DER SOG. IRONISCHEN GENERATION DER 90er JAHRE

In meinem Beitrag habe ich die Auffassung der Ironie bei der sog. ironischen Generation /Karásek, Šalda, Hlaváček u. a. m./ vorgestellt. Die ästhetische Konzeption scheint hier u. a. auch den Normalgebrauch der Wortironie zu modifizieren, was z. B. im Widerspruch zwischen dem Charakter der Äußerung und ihrem metasprachlichen Kommentar seinen Ausdruck findet. Es wird hier gezeigt, daß die behandelten Autoren zur sog. analytischen Auffassung der Ironie neigten /die Ironie sei nicht signalisiert/, die der sog. synthetischen Auffassung gegenübergestellt werden kann /die Ironie sei signalisiert/. Vor diesem Hintergrund versuche ich, eine Interpretation des Gedichtbandes "Sokolské zpěvy" von K. Hlaváček anzudeuten.

Deutsch vom Verfasser

Alena Pomajzlová

ÜBER DEN SCHUND

Der Beitrag befaßt sich mit den volkstümlichen Romanen des 19. Jahrhunderts, die Josef Váchal zu seinem Krvavý román /Blutroman, 1924/, der vom Autor einmal als "satirisch und grotesk", einmal - im Gegensatz dazu - als "Versuch um den Idealtypus eines Blutromans" bezeichnet wurde, inspiriert haben. Der Ausgangspunkt für die Untersuchung dieser Werke vom Standpunkt der Parodie waren die Studien von Jurij Tynjanow, in denen die Ansicht, daß die Intention der Parodie notwendigerweise die Lächerlichmachung sein müsse, in Zweifel gestellt wird. Tynjanow gibt zu bedenken, daß das Wesen der Parodie ihre Orientierung auf ein anderes Werk, beziehungsweise Werke, wo es zur Verschiebung der beiden Ebenen, d. h. sowohl des parodierten Werkes, als auch der Parodie, kommt, sein mag. Bei den volkstümlichen Romanen kann man dieser Ausrichtung auf die erfolgreichen Werke der Gattung, die sich mit der - wenngleich unbeabsichtigten - Bedeutungsverschiebung von der Spannung zum Lachen hin verknüpft, sicher nachspüren. Die Volksromane parodierten ungewollt. Josef Váchal schuf bereits eine beabsichtigte Parodie. Mit seiner Struktur verbleibt Váchals Werk stets innerhalb der Gattung, es gehört unter die volkstümlichen Romane mit ihren Selbstparodien, wird aber bereits von außen, mit Abstand, betrachtet. Konstruktion und Destruktion fungieren gleichzeitig, Ideal und Satire berühren einander. Die paradoxe Charakteristik Váchals, welche die Anregung zu dieser Betrachtung gab, ist nicht nur eine irreführende Verunklarung, sondern hat, wie wir sehen, auch ihre Berechtigung.

Roman Prahl - Vojtěch Lahoda

KARIKATUR UND KUNSTWERK. ZUR GENESIS DER MODERNEN KUNST

Der Beitrag versucht, die altneue These, nämlich, daß die Karikatur thematisch sowie stilistisch die moderne Kunst antizipierte, wiederzubeleben, dies allerdings mit Wissen, daß es sich um eine, und zwar recht paradoxe, Linie handelte. Zu jenem kritischen Moment, in dem sich die Leistung der Karikaturisten mit den Bestrebungen der modernen Maler kreuzte, kam es bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Frankreich, wo er damals auch in der ganzen produktiven Offenheit dieses Landes reflektiert wurde, hauptsächlich von Baudelaire. Der Einwirkung der Karikatur als eines Repräsentanten der trivialen Produktion auf die hohe Kunst begegnen wir allerdings schon viel früher, nämlich in den Anfängen der neuzeitlichen Explosion der satirischen politischen Zeichnung /siehe z. B. den Einfluß des Karikaturisten Gilray auf J. L. David oder die Verspottung Davids durch Daumier/. Eine typische Zielscheibe der modernen Karikatur war die restaurierte Antike. Während die mit der modernen Strömung verknüpften Publizisten die Karikatur als Kunst verteidigten, hat die zeitgenössische Kritik der bildenden Kunst, welche gegen die modernen Werke polemisierte, diese häufig ausdrücklich mit der Karikatur assoziiert - negativ, es versteht sich /siehe die Karikaturen von Courbets und Manets Bildern/. Die Karikaturisten erfaßten oft das Meritum eines neuen Werkes inklusive seiner neuen inneren Widersprüche, und zwar vielfach früher oder besser, als es die Kunstkritik tat. /Siehe die Karikaturen von Courbets Welle aus dem Jahre 1870 /. Ein eigenständiges Problem sind die Karikaturen der Manetarbeiten, vornehmlich seiner Olympia, die bis zum frühen Picasso führen. Auch in Böhmen verliefen in der Karikatur Streitereien um die neue Kunst und künstlerische Strömungen schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts, doch erst die Sezession und Moderne brachten jene Aufbrüche und Schocks der Neuheiten, mit denen sich für die Karikatur Möglichkeiten öffneten. Davon zeugen insbesondere die Parodien auf die Bilder von der Prager Munch-Ausstellung 1905, weiterhin die Serien von den Ausstellungen der Vereinigung Mánes in Prag 1909 und der kubistischen Gruppe der bildenden Künstler aus dem Jahre 1912. Es ist allerdings seltsam, daß zu den Mitgliedern der kubistischen Gruppe der bildenden Künstler zwei professionelle Karikaturisten zählten und daß sich zumindest zwei der weiteren Maler dieser Gruppe, Filla und Procházka, während ihres Übergangs zum Kubismus systematisch mit der Karikatur beschäftigt haben. Wie ist diese Beziehung der frühen tschechischen Avantgarde zum Humor und Karikatur zu erklären? Aus der Vergangenheit wirkte hier immer eine starke einheimische Tradition nach, in deren Zuge es in der Sphäre der bildenden Kunst weder zu einer Verschärfung, noch zum Zusammenschluß der beiden Extreme, des Ernsten und des Humorigen, kam, wie es wohl in Frankreich der Fall war.

Das frühavantgardistische Schaffen orientierte sich bei uns auf die aktuelle, in Entstehung begriffene, im wesentlichen jedoch hohe Kunst, eventuelle Ausnahmen waren von seiner Warte aus gesehen Outsider /J. Váchal/. Es gibt noch einen allgemeineren, die Karikatur betreffenden Grund. Die mit der Welt der Erscheinungen und deren Demaskierung zusammenhängende Karikatur knüpfte sich an das ursprüngliche Programm der Modernisten, ein Zeuge ihrer Zeit zu sein. Im Kontext der anders ausgerichteten schöpferischen Ambition der frühen Avantgarde, nämlich die alte Wirklichkeit zu negieren und eine neue zu schaffen, verlor die Karikatur ihren Sinn. Die Karikatur und Kunstparodie wurde - dadurch, daß sie nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch die Kunstobjekte in Einführungsstriche gesetzt hat - schließlich - seit der Dada-Epoche - zu einem der Ausgangspunkte einer extremen und in ihren Folgen umstürzlerischen Art der künstlerischen Bedeutungsgebung.

Jaroslava Pešková

DAS LACHEN ALS SOZIALE TATSACHE

Zur Ontologie des Lachens

Das Schlußwort beachtete das Lachen als anthropologisch-psychologische Kategorie, als eine Kategorie der Aussage über sich selbst, über die Welt und zugleich als einen Ausdruck der Einstellung zu der Welt, zu sich selbst, zu den eigenen Möglichkeiten. Es versuchte, den Grund des Unterschieds zwischen Lachen und Auslachen /Hohnlachen, Verspotten/ zu beleuchten und betonte, daß das Lachen ein Ausdruck der wesenhaft menschlichen Transzendenz des Gegebenen ist. Das Maß der Tiefe des Bewußtseins dieser Transzendenz fällt mit dem Maß der Tiefe der Quellen des Lachens überein.

DISKUSSIONSBEITRÄGE

Jaroslav Kolár

Das Gelächterprinzip

Jan Neruda und die tschechische Karikatur

Marie Pospíšilová

Das nostalgische Lächeln der Neoromantik

/Zu Hanuš Schwaigers Bild Člověk je tu /Der Mensch ist hier/aus den Sammlungen der Prager Burg/

Jaroslav Douša

Die Emigration eines Teiles der Prager nach Pilsen seit dem 15. Jahrhundert und die satirischen Nachklänge der Ereignisse des Jahres 1866 in Prag und Pilsen

Nikolaj Savický

K. M. Čapek-Chod und die Ironie als Instrument der bildkünstlerischen Kritik