

ČESKÉ MELODIE

Josef Pospíšil

# ČESKÉ MELODIE

---

Eine Sammlung  
von 202 Schachaufgaben

von

**Josef Pospíšil**

---

Herausgegeben von

**A. C. White und W. H. Thompson**

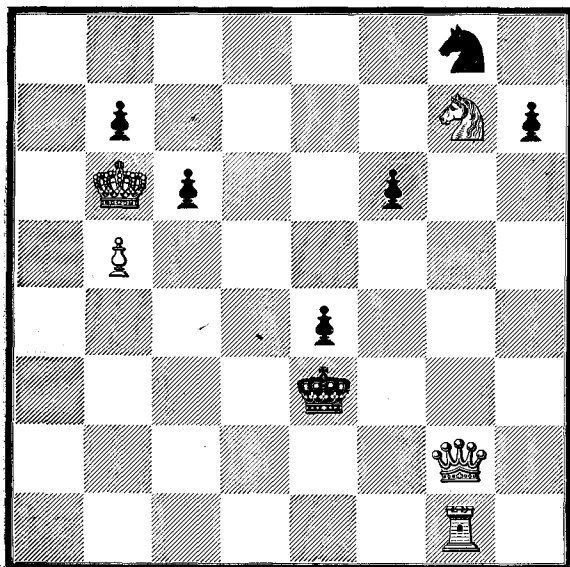
---

Mit einer Einleitung  
von **B. G. Laws und J. W. Allen**

**POTSDAM**  
A. Stein's Verlagsbuchhandlung  
1908

An  
**M. W. W.**

**A. C. White und W. H. Thompson**  
gewidmet

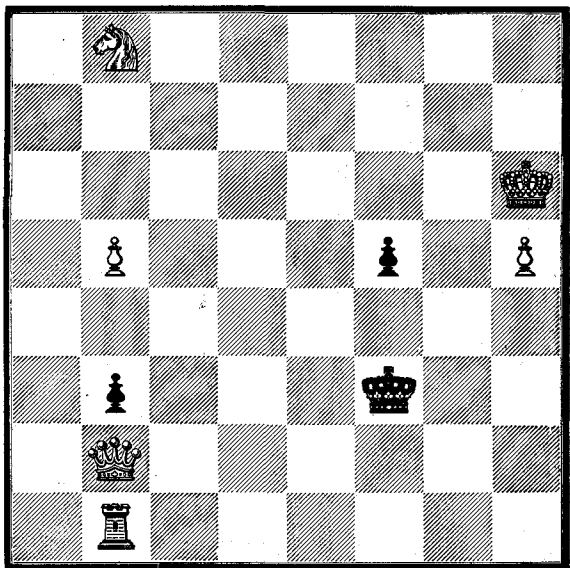


4 Züge.



**B. G. Laws und J. W. Allen**

gewidmet



4 Züge.

## Die böhmische Theorie des Schachproblems.

Eine allgemeine Betrachtung der Schachprobleme, wie sie die böhmischen Komponisten geschaffen haben, läßt es der Mühe wert erscheinen, auf die Bestrebungen und Errungenschaften des Tschechen im Gebiete der Kunst hinzuweisen. Seit dem Wiederaufleben der nationalen Bewegung in Böhmen gegen das Ende des 18. Jahrhunderts hat das böhmische Volk Großes geleistet in der Literatur und den schönen Künsten, namentlich in der Musik. Es fällt einem dabei unwillkürlich auf, wie Musik und Schach beständig Hand in Hand gehen. Das böhmische Schachproblem kann tatsächlich als ein untergeordnetes und verspätetes Kunsterzeugnis der böhmischen Nationalbewegung angesehen werden. So finden wir denn auch, daß das Schachproblem, wie wir es bei einem Volke mit solchem Feingefühl und Verständnis für künstlerischen und musikalischen Ausdruck nicht anders erwarten können, eine ausgesprochen künstlerische Form annimmt.

Das Gesetzbuch, an das sich der heutige Meisterkomponist hält, ist nicht die Entdeckung oder Erfindung eines einzelnen Volkes, es ist das Resultat der Bemühungen zahlreicher

Komponisten aller Nationalitäten, der Bestrebungen, die darauf hinzielen, der Problemkonstruktion die höchste künstlerische Vollkommenheit, der sie fähig ist, zu geben. Jede Kunstschule, welcher Art sie auch sei, macht Gebrauch von technischen und ästhetischen Grundsätzen. Unermüdliches Forschen bei allem Widerstreit der Ideale führt zu einem Ausgleich, der Fortschritt der Theorie bedeutet. Eine Schule lernt von der andern. Zugleich mit dem Anwachsen der technischen Kenntnisse ist auch die Grundlage der wahren Ästhetik Schritt für Schritt niedergelegt worden. Das war die Entwicklung des Schachproblems. Jeder hervorragende Komponist seit vierzig und mehr Jahren hat an dem Aufbau der heutigen Problemtheorie mitgewirkt.

Bei der Entwicklung dieser Theorie hat sich, wenigstens auf dem Gebiet des Ästhetischen, der Einfluß der böhmischen Komponisten besonders geltend gemacht. Durch die Vollkommenheit, welche diese erreichen, angespornt, ließen sich auch die Komponisten anderer Länder bis zu einem gewissen Grad belehren und die Popularität, der sich böhmische Werke erfreuen, führte zu einer allgemeinen Verbreitung ihrer Lehren.

Die böhmische Schule mag in den Jahren 1860—1870 entstanden sein, König gilt bei seinen Landsleuten als der Begründer derselben, und wenn dem so ist, so gehört Anton König auf dieselbe Stufe wie die anderen großen Pioniere, Konrad Bayer und Samuel Loyd. Sicher ist, daß König bald Schüler

## VII

und Gleichgesinnte fand in J. Drtina, J. Paclt, A. Kvíčala, K. Makovský und K. Kober. In den Jahren 1870—1880 schlossen sich ihnen Komponisten von außerordentlichem Talent an, an ihrer Spitze J. Dobruský und Jiří Chocholouš. Dobruský, sicherlich der größte der älteren tschechischen Komponisten trug wohl am meisten von allen Zeitgenossen dazu bei, den hohen künstlerischen Wert der böhmischen Prinzipien zu beleuchten. Die ungewöhnliche Fruchtbarkeit aber von Chocholouš und sein Geschick, in verschiedenen Stilarten mit gleicher Genialität zu komponieren, verschafften ihm in Europa die größere Berühmtheit und deshalb waren auch seine Werke vielleicht von noch größerem Einfluß. In den achtziger Jahren erschienen dann andere große Komponisten dieser Schule auf dem Plan: J. Kotrč, J. Pilnáček, K. Kondelík, E. Mazel, K. Fiala, L. Vetešník und vornehmlich Josef Pospíšil. Seit dieser Zeit ist die Zahl erstklassiger böhmischer Schachkünstler beständig im Zunehmen. Man hat keine Mühe, vertraute Namen wie die folgenden zu finden: K. Traxler, L. Cimburek, K. Musil, B. Frohmann, J. Smutný, St. Zimmermann, V. Tuzar, J. Švejda, J. Kesi, V. Císař, J. Kerles (= F. Skalík), St. Trčala, E. Palkoska, O. Grössl (= O. Kunětický). M. Košťál (= M. Havel), Z. Mach und B. Přikryl.

Die Turniere des böhmischen Schachklub in Prag (Český spolek šachovní), deren Schieds-

## VIII

richter Anhänger der neuen Schule waren, lenkten zweifellos in der Periode des Kampfes mit deutschen, englischen und amerikanischen Rivalen die allgemeine Aufmerksamkeit auf diese Grundsätze und erregten lebhaftes Interesse dafür. In gleichem Sinne wirkte auch die Veröffentlichung der „3:0 ausgewählten Probleme der böhmischen Schule“ (České úlohy šachové), herausgegeben im Jahre 1887 mit einer Einleitung von Pospíšil („Grundsätze der Theorie des Schachproblems“). Das war böhmische Kundgebung!

Gleichzeitig mit der böhmischen Entwicklung regte man sich auch in anderen Ländern. In den siebziger Jahren schlug der große Deutsche Klett und in den achtziger Jahren Berger („Das Schachproblem und dessen kunstgerechte Darstellung“ 1884) dieselbe Richtung ein wie die Böhmen, wenngleich sie mehr Gewicht auf strategische Werte legten. Aber auch England hatte eine Parallelbewegung. Im Jahre 1886, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Pospíšil'schen Abhandlung, erschien „der Leitfaden für das Schachproblem“ (Chess Problem Text Book) mit Dr. C. Plancks allbekannter Einleitung, die in verschiedener Hinsicht den Grundzügen des böhmischen Schriftstellers zuvorkam.

Es ist hier nicht der Ort, die bezeichnenden Grundsätze der deutschen, englischen und amerikanischen Schule der Problemkomposition, welche in den Jahren 1870 bis 1890 mehr oder weniger entschlossen den

böhmischen Bestrebungen entgegentraten, zu besprechen. Eine Stelle aus Plancks Werk wird für unseren Zweck die Unterschiede zur Genüge beleuchten. „Der Deutsche“ schrieb Planck im Jahre 1886, „glänzt durch Schönheit und Tiefe der Anlage, der Engländer durch konstruktives Geschick und der Amerikaner durch Witz und Schärfe der Idee. Es ist rein unmöglich, die Verdienste dieser divergierenden Merkmale gegen einander abzuschätzen. Sie trotzen jedem Vergleich. \*Jedes ist in begrenztem Maße für ein gediegenes Problem unerlässlich, aber jedes kann auch übertrieben werden; denn da sie Gegensätze bilden, kann eines fast immer nur auf Kosten der andern ausschließlich befolgt werden. Der Deutsche erreicht wunderbare Tiefe auf Kosten der Genauigkeit, der Engländer verzichtet auf Tiefe und Schärfe der Idee, wenn er nur in der Konstruktion Vollkommenheit erreicht, und der Amerikaner wirft einer kernigen Idee und humoristischen Situationen zu Liebe künstlerische Schönheit und konstruktive Eleganz über Bord.“

Die Entwicklung des Problems hat tatsächlich zu einem bedenklichen Widerstreit der Bestrebungen geführt und die Komponisten der achtziger Jahre waren sich dieses Konfliktes und der Natur der vorangegangenen Umwälzung wohlbewußt.

„Erst vor wenigen Dezennien entledigte sich die Problemkunst dieser drückenden Fesseln und erlangte vollkommene Selbstständigkeit. Man erkannte, daß die Ideen

des praktischen Spieles, so schön und interessant sich auch dieselben zuweilen gestalten, dennoch auf die Dauer keinen ausreichenden Stoff zu Problemkompositionen abzugeben vermögen und gelangte zur Einsicht, daß das Erfinden und Ergründen interessanter, wenngleich auch im praktischen Spiel vielleicht niemals vorkommender Kombinationen an und für sich keinen geringeren Reiz und Genuß darbiete als der geistige Zweikampf am Schachbrette.

Seit dieser Erkenntnis datiert eine neue Periode der Problemkunst. In dieser Periode blühte die letztere bei gänzlicher Veränderung ihres bisherigen Wesens großartig empor und erlebte eine kaum je geahnte Verbreitung.

Die Problemfinder komponieren nicht mehr zu Nutz und Frommen des praktischen Spielers, ihr vornehmstes Bestreben geht vielmehr dahin, den Löser mit wirklich schönen interessanten Ideen, jedoch nur in geläuterter Form zu ergötzen.“

Planck hatte 1886 geschrieben: „Ein sorgfältiger Vergleich zu verschiedenen Zeiten verfaßter Probleme zeigt, daß die Kunst denselben Entwicklungsprozeß durchgemacht hat, der allen Erzeugnissen des menschlichen Geistes eigen ist, nämlich einen schrittweisen, stets von der Einfachheit zur Kompliziertheit gerichteten Wechsel, so daß die naive Leistung des einstigen Komponisten in ihrem heutigen ausgearbeiteten und ausgeschmückten Gewande kaum wieder zu erkennen ist.“

Jetzt, also, mußte sich der Theoretiker mit der Zukunft beschäftigen. Welches waren

die Grundsätze, die den Komponisten leiten sollten bei dem Bestreben, „den Löser mit wirklich schönen, interessanten Ideen zu ergötzen.“ Wir haben der wahren Natur der Antwort, welche der böhmische Komponist auf diese Frage gab, auf den Grund zu gehen.

Es mag vor allem angezeigt sein zu beachten, wie sich die Böhmen zur Frage der Schwierigkeit stellen. Sie ist ein Hauptmoment, untrennbar vom Schachproblem, liegt doch seine Berechtigung schon im Wort „Problem“ selbst. Schwierigkeit ist nicht etwa Merkmal einer bestimmten Konstruktionschule, die Frage ihrer relativen Wichtigkeit als Problembestandteil ist tatsächlich die nämliche für jede Schule. Wo Schwierigkeit der Hauptzug eines Problems ist, wird dasselbe zum bloßen Rätsel. Keine Kompositionsschule ist soweit gegangen. Es kann davon abgesehen hier nur gesagt sein, daß die Schwierigkeit, so sehr sie wünschenswert und in gewissem Grade von Wichtigkeit ist, weder mit Aufopferung der Schönheit noch der konstruktiven Genauigkeit erkaufte werden darf.

Es schrieb Pospíšil in seinen „Grundzügen“:

„Schon aus der Bezeichnung „Aufgabe,“ „Problem“ geht hervor, daß eine wichtige Eigenschaft dieses Schachproduktes in der Schwierigkeit liegt, welche sich dem Auffinder in gegebener Position enthaltenen Kombination entgegenstellt. Man gelangt auch dann erst zur völlig richtigen Beurteilung des



Problemwertes, wenn man zu dessen Lösung den eigenen Scharfsinn angestrengt hat.“

Wir glauben, daß tatsächlich alle ernstesten Komponisten lange Zeit hierin gleicher Ansicht waren. Aber es muß doch betont werden, daß eine Kompositionsschule, welche vor allem auf strategische oder streng intellektuelle Momente Gewicht legt, im Durchschnitt unvermeidlich mehr schwierige Probleme liefert als eine, welche eher ausgesprochen ästhetischen Anschauungen huldigt. „Schwierigkeit,“ sagt Planck, „gerät oft in Konflikt mit Schönheit, und doch entsteht die feinste Art von Schwierigkeit aus ihr.“ Die böhmischen Komponisten legen ein Hauptgewicht auf ästhetische, von rein intellektuellen abweichende Gesichtspunkte und in Folge davon sind ihre Probleme verhältnismäßig leicht. Allein diese Tendenz rührt nicht etwa von theoretischer Geringschätzung der Bedeutung der Schwierigkeit her.

Das wahre Hauptverdienst der Böhmer Schule besteht darin, daß sie zuerst ganz scharf erfaßt haben, daß das Schachproblem als Kunstprodukt ästhetischen Gesetzen unterworfen ist, und daß sie als die Haupteigenschaft seines künstlerischen Wertes das Prinzip der Ökonomie gefunden haben. Die folgende Stelle aus Pospíšils Abhandlung vom Jahre 1887 ist von besonderer Wichtigkeit:

„Das Idealschöne im engsten Sinne des Wortes bildet das Ziel der böhmischen Komponisten und um dieses zu erreichen macht sich ein mannigfach Trachten geltend.

Dieses Bemühen äußert sich in der Schönheit des eigentlichen Inhaltes, welcher nicht allein ein Hauptspiel, sondern eher ein größere Anzahl zum harmonischen Ganzen vereinter Varianten umfaßt.

Mit unentwegter Strenge fordert die böhmische Problemschule die Einhaltung aller Kunstgesetze, insbesondere der Schachästhetik als Mattreinheit, Ökonomie und Ebenmaß der Mittel, sowie Schönheit der Position. Während des Verlaufes der Lösung erblickt sie die Schönheit in frischer, natürlicher und ungezwungener Eleganz des Aufbaues. Dabei unterschätzt sie keineswegs weder die Wichtigkeit tiefer und gediegener Anlage, noch die eines verborgenen Lösungsverlaufes, aber wo es notwendig erscheint, ordnet sie selbst diese Forderungen dem ersten Gebote der Schönheit unter.“

Hört man so die Hauptzüge eines Problems aufzählen, so vermißt man, daß der Verfasser die Notwendigkeit eines Hauptspiels nicht rundweg in Abrede stellt. Und tatsächlich liest man aus obiger Stelle, daß er ein solches nicht für notwendig ansieht. Doch hält er an anderm Orte in der nämlichen Schrift seinen Standpunkt weniger aufrecht. Er spricht gelegentlich vom „wichtigsten Teil des Probleminhalts: dem Hauptspiel (Hauptvariante).“ Und dann betont er noch nachdrücklicher: „In der Verbindung mehrerer schöner Ideen, unter denen aber die Hauptidee dennoch hervorragen soll, liegt ein eigentümlicher, unbestrittener Reiz.“

Dieses unerwartete Hervorheben des „Hauptspiels“ scheint anzudeuten, daß Pospíšil sich im Jahre 1887 nicht ganz von deutschem Einfluß freihalten konnte. Das wahre Bestreben der Schule, deren Vertreter er ist, hebt nichtsdestoweniger die Darstellung und Vereinigung von zwei oder mehr Ideen von ungefähr äquivalentem Werte in jedem Problem hervor. Pospíšil scheint, nach seiner Abhandlung beurteilt, kaum eine Ahnung von der doppelten Vorstellung gehabt zu haben. Er dachte wohl an die einzelne Idee, der das Problem entsprang, indem er von dem Musterbild des Komponisten, etwa in der Form eines einzelnen Themas, ausging, aus dem dann im Verlauf des Konstruktionsprozesses erst der Variantenreichtum erhalten wurde. Die Darstellung der Ausgangsidee ist das, was er Hauptspiel nennt. Andererseits scheint Pospíšil, selbst wenn er an verschiedenen Stellen seines Buches mit Nachdruck die Bedeutung des Hauptspiels hervorhebt, doch gleichzeitig in dieser Frage die wahre Natur der böhmischen Bestrebungen gekannt zu haben.

„Es mag mitunter auch vorkommen, daß Aufgaben, obwohl reich an schönen Kombinationen, mit der Motivierung unterschätzt werden, daß sie nur Varianten, aber kein Hauptspiel enthalten; daß aber diese Art der Problemdichtung in der Schachwelt immer mehr an Boden und Bedeutung gewinnt, ist unstreitig ein Hauptverdienst der böhmischen Problemkomponisten.“

Und wiederum: „Es kann mit Fug und Recht behauptet werden, daß die Problemerkunst der Zukunft in dem Verflechten schöner Varianten — ob sie nun dem Werte nach einander gleichstehen oder in einem Hauptspiel kulminieren — ihr vornehmstes Ziel suchen und bei vollendeter Durchführung neue Triumphe feiern wird.“ Aus derartigen Stellen wie die zitierten ersieht man, daß hier die wirkliche böhmische Auffassung zum Ausdruck kommt. Tatsächlich war schon im Jahre 1887 das „Verflechten schöner Varianten“ das „vornehmste Ziel“ der böhmischen Künstler.

Das bezeichnendste der mehr äußerlichen charakteristischen Merkmale der böhmischen Schule liegt in der enormen Wichtigkeit, die sie der Mattreinheit beimißt. Pospíšils Abhandlung macht keinen scharfen Unterschied zwischen Mattbildern, welche bloß „rein“ sind, und solchen, welche wir nach dem englischen Sprachgebrauch „Modelle“ nennen wollen, welche also gleichzeitig rein und ökonomisch sind. Unter den böhmischen Komponisten der achtziger Jahre herrschte vielleicht die Tendenz, bloß „reine“ Matt den ökonomischen, aber unreinen, vorzuziehen. In der Abhandlung vom Jahre 1887 findet sich jedoch keine Spur davon, und es leuchtet ein, daß, wenn der Verfasser von reinen Mattbildern spricht, er in der Regel an „Modelle“ denkt. Die Böhmen waren so begeisterte Anhänger der Mattreinheit, daß sie geneigt waren, Probleme einzig und allein der Mattreinheit zu Liebe zu konstruieren.

Pospíšil schrieb im Jahre 1887: „Die Problemidee präsentiert sich bald in einem einzigen überraschenden Zuge, bald in schönen reinen Mattstellungen, bald wieder als eine einzige mehrzügige feine Kombination, oder sie basiert auf dem Zusammenhange der einzelnen Züge mit dem Endresultate.

Es ist bezeichnend, daß der Verfasser hier mit sichtlicher Befriedigung auch des Problems gedenkt, das kein anderes praktisches Verdienst aufweist als seine Mattbilder, selbst wenn er an anderer Stelle seines Werkes solche Erzeugnisse „unvollkommen“ nennt. In einigen wertvollen Notizen hat sich Pospíšil in neuerer Zeit, so auch im Jahre 1907 speziell zur Verwendung\ im vorliegenden Werke, über solche Probleme geäußert und er spricht mit nachdrücklicher Mißbilligung davon.

„Die Aufgaben wirken dann rein äußerlich und sind leicht; solche Aufgaben vereinigen oft bekannte, abgenützte Ideen. Sie sehen ihr Hauptziel nur im Zusammentreffen mehrerer reiner Mattstellungen. Sie sind leicht lösbar, nicht tief angelegt, pflegen eine überfüllte Position zu haben, eine mangelhafte Konstruktion (einzügige oder mehrere Drohungen), einen schwachen ersten Zug und andere Mängel. Nach solchen Erzeugnissen sollte man die böhmische Problemschule nicht richten!“

Das ist wahr, aber sicherlich ist es ebenso wahr, daß die böhmische Schule tatsächlich die Produktion solcher Probleme begünstigt hat.

Es leuchtet ein, daß es bedenklich war, der Mattreinheit eine so ungewöhnliche Bedeutung beizumessen, aber gleichwohl sind darin die böhmischen Sachverständigen für keine Konzessionen zu haben.

„Das Gesetz der Mattreinheit muß — wenn auch nicht in jeder — so doch in der wichtigsten Mattstellung des Hauptspieles, resp. den den ausschließlichen Probleminhalt bildenden Varianten — absolut gewahrt werden.

Wenn also ein Variantenkomplex den Inhalt des Problems bildet, so muß jede Variante wenigstens in ein Modell ausmünden; nur so kann der vorige Satz gemeint sein. Ein würdiges Ziel, aber ein hartes Gesetz! Solche Strenge ist nur in einer Schule, die ästhetische Werte über intellektuelle setzt, denkbar.

„Die Forderung nach Mattreinheit ist keine willkürliche Regel, sie resultiert vielmehr einfach und klar aus dem Wesen des Problems, das die feinste und knappste Ausnützung der Position und Mittel bis zum letzten Mattzuge hinauf anstreben soll.“ (Pospišil, Grundzüge.) Schon Planck hatte deutlich ausgesprochen, daß Modelle streng logisch ein Teilstück vollkommener Ökonomie sind. Der Begriff der „Ökonomie“ in einem Schachproblem ist nicht etwa von den böhmischen Komponisten allein entwickelt worden, sie haben ihn auch nicht zuerst formuliert. Nichtsdestoweniger gebührt der böhmischen Schule mehr als jeder anderen das Verdienst, dieser

## XVIII

Lehre Geltung verschafft zu haben. Der Ausdruck „Ökonomie“ schließt in seiner gewöhnlichen Anwendung zwei verschiedene Gedanken in sich: Zunächst den der idealen Einheit, die auf dem Zusammenwirken aller weißen Figuren in jeder Phase des Lösungsverlaufes beruht, und sodann den des richtigen Verhältnisses zwischen Kräfteaufwand und geleisteter Arbeit. Wendet man den Ökonomiebegriff nur auf dieses letztere Verhältnis an, dann ist die Einheit des Problems eine unabhängige Sache für sich. Es ist klar und sowohl aus ihren Werken als auch aus der Abhandlung von 1887 zu ersehen, daß nach Auffassung der Böhmen Einheit in Ökonomie inbegriffen ist. Ökonomie verbunden mit Einheit war ihr Motto, gerade wie es auch das Leitmotiv der modernen Komponisten ist. Die Böhmen waren Idealisten. Nicht nur soll jeder weiße Offizier in allen Phasen der Lösung mitwirken, sondern es wird auch sehr gewünscht, daß der weiße König und etwaige Bauern, die sich auf dem Diagramm befinden, wenigstens in irgend einem Stadium aktiv eingreifen. Sie empfinden es sehr als Mangel an Logik, daß bei den allgemein anerkannten Regeln die Ökonomie die weißen Bauern nicht umfaßt. Sehr sparsame und gewissenhafte Verwendung der weißen Bauern ist einer der Marksteine, welche die böhmische Arbeit von der der österreichischen oder Wiener Schule unterscheidet.

Die böhmischen Theoretiker sind stark geneigt, die Forderung, die sie dem Komponisten

in Bezug auf die Verwendung der weißen Figuren stellen, auch auf die schwarzen Kräfte auszudehnen. In seiner Abhandlung von 1887 geht Pospíšil allerdings nur soweit, daß er Befolgung der Vorschriften der Ökonomie für die schwarzen Kräfte „wohl aber nicht mit derselben Strenge“ wünscht. Und in seinen „Notizen“ von 1907 bemerkt er:

„Viel Arbeit verwendet oft der böhmische Problemist um die Unkorrektheiten nur durch die notwendigsten Mittel zu verhindern, denn das wiederholte Zugeben von schwarzen Verteidigungsfiguren muß ihm verpönt sein!“

Das Ideal absoluter, vollkommener Einheit, die auf dem Zusammenwirken aller weißen und schwarzen Kräfte in jeder Phase der Lösung beruht, ist durch und durch ausgeprägt.

Das Ideal ist kaum, oder höchstens in kleinem Maßstabe, erreichbar. Eine Schule, die nur mit vollkommener Einheit zufrieden sein kann, führt zur bloßen Pikanterie und wird, wenn sie es wirklich zu etwas bringt, zur Schule der Miniaturen. Solche Mißgriffe kannten die böhmischen Theoretiker nicht. Sie merkten wohl, daß eine sehr feine Anlage einen großen Kräfteaufwand nach sich zieht und daß die Ökonomie an sich mit der Zahl der Steine auf dem Brett nichts zu tun hat. Nichtsdestoweniger findet sich auch unter den böhmischen Künstlern ein Streben nach Arbeit im kleinen Maßstabe, eine Tendenz, die in den Werken der neuesten und glänzendsten



unter ihnen, wie „Havel“ und Mach, zum Ausdruck kommt.

Absolute, vollkommene Ökonomie und Einheit hätte logischer Weise den Sinn, daß jede weiße Figur in jeder Phase ihrer Stärke entsprechend gleicher Weise wirksam sei. Das ist streng genommen ein Ding der Unmöglichkeit, mit Recht aber beharren die Böhmen darauf, daß gute Ökonomie ohne weiteres harmonische Ausgleichung nach sich zieht.

„Unschön wirkt eine Figur, welche im ganzen Kombinationsverlaufe nicht tätig auftritt, indem sie lediglich zur Felderdeckung dient. Darum soll zwischen der passiven und der aktiven Wirksamkeit der weißen Kräfte ein gewisses Gleichgewicht herrschen; eine Figur, welche in der einen Variante nur passiv verwendet wird, soll eine desto größere Rolle in einer anderen spielen; wenn sie im Lösungsverlaufe sich hervorgetan hat, entschuldigt man dann ihre schwache Beteiligung am Resultate — bei der Mattstellung.“ (Grundzüge.)

Ein weniger großes, aber sehr bezeichnendes charakteristisches Merkmal der böhmischen Schule ist die Bedeutung, die sie der Anfangstellung beimißt. Auch diese soll nach Pospišil (1887) künstlerische Würde an sich tragen, sie soll ein anziehendes Gemälde darstellen.

„Die Position soll sich dem Auge wohlgefällig zeigen. . . . . Man wird eine Stellung dann für schön erklären, wenn das Brett nicht

von Figuren überfüllt erscheint, wenn an einzelnen Stellen keine Anhäufungen im Gegensatz zu öden Stellen vorkommen, wenn also die immerhin zu übersehende Heerschar wohlverteilt das Schlachtfeld besetzt. Guten Eindruck macht weiter die Aktionsfreiheit der Offiziere.“

Als häßlich verwirft er die Verwendung von zahlreichen schwarzen Steinen, von weit vorgerückten weißen Bauern, von Doppel- und Trippelbauern und von Bauern, die sich gegenseitig aufhalten. Man braucht die Hartnäckigkeit der Böhmen in diesem Punkte nicht größer darzustellen als sie wirklich ist, aber man findet sie doch weit mehr unter ihnen als in einer andern Schule, und sie bildet ein weiteres Unterscheidungszeichen zwischen ihnen und den großen Komponisten der Wiener Schule.

Die Frage der Duale ist, vom böhmischen Gesichtspunkt aus betrachtet, nur Nebensache. Ein Dual in einer Variante von künstlerischem Wert wirkt natürlich ruinös und ist ein Fehler ernsterer Art. Wenn dagegen ein Problem nebensächliche Varianten mit Dualen aufweist, so stört das die böhmischen Theoretiker wenig oder gar nicht. Überdies bemerkt Pospíšil: „Der Verteidigung kann man es nie verwehren, gleichgiltige, selbst schlechte Züge zu gebrauchen.“ Was ist da noch mehr zu sagen! Jeder Fall muß nach seinem Verdienst beurteilt werden, aber ein strenges Gesetz gegen Duale ist bei einem

System der Komposition, das auf Einheit und Ökonomie aufbaut, und dessen Streben auf Verwirklichung des Schönen gerichtet ist, nicht möglich.

Ökonomie der Einheit, Gleichgewicht und Harmonie sowohl in der Anfangsstellung als auch im Spiel, „Vermengung schöner Varianten,“ diese Dinge sind die Hauptsache des böhmischen Problems. Es sollen nun noch gewisse Mängel und Schwächen der Theorie zur Sprache kommen.

Liest man Pospíšils Abhandlung, so ist man halb unbewußt geneigt, das Wort Problem mit Dreizüger zu übersetzen. Es ist klar, daß der Versuch, Zweizüger nach böhmischem Rezept zu komponieren, gewöhnlich mit der Komposition leichtgebauter Probleme von hohem, künstlerischem Wert endigt, und da sind in der Tat derartige Möglichkeiten beinahe erschöpft. Für die Konstruktion des Zweizügers können die böhmischen Prinzipien nur begrenzte und modifizierte Anwendung finden, wenn wir die Zweizüger nicht bloß zu einer zufälligen künstlerischen Kleinigkeit machen. Es kann kaum in Abrede gestellt werden, daß der Formzwang der Böhmen zum Untergang des Zweizügers führt.

Was den Vierzüger betrifft, so muß die böhmische Lehre logischer Weise auch auf ihn Anwendung finden, wie auf den Dreizüger. Es scheint jedoch fraglich, ob nicht die stark vermehrte Konstruktionsschwierigkeit beim Vierzüger notwendiger Weise einige Modifizierung der Theorie nach sich zieht. Man

darf füglich behaupten, daß der geistige Inhalt eines Vierzügers von größerem Wert ist als seine Form, und da diese beiden hier so schwer zu vereinigen sind, so muß halt die letztere zum Opfer fallen. Das Streben nach vollkommener Form in einem Vierzüger scheint leicht einige Opfer an Intellektualität gerade da zur Folge zu haben, wo diese Eigenschaft am meisten ausgeprägt sein sollte. Über diesen Punkt darf freilich nicht mit allzugroßer Bestimmtheit gesprochen werden, man denke nur an die Werke eines Dobrusky.

Die böhmische Theorie, als Lehre des Dreizügers, sündigt, wenn überhaupt, darin, daß sie den Wert der Form überschätzt. Es herrscht offensichtlich die Tendenz vor, die Bedeutung des rein intellektuellen Inhalts eines Problems zu vernachlässigen. Eine vollendete Form, ein hoher Grad von Einheit, ein glänzendes Opfer oder auch deren zwei, drei Varianten, die in Modelle ausmünden, das genügt wenigstens für die schwächeren unter den böhmischen Komponisten, um sich zufrieden zu geben, selbst wenn jede Fortsetzung ein Schach und der ganze Verlauf durchsichtig ist. Wenn nur das Ding niedlich aussieht! In manchen, ja in den schönsten böhmischen Glanzproblemen, empfindet man einen Mangel an Spitzfindigkeit. Sie sind geistreich, sie sind künstlerisch, sie halten treu zu den böhmischen Regeln, sie sind sogar schön, aber sie entbehren der intellektuellen Auszeichnung. Natürlich braucht das böhmische Problem unter diesem Mangel nicht zu

leiden; von dieser Tatsache mag sich jeder rasch überzeugen, wenn er die Probleme der vorliegenden Sammlung prüft. Wahr bleibt, daß die böhmische Theorie nicht genügend Nachdruck auf die Bedeutung der Intellektualität legt. Sie ist in der Hauptsache eine ästhetische Lehre der Form; gerade das ist es, was ihre Anwendung auf Zwei- und Vierzuger verunmöglicht.

Von dieser Betrachtung der böhmischen Theorie des Schachproblems gehen wir über zur Untersuchung der Werke vielleicht des größten Künstlers in Dreizügern, den die böhmische Schule erzeugt hat, zu den Werken von Josef Pospíšil.



## II. Die Problemwerke von Josef Pospíšil.

Josef Pospíšil wurde im Jahre 1861 in Bestvin (Böhmen) geboren, er absolvierte die Sekundarschule und die Gewerbeschule in Prag. Seit einigen Jahren ist er Lehrer der Naturgeschichte in Žižkov, einer Vorstadt von Prag.

Sein erstes Schachproblem veröffentlichte er im Jahre 1880. Fünf Jahre später begann eine stattliche Reihe von Turniererfolgen. In

drei von vier aufeinander folgenden Turnieren des Deutschen Schachbundes (1885—1892) gewann er den ersten Preis für Dreizüger. Im Jahre 1887 erschien die böhmische Sammlung *České Úlohy Šachové* mit seiner klassischen Einleitung. Zwischen 1888 und 1893 leitete er den Problemteil verschiedener böhmischer Blätter, darunter *Světozor* und *Zlatá Praha*. Von 1896 bis 1902 war er Problemredaktor der *České Listy Šachové*.

Der Stil eines Verfassers wird bestimmt zum Teil durch die Natur seiner Konzeptionen, zum Teil durch die Voreingenommenheit, die ihn während des Verlaufes des Konstruktionsprozesses beherrscht, und dieser wiederum ist beeinflußt durch sein ideales Ziel und die Problemtheorie. Der böhmische Komponist geht hauptsächlich von drei Voraussetzungen aus. Er trachtet darnach, zwei oder drei Varianten mit hohem Grad von ökonomischer Einheitlichkeit wiederzugeben, er sucht Modelle für seine Hauptvarianten zu erreichen und ist bestrebt, alles in einem anziehenden Ausgangsbild, das Freiheit atmet, ohne Überfülle und ohne unnatürliche Aufstellung der Figuren, zu vereinigen. Gewisse Klassen von Entwürfen lassen sich auf diese Weise gar nicht bearbeiten, oder man sollte vielleicht eher sagen, gewisse Gruppen von Wirkungen lassen sich bei solchem Vorgehen gar nicht erzielen. Der böhmische Komponist als solcher muß Hauptspiele von ausgeprägter Schärfe vermeiden, er kann nicht hoffen,

Effekte von höchster und schärfster Pikanterie zu erreichen. Wenn der strategische Entwurf armseliger Natur und Gemeinplatz ist, so ist das Ergebnis der konstruktiven Bemühung, wenn sie wirklich von Erfolg ist, wahrscheinlich eines jener Probleme, von denen Pospíšil sagt, daß sie hauptsächlich „in dem zufälligen Zusammentreffen reiner Mattstellungen“ bestehen. In seinen Notizen (1907) führt er eines seiner eigenen frühern Probleme (No. 28) als ein Beispiel, das auf der tiefern Stufe böhmischer Eigenart basiert, an. Die besten böhmischen Probleme jedoch tendieren auf ein oder zwei Typen hin, die sich allerdings nicht scharf von einander trennen lassen. Entweder sind sie von hervorragender Eleganz — in diesem Falle liegt ihr strategischer Inhalt vornehmlich in Opfern — oder sie sind von beachtenswerter Schärfe, die dann aber von keiner bestimmten Fortsetzung abhängig ist. Es gibt nicht eine einzelne, sehr tief verarbeitete Variante, auf welcher der Wert des Problems hauptsächlich beruht. Wahrscheinlich gibt es wenigstens eine stille Fortsetzung; aber die Feinheit des Problems besteht doch eher im Variantenkomplex, in der Art und Weise, wie die Varianten miteinander verknüpft sind, als in einer besonderen Variante. Einen solchen geistreichen und zusammengesetzten Entwurf nach böhmischer Manier mit hoher Ökonomie darzustellen und mit schönen Mattbildern zu schmücken, erfordert konstruktive Geschicklichkeit der feinsten Art.

Die vorliegende Sammlung zählt manch erhabenes Werk sowohl vom mehr brillanten als auch vom mehr geistreichen Typus. Die Zeit der achtziger Jahre und bis in die neunziger hinein kennt keinen großen böhmischen Meister, der es wie Pospíšil verstanden hätte, Anmut und Geist im Dreizüger zu vereinigen. Chocholouš war der produktivere und abwechslungsreichere, Kotrč war vielleicht als Künstler ebenso groß, aber lange nicht so produktiv, Dobrusky blieb unerreicht in der Konstruktion des Vierzügers, er war aber schwerlich so groß auf dem Gebiete des Dreizügers. Und was die „Verknüpfung schöner Varianten“ mit solcher Dosis von Feinheit anbelangt, kann kein späterer Böhme genannt werden, der Pospíšil übertroffen hätte. Vergleiche zwischen großen Komponisten anzustellen, führt wie bei großen Dichtern nur dazu, die Verschiedenheiten ihrer Art zu betonen. Sicherlich kann gesagt werden, daß Pospíšil Böhme unter den Böhmen war. Kein anderer böhmischer Komponist hat so streng und logisch und beharrlich auf der Grundlage der böhmischen Theorie gearbeitet. Keines andern Komponisten Werke illustrieren so rein und gründlich die böhmischen Prinzipien.

Die letzte Bemerkung will sagen, daß strategische Eigenheiten der Pospíšil'schen Werke sich ganz den technischen und ästhetischen unterordnen. Seine Probleme zeichnen sich durch Eleganz und in noch höherem



Grade durch Geist aus, sie sind aber weit mehr charakteristisch durch ihre Einheitlichkeit und ihre Anmut. Er ist zum vornherein eingenommen für schöne Form, weniger für Ideen, ganz besonders beherrscht ihn das Mattbild.

Bei einem Komponisten, der in so hohem Maße an absolutkünstlerischer Form und Mattschönheit hängt, darf man erwarten, daß er eine besondere Vorliebe für die Doppelsetzung der Idee entfaltet und in der Tat findet man, daß diese Liebhaberei ganz besonders charakteristisch ist für Pospisils Werke. Fast vierzig Prozent der folgenden Probleme führen zu symmetrischen Mattbildern, die Symmetrie ist zwar nicht immer, aber in den meisten Fällen eine vollständige. Die hier verwendete Bezeichnung ist etwas wag, zumal keine genau erkenntliche Definition des Symmetrie-Matts besteht.\* Wir verstehen darunter ein solches, in dem sich ein vorangegangenes Matt des Problems auf neuem Felde wiederholt, wobei die beiden Mattbilder sich möglichst ähnlich sehen. Es mag interessant und lehrreich sein, die verschiedenen Mattbilder, die bei dem großen Meister der Doppelsetzung Anwendung zu symmetrischer Darstellung fanden, kurz zu streifen.

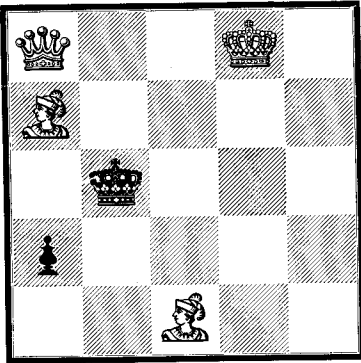
---

\*) Anmerkung des Übersetzers: Dieses Fehlen einer bezeichnenden Definition bezieht sich natürlich auf den englischen Ausdruck (echo); da aber auch im Deutschen eine deutliche Erklärung des Symmetriebegriffes wünschenswert ist, ist obige Fassung beibehalten worden.

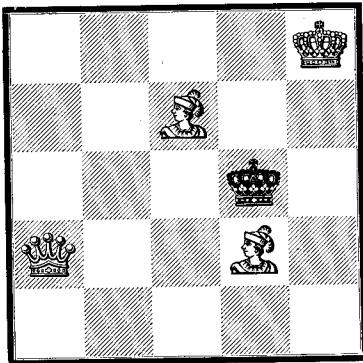
# XXIX

Es sind die folgenden:

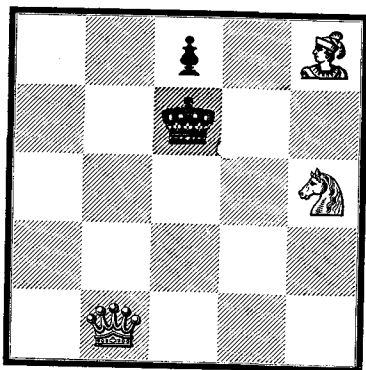
**A.**



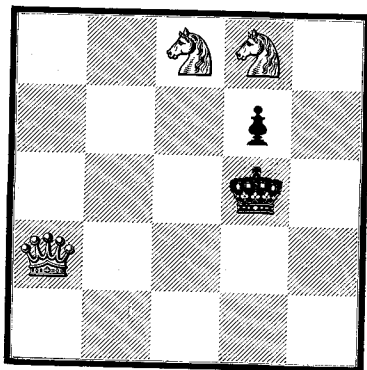
**B.**



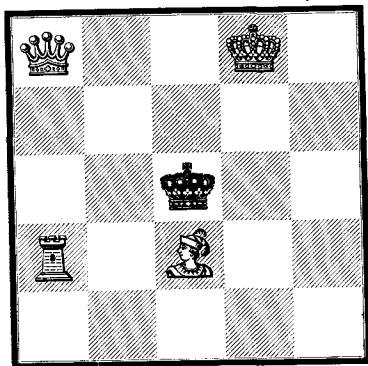
C.



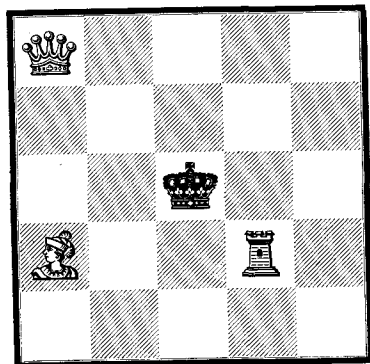
D.



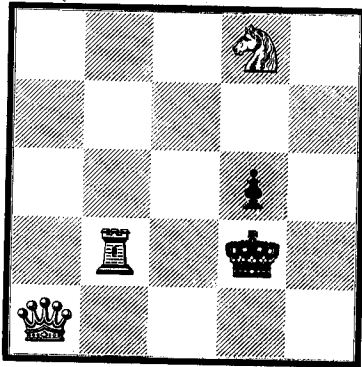
E.



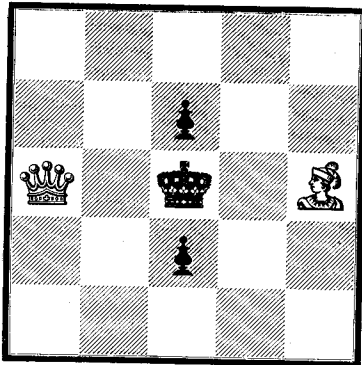
F.



G.



H.



In den obigen Diagrammen soll der schwarze Bauer andeuten, daß das in Frage kommende Feld von einer entsprechenden schwarzen Figur besetzt oder in einfacher Weise von Weiß gedeckt ist. Es leuchtet ein, daß alle diese Mattbilder durch Veränderung der oben gegebenen Stellung dem Wesen nach auf verschiedenen Wegen erreicht werden können. So kann zum Beispiel in A die Wirkung des weißen Königs durch eine andere Figur ausgeübt, in E und F kann die Dame durch einen Läufer ersetzt werden, während die Stellung: Weiß De7, Be3 und e4, Schwarz Ke5 der Form H entspricht.

Diese Mattbilder kommen in der vorliegenden Sammlung in folgenden Beispielen vor :

A in 50

B in 159

C in 40, 43, 62

D in 70

E in 128, 138, 150, 171

F in 115, 170, 176

G in 165 und in den beiden Titelproblemen

H in 75, 86, 131, 188

K in 25

M in 122

P in 169,

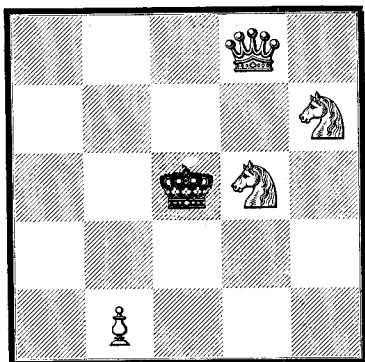
R in 23, 73, 87

Symmetrische Doppelsetzungen findet man in folgenden Stellungen: 21, 22, 29, 36, 38, 44, 47, 48, 51, 54, 56, 60, 61, 68, 69, 74, 76, 81, 82, 88, 92, 108, 109, 118, 124, 130,

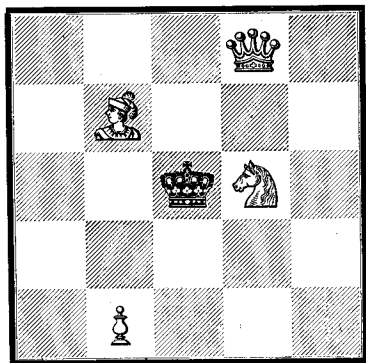
135, 143, 144, 147, 148, 149, 155, 161, 162,  
 163, 164, 173, 180, 181, 183, 184, 187, 188,  
 191, 192, 194, 197.

Daran anschließend seien noch andere  
 künstlerische Lieblingsmattbilder vorgeführt:

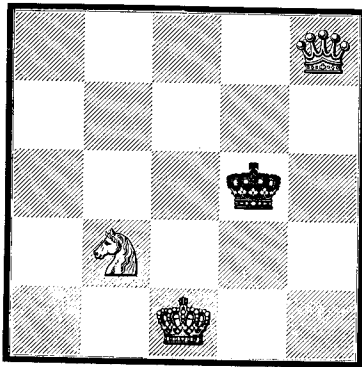
**K.**



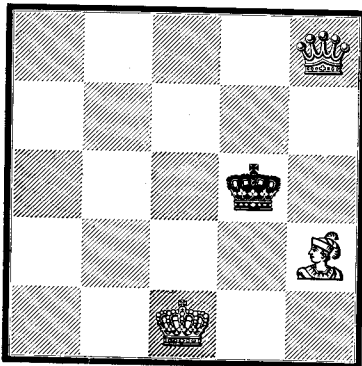
**L.**



M.

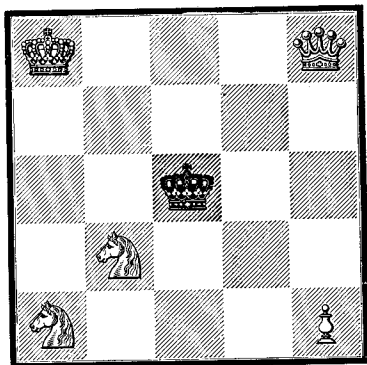


N.

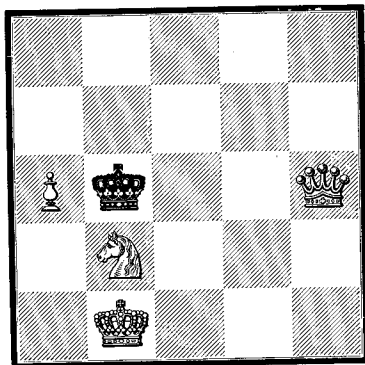




O.



P.





oder Diagonalmattsetzung hinzuweisen. Man findet solche in 94, 95, 103, 105, 126, 129, 137, 140, 156, 167, 169.

Eine genaue Klassifikation der Probleme dieser Sammlung nach ihren strategischen Eigenschaften ist nicht möglich. Sehr wenige sind reine Themaprobleme und in der großen Mehrzahl aller Fälle trägt der gesamte Lösungsverlauf kein charakteristisches Gepräge. Von den zwölf strategischen Momenten Plancks\*) sind einige überhaupt nicht vertreten. So gibt es kein Beispiel mit „Figurenraub“ und auch die strategische „Umgehung der Patgefahr“ kommt nicht vor, eben so wenig der „Platzwechsel“ zweier Figuren und eigentümlicher Weise fehlt auch die „Verstellungsidee.“ Selten kommt „Lahmlegung“ zur Anwendung, offenbar weil dadurch die Mattreinheit gefährdet wird. Es ist dies um so überraschender, als manches Meisterwerk

---

\*) Anmerkung des Übersetzers: Bei der Wiedergabe der zwölf strategischen Manöver mußte in erster Linie darnach gestrebt werden, entsprechende kurze Bezeichnungen im Deutschen ausfindig zu machen. Dabei ließ es sich nicht vermeiden, daß entweder der deutsche Begriff nicht alles oder mehr enthält, als der englische. So ist unter „Capturing“ nicht bloss das Schlagen, sondern auch das Abfangen einer Figur verstanden. Das „Lahmlegen einer Figur“ kann durch Fesselung, aber auch dadurch erfolgen, daß eine Figur durch mehr oder weniger brutale Drohung an einen Platz gebannt wird. Das „Zurückziehen einer Figur“ geschieht nicht nur zum Zwecke der Bahnung oder Räumung, es kann auch verbunden sein mit Aufopferung der Wirkungskraft zur Aufhebung der Patgefahr.

der Schachwelt auf dieser Idee begründet ist. Es findet sich vor in No. 41, 108, 158, 194.

„Schachgebot“ andererseits ist bei den Böhmen ein ungemein beliebter Mechanismus, es begegnet hier so häufig, daß es überflüssig ist, darauf zu verweisen.

„Versperrung schwarzer Figuren“ — besonders des Königs — durch schwarze Figuren ist ebenfalls ein häufig auftretendes Merkmal, Beispiele dazu findet man in 16, 36, 49, 55, 58, 72, 73, 97, 98, 100, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 121, 122, 126, 128, 129, 132, 137, 140, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 165, 166, 167, 171, 180, 184, 192, 199 und in den beiden Titelproblemen.

„Opfer“ trifft man besonders in 20, 23, 32, 60, 61, 64, 66, 82, 100, 177, 179, 183, 185, 186, 187, 195, 196.

„Bereitstellungen zum Eingreifen nach verschiedenen Richtungen“ ist ebenfalls charakteristisches Merkmal, besonders in Zugzwangstellungen, man vergleiche No. 42, 50, 68, 77, 91, 92, 94, 99, 127, 156, 168, 173, 181, 191, 193, 198.

„Abschneiden eines Rückzugfeldes“ gelangt zur Darstellung in No. 52, 65, 81, 87, 88, 149, 154, 197.

„Zurückziehung einer Figur“ kommt vor in No. 35, 43, 44, 51, 53, 56, 57, 101, 155, 157, 178.

„Räumung“ ist ein „Gedanke, der nicht leicht mit böhmischen Methoden vereinbar ist. Dennoch trifft man sie in mehr oder weniger

ausgeprägter Form in folgenden No.: 22, 24, 28, 30, 59, 84, 117, 153, 169, 189.

In seinen Notizen erwähnt Pospíšil eine Anzahl seiner Probleme, welche in der einen oder andern Hinsicht den Erfolg oder Mißerfolg im Bestreben, böhmische Ideale zu erreichen, dartun sollen. So zitiert er No. 52, 54, 177 als Beispiele „unkünstlerischer, mißratener Stellung“ und im Gegensatz dazu No. 10, 18, 33, 75, 103, 140, 145, 156, 167, 198 als gute „Stellungen.“ No. 26 und 49 stellen eher Gemeinplatzvarianten dar, gut verknüpfte Varianten kommen zu Tage in 31, 83, 87, 91, 94, 103, 107, 108, 140, 151, 167, 178 und „natürliche Variantenkomplexe“ in No. 33, 36, 48, 62, 74, 77, 83, 127, 144, 155, 170. Als Beispiele von streng durchgeführter Ökonomie der Mittel sowohl im Lager des Weißen als des Schwarzen führt er an No. 22, 83, 87, 94, 129, 140, 151, 167, 192, 198. Er erwähnt, daß „Ideen, welche hauptsächlich aus einem Hauptspiel mit verschiedenen reinen Mattbildern bestehen, in der Regel nur sehr schwer sich mit andern reinen Varianten verbinden lassen“ und verweist auf No. 39, 53, 102, 123. No. 1 ist — es ist interessant, dies zu erwähnen — des Verfassers Erstlingswerk.

Durch die ganze Abhandlung hindurch haben wir uns fast immer auf die Dreizüger des Verfassers bezogen, wenngleich das, was ausgeführt wurde, bis zu gewissem Grade auch vom Vierzüger gilt. Wir dürfen jedoch die Tatsache, daß Pospíšil einer der größten

Meister des böhmischen Zweizügers ist, nicht übergehen. Der böhmische Zweizüger ist ein Wesen von sehr beschränkter Durchführbarkeit, dafür aber gebührt ihm, wenigstens seinen besten Representanten, das Lob der Schönheit. Delikates Gleichgewicht, geradezu übertriebene Feinheit, Schönheit der Mattbilder und vollendete ökonomische Konstruktion, das sind seine Vorzüge. Wenn sich dazu eine Dosis Schärfe und Pikanterie gesellt, so wird er einfach klassisch. Einige Probleme der Sammlung gehören zu dieser Kategorie.

Sehr schöne, vierzügige Aufgaben stammen von böhmischen Komponisten, aber wenige derselben erreichten darin große Fruchtbarkeit; Dobruský, Chocholouš und Kondelik bilden in dieser Hinsicht Ausnahmen. Die Forderung der böhmischen Künstler in Bezug auf formale Vollkommenheit, schönes Mattbild und anziehende Ausgangsstellung, ihre Abscheu vor Anhäufung und vor freier Verwendung hemmender Bauern scheint einen gewissen Widerwillen für die Konstruktion des Vierzügers, von Darstellungen in kleinem Maßstabe abgesehen, erzeugt zu haben. Der Komponist, der sich an die Komposition eines Vierzügers in größerem Umfang gemäß böhmischer Prinzipien heranwagt, hat sich die größte Aufgabe gestellt, die an einen Verfasser von Schachproblemen herantreten kann. Die Vierzüger Pospíšils sind wenig zahlreich. Man mag daraus schließen, daß seine prak-

tische Tätigkeit darauf ausging, nachzuweisen, daß das böhmische Ideal dessen, was von einem Problem verlangt wird, sich hauptsächlich auf Dreizüger bezieht. Aber es muß doch betont werden, daß Pospíšil bei der Konstruktion von Vierzögern niemals von den böhmischen Grundsätzen abgewichen ist, selbst dann nicht, wenn unüberwindliche Schwierigkeiten sich in den Weg stellten. So entstand eine kleine Gruppe von wirklich gediegenen Problemen, von Grund auf böhmischer Natur, reich an schönen Momenten, Probleme, welche die größte konstruktive Geschicklichkeit beweisen. Sie sind schon deshalb von höchstem Interesse, weil sie die Versuche demonstrieren, die der größte Meister wagte, um die Prinzipien der böhmischen Schule auf den Vierzüger auszudehnen.

So hoffen wir denn, daß dieser einleitende Versuch zu raschem und leichterem Verständnis und Wertschätzung der Probleme dieser Sammlung führen werde. Aber trotz alledem liegt doch der Wert in den Problemen selbst. Sie representieren die Arbeit eines Mannes, der nicht nur der Größte aller böhmischen Komponisten, sondern der auch, wie oben schon bemerkt, Böhme unter den Böhmen ist. Das Studium dieses Werkes kann jeden Problemfreund nur entzücken. Möge es aber auch belehrend wirken. In England besonders scheint vielerorts noch sehr unvollkommenes Verständnis für böhmische Ideale zu herrschen. Da gibt es für

uns noch viel zu lernen und, welchen Zweck es auch sonst erfüllen mag, das Buch will wenigstens dazu dienen, die Werke eines der größten Problemkünstler, die die Schachwelt je gekannt hat, zu verewigen.



#### **D r u c k f e h l e r .**

Im Problem 30 ist auf h6 ein schwarzer Bauer nachzutragen.

Im Problem 34 ist auf c7 ein schwarzer Bauer nachzutragen.



## THE BOHEMIAN THEORY of the CHESS PROBLEM.

In considering, generally, the chess problems produced by the composers of Bohemia, it is worth while to recall the tendency of the Czech towards artistic effort and achievement. Since the revival of the nationalistic movement in Bohemia near the end of the eighteenth century, the Czech people have accomplished work of considerable consequence in literature and the fine arts, and above all in music — in which connection it is of interest to remember the constantly noticed correlation of Music and Chess.

In fact, the Bohemian Chess Problem may be regarded as one of the minor and later artistic products of the Bohemian nationalistic movement, and we find — as we should expect among a people so highly endowed with the instinct and faculties for artistic expression, and moreover so musical — that the chess problem assumes a distinctly aesthetic form.

The existance of a School of Art of any sort, implies the existance of principles, both technical and aesthetic. One school learns from another, continued analysis and conflict of ideals leading to reconciliations which involve an advance in theory, and simulta-

neously with this increase of technical knowledge the basis of a true aesthetic code is laid down. So it has been with the chess problem; for the code to which the best modern composers yield allegiance is not the discovery of any one people or any one age, but has arisen from the endeavours of many composers of many nationalities to endow problem construction with the highest artistic qualities of which it is capable.

Though all the fine composers of the last forty years or more, have contributed to the formation of our present theory of the problem, it is in the development of its aesthetic side that the influence of the Bohemian school has been paramount. The popularity of their works has involved the spread of their teachings throughout the entire world, and composers of other nationalities have to a remarkable extent been taught and stimulated by their achievements.

The Bohemian school may be taken as having originated between the years 1860-70. Anton König is credited by his countrymen with being its founder, and if this be so, then he must take rank with those other great pioneers, Konrad Bayer and Samuel Loyd.

König soon found disciples, or associates, in J. Drtina, J. Paclt, A. Kvicala, K. Makovský, and K. Kober. Between 1870 and 1880 the ranks of the new school were joined by composers of extraordinary talent, most prominent of whom were Jan Dobruský and Jiří

Chocholouš. Dobruský, certainly the greatest of the earlier Czech composers, did more than any other man of this period to demonstrate the high artistic value of the Bohemian principles, but the marvellous fertility of Chocholouš, and his power of composing with equal ingenuity in many different styles, made him the more popular in Europe generally, and in consequence his work was probably the more widely influential. In the eighties other great composers of the school appeared; J. Kotrč, J. Pilnáček, K. Kondelík, E. Mazel, K. Fiala, L. Vetešník, and pre-eminently Josef Pospíšil. Since that time the number of Bohemian chess artists of the first rank has continued to increase, and one has no difficulty in recalling the familiar names; L. Cimburek, V. Císař, B. Frohmann, O. Grössl (O. Kunětický), J. Hanč, J. Hliněný, J. Kerles (F. Skalík), J. Kestl, V. Košek, M. Košťál (M. Havel), Z. Mach, B. Mikyska, K. Musil, E. Palkoska, B. Prikryl, J. Smutný, J. Švejda, K. Traxler, St. Trčala, V. Tuzar, St. Zimmermann.

During the period of its battle with German, English and American rivals, much attention was drawn to the new school and much interest was aroused in its principles by the tourneys of the Bohemian Chess Club of Prague (Česky Spolek Šachovní): and in 1887 appeared "České Úlohy Šachové," a

collection of 320 Bohemian chess problems with an introductory essay by Pospisil entitled "The Outlines of the Theory of the Chess Problem." It was a Bohemian manifesto.

Meanwhile a somewhat similar movement had taken place in other countries. The great German composers, Klett in the seventies and Berger ("Das Schachproblem und dessen Kunstgerechte Darstellung") in the eighties, were moving in the same general direction as the Bohemians, though with more definite insistence on strategic values: whilst in England in 1886, the year before the appearance of Pospisil's essay, "The Chess Problem Text Book" was published, containing Dr. C. Planck's well known introduction, which in many ways anticipated the Bohemian writer's "Outlines."

It is needless, here, to discuss the distinctive principles of the German, English and American schools of problem composition, which in the period 1870—1890 were more or less definitely in opposition to the tenets of Bohemia. A passage from Dr. Planck's essay will mark the distinctions sufficiently for our present purpose. "The German", wrote Dr. Planck in 1886, "excels in depth and beauty, the Englishman in constructive skill, and the American in wit and sharpness of idea, and it is altogether impossible to compare the merits of these divergent characteristics. They defy comparison. Each in a limited degree is necessary to the finest pro-

blems, but each can be over-done, because, being antagonistic, if any one be too closely followed, it will almost surely be at the sacrifice of another. The German attains marvellous profundity at the sacrifice of accuracy; the Englishman gives up depth and sharpness of idea for perfection in construction; and the American throws away artistic beauty and constructive elegance to obtain pithy ideas and humorous situations."

The development of the problem had, in fact, resulted in a critical conflict of tendencies, and the composers of the eighties were fully conscious both of this conflict and of the nature of the previous evolution. "Only a few decades ago", wrote Pospisil in 1887, "the problem art freed itself from these irksome bonds and attained full independence. It was recognised that the ideas of the actual game, however beautiful and interesting they might sometimes be in themselves, were yet unable in the long run to furnish sufficient material for problem composition, and it became evident that the discovery and investigation of interesting combinations, even though such as could never occur in the actual game, offered in themselves no less charm and enjoyment than the mental duel over the chess board. A new era of the problem art dates from this recognition, in which it has flourished magnificently by the complete alteration of its former methods, and has undergone an almost incredible extension. The problemist no longer composes

for the advantage and benefit of the actual player, his chief endeavour is rather to delight the solver with really beautiful, interesting ideas, though only in a refined form."

So, in 1886, Dr. Planck had written: "A careful comparison of problems composed at different periods will show that the Art has undergone that very process of evolution which is common to nearly all products of the human intellect, namely, a gradual change always tending from simplicity towards complexity, until the straightforward production of the early composer is scarcely to be recognized in its elaborate and variegated garb of today."

But the question which now arose, concerned the future. What are the principles which should govern the composer's endeavour "to delight the solver with beautiful ideas in refined form?" We have to consider the exact nature of the answer which the Bohemian composers made to this question.

It may be well, first of all, to notice the attitude of the Bohemians on the question of Difficulty in a problem: a feature inseparable from the nature of the chess problem, the existence of which is implied in the very term "problem". Difficulty has no distinctive relation to any school of construction, for the question of its relative importance as a feature in a problem is really the same for composers of every school, since to make Difficulty the main feature of a problem would be to make the problem a mere puzzle, and no

school of composers has gone so far. Yet, short of this, it can only be said that while Difficulty is desirable, and to a certain very limited extent essential, neither beauty nor constructive accuracy can profitably be sacrificed to obtain it. "It is evident", wrote Pospíšil in his "Outlines", "from the very term "problem", that an important factor of this chess product lies in the difficulty presented by the unravelling of the combinations contained in the given position. The problem is in this respect, a kind of puzzle and the harder its analysis proves, and the obscurer the tracing of its combinations, so much the more perfect is its construction. Nevertheless an importance is often attached to difficulty of solution which it does not deserve." On this subject all serious composers have for a long time been agreed. But it should be noted that a school of composition which insists above all on strategic, or strictly intellectual, values will inevitably, on the average, produce more difficult problems than one which insists rather on values distinctively aesthetic. "Difficulty," says Dr. Planck, "often conflicts with beauty, yet the finest kind of difficulty may arise out of it." The Bohemian composers put the stress on aesthetic as distinguished from purely intellectual values, and in consequence their problems tend to be relatively easy. But this tendency does not result from any theoretic minimizing of the importance of difficulty.

The real distinction of the Bohemian composers consists in their having been the

first quite definitely to conceive of the chess problem as a work of art governed by aesthetic laws and to find the very essence of its artistic quality in the principle of economy. The following passage from Pospíšil's essay of 1887 is of capital importance. "Ideal beauty" he writes, "in the strictest sense of the words, forms the goal of the Bohemian composer, and to attain this ceaseless pains must be taken. This striving manifests itself in the beauty of the true problem, which should comprise not merely a mainplay, but rather a large number of harmonious and completely united variations. The Bohemian School demands, with unbending strictness, attention to all laws of Art and in especial to Chess Aesthetics as regards purity of mate, economy and balance of material, as well as beauty of initial position. It sees beauty in the solution when there is fresh, natural and unconstrained elegance of construction. It by no means under-rates the importance of a profound and solid general plan, nor that of a hidden solution, but when this seems necessary, it subordinates even these features to the first commandment, — that of beauty."

The essentials of the problem being thus expressed, one would have expected to find the author boldly denying the necessity for a main-play. And, in fact, in the above passage he does by implication deny that any such necessity exists. Yet elsewhere in the same essay his language is hardly consistent with such a position. He speaks in one place



of "the most important part of the problem's content, namely the main-play." And, again, more emphatically, "There is a peculiar and undoubted charm in the joining of several ideas, among which the main-play should nevertheless stand out." This unexpected emphasis on the "main-play" appears to indicate that Pospíšil in 1887 had not quite freed himself from German influences. The real tendency of the school he represented was, nevertheless, to insist on the representation and blending of two or more ideas of roughly equivalent value in every problem. Yet, to judge by his essay, Pospíšil hardly seems to have had the idea of the multiple conception. He thought of the problem as originating in a single idea, as taking its first ideal shape in the mind of the composer in a single thematic form and as acquiring variations of value only during the process of construction. The representation of the initial idea is what he calls the main-play. On the other hand, even though in certain passages of his essay Pospíšil emphasized the importance of a main-play, he at the same time appears quite conscious of the real nature of Bohemian tendencies in this respect. "It may happen in cases", he writes, "that problems rich in beautiful combinations may be under-rated for the reason that they contain merely variations and no main-play. It is, however, unquestionably due to the Bohemian composers that this kind of problem poetry

is gaining more and more ground and importance." And, again: "It can reasonably be prophesied that the problem art of the future will have as its supreme aim the intertwining of beautiful variations, whether they stand on a par as regards beauty or culminate in the main-play." It is in such passages as these that the real thought of Bohemia on this question is to be found. Indeed, in 1887, "the intertwining of beautiful variations" was already the "supreme aim" of the Bohemian artists.

The most distinctive of the more superficial characteristics of the Bohemian School lay in the enormous importance it attached to purity of mate. Pospíšil's essay does not clearly distinguish between mates which are merely pure in themselves and mates which are what we call "models", that is both pure and economical. Among the Bohemian composers of the eighties there was perhaps a tendency to prefer merely "pure" mates to mates which were economical but impure. No mention of this, however, appears in the essay of 1887, and it is clear that when the author speaks of pure mates he is, as a rule, thinking of "models." So much in love with purity were the Bohemians that they were prepared to construct problems for the sake of such mates alone. "The idea of a problem," wrote Pospíšil in 1887, presents itself sometimes as a single surprise move, sometimes as beautiful, pure mating positions, sometimes

even as a fine multi-move single-shoot combination, or it may base itself on the relationship of the individual moves with the final result." The significant thing, here, is that the author contemplates with apparent satisfaction the problem which has practically no merit apart from its mates, even though elsewhere in the essay he speaks of such productions as "imperfect." In some valuable notes written by Pospíšil so recently as 1907, especially for use in the present work, he speaks of such problems with an emphatic disapproval. "The effect of these problems," he writes, "is purely superficial; they are shallow. Such problems often unite well-known and much used themes; their main play is seen to consist in a mere concurrence of pure mating positions. They are easy to solve, not deep of conception and usually have a crowded position, faulty construction (with short or multiple threats), a weak key move, and other defects." "The Bohemian School," he adds, "should not be judged by such productions." This is true: but it is certainly true also that the Bohemian School did actually tend to produce this sort of problem. Despite the obvious danger of attaching the highest kind of importance to pure mates, the Bohemian experts would have no compromise. "The law of purity of mate," declared Pospíšil in 1887, "must be absolutely obeyed, if not in every mate, at least in the most important mate of the main-play or of the variations forming exclusively the problem

content." This can only mean that, in the case of a problem which consists essentially of blended variations, each of these must end in at least one model mate. It is a high ideal, but a hard law, and its rigidity would not be possible except in a school which placed aesthetic above intellectual values.

"The postulate regarding mating purity is not an arbitrary rule, but is rather a simple and natural result of the nature of the problem, which aims at the finest and most economical utilization of position and material." (Pospisil: Outlines.) Dr. Planck had already very clearly pointed out that model mates are, logically, a detail of perfect economy. The conception of "economy" in a chess problem was not developed solely, nor was even first formulated, by the Bohemian composers. Nevertheless the Bohemian School, more than any other, deserves the credit for enforcing the doctrine. The term "Economy" as very commonly used, includes two distinct ideas: that of an ideal unity consisting in the cooperation of every White piece in every phase of a solution, and that of a ratio between amount of force used and amount of work done. If we say that Economy consists solely in this ratio, then the unity of a problem is a separate matter. It is clear, both from the character of their works and from the 1887 essay, that the Bohemians understood Economy as including unity. Economy in Unity was their motto, as it is that of the modern problem. And the

Bohemians were idealists. Not only should all the White pieces exert force in all phases of the solution, but it is highly desirable that the White King and such White Pawns as may be on the board should, at least, take an active part at some stage. The sense of a lack of logic in the convenient ruling that White Pawns do not count in economy is strong in the Bohemian composer. A very sparing and scrupulous use of White Pawns is one of the marks which distinguish Bohemian work from that of the modern Austrian or Viennese School.

The demands made on the composer in regard to the use of White pieces, the Bohemian theorists were strongly inclined to extend to the Black force also. In his 1887 Essay, Pospíšil admits no more than that the rules of economy apply to the Black force "perhaps not so strictly as to the White". And in his "Notes" of 1907 he remarks that: "The Bohemian composer often spends much labour in order to prevent unsoundness only by the use of the absolutely necessary material, for the repeated addition of Black defensive pieces must be forbidden him." Implied, throughout, is the ideal of an absolutely perfect unity, consisting in the co-operation of the whole White and Black force in every stage of a solution.

The ideal is all but impossible of attainment except on a small scale. To refuse to be content with anything less than perfect unity would mere pedantry and would result,

if it resulted in anything, in a school of miniatures. The Bohemian theorists made no such blunder. They were aware both that the finest conceptions involve a large amount of force, and that economy in itself has nothing to do with the number of pieces on the board. There is nevertheless a tendency towards work on a small scale discernible among the Bohemian artists: a tendency that becomes pronounced in the work of some of the later and most brilliant among them, as "Havel" and Mach.

Absolutely perfect economical unity would logically mean that every White piece was equally active at every stage, in the ratio of its power. This is, strictly speaking, impossible: but the Bohemians rightly insist that good economy implies an harmonious balance. "An ugly effect is produced by a piece which displays no activity in the whole course of the solution but does only guard duty. There should therefore, be a certain balance between the passive and active services of the White force. A piece of which only passive use is made in one variation should play the greater part in another. If a piece has distinguished itself in the course of the solution, one excuses the minor part it may play in the result — the mating position." (Outlines).

A minor but significant characteristic of the Bohemian School is the importance attached by it to the initial position. This also,

according to Pospíšil (1887), should possess artistic qualities: it should present an attractive picture. "The position," he writes, "should be pleasing to the eye. A position can be called beautiful when the board is not overfilled with pieces, when there is no crowding of men in some places in contrast with empty spaces elsewhere. A good impression is always made by the freedom of action of the pieces." He objects to the use of numerous Black pieces, of far advanced White Pawns, of double and triple Pawns, and of opposing Pawns, as ugly. One must not exaggerate the insistence of the Bohemians on this point, but is far more marked among them than in any other school of composers and is another mark of distinction between them and the great composers of Vienna.

The question of duals is, from a Bohemian point of view, a detail only. A dual in a variation of artistic value may, of course, be ruinous and must be a serious flaw. But the Bohemian theory implies that there may be in a problem variations of no importance and duals in these are of little nor no account. Moreover, as Pospíšil remarks, "the defence cannot be prohibited from making meaningless or even bad moves." What more is there to say? Every case must be judged on its merits, but no rigid law against duals is possible to a system of composition which basing itself on unity and economy, aims at realizing the beautiful.

Economy in unity, balance and harmony, alike in the initial position and in the play, an "intertwining of beautiful variations," these things are the essence of the Bohemian problem as such. Certain weaknesses or shortcomings of the theory remain to be pointed out.

In reading Pospíšil's essay, or any other exposition of Bohemian principles, one finds oneself semi-consciously translating the word problem into the term "three-mover". And, in practice, it is evident that the attempt to compose two-movers in accordance with Bohemian theory, has a decided tendency to result merely in the composition of highly artistic light-weight problems, the possibilities of which are already well-nigh exhausted. To the construction of the two-mover, Bohemian principles can have only a limited and modified application, unless we are to make of the two-mover a mere occasional artistic trifle. It can hardly be denied that Bohemian insistence on form tends to the destruction of the two-mover.

With regard to the four-mover it is arguable that the Bohemian doctrine will apply to it as to the three-mover. It may be doubted, however, whether the greatly increased difficulty of construction involved in a four-mover does not necessitate some modification of the theory. It may fairly be argued that the intellectual value of a four-mover is of more importance than its form and, seeing that the two are here so hard to



reconcile, that it is the latter that must be sacrificed. The endeavour after perfect form in four-movers seems likely to involve some sacrifice of intellectuality just where that quality might be most pronounced. Yet on this point one can only speak with diffidence, remembering the work of Dobruský.

The Bohemian theory, as a theory of the three-mover, errs, if at all, in overestimating the value of form. There is apparent a tendency to under-rate the importance of the purely intellectual side of a problem. A finished form, a high degree of unity, a brilliant sacrifice or two, three variations ending in model mates, and the weaker, at all events, of the Bohemian brethren are apt to be satisfied, even if every continuation is a check and the whole process obvious. But the thing is merely pretty. In many, even of the most brilliant, Bohemian problems one feels a lack of subtlety. They are ingenious, they are artistic, they satisfy the Bohemian canons, they are even beautiful: but they lack intellectual distinction. There is of course no necessity that a Bohemian problem should suffer from this lack; and of this fact anyone may quickly convince himself by examining the problems of this present collection, but it remains true that the Bohemian theory does not sufficiently emphasize the importance of intellectuality in problems. It is, essentially, an aesthetic theory of form. It is just this fact that makes it partially inapplicable to two-movers and to four-movers.

From this consideration of the Bohemian theory of the chess problem we pass to an examination of the work of perhaps the greatest artist in three-movers the Bohemian School has yet produced: — the work of Josef Pospíšil.



## THE WORK OF JOSEF POSPÍŠIL.

Josef Pospíšil was born at Bestvin, Bohemia, in 1861, and attended the secondary schools and the Institute of Technology in Prague. For some years he has been instructor in Natural History at the People's School of Žižkov, a suburb of Prague.

He published his first chess problems in the year 1880. Five years later commenced a remarkable series of tournament successes. In three out of four successive tourneys of the German Chess Association (1885—1892) Pospíšil took the first prize for three movers. In 1887 appeared the Bohemian collection, *České Úlohy Šachové*, with his classic introduction. Between 1888 and 1903 he edited the problem departments of various Bohemian papers; among them *Světozor* and *Zlatá Praha*. From 1896 to 1902 he was editor of the problem department of *České Listy Šachové*.

The style of a composer is determined partly by the nature of his conceptions and partly by his dominant pre-occupations during the process of construction, which, again, are fixed by his ideal aim or theory of the problem.

The Bohemian composer is pre-occupied with three things mainly. He desires to render two or more variations with a high degree of economical unity; he desires to secure model mates for his principal variations; and he desires to present an attractive initial setting, suggestive of freedom, without over crowding or obviously unnatural arrangements. Certain classes of conceptions refuse to be treated in this manner; or perhaps one should rather say that certain kinds of effects are incompatible with such treatment. The Bohemian artist, as such, must eschew main-plays of very pronounced subtlety, and cannot hope for effects of extreme sharpness or piquancy. If the strategic conception be thin or commonplace the result of the constructive effort, even if successful, is likely to be one of those problems of which Pospíšil speaks as consisting essentially of "a mere concurrence of pure mating positions." He instances in his Notes (1907) one of his own earlier problems (No. 23) as an example of the baser kind of Bohemianism. But the best Bohemian problems tend towards one of two types, though these, of course, shade into each other. Either they are remarkably brilliant, in which case their strategic content is mainly expressed in sacrifices; or they are remarkably subtle, with a subtlety that is not dependent on any one continuation. There is no single, very deeply wrought variation on which the value of the problem mainly depends. There is probably at least one

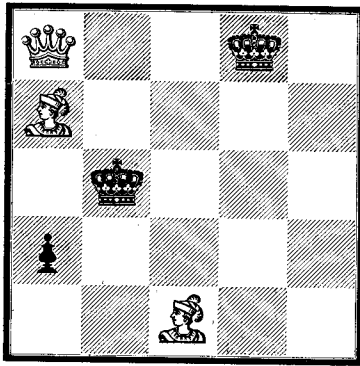
quiet continuation; but the subtlety of the problem consists in the complex conception, in the way in which the variations hang together, rather than in any particular variation. To render such a subtle and complex conception in the Bohemian manner, with high economy and to decorate it with beautiful mates, involves constructive ability of the finest order.

The present collection includes much superb work both of the more brilliant and of the more subtle type. Of the great Bohemian composers of the eighties and early nineties none was the master of Pospíšil in the art of combining subtlety and grace in the three-mover. Chocholouš was the more fertile and various; Kotrč, perhaps as great an artist, was far less prolific; Dobruský, unrivalled in the construction of four-movers, was hardly so great in the three-mover. And in „the intertwining of beautiful variations“, with a marked quality of subtlety, it cannot be said that any of the later Bohemian composers has surpassed Pospíšil. But to institute comparisons among great problem composers, as among great poets, really only serves to accentuate differences of kind. It may certainly be said that Pospíšil is Bohemian among Bohemians. No other composer has worked so logically and consistently on the basis of the Bohemian theory, and no other composer illustrates Bohemian principles so clearly and fully.

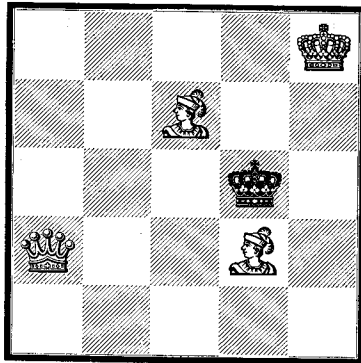
This last remark implies that the strategic qualities of Pospíšil's work are subordinate to its technical and aesthetic qualities. His problems are marked by brilliance and in a higher degree by subtlety; but they are still more strongly characterized by unity and by grace. He is preoccupied with form rather than with ideas. Above all things he is preoccupied with the mate.

A composer so much in love with definitely artistic form and with beauty of mate might be expected to develop a special fondness for the echo. And, in fact, we find that this special fondness is in a high degree characteristic of Pospíšil's work. Nearly forty per cent of the accompanying positions exhibit echoed mates, not always perfect, but approximately so. The language here used is a little loose, since no exact and recognized definition of the echo mate exists. By an "echo" mate we mean one which repeats a previous mate of the problem on a new square, the materials used in the two mates being as similar as possible. It may be interesting and instructive to glance at the different forms of mate most used for echoing purposes by this great master of the echo motive. They are the following:

A.

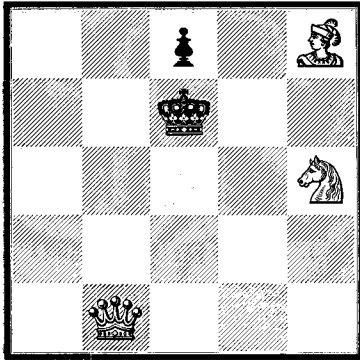


B.

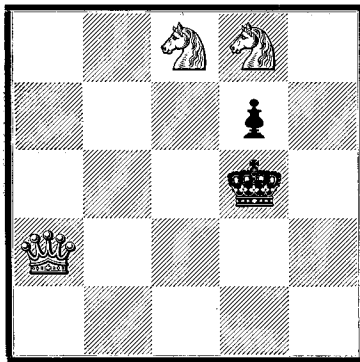


LXVII

C.



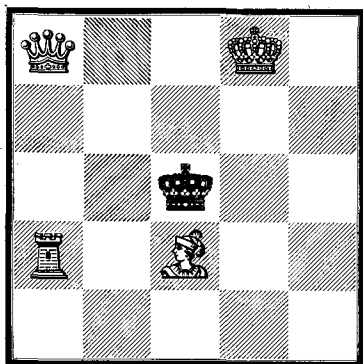
D.



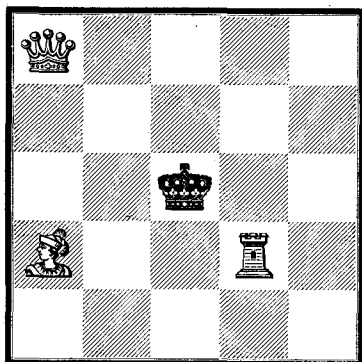


LXVIII

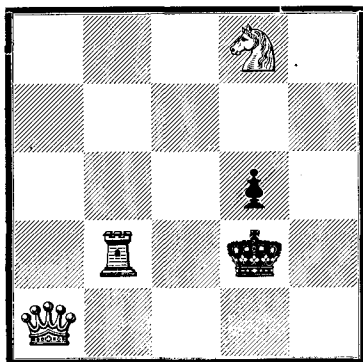
**E.**



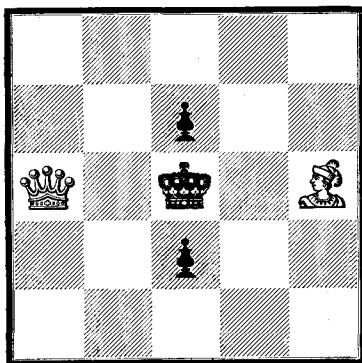
**F.**



G.



H.



On the above diagrams the Black Pawn indicates that the square in question is either occupied by an appropriate Black piece, or singly guarded by White. It will be obvious that all these forms of mate can be virtually reproduced in various ways by alterations of the positions above given. For instance, in A, the White King's duty may be given to some other piece; in E and F the Queen might be a Bishop; while the position: White Q at K7, Ps at K3 and K4; Black K. at K4, is similar to that of H.

For the use of these forms of mate in the problems of the present collection references may be given, as follows:

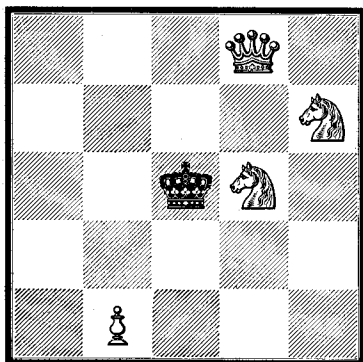
- A. — 50
- B. — 159
- C. — 40, 43, 62
- D. — 70
- E. — 128, 138, 150, 171
- F. — 115, 170, 176
- G. — 165, and the two Frontispieces
- H. — 75, 86, 131, 188
- K. — 25
- M. — 122
- P. — 169
- R. — 23, 73, 87

Echoing conceits will also be found in the following positions: 21, 22, 29, 36, 38, 44, 47, 48, 51, 54, 56, 60, 61, 68, 69, 74, 76, 81, 82, 88, 92, 108, 109, 118, 124, 130, 135, 143, 144, 147, 148, 149, 155, 161, 162, 163, 164, 173, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 191, 192, 194, 197.

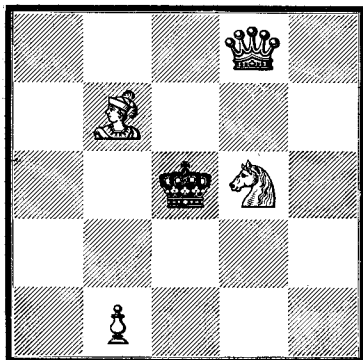
# LXXI

Other artistic and favourite endings  
are given below:

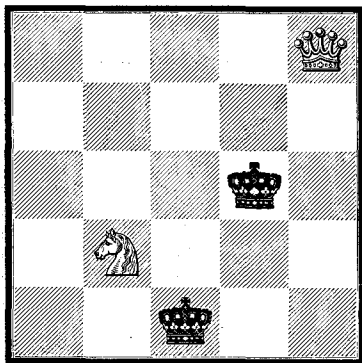
**K.**



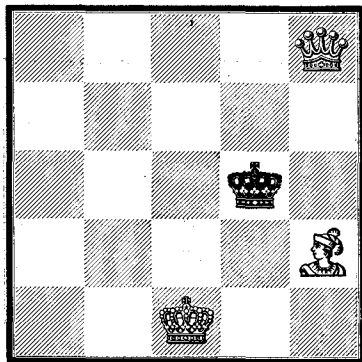
**L.**



M.

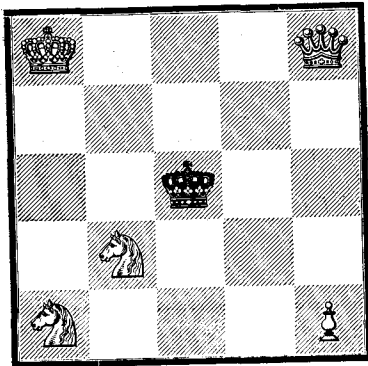


N.

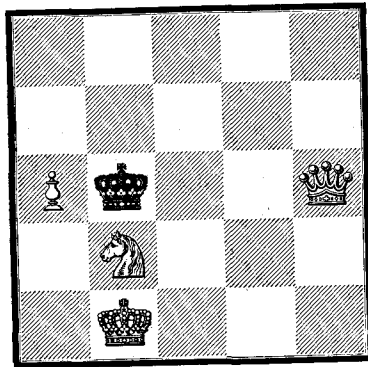


LXXIII

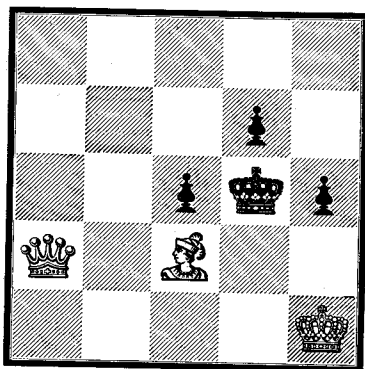
O.



P.



## R.



The combination in one problem of mates of very different character is generally regarded as a real achievement. It must be observed however that very heterogeneous mates cannot be thus combined without sacrifice of the principle of unity. Successful combination of very unlike mates will be found accomplished in the following: 157 (A, B), 91 (A, L), 127 and 136 (B, N), 185 (C, O), 106 (E, F), 66 (E, F, H), 67 and 94 (F, H), 100 (F, M), 111 and 167 (F, P), 99 and 134 (H, L), 65 (H, O), 112 (H, M), 132 and 186 (M, R).

There are, of course, many mating combinations not included in the foregoing categories. It may be worth while to refer to cases of long-shot mates, frontal, lateral or diagonal. These will be found in Nos. 94, 95, 103, 105, 126, 129, 137, 140, 156, 167, 169.

No accurate classification of the problems in this collection by their strategical qualities

is possible. Very few are strongly thematic and in a great majority the play as a whole is impossible to characterize definitely. Of Dr. Planck's twelve classes of strategy several do not occur at all. There is no case of the "capturing" theme, or of "strategic avoidance of stale-mate", or of "interchanging", or, curiously enough, of simple "obstruction." Little use is made of "paralysing" contrivances, apparently because purity of mate is thereby affected. This is the more significant because many of the finest problems of the chess world depend upon this form of strategy. It is made use of in Nos. 41, 108, 158, 194.

"Checking", on the other hand, is the most common form of mechanism used by the Bohemians, and occurs too frequently to be specified.

The "inducing or forcing of obstruction" is also a repeated feature of the series and examples of it may be found in Nos. 16, 36, 49, 55, 58, 72, 73, 97, 98, 100, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 121, 122, 126, 128, 129, 132, 137, 140, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 165, 166, 167, 171, 180, 184, 192, 199, and the two Frontispieces.

"Sacrifices" occur prominently in Nos 20, 23, 32, 60, 61, 64, 66, 82, 100, 177, 179, 183, 185, 186, 187, 195, 196.

"Double provision" is also a common feature, especially in the positions on a block basis and is exhibited in Nos. 42, 50, 68, 77, 91, 92, 94, 99, 127, 156, 168, 173, 181, 191, 193, 198.



"Forelaying" is shown in Nos. 52, 65, 81, 87, 88, 149, 154, 197.

"Withdrawing" tactics are instanced in Nos. 35, 43, 44, 51, 53, 56, 57, 101, 155, 157, 178.

"Clearing" is a device which does not easily fit in with Bohemian methods. It occurs, however, in more or less marked form in the following: Nos. 22, 24, 28, 30, 59, 84, 117, 153, 169, 189.

In his Notes (1907) Pospíšil refers to a number of his problems as illustrating, in one or another respect, failure or success of the effort to attain Bohemian ideals. He refers us to Nos. 52, 54 and 177 as examples of "inartistic, congested positions", and by way of contrast to Nos. 10, 18, 33, 75, 103, 140, 145, 156, 167, 198, as "good positions." Nos. 26 and 49 "present rather commonplace variations". Well linked variations are shown in Nos. 31, 83, 87, 91, 94, 103, 107, 108, 140, 151, 167, 178, and "a natural merging of variations" in Nos. 33, 36, 48, 62, 74, 77, 83, 127, 144, 155, 170. As examples of a strict economy of material, both White and Black, he cites Nos. 22, 83, 87, 94, 129, 140, 151, 167, 192, 198.

He remarks that "ideas which consist principally of a main-play with several pure mates are as a rule, very difficult to join with other pure variations" and refers to Nos. 39, 53, 102, 123. No. 1 it is interesting to note, is the author's first problem.

Throughout this essay the direct reference has been almost always to the composer's three-movers though what has been said applies also, in a degree, to the four-movers. But we must not forget to note the fact that Pospíšil is one of the greatest masters of the Bohemian two-mover. The Bohemian two-mover is a thing of very limited possibilities, but at its best it is a thing of beauty. Delicate balance, daintiness, beauty of mates and highly finished economical construction, these are its qualities; and when to these is added a certain strategic subtlety or piquancy the thing becomes classic. Several of the problems in this collection belong to this category.

Very beautiful four-move work has been done by Bohemian composers, but few of them have done much in this kind; Dobruský, Chocholouš and Kondelík being, in this respect, marked exceptions. The demand of the Bohemian artists for high finish, formal perfection and an attractive setting, with their dislike of crowding and of a free use of blocking Pawns, appears to produce a certain shrinking from the construction of four-movers, unless on a small scale. The composer who undertakes to construct a four-mover on the grand scale in accordance with Bohemian principles has set himself the most difficult task possible for a maker of chess problems. Pospíšil's four-movers are few in number. It might be argued that his practice

goes to prove that the Bohemian ideal of what a problem should be, has reference essentially to the three-mover. But it must be noted that in constructing four-movers Pospisil has never abandoned Bohemian principles even while compromising under insuperable difficulties. The result is a short series of really fine problems, profoundly Bohemian, possessed of much beauty, evincing the greatest constructive skill and of the highest interest as representing the attempts of such a master to apply to the four-mover the principles of the Bohemian School.

It is hoped that by the means of this introductory essay, students will the more quickly and easily arrive at an understanding and appreciation of the problems collected in this book. But, after all, the gist of the book lies in the problems themselves. They represent the work of a man who is not only one of the greatest of Bohemian composers, but is, as has been said, a Bohemian among the Bohemians. A study of his work must needs be delightful to every lover of the chess problem. But it may well be instructive also. Here in England, especially, the nature of Bohemian ideals seems still to be very imperfectly apprehended in many quarters. There is still much for us to learn. And, whatever other purpose it may fulfil, this book will serve, at least, to perpetuate the work of one of the greatest masters of the problem art the chess world has ever known.

### **E r r a t a.**

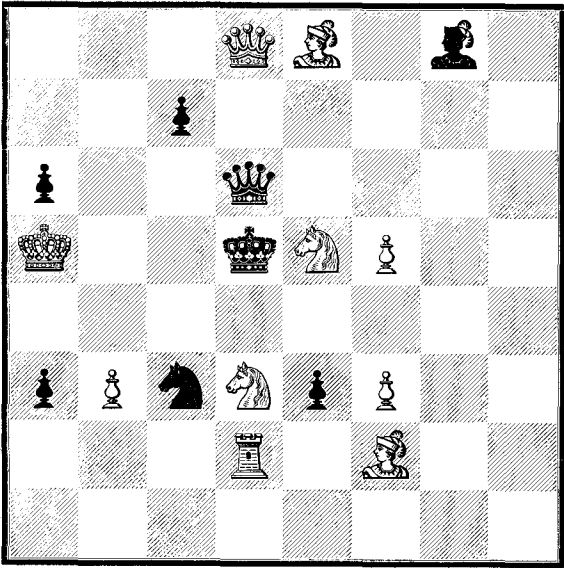
Problem No. 30 — Add a Black Pawn at KR6.

Problem No. 34 — Add a Black Pawn at QB7.

The thanks of the editors are due to Dr. M. Henneberger for the German translation of the Introduction.



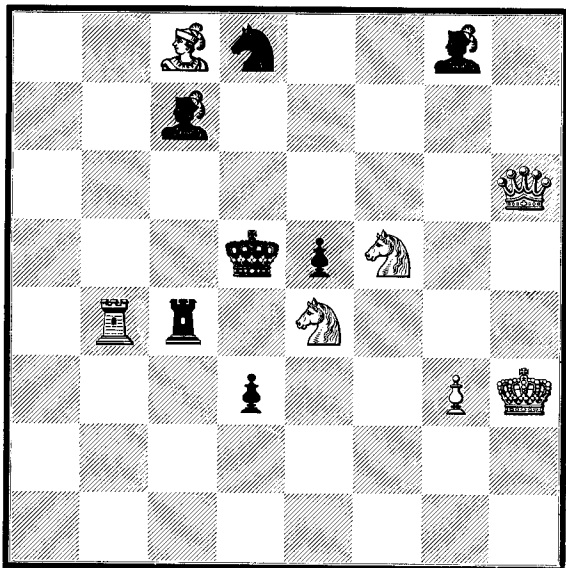
Wiener Novellistische Blätter, 1880.



2 Züge.

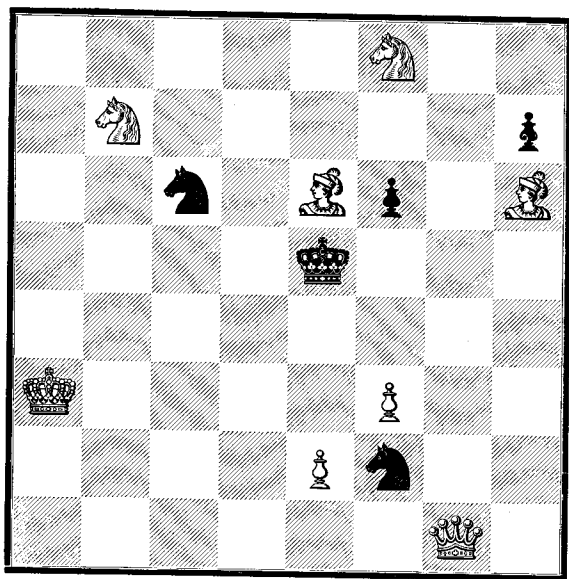
Preis für den besten Zweizüger  
1. ehrenvolle Erwähnung, mit No. 33, 34.  
**Görlitzer Schachverein „Lusatia“, 1885.**

2



2 Züge

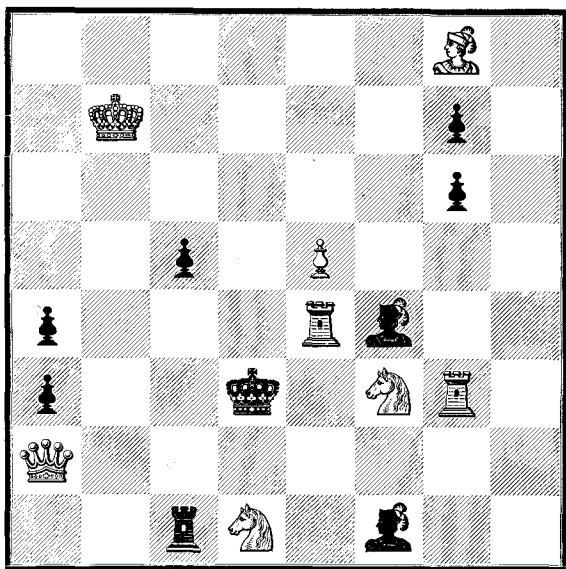
1. Preis, mit No. 48, 179.  
British Chess Association, 1886.



2 Züge.

3. Preis.  
Illustretet Familie - Journal, 1886.

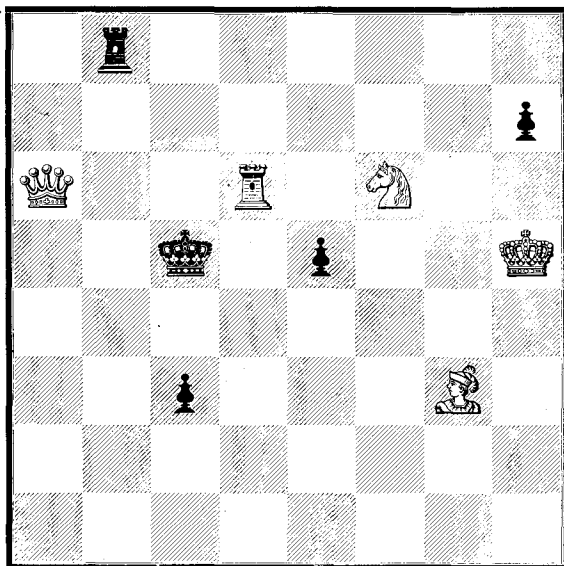
4



2 Züge.



Brünner Beobachter, 1886.

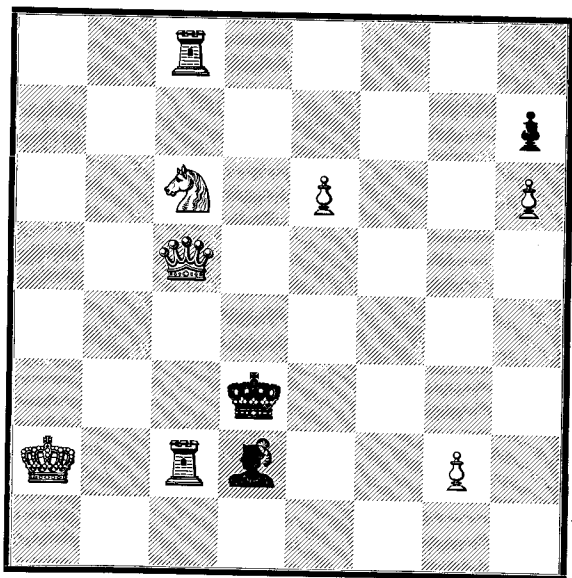


3

2 Züge.

Tábor, 1886.

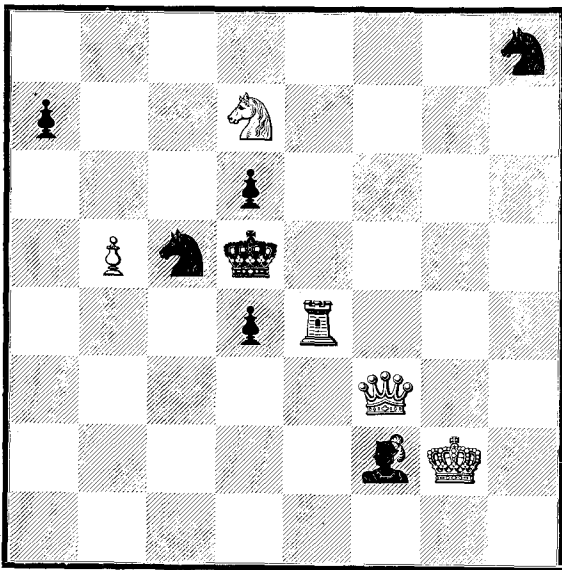
6



2 Züge.



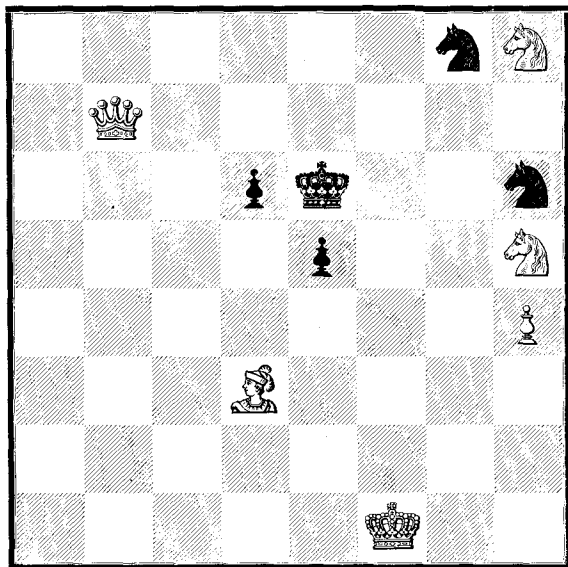
Turnierproblem.  
Gazzetta Letteraria, 1887—89.



8

2 Züge.

Turnierproblem.  
Bahn Frei! 1888—90.

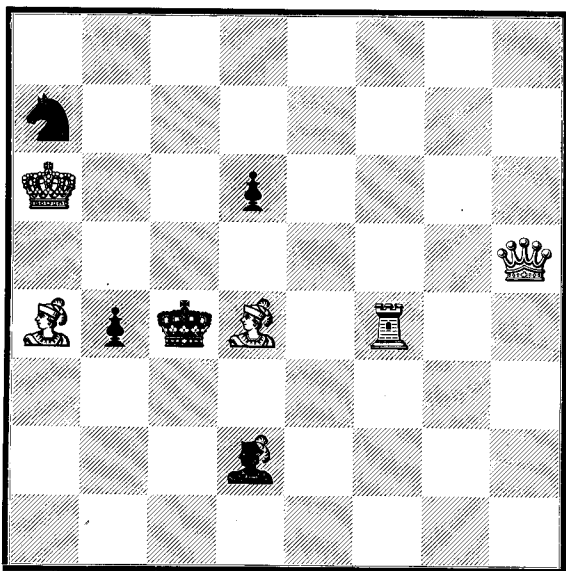


9

2 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Schachmatny Journal, 1893.

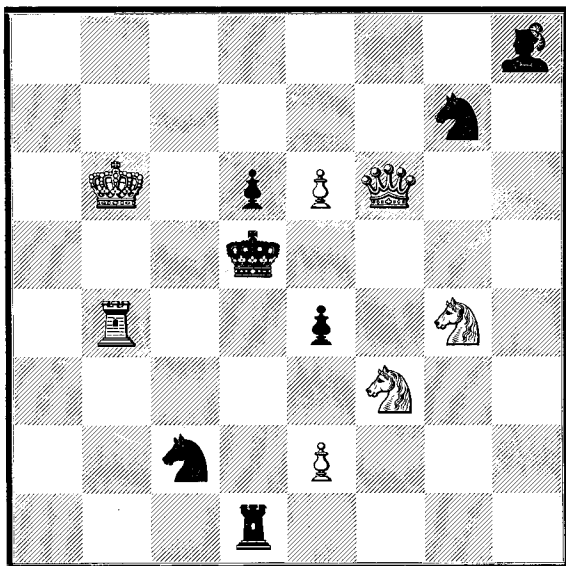
10



2 Züge.

Besedy Lidu, 1894.

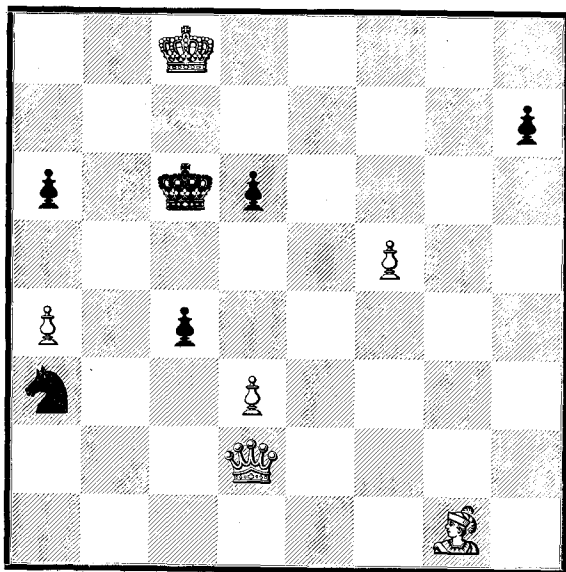
11



2 Züge.

České Listy Šachové, 1896.

12

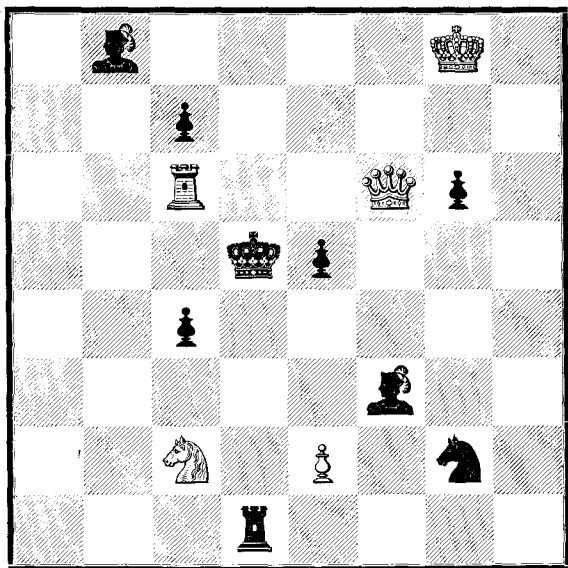


2 Züge.



České Listy Šachové, 1897.

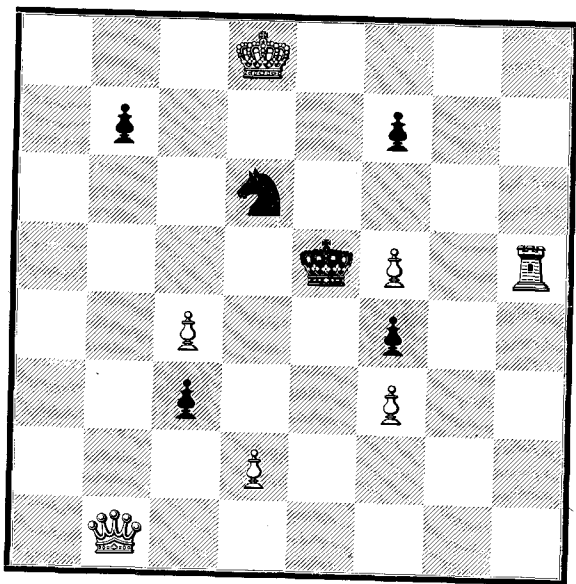
13



2 Züge.

České Listy Šachové, 1897.

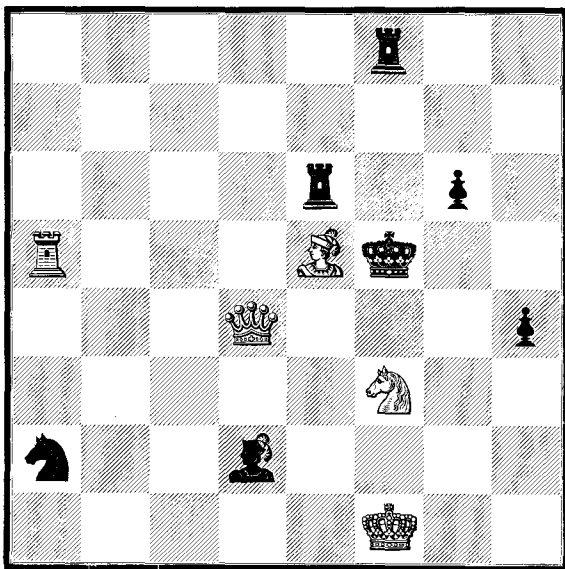
14



2 Züge.

České Listy Šachové, 1897.

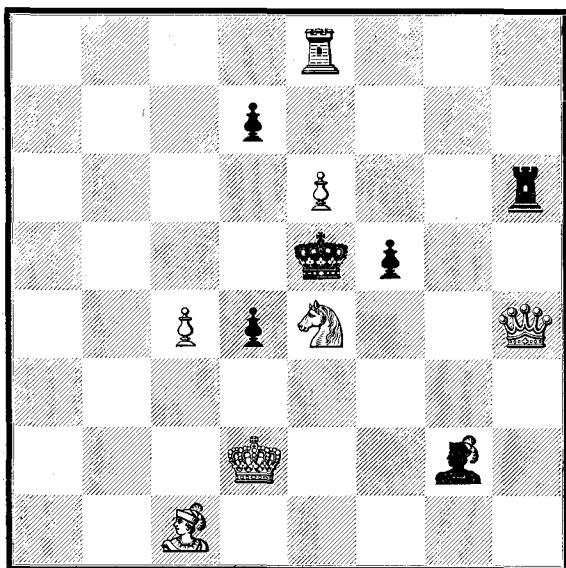
15



2 Züge.

České Listy Šachové, 1899.

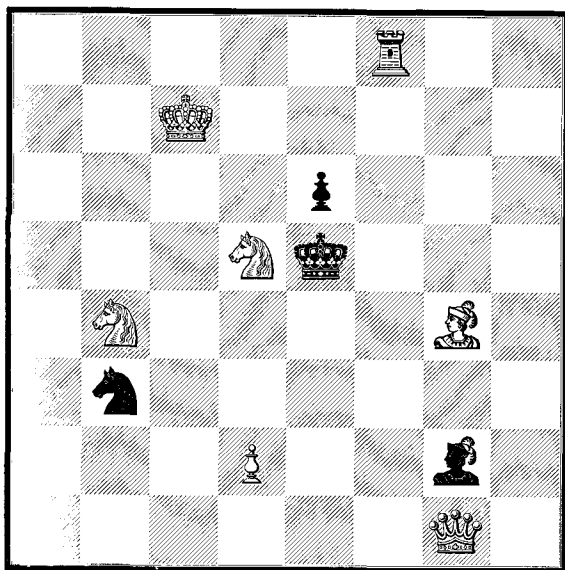
16



2 Züge.

# Obrázková Revue, 1900.

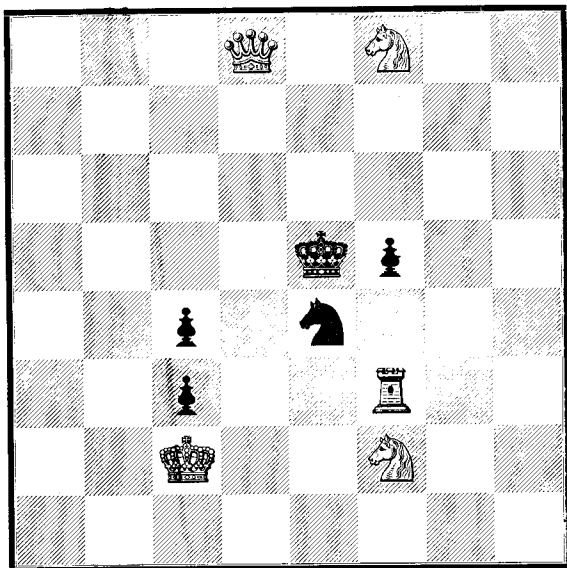
17



2 Züge.

Šachové Listy, 1901.

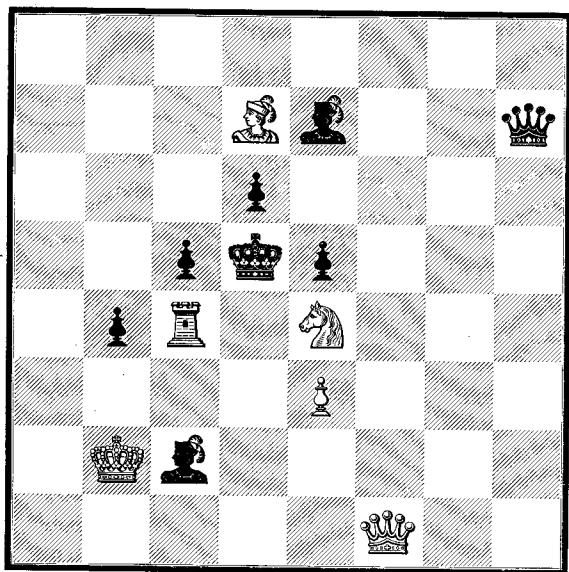
18



2 Züge.

Besedy Lidu, 1902.

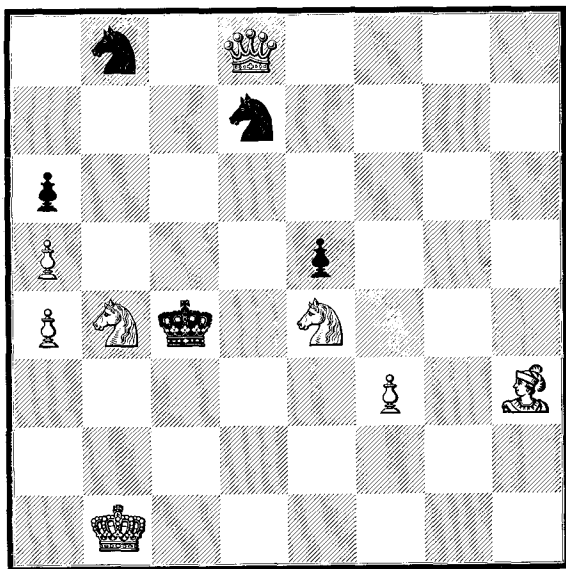
19



2 Züge.

Humoristické Listy, 1881.

20

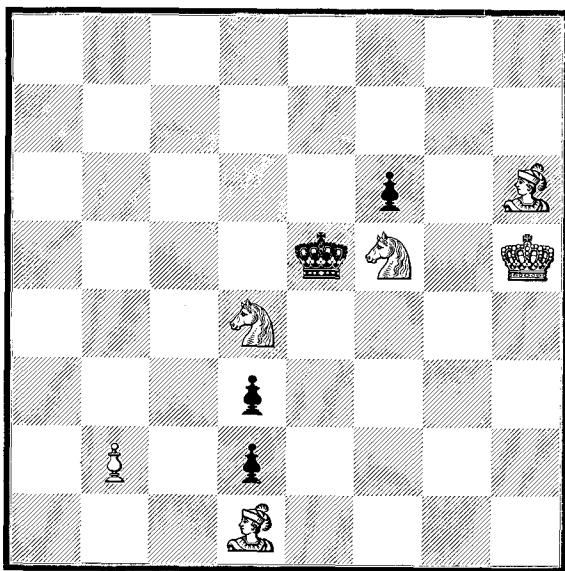


3 Züge.



Humoristické Listy, 1883.

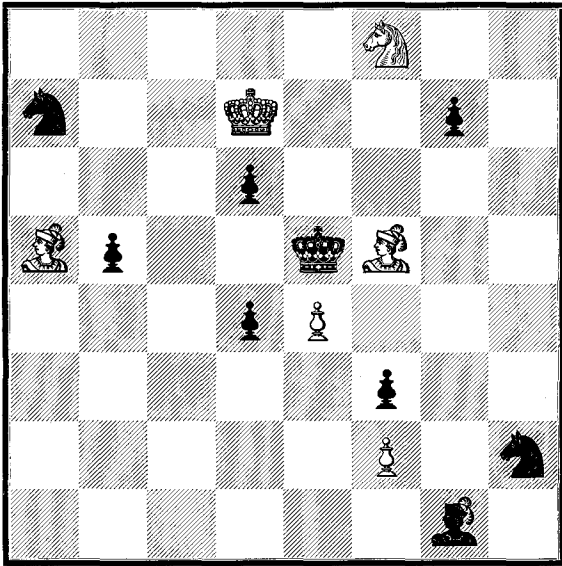
21



3 Züge.

Humoristické Listy, 1883.

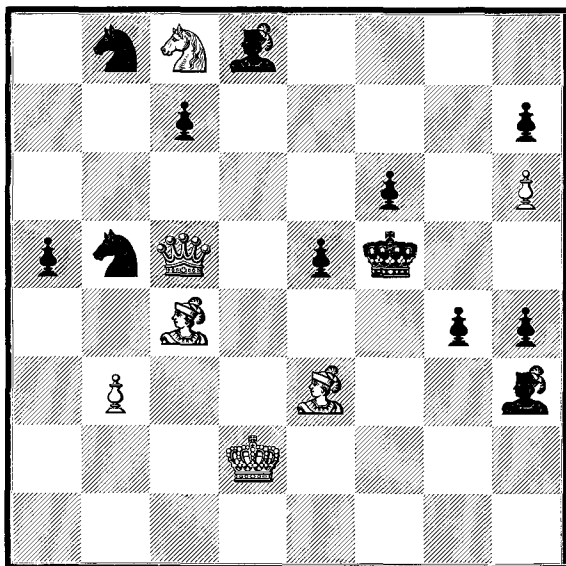
22



3 Züge.

Korrektur eines Turnierproblems.  
Nationaltidende, 1884.

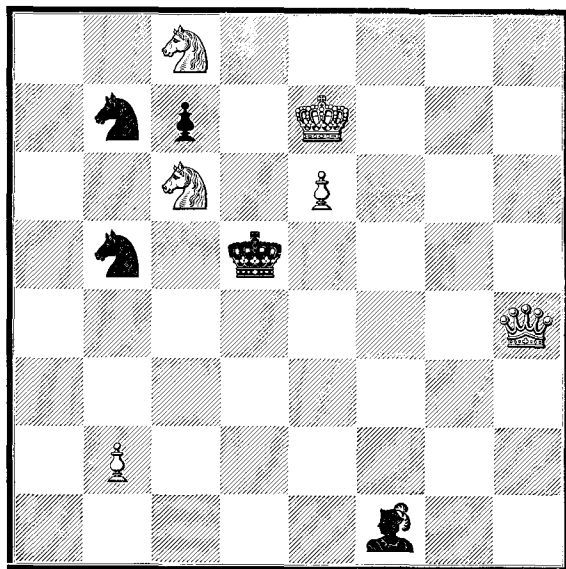
23



3 Züge.

Humoristické Listy, 1884.

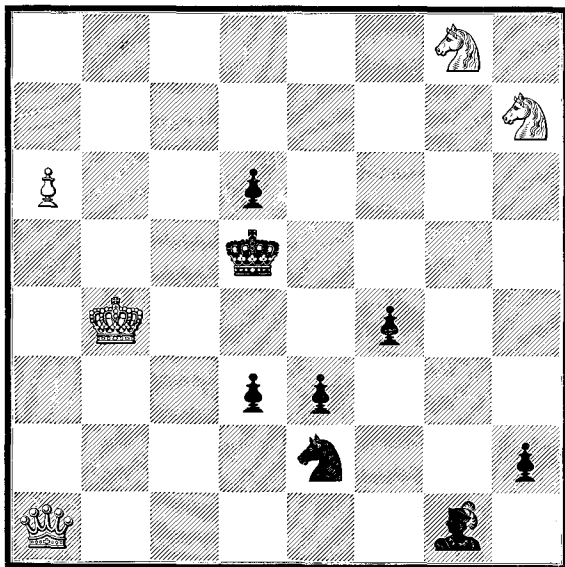
24



3 Züge.

Paleček, 1884.

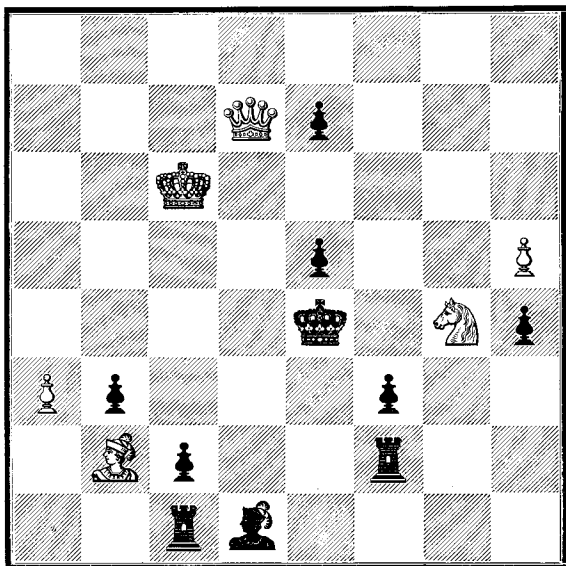
25



3 Züge.

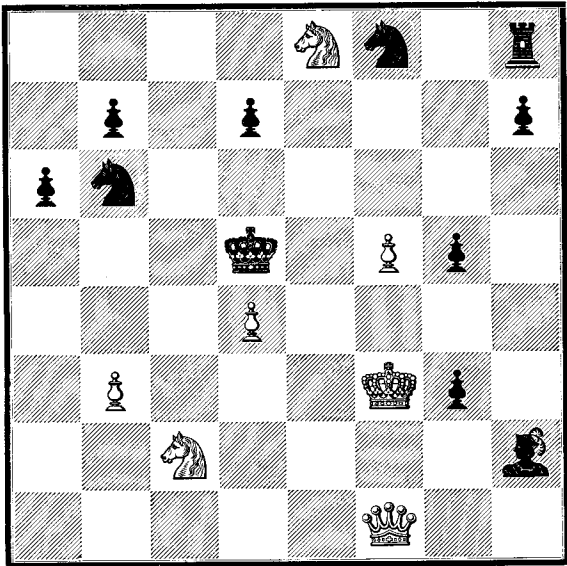
Šach-Mat, 1884.

26



3 Züge.

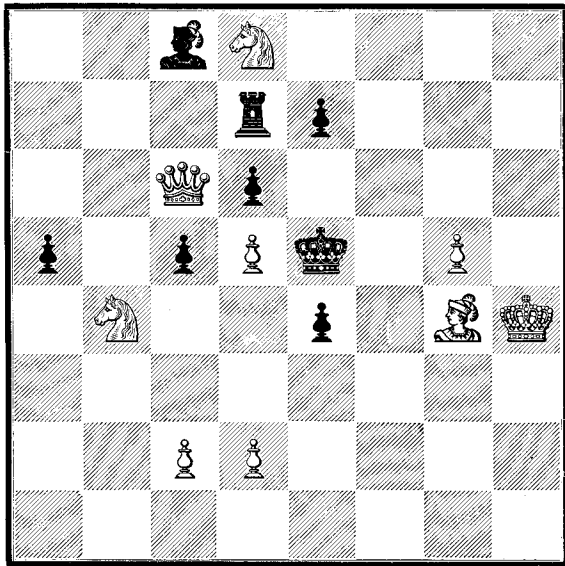
Šach-Mat, 1884.



27

3 Züge.

Šach-Mat, 1884.

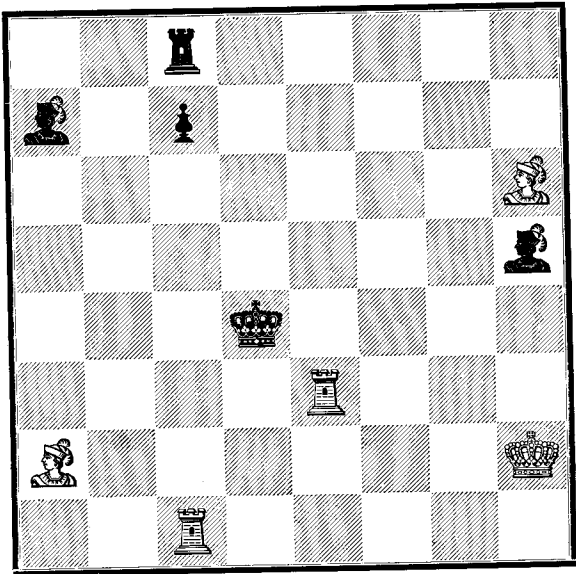


3 Züge.



Sach-Mat, 1884.

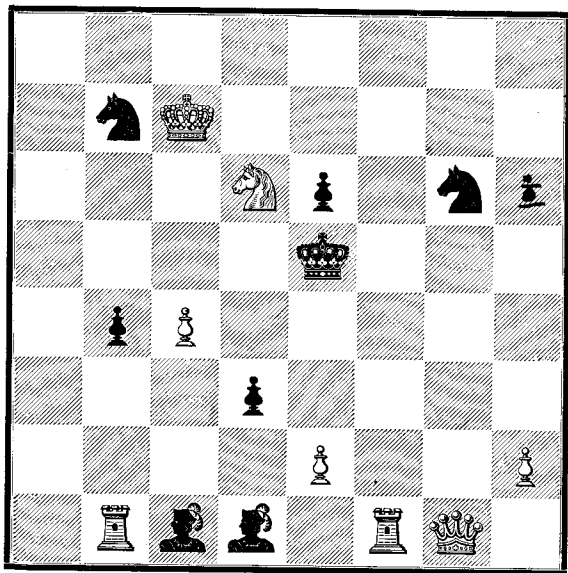
29



3 Züge.

Světovor, 1884.

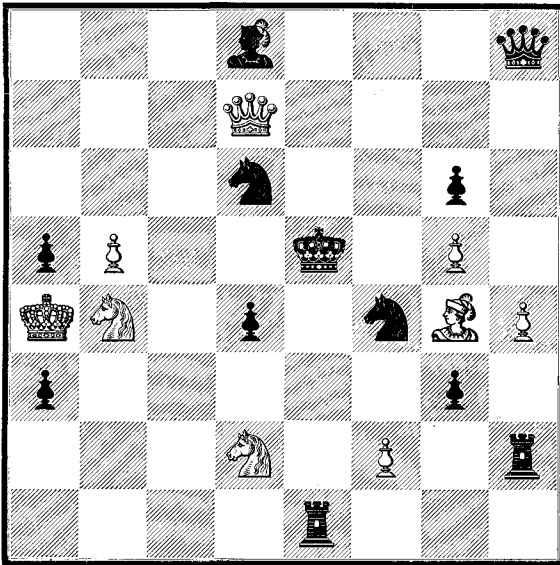
30



3 Züge.



2. Preis, VI. böhmisches Problemturnier.  
 Světozor, 1884—85.



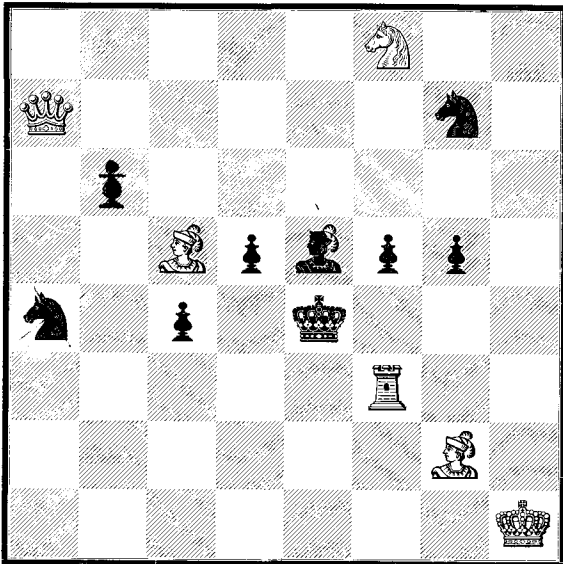
32

3 Züge.

Belobt VI

1. ehrenvolle Erwähnung, mit No. 2, 34.  
Görlitzer Schachverein „Lusatia“, 1885.

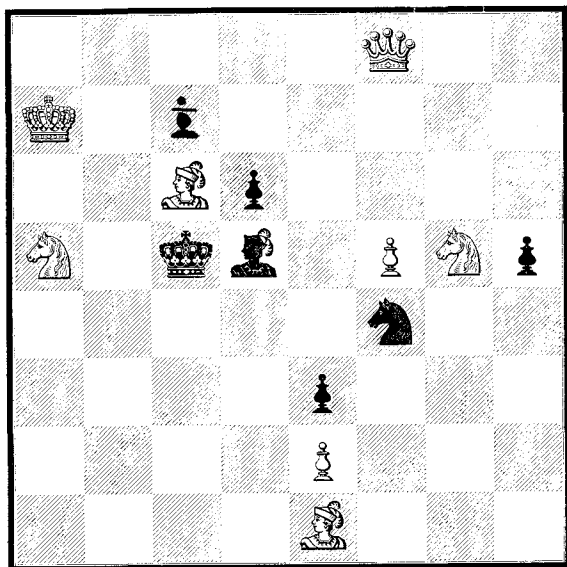
33



3 Züge.

1. ehrenvolle Erwähnung, mit No. 2, 33.  
Görlitzer Schachverein „Lusatia“, 1885.

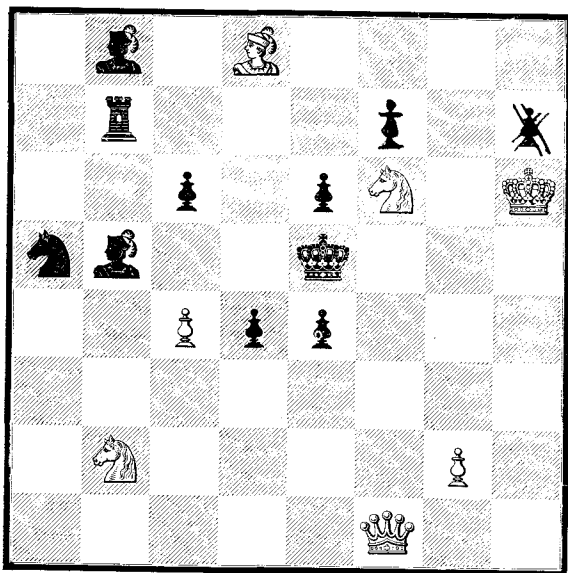
34



3 Züge.

Brüner Beobachter, 1885.

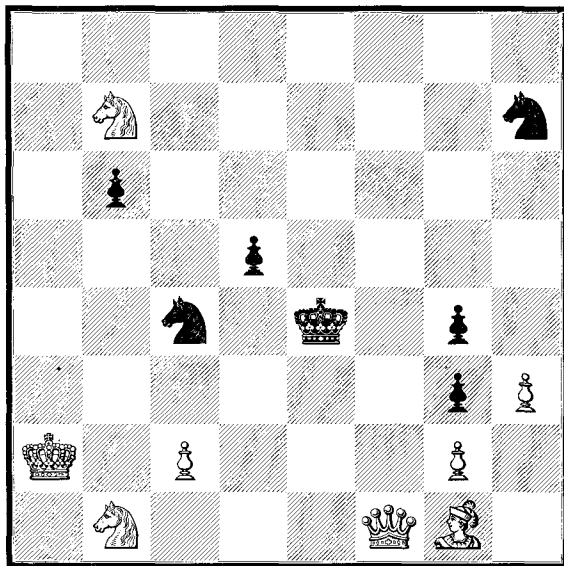
35



3 Züge.

Dresdner Nachrichten, 1885.

36

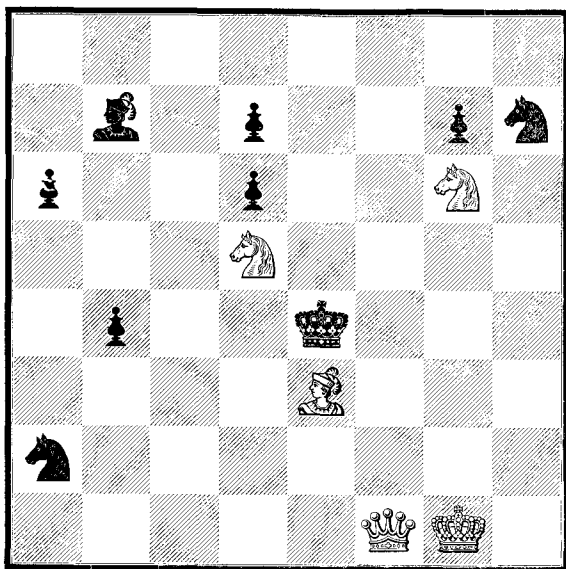


3 Züge.



Humoristické Listy, 1885.

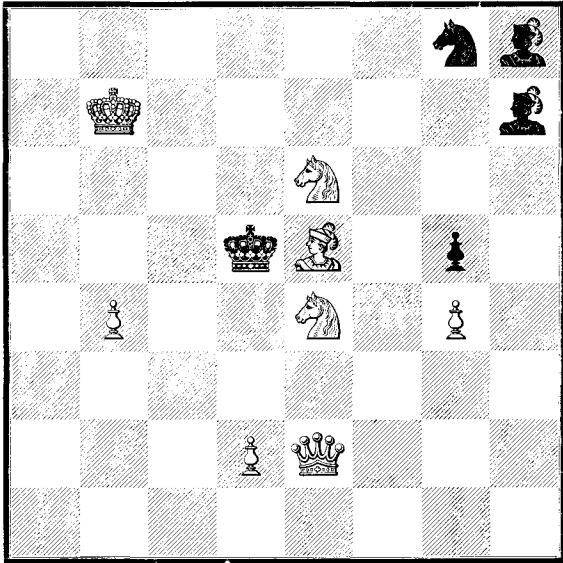
37



3 Züge.

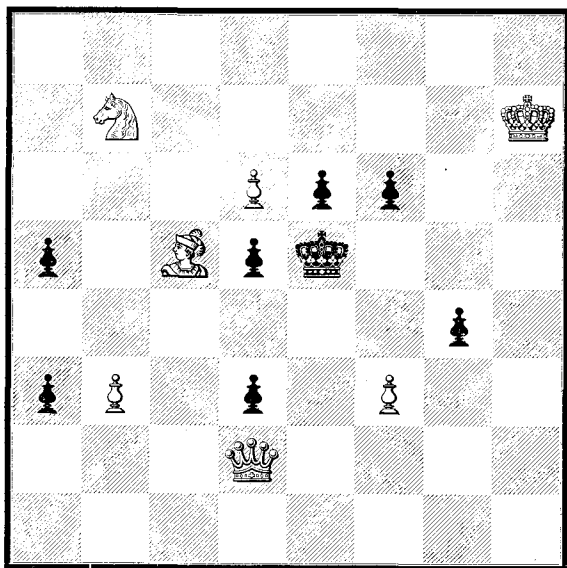
Nationaltidende, 1885.

38



3 Züge.

Schachmatny Journal, 1885.

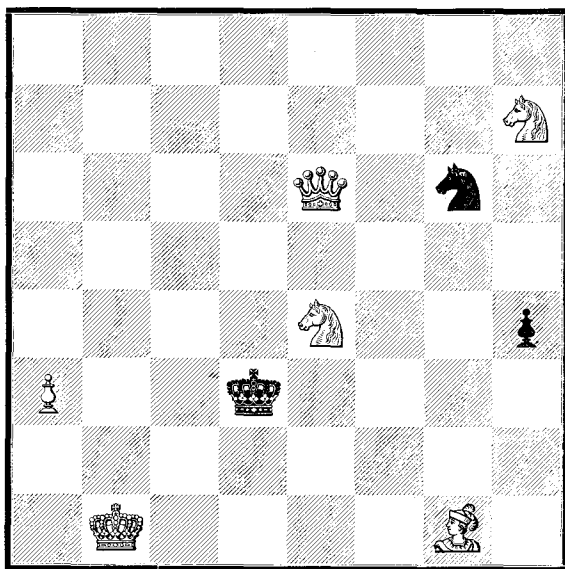


39

3 Züge.

Sportzeitung, 1885.

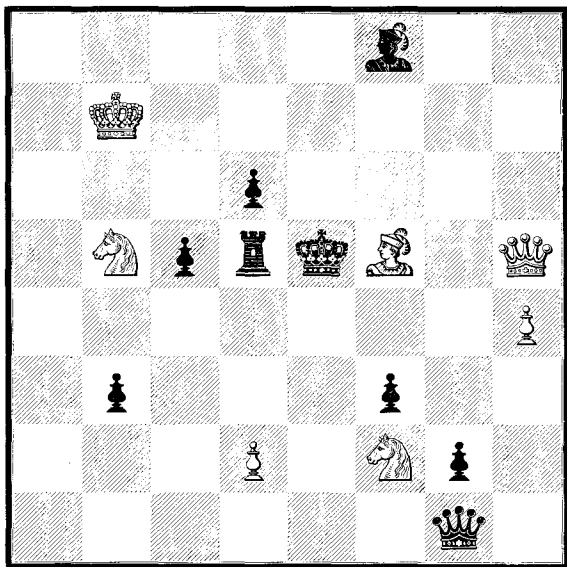
40



3 Züge.

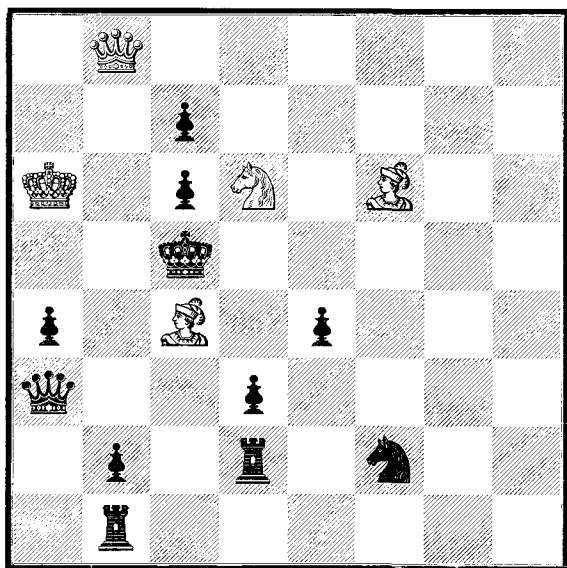
Světozor, 1885.

41



3 Züge.

Zlatá Praha, 1885.

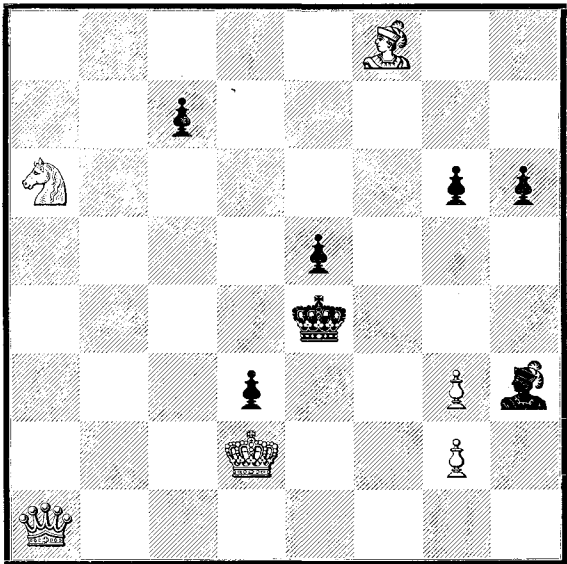


42

3 Züge.

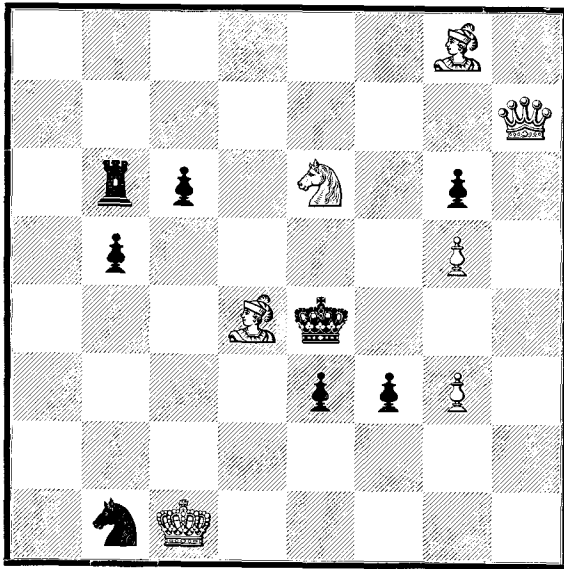
Zlatá Praha, 1885.

43



3 Züge.

Zlatá Praha, 1885.



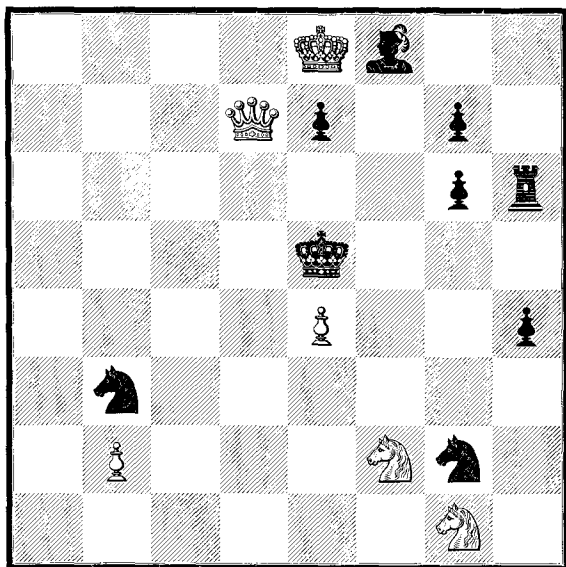
44

3 Züge.

verl. 1. S. 46.



Zlatá Praha, 1885.

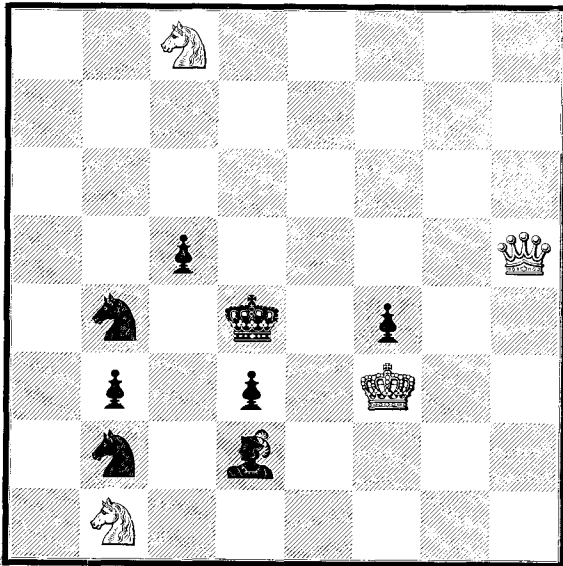


45

3 Züge.

Zlatá Praha, 1885.

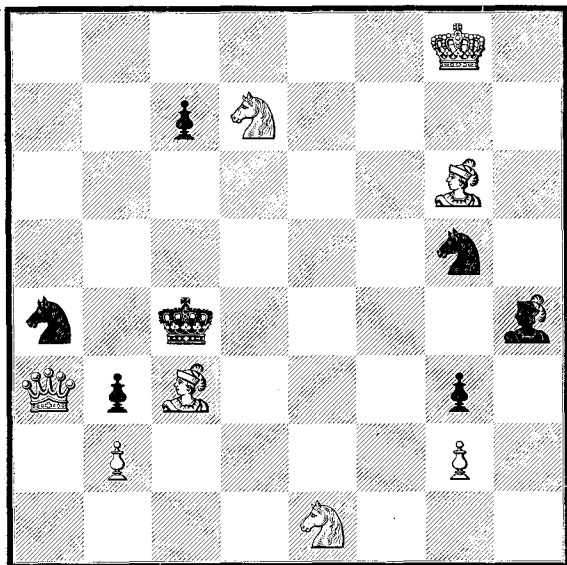
46



3 Züge.

1. Preis, mit No. 3, 179.  
British Chess Association, 1886.

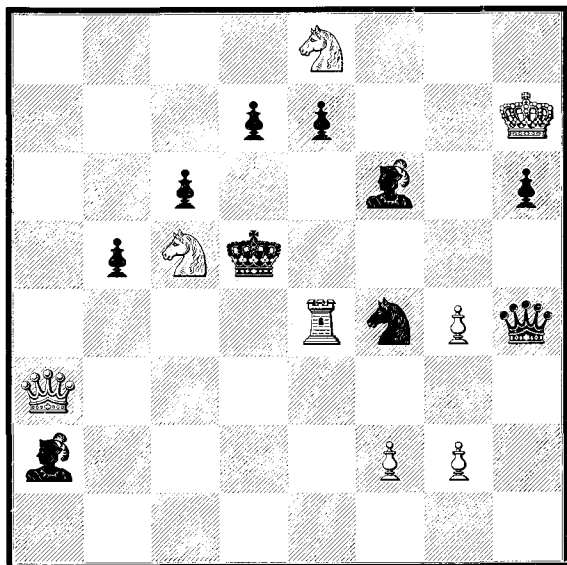
47



3 Züge.

1. Preis.  
Český Spolek Šachovní, 1886.

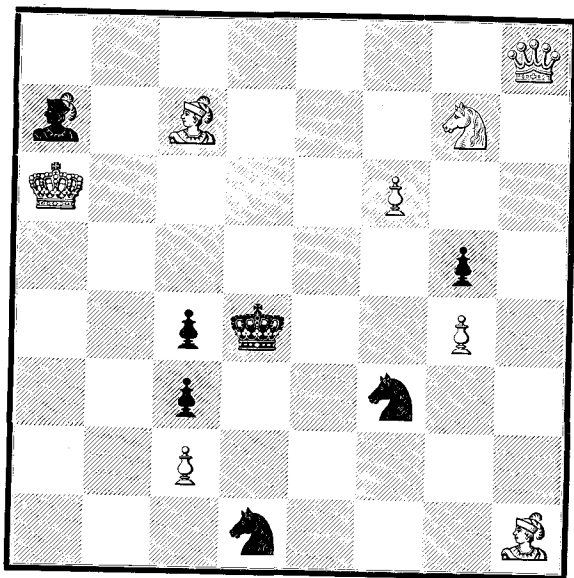
48



3 Züge.

3. Preis.  
Český Spolek Šachovní, 1886.

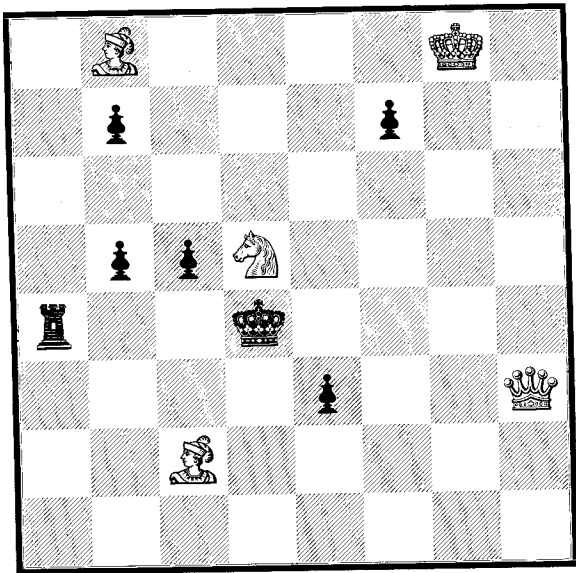
49



3 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Jemtlands Tidning, 1886.

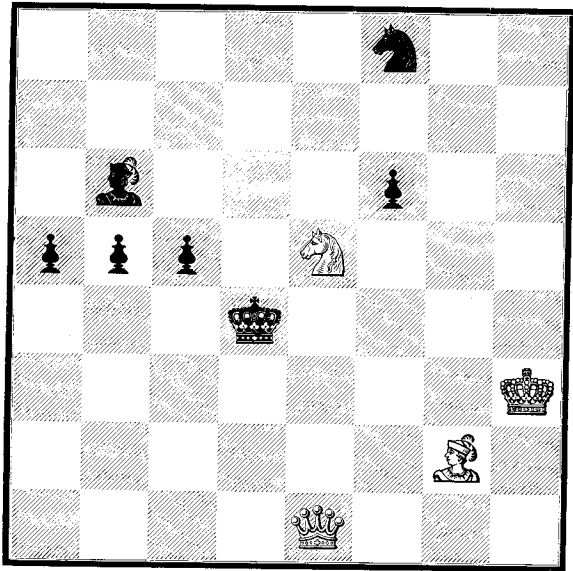
50



3 Züge.

Brüner Beobachter, 1886.

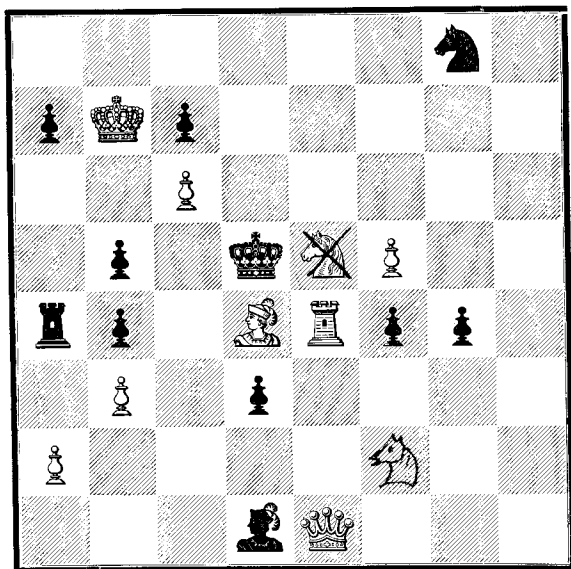
51



3 Züge.

Brüner Beobachter, 1886.

52

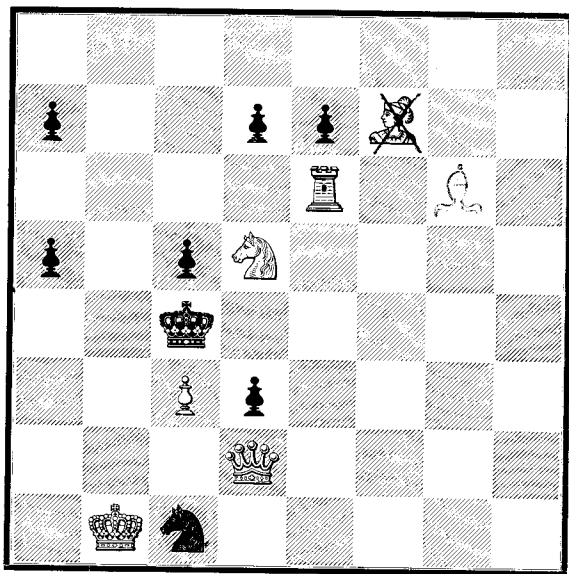


3 Züge.



Brünner Beobachter, 1886.

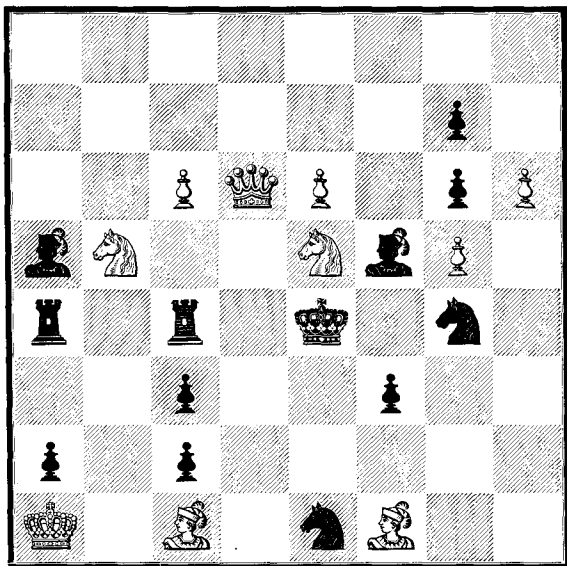
53



3 Züge.

Brüner Beobachter, 1886.

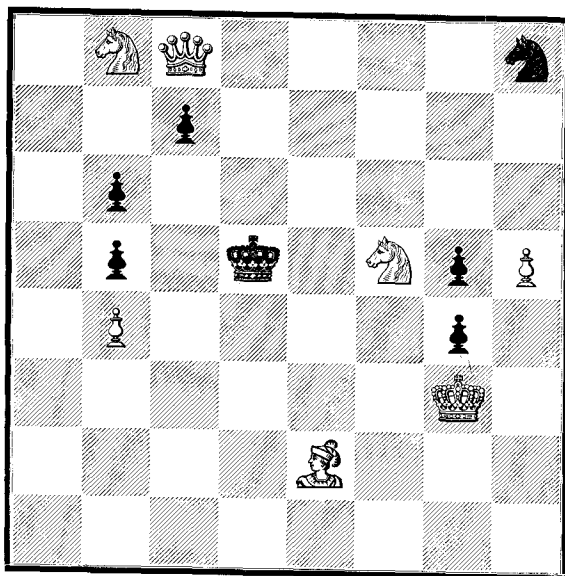
54



3 Züge.

*H. H. ...*  
- 866

Brüner Beobachter, 1886.

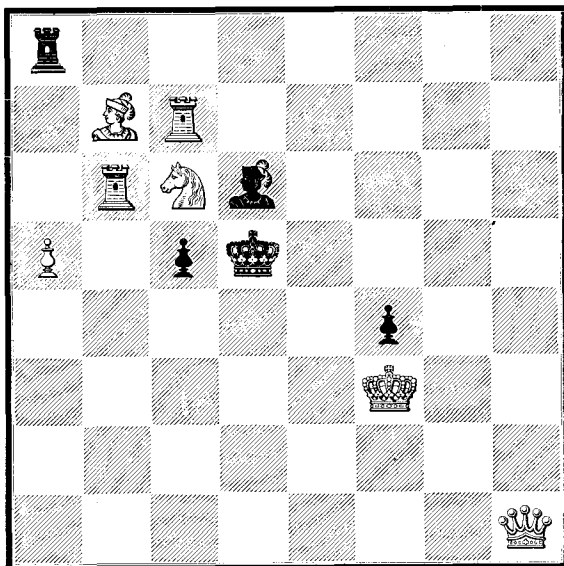


55

3 Züge.

Brünner Beobachter, 1886.

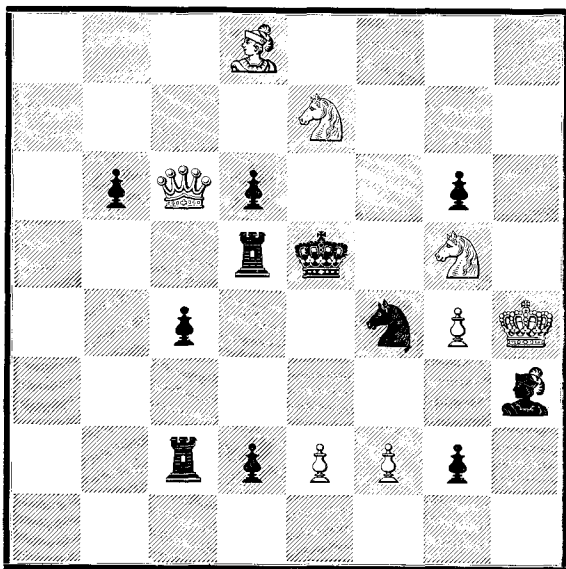
56



3 Züge.

Turnierproblem.  
 Chess Monthly, 1884—86.

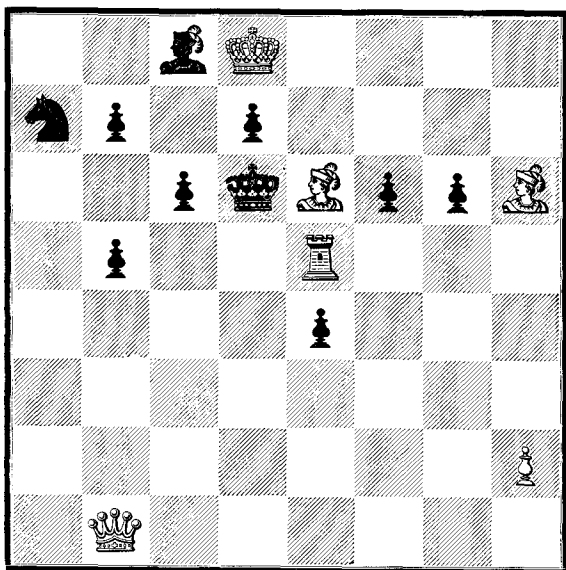
57



3 Züge.

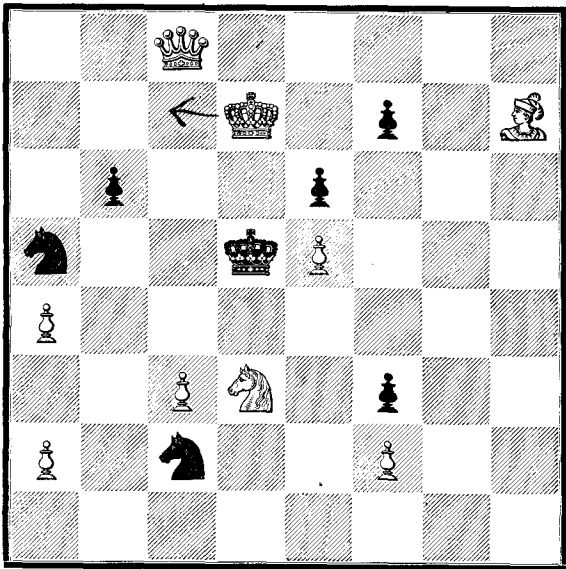
Dresdner Nachrichten, 1886.

58



3 Züge.

L'Evènement, 1886.

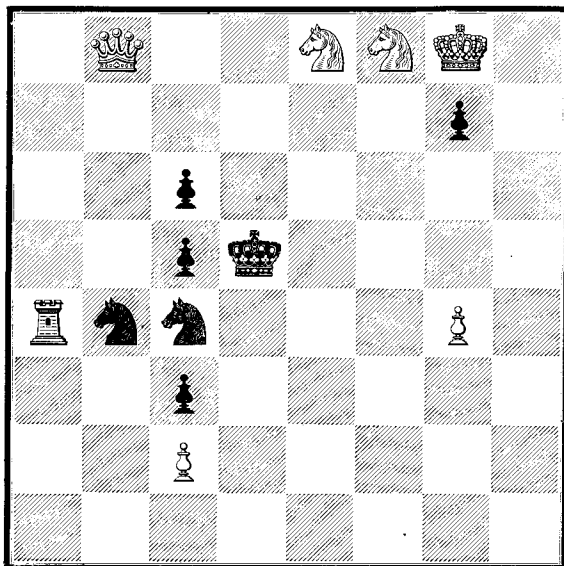


59

3 Züge.

Illustrated London News, 1886.

60

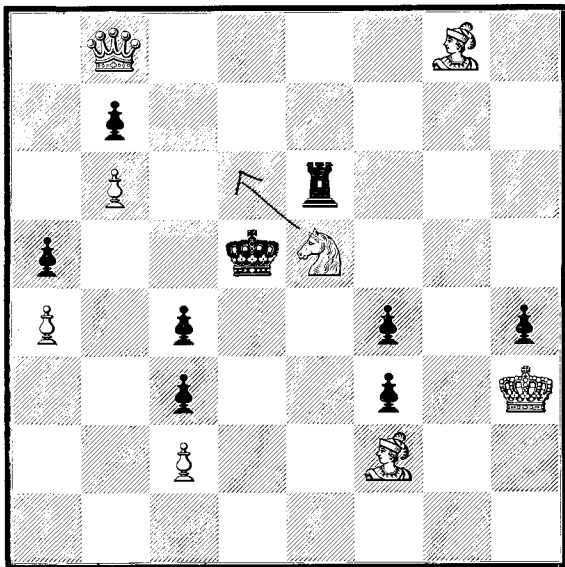


3 Züge.



Schachmatny Westnik, 1886.

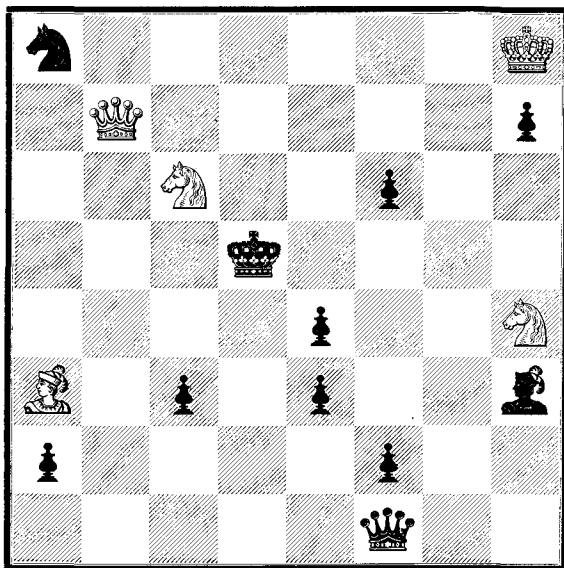
61



3 Züge.

Svĕtozor, 1886.

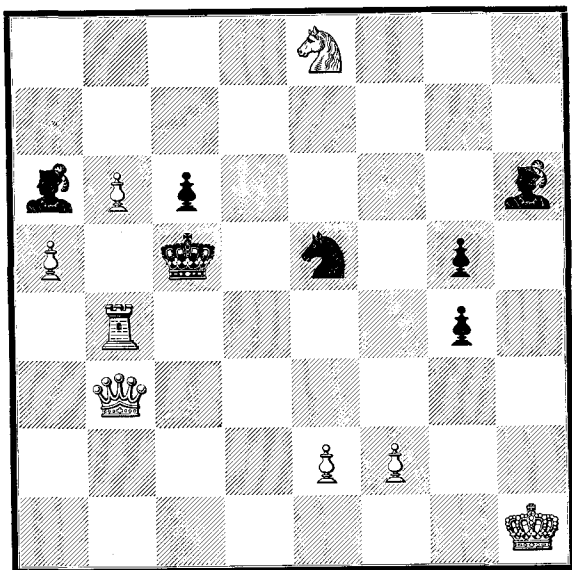
62



3 Züge.

Světozor, 1886.

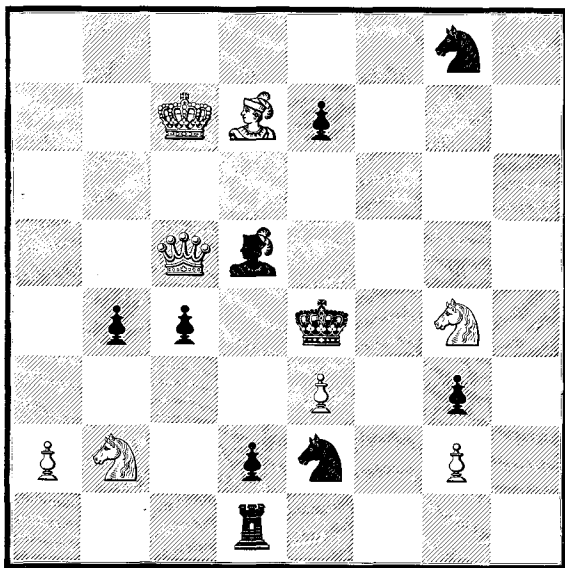
63



3 Züge.

Světozor, 1886.

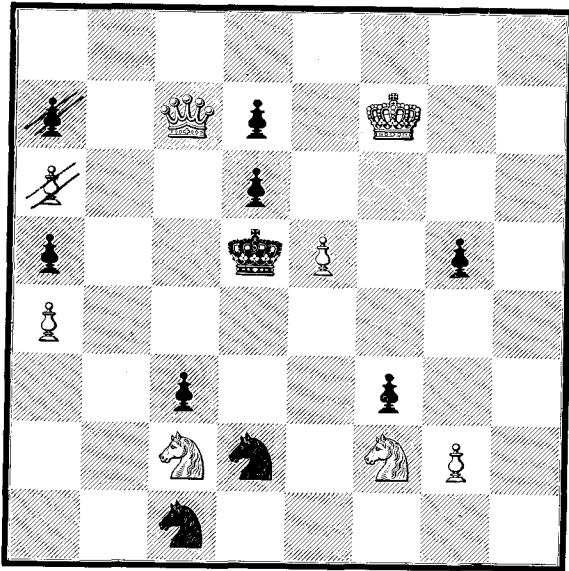
64



3 Züge.

Světozor, 1886.

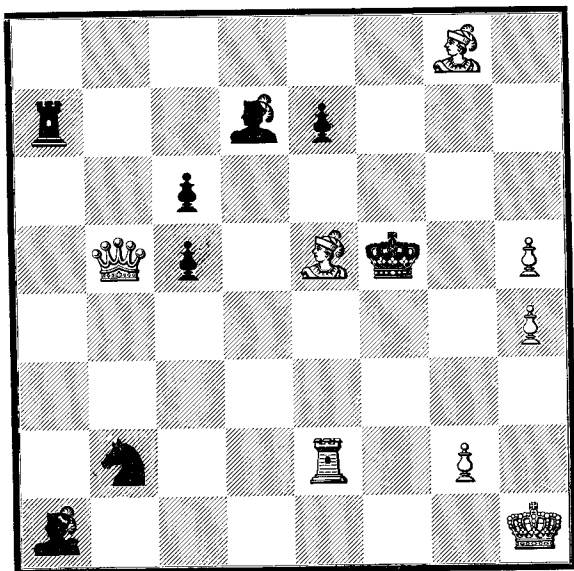
65



3 Züge.

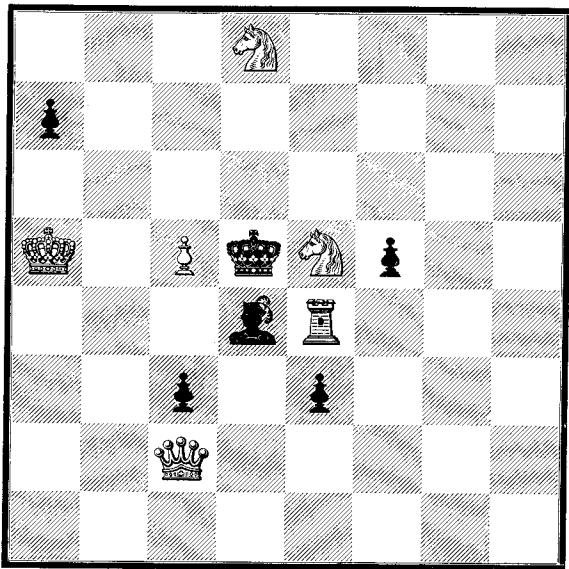
Světovzor, 1886.

66



3 Züge.

Tábor, 1886.



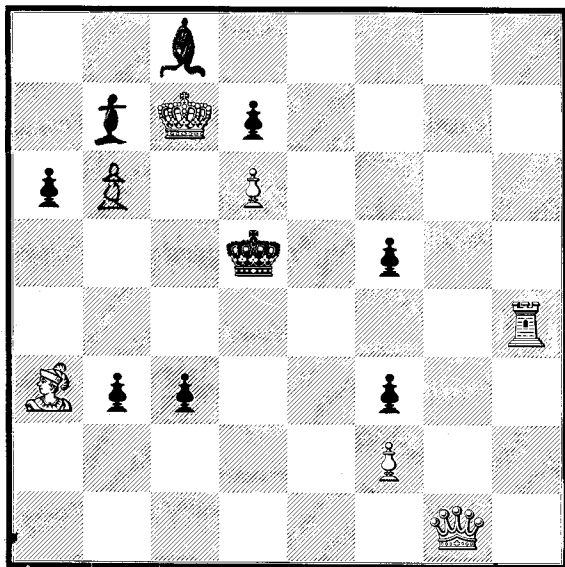
67

3 Züge.

5\*

Tabor, 1886.

68

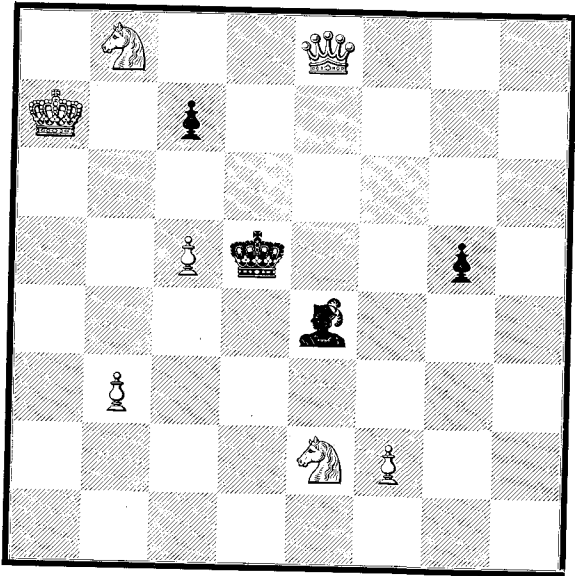


3 Züge.



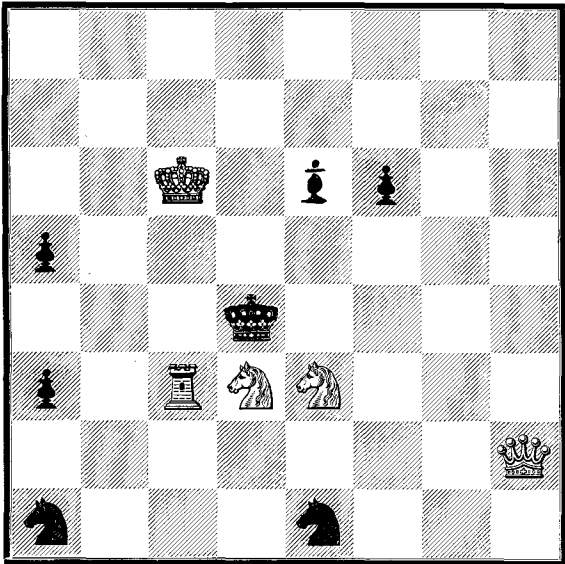
Tábor, 1886.

69



3 Züge.

Tábor, 1886.

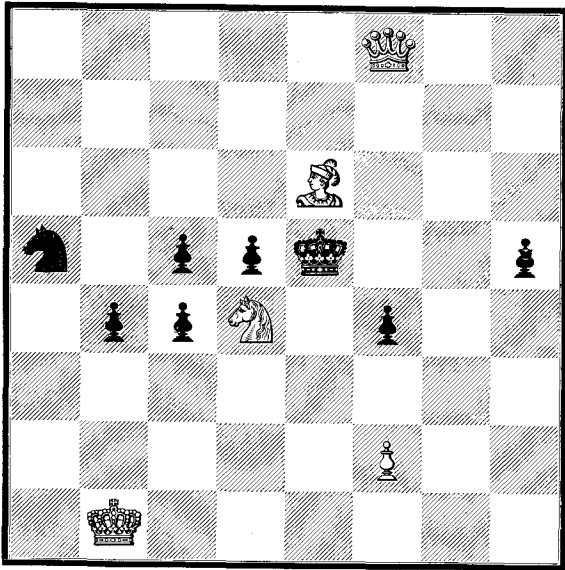


70

3 Züge.

Tabor, 1886.

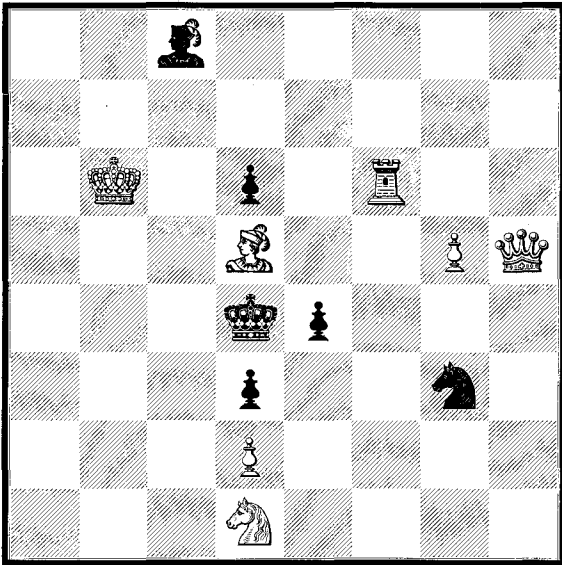
71



3 Züge.

Zlatá Praha, 1886.

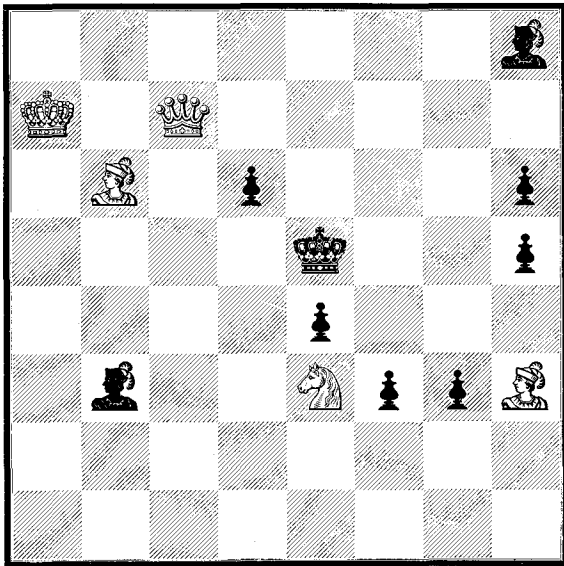
72



3 Züge.

Zlatá Praha, 1886.

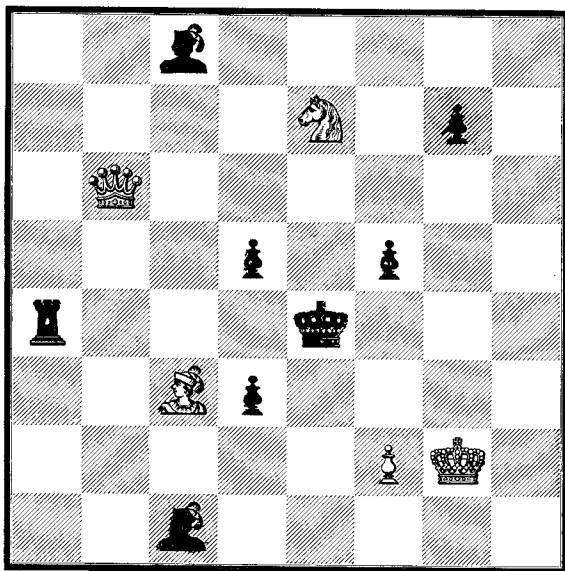
73



3 Züge.

Zlatá Praha, 1886.

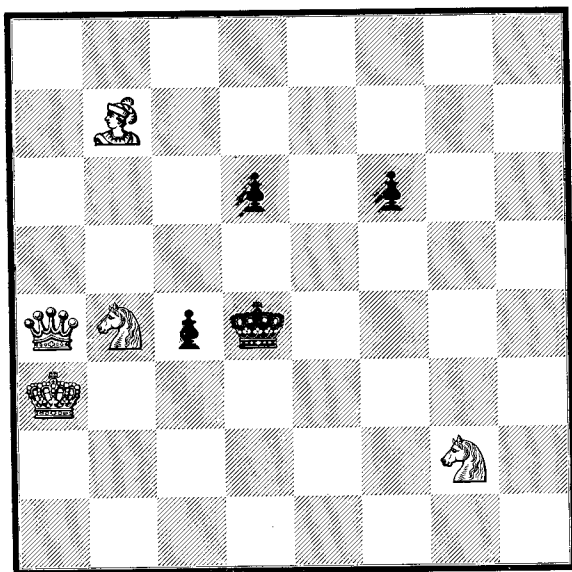
74



3 Züge.

Zlatá Praha, 1886.

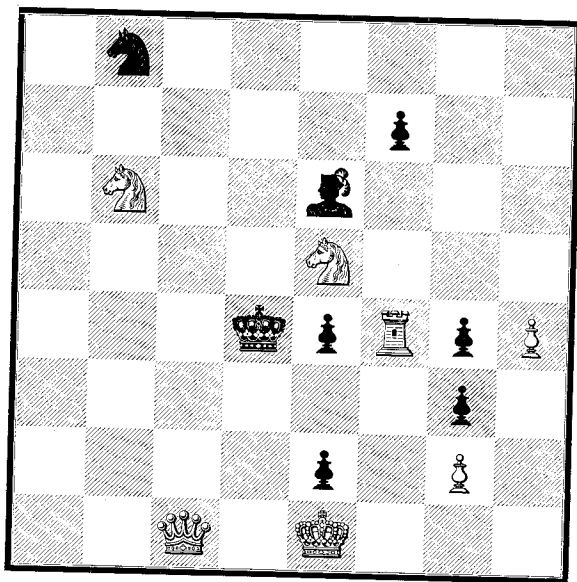
75



3 Züge.

Zlatá Praha, 1886.

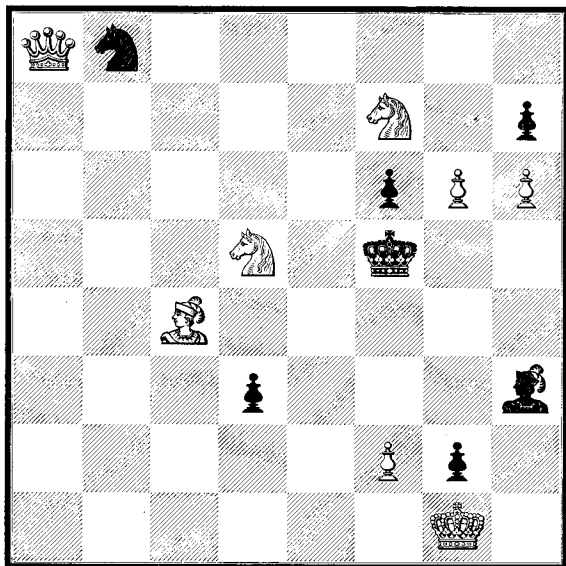
76



3 Züge.



Zlatá Praha, 1886.

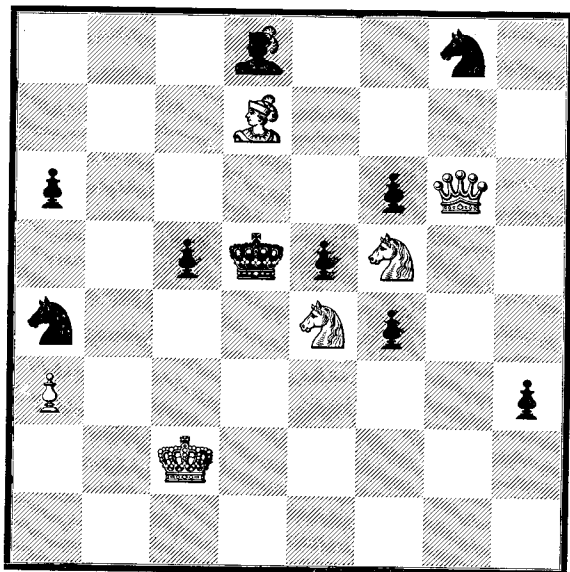


77

3 Züge.

Brüner Beobachter, 1887.

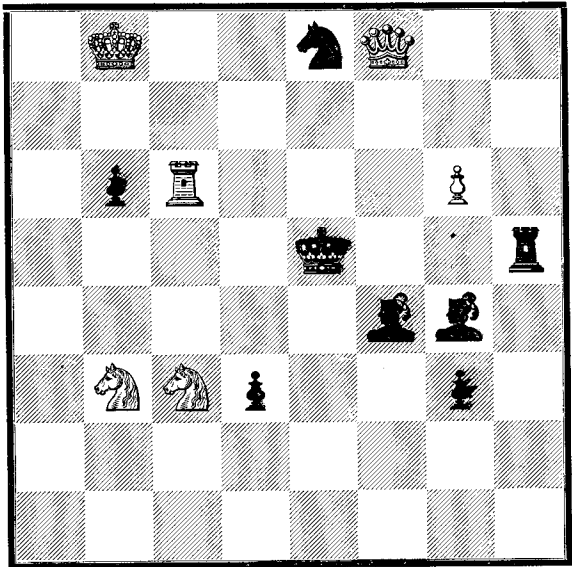
78



3 Züge.

Brünner Beobachter, 1887.

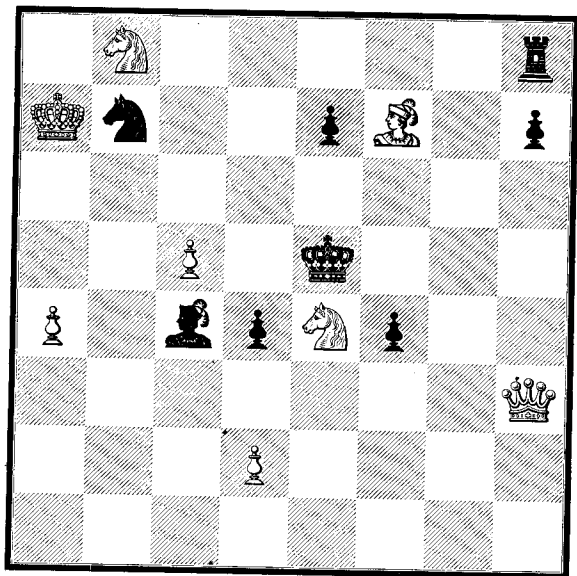
79



3 Züge.

Brünner Beobachter, 1887.

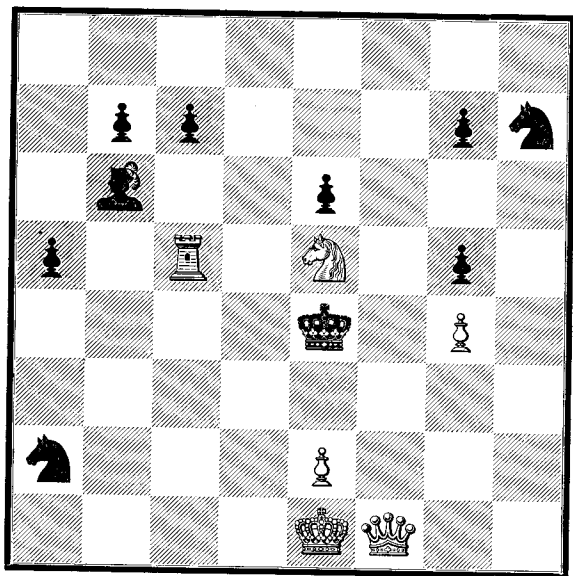
80



3 Züge.

Dresdner Nachrichten, 1887.

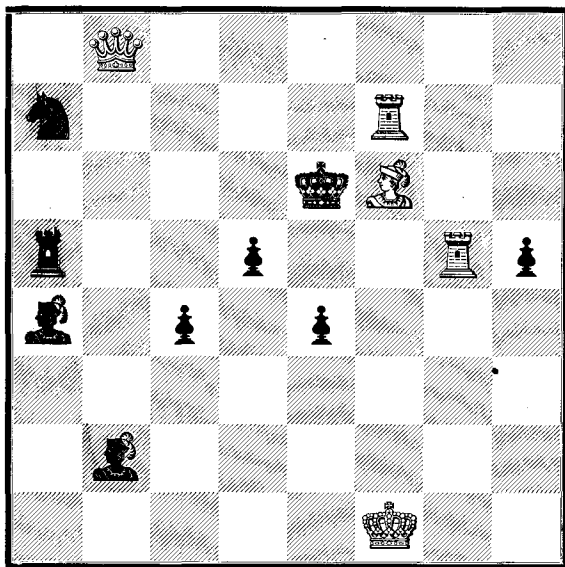
81



3 Züge.

Dresdner Nachrichten, 1887.

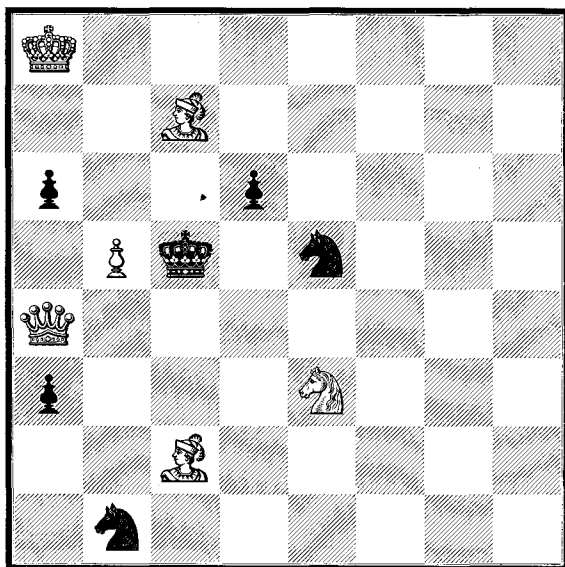
82



3 Züge.

Humoristické Listy, 1887.

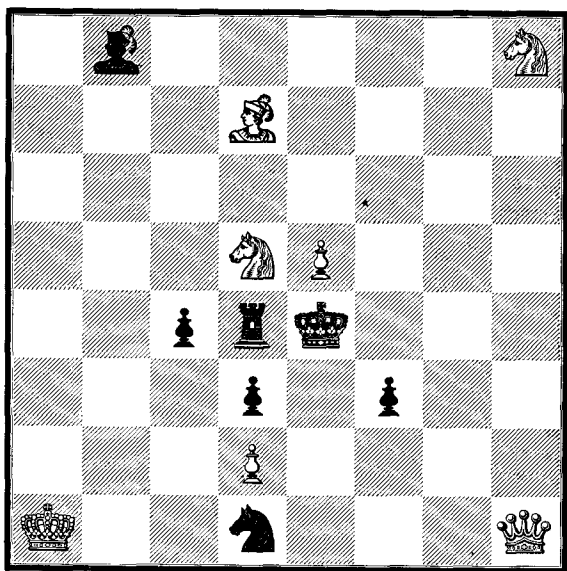
83



3 Züge.

Světozor, 1887.

84

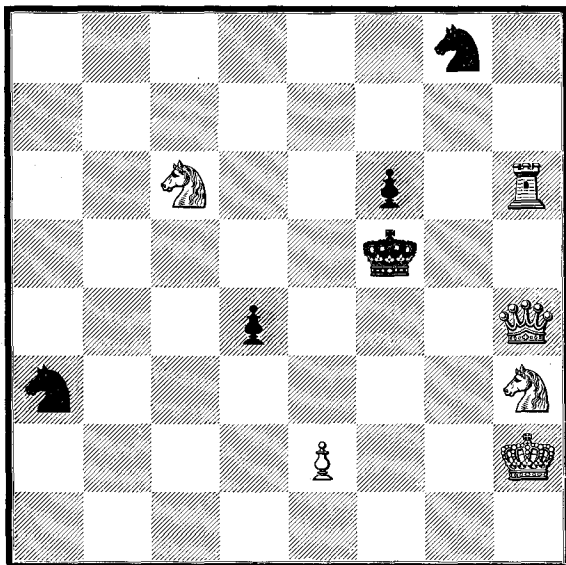


3 Züge.



Svètozor, 1887.

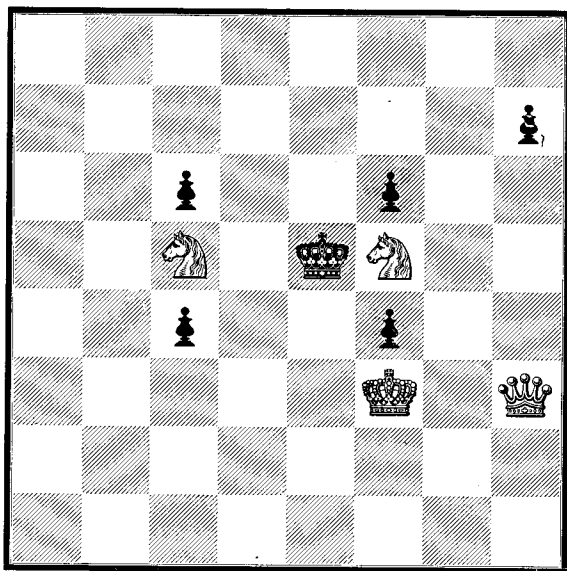
85



3 Züge.

Zlatá Praha, 1887.

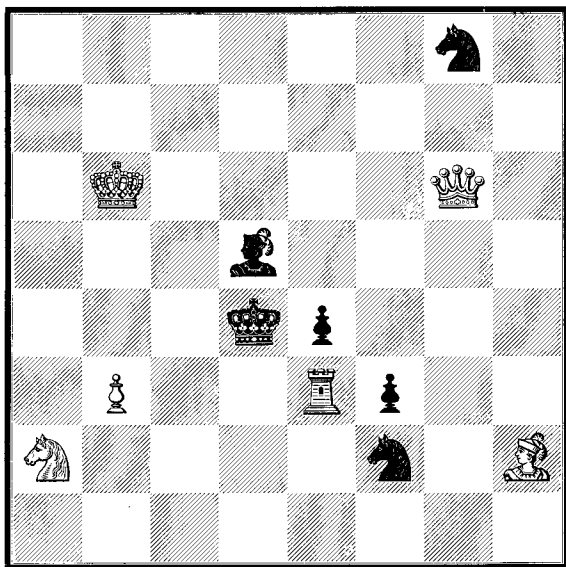
86



3 Züge.

Brüner Beobachter, 1888.

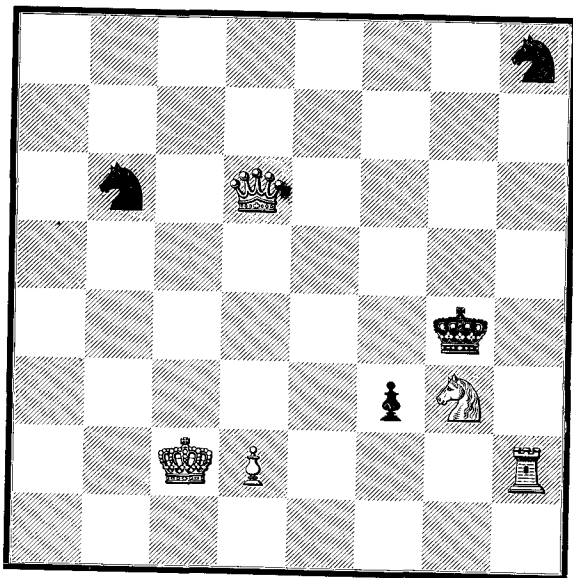
87



3 Züge.

Dresdner Nachrichten, 1888.

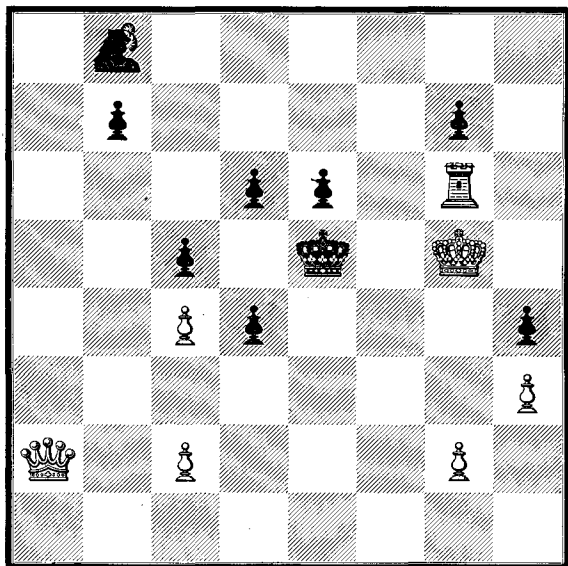
88



3 Züge.

Humoristické Listy, 1888.

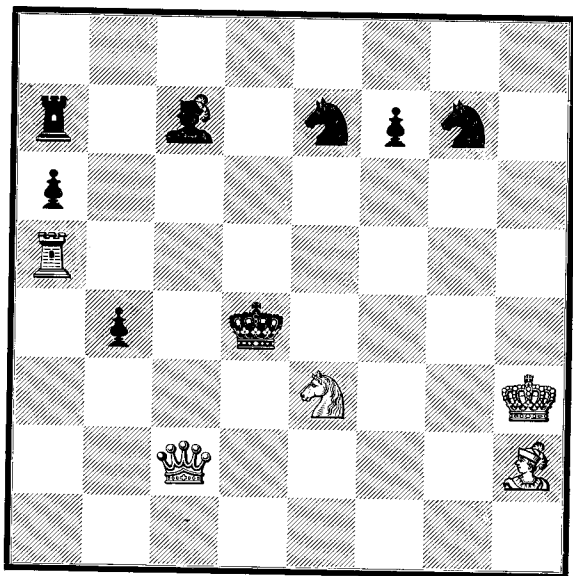
89



3 Züge.

Oesterreichische Lesehalle, 1888.

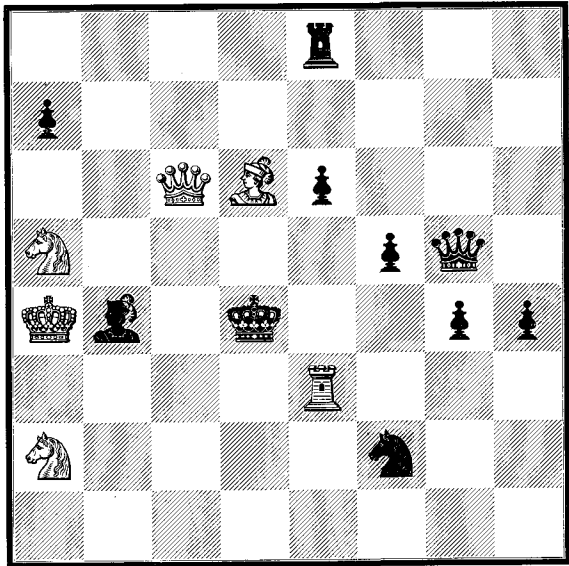
90



3 Züge.

Světovor, 1888.

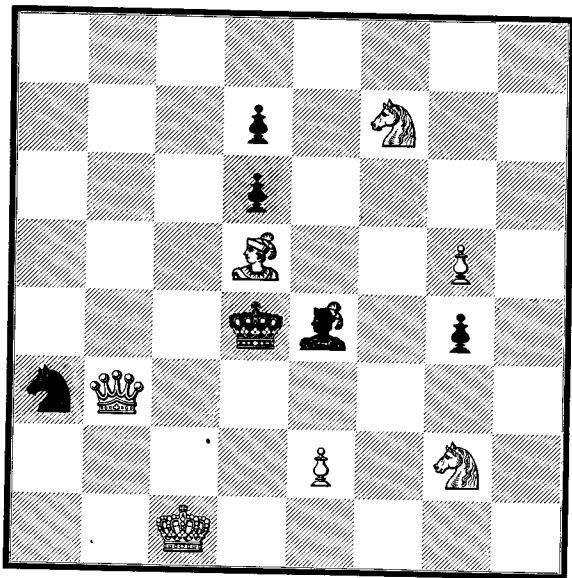
91



3 Züge.

Světovor, 1888.

92

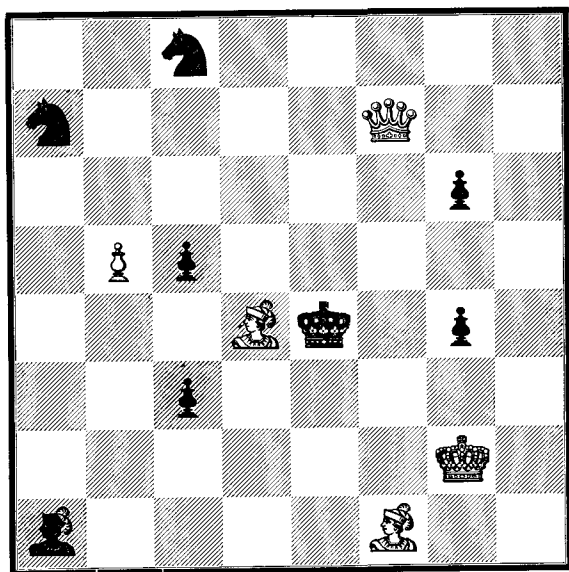


3 Züge.



Svĕtozor, 1888.

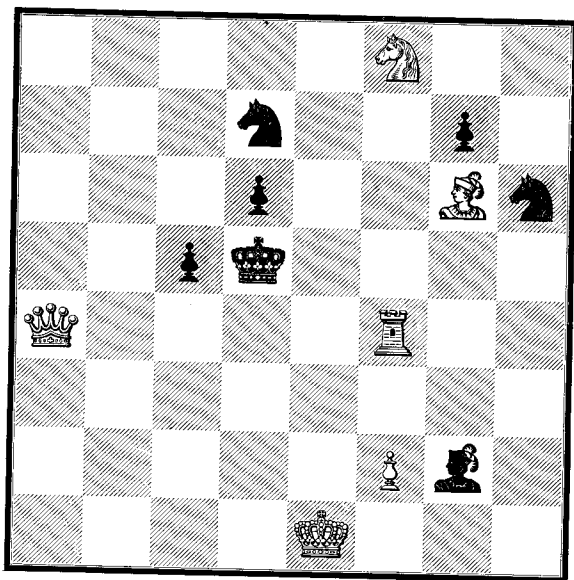
93



3 Züge.

1. Preis.  
Deutscher Schachbund, 1889.

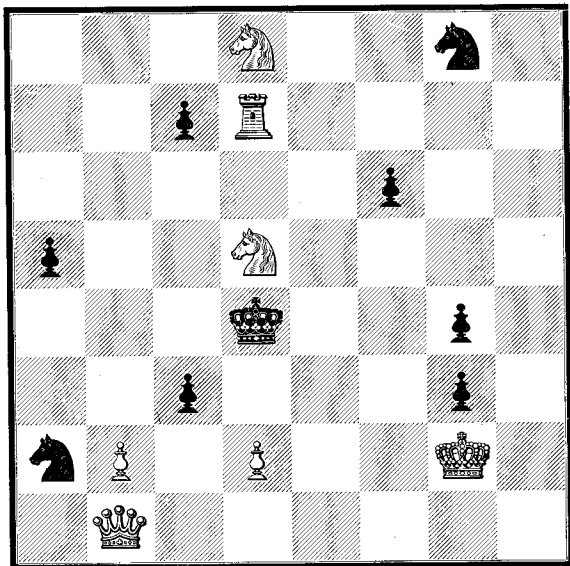
94



3 Züge.

Preis im Thematurnier.  
Münchener Neueste Nachrichten, 1889.

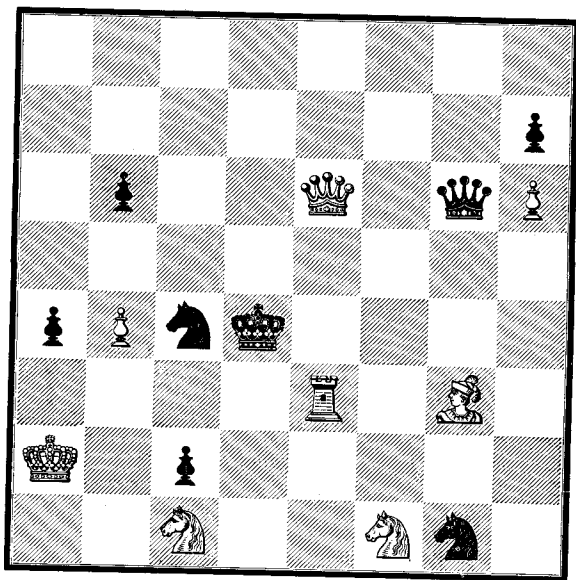
95



3 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Münchener Neueste Nachrichten, 1889.

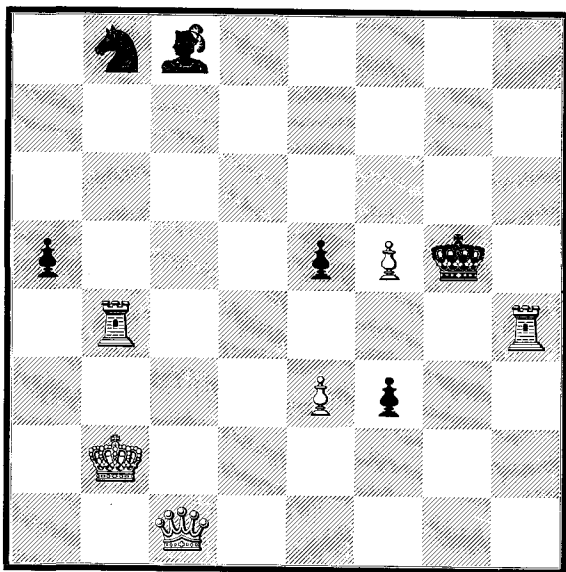
96



3 Züge.

Brünner Beobachter, 1889.

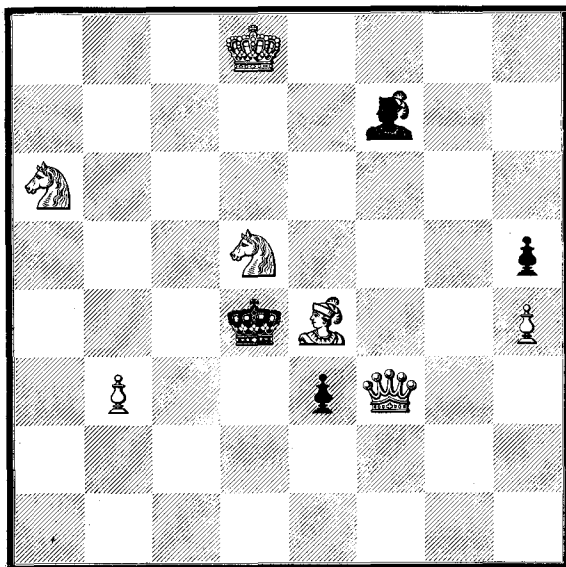
97



3 Züge.

Turnierproblem.  
Gazzetta Letteraria, 1887—89.

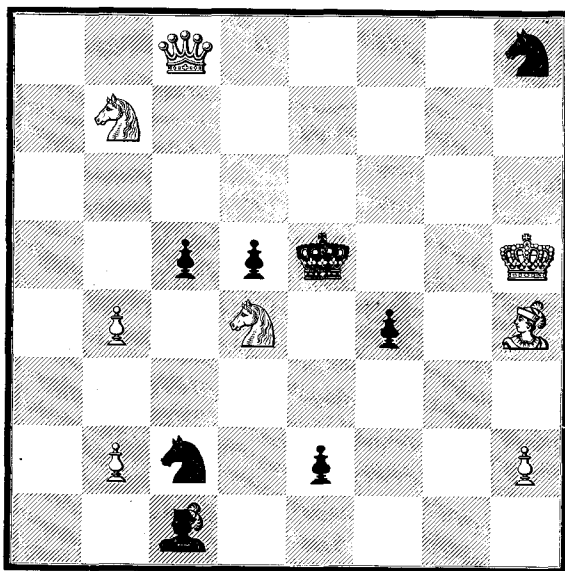
98



3 Züge.

Zlatá Praha, 1889.

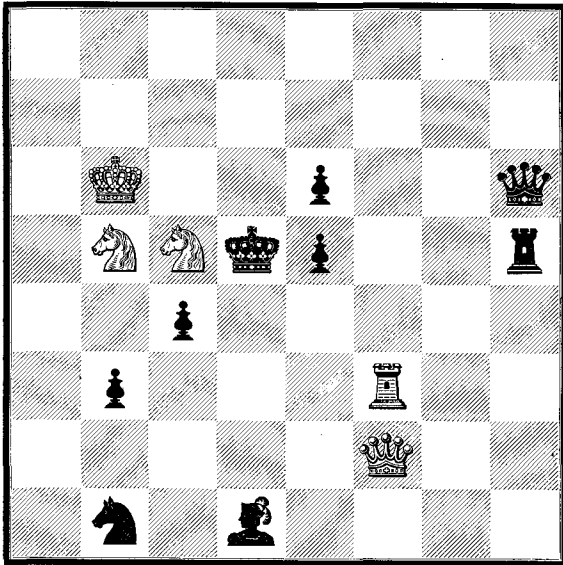
99



3 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Bahn Frei! 1888—90.

100

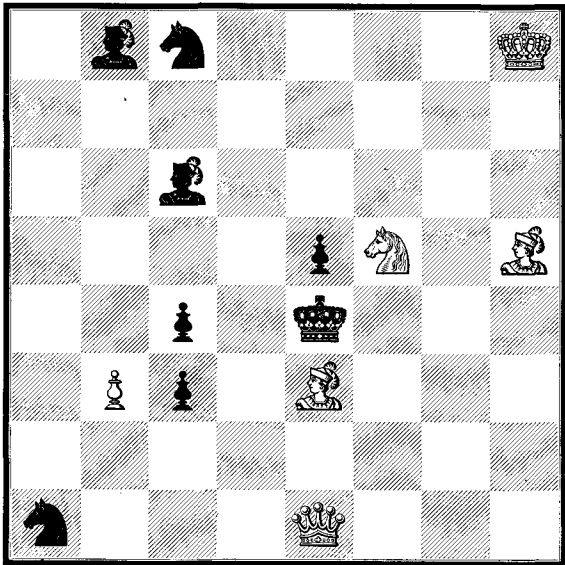


3 Züge.



Svĕtozor, 1890.

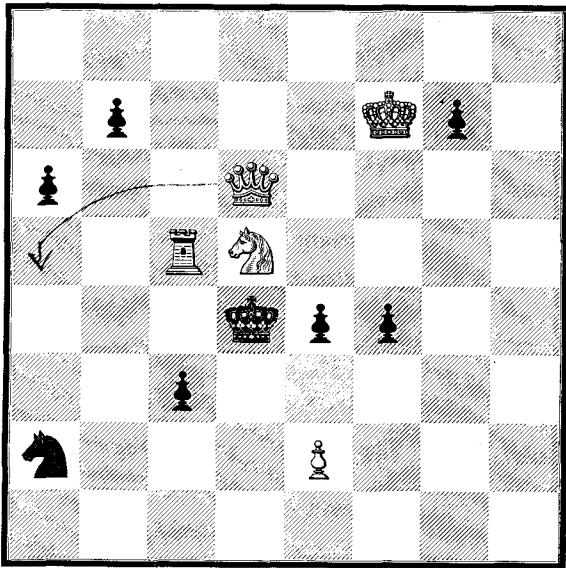
101



3 Züge.

Světovzor, 1890.

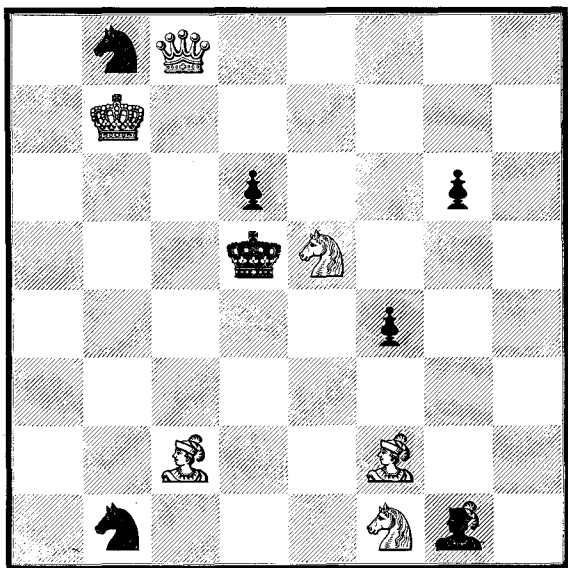
102



3 Züge.

Zlatá Praha, 1890.

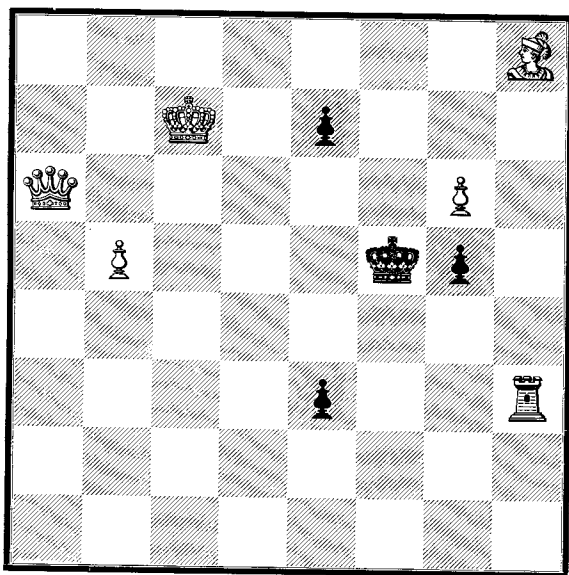
103



3 Züge.

Zlatá Praha, 1890.

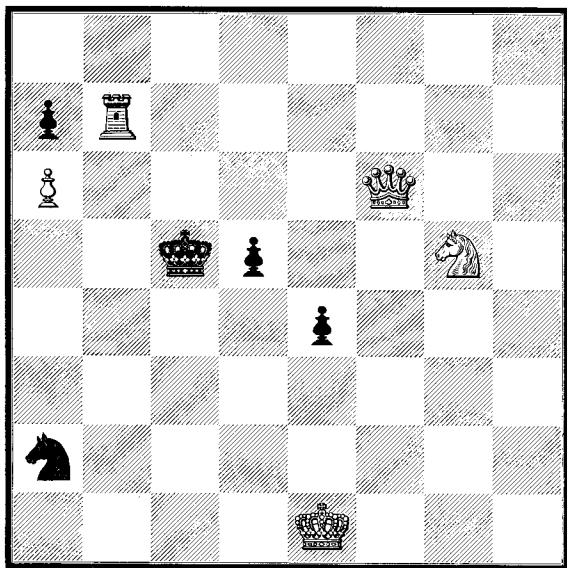
104



3 Züge.

Zlatá Praha, 1890.

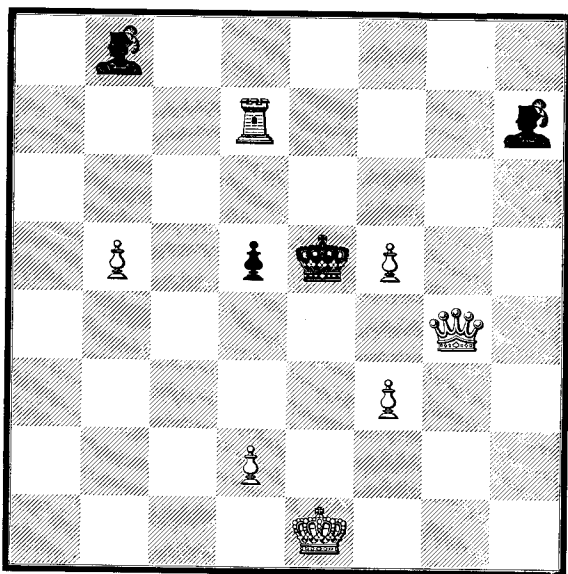
105



3 Züge.

Světózor, 1891.

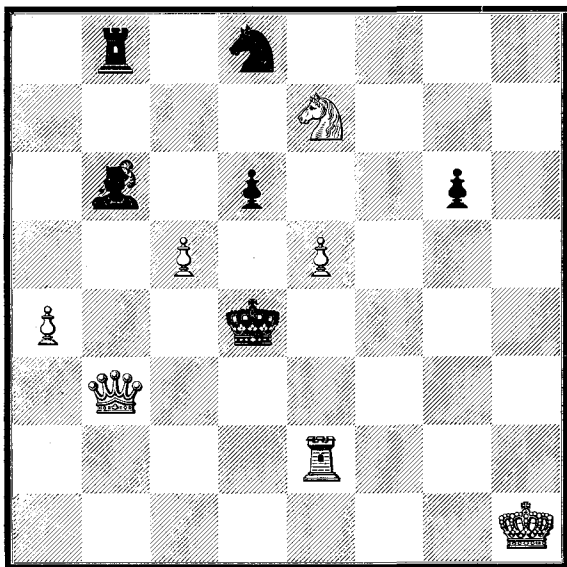
106



3 Züge.

Svëtozor, 1891.

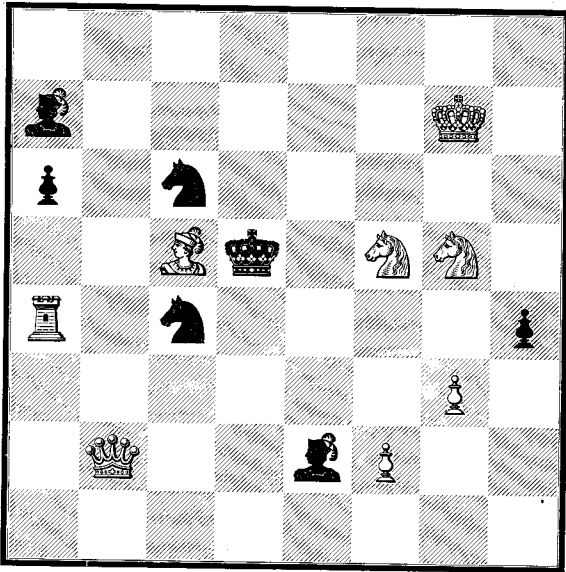
107



3 Züge.

1. Preis.  
Deutscher Schachbund, 1892.

108

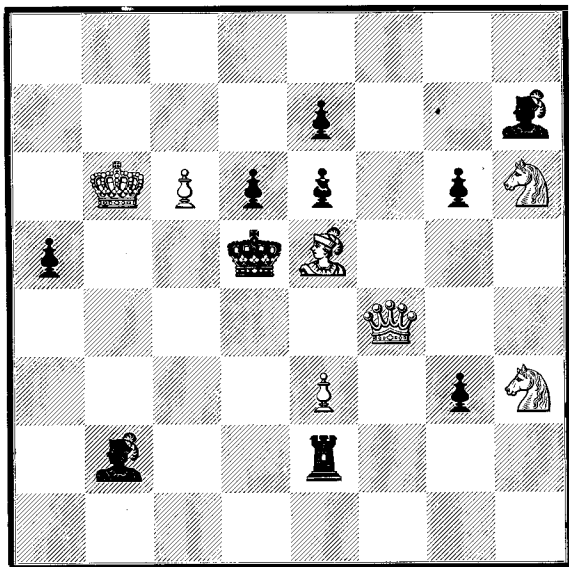


3 Züge.



Světozor, 1892.

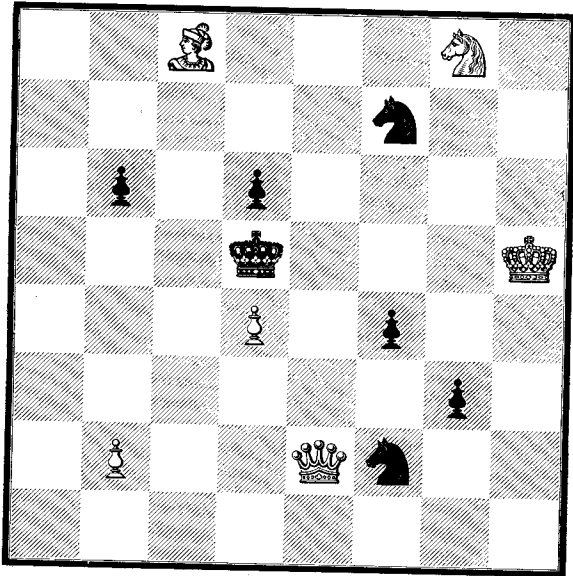
109



3 Züge.

Světovzor, 1892.

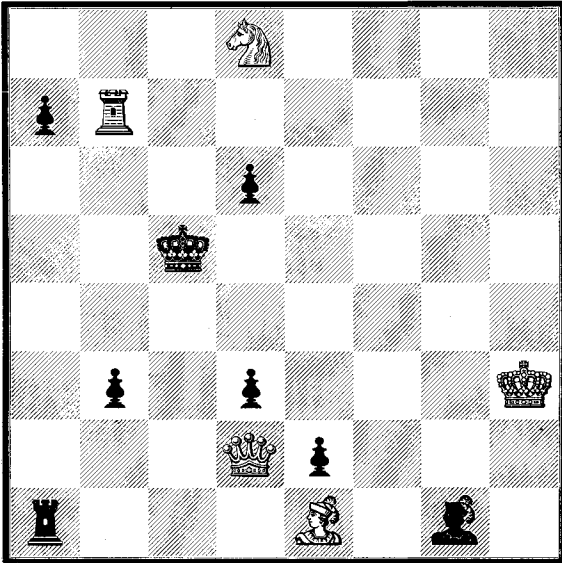
110



3 Züge.

Svĕtozor, 1892.

111

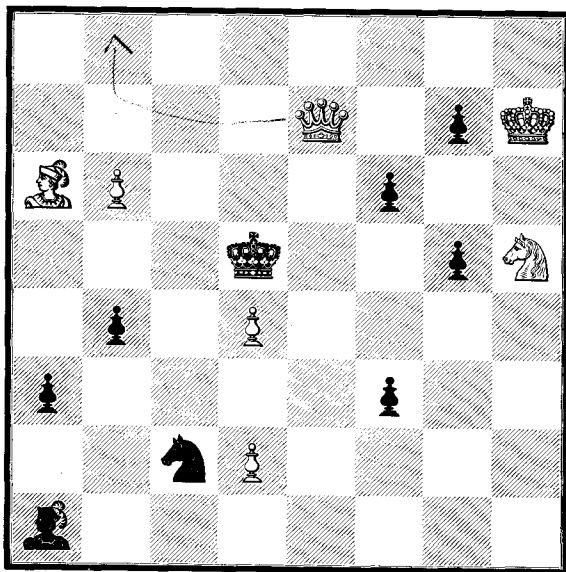


3 Züge.

*Handwritten signature or initials.*

Zlatá Praha, 1892.

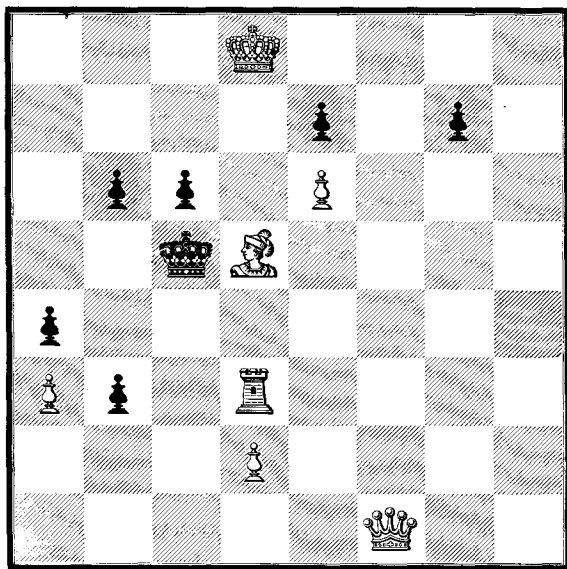
112



3 Züge.

Zlatá Praha, 1892—93.

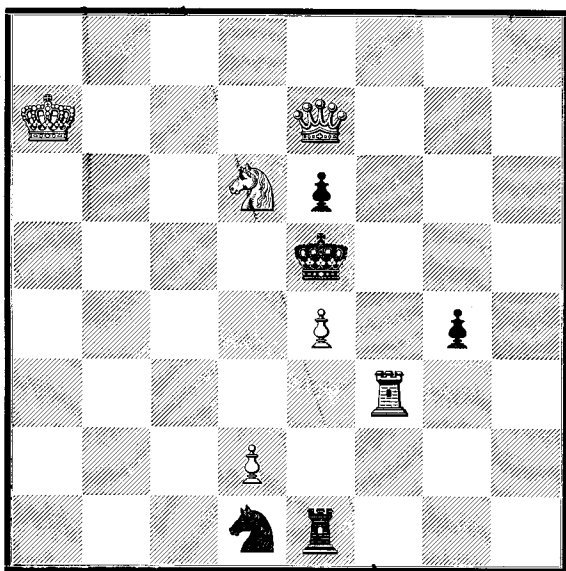
113



3 Züge.

Světózor, 1893.

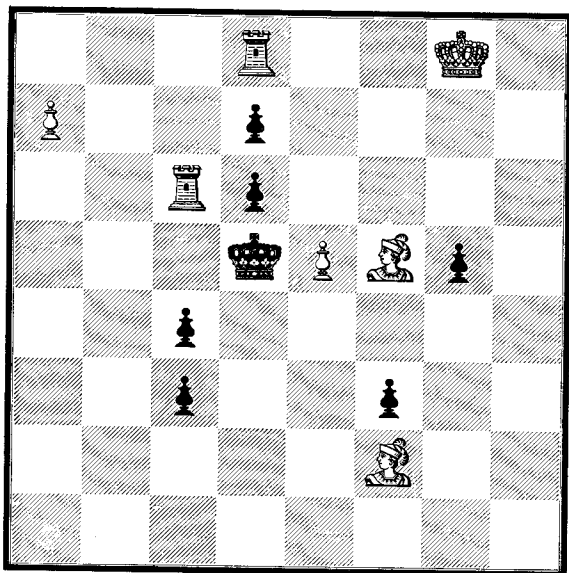
114



3 Züge.

Zlatá Praha, 1893.

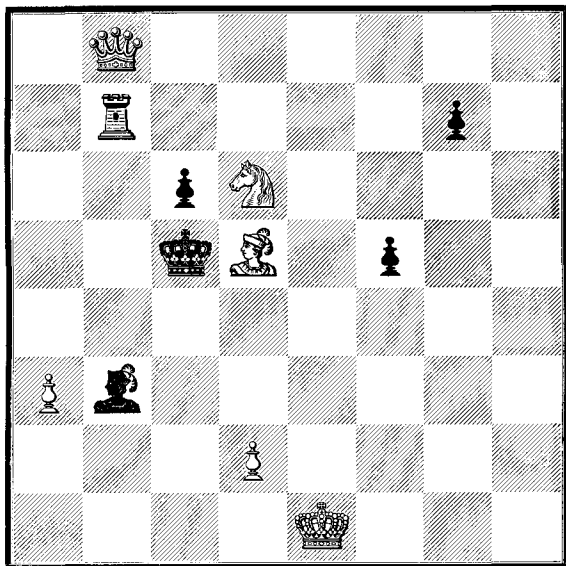
115



3 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
**Schachmatny Journal, 1894.**

116

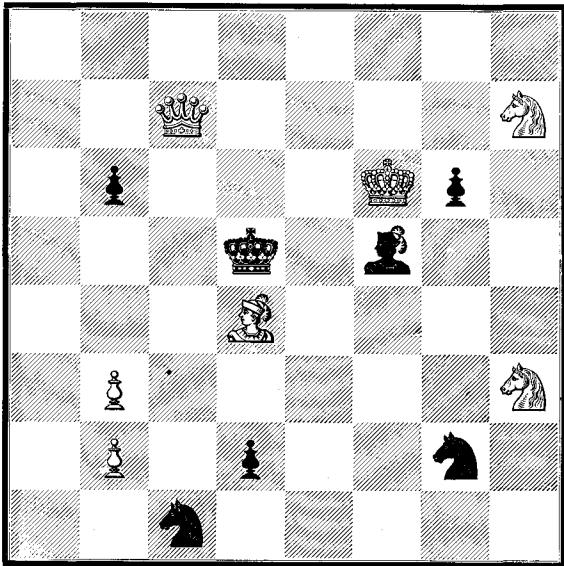


3 Züge.



Svĕtozor, 1894.

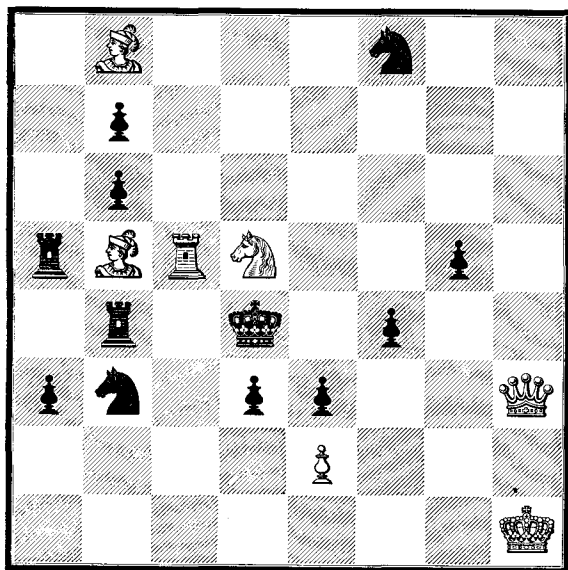
117



3 Züge.

Svĕtozor, 1894.

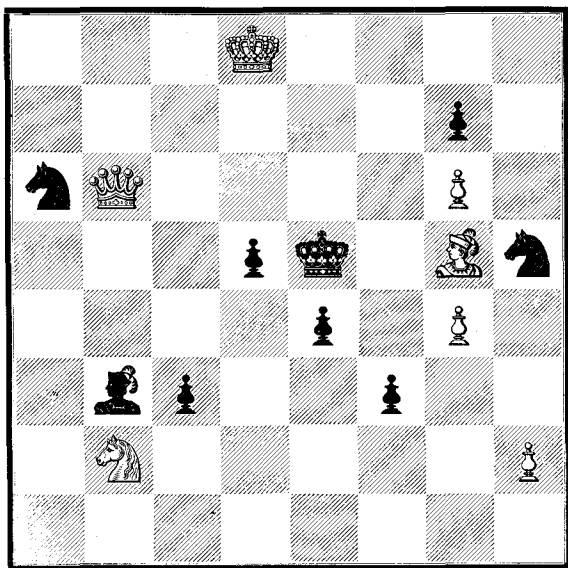
118



3 Züge.

Zlatá Praha, 1894.

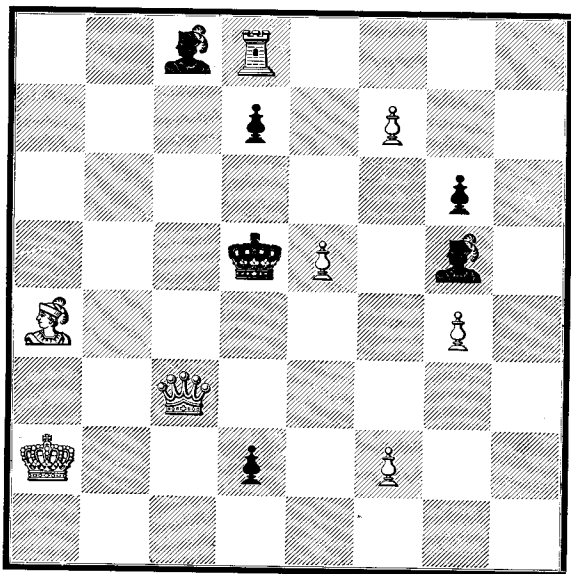
119



3 Züge.

Zlatá Praha, 1894.

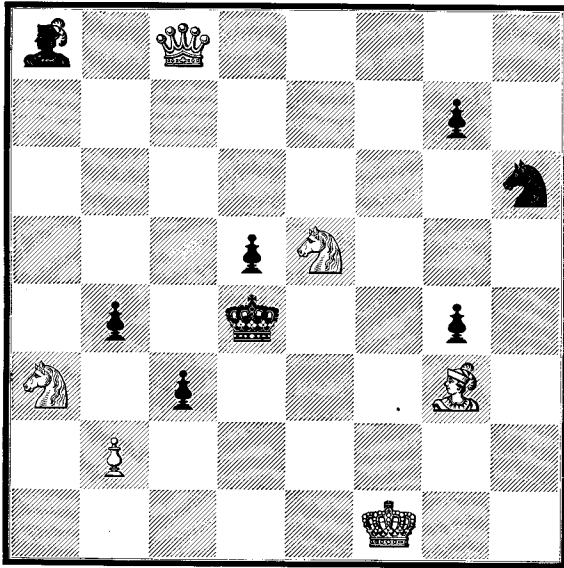
120



3 Züge.

Zlatá Praha, 1894.

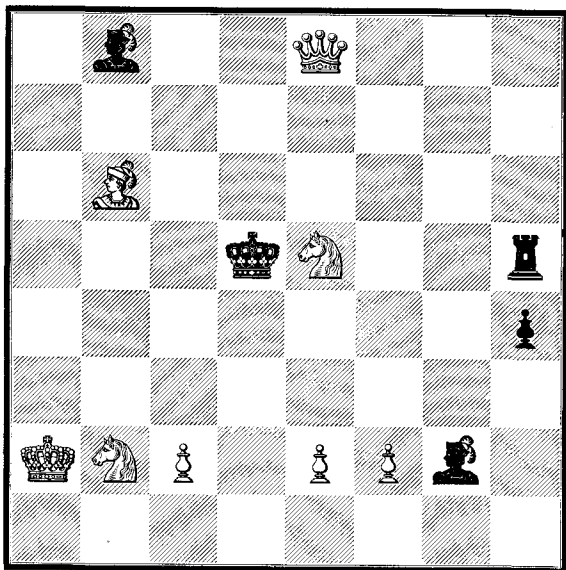
121



3 Züge.

Zlatá Praha, 1894.

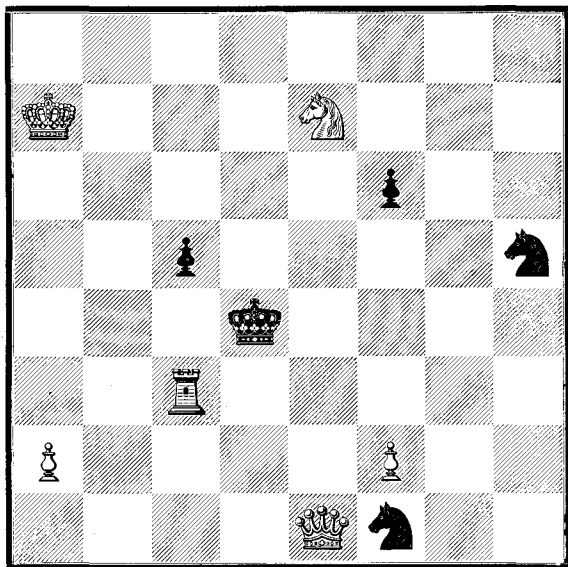
122



3 Züge.

1. Preis im Klubturnier.  
Český spolek šachovní, 1895.

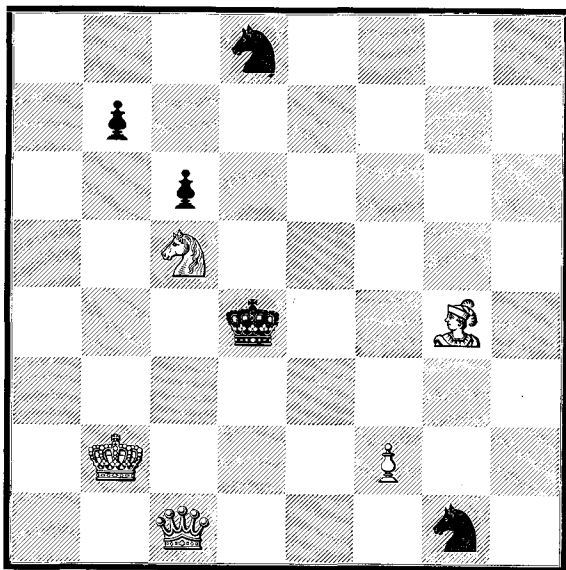
123



3 Züge.

Světozor, 1895.

124

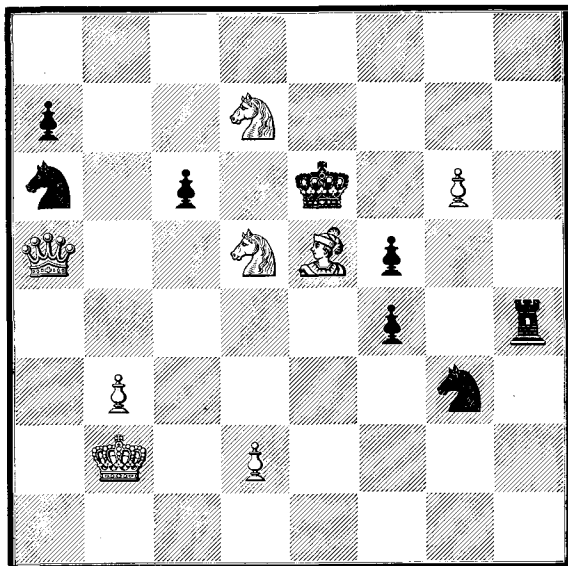


3 Züge.



Zlatá Praha, 1895.

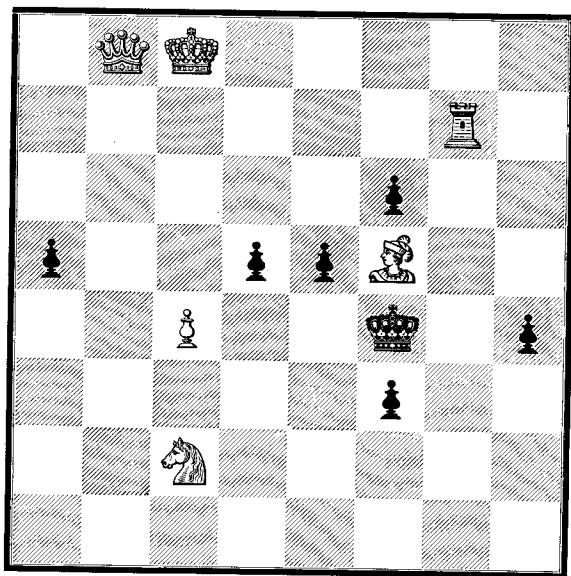
125



3 Züge.

České Listy Šachové, 1896.

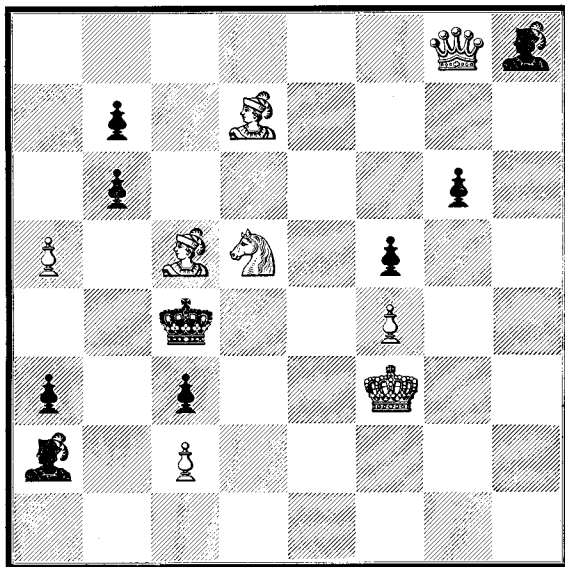
126



3 Züge.

České Listy Šachové, 1896.

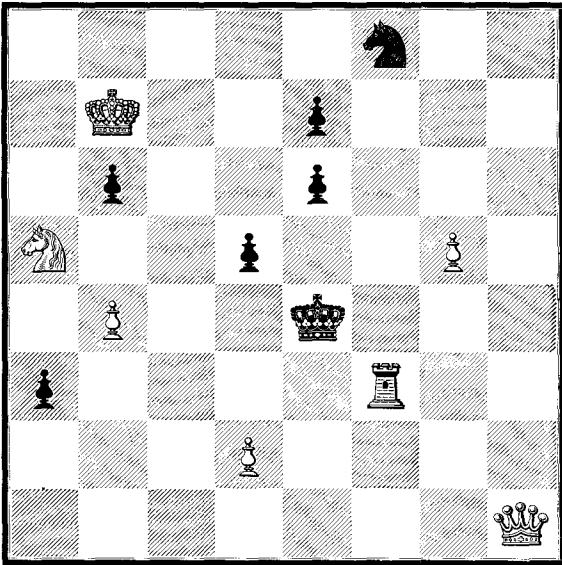
127



3 Züge.

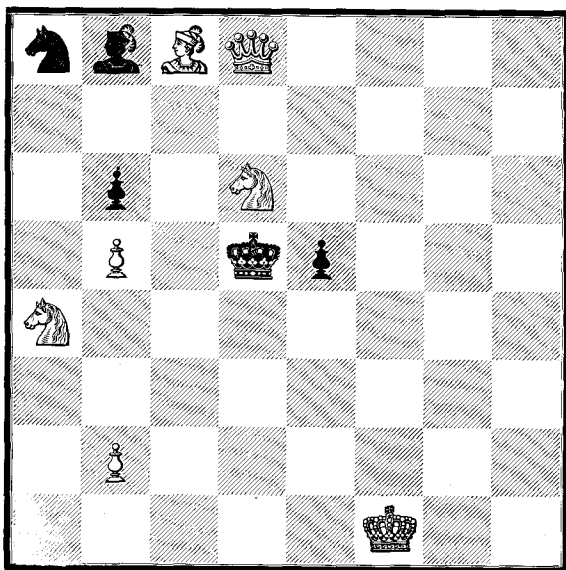
Světovor, 1896.

128



3 Züge.

3. Preis.  
Das Neue Illustrierte Blatt, 1897.

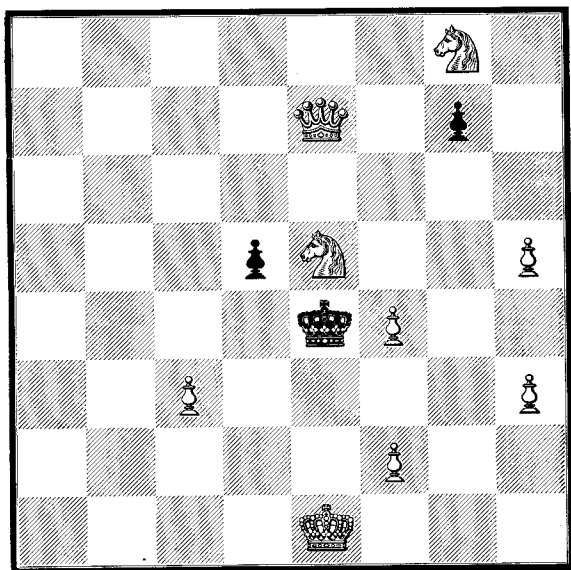


129

3 Züge.

Preis im Thematurnier.  
Das Neue Illustrierte Blatt, 1897.

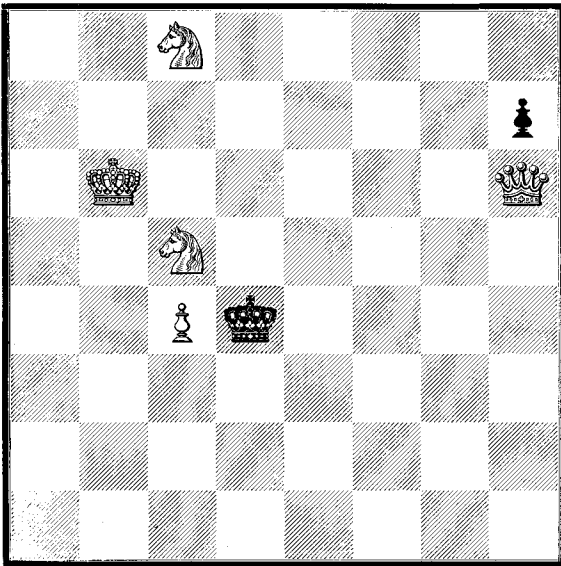
130



3 Züge.

Thematurnierproblem.  
Das Neue Illustrierte Blatt, 1897.

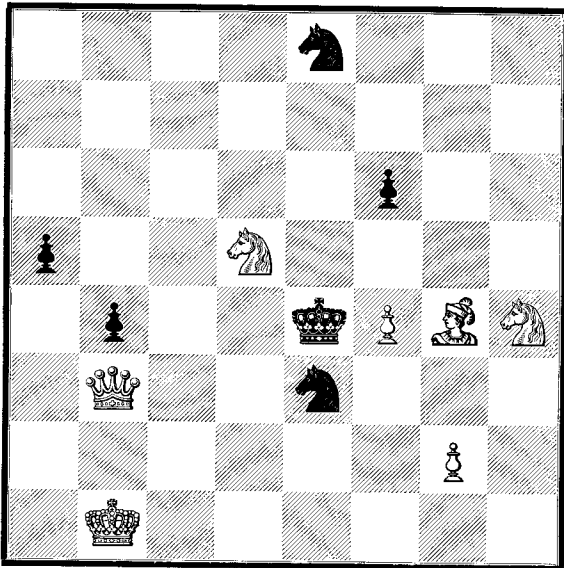
131



3 Züge.

4. Preis.  
Ruy López, 1897.

132

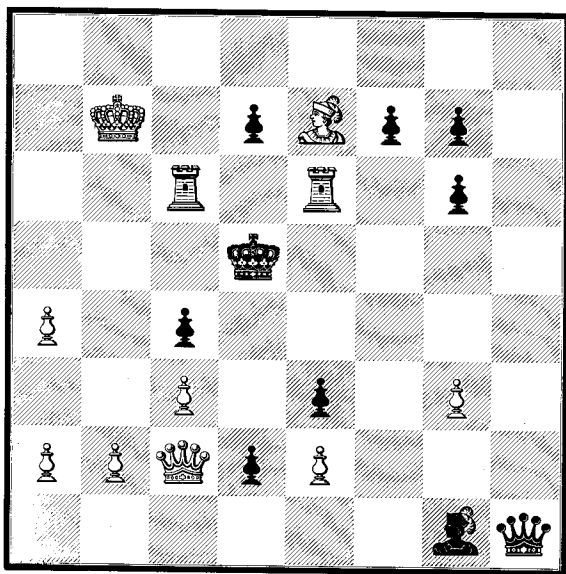


3 Züge.



České Listy Šachové, 1897.

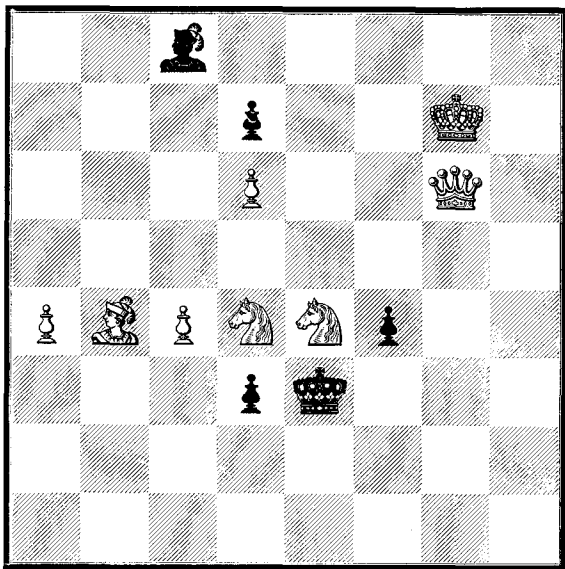
133



3 Züge.

České Listy Šachové, 1897.

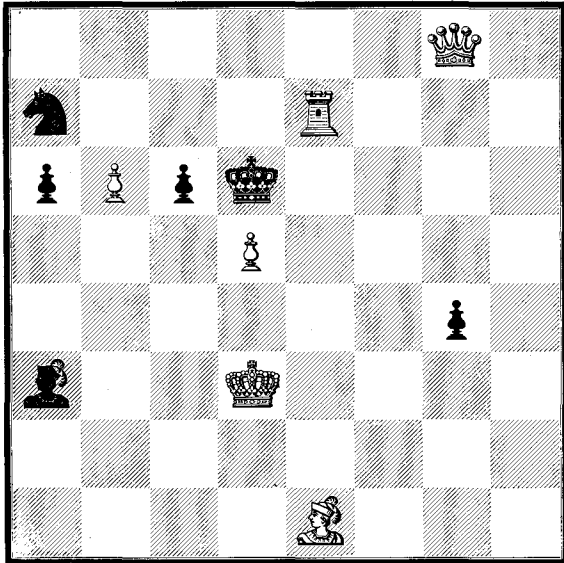
134



3 Züge.

Svĕtozor, 1897.

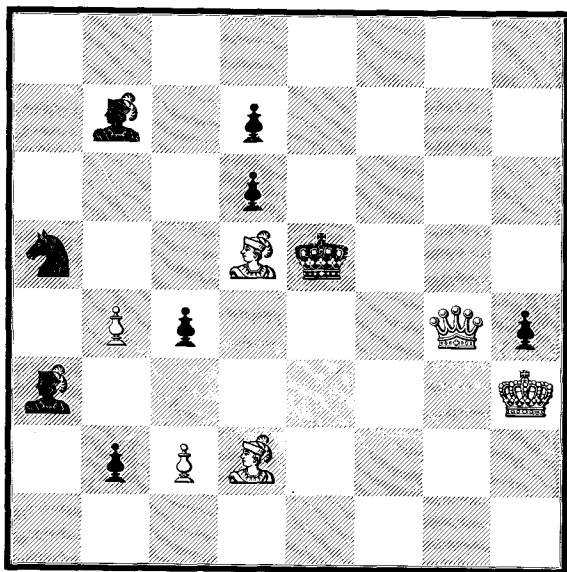
135



3 Züge.

Zlatá Praha, 1897.

136

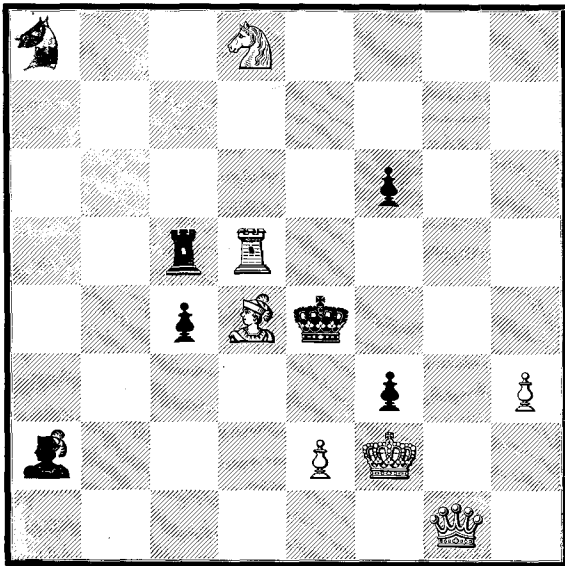


3 Züge.

*Wol. Sq.*

Zlatá Praha, 1897.

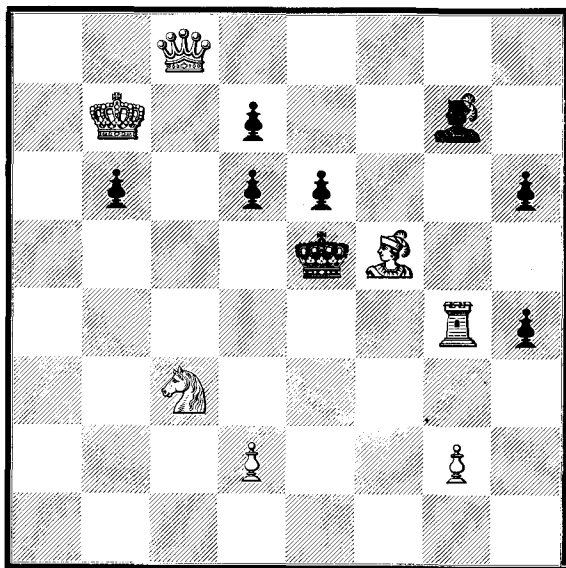
137



3 Züge.

Zlatá Praha, 1897.

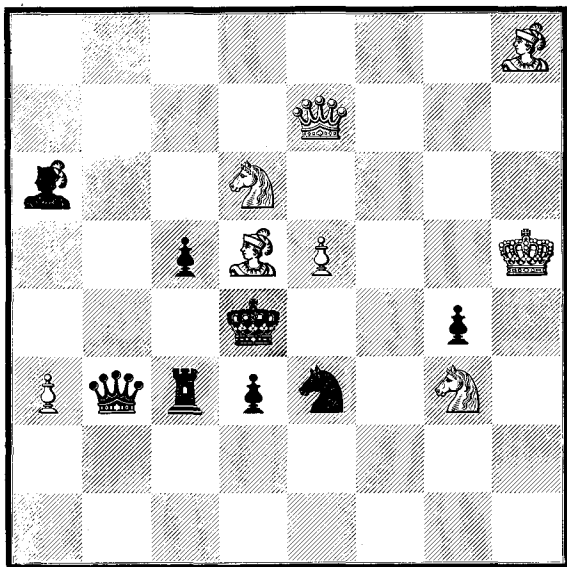
138



3 Züge.

Turnierproblem.  
Aftonbladet, 1898.

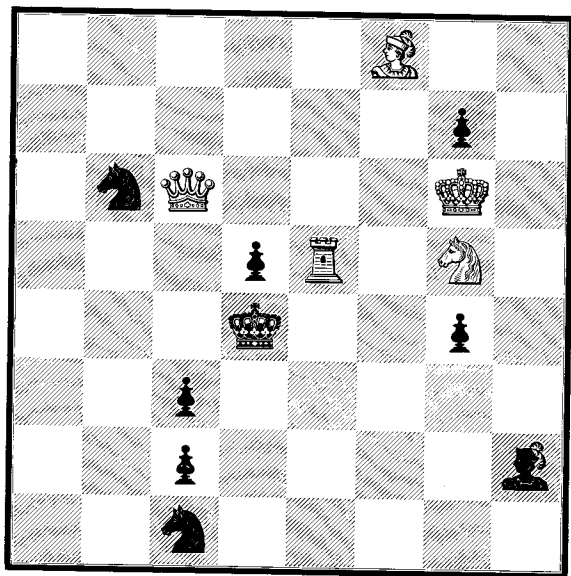
139



3 Züge.

Turnierproblem.  
St.-Petersburger Zeitung, 1898.

140

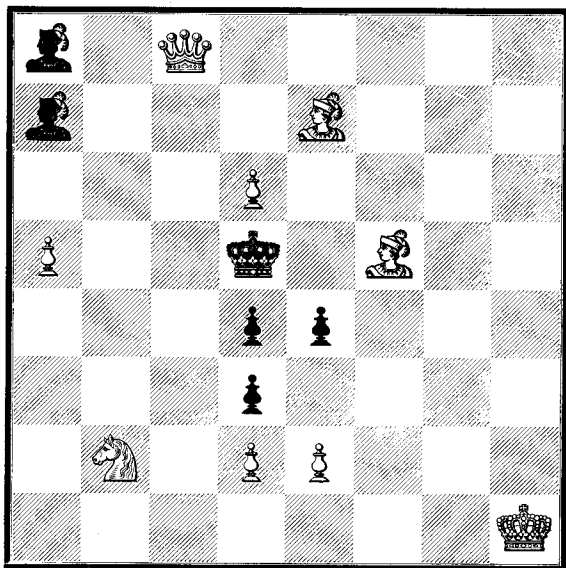


3 Züge.





Světovzor, 1898.

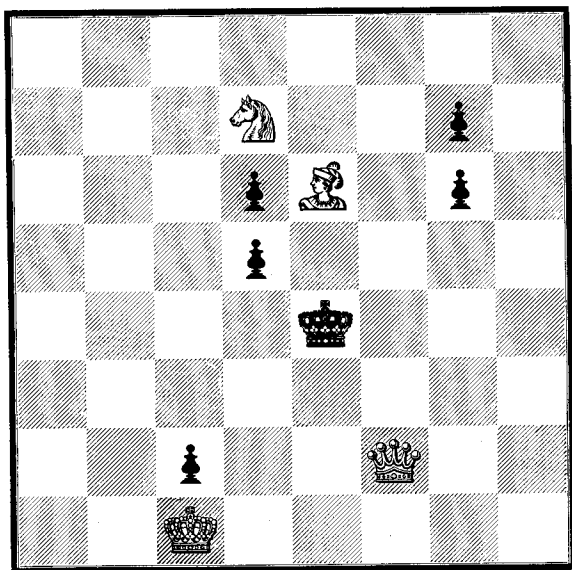


142

3 Züge.

Zlatá Praha, 1898.

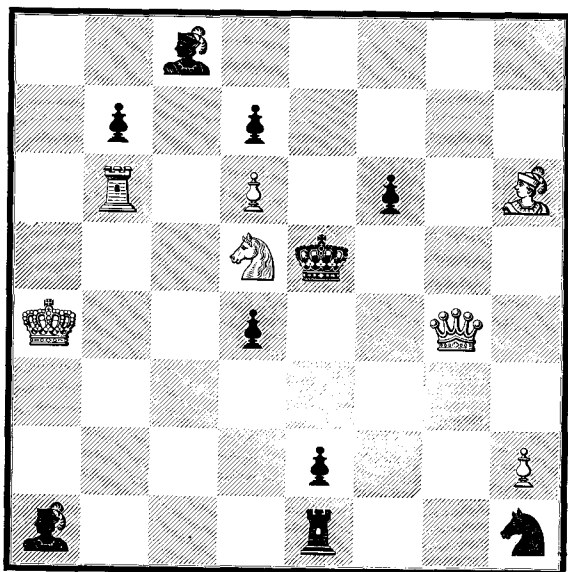
143



3 Züge.

Turnierproblem.  
Aftonbladet, 1899.

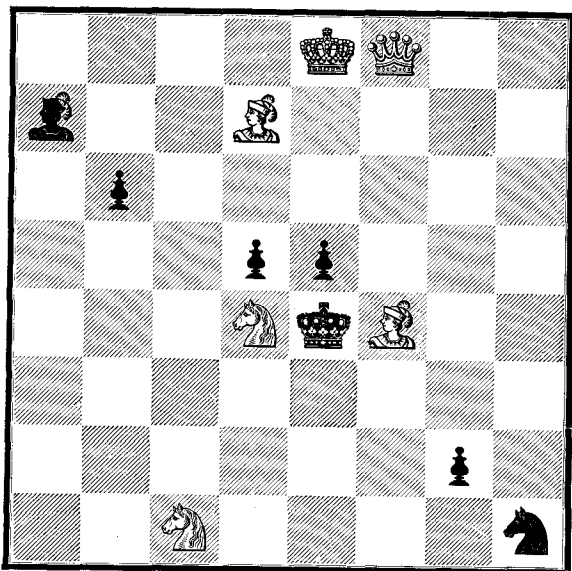
144



3 Züge.

Korrektur.  
České Listy Šachové, 1899.

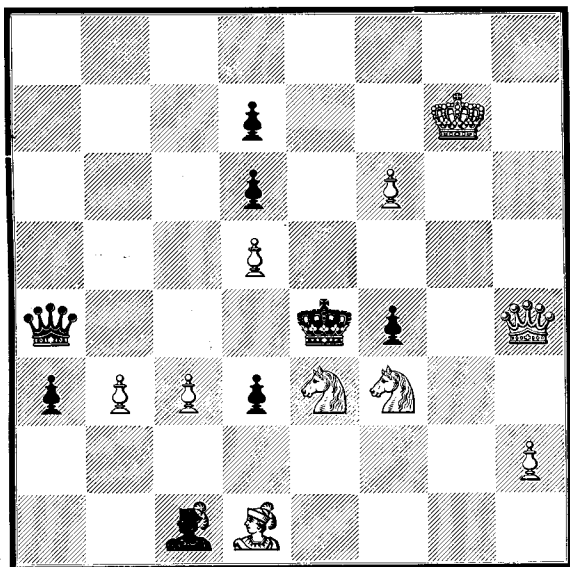
145



3 Züge.

Zlatá Praha, 1899.

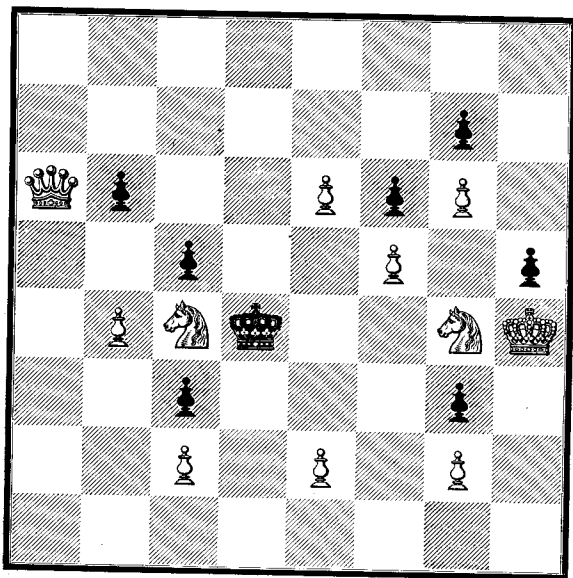
146



3 Züge.

Bestes Problem im Klubturnier.  
Český spolek šachovní, 1900.

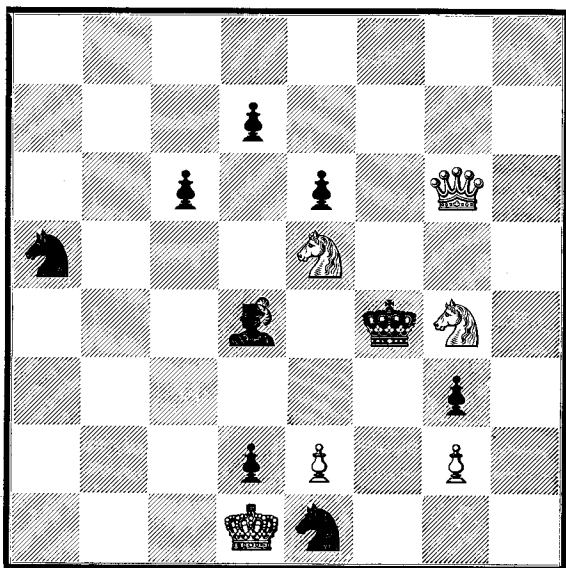
147



3 Züge.

Klubturnierproblem.  
Český spolek šachovní, 1900.

148

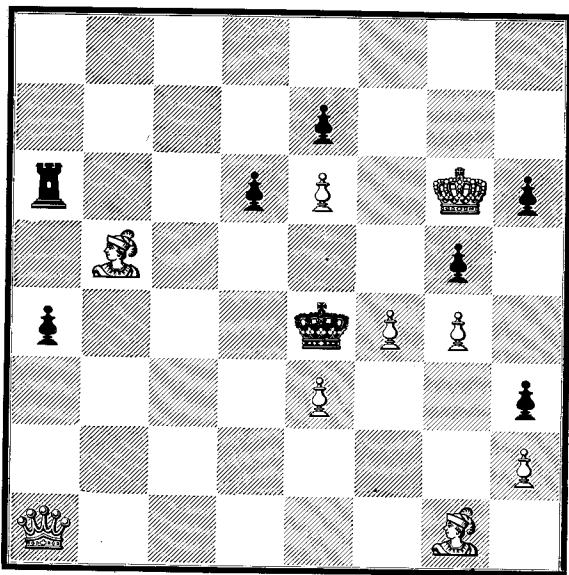


3 Züge.



Bestes Problem im Klubturnier.  
Český spolek šachovní, 1900.

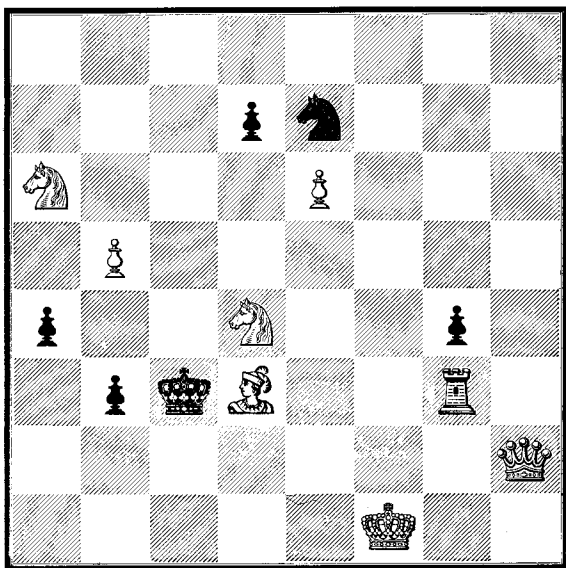
149



3 Züge.

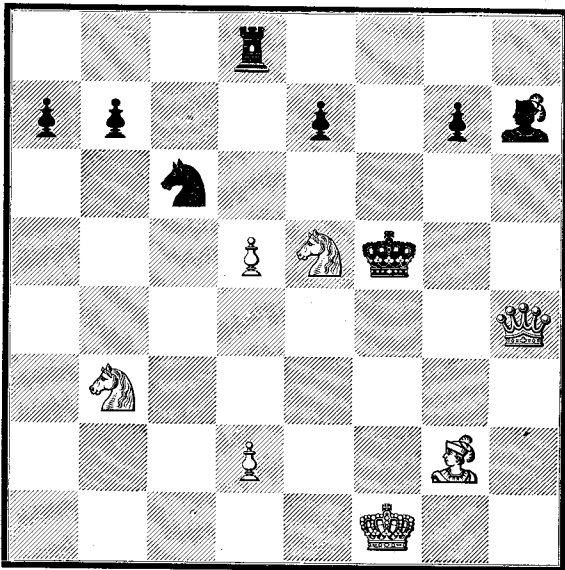
Šachové Listy, 1900.

150



3 Züge.

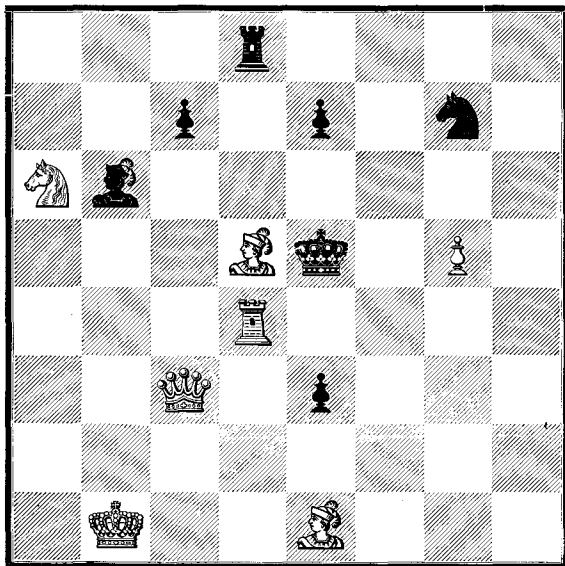
151



3 Züge.

Turnierproblem.  
La Stratégie, 1900—02.

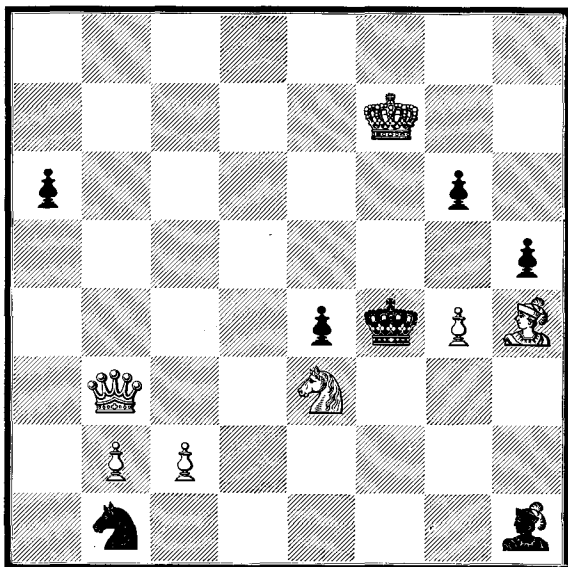
152



3 Züge.

Bestes Problem im Klubturnier.  
Česky spolek šachovní, 1902.

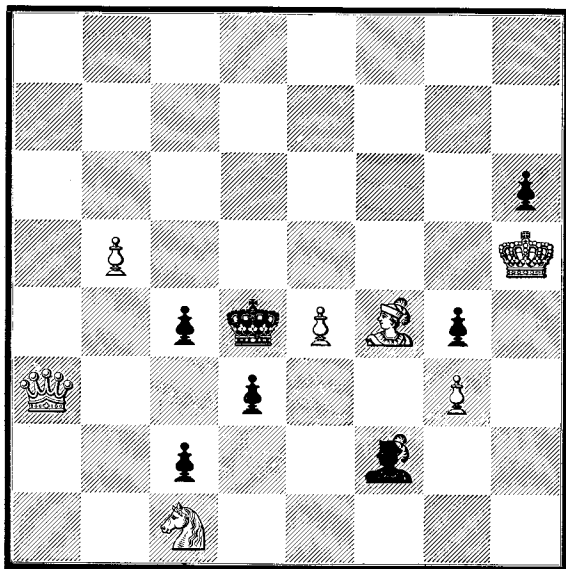
153



3 Züge.

Klubturnierproblem.  
Český spolek šachovní, 1902.

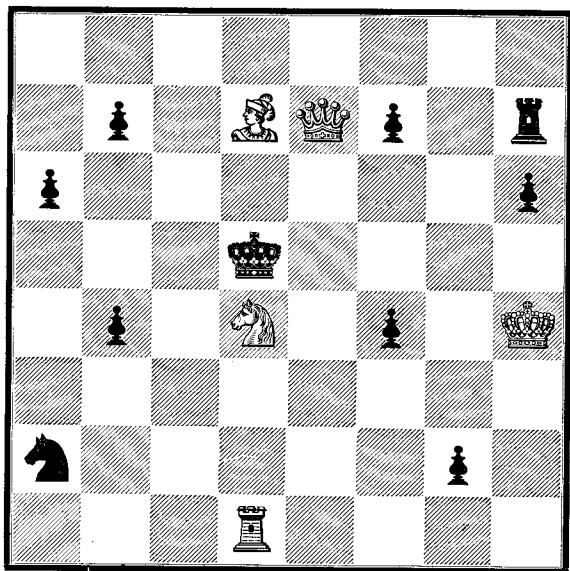
154



3 Züge.

Šachové Listy, 1902.

155



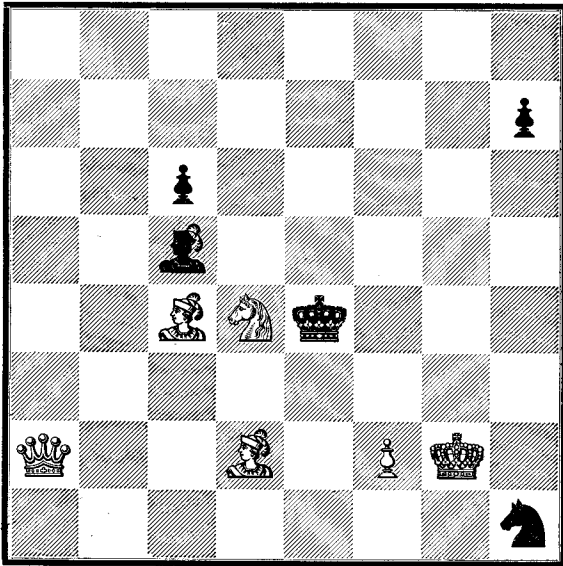
3 Züge.





Zlatá Praha, 1902.

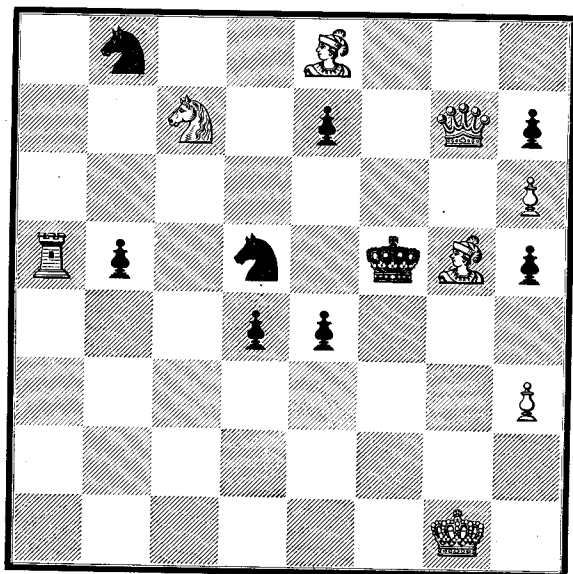
157



3 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Aftonbladet, 1903.

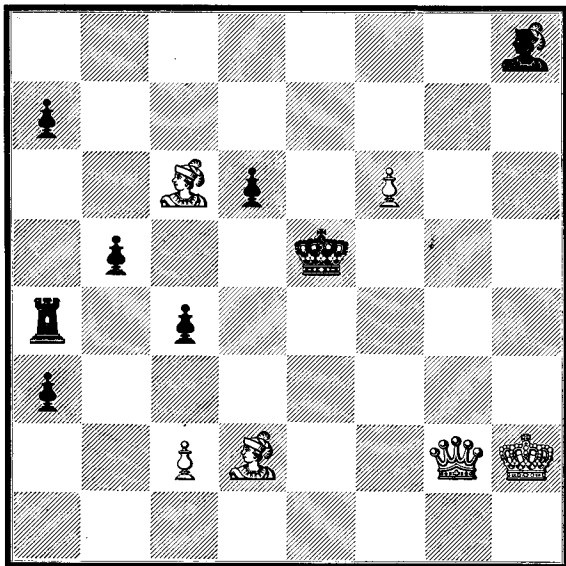
158



3 Züge.

Zlatá Praha, 1903.

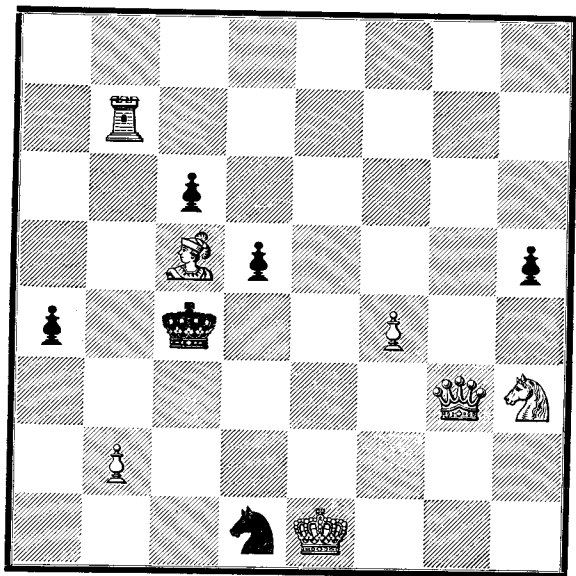
159



3 Züge.

Sport a Hry, 1904.

160

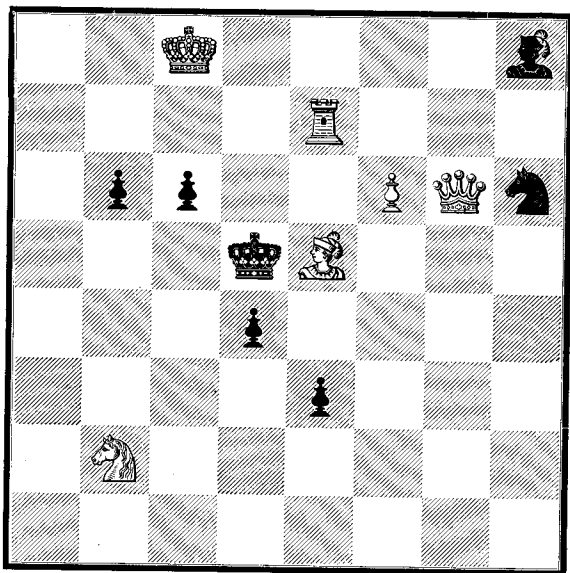


3 Züge.

4040 582

Zlatá Praha, 1904.

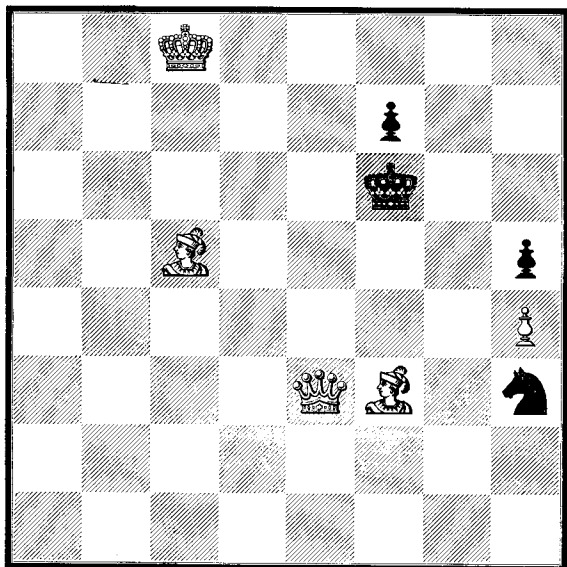
161



3 Züge.

Časopis Českých Šachistů, 1906.

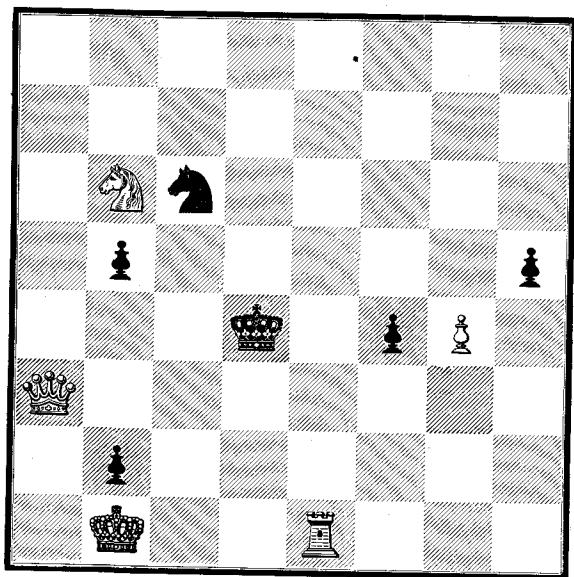
162



3 Züge.

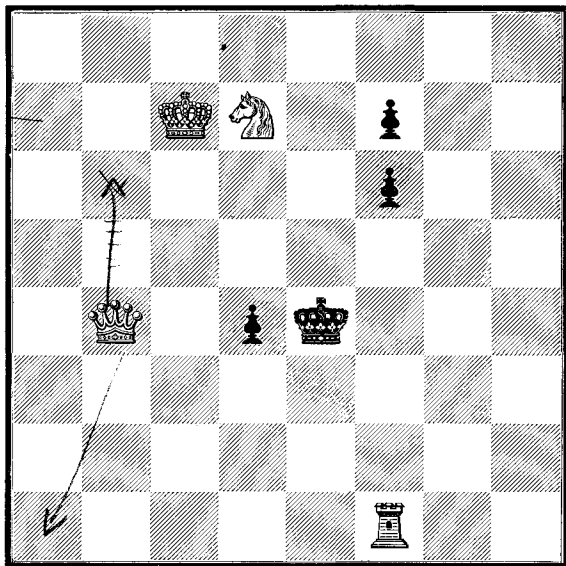
Sport a Hry, 1906.

163



3 Züge.

Zlatá Praha, 1906.



~~mi vecl.  
Yes  
Prava  
e 5.  
1902  
187~~

164

~~at~~  
at

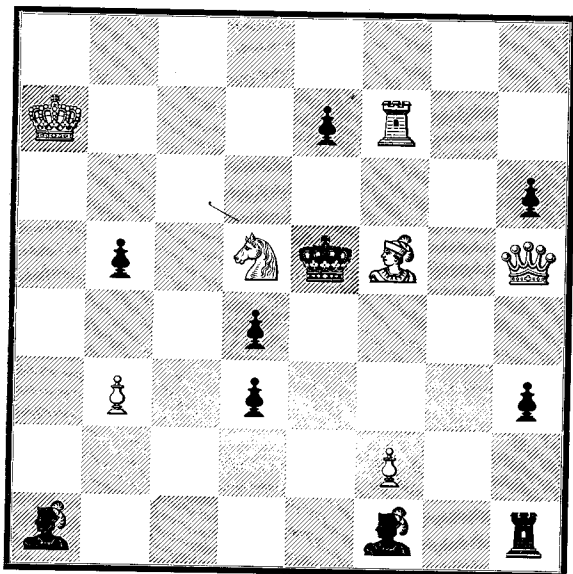
3 Züge.





Časopis Českých Šachistů, 1907.

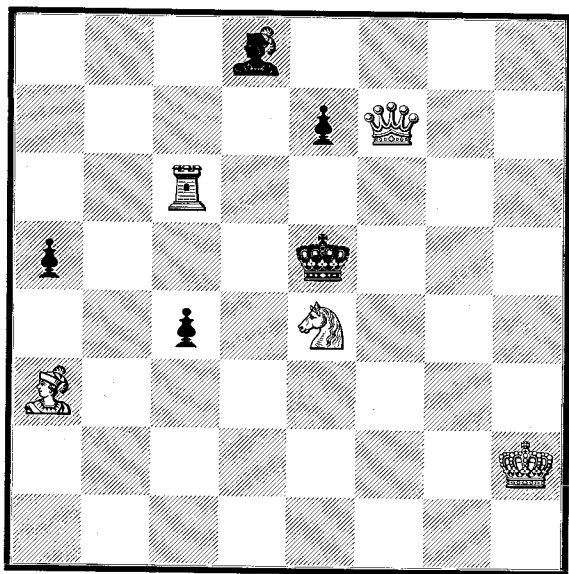
166



3 Züge.

Časopis Českých Šachistů, 1907.

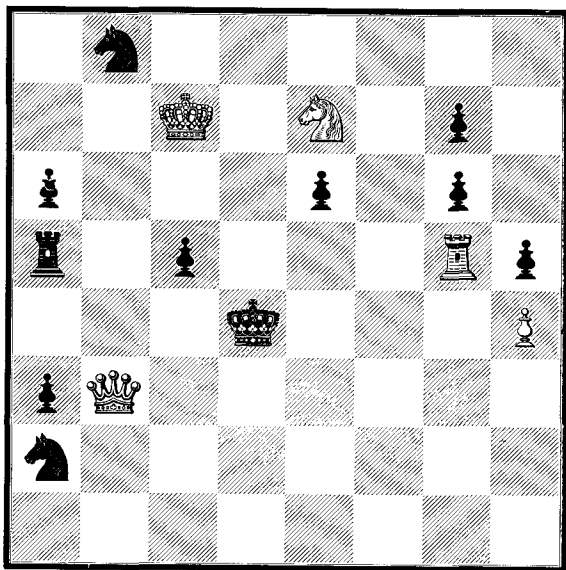
167



3 Züge.

Časopis Českých Šachistů, 1907.

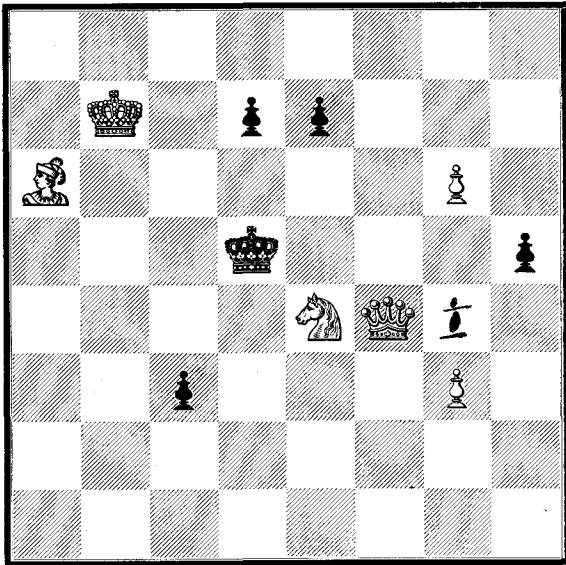
168



3 Züge.

Zlatá Praha, 1907.

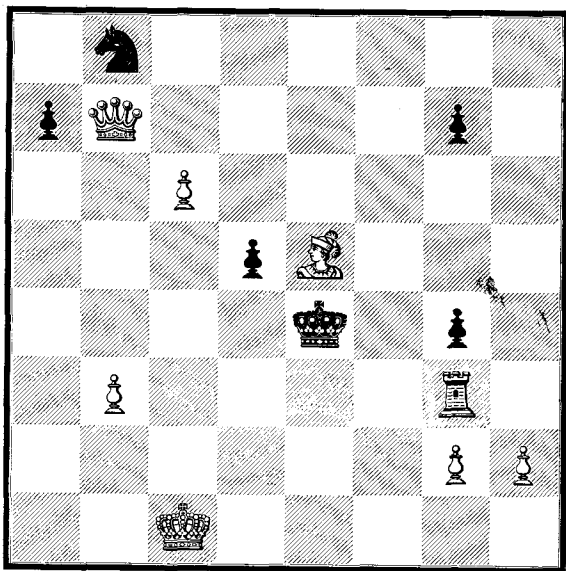
169



3 Züge.

Zlatá Praha, 1907.

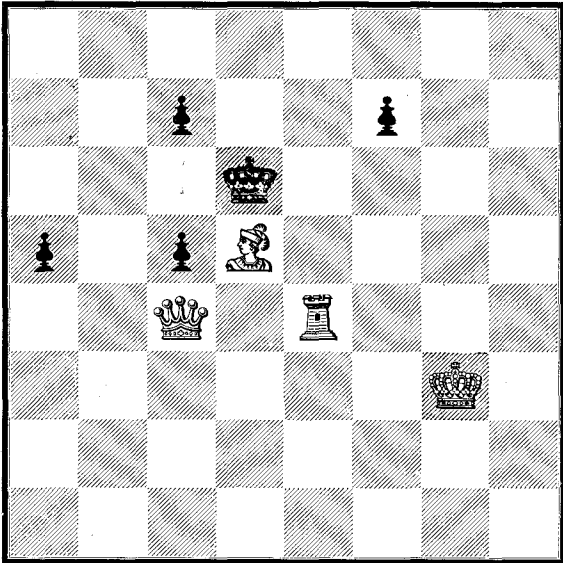
170



3 Züge.

Zlatá Praha, 1907.

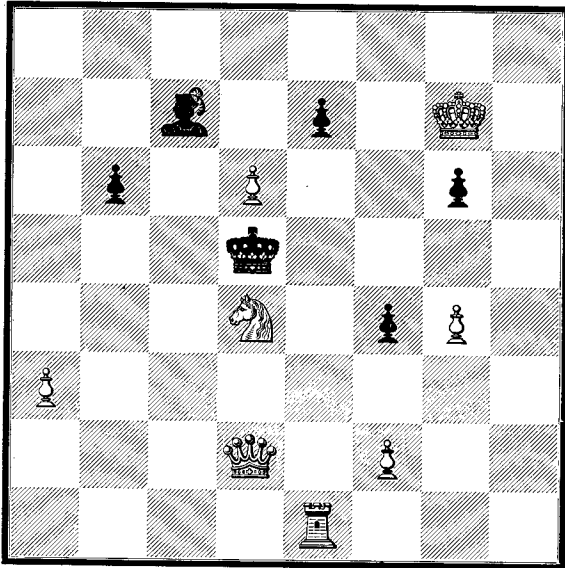
171



3 Züge.

Sport a Hry, 1908.

172

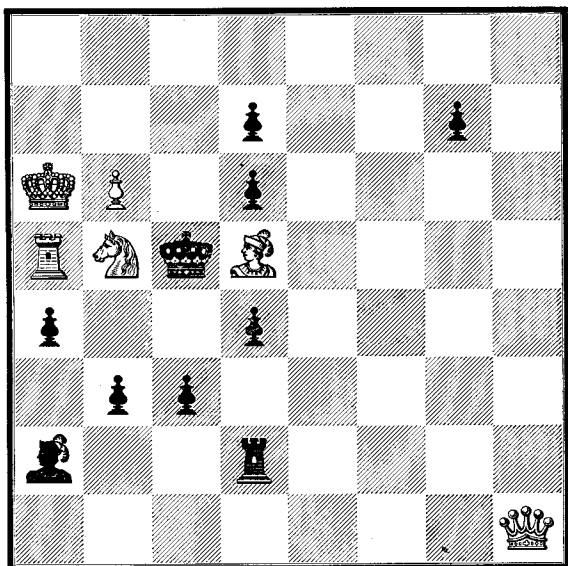


3 Züge.



Zlatá Praha, 1908.

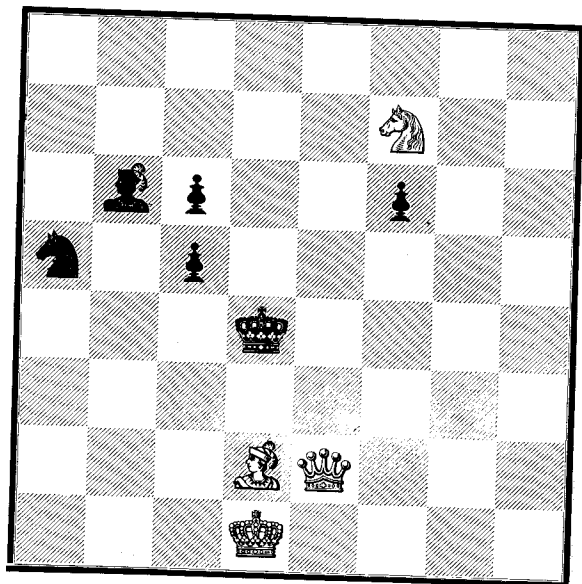
173



3 Züge.

Zlatá Praha, 1908.

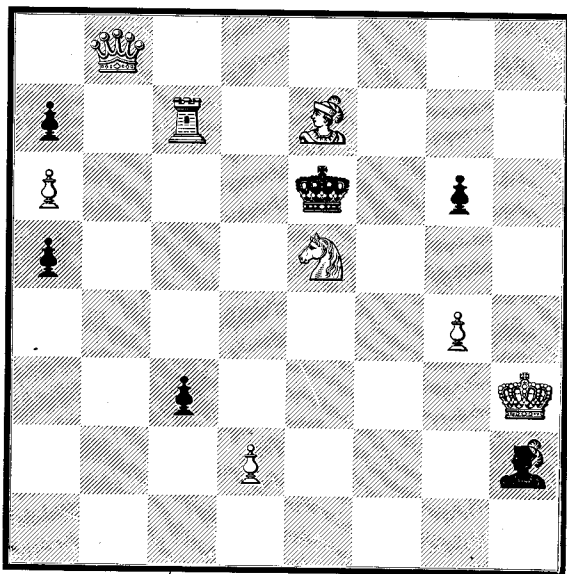
174



3 Züge.

Original.

175

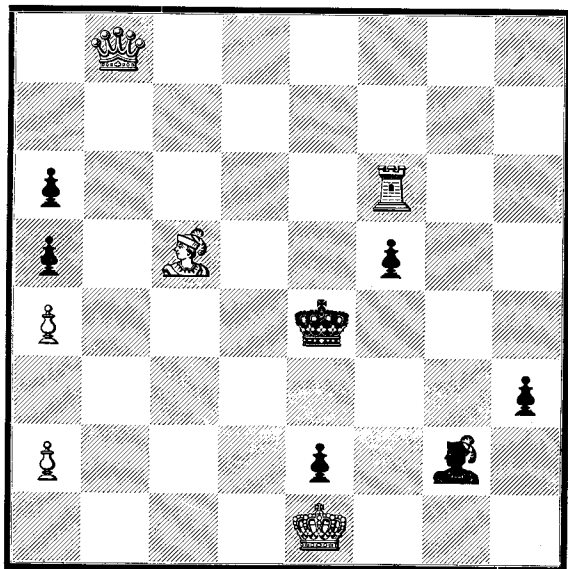


3 Züge.

weil. 1.66+

Original.

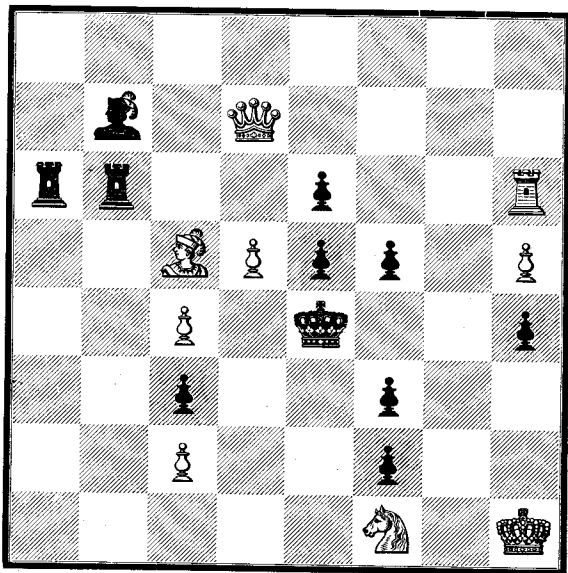
176



3 Züge.

Šach-Mat, 1884.

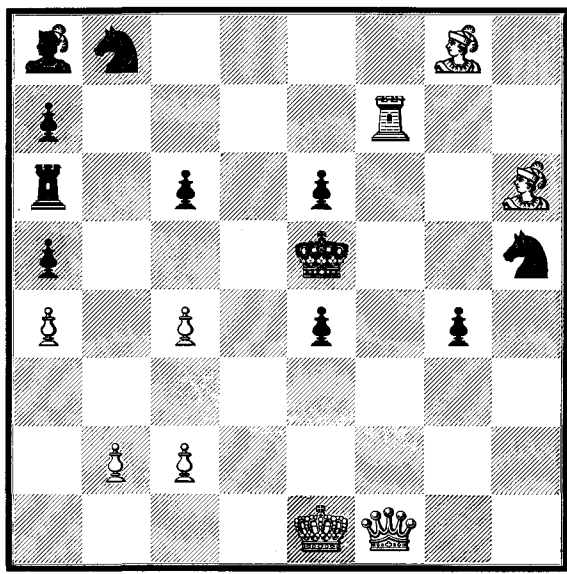
177



4 Züge.

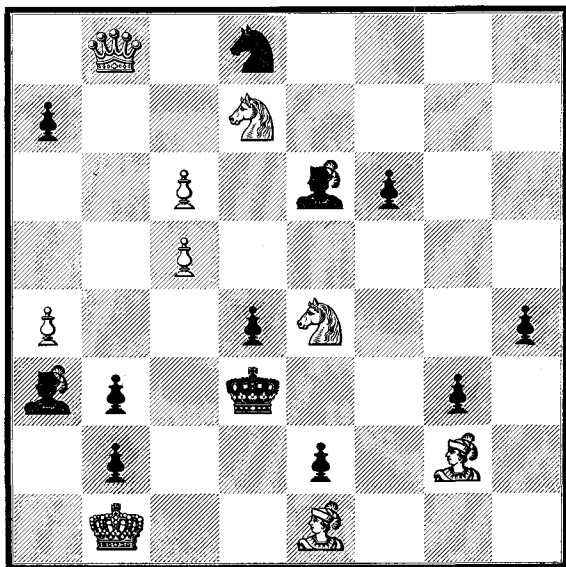
3. Preis.  
Deutscher Schachbund, 1885.

178



4 Züge.

1. Preis, mit No. 3, 47.  
**British Chess Association, 1886.**

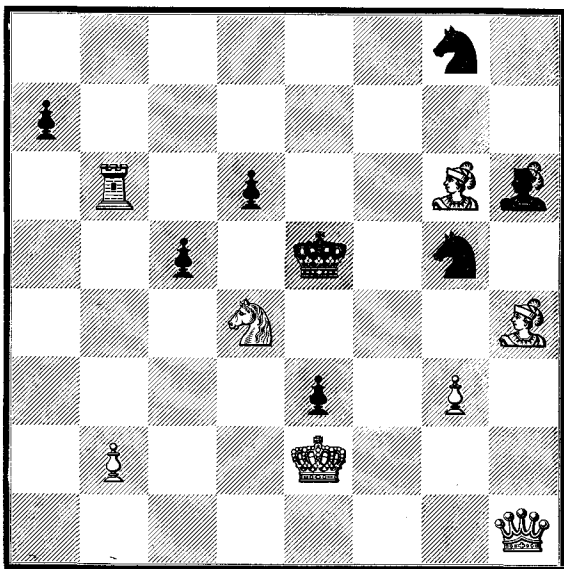


179

4 Züge.

2. Preis.  
Český spolek šachovní, 1886.

180

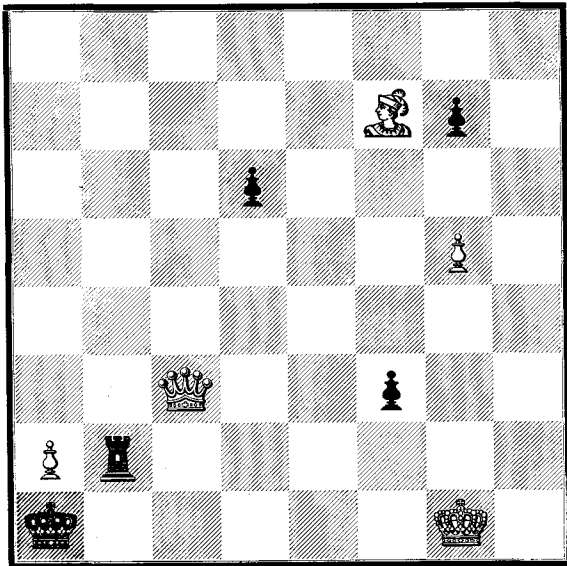


4 Züge.



Dresdner Nachrichten, 1886.

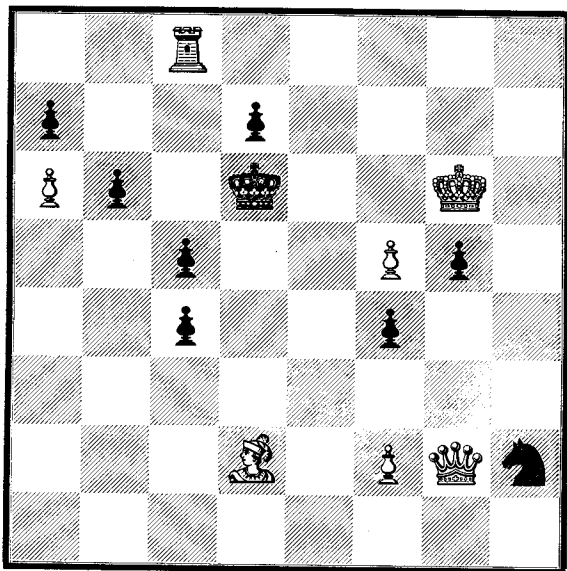
181



4 Züge.

Dresdner Nachrichten, 1886.

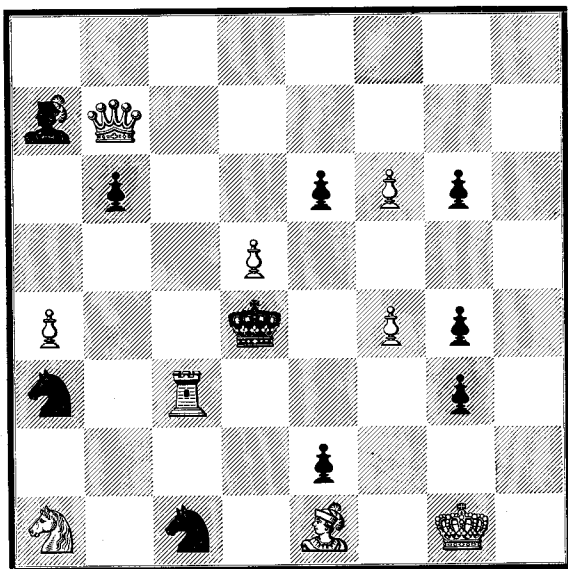
182



4 Züge.

Illustrierte Zeitung, 1886.

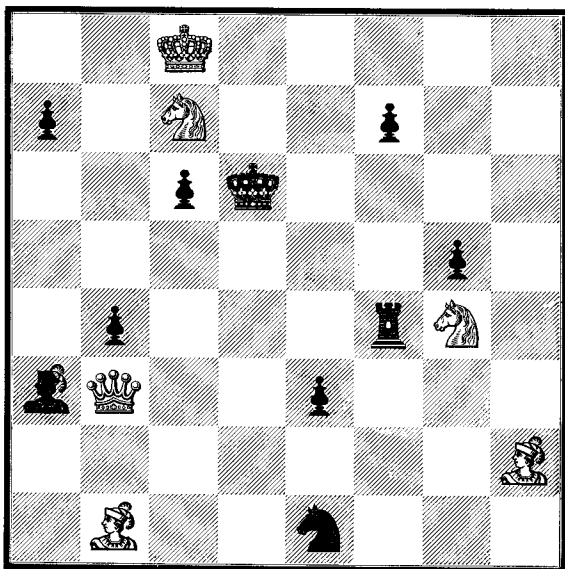
183



4 Züge.

Svĕtozor, 1896.

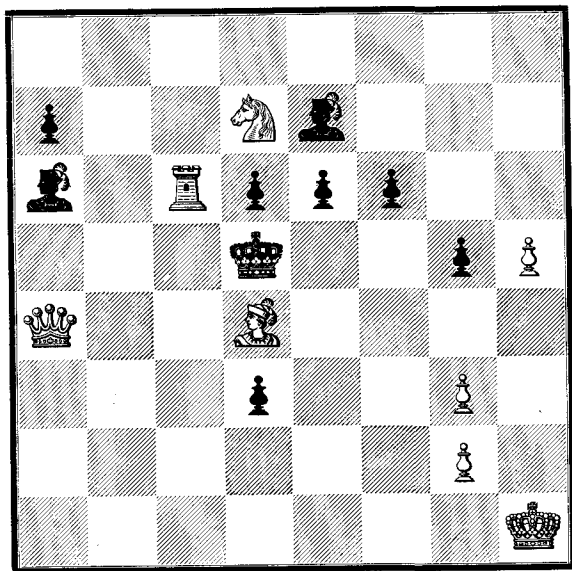
184



4 Züge.

Wiener Allgemeine Sportzeitung, 1886.

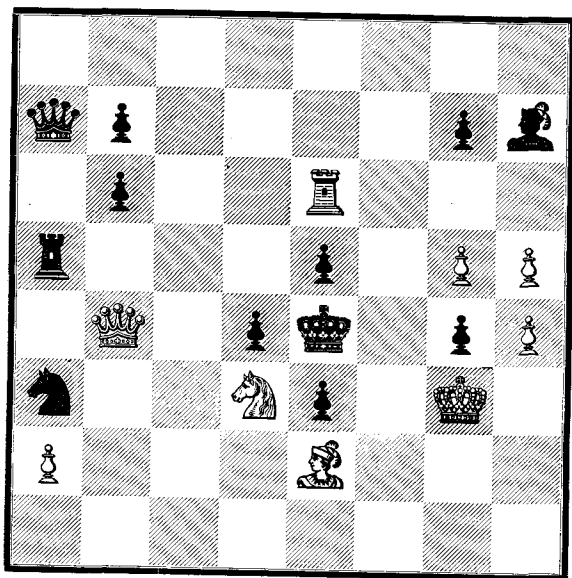
185



4 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Deutscher Schachbund, 1887.

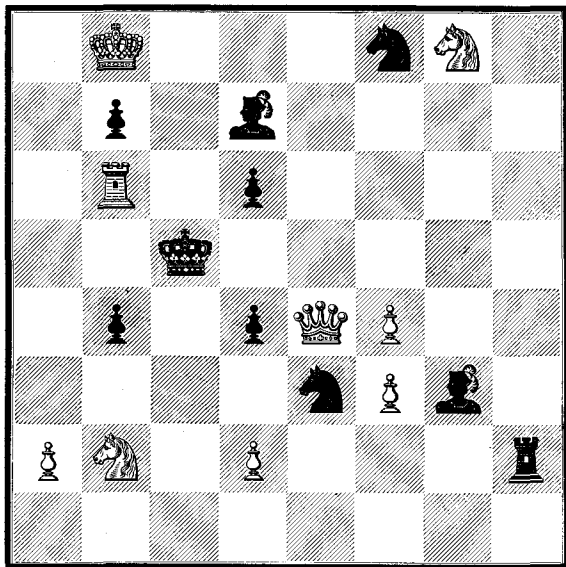
186



4 Züge.

Gartenlaube, 1887.

187



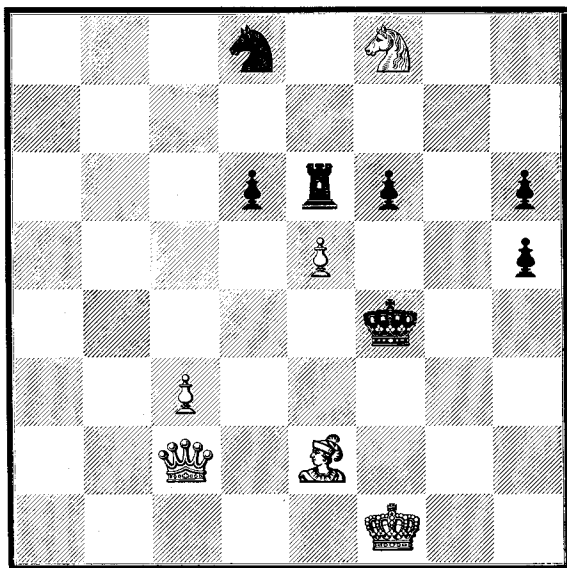
4 Züge.





Zlatá Praha, 1888.

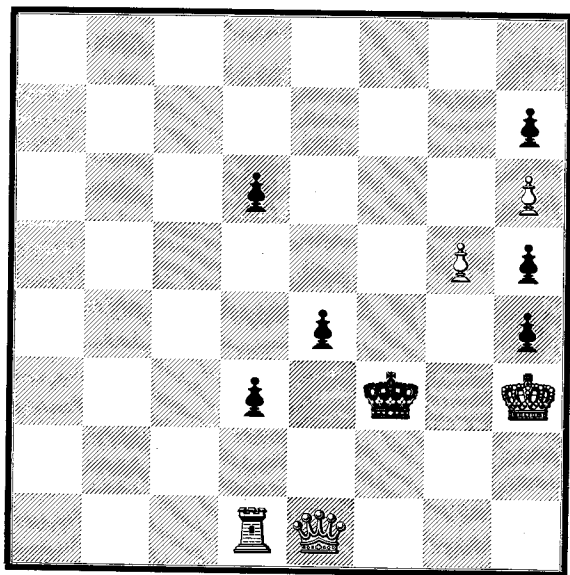
189



4 Züge.

Zlatá Praha, 1888.

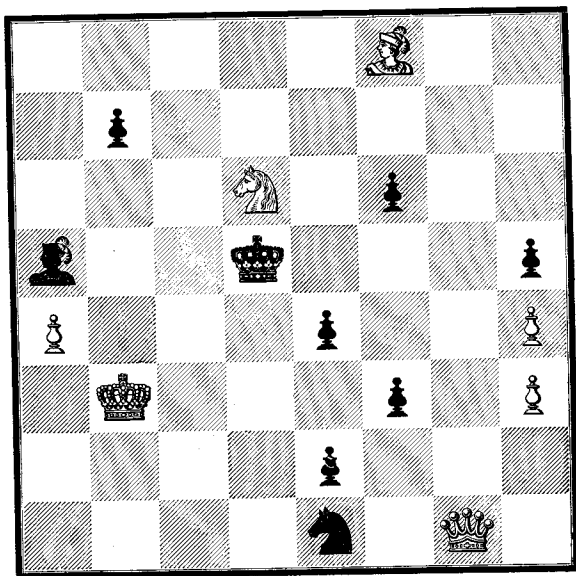
190



4 Züge.

Zlatá Praha, 1888.

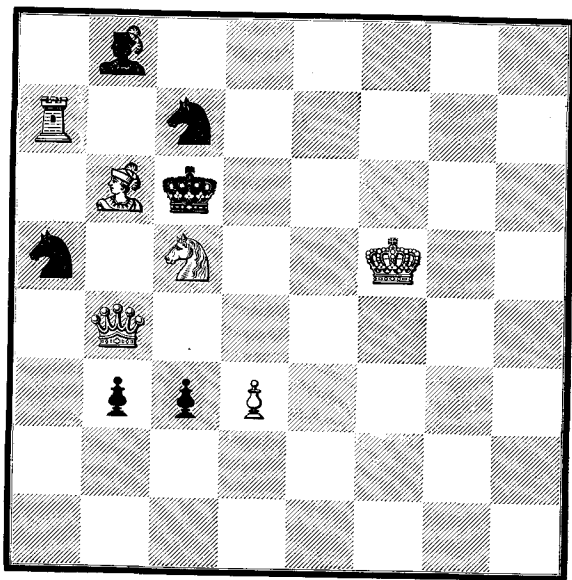
191



4 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Münchener Neueste Nachrichten, 1889.

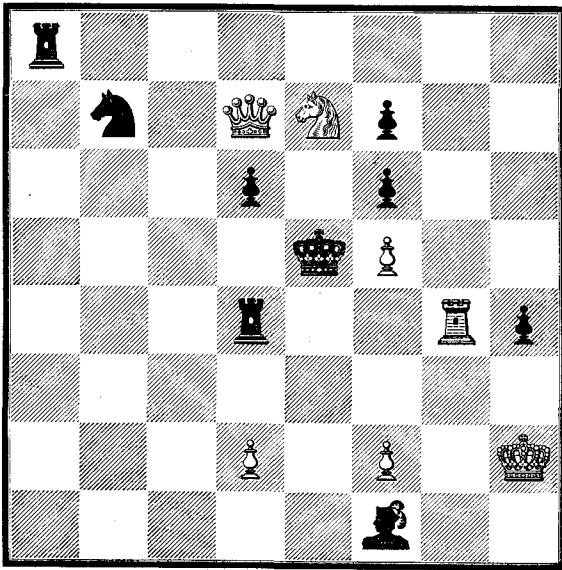
192



4 Züge.

Svetozor, 1889.

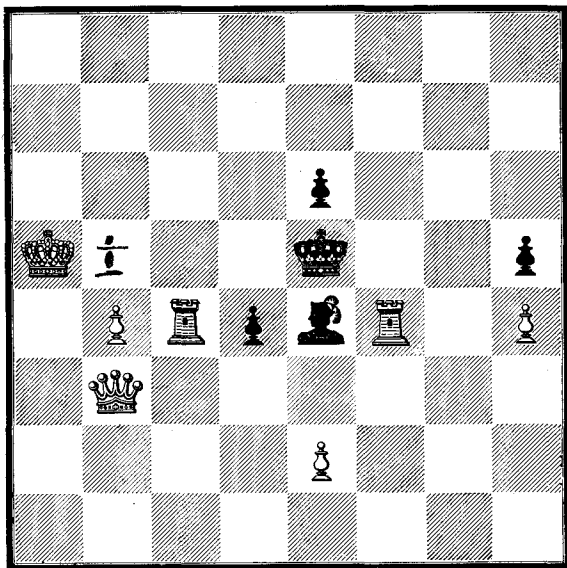
193



4 Züge.

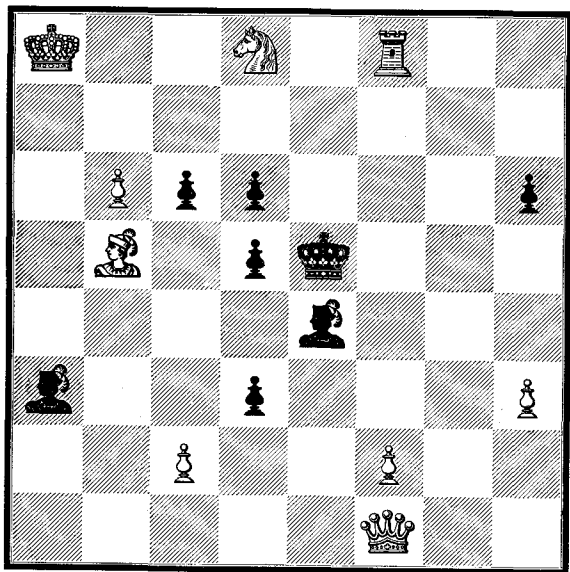
Zlatá Praha, 1889.

194



4 Züge.

Ehrende Erwähnung.  
Česky spolek šachovní, 1891.

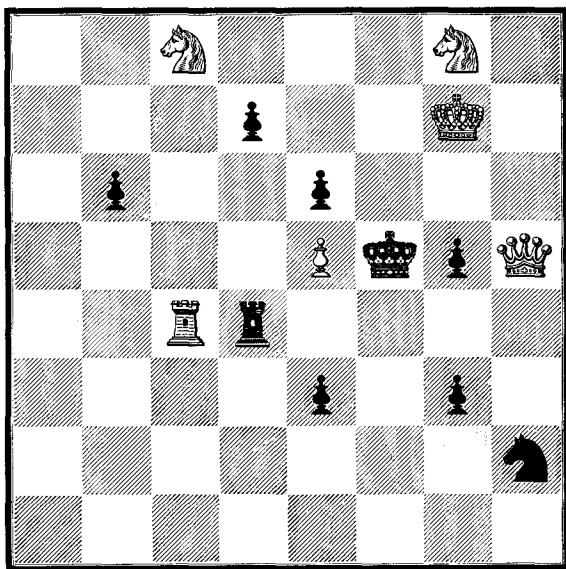


195

4 Züge.

Zlatá Praha, 1891. ,

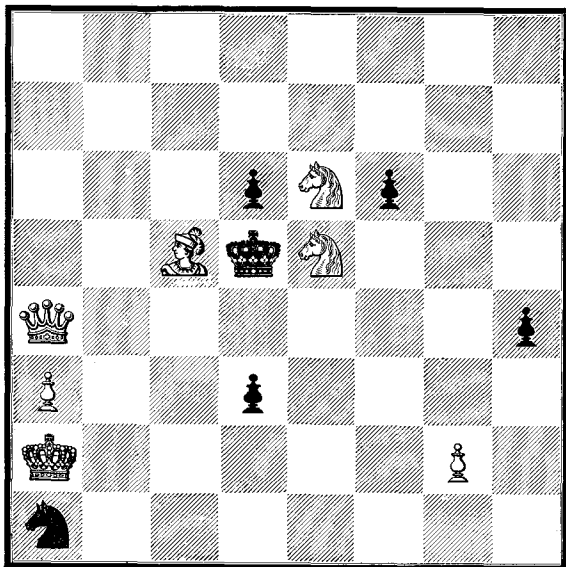
196



4 Züge.



Zlatá Praha, 1893.

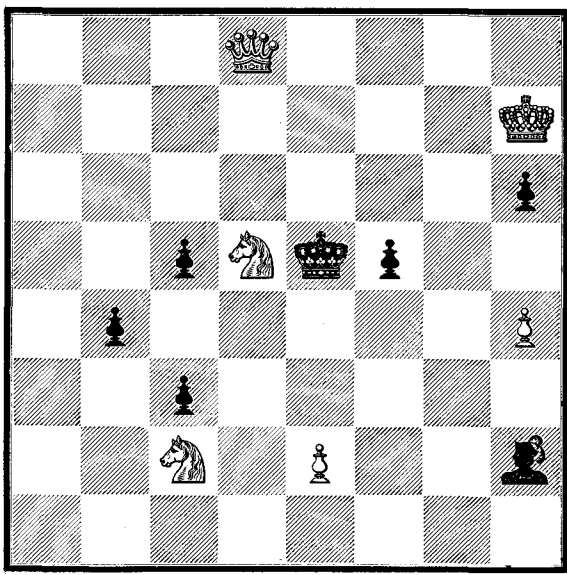


197

4 Züge.

České Listy Šachové, 1896.

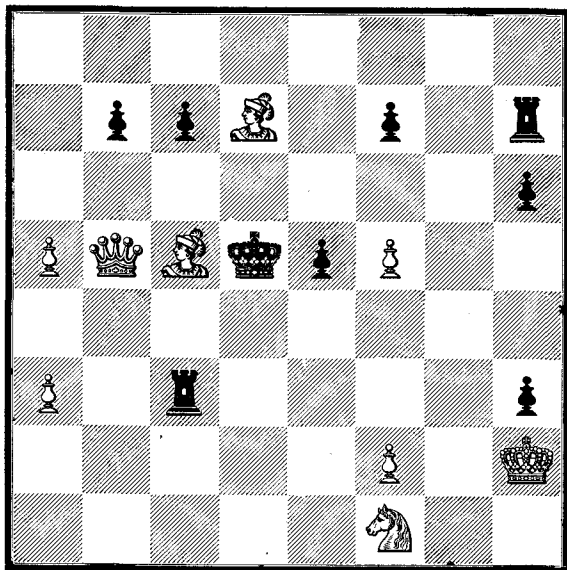
198



4 Züge.

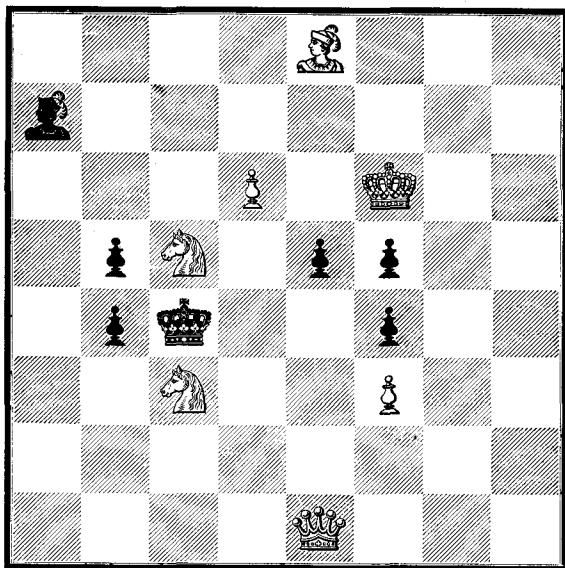
Světozor, 1897.

199



4 Züge.

Časopis Českých Šachistů, 1908.



200

4 Züge.

*weil. 2/3 +*

# Lösungen.



<b>1</b>	1. S d 7		<b>10</b>	1. D d 1	
<b>2</b>	1. D c 1		<b>11</b>	1. D f 7	
<b>3</b>	1. K a 4		<b>12</b>	1. d 4	
<b>4</b>	1. L h 7		<b>13</b>	1. T a 6	
<b>5</b>	1. T d 4		<b>14</b>	1. D b 6	
<b>6</b>	1. D h 5		<b>15</b>	1. S h 2	
<b>7</b>	1. K e 8		<b>16</b>	1. K e 1	
<b>8</b>	1. D c 3		<b>17</b>	1. L f 5	
<b>9</b>	1. L b 5		<b>18</b>	1. T d 3	
			<b>19</b>	1. T c 3	
<b>20</b>	1. S c 2	S c 5		2. D d 3 +	
		K d 5		2. D c 8	
		K b 3		2. L e 6 +	
		∞		2. D g 8 +	
<b>21</b>	1. L f 8	K d 5		2. L d 6	
		∞		2. L f 3 (+)	
<b>22</b>	1. K e 8	K f 4		2. L e 2 +	
		K f 6		2. L e 8 +	
		d 3		2. L c 3 +	
		d 5		2. L c 7 +	
		b 4		2. S g 6 +	
		g 6		2. S d 7 +	
<b>23</b>	1. D : e 7	L : D		2. S e 7 +	
		S : D		2. S d 6 +	
		S d 7		2. D : S +	
		g 3		2. D : h 7 +	
		e 4		2. D f 7	
		K e 4		2. L d 5 +	

<b>24</b>	1. K f 6	L c 4	2. D h 1 +
		K : S	2. D e 4 +
		K e 5	2. b 4 +
		S 5 ∞	2. D d 4 +
		∞	2. S 6 e 7 +
<b>25</b>	1. D g 7	K e 4, 6	2. S g 5 +
		d 2, f 3	2. S g 5
		∞	2. S e 7 +
<b>26</b>	1. D e 6	K e 3	2. D c 4 +
		K f 4	2. L : e 5 +
		T e 2	2. D : e 5 +
		∞	2. D g 6 +
<b>27</b>	1. K g 2	g 4	2. K h 1
<b>28</b>	1. D a 6	L : D	2. S b c 6 +
		T : S	2. S c 6 +
		a 5 : S	2. D a 1 +
		c 5 : S	2. S c 6 +
		T e 7	2. S f 7 +
		K f 4	2. D f 1 +
<b>29</b>	1. T e 6	K d 3	2. L c 4 +
		∞	2. L e 3 +
<b>30</b>	1. T b 3	L : T	2. T f 4
		S : S	2. D e 5 +
		∞, d 3 : e 2	2. T d 3
		∞, L g 5	2. S f 7 +
<b>31</b>	1. S : g 6	T ∞	2. S b 5 +
		L b 4, c 3	2. S f 4
		L ∞	2. T d 2 +
		c 3, g 4 : h 3	2. S : f 5 +
		c 6, c : S,	2. D h 8 +
		K e 3	2. S f 4 +
	K d 3		

- 32** 1. D b 7 S : D 2. S c 4 +  
 T e 3 2. D e 4 +  
 T : f 2 2. D d 5 +  
 L : g 5 2. S f 3 +  
 S f 5 2. D c 6
- 33** 1. D f 7 c 3, L ∞, S : L 2. D : d 5 +  
 S ∞ 2. S g 6  
 g 4 2. T h 3 +
- 34** 1. D f 7 K d 4 2. L b 4  
 L : D 2. S e 4 +  
 S e 6 2. D : S  
 ∞ 2. D : L +
- 35** 1. D f 3 e 4 : D 2. S d 3 +  
 K d 6 2. c 5 +  
 d 3 2. D : e 4 +  
 c 5 2. D g 3 +
- 36** 1. L d 4 S e 3 2. S d 2 +  
 S e 5 2. S d 6 +  
 S a 3 2. D e 2 +  
 g 4 : h 3 2. D f 3 +  
 S f 8 2. D f 6  
 b 5 2. c 3
- 37** 1. L a 7 L : S 2. K g 2  
 K : S 2. D e 2  
 S g 3 2. D e 2 +  
 ∞ 2. S d e 7
- 38** 1. D a 6 S e 7 2. D b 5 +  
 K : S 2. D e 2 +  
 K : L 2. D d 6 +  
 L : S 2. L b 8, h 2  
 ∞ 2. D c 6 +

- |           |            |              |                |
|-----------|------------|--------------|----------------|
| <b>39</b> | 1. L e 3   | a 2          | 2. L h 6       |
|           |            | a 4          | 2. D b 4       |
|           |            | g 3, K f 5   | 2. D : d 3 (+) |
|           |            | g 4 : f 3    | 2. D h 2 +     |
| <b>40</b> | 1. D f 5   | f 5          | 2. D c 3 +     |
|           |            | S e 5        | 2. D f 1 +     |
|           |            | S f 4        | 2. D b 5 +     |
|           |            | K c 4        | 2. D c 5 +     |
| <b>41</b> | 1. S a 7   | K e 2        | 2. D f 2 +     |
|           |            | ∞            | 2. D f 3 +     |
|           |            | K d 4        | 2, L e 6       |
|           |            | K f 6        | 2. S g 4 +     |
| <b>42</b> | 1. S f 5   | K f 4        | 2. D g 5 +     |
|           |            | ∞            | 2. S c 6 +     |
|           |            | D b 3        | 2. D f 8 +     |
|           |            | D b 4        | 2. L d 4 +     |
| <b>43</b> | 1. D d 1   | D c 3        | 2. L e 7 +     |
|           |            | K : L        | 2. S e 3 +     |
|           |            | D a 2        | 2. L : D       |
|           |            | ∞            | 2. L e 6, g 8  |
| <b>44</b> | 1. L h 8   | L : g 2, g 4 | 2. D g 4 +     |
|           |            | K d 4, L f 5 | 2. D a 4 +     |
|           |            | K d 5        | 2. D b 3 +     |
|           |            | ∞, K f 5     | 2. D f 3 +     |
| <b>45</b> | 1. S g h 3 | f 2          | 2. D h 1 +     |
|           |            | K f 5        | 2. D h 3 +     |
|           |            | K d 5        | 2. S c 5 +     |
|           |            | K d 3        | 2. S f 4 +     |
| <b>45</b> | 1. S g h 3 | ∞            | 2. D : g 6 +   |
|           |            | e 6          | 2. D c 7 +     |
|           |            | S f 4        | 2. S g 4 +     |
|           |            | S e 3        | 2. S d 3 +     |
|           |            | ∞            | 2. D d 5 +     |



- |             |            |           |              |
|-------------|------------|-----------|--------------|
| <b>46</b>   | 1. S e 7   | S c 4     | 2. D d 5 +   |
|             |            | K c 4     | 2. S a 3 +   |
|             |            | c 4       | 2. D b 5     |
|             |            | ∞         | 2. D h 8 +   |
| <b>47</b>   | 1. L e 8   | c 5       | 2. D : c 5 + |
|             |            | c 6       | 2. D d 6     |
|             |            | K d 5     | 2. S f 6 +   |
|             |            | S e 6     | 2. S e 5 +   |
|             |            | S ∞       | 2. D : b 3 + |
|             |            | K b 5     | 2. D : S +   |
| <b>48</b>   | 1. S a 4   | L d 4     | 2. D c 5 +   |
|             |            | D g 3     | 2. D d 6 +   |
|             |            | D : f 2   | 2. S : L +   |
|             |            | c 5       | 2. S c 3 +   |
|             |            | L b 3     | 2. f 3       |
|             |            | K : T     | 2. D e 3 +   |
|             |            | S : g 2   | 2. D d 3 +   |
|             |            | ∞, L e 5  | 2. S c 7 +   |
|             |            | ∞, b 4    | 2. S b 6 +   |
|             |            | <b>49</b> | 1. D h 2     |
| L b 8, c 5, | 2. D e 5 + |           |              |
| S e 3       | 2. D f 2 + |           |              |
| S b 2       | 2. D d 6 + |           |              |
| K d 5       |            |           |              |
| <b>50</b>   | 1. K : f 7 | c 4       | 2. D : e 3 + |
|             |            | K : S     | 2. D e 6 +   |
|             |            | K c 4     | 2. D f 5     |
|             |            | b 6       | 2. K e 6     |
|             |            | b 4       | 2. D g 4 +   |
| <b>51</b>   | 1. K g 3   | f 5       | 2. K f 2     |
|             |            | c 4       | 2. S c 6 +   |
|             |            | ∞         | 2. D d 2 +   |

<b>52</b>	1. S : g 4	f 3	2. S e 3 +
		L : b 3	2. T : f 4
		d <sup>2</sup> , L <sup>∞</sup> , T <sup>∞</sup>	2. T e 5 +
		a 5	2. L a 7
<b>53</b>	1. L e 8	S <sup>∞</sup>	2. S f 6 +
		K d 6	2. T e 6 +
		K : S	2. D f 4
		K <sup>∞</sup>	2. D b 2 +
<b>54</b>	1. S d 7	S e 2, a 2	2. D a 2 +
		a 6	2. S b 6 +
		∞	2. S e 3 +
		L d 8	2. D d 4 +
<b>55</b>	1. L d 3	g 7 : h 6	2. D e 5 +
		f 2	2. D d 3 +
		T a 3	2. D f 4 +
		L : e 6	2. D : L +
<b>56</b>	1. D a 1	L b 6	2. S : L
		S f 7	2. S c 6
		S g 6	2. D g 8 +
		c 5	2. D d 7 +
<b>57</b>	1. D a 8	K e 5	2. D e 8 +
		K c 4	2. D d 4 +
		K e 6	2. D e 5 +
		T h 8	2. S e 7 + +
<b>58</b>	1. D b 3	T : a 5	2. S b 4 + +
		T d 4, S : e 2	2. D d 5 +
		K f 6	2. S g 8 +
		K d 4	2. L : b 6 +
<b>59</b>	1. D b 3	T a 5	2. D e 4 +
		∞	2. S c 6 +
		d 7 : L	2. D b 4 +
		e 3	2. L f 8 +
<b>60</b>	1. D b 3	K : T	2. L f 4 +
		b 4, b 6	2. T : e 4
		f 5	2. D c 3
		g 5	2. T f 5

<b>59</b>	1. K d 8	f 6	2. S f 4 +
		f 5	2. D : e 6 +
		S c 6 +	2. D : S +
		S b 7 +	2. D : S +
<b>60</b>	1. S g 6	S a 1	2. D d 7 +
		S d 3	2. D d 6 +
		S a 6, S a 5	2. D e 5 +
		K e 6	2. S f 4 +
<b>61</b>	1. S f 7	K e 4	2. D e 5 +
		K c 6	2. D d 6 +
		T ∞	2. D e 5, d 6 +
		K ∞	2. D f 4 +
<b>62</b>	1. S g 2	K c 4	2. D a 6 +
		K e 6	2. D c 8 +
		D : S	2. D b 5 +
		L : S	2. D d 7 +
		∞, S c 7	2. S f 4 +
		∞, S b 6	2. S : e 3 +
<b>63</b>	1. D a 3	S f 7	2. T e 4 +
		S d 3, c 4	2. T b 5 + +
		L c 4	2. T : g 4, a 4 +
		∞	2. T : g 4, a 4 +
<b>64</b>	1. S a 4	K d 3	2. D : c 4 +
		e 6, L e 6	2. D d 5 +
		∞	2. D d 4 +
<b>65</b>	1. g 4	K : e 5	2. D : d 7
		d 6 : e 5	2. S e 3 +
		S ∞	2. D b 7 +
<b>66</b>	1. T e 4	T a 3	2. T f 4 +
		K : T	2. D e 2 +
		S ∞	2. L h 7 +
		c 6 : D	2. L d 5
		∞	2. g 4 +

<b>67</b>	1. D g 2	L : c 5	2. T d 4 + +
		f 5 : T	2. D g 8 +
		K : c 5	2. D g 6
		f 4	2. T : f 4 +
<b>68</b>	1. L c 5	L : S	2. T a 4, h 4 +
		∞	2. T : e 3 +
		f 4	2. T h 5 +
		K : L	2. D g 5
<b>69</b>	1. S a 6	K e 5	2. L d 4 +
		∞	2. D g 8 +
		g 4	2. S f 4 +
		c 6	2. S c 7 +
<b>70</b>	1. S c 5	L ∞	2. S c 3 +
		S b 3	2. D d 6 +
		S c 2	2. D f 4 +
		∞	2. S d 1 (+)
<b>71</b>	1. L d 7	K e 4	2. L f 5 +
		K : S	2. D : f 4 +
		f 3	2. S : f 3 +
		∞	2. D g 7 +
<b>72</b>	1. T e 6	S ∞	2. T : e 4 +
		L : T	2. D h 8 +
		∞	2. S e 3 (+)
		K : S	2. D f 7 +
<b>73</b>	1. S d 5	L : S	2. D c 3 +
		L a 4	2. D c 4
		∞, L f 6	2. D d 7
		∞, e 3	2. D f 7
		f 4	2. D g 6 +
		d 4	2. D c 6 +
<b>74</b>	1. L e 5	L e 6	2. D : L
		K : L	2. S g 6 +
		∞	2. f 3 +

<b>75</b>	1. L d 5	c 3	2. S d 3 +
		f 5, K e 5	2. D a 7 +
		K e 5	2. D e 8 +
<b>76</b>	1. T f 6	K c 3	2. D d 1
		e 3	2. T f 4 +
		L f 5	2. T d 6 +
		L c 8	2. D c 4 +
		L a 2	2. S : g 4
<b>77</b>	1. D a 4	K : S	2. D c 5 +
		S ∞	2. S c 6 +
		K : g 6	2. S f 4 +
		d 2, L g 4	2. S e 7 +
		h 7 : g 6	2. S e 3 +
		K e 4	2. L b 3 +
		K g 4, S ∞	2. L : d 3 +
<b>78</b>	1. D g 1	K e 6	2. S c 7 +
		c 4	2. D c 5 +
		K : S	2. S d 6 +
		f 3, L a 5	2. D : S +
		S b 2	2. S c 3 +
		K e 4	2. Df1+, Sd6+
<b>79</b>	1. S d 4	∞	2. D d 1 +
		T h 8	2. D f 5 +
		L h 6	2. T e 6 +
		∞	2. T d 6
<b>80</b>	1. L d 5	K : L	2. S f 6 +
		L : L	2. S d 7 +
		f 3	2. D h 5 +
<b>81</b>	1. S f 7	S c 3	2. T e 5 +
		S f 6	2. S : g 5 +
		L : T	2. D f 3 +
		e 5	2. D f 5 +
		K ∞	2. D f 2 +
		∞	2. T c 4 +

<b>82</b>	1. T g 6	K f 5	2. D f 4 +
		L e 8	2. D d 6 +
		S ∞	2. D c 8 +
		∞	2. L g 5, h 4 +
<b>83</b>	1. L d 8	a 6 : b 5	2. D a 7 +
		S d 2	2. D : a 3 +
		S c 3	2. D d 4 +
		d 5	2. L e 7 +
		∞	2. K b 7
<b>84</b>	1. D h 6	f 2	2. D h 1 +
		T : S	2. D h 4 +
		K : S	2. D c 6 +
		L : e 5	2. D g 6 +
		∞	2. S f 6 +
<b>85</b>	1. S g 5	S c 2	2. D g 3
		S : T	2. S e 7 +
		f 6 : S	2. D f 2 +
<b>86</b>	1. K f 2	K d 5	2. D c 3
		∞	2. D f 3
<b>87</b>	1. S c 1	K : T	2. D g 5 +
		S h 6	2. D f 6 +
		L e 6	2. D : e 4 +
		L ∞	2. D d 6 +
		S d 1	2. T d 3 +
<b>88</b>	1. S e 4	S g 6	2. S f 6 +
		K f 5	2. T h 5 +
		∞	2. D e 6 +
<b>89</b>	1. D a 8	b 5	2. D e 4 +
		L ∞	2. T : e 6 +
		d 3	2. D a 1 +
		d 5	2. D : L +

<b>90</b>	1. K g 2	S ∞	2. T d 5	+
		K : S	2. L g 1	+
		L : T	2. D c 4	+
		b 3	2. T a 4	+
<b>91</b>	1. S c 1	∞	2. K f 3	
		e 5	2. T c 3	
		f 4	2. D e 4	+
		D f 4, f 6	2. D c 4	+
<b>92</b>	1. S e 5	K : T	2. S c 4	+
		∞	2. L e 5	+
		L f 5, c 2	2. D e 3	+
		d 6 : S	2. D b 6	+
<b>93</b>	1. K g 3	K : S	2. D c 3	+
		S ∞	2. D c 4	+
		L d 3	2. S : L	
		∞	2. S : d 7	
<b>94</b>	1. T h 4	∞, g 5	2. D c 4	
		∞, S : b 5, c 6	2. L c 4	
		∞, K : L	2. D f 4	+
		S : S	2. T e 4	
<b>95</b>	1. D f 1	S f 6	2. T d 4	+
		S f 5	2. L f 7	+
		S g 4, K e 5	2. T h 5	+
		c 4	2. D : c 4	+
<b>95</b>	1. D f 1	∞	2. L e 4	+
		K c 5	2. S : c 7	
		K e 4	2. S c 6	
		c 6	2. D e 2	
<b>95</b>	1. D f 1	f 5	2. S e 6	+
		∞	2. S : c 3	+

**95.** Thema — Je ein Diagonalmat der weißen Dame auf einem weißen und schwarzen Felde, wobei zwei weiße Springer jedesmal vier Felder abschneiden.

Theme — Two diagonal Queen Mates on squares of different colours, the White Knights guarding four squares.

<b>96</b>	1. L e 7	b 5	2. S g 3
		D : D	2. T d 3 +
		S : T	2. L e 5 +
		D f 5	2. D : D
<b>97</b>	1. T h 6	L : f 5	2. T g 4 +
		∞, K : T	2. D g 1 (+)
		∞, f 2	2. D h 1
<b>98</b>	1. K e 7	L g 8	2. L g 6
		L : S	2. D f 6 +
		K e 5	2. S c 3
		L e 6	2. K : L
		e 2	2. K d 6
<b>99</b>	1. S d 6	K : S 4	2. D : S +
		K : S 6	2. D b 8 +
		S : S	2. D d 8
		S : b 4	2. S 4 b 5
		∞, c 5 : b 4	2. S c 6 +
		∞, e 1 D	2. S f 3 +
<b>100</b>	1. S e 4	L : T	2. D d 2 +
		K : S	2. S d 6 +
		D e 3 +	2. D : D
		D f 4	2. T : D
		D f 8	2. S c 7 +
		∞	2. D c 5 +
<b>101</b>	1. D e 2	L b 5	2. L f 7
		c 4 : b 3	2. S g 7
		K : S	2. D g 4 +
		L a 7, S d 6	2. L d 4 +
		S b 6	2. S e 7
		S : b 3	2. D c 2 +
∞	2. L g 5 +		



<b>102</b>	1. D b 6	c 2, K e 5	2. S e 3
		f 3	2. T c 4 +
		e 3	2. S : c 3
		a 5, g 5	2. T b 5 +
		S ∞	2. T a 5 +
<b>103</b>	1. S h 2	d 6 : S	2. L b 3 +
		K : S	2. S g 4 +
		∞, L ∞	2. D c 4 +
		∞, S a 3	2. D g 8 +
<b>104</b>	1. D a 8	K : g 6	2. D d 5
		g 4	2. T h 5 +
		e 2	2. D f 8 +
		e 5, e 6	2. D f 3 +
<b>105</b>	1. D b 2	K c 6, d 6	2. S f 7 (+)
		S ∞	2. D c 3 +
		d 4	2. D b 5 +
		∞, K c 4	2. T f 7 +
<b>106</b>	1. T f 7	L : f 5	2. T e 7 +
		K d 6	2. D b 4 +
		d 4	2. D e 4 +
		∞, L a 7	2. d 4 +
<b>107</b>	1. T f 2	d 6 : e 5	2. T c 2
		S ∞	2. S e 6 +
		∞, d 6 : c 5	2. T f 3
		∞, L : c 5	2. T f 4 +
<b>108</b>	1 T a 5	S 6 ∞	2. S e 7 +
		S 4 ∞	2. S e 3 +
		L b 8	2. L b 4, a 3 +
		L : L	2. D f 6
		∞	2. D e 5 +
<b>109</b>	1. D a 4	T : e 3	2. D b 5 +
		d 6 : e 5	2. D b 3 +
		K : L	2. S g 4 +
		∞	2. e 4 +

<b>110</b>	1. D c 2	S e 4	2. D a 4
		S d 1	2. D d 3
		K : d 4	2. D e 3 +
		∞, S g 4	2. L b 7 +
		∞, S g 5	2. S f 6 +
<b>111</b>	1. T b 4	T : L	2. T a 4
		d 5	2. D h 6
		T a 6	2. T b 5 +
		L d 4	2. D f 4
		L e 3	2. D : L +
<b>112</b>	1. D c 7	∞	2. D g 5 +
		K e 6	2. L b 7
		S : d 4	2. L c 4 +
		S e 3	2. D d 7 +
		f 5	2. D e 5 +
<b>113</b>	1. L c 4	K : d 4	2. D d 6 +
		∞	2. S g 3
		g 5	2. L b 5
		K : L	2. T d 7 +
		b 5	2. D f 2, g 1 +
<b>114</b>	1. S b 5	∞	2. D f 4
		g 4 : T	2. D h 4
		K : e 4	2. D b 7 +
		∞, T f 1	2. d 4 +
		∞, S c 3	2. D d 6 +
<b>115</b>	1. L c 2	d 7 : T	2. T : d 6 +
		d 6 : e 5	2. T : d 7 +
		K : T	2. a 8 D +
		K ∞	2. T e 8 +
		∞	2. T : d 6 +
<b>116</b>	1. T d 7	L a 4	2. S b 5
		K : L	2. S f 7 +
		c 6 : L	2. D a 7, c 7 +
		∞, K d 4	2. S f 5 (+)

117	1. K e 7	L d 3	2. D d 7 +
		K : L	2. D c 3 +
		∞, K e 4	2. S f 6 +
		∞, S a 2	2. D c 4 +
118	1. S : f 4	T a : L	2. L e 5 +
		d 3 : e 2	2. S : e 2 +
		S h 7	2. S e 6 +
		∞, T b : L	2. D h 8 +
		∞, K ∞	2. D f 5 (+)
119	1. L e 7	S b 4	2. D c 7 +
		∞, K f 4	2. S d 3 +
		∞, c 3 : S	2. L d 6 +
120	1. L d 1	K e 4	2. L f 3 +
		L a 6, b 7	2. T : d 7 +
		d 6	2. T : d 6 +
		L h 6	2. T e 8
121	1. D a 6	L ∞, K e 6	2. L b 3 +
		K c 5	2. S c 6
		b 4 ∞	2. D a 4 +
122	1. D g 6	∞	2. S c 2 +
		T f 5	2. D c 6 +
		L e 4	2. D f 7 +
		K : S	2. f 4 +
123	1. T c 2	∞	2. c 4 +
		c 4	2. T d 2 +
		S f 4	2. D c 3 +
		S h g 3	2. D e 6
		∞	2. D e 2

**123.** Thema — In drei Stunden ein Problem zu komponieren, dessen Einleitung dem Schema 1. T c 2, c 4; 2. T d 2 + entspricht, und das in drei reine Matbilder ausmündet.

Theme — To compose in three hours a problem introducing the position shewn after 1. R—B 2, P—B 5; 2, R—Q 2 + followed by three pure mates.

<b>124</b>	1. S d 7	∞	2. D c 3	+
		b 5	2. D e 3	+
		c 5, K d 5	2. D : e 5	+
		S e 2	2. D d 2	+
		S f 3	2. L : S	
		S e 6	2. L : S	
<b>125</b>	1. D d 8	S h 5	2. L d 4	
		K : S	2. S c 5	+
		c 5	2. D e 8	+
		∞	2. D e 7	+
<b>126</b>	1. D b 3	f 2	2. L g 4	
		e 4	2. D b 8	+
		K : L	2. S e 3	+
		d 4	2. D d 3	
		∞	2. L e 6, d 7	
<b>127</b>	1. D d 8	b 6 : a 5	2. D c 8	
		K ∞	2. D b 6	(+)
		L d 4	2. S : b 6	+
		∞	2. S e 3	+
<b>128</b>	1. K e 7	K ∞	2. S c 6	+
		d 4	2. T f 2	+
		∞	2. d 3	+
<b>129</b>	1. D h 4	L a 7	2. D g 5	
		e 4	2. D f 6	
		S c 7, L : S	2. S c 3	+
<b>130</b>	1. D d 7	d 4, g 5	2. S e 7	
		K : f 4	2. D : d 5	
		g 6	2. D g 4	

**130-1.** Thema — Je ein Frotalmat der weißen Dame auf einem weißen und schwarzen Felde, wobei zwei weiße Springer jedesmal vier Felder abschneiden.  
 Theme — Two lateral Queen mates on squares of different colours, the White Knights guarding four squares.

<b>131</b>	1. S e 7	K : c 4	2. S c 6
		K e 5	2. S d 5
		K c 3	2. D c 1 +
<b>132</b>	1. S f 5	S : S f	2. L e 2
		S : L	2. D c 4 +
		a 4	2. D : b 4 + +
		S c 7	2. S : f 6 +
<b>133</b>	1. T : c 4	f 5	2. D b 3
		K : T +	2. T e 4 +
		∞	2. T e e 4
<b>134</b>	1. D h 5	d 2	2. D e 2 +
		K : S e	2. D f 3 +
		∞, K : S d	2. L c 5 (+)
		∞, f 3	2. L d 2 +
<b>135</b>	1. T e 5	L b 2	2. L b 4 +
		K : T	2. D e 6 +
		K c 5	2. d 6 +
		S ∞, K d 7	2. D e 6 +
		∞	2. D b 8 +
<b>136</b>	1. b 5	S c 6	2. L g 8
		c 3	2. D g 5 +
		K : L	2. D f 5 +
		∞, S b 3	2. L c 3 +
		∞, b 1 S	2. L e 3
<b>137</b>	1. L e 5	K : T	2. K : f 3
		f 5	2. T d 4 +
		f 6 : L	2. T d 6
		∞, T : T	2. D g 4 +
<b>138</b>	1. S d 5	K : L	2. D c 2 +
		K : S	2. L e 4 +
		e 6 : L	2. d 4 +
		e 6 : S	2. D : d 7
		∞	2. D c 3 +

<b>139</b>	1. D d 7	d 2	2. L c 4
		D : L	2. D : g 4 +
		c 4	2. e 6 +
		∞, D b 8	2. S d f 5 +
		∞, T ∞	2. S b 5 +
		K : L	2. Sb7,f5,e4+
<b>140</b>	1. D b 5	S d 3	2. D : d 5 +
		S e 2, b 3	2. S e 6 +
		K : T	2. D : S
		L f 4	2. L c 5 +
		∞	2. L d 6
<b>141</b>	1. c 3	c 5	2. T c 6
		L e 4	2. D : L +
		∞	2. T e 8
<b>142</b>	1. L d 7	e 3	2. L c 6 +
		K e 5	2. D h 8 +
		∞	2. D g 8 +
<b>143</b>	1. S b 6	d 4	2. S d 5
		g 5	2. L f 5 +
		K e 5	2. D e 3 +
		K d 3	2. L : d 5
<b>144</b>	1. T b 5	T f 1	2. L f 8
		d 3, K : d 6	2. L f 4 +
		f 5	2. L g 7 +
		∞	2. D f 4 +
<b>145</b>	1. L b 5	S f 2	2. S c b 3
		e 5 : L	2. D e 7 +
		e 5 : S	2. L d 6, c 7
		∞	2. L d 3 +
<b>146</b>	1. S e 5	d 6 : S	2. D h 3
		K : S 5	2. D h 5 +
		d 2, L d 2	2. D h 7 +
		∞	2. L f 3 +

- 147** 1. D : b 6 h 5 : S 2. D c 6  
K d 5, e 4 2. S d 6 (+)
- 148** 1. S f 6 ∞ 2. S e g 4 (+)  
L : S 2. D h 6 +  
K : S 2. D g 5 +  
S c 4 2. S : S  
S c 2 2. S d 3 +
- 149** 1. K h 5 K d 5 2. D b 1  
K f 3 2. L d 3  
∞ 2. D d 4 +
- 150** 1. K e 1 ∞ 2. S : b 3  
d 5 2. D d 2 +  
K : S 2. T : g 4 +  
S ∞ 2. S f 5  
d 7 : e 6 2. S : e 6  
b 2 2. D c 2 +
- 151** 1. S a 5 S : S a 2. d 4  
b 5 2. S a : S  
S d 4 2. L e 4 +  
T : d 5 2. L h 3 +  
g 5 2. D f 2 +  
∞ 2. S a c 4 (+)
- 152** 1. D c 2 T f 8 2. L f 7  
T : L, S ∞ 2. D e 4 +  
∞, L : T 2. L g 3 +  
K d 6 2. L a 2, g 8 +

**147—8** Thema — Weiß Dc5, Se5, Bd3, Schwarz Ke4. Bf4, 5. Je ein solches Mat auf weißem und schwarzem Felde.

Theme — To echo on squares of different colours the mate, White Q at QB5, Kt at K5, P at Q3; Black K at K5, Ps at KB4 & 5.

**149** Thema — Weiß Dh3, Lc3, f7; Schwarz Kc4. Je ein solches Mat auf weißem und schwarzem Felde.

Theme — To echo on squares of different colours the mate, White Q at KR3, Bs at QB3 & KB7; Black K at QB5.

<b>153</b>	1. K e 7	L f 3	2. S g 2 +
		K e 5	2. L g 3 +
		∞	2. D f 7 +
<b>154</b>	1. K g 6	L : g 3	2. S e 2 +
		K : e 4	2. D e 7 +
		d 2	2. K f 5
<b>155</b>	1. L c 8	∞	2. S b 3 +
		b 3	2. S e 6 +
		f 6	2. L e 6 +
<b>156</b>	1. T h 4	K c 4	2. D c 7 +
		∞	2. L : b 7 +
		L b 5	2. S a 4
<b>157</b>	1. L g 8	e 5, L b 7	2. D b 4 +
		f 5	2. e 4 : f 5 +
		∞	2. e 5 +
<b>158</b>	1. D : e 7	L d 6	2. S f 3
		L : S	2. f 3 +
		K d 3	2. D c 2 +
<b>159</b>	1. L d 5	K : S	2. D c 4 +
		∞	2. D e 6 +
		e 3	2. L : b 5
<b>153-4.</b>	1. D : e 7	∞	2. S : b 5
		S : D	2. T : b 5 +
		S c 6	2. L d 7 +
<b>158</b>	1. D : e 7	e 3	2. c 3 +
		∞	2. D g 5 +
		S : D	2. D e 4 +
<b>159</b>	1. L d 5	K d 4	2. L e 3
		c 3	
		L g 7	
<b>153-4.</b>	1. L d 5	∞	
		K d 4	
		c 3	

**153-4.** Thema — In drei Stunden ein Problem zu komponieren, dessen Einleitung dem Schema 1. K e 7, L f 3; 2. S g 2 + entspricht, und das in zwei reine Matbilder ausmündet.

Theme — To compose in three hours a problem introducing the position shewn after 1. K-K 7, B-B 6; 2. K t-K t 2 + followed by two pure mates.



- |            |          |            |                   |
|------------|----------|------------|-------------------|
| <b>160</b> | 1. S f 2 | S : b 2    | 2. L b 4          |
|            |          | d 4        | 2. D g 8 +        |
|            |          | K : L      | 2. S d 3 +        |
|            |          | S e 3      | 2. D : S          |
| <b>161</b> | 1. D g 5 | ∞          | 2. L d 6, f 8     |
|            |          | S f 5      | 2. D g 8 +        |
|            |          | S f 7      | 2. L c 7, b 8 +   |
|            |          | L : f 6    | 2. T d 7 +        |
| <b>162</b> | 1. L e 4 | d 3, K e 4 | 2. D f 4 (+)      |
|            |          | K c 5      | 2. L d 6 + +      |
|            |          | ∞          | 2. L b 8, h 2 +   |
|            |          | K g 7      | 2. D h 6 +        |
| <b>163</b> | 1. S d 7 | K e 5      | 2. K d 7          |
|            |          | ∞, K e 6   | 2. D d 4 (+)      |
|            |          | f 3        | 2. S b 6          |
|            |          | K c 4      | 2. T e 4 +        |
| <b>164</b> | 1. D b 2 | S b 4      | 2. D : S +        |
|            |          | ∞          | 2. T d 1 +        |
|            |          | K d 3      | 2. T f 3 +        |
|            |          | K d 5      | 2. D b 3 +        |
| <b>165</b> | 1. T f 2 | d 3        | 2. S : f 6 +      |
|            |          | K e 3      | 2 S c 5           |
|            |          | ∞          | 2. D e 2 +        |
|            |          | d 5        | 2. D g 3          |
| <b>166</b> | 1. D h 4 | f 5        | 2. T d 2          |
|            |          | K d 5      | 2. T e 2          |
|            |          | ∞          | 2. D d 2          |
|            |          | e 6        | 2. D d 8          |
| <b>167</b> | 1. L c 1 | L g 2      | 2. S b 4          |
|            |          | K : S      | 2. L e 4 +        |
|            |          | ∞, K d 6   | 2. D : e 7 +      |
|            |          | L c 7, K ∞ | 2. T : c 4 (+)    |
|            |          | L b 6      | 2. D : e 7 +      |
|            |          | e 6        | 2. D : e 6, f 4 + |
|            |          | ∞          | 2. T c 5 +        |

<b>168</b>	1. T g 3	T a 4	2. T e 3
		g 5	2. D : e 6
		S d 7	2. S c 6 +
		K e 5	2. S : g 6 +
		T b 5	2. D e 3 +
<b>169</b>	1. K b 6	S c 1	2. D e 3 +
		e 5	2. D f 1
		c 2, K e 6	2. S c 5 (+)
		d 6	2. S : c 3, f 6 +
		∞	2. L b 7 +
<b>170</b>	1. L d 4	g 6, K : L	2. D e 7 (+)
		g 5	2. T e 3 +
		S ∞	2. T : g 4 +
		∞	2. D : g 7
		f 5	2. T d 8 +
<b>171</b>	1. T e 8	c 6	2. D a 6
		K d 7	2. D b 5 +
		∞	2. L e 6
		e 6, K : S	2. T d 1 (+)
		e 5	2. D c 6 +
<b>172</b>	1. D c 2	L : d 6	2. D e 4 +
		∞	2. T e 4
		T e 2	2. D d 3
		d 3	2. D g 4
		K : L	2. D f 5 +
<b>173</b>	1. D h 3	b 2	2. S : c 3 +
		∞	2. D : d 7
		c 4, S b 3	2. L c 3 +
		K c 4	2. S d 6 +
		∞	2. K c 2
<b>174</b>	1. D f 3	K : S	2. L f 6 + +
		L g 1	2. S f 3
		K d 5	2. T c 5 +
		∞	2. T d 7

**176** 1. L f 2 K d 5 2. D c 8  
 K f 3 2. T : f 5 +  
 f 4 2. D d 6  
 K d 3 2. D b 1 +  
 ∞ 2. T e 6 +

**177** 1. T g 6  
 e 6 : d 5 2. D : f 5 + K : D 3. S e 3 +  
 ∞ 2. T g 4 + f 5 : T 3. D h 7 +  
 K f 4 2. L e 3 + oder 2. D h 7

**178** 1. c 5  
 ∞ 2. T f 5 + e 6 : T 3. D f 4 +  
 e 3 2. D f 5 + e 6 : D 3. T e 7 +  
 K d 4 2. T f 5 e 6 : T 3. L e 3 +  
 S g 3 2. D c 4 S f 4 3. D c 4 +  
 S f 6 2. D : S + S ∞ 3. c 3 +  
 S d 7 2. T : S K d 5 3. T f 5 +  
 e 3 3. L e 3  
 ∞ 3. D c 4  
 3. D f 7

**179** 1. S : f 6  
 S b 7 2. D g 8 L : D 3. S g 4  
 K ∞ 3. D : L +  
 ∞ 3. S e 5 +  
 ∞, a 6 2. L e 4 + K e 3 3. D f 4 +  
 K c 4 3. D e 5, d 6  
 K e 3 2. D f 4 + K : D 3. L d 2 +  
 L b 4 2. D : L ∞ 3. L e 4 +

**180** 1. D b 7  
 c 5 : S 2. T b 5 + K e 6 3. D f 7 +  
 d 5 2. D e 7 + d 5 3. D : d 5 +  
 S : D 3. S f 3 +  
 K : S 3. D e 3 +  
 a 7 : T 2. L : S d 5 3. D c 7 +

∞, Sf 6	2. L : S	∞	3. Sf 3 +
		K : S	3. L : S +
		c 5 : S	3. Tb 5 +
Se 7	2. D : S +	K ∞	3. D : d 6 +
<b>181</b> 1. D d 4			
f 2 +	2. K f 1	d 5	3. L g 6
		g 6	3. L d 5
d 5	2. L g 6		
g 6	2. L d 5		
<b>182</b> 1. L c 3			
g 4	2. D a 8	Sf 3	3. T c 6 +
		∞	3. D b 8 (+)
b 5	2. D c 6 +	d 7 : D	3. T d 8 +
Sf 3, g 4	2. D : S	∞	3. D d 1 od.
Ke 7	2. D e 4 +		[e 2 +
<b>183</b> 1. d 6			
e 5	2. T d 3 +	S : T	3. S b 3 +
		K : T	3. D d 5 +
g 5	2. T c 4 +	S : T	3. S c 2 +
		K : T	3. D e 4 +
g 2	2. D c 6	S d 3	3. S b 3 +
b 5	2. D : L +	Ke 4	3. D e 3 +
		K d 5	3. D c 5 +
L b 8	2. D : b 6 +	oder 2. D c 6	
<b>184</b> 1. Se 5			
K c 5	2. D c 4 +	T : D	3. S d 7 +
		K d 6	3. S : c 6 +
		K b 6	3. D : c 6 +
Ke 7	2. D : f 7 +	T : D	3. S g 6 +
		K d 6	3. S d 7
K : S	2. D : e 3 +	K d 6	3. D d 4 +
∞, S c 2	2. S : c 6	∞	3. D d 5 +
∞, a 6	2. S d 7	∞	3. D f 7
		Ke 7	3. D e 3 +
		c 5	3. D d 5 +

**185** 1. Lc5

f5, g4	2. T:d6+	L:T	3. S:f6+
d2	2. Tc5+	d6:T	3. Db3+
Lb5	2. D:L+	Ke4	3. Db4+
f6:L, Lf8	2. T:L	f6:L, Ld8	3. Sf6+
d6:L	2. Tc5+	L:T	3. Sf6+

**186** 1. Td6

Db8	2. Db3	D:T	3. Sc5+
		Kf5	3. De6+
Tb5	2. Dc3	d4:D	3. Sc5+
		Kf5	3. Dc8+
Tc5	2. D:d4+	e5:D	3. Te6+
∞, Da8	2. T:d4+	e5:T	3. De7+
∞, Kf5, Lg8	2. De1	∞	3. Dh1+
			oder L:g4+
S∞	2. Db1		

**187** 1. Sf6

Lc6	2. D:d4+	K:D	3. T:b4+
Lb5	2. D:d4+	K:D	3. T:d6+
∞, T:d2	2. Db7	d3	3. T:b4
		T:S	3. Dc7+
∞, Th8	2. Ka7	Lb5	3. Dd5+
		Lc6	3. Sd3+
Se∞	2. Dd5+	K:T	3. Sc4+
K:T	2. D:b7+	Ka5	3. Ka7
d5	2. Ka7	d5:D	3. Se4+

**188** 1. De2

f5	2. Le6	f4	3. Lc4
		d5	3. Kf6
d5	2. Lg4	d4	3. b4

**189** 1. L d 3

K : e 5	2. D e 2 +	K d 5	3. L e 4 +
		K f 4	3. S g 6 +
∞, h 4	2. S g 6 +	K g 5	3. D g 2 +
∞, f 6 : e 5	2. D f 2 +	K g 5	3. S h 7 +
		K g 4	3. L f 5 +
K g 4	2. D g 2 +		

**190** 1. D b 4

d 2	2. D d 6	e 3	3. T f 1 +
		K ∞	3. D d 2 +
K e 3	2. D b 2	K ∞	3. T f 1 +
		d 2	3. D : d 2 +
		d 5	3. T e 1 +
K f 4	2. D d 4	∞	3. T f 1 (+)
d 5	2. T e 1 oder T f 1 +		

**191** 1. D g 6

K c 6	2. D e 8 +	K b 6	3. S c 8 +
		K c 7	3. S b 5 +
		K c 5	3. D b 5 +
f 5	2. D f 7 +	K d 4	3. S : f 5 +
		K e 5	3. S c 4 +
		K c 5	3. D c 4 +
∞	2. D : e 4 +		

**192** 1. D d 4

∞	2. T a 6	S : T	3. D d 7 +
		S d 5	3. D a 4 +
K b 5	2. T b 7	S : T	3. D a 4 +
		S c 4	3. D d 7 +
S d 5	2. D a 4 +	K : L	8. T a 6 +
S c 4	2. D d 7 +	K : L	3. T b 7 +
L : T	2. L : L	S d 5	3. D a 4 +
S b 7	2. T : S	S d 5	3. D a 4
K : L	2. S e 4 + oder S b 7 +		

**193** 1. D c 6

∞, Lg 2	2. f 4 +	T: f 4	3. D c 3 +
L c 4	2. f 4 +	T: f 4	3. D f 3
d 5	2. D c 7 +	S d 6	3. S c 6 +
T: T	2. D c 3 +	T d 4	3. D e 3 +

**194** 1. T: d 4

K: T d	2. D d 3 +	K e 5	3. D d 8
K: T f	2. D f 3 +	K e 5	3. D f 8
L f 5	2. D c 3	K f 6	3. T d 7 +
L d 5	2. D g 3	K d 6	3. T f 7 +

**195** 1. L: d 3

∞	2. c 3	d 4	3. D g 2
		L c 1	3. f 4 +
		L: L	3. D: L
L b 4	2. D a 1 +	L c 3	3. f 4 +
		d 4	3. D h 1
L b 2	2. f 4 +	K d 4	3. S e 6 +
c 5	2. D g 2	L: D	3. S c 6 +
		L: L	3. D g 4 +
		L g 6	3. D: L
		L f 5	3. T f 5 +
			oder D g 7 +
L c 1	2. D: L	∞	3. D e 3
		d 4	3. D h 1
		K d 4	3. D b 2 +
K d 4	2. D a 1 +	∞	3. D: L +

**196** 1. D d 1

T: D	2. S h 6 +	K: e 5	3. S f 7 +
T: T	2. S g e 7 +	K e 4	3. S d 6 +
		K ∞	3. S g 6 +
S f 3	2. D: S +	T f 4	3. T e 4
		K: e 5	3. D f 6 +
			oder D e 3 +
K f 4	2. T: T +	K ∞	3. S d 6
∞	2. D: T		

**197** 1. L e 3

K : S 5	2. D e 8	d 5	3. S d 4 +
		S b 3	3. S c 5 +
		K d 5	3. S +
K : S 6	2. D e 8 +	K d 5	3. S c 4
d 6 : S	2. S c 5	∞	3. D d 7 +
		e 4	3. D a 6
∞	2. S c 7 +		

**198** 1. K g 6

∞	2. K f 7	c 4	3. S f 6 +
		∞	3. D e 7 +
L g 1	2. K f 7	c 4	3. D d 7
b 3	2. D f 6 +	K : S	3. e 4 +
c 4	2. D e 7 +	K : S	3. S b 4 +
K e 4	2. S f 6 +		
K e 6	2. e 4 oder	S b 6	

**199** 1. S d 2

c 6	2. L : c 6 +	b 7 : L	3. D b 8
∞	2. L e 6 +	f 7 : L	3. L e 7 +
e 4	2. L e 7 +	c 5	3. D b 7 +

**200** 1. S 3 a 4

b 5 : S	2. K : e 5	b 3	3. D a 5
		K : c 5	3. D f 2 +
		L : S	3. D c 1 +
L : S	2. D c 1 +	K b 3	3. L f 7 +
		K d 4	3. D d 2 +
		K d 3	3. L b 5 +
∞	2. L f 7 +		
K ∞	2. D : e 5 +		



### Erstes Titelproblem

1. D b 2	∞	2. S e 6	K f 3	3. D h 2
			K d 3	3. T c 1
	h 5	2. S f 5 +	K f 4	3. T f 1 +
			K d 3	3. T d 1 +
c 6 : b 5		2. T g 3 +	K f 4	3. D c 3 +
K d 3		2. S f 5	e 3	3. S d 6
			∞	3. T d 1 (+)
K f 4		2. D f 2 +	K e 5	3. T d 1
S ∞		2. T g 3 +	K f 4	3. S h 5 +
K f 3		2. S h 5		
f 5		2. T g 3 +		

### Zweites Titelproblem

1. S d 7	f 4	2. S f 6	K e 3	3. T d 1
			K g 3	3. T h 1
K f 4		2. D b 3	K e 4	3. T d 1
			K g 4	3. T h 1
K g 4		2. D f 2 +	f 4	3. D g 2 +
K ∞		2. D c 3 (+)	K 4	3. S f 6 (+)
			K 2	3. T b 2 +
			f 4	3. T e 1 +
			K d 5	3. T d 1 +



