

PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH V NOVOVĚKÉ HISTORICKÉ A KULTURNÍ TRADICI (A NIBELUNGOVÉ FRITZE LANGA)

Zdeněk Hojda

Věnováno dr. Jiřímu Kořalkovi k 60. narozeninám

„Každý národ má mít svou epopej.“¹⁾ Slova Johanna Wolfganga Goetha, jež předešla rozšířené mínění romantiků, „odchovaných“ Ossianovým zpěvem a po jeho vítězném tažení Evropou už *conditio sine qua non* moderní národní identity. I Češi, jak známo, pociťovali deficit velkého epického příběhu, odtud pramenilo i všeobecné nadšení, kterému se těšil *Rukopis královédvorský*. Na rozdíl od něj byla *Píseň o Nibelunzích* sice památkou pravou, k národní identifikaci však na první pohled nepřiliš vhodnou. Mohl se stát zpěv o velké pomstě Kriemhildy a o vyvraždění kmene Burgundů (Nibelungové či v původní skandinávské verzi Niflungové byli dle nejednoznačných výkladů buď jeho vládnoucí dynastií nebo synonymem majitelů pokladu) oporou národního sebevědomí? Byl přece textem nanejvýš problematickým nejen svým apokalyptickým koncem, ale i svou slohovou nejednotností. Byl „slepencem“, v němž se mísí příběhy pohádkové (příběh o Sigfriedovi-Sigurdovi a draku, příběh o valkyře Brunhildě-Brynhildě v králov-

1) „Jede Nation, wenn sie für irgend etwas gelten will, muß eine Epopöe besitzen“ [napsáno 1811/12]. J. W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 7. Buch. In: Karl Heinemann (hg.), *Goethes Werke*. Leipzig-Wien (Meyer's deutsche Klassiker), Bd. 12, s. 311. Goethe zde rozvíjí myšlenku o zjalování veškeré národní poezie, která se nemůže inspirovat situací, v níž celý národ stojí za jedním mužem, svým králem, který ve stavu nebezpečí a války sám rozhoduje o jeho osudu. V tomto smyslu oživila vývoj německé poezie zejména sedmiletá válka.

ství věčného ledu) s historickými událostmi z doby stěhování národů (porážka Burgundů v boji s hunským Etzelem-Attilou), svět starogermánský a svět vikinský, příběhem, který převyprávěl někdy okolo r. 1200 neznámý podunajský básník a posunul jej do roviny hrdinského „šansonu“ ve dvorsko-aristokratickém stylu.²⁾ Byl nadto příběhem zapomenutým, jenž musel být nejen znovuobjeven, ale také přeložen do novoněmčiny! A přece došla renesance Nibelungů tak daleko, že byli v interpretaci, kterou jim dalo 19. a první polovina 20. století, chápáni jako příběh Němců (!), v novodobé propagandě nacionální, nacionalistické, německo-imperiální i nacistické desítkami způsoby použitý a zneužitý. Abychom pochopili, jak k tomuto „zázraku“ došlo a jaké místo zaujímá v této tradici vynikající film Fritze Langa z r. 1924 nejen z hlediska úzce filmového, je třeba si rekapitulovat dějiny jedinečné interpretace i dezinterpretace nibelungovského eposu ve vědomí moderního německého národa.³⁾

Jak jsem naznačil, nezdálo se r. 1755, když rukopis Nibelungů našel v hohe-nembské knihovně Jacob Hermann Obereit, lékař v Lindau na Bodamském jezeře, že byla objevena památka, jež se stane základem pro budoucí národní mýtus.⁴⁾ V nadcházejícím století historismu, jež pro každou vizi budoucnosti a pro každou filozofii pokroku potřebovalo „dějinný vítr v zádech“⁵⁾, onom tak mýtotvorném 19. století, ukázalo se nicméně záhy, že rukopis byl nalezen právě včas. Švýcarský spisovatel a literární vědec Johann Jakob Bodmer se „zmocnil“ Obereitova nálezu a vydal už r. 1757 druhou část eposu pod názvem *Chriemhildens Klage* [Kriemhildina žaloba].⁶⁾ Teprve r. 1782 vydal úplný text Christoph Heinrich Myller a recenzent tohoto vydání, Johannes von Müller, poprvé srovnal skladbu s Illiadou [„Teutsche Illias“].⁷⁾ Jeho srovnání však ještě vyznělo ve prospěch Homérův. Rozpačitá byla reakce vůdčích německých intelektuálů, kteří k písni přistupovali z hlediska klasické estetiky. Goethe si svůj exemplář Myllerova vydání ani nerozřezal, Johann Gottfried Herder se vyjádřil, že mu pro středohornoněmecké eposy chybí čas i chuť.⁸⁾ Ještě o generaci mladší Hegel byl – už v době frenetického obdivu pro epos – toho mínění, že látka nemá předpoklady k tomu, aby se stala epopejí všech Němců. „Co mají Burgundové a Etzel společného s Němci 19. století,“ ptal se Hegel, „vždyť i bez učenosti cítíme se

²⁾ Srv. *Píseň o Nibelunzích* 1989, s. 391-393 (doslov Pavla Trosta).

³⁾ Metodicky se zde odvolávám zvláště na studii Jiřího Raka a Ivana Klimeše, *K otázce vztahu filmu a historie*. „Film a doba“ 33, 1987, č. 10, s. 580-584. Oběma autorům zároveň děkuji za mnoho cenných rad a podnětů.

⁴⁾ K nálezu a první publikaci Písně nejpodrobněji Ehrismann 1974, s. 247 n.

⁵⁾ Srv. Thomas Nipperdey, *Der Mythos im Zeitalter der Revolution*. In: *Wege des Mythos in der Moderne*. Ed. Dieter Borchmeyer, München 1987, s. 101.

⁶⁾ Srv. Brackert 1971 a Ehrismann 1974.

⁷⁾ Srv. Brackert 1971 a Frühwald 1987, s. 19.

⁸⁾ Srv. Brackert 1971. Starý Friedrich II. vyjádřil se prý: „Podle mého názoru nestojí podobné skladby ani za dávku střelného prachu a nezaslouží, aby byly vytahovány ze zapomnění. Alespoň ve své knihovně bych takové věci netrpěl, nýbrž bych je vyhodil.“ Cit. podle Mackensen 1984, s.

v básních Homérových více doma," tvrdil ve svých přednáškách z estetiky na konci 20. let 19. století.⁹⁾ V tomto názoru se s ním však už většina německého čtenářského publika rozcházela.

Epos o Nibelunzích „prorazil“ definitivně v letech německých osvobozovacích válek proti napoleonské armádě, jimiž počíná německé „obrození“. V situaci ohrožení a semknutosti zformulovala mladá romantická generace národní program, současně dozrála i nová estetika, jež dovedla ocenit také středověké umění. Poprvé August Wilhelm Schlegel spojil ve svých berlínských literárněhistorických přednáškách (1802/03) nibelungovský epos s dějinami všech Němců¹⁰⁾, v r. 1807 vyšel první novoněmecký překlad Friedricha Heinricha von Hagen. Patrioticky naladěné dámy z lepší společnosti odložily francouzské romány a nadchly se pro středověké Nibelungy. Euforie vyvrcholila okolo r. 1812. Hagen ve Vratislavi (1812) a geograf August Zeune v Berlíně (1812/13) měli na svých přednáškách o Písni nabitě posluchárny, posledně jmenovanému se zapsala polovina všech studentů berlínské univerzity. Zeune vydal pro německé dobrovolníky v poli „Feld- und Zeltausgabe“ Nibelungů a jako ředitel berlínského ústavu slepců přišel dokonce s kuriózním návrhem, aby slepí mládenci putovali po Německu jako středověcí trubadúři a přednášeli strofy z eposu. Schlegel navrhol Nibelungy za povinnou školní četbu.¹¹⁾ Odsudek básně, jakého se neprozřetelně dopustil konzervativní dramatik August von Kotzebue, označiv Brunhildu za ženského dragouna a Siegfrieda za obraz Napoleonův, byl chápán jako národní zrada.¹²⁾ Nibelungové povýšili na národní paladium a zároveň příslušně „změšťanštěli“. Dobře je to vidět na obraze smrti. Neumírá se už pro čest, ale pro obecné lidské hodnoty, ne pro stav, ale pro národ, „krásná“ klasicistní smrt se proměňuje v divokou a pochmurnou smrt romantickou. Národní specifika byla hledána a nacházena v charakteru hrdinů,¹³⁾ když v celkovém vyznění příběhu mohl být národní smysl nalezen jen obtížně. Ctnosti, které Hagen z eposu „vyčetl“ – byla

⁹⁾ Cit. podle Brackert 1971. Clemens Brentano v dopise Josephu Görresovi z r. 1810 prý zlomyslně líčí, jak zastihl Hegela, který si četl Píseň o Nibelunzích a překládal si ji do řečtiny, aby ji lépe vychutnal.

¹⁰⁾ O Schlegelových přednáškách srv. Ehrismann 1974, s. 257; Mackensen 1984, s. 221; Frühwald 1987, s. 20.

¹¹⁾ Srv. zejména Mackensen 1984, s. 222-225; dále Frühwald 1987, s. 25 n. Werner Wunderlich, *Ein Hauptbuch bei der Erziehung der deutschen Jugend...* Zur pädagogischen Indienstnahme des Nibelungenliedes für Schule und Unterricht im 19. und 20. Jahrhundert. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 120-122.

¹²⁾ Giessenský buršenshaft „Černých“, k němuž náležel i vrah Augusta von Kotzebue, Karl Ludwig Sand, schvaloval politickou vraždu jako přípustný čistý prostředek a odvolával se přitom mimo jiné na Siegfriedovo zavraždění Hagenem! Srv. Ehrismann 1974, s. 269; srv. též Mackensen 1984, s. 227. Oblibou postavy Hageny z Tronje v okruhu buršenshaftů byly ovlivněny také pozoruhodné nibelungovské kresby frankfurtského malíře Ferdinanda Fellnera, srv. Mattausch - Schmidt-Linsenhoff 1978, s. 309-311.

¹³⁾ Srv. Ehrismann, 1974, s. 261.

to pohostinnost, poctivost, počestnost, věrnost, přátelství až ke smrti, lidskost, mírnost, velkomyslnost v boji, hrdinství, neotřesitelná stálost, nadlidská statečnost, smělost, obětavost pro čest, povinnost a právo – naplňovaly nadějí v návrat „staré německé slávy.“¹⁴⁾ Hagen takto vytyčil hlavní výkladovou linii Nibelungů: v jednání hlavních hrdinů jsou nadále nacházeny staré německé ctnosti, vlastní už „tacitovským“ Germánům, mění se jen jejich pořadí, jak se do popředí vysouvají postupně různí hrdinové eposu. Klaus von See mluví – s trochou nutného zjednodušení – o éře Kriemhildy, éře Siegfrieda a éře Hageny.¹⁵⁾ Kriemhildino biedermeierovské období se vyznačuje zdůrazněním oddanosti, (manželské) věrnosti a smyslu pro rodinu, obětavé lásky. Nad pomstychtivou furií Kriemhildou dominuje Kriemhilda familiární a senzitivní.

S nástupem restaurace přešla iniciativa v interpretaci eposu z romantiků zpět na učence (filology a germanisty), v roce 1827 vyšel dodnes užívaný překlad od Karla Simrocka.¹⁶⁾ Novou aktuálnost získala Píseň s bojem za německou jednotu. Tehdy se zrodily dva velké dramatické projekty, jež dodnes hrají rozhodující roli v prostředkování nibelungovské látky. Byla to dramatická trilogie Christiana Friedricha Hebbela *Nibelungové*¹⁷⁾ a Wagnerův *Prsten Nibelungů*.¹⁸⁾ Tragédie Vídeňáka Hebbela vznikala od 40. let a byla ovlivněna i potlačením revoluce 1848, v Hebbelově interpretaci potlačením německé (=nibelungovské) revoluce slovanskými (=Attilovými) vojsky. Drama mělo svou premiéru ve Výmaru r. 1861, pro svou filozofičnost bylo však přece jen trochu těžkou podívanou. Nesporně větší ohlas získal Richard Wagner, nejen proto, že velký epos se opernímu zpracování přímo nabízel¹⁹⁾, ale paradoxně hlavně proto, že nerespektoval stylově „nejednotný“ děj Nibelungů a postavil své libreto na fabuli, v podstatných rysech shodné se severským literárním předobrazem Nibelungů, ságou o Völsunzích z 13. století, jejíž děj je obsažen v prozaické Eddě.²⁰⁾

¹⁴⁾ Srv. Brackert 1971 a zvláště Mackensen 1984, s. 222.

¹⁵⁾ von See 1991, s. 60 n.

¹⁶⁾ Srv. Joachim Heinzle, '...diese reinen kräftigen Töne'. Zu Karl Simrock's Übersetzung des *Nibelungeliedes*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 111-118.

¹⁷⁾ Horst Albert Glaser, *Ein deutsches Trauerspiel: Friedrich Hebbels Nibelungen*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 333-350. Srv. také Ehrismann 1974, s. 278.

¹⁸⁾ Srv. sborník *Wege des Mythos in der Moderne*. Ed. Dieter Borchmeyer, München 1987 a naposledy Thomas Koebner, *Minne Macht. Zu Richard Wagners Bühnenwerk Der Ring der Nibelungen*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 309-332.

¹⁹⁾ Operní přepis *Nibelungů* doporučoval už v r. 1844 ve své *Estetice aneb nauce o krásnu* Friedrich Theodor Vischer. Srv. Mackensen 1984, s. 237.

²⁰⁾ Přehledné srovnání děje Písně o Nibelunzích, příbuzných starohornoněmeckých textů, severských písní s historií o Sigurdovi a Wagnerova *Ringu* srv. *Píseň o Nibelunzích* 1989, s. 368-371 (Jindřich Pokorný, úvod k poznámkám).

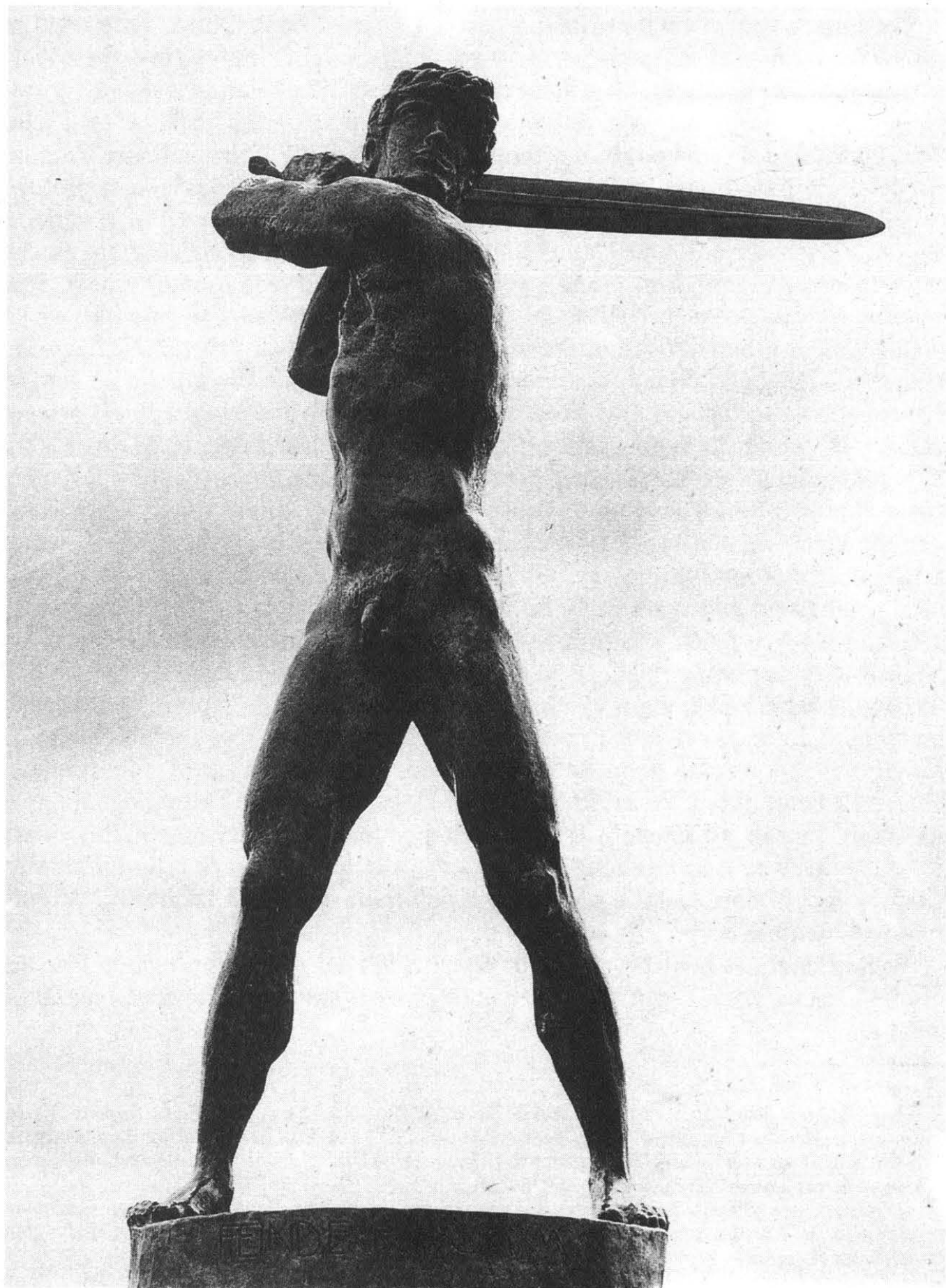
*Völsunga saga*²¹⁾ vypráví příběh Sigurda, potomka boha Odina. Jeho osud je spojen s historií zlatého pokladu, který kdysi posloužil Odinovi a bohům z Walhally jako výkupné. Zlato, které si mezitím přivlastnil drak Fafnir, získává Sigurd, který obludu zabije. Na pokladu však spočívá kletba, která přináší neštěstí jeho držitelům. Sigurd se na počátku příběhu učí kovářem u Fafnirova bratra Regina. Když zabije Fafnira, uniká Reginovi, který se chce zmocnit pokladu, a protože se vykoupal v krvi obludy, porozumí řeči ptáků. Ptáci ho dovedou k valkýře Brynhildě, jedné z bojovnic Odinových, která byla zakleta do věčného spánku za neposlušnost. Sigurd ji probudí a slíbí si s valkýrou vzájemnou věrnost. Pak vstoupí Sigurd do světa lidí. Jako majitel zlatého pokladu si zakrátko získá přátelství dvou bratří z královského rodu Gjukungů, zvaných též Niflungové, Gunnara a Högneho. Ti ho – s pomocí čarodějného nápoje zapomnění – ožení se svou sestrou Gudrun a Sigurd nadto slíbí svému čerstvému švagru získat pro něj valkýru Brynhildu za ženu. Pomocí úskoku se to Sigurdovi podaří, nakonec však Brynhild pomstí svou urážku, přiměje Sigurdovy švagry, aby jej zabili a pak sama spáchá sebevraždu. Vdova po Sigurdovi, Gudrun, se podruhé vdá za krále Hunů Atliho, který rovněž touží po Fafnirově zlatě. Proto k sobě pozve Gunnara a Högna. Když mu Niflungové odmítnou říci, kde je ukryt poklad, vynese nad nimi ortel smrti. Jejich sestra Gudrun, aby pomstila své bratry, zabije po vzoru antické Médey své děti a nakrmí jejich masem Atliho, kterého pak také zabije.²²⁾ Vidíme tedy na první pohled, že se Wagner inspiroval ságou zvláště v první části tetralogie, druhá pak vypráví příběh valkýry Brynhildy. Teprve v třetí části hudebního dramatu přichází na scénu příběh Siegfriedův, opět podle severského rozvrhu. V *Soumraku bohů* se konečně odehraje drama mezi Siegfriedem, Gudrun a Brünhildou. Po zabití Siegfrieda Hagenem vynese Brünhilda jeho tělo na hranici, zapálí ji a sama vjede na koni do plamenů. Vody Rýna se rozlijí, dcery Rýna-Rusalky se zmocní svého prstenu a vše skončí velkým požárem Walhally. Druhá část příběhu, historie o Gudrun-Kriemhildě a Atlim-Etzelovi už Wagnerem využita nebyla.²³⁾

Vedle skandinávské látky (Ságu o Völsunzích znal zřejmě z překladu Friedricha Heinricha von Hagen) se Wagner inspiroval studiem *Německé mytologie*

²¹⁾ Srv. *Sága o Völsunzích*, přel. L. Zatočil. Praha 1960 a Snorri Sturluson, *Edda. Sága o Ynglingzích*, přel. Helena Kadečková. Praha 1988, verše 46-51, s. 114-120. Shrnutí obsahu má Margaret Schlauch, *Stare sagi islandzkie*. Warszawa 1976, s. 115-120 a Michail Ivanovič Steblin-Kameniskij, *Mýtus a jeho svět*. Praha 1984, s. 233-238.

²²⁾ Volným pokračováním této ságy je *Ragnars saga lodrókar*, Sága o Ragnarovi Kožených kalhotách, jejíž hrdinkou je dcera Sigurda a Brynhildy – v sáze o Völsunzích nezmiňovaná – která se vdá za Ragnara.

²³⁾ Přehledné shrnutí všech čtyř částí *Ringu* srv. „Scénografie“ č. 53-54, Divadelní ústav Praha 1984, kde je přetištěna v českém překladu publikace *Historie d'un Ring de Richard Wagner*. Paris 1980, vydaná k nové inscenaci *Ringu* Pierrem Boulezem v l. 1976-1980, realizované ke 100. jubileu bayreuthských festivalních her.



Franz von Stuck, *Feinde ringsum* (Nepřátelé okolo). 1914. Sbírka G. Schäfera, Schweinfurt. Bronz.



Nibelungové, I. díl filmu: Hagen von Tronje (Hans Adalbert Schlettow) před zavražděním Siegfrieda.

bratří Grimmů a ovšem filosofií Schopenhauerovou a Nietzscheovou.²⁴⁾ Wagnerova festivalní tetralogie vznikala od 40. let; první část cyklu, *Zlato Rýna*, byla poprvé uvedena r. 1853, poslední *Soumrak bohů* byl dokončován až r. 1874. Wagner se vyhnul úskalí světonázorových, etických a literárních rozporů, jež obsahuje *Píseň o Nibelunzích*, „anektoval“ pro Němce s konečnou platností nordickou pohanskou mytologii a na jejím základě vytvořil svůj národní „Gesamtkunstwerk“. Tím, že vzal Nibelungův jejich rozpornost, vzal jim i jejich historicitu, vytvořil nový příběh, čistý mýtus. Způsobil nám tím ne jeden problém, neboť při sledování nibelungovské tradice není vždy možné rozhodnout, kde působil který z obou různých příběhů s řadou shodných postav, kde *Píseň o Nibelunzích* a kde ságami inspirovaná fabule Wagnerova.

Sjednocením Německa nastává nová etapa využívání nibelungovské tradice, podle Klause von See - éra Siegfriedova.²⁵⁾ „Všeněmecký“ epos, který byl dotud posilou v boji za sjednocení, určitou kompenzací chybějící státnosti, měl být nyní naplno využit jako integrující historická tradice. K integraci německého státu se totiž nehodila „státotvorná“ tradice Friedricha II., ta byla výhradně pruská. Probereme-li další „pomníkové“ kandidáty na německé identifikační figury, zjistíme, že Germania byla příliš abstraktní dámou. Štaufům – vzhledem k paralelám mezi středověkým protipapežským ghibellinstvím a vilémovským „Kulturkampfem“ jinak velmi vhodným – chyběla literární popularizace (snad jen kyffhäuserská „blanická“ pověst o Friedrichu Barbarossovi tu sehrála určitou roli) a stejná byla slabina Hermanna-Arminia, hrdiny germánského protiřímského odboje, o němž vypráví jen Tacitus, a kterému tak chybělo autochtonní literární zpracování (někdy byl však Hermann prostě ztotožňován se Siegfriedem).²⁶⁾ Vše hovořilo pro dostatečně známé a ve školních osnovách zakotvené hrdiny Písně. Bojovně velkoněmecký tón jejich interpretaci dodal už r. 1859 básník Felix Dahn²⁷⁾ a prusko-francouzská válka 1870-71 byla interpretována jako boj Siegfrieda s Mariannou.²⁸⁾ Ze škály německých vlastností, jejichž nositeli byly postavy eposu, byla nyní akcentována hlavně věrnost a bojovnost, interpretace se stále více posouvala do eposu národního k písni hrdinské. Nad vchodem do německého pavilónu na světové výstavě v Paříži r. 1900 vítala návštěvníky právě figura Siegfrieda.²⁹⁾

²⁴⁾ Srv. Mackensen 1984, s. 239 n.

²⁵⁾ von See 1991, s. 68 n.

²⁶⁾ Srv. von See 1991, s. 44 n. V přebásnění Wilhelma Jordana se stal dokonce Siegfriedův syn objevitelem Ameriky a jeho dcera pramáti Hohenzollernů [!], srv. Mackensen, s. 248 n.

²⁷⁾ Ke dvěma liniím nibelungovské tradice, linii romanticko-mýtické a linii politicko-ideologické, která začíná u Dahna, srv. Frühwald 1987, s. 18 n. a Wappenschmidt 1991, s. 222.

²⁸⁾ *Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*. Sestavil a komentoval Werner Wunderlich, Stuttgart 1977, s. 42.

²⁹⁾ Srv. Ulrich Schulte-Wülwer, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst und Kunstliteratur zwischen 1806 und 1871*. Kiel 1974, s. 215 a 220. Josef Sattler vydal k pařížské výstavě monumentální edici Písně, pro niž vytvořil speciální „nibelungovské“ písmo, srv. von See 1991, s. 79.

Poklad Nibelungů, chápaný v dobách rozdělení ještě romanticky jako symbol národa, se stává v militaristickém Německu Viléma II. synonymem jednoty impéria. Pro vojenské manévry r. 1893/4 vydal císař heslo: „Die deutsche Einheit der Nibelungenhort.“³⁰⁾ Vznikaly pomníky kancléře Bismarcka jako nového Siegfrieda, posledního v řetězci hrdinů německého panteonu, jemuž předcházeli Hermann, Siegfried drakobijce a velký Fritz-Friedrich II.³¹⁾ Na první místo mezi ctnostmi byla vyzdvížena bezpodmínečná věrnost spjatá s tvrdostí a rozhodností, s totální připraveností vzít na sebe následky činů, jež si tato „slepá“ věrnost vyžádá. Na nibelungovskou věrnost se odvolával i říšský kancléř von Bülow ve svém slavném projevu o německo-rakouském spojení 19. 3. 1909: „Četl jsem kdesi posměšná slova o našem vazalství vůči Rakousku-Uhersku. Taková slova jsou prostoduchostí. Není mezi námi boj o přednost jako mezi oběma královnami v Písni o Nibelunzích. Ale nibelungovskou věrnost nechceme z našeho vztahu k Rakousku-Uhersku vyloučit, tu chceme oboustranně bránit.“³²⁾ A jako se stupňující se válečná propaganda nevzdala postavy Siegfrieda, reka, jenž porazí nepřátele svírající Německo ze všech stran (motiv *Feinde ringsum*, rozumí se z východu i západu³³⁾), nadešel s apostrofováním věrnosti čas pro dalšího hrdinu eposu, Hagen von Tronje.³⁴⁾ Po vypuknutí války byla věrnost Nibelungů povýšena na státní doktrínu,³⁵⁾ hrdinové eposu se stali „patrony“ bojových operací německé armády. Tak obranná linie německé armády na čáře Arras-Remeš z dubna 1917 byla nazvána Siegfriedovou linií, jeden z posledních pokusů o proražení postavení Dohody z podzimu 1918 byl označen jako Hagenův útok.³⁶⁾ Určitou „gumovost“ nibelungovských symbolů ukázala naopak takzvaná „Dolchstosslegende“, která vznikla po kapitulaci ve vojenských kruzích. Podle ní prý civilisté-diplomati vrazili německé armádě dýku do zad stejně jako Hagen Siegfriedovi,³⁷⁾ postava Hagenova posloužila tu tedy v negativním kontextu.

30) Cit. podle Mattausch - Schmidt-Linsenhoff 1978, s. 324. Srv. také obraz Wilhelma Trübnera *Kaiser Wilhelm I. auf dem Schlachtfeld von Walküren begrüßt* z r. 1897 in: Storch 1987, s. 198.

31) Srv. Lutz Tittel, *Das Niederwalddenkmal 1871-1883*. Hildesheim 1979, s. 103-105 a Samuel Lublinski, *Bismarck*. In: Storch 1987, s. 225.

32) Cit. podle Herfried Münkler, *'In Nibelungentreue'*. In: Storch 1987, s. 209.

33) Srv. Brackert 1971 a Storch 1987, s. 228-229 (práce Franze von Stuck).

34) von See 1991 s. 88 n.

35) Srv. *Der Schatz des Drachentödters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes*. Sestavil a komentoval Werner Wunderlich, Stuttgart 1977, s. 63-65: „Nibelungovská věrnost“ byla devizou spolku „Nibelungia“, zal. 1879, titul *Nibelungentreue* nesla sbírka válečných písní, vydaná W. Schererem r. 1916. O proměně nibelungovské věrnosti ve státní doktrínu srv. také Herfried Münkler - Wolfgang Storch, *Siegfried. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlin 1988, s. 15 n.

36) Rozbor názvosloví různých německých manévru však ukázal, že spíše než Píseň byl tu inspirací Wagnerův *Ring*, von See 1991, s. 79-80 (na západní frontě se objevily ještě pojmy „Alberich-Bewegung, Hundingstellung a Brunhildstellung“). Srv. také Herfried Münkler, *Siegfriedlinie und Hagenangriff*. In: Storch 1987, s. 230-231.

37) Podle „Neue Zürcher Zeitung“ ze 17. 12. 1918 byla německá armáda „von der Zivilbevölkerung

Politické využívání nibelungovských symbolů pokračovalo i po válce, v atmosféře zahojklého „permanentního boje“ proti nespravedlivému versaillskému systému.

* * *

Je přirozené, že všechny nacionální, politické a obecně kulturní interpretace Nibelungů nezůstaly bez vlivu na scénář filmu. V jeho formální podobě se však – přes všechnu stylovou důslednost – odrazily také dosavadní interpretace výtvarné. Ikonografie nibelungovského eposu začíná cyklem kreseb Švýcara Johanna Heinricha Füssliho z počátku 19. století³⁸⁾, plně „ponárodnění“ Nibelungů přinesl však až grafický cyklus Petera Cornelia, cyklus, kterého plán pojal Cornelius na vrcholu nibelungovské euforie r. 1812, který byl však vydán až r. 1817³⁹⁾, v době narůstající restaurační rezervovanosti. Cyklus nicméně svého tvůrce proslavil – dokonce ještě na kresbě Josefa Mánesa *Uvítání Petra Cornelia v Praze* z r. 1864⁴⁰⁾ se objeví mezi atributy v rukou múz, doprovázejících zestárlého mistra, dívka s mečem a pochodní v pravici a knihou Nibelungů v levici. Corneliovo pojetí odpovídá plně měšťanskému pojetí eposu v „Kriemhildině éře“, ornamentalizuje starý věk, vybírá víceméně sentimentální motivy (Kriemhilda a Siegfried jako milenci) a bohatě využívá náboženské ikonografické sémantiky.⁴¹⁾ Poměrně pozdní ohlas romantické periody v zobrazení eposu máme také u nás. Jsou to pozoruhodné malby Antonína Lhoty, Rudolfa Müllera a Adolfa Weidlicha z roku 1845, provedené na zakázku Hugona hraběte Salma-Reifferscheida v druhorokokovém sálu jeho paláce v Panské ulici v Praze (čp. 890/II).⁴²⁾

Jiným způsobem zpracoval téma Julius Schnorr von Carolsfeld v monumentálním cyklu fresek pro novorenesanční královské křídlo (Königsbau) mnichovské rezidence. V pěti velkých „nibelungovských“ sálech (sál hrdinů, sál svatby, sál zrady, sál pomsty a sál žalosti) vznikl zde na zakázku krále Ludvíka I.

³⁸⁾ Gert Schiff, J. H. Füssli: 'Sivrit, ein beßrer Achilleus'. In: Storch 1987, s. 125-139.

³⁹⁾ Srv. Frank Büttner, Peter Cornelius. In: Storch 1987, s. 145-148.

⁴⁰⁾ Perokresba reprodukována v „Umění“ 7, 1934, s. 355.

⁴¹⁾ Mattausch - Schmidt-Linsenhoff 1978, s. 304-306; Frühwald 1987, s. 27; von See 1991, s. 63 n. a zejména Klaus Lankheit, *Nibelungen - Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 193-218 (vyšlo poprvé in: „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“ 7, 1953, s. 95-112).

⁴²⁾ Srv. Emanuel Poche - Pavel Preiss, *Pražské paláce*. Praha 1973, s. 184 a Lubomír Slavíček, *Neue Quellen zur österreichischen Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts. Wiener Maler in der Salm'schen Gemäldesammlung*. „Mitteilungen der Österreichischen Galerie“, 24 / 25, 1980 / 1981, s. 164 a 167 (pozn. 5). Hugo Karel, starohrabě Salm-Reifferscheidt (1805 – 1888), byl druhým významným mecenášem umění v rodu Salmů po svém otci Hugo Franzovi. V souvislosti s výzdobou pražského paláce cituje Slavíček dopis starohraběte řediteli pražské umělecké akademie Kristianu Rubenovi.

Bavorského v letech 1831-1867⁴³⁾ cyklus velikého patosu, zbavený však svého romanticko-revolučního obsahu. Schnorr vlastně v tomto prostředí dovedl do konce interpretaci Nibelungů jako hrdinského eposu na poli malby. Scény z Písně byly tu prezentovány jako zviditelněný ideál, ve smyslu morálně-etickém i ve smyslu ikonografickém. Léta jež ohraničují práci na mnichovském cyklu se ostatně takřka kryjí s obdobím rozkvětu „klasické“ historizující malby. Ke Schnorrovým freskám se tak nebo onak odkazovaly nibelungovské náměty v historické malbě druhé půle 19. století. Jeden příklad máme i z Čech.

Emil Lauffer, německý malíř z Dvorců na Moravě a žák Rubenův ve Vídni, vystavil ve výročním salonu Krasoumné jednoty r. 1881 obraz *Kriemhildina žaloba*.⁴⁴⁾ Zajímavé je, že již roku 1879 se jej pokusil vystavit v Mnichově, kde byl však porotou zamítnut. Důvodem bylo pravděpodobně poněkud archaické pojetí scény jako onoho velkého „tableau vivant“, jaká známe z historické malby 50. a u nás i 60. let. I v Čechách byl ostatně tento styl malby shledáván jako překonaný. Dosvědčuje to Weitenweberova kritika Laufferova obrazu ve Světozor: „Nibelungové Laufferovi nejsou bez vad a zejména porcelánový ton, který více méně celým obrazem vládne, jest dojmu pravdy nemálo na újmu.“⁴⁵⁾ Daleko méně milosrdným v kritice „starogermánského stylu“ byl však už v r. 1863 Karel Purkyně, který v kritice výroční výstavy napsal: „Do galerie náš ‘Rembrandt’ nechodí. Oživne teprve tenkrát, když se otevře každoroční výstava. Je tam od zahájení – ach, tam vidí nudnou kompozici s Gudrun, zde kus ságy o Fritjofovi, zde opět Nibelungy, tady je velký slavný obraz z Düsseldorfu, s králem jenž strašně koulí očima, s několika dámami mocných, krimhildovských postav...“⁴⁶⁾ Germánská a severská mytologie stala se svou inflací až jakýmsi symbolem tohoto „nepravdivého“ divadelního malování a Purkyně si na düsseldorfských

⁴³⁾ Srv. Inken Nowald, *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz. 1827-1867*. Kiel 1978. Výňatek z této studie otištěn in: Storch 1987, s. 140, 155-159. Srv. dále Wappenschmidt 1991, s. 224-225.

⁴⁴⁾ *Seznam umělecké výstavy roku 1881*. Praha (Krasoumná jednota) 1881, č.k. 93: „*Kriemhilda obviňuje Gunthera a Hageny ze zavraždění svého chotě Siegfrieda. (Nibelungy, 17. dobrodružství)*“. Srv. katalog výstavy *Z malířských salonů v Praze před sto lety*, č.k. 13. Připravil Roman Prahl, vyd. GVU Klatovy-Klenová 1980. Lauffer pracoval na obrazu od počátku 70. let a skicu k němu prezentoval už r. 1873 na výstavě svatolukášského spolku; srv. Roman Prahl, „*Dobrou noc, krásné umění v Čechách?*“. *Ke krizi v české malbě počátku 70. let 19. století*. „Umění“ 32, 1984, s. 523, pozn. 9.

⁴⁵⁾ Vilém Weitenweber, *Žofínská výstava*. „Světozor“ 15, 1881, s. 267.

⁴⁶⁾ Karel Purkyně, *Umělecká výstava 1863*. „Politik“ 3. 5. 1863, č. 123. Cit. podle Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*. Praha 1944, s. 308. Purkyně zde zřejmě reagoval na vystavení obrazů H. Schwemmingera, *Darstellungen aus dem Nibelungen-Liede* (1861, č.k. 90), a Theodora Pixise, *Scene aus der deutschen Helden-sage Gudrün* (1862, č.k. 151). O čtvrtstoletí později si s mytologickou malbou zažertoval trochu jinak pražský rodák Gabriel Max, když v obrazu *Věneček* zparodoval v postavách třinácti opic návštěvníky výstavy, kteří si prohlížejí malbu s Tristanem a Isoldou. Zprávu o obrazu přinesla „Zlatá Praha“ 6, 1889, s. 324.

zchladil záhu asi trochu i proto, že podobně se dotýkat vlasteneckých výjevů – jaké ostatně sám před nedávnem maloval – přece jen nemohl.

Sledujeme-li vývoj ikonografie výjevu s Kriemhildinou žalobou⁴⁷⁾, zjistíme, že Lauffrův obraz byl velice konzervativní nejen v provedení, ale i v kompozici. Při srovnání kresby Johanna Heinricha Füssliho (1805)⁴⁸⁾, obrazu vídeňského malíře Carla Rahla (1835)⁴⁹⁾, Schnorrový mnichovské fresky *Kriemhilda u mrtvoly Siegfriedovy* z r. 1846/47 a konečně pozdního obrazu Laufferova (1879), vidíme v podstatě totéž řešení. Zhruba ve středu kompozice je Kriemhilda, u Rahla a Lauffera klečící, u Füssliho a Schnorra stojící. Napřaženou rukou ukazuje na zachmuřeného Hageny, gestem druhé ruky naznačuje (u Füssliho a Rahla) odvolání se k vyššímu rozsudku. Hagen stojí vždy v sebejistém kontrastu, za ním se „schovává“ Gunther. Laufferova kompozice je v podstatě stranově obrácenou obměnou Rahlova obrazu včetně kříže za lůžkem a divadelně působícími kulisami pozadí (Schnorr zasadil výjev do konkrétní wormské katedrály). To nejzajímavější je, že kompozici a gestiku v této klíčové scéně eposu, která motivuje následující Kriemhildinu pomstu, opakuje v příslušné scéně i Langův film. Zdá se, že tento častěji opakovaný výjev trval v „ikonografickém povědomí“, příčiny této shody byly však možná i jiné povahy. Potřeba beze slov narativně vyjádřit určitý vrcholný moment děje (odtud časté diskuse o vhodném „načasování“ výjevu na tom či onom historickém obraze) byla totiž společná historické malbě i němému filmu a také prostředky tohoto vyjádření – výrazné gesto, výraz tváře, postoj, pohled – musely být do určité míry totožné.

Nová vlna malířské i sochařské recepce příběhů z Nibelungů přichází do německého umění s generací moderny, bezprostředně před světovou válkou a pak i během ní a po ní. Ani tentokrát nezůstaly stranou Čechy, kde epos působil teď už většinou „ve službách“ kulturní emancipace a politických aspirací německé menšiny. Zmínit se chci zejména o pozoruhodném českoněmeckém umělci, rodáku ze Všerub, sochaři Franzi Metznerovi.

⁴⁷⁾ Šlo o takzvanou „Bahrprobe“, zkoušku před marami, při které začne mrtvola zavražděného znovu krváčet ze svých ran, přiblíží-li se vrah. Srv. v překladu Jindřicha Pokorného:

Oni však zapírali. I řekla smutná paní:

„Kdo by rád podal důkaz nevinu, ať se brání,
ať předstoupí zde k márám, a tak se před svědky
vyjeví rázem pravda nepochybnými prostředky.“

Dodnes lze vidat onen podivuhodný jev:

na těle zabitého vyvstane znovu krev,

přistoupí-li vrah k márám. Tak zvěstil rudý proud,

že z Hagenovy vůle musel pan Siegfried zahynout. (Píseň o Nibelunzích 1989, s. 160).

⁴⁸⁾ J. H. Füssli, *Kriemhild klagt an der Leiche Siegfrieds im Dom zu Worms Gunther und Hagen des Mordes an*. Kunsthau Zürich, Graphische Slg., inv. č. 4. 1914/40.

⁴⁹⁾ C. Rahl, *Kriemhild an der Leiche Siegfried erklärt Hagen als dessen Mörder*. Österreichische Gal. Wien, Inv. č. 7777. Srv. katalog výstavy ÖG na zámku Halbturn *Geschichtsbilder aus dem alten Österreich. Unbekannte Historienmalereien des 19. Jahrhunderts*. Wien 1989, č. k. 32.



Emil Lauffer, *Kriemhildina žaloba*. 1879. NG v Praze, i. č. 0-505. Olej. Foto NG v Praze.

Nibelungové, I. díl filmu: Kriemhilda (Margarete Schönová) obviňuje Hageny ze Siegfriedovy vraždy.



Nejprve krátký výčet děl, která vytyčovala zmíněné výtvarné zázemí a zároveň odpovídala tomu směru ideologizace eposu, který byl naznačen při shrnutí o vývoji nibelungovské tradice. Jednu linii tvoří freskové cykly, spjaté s kultovními místy eposu. Ještě minulé epoše patří fresky Ferdinanda Wagnera ve velkém sále pasovské radnice (1889/93).⁵⁰⁾ Ze zcela jiného ducha vyvěraly malby Karla Schmolla von Eisenwerth ve wormském Cornelianu z let 1912/14, v druhé světové válce zničené, poslední nibelungovský monumentální cyklus.⁵¹⁾ Tady máme co dělat s dílem, které záměrně patetizuje německou vůli k boji, jakousi ponurou odhodlanost čelit nadcházející katastrofě. Ve zřejmém tíhnutí k „osvědčeným“ hodnotám novoidealismu, k německy zbarvené představě o „velikosti“, ozývá se tu stejný „Götterdämmerungspathos“ jakým se vyznačují Metznerovy plastiky lipského památníku bitvy národů.⁵²⁾ Ostatně se Schmollovy fresky stejně dobře „osvědčily“ v polním dřevorytovém vydání z let 1917/18 v *Soldatenzeitung der 10. Armee*, bojující na východní frontě.⁵³⁾ Jakýmsi protějškem temného odhodlání Schmollova jsou díla, vzniklá pod bezprostředním dojmem válečné katastrofy Německa, expresivní výkřiky zoufalství jež se artikulovalo snad ještě častěji než před válkou na poli nibelungského eposu. Cyklus sedmi dřevorytů *Die Nibelungen* vytvořil v prvním poválečném roce Max Slevogt, příznačně jen druhou, „apokalyptickou“ část Nibelungů, doprovodil cyklem uhlokreseb z let 1920/23 Ernst Barlach a myslím nejpozoruhodnějším dílem tohoto směru je cyklus 23 barevných leptů (z původních akvarelových předloh), *Nibelungenlied* od Josefa Hegenbartha z České Kamenice (1922/1923).⁵⁴⁾

Langův film bývá tradičně označován jako dílo expresionistické, to je však pravda jen způli. Zatímco ve ztvárnění závěrečné řeže, „soumraku Nibelungů“, vycházel tvůrce filmu nepochybně z obdobného stylového a pocitového zázemí jako soudobé expresivní umění Barlachovo či Hegenbarthovo, navázaly, domnívám se, pasáže odehrávající se na burgundském dvoře na trochu jiné výtvarné kořeny, totiž na rakouský a německý symbolismus a secesi. V oblasti nibelungovské ikonografie tu mám na mysli hlavně Carla Otto Czeschku, který r. 1908

⁵⁰⁾ Repr. v knize *Auf der Suche nach den Nibelungen. Städte und Stätten, die der Dichter des Nibelungenliedes beschrieb*. Text Werner Huber, foto Michael Gööck, Gütersloh 1981. Kritiku pasovských fresek podává Wappenschmidt 1991, s. 239-244.

⁵¹⁾ J. A. Schmoll genannt Eisenwerth, *Der Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus von Karl Schmoll von Eisenwerth*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinze, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 251-283. Výňatek s poprvé otištěnými barevnými reprodukcemi z předloh z r. 1916 in: Storch 1987, s. 213-221. Před Cornelianem stála Siegfriedova kašna od Adolfa von Hildebrand (socha z r. 1905, celek postaven až r. 1921), rovněž zničená za druhé světové války. Foto původní situace srv. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, c.d., s. 257.

⁵²⁾ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland*. „Historische Zeitschrift“ 206, 1968, s. 576.

⁵³⁾ Reprodukce z polního vydání J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, c.d., s. 277-279. Srv. také Zbyněk A. Zeman, *Selling the War: Art and Propaganda in the First World War*. 1978.

⁵⁴⁾ Hans-Jürgen Imiela, *Max Slevogt*. In: Storch 1987, s. 240-243; Oskar Bie, *Josef Hegenbarth*.

ilustroval v nádherných secesních ornamentech „ve stylu Hagenbundu“ vídeňské lidové vydání eposu⁵⁵⁾ a Albina Eggera-Lienze, jehož *Vjezd Etzelův do Vídně* návrh nástěnného obrazu pro vídeňskou radnici z let 1909-1910⁵⁶⁾, přímo evokuje ornamentální důstojnost Langova filmu a jeho zálibu v siluetě. Vzpomeneme si tu například na jednu z úvodních scén z dvora Burgundů, onen působivý dlouhý záběr na průvod dvořanů, zabíraný přes záda a rozkročené nohy nehybných ozbrojenců v popředí. Soudím, že nejbližší secesnímu projevu se Langův film ocitá tam, kde pracuje s vyhraněnou řecí ornamentu, s kontrastem černé a bílé, ale i s určitou „secesní“ stylizací herců, vnějškovou (kostýmy, účesy) i pohybovou („hieratické“ držení těla, pronikavé pohledy). Zdá se mi, že například vítězná Brunhilda na začátku druhého dílu filmu je vlastně velmi blízká Klimtově Juditě a podobně Kriemhilda, když bez pohnutí tváře sleduje nelítostné vraždění svých příbuzných, připomene osudovou Nemesis, onen typ ženy, který přinesl symbolismus. Styčné body jsou i jinde. Nelze si například nevšimnout souvislostí mezi obrazem mnichovského knížete umělců Franze von Stucka *Nibelungové v nouzi* (okolo 1920)⁵⁷⁾ a závěrečné scény filmu s Hagenem a Guntherem v hořící síni.

K nejzajímavějším a nejkvalitnějším sochařským počínům na téma Nibelungů patřily dvě figurální kašny od Franze Metznera.⁵⁸⁾ První, „Siegfriedova“ byla objednána r. 1906 pro Liberec; druhá, „Rüdigerova“, původně určená pro Vídeň, našla nakonec místo v Jablonci nad Nisou. Ač vytvořeny před válkou, byly obě realizovány až po smrti svého tvůrce⁵⁹⁾, shodou okolností krátce po premiéře Langova filmu, v letech 1925 a 1926. Pro dynamicky se rozvíjející průmyslová města a tradiční centra německé politiky v Čechách měly obě postavy také symbolický význam. Vždyť Píseň o Nibelunzích byla v období poversaillského revizionismu interpretována i jako píseň o bojích na hranici,⁶⁰⁾ píseň o východní expanzi.

Nejprve k historii kašny s postavou markraběte Rüdigerera von Bechelaren. Připomeňme si, že Rüdiger je jednou z klíčových postav druhé části eposu.⁶¹⁾ Je

⁵⁵⁾ *Die Nibelungen dem deutschen Volke*. Převyprávěl Franz Keim, Wien-Leipzig 1908. Reprodukce Czeschkových ilustrací in: Storch 1987, s. 212-213. Czeschka pocházel z Vídně, pracoval v Hamburku a v letech 1910 a 1914 vystavoval v Praze s Německo-českým uměleckým svazem (*Deutsch-Böhmischer Künstlerbund*), zal. 1909; srv. katalogy výstav v Rudolfinu.

⁵⁶⁾ Srv. Storch 1987, s. 210-211; kaseinová malba uložena v Tyrolském zemském muzeu.

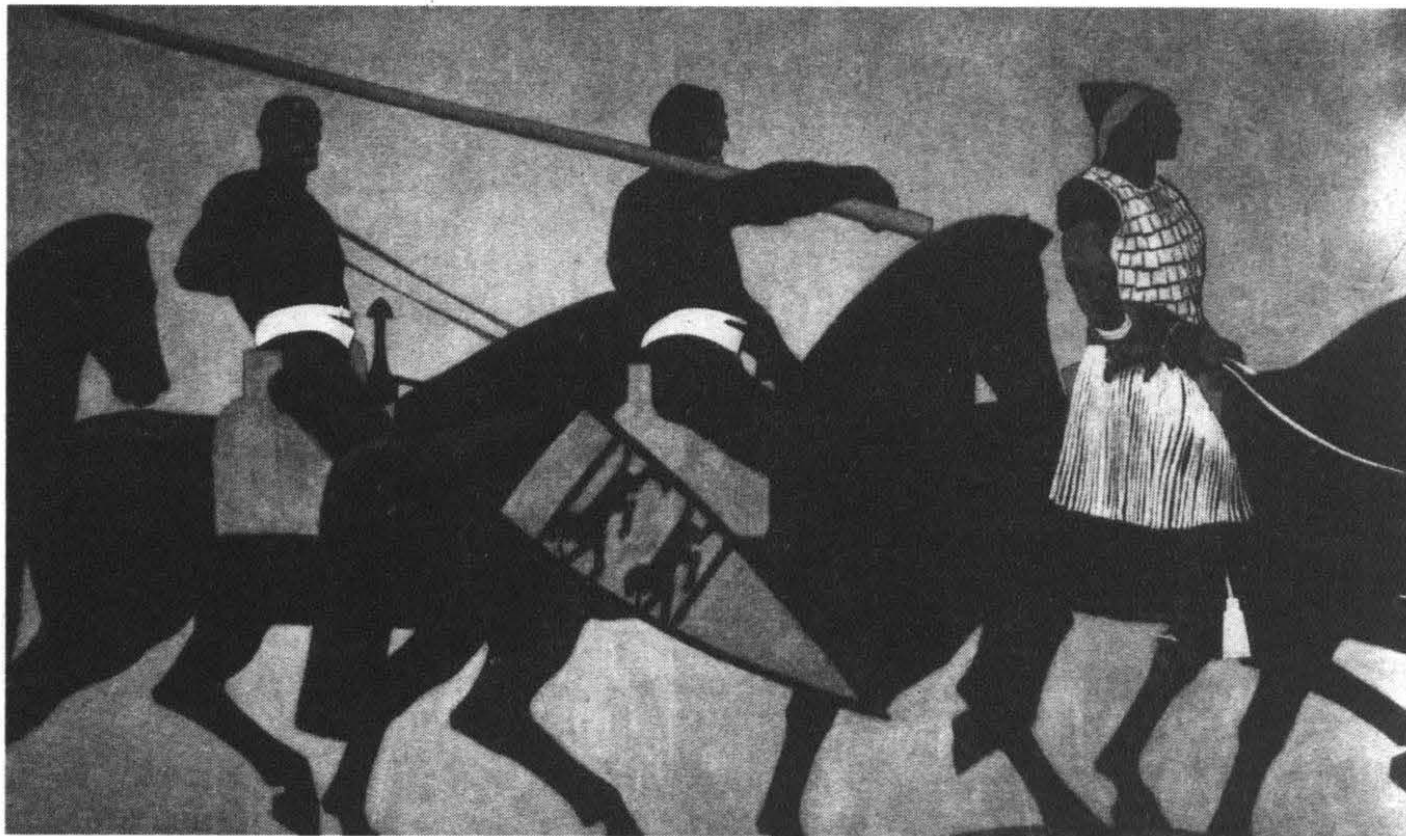
⁵⁷⁾ Storch 1987, s. 239.

⁵⁸⁾ Kvalitou i pojetím za Metznerovými pracemi zůstává například zmíněná Hildebrandova plastika pro Worms nebo *Siegfried* Huberta Netzera pro hřbitov padlých na Kaiserbergu v Duisburgu z let 1919-1921 (srv. Storch 1987, s. 238).

⁵⁹⁾ Franz Metzner zemřel v Berlíně r. 1919, ve věku 49 let. K životopisu sochaře srv. Otto Riedrich, *Franz Metzner*. Warnsdorf-Leipzig 1925 a katalog výstavy *Franz Metzner. Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin-Wien-Prag-Leipzig*. Připravila Maria Pözl-Malikova, München 1977. Třetím „nibelungovským“ projektem F. Metznera byla kašna *Dcery Rýna*, vytvořená r. 1906 pro Berlín, srv. O. Riedrich, c.d., s. 19.

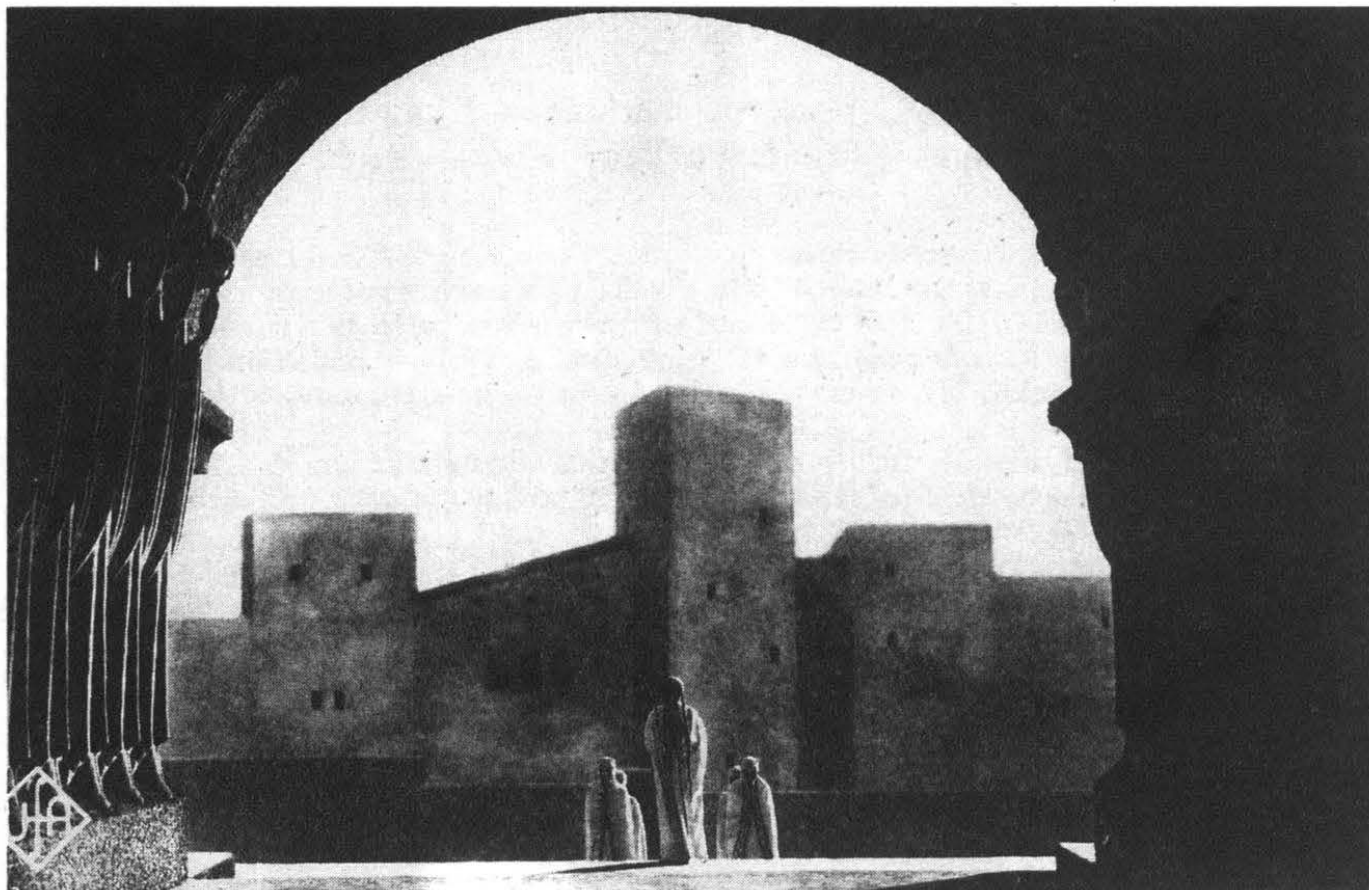
⁶⁰⁾ Srv. Karl Busch, *Das Nibelungenlied in deutscher Geschichte und Kunst*. München 1934; cit. podle von See 1991, s. 84.

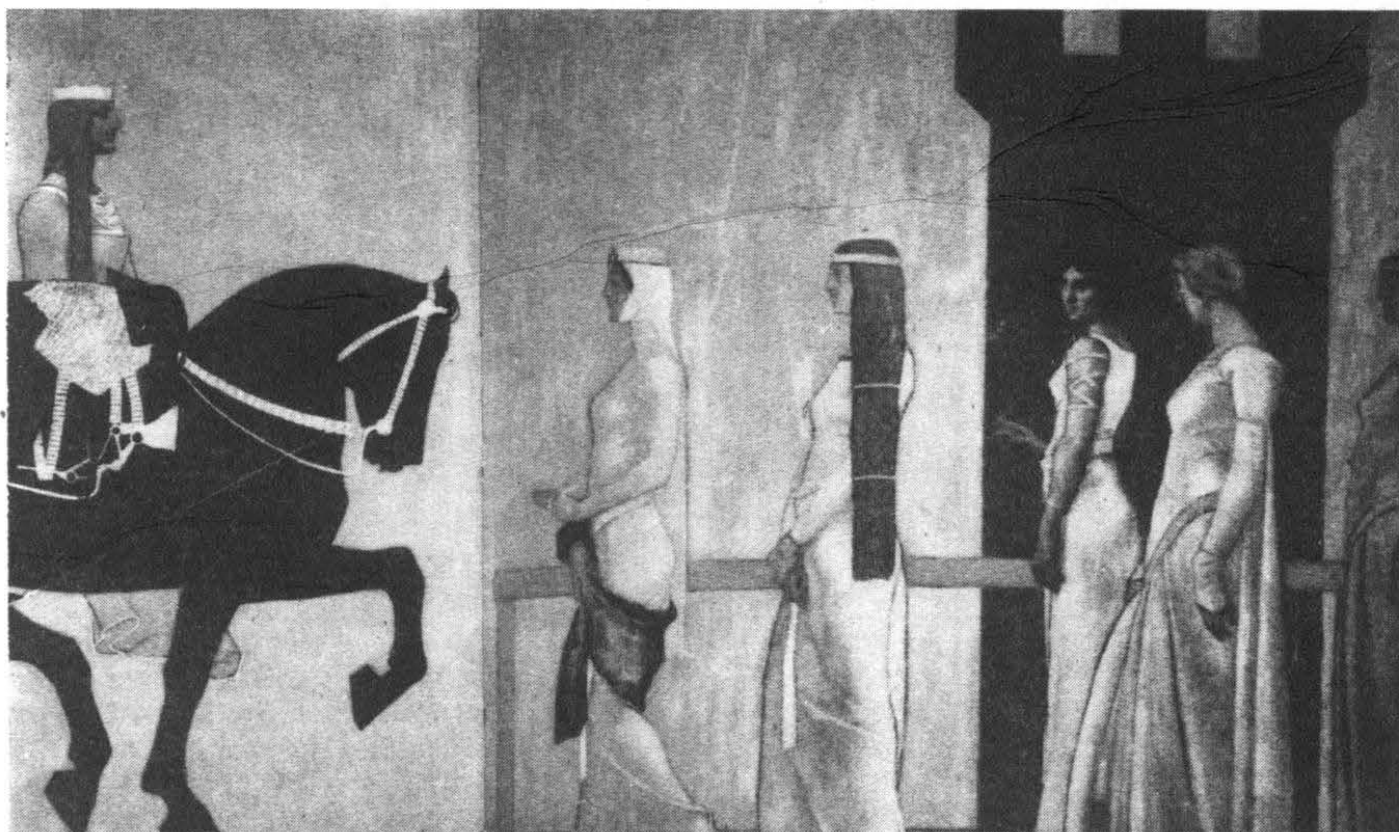
⁶¹⁾ Srv. *Píseň o Nibelunzích* 1989, s. 378 n. (poznámky Jindř. Pokorného)



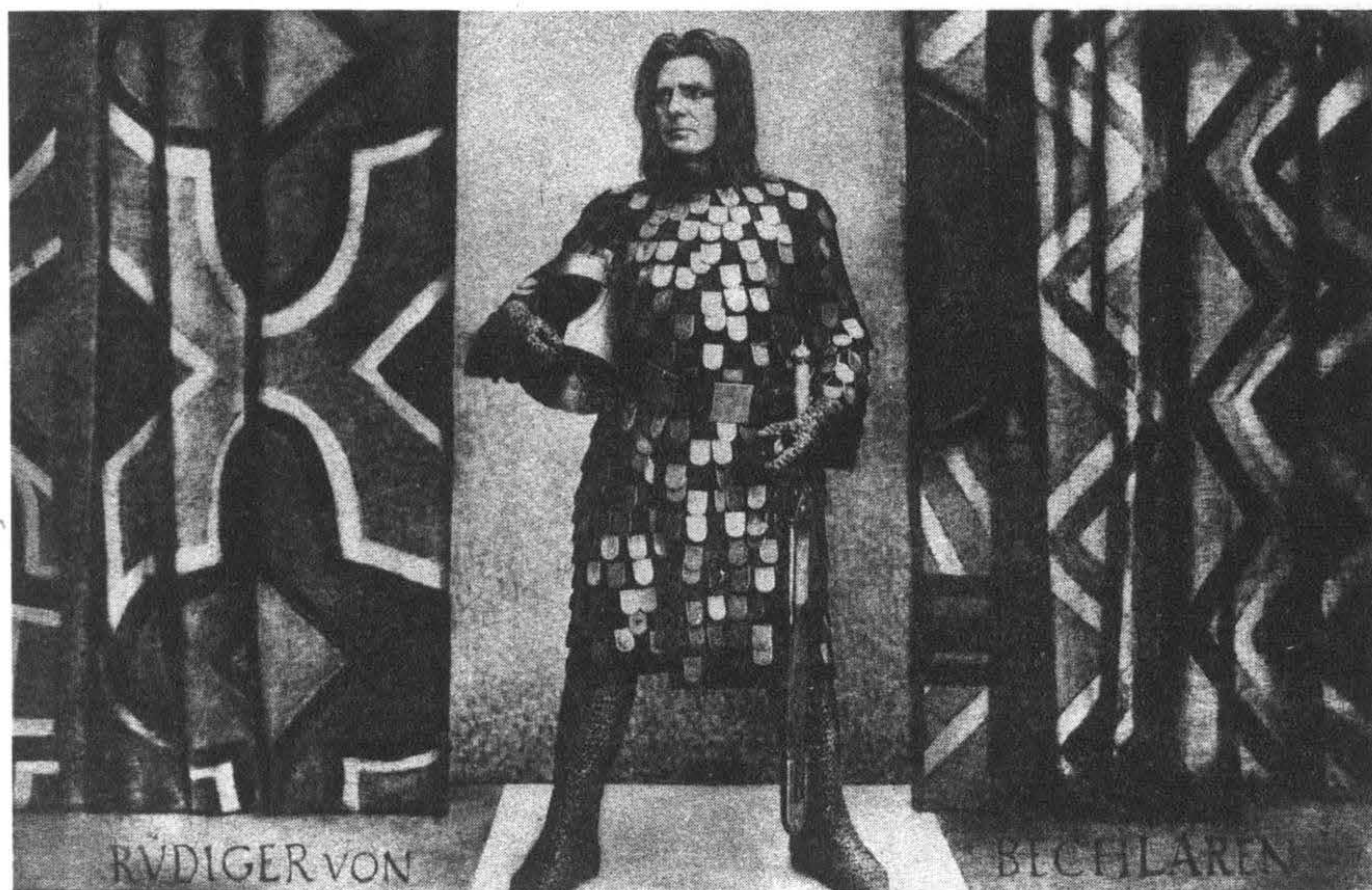
Albin Egger-Lienz, *Vjezd krále Etzela do Vídně*. 1909/10. Tyrolské zemské muzeum Innsbruck. Kaseinová malba.

Nibelungové, I. díl filmu: Kriemhilda na cestě do chrámu.





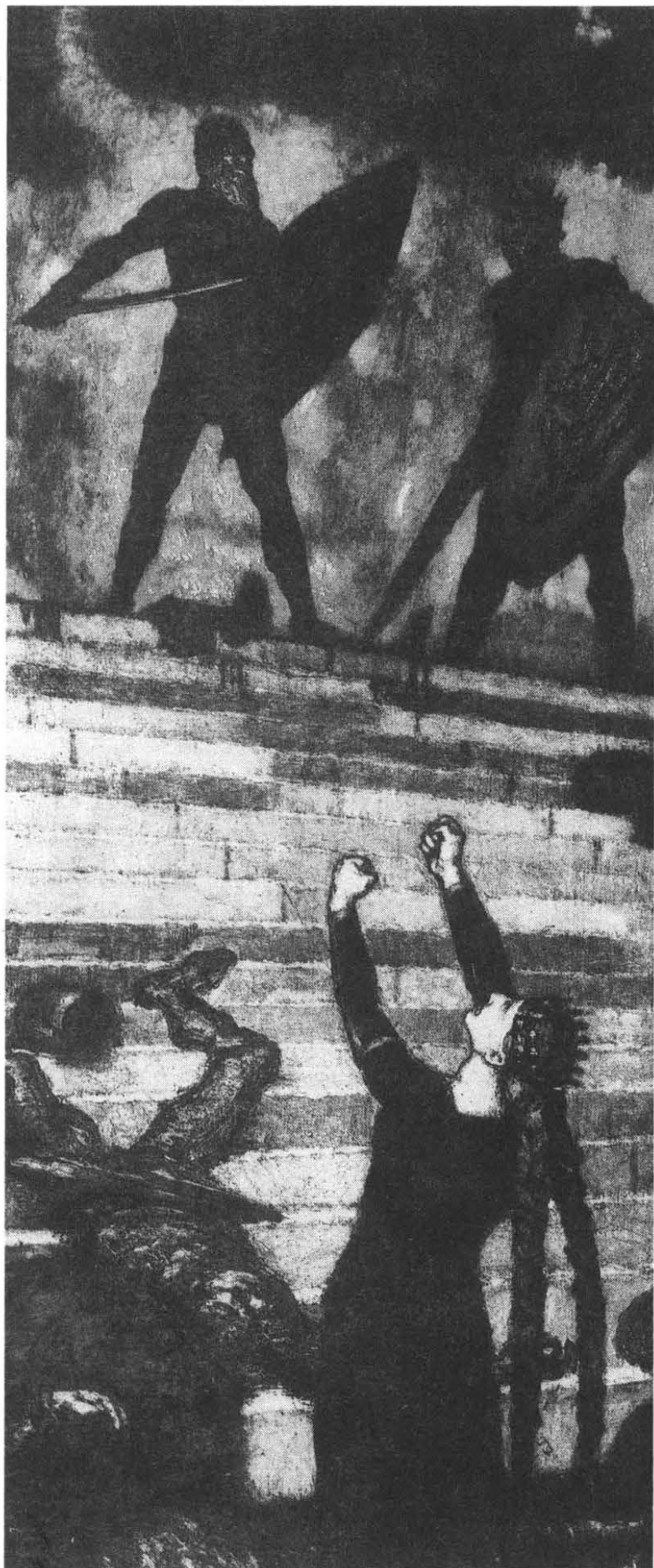
Nibelungové, II. díl filmu: Rüdiger von Bechelaren (Rudolf Rittner) přichází jako posel krále Etzela.





Nibelungové, II. díl filmu: Hagen (Hans Adalbert Schlettow) s Guntherem (Theodor Loos) v hořící hale.

Franz von Stuck, *Der Nibelungen Not*
(Zkáza Nibelungů). Okolo 1920. Sou-
kromá sbírka. Olej.





Franz Metzner, *Hrabě Rüdiger z Bechelaren*. 1912. Dnes součást
Kašny Nibelungů v Kaufbeuren-Neugablonz, do r. 1968 NG v Praze.
Bronz. Foto NG v Praze.

Etzelovým manem a do děje vstupuje jako vyslanec, jenž přichází ke Kriemhildě s Etzelovou nabídkou k sňatku. Přitom Kriemhildě slíbí svou věrnost a své služby. Když pak Kriemhilda pozve své bratry a Hageny ke slavnosti na Etzelův dvůr, zastaví se tito po cestě na Rüdigerově sídle,⁶²⁾ kde jsou přátelsky přijati. Vůči Burgundům cítí teď Rüdiger závazek hostitele a přítele, navíc zasnoubí Giselherovi svou dceru. Kriemhilda potom přiměje svého muže, krále Etzela, aby se stal nástrojem její pomsty a své hosty napadl a Rüdiger se tu ocitá v konfliktu dvojí věrnosti, věrnosti lenníka a věrnosti přítele. Protože je především rytířem, zvítězí lenní závazek a závazek služby Kriemhildě. Rüdiger obrátí své zbraně proti Burgundům, kterým však dá po rytířsku příležitost k rovnému boji. Celý Rüdigerův příběh představuje uvnitř Písně o Nibelunzích mladší vrstvu, rytířský a křesťanský prvek, protiklad pohanství Hunů i Nibelungů.⁶³⁾ Navíc je tento příběh spjat s Podunajím, s Vídní. A bylo to zároveň v prvním desetiletí našeho věku, kdy rakouská kultura začala objevovat staroněmecké mýty, naroubované na domácí katolické tradice a kdy například Richard von Kralik z Lenory založil ve Vídni Spolek sv. Grálu (1905) a časopis *Der Gral*.⁶⁴⁾

Nebylo tedy náhodou, že se mladý Franz Metzner, od r. 1903 profesor Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni, obrátil – v rozporu s dosavadními akcenty nibelungovské ikonografie – právě k postavě Rüdigeru, rakouského a křesťanského hrdiny eposu. Návrh kašny na téma *Bolest a boj* podal r. 1904. Rüdiger je tu zachycen ve svém krutém rozhodování, hluboce zamyšlen, s hlavou skloněnou, na složených rukou položený meč.⁶⁵⁾ Kašna byla určena pro náměstí před Votivním kostelem, při hlasování v městské radě však návrh o jeden hlas neprošel.⁶⁶⁾ Myšlenka na kašnu Nibelungů byla pak ještě jednou oživena r. 1912, opět však bezvýsledně. Teprve pět let po smrti sochaře získalo figuru, vystavenou mezitím na posmrtné výstavě a zakoupenou zde pro Moderní galerii v Praze,⁶⁷⁾

⁶²⁾ Bechelaren, dnešní Pöchlarn v Dolních Rakousích, kde bylo v r. 1987 otevřeno muzeum Písně, „die Nibelungen-Gedenkstätte“.

⁶³⁾ Srv. Otto Stoebl, *Franz Metzner*. „Deutsche Arbeit“ 4, 1905, seš. 7, s. 458. Díky tomuto článku, který zahlédl za výlohou jednoho drážďanského knihkupectví architekt pomníku Bitvy národů Schmitz, byl vlastně Franz Metzner „objeven“ pro německé umění a pověřen prestižní sochařskou spoluprací na lipském památníku.

⁶⁴⁾ Srv. Antonín Měšťan, *Der Renouveau catholique in den böhmischen Ländern*. In: *Frankreich und die böhmischen Länder im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1990, s. 41. Nový zájem o mýtus, našel odraz i v názvu výtvarného spolku „Hagenbund“.

⁶⁵⁾ Srv. *Franz Metzner, ein Bildhauer der Jahrhundertwende...* München 1977, foto č. 16-17 (ztracené návrhy reliéfů kašny na téma „Bolest a boj“), kat. č. 18 (bronzová postava Rüdigeru 1912, odlitek podle modelu z r. 1904, Österreichische Galerie Wien, inv. č. 6175) a kat. č. 62 (návrh na kašnu Nibelungů, kresba uhlím, Ostdeutsche Galerie Regensburg, z pozůstalosti sochaře).

⁶⁶⁾ O. Riedrich, c.d., s. 17.

⁶⁷⁾ Vzpomínková výstava byla uspořádána v Metznerově ateliéru v Berlíně ještě r. 1919. Už v březnu 1920 založil v Praze Karl Krattner „Metzner-Bund“ jako svaz německých umělců v Čechách (odbočky v Liberci, Jablonci n. N., Teplicích, Chebu a Českém Krumlově) a pro německý odbor Moderní galerie získal pak z pozůstalosti sochu Siegfrieda (1908) a Rüdigeru. Srv. Archív Národní galerie, fond „Karl Krattner“ a fond „Moderní galerie“.

město Jablonec nad Nisou. Toto město mělo za sebou prudký rozmach v druhé polovině 19. století a ve 20. letech našeho věku se dotvářelo jeho nové centrum, Řemeslnické náměstí (Gewerbeplatz), kde architekt Joseph Zasche zbudoval na místě zbořeného svatoanenského kostela nový chrám Nejsvětějšího srdce Páně.⁶⁸⁾ Před ním určil místo „Nibelungovské kašně“ s ústřední figurou Rüdigerem, definitivně osazenou roku 1930.⁶⁹⁾ Dle pozdní interpretace tu opět zosobňoval dvojí loyaltitu, tentokrát jabloneckých a vůbec sudetských Němců: loyaltitu národu a loyaltitu Československé republiky [!].⁷⁰⁾

Druhý příběh se rozvinul okolo sochy Siegfrieda pro kašnu v Liberci, navrženou Metznerem r. 1906.⁷¹⁾ Model k ní předložil na všeobecné českoněmecké výstavě, konané v Liberci téhož roku.⁷²⁾ Atletickou postavu nahého Siegfrieda, zosobnění síly, doplnil sochař atributem svíčky na jeho pravé dlani, symbolem života. Siegfried měl stát na poměrně vysokém kónickém soklu, ozdobeném plochým reliéfem, mísu kašny podepíralo pak devět schoulených gigantických postav. Projekt byl určen pro nejexponovanější místo ve městě, Staroměstské náměstí před novogotickou radnicí architekta Neumanna z let 1888-1893. Původní rozměry čtrnáctimetrové mísy kašny sochař zredukoval po uvážení měřítka náměstí na devět metrů. Metzner však nebyl jednoduchý autor. Ačkoliv nám dnes může jeho velkoněmecký „mužný“ neoklasicismus připadat až příliš pádný a srozumitelný, svědčí neúspěchy mnoha Metznerových projektů o tom, že publikum nebylo na tento druh patosu připraveno a nedovedlo sochaři odpustit jeho rezignaci na „cukrářské“ manýry.⁷³⁾ V libereckém případě sice městská rada

⁶⁸⁾ Zdeněk Lukeš – Jan Svoboda, *Joseph Zasche*. „Umění“ 38, 1990, s. 541. Autoři hodnotí Zascheho projekt pro jeho rodné město (narodil se v Jablonci / N, r. 1871) jako jednu z nejvýznamnějších meziválečných sakrálních staveb u nás.

⁶⁹⁾ Rüdiger se stal novým symbolem města. V roce 1945 byla socha snesena a v 50. letech odevzdána do Národní galerie v Praze. Na její místo byl později postaven pomník Rudé armády. V roce 1968 vykoupilo sochu z prostředků veřejné sbírky město Kaufbeuren-Neugablonz, kde žije kolonie jabloneckých přesídlenců. Zde byla rekonstruovaná kašna 6. července 1969 odhalena. Srv. Gertrud Zasche, *Was kann uns Metzners Rüdiger heute bedeuten?* Kaufbeuren-Neugablonz 1969.

⁷⁰⁾ Gertrud Zasche, *c.d.*, s. 27-28. Znovupostavení Rüdigerem v Naugablonz neprošlo bezkonfliktně. Zascheová polemizuje proti výtkám o malé umělecké ceně pomníku, dále proti námitkám z levicových kruhů, které viděly v rekonstrukci pomníku symbol pomsty a odplaty a končeně proti klerikálním hlasům, které viděly v centrální postavě Kašny Nibelungů symbol pohanství.

⁷¹⁾ Srv. O. Riedrich, *c.d.*, s. 20; Otto Kletzl, *Das Schicksal eines Metznerwerkes*. „Deutsche Arbeit“ 24, 1925, s. 302-304 a Franz Metzner, *ein Bildhauer der Jahrhundertwende...* München 1977, fot. č. 18 (ztracený návrh kašny z r. 1906).

⁷²⁾ Srv. Franz Servaes, *Die Kunst auf der Reichenberger Ausstellung*. „Deutsche Arbeit“ 5, 1906, s. 365-372.

⁷³⁾ Z dalších neuskutečněných projektů možno připomenout Wagnerův pomník pro Berlín (1901), pomník císařovny Alžběty pro Vídeň (1903), monumentální kašnu pro Essen (1910), Bismarckův pomník pro Hamburk (1911) a Lessingovu sochu pro Vídeň (1912); z prací, jež byly určeny pro české země, pomník Františka Josefa pro Krnov (1908), Liebigovu sochu pro Liberec (1908).

Metznerův projekt prosazovala, postavilo se však proti němu veřejné mínění a tak se ani „Siegfriedova kašna“ nedočkala uskutečnění.⁷⁴⁾ Čas dozrál i v Liberci teprve po sochařově úmrtí. Roku 1922 byla plastika odlita v Berlíně z původního modelu a po vyřešení finančních nároků konečně r. 1926 postavena na kdysi proponované místo, na němž setrvala do r. 1945.⁷⁵⁾

Shrnuto a podtrženo, film *Nibelungové* nelze posuzovat odtrženě od jeho výtvarného zázemí. Jmenovitě jsem poukázal na inspirace historickou malbou (kompozice některých scén, pohádkovost), symbolismem (ornament, stylizace postav) i expresionismem (Island, hunský dvůr, scéna závěrečné řeže). Také formální jazyk Metznerova sochařského díla se Langova filmu v řadě bodů dotýká. Monumentalita a statičnost ve vedení herců, kritikou ostatně Langovi vytýkaná, měla ve svých cílech mnoho společného s úsilím Metznera a dalších soudobých sochařů⁷⁶⁾ o dosažení jednolité a pádné plastické formy.⁷⁷⁾

* * *

Snažil jsem se dotud přiblížit, z jakého historického a výtvarného kontextu vyrůstalo Langovo dílo. Mým záměrem zároveň bylo – a měla k tomu přispět už historie výtvarných realizací nibelungovské látky – pokusit se alespoň částečně zmapovat půdu na kterou film vstupoval u nás, stav historického vědomí o Nibelunzích. A zde je ovšem nutno rozlišovat historické vědomí (a povědomí) českého a německého obyvatelstva v Čechách.

Netřeba pochybovat o tom, že čeští Němci reflektovali německou nibelungovskou tradici včetně všech manipulací s jejími hrdiny, svědčí pro to nesporně i fakt spontánního zájmu o realizaci obou výše zmíněných Metznerových pomníků právě v 20. letech, kdy se dostávají Němci v Čechách do „obranné“ pozice. Díky vlně „lidových vydání“ můžeme počítat s tím, že poměrně široké německé publikum mohlo znát i text Písně. Už v roce 1851 byl novoněmecký překlad

Metznerovou sochou, pomníkem Mozarta (1913), určeným původně před Nové německé divadlo v Praze. Srv. O. Riedrich, c.d., passim a Karl Krattner, *Franz Metzners Kaiser Josef II. für Teplitz in Böhmen*. „Deutsche Arbeit“ 5, 1906, s. 379-380.

⁷⁴⁾ Metzner se pak k postavě Siegfrieda ještě dvakrát vrátil: r. 1908 vytvořil gráciézního Siegfrieda, který je dnes v NG v Praze (NG, inv. č. P 2117 a *Franz Metzner, ein Bildhauer der Jahrhundertwende*. München 1977, č. kat. 18) a znovu, úplně jinak, se vrátil k Siegfriedově postavě za války, roku 1916 (srv. O. Riedrich, c.d., s. 26). Liberecký projekt však za sochařova života obnoven nebyl.

⁷⁵⁾ Podle dobové fotografie, za niž děkuji dr. Miloslavě Melanové ze Severočeského muzea v Liberci, držel tento Siegfried, na rozdíl od návrhu z r. 1906, na ruce nikoli svíčku, ale jakéhosi cherubínka. V roce 1945 byla socha zničena.

⁷⁶⁾ Stejného rodu jako Metznerovy plastiky je například dílo Hanse Kletta *Licht und Kraft* na hradě v Coburgu z roku 1902, vytvořené na paměť Lutherova pobytu zde r. 1530.

⁷⁷⁾ Srv. O. Riedrich, c.d., s. 32, který mluví o respektování přirozenosti kamene a jakoby egyptských či indických kořenek Metznerova umění. Tato německá plastičnost byla dávana do protikladu s francouzským sochařstvím, s Rodinovou malířskostí, srv. O. Stoebl, c.d., s. 452.

vydán také v Praze a znovu na konci století, roku 1899, vyšlo v Praze školní vydání.⁷⁸⁾ Český překlad Písně však nebyl v 19. století a vůbec před r. 1924 pořízen.⁷⁹⁾

Bylo také řečeno, že v případě Nibelungů nelze zapomenout na podstatnou roli, kterou sehrála při zprostředkování látky Wagnerova operní tetralogie. Jsem přesvědčen o tom, že *Prsten Nibelungů* byl hlavním zdrojem asociací o hrdinech eposu, v tomto případě u českého i německého publika, dokládají to ostatně i komparace Langova a Wagnerova díla, které se objevily v kritikách filmu. Wagnerův operní cyklus se zakládal sice na jiné fabuli, to však v rovině onoho rámcového povědomí o eposu nevadilo, hrdinové byli přece titíž. Musíme si tedy položit otázku, kdy a na jaké úrovni byl Wagnerův Prsten uveden alespoň na pražských scénách.

Pražští diváci se mohli poprvé setkat se všemi čtyřmi částmi Prstenu ještě na staré německé scéně v letech 1885-1887 v inscenacích Angelo Neumanna (šéfem německé opery v Praze 1885-1910)⁸⁰⁾, muže, jehož umělecká proslulost daleko přesahovala „provinční“ pražskou scénu a který právě Wagnerovu dílu věnoval mimořádnou pozornost. Vždyť Wagnerovi byl věnován i první operní cyklus v nové budově divadla (dnešním Smetanově divadle) r. 1890 a Wagner byl pravidelně uváděn v rámci májových festivalů, předchůdců Pražského jara, jejichž tradici Angelo Neumann založil r. 1899.⁸¹⁾ V letech první světové války uvedl Karel Kovařovic první dvě opery z cyklu také na českou scénu. V překladu Josefa Vymětala bylo v Národním divadle inscenováno v březnu 1915 *Zlato Rýna*, v únoru pak 1916 *Valkýra*.⁸²⁾ Na pražskou wagnerovskou tradici mohl

⁷⁸⁾ *Das Nibelungenlied*. Sest. K. A. Hahn, Prag 1851 a *Das Nibelungenlied*. Ed. O. Henke, Prag 1899.

⁷⁹⁾ To ovšem neznamená, že epos Nibelungové byl v kruzích českých literátů skladbou nečtenou. Zvláštního ohlasu došel u Jana Erazima Vocela, který publikoval roku 1854 v Muzejníku úvahu *Aestetický význam básni královského rukopisu: Záboj a Jaroslav*. „ČČM“ 28, 1854, s. 440 n. (za upozornění děkuji dr. J. Rakovi). Vocel zde srovnává motivaci jednání Záboje z RK a hlavních postav z Nibelungů. „Hlavní důvod, na němž proslavená báseň Nibelungenlied osnována jest, záleží v náruživé pomstě Krimhildy,...avšak když konečně hrozného Hagen z Tronje...v moci své má, chce jej živého na svobodu pustiti, když jí poví, kde poklad Nibelungů jest schován...pomsta, jižto potoky krve udatných reků byly obětovány, dá se ukojiti zlatem.“ (c.d., s. 449-450). Oproti této nemravné motivaci Kriemhildině je Záboj veden ke svému konání pohnutím nad truchlivým osudem vlasti [!]. O tom, že Vocel četl Nibelungy pozorně svědčí i postřeh Vojtěcha Jiráta, který zjistil, že v části svých romancí z cyklu *Přemyslovci* (např. v *Libuši*), použil Vocel nibelunskou strofu. Srv. Vojtěch Jiráta, *Portréty a studie*. Praha 1978, s. 436 (za upozornění děkuji dr. Jindř. Pokornému).

⁸⁰⁾ Jitka Ludvová, *Německý hudební život v Praze 1880-1939*. In: *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 55, 113-116.

⁸¹⁾ Srv. zatím netištěný referát Jitky Ludvové na konferenci *Pražské festivity*, pořádané Archivem hl. m. Prahy v říjnu 1989.

⁸²⁾ Srv. Hana Konečná, *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881-1983*, sv. 1-3. Praha 1983, nr. 1681 a 1726. Český *Siegfried* byl uveden na scéně ND až r. 1932 pod vedením Otakara Ostrčila, srv. H. Konečná, c.d., nr. 2448, *Soumrak Bohů* zatím na pražské české operní scéně

navázat i vídeňský dirigent Alexander Zemlinsky (v Praze 1911-1927), který, shodou okolností v časové koincidenci s uvedením Langova filmu, nově a na vysoké úrovni nastudoval a uvedl *Zlato Rýna*, *Valkýru*, *Siegfrieda* i *Soumrak bohů* v období mezi květnem 1923 a červencem 1924.⁸³⁾

* * *

Premiéra Langova filmu *Nibelungové* se odehrála v Berlíně v únoru (1. díl *Siegfried*⁸⁴⁾), respektive dubnu (2. díl *Kriemhilds Rache*⁸⁵⁾) 1924. Pražské uvedení v kině Lucerna následovalo poměrně nedlouho poté, 24. října, resp. 14. listopadu 1924.⁸⁶⁾ Film předcházela velká reklama, jež zdůrazňovala prestižní úlohu, jakou měl pro obnovenou německou kinematografii, podtrhovala společenský lesk premiéry, při níž přítomen prezident Říšského sněmu, řada ministrů a vyslanců, připomínala řeč dr. Gustava Stresemanna, tehdy ministra zahraničí, kterou pronesl na popremiérovém banketu.⁸⁷⁾ Hodně místa bylo věnováno obvyklým reklamním trikům, zdůrazňování velké nákladnosti (15 milionů Kč) a výpravnosti filmu, úspěšném ohlasu v řadě evropských zemí (jeho pařížská premiéra se měla dokonce konat v budově Velké opery!). Film byl bez obalu a barnumsky označován za dosud největší a nejkrásnější film světa.⁸⁸⁾ Diváci měli být nalákáni do kin myticko-romantickým kouzlem příběhu, velkou a tragickou láskou Siegfrieda a Kriemhildy i technickými kouzly, která film sliboval. K reklamní kampani přispěla i prohlášení tvůrců, režiséra Fritze Langa a jeho družky, autorky scénáře They von Harbou. Ti kladli důraz zvláště na svůj záměr zpřítomnit znovu 20. století svět mýtu, pokusit se znovu a jinak o to, co učinil Wagner operní řečí, tentokrát novým prostředkem, „nejlidovějším“ filmovým uměním. Jako nový pokus o zpřítomnění mýtu s výslovným odkazem na Hebbela a Wagnera byl film

⁸³⁾ Jitka Ludvová, c.d., s. 59-60, 113-116.

⁸⁴⁾ Film byl natočen v ateliérech UFA v Neubabelsbergu 1922/1924. Scénář: Thea von Harbou. Režie: Fritz Lang. Kamera: Carl Hoffmann, Günther Rittau. Stavby: Otto Hunte, Karl Vollbrecht, Erich Kettelhut. Kostýmy: Paul Gerd Guderian, Anne Willkommová. Masky: Otto Genath. Triková část (Sen o sokolu): Walter Ruttmann.

Hrají: Paul Richter (Siegfried), Margarete Schönová (Kriemhilda), Hanna Ralphová (Brunhilda), Theodor Loos (Gunther), Hans Adalbert Schlettow (Hagen), Bernhard Goetzke (Volker z Alzey), Georg John (Mime a Alberich) ad. Produkce: Decla-Bioscop AG, Berlín. Metráž: 3.216 m. Hudbu k filmu složil Gottfried Huppertz. – Premiéra 14. 2. 1924 v Berlíně (Ufa-Palast am ZOO). – Film byl v Německu znovu uveden v r. 1933 ve zkrácené ozvučené verzi (2.258 m) pod názvem *Siegfrieds Tod*.

⁸⁵⁾ Stejný tvůrčí tým jako v 1. dílu. V dalších rolích Rudolf Klein-Rogge (Etzel), Hans Carl Müller (Gerenot), Erwin Biswanger (Giselher), Rudolf Rittner (Rüdiger z Bechelaren), Fritz Alberti (Dietrich z Bernu). Metráž: 3.576 m. – Premiéra 26. 4. 1924, Berlín.

⁸⁶⁾ Podle údajů v pražském denním tisku.

⁸⁷⁾ Srv. „Deutsche Zeitung Bohemia“ 22. 10. 1924, s. 5.

⁸⁸⁾ Srv. zvláště „Prager Tagblatt“ 23. 10. 1924, s. 6.

uváděn i v běžné novinové reklamě.⁸⁹⁾ Fritz Lang a Thea von Harbou věnovali film „Dem deutschen Volke zu eigen.“⁹⁰⁾ Převedením do filmové řeči nechtěli příběh banalizovat, naopak jej monumentalizovali – vždyť šlo o duchovní svátost národa – a to zejména pomocí výtvarných prostředků. Právě způsob výtvarného zpracování filmu – Lang byl výtvarně vzdělán – měl vyjádřit národní svéráz.

Dílo bylo pokusem o německý velkofilm, který neměl konkurovat americkému filmu „na jeho vlastním hřišti“, to je vnějškovou výpravností, měl nabídnout vlastní, německé řešení problematiky historického filmu.⁹¹⁾ To se Langovi plně povedlo, právě výtvarná stránka učinila z *Nibelungů* jeden z milníků filmového umění. Tuto stránku věci ponechám však historikům filmu. Mne bude zajímat, jak se odrazila v Langově filmu dosavadní výkladová schémata eposu, hlavně však ona nesčetná topoi, spojená s hlavními hrdiny, která existovala v povědomí o Nibelunzích a s kterými Thea von Harbou, jež si vytkla za cíl vytvořit pro scénář „nový“ příběh, obsahující všechny obecně známé motivy, nutně musela počítat. „Nebylo možné zůstat na jedné předloze, protože by jedna či druhá vzpomínka na drakobijce Siegfrieda, na Nibelungy a pana Etzela, která tkví ve vědomí lidu, musela přitom přijít zkrátka. Proto jsem rezignovala na věrné přetvoření jedné předlohy a snažila jsem se ze všech – a je jich víc než se člověku sní – vybrat to nejhezčí a znovu to přetavit v jeden celek,“⁹²⁾ prohlásila Thea von Harbou. Už proto, že mělo jít o eklektickou syntézu toho, co žilo z Nibelungů (ne však z Wagnerovy verze!) v historickém vědomí, nemohla autorka scénáře omezení daná tímto vědomím nerespektovat.

Thea von Harbou si byla dobře vědoma nesourodosti a mnohohrstevnatosti eposu, poměrně ostré rozlišení jednotlivých světů pomocí výtvarných i speciálně filmových prostředků stalo se proto jedním z úhelných kamenů koncepce filmu.⁹³⁾ Byl tu svět Siegfrieda drakobijce, tedy svět pohádky, dále svět středověké dvorské kultury, reprezentovaný burgundským dvorem ve Wormsu, byl tu tajemný a hrozivý Island-Isenland, sídlo Brunhildino a byl tu konečně barbarský východní svět Hunů. Až do posledního detailu Lang propracovává formální řeč těchto „světů“. Ve světě Siegfriedově je nejpůsobivější sluj pokladu, se zdvojenými skalními

⁸⁹⁾ Např. „Deutsche Zeitung Bohemia“, 23. 10. 1924: „Nach Hebbel und Wagner hat sich nun die Kunst der neuesten Zeit, die Kinematographie, des Nibelungenstoffes bemächtigt.“

⁹⁰⁾ Kanzog 1987, s. 203.

⁹¹⁾ Srv. Fritz Lang, *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*. In: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen /1924/*. Cit. podle Prinzler 1986, s. 210.

⁹²⁾ Thea von Harbou, *Vom Nibelungen-Film und seinem Entstehen*. In: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen /1924/*, s. 10. Cit. podle Heller 1991, s. 354-355. Srv. též Thea von Harbou und Fritz Lang, *Vom Epos zum Film*. In: Storch 1987, s. 96 a Thea von Harbou, *Das Nibelungenbuch*, München 1923.

⁹³⁾ Srv. Fritz Lang, *Worauf es beim Nibelungen-Film ankam*. In: (Programmbroschüre) *Die Nibelungen /1924/*. Cit. podle Thea von Harbou und Fritz Lang, *Vom Epos zum Film*. In: Storch 1987, s. 97, a Heller 1991, s. 358.

sloupy a přikovanými postavami skřetů. Je to vysoké zaklenutý prostor, jakási mytická „rotunda“, připomínající Halu mrtvých v památníku „Freikorpsu“ na slezském Annabergu⁹⁴⁾ a další „mrtvé“ prostory pod velkými a ponurými německými pomníky počátku století, např. eisenaašským pomníkem buršenshaftů (1902), hamburským pomníkem Bismarcka (1906) či Kreisův návrh pomníků téhož železného kancléře pro Bingerbrück (1910).⁹⁵⁾ Jiným druhem bizarnosti vyniká Brunhildin ostrov vprostřed hořícího moře, vskutku islandská vulkanická krajina se skalisky, jež připomenou svět fantaskních „lesů“ Maxe Ernsta na jeho obrazech z dvacátých let. Nejpropracovanější je ovšem ornamentika wormského dvora, založená na přísné symetrii a řádu. Na secesní kořeny tohoto ornamentu jsem už poukázal. Ornamentizováni jsou i lidé, zejména kompars. Nejvýrazněji snad v úvodní scéně se zbrojnoši, přes jejichž záda je zabírán defilující průvod dvořanů, ale i scéně s příjezdem Brunhildy do Wormsu, když islandská královna kráčí před Guntherem po štítech bojovníků z lodi na pevninu, ve scénách před chrámem a jinde. To byl svět, s kterým se měl německý divák vskutku identifikovat! Pravým protikladem tohoto světa pevného řádu je svět Hunů, v němž se vše rozplývá v jakési amorfnosti. A opět zde hraje svou roli kompars, bizarní skřeti nárudek, pohybující se přiskoky. Snad nejlépe je kontrast obou dvorů patrný na postavách pěvců, ušlechtilého aristokratického Volkera a hunského šaška Webe-la. Bizarnost je tu tak vystupňována, že byl Lang dokonce obviněn z jistého druhu rasismu.⁹⁶⁾ Myslím však, že tomu tak nebylo, byl to jen další extrémní projev jeho představ o stylové čistotě.

Své formální prostředky k rozlišení jednotlivých prostředí nevolil Lang s nějakou historizující úzkostlivostí. Etnografické atributy Hunů pocházely prý z berlínského muzea jihomořských (pacifických) kultur⁹⁷⁾, také ornamentální pojednání interiérů wormského hradu má daleko ke skutečnému raně středověkému výtvarnému projevu. Lang není „archeolog“, použije-li nějakého výtvarného motivu, chce tím vyvolat spíše asociace. Jeho řeč je řečí symbolů⁹⁸⁾, řečí neobyčejně květnatou, užívající symboly vskutku mytické a dávno zasuté (Siegfriedovo trubení na roh před Brunhildiným hradem, přípitek krví na bratrství Siegfrieda a Gunthera, Hagen sedící před zavražděním Siegfrieda s obnaženým mečem na kolenou, „Bahrprobe“, Rüdigerova přísaha na ostří meče), symboly významu národního a sebeidentikačního (podoba Siegfrieda – mladého plavého hrdiny, Siegfriedův bílý kůň, dubový les), obecně srozumitelné symboly přírodní (čistý

⁹⁴⁾ Srv. Lutz Tittel, *Die Spur der Nibelungen in deutschen Monumentaldenkmälern*. In: Storch 1987, s. 94-95.

⁹⁵⁾ Lutz Tittel, *Das Niederwalddenkmal 1871-1883*. Hildesheim 1979, fotografická příloha nr. 63 a Samuel Lublinski, *Bismarck*. In: Storch 1987, s. 225.

⁹⁶⁾ Heller 1991, s. 358-359.

⁹⁷⁾ Heller 1991, s. 362.

⁹⁸⁾ O znacích a symbolech také Kanzog 1987, s. 218-221.

pramen, z něhož pije Siegfried před tím, než je zabit; loučení Siegfrieda s Kriemhildou pod kvetoucím stromem; „věčná“ zima v lese, na místě vraždy, kde si nabírá Kriemhilda na památku prstí promíšenou se Siegfriedovou krví; temnota noci, v které je zavražděný nesen na hrad), sexuální (místo Brunhildina pasu, symbolu čistoty v Písni, který jí Siegfried odebírá, nastupuje ve filmu symbol decentnější, náramek s hadem), symbolika černé a bílé barvy v ostrém expresionistickém kontrastu (v setkání a v „souboji“ královen) atd. Langovou důslednou stylovostí – „Willen zum Stil“ – jsou poznamenány nejen komparsní, ale i hlavní postavy. Právem bylo poukázáno na gestiku a komponování skupin, připomínajících symbolistní obrazy Maxe Klingera a Arnolda Böcklina.⁹⁹⁾

Jak byli ve filmu představeni hlavní hrdinové eposu, jak je poznamenal víc než stoletý vývoj různých účelových interpretací, který jsem shrnul úvodem? Oproti Siegfriedovi válečníkovi, jaký zdomácněl v propagandě z doby světové války, vrátil se u Langa „očistěný“ plavý hrdina z mýtů, v podání Paula Richtera až trochu zženštilý. Kriemhilda Margarethy Schön také dokázala být spíše křehká než vskutku pomstychtivá. Pravděpodobně jedním z nejlepších hereckých výkonů ve filmu je Brunhilda Hanny Ralphové, pohansky živočišná a krutá. V rámci tohoto trojúhelníku si divák mohl najít klasický milostný romantický příběh a přitom mu byly v trochu oslazené podobě připomenuty „charaktery“ hrdinů: Siegfriedova neohroženost, Kriemhildina oddanost a pak láska až za hrob, Brunhildina sveřepost v pomstě za urážku. Ještě blíže aktuálnímu čítankovému výkladu se dostáváme u postav válečníků. Vynikající je Hagen, uvedený samozřejmě titulkem: „Hagen, nejvěrnější z věrných“, s ponurým „atributem“ okřídlené přílby velice úsporný v pohybech, strážce rodu a jeho zákonů. Podobně „hieratickou“ rytířskou postavu představuje v druhém dílu také Hagenův spojenec a pak protihráč Rüdiger. Válečníci mají ovšem působit nelítostně. Vždyť i propagační leták k filmu tvrdil: „V dějinách světa nebylo záludnějších brachů, bezohlednějších věrolomníků a chladnokrevnějších vrahů než byli Germáni. Ale, a to je hlavní věc, byli vždy lidmi, kteří stáli za svým slovem a svými činy!“¹⁰⁰⁾ K tomu netřeba nic dodávat.

„Kritika“ či spíše novinářský ohlas filmu v českém i českoněmeckém tisku ulpíval většinou na povrchnostech. Chváleny byly především nové možnosti filmového umění, které daly vzniknout dokonalým iluzím exotického prostředí¹⁰¹⁾, obrovské nadšení recenzentů budil pravidelně drak, který „byl na scéně vždy směšný“ (myšleno u Wagnera), zatímco zde tento div techniky, manipulovaný stopadesáti asistenty, plně přesvědčoval. Píše se o fantastické mašinérii, evokující „prvotní doby lidstva, kdy bojovali lidé s posledními zbytky ještěřů“¹⁰²⁾

⁹⁹⁾ Heller 1991, s. 361.

¹⁰⁰⁾ Cit. podle Mackensen 1984, s. 254.

¹⁰¹⁾ „Prager Tagblatt“ 24. 10. 1924, s. 6 a „Deutsche Zeitung Bohemia“ 24. 10. 1924, s. 5.

¹⁰²⁾ Např. „Národní politika“ 24. 10. 1924.



Nibelungové, II. díl filmu: Siegfried se koupe v dračí krvi.

HUNGER IST HOCHVERRAT

Die Pleite

Preis: 20 Goldpfennige

Nr. 8, November 1923



George Grosz, Siegfried Hitler. 1922/23. Perokresba. Obálka časopisu „Die Pleite“ č. 8, listopad 1923.

[sic!]. Dojímal hasnoucí pohled zabitého draka, s nímž „uhasíná celý jeden svět“. Vzácnější byly reflexe uměleckých kvalit příběhu. Výjimkou je zde Večerník Práva lidu, který pochopil didaktický význam filmu: „Jen toho nechápeme,“ psal recenzent, „že film není přístup mládeži zejména studující, že je to germánská epopej by přece nemělo rozhodovati! [podtrhl Z. H.], spíše by tu měly padati na váhu umělecké a básnické kvality díla, které jsou jistě pozoruhodny.“¹⁰³⁾ Prager Tagblatt připomněl, že Fritz Lang je silnou uměleckou osobností, jež v sobě nezapře malíře.¹⁰⁴⁾ Soudobá německá kritika nebyla vždy tak milosrdná a Herbert Ihering (Berliner Börsen-Courier) například filmu vytkl statičnost, přílišnou stylizaci a slabé herecké výkony. Hovoří o „stylu knižní malby“, Lang prý obětoval film ilustraci¹⁰⁵⁾. Umělecké kvality filmu, stylová důslednost, „expresionismus“, byly rozpoznány až s jistým odstupem.¹⁰⁶⁾

* * *

Zdálo by se snad, že mýtičnost díla a jistý kult násilí – závěrečné orgie vybíjení Nibelungů na Etzelově hradě zaujmají přes čtyřicet minut promítacího času – vyhovovaly populistické („völkisch“) a nacionalistické recepci díla. Na to byl však Langův film příliš kvalitní podívanou, příliš konsekventně uměleckým činem.¹⁰⁷⁾ Další recepce nibelungovských tradic šla dále spíše těmi cestami, jež naznačila léta první světové války: Nibelungové se stali „součástí“ státní doktríny, v nacistické školní výuce sloužili hrdinové Písně jako vzor heroismu, víry v osud, hrdinské smrti pro národ, mužné cti a věrnosti.¹⁰⁸⁾ V době nepodařeného mnichovského puče byl ještě Hitler karikován Georgem Groszem jako „starogermánský“ ochlupený Siegfried,¹⁰⁹⁾ po nástupu nacistů však šly žerty stranou. Mýtus se stal součástí slovníku nových mocných. V projevu nad mrtvým Hindenburgem poslal jej Hitler k bojovníkům do Walhally,¹¹⁰⁾ své poslední „perverze“ se dočkal

¹⁰³⁾ B. Bělohlávek ve „Večerníku Práva lidu“ 21. 5. 1924 (film byl tehdy uveden v Lucerně v předpremiéře pro zvané hosty), s. 3.

¹⁰⁴⁾ „Prager Tagblatt“ 23. 10. 1924, s. 6.

¹⁰⁵⁾ Herbert Ihering v „Berliner Börsen-Courier“ 1. 5. 1924. Cit. podle Prinzler 1986, s. 212.

¹⁰⁶⁾ V české kritice např. šifra „zs“ v „Lidových novinách“ 9. 4. 1932 (při příležitosti znovuuvedení filmu), s. 5.

¹⁰⁷⁾ Po nástupu nacistů k moci Fritz Lang emigroval do USA. Z literatury o Langovi vyjímám Lotte Eisner, *Fritz Lang*. London 1976; Fritz Lang, *The Image and the Look*. Ed. Stephen Jenkins, London 1981 a Frieda Grafe, Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler a Peter Syr, *Fritz Lang*. München–Wien 1986.

¹⁰⁸⁾ Srv. Ehrismann 1974, s. 272 a Werner Wunderlich, *Ein Hauptbuch bei der Erziehung der deutschen Jugend... Zur pädagogischen Indienstnahme des Nibelungenliedes für Schule und Unterricht im 19. und 20. Jahrhundert*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 130–131.

¹⁰⁹⁾ Obálka časopisu „Die Pleite“, č. 8, listopad 1923.

¹¹⁰⁾ Ehrismann 1974, s. 274.

motiv věrnosti.¹¹¹⁾ Přijetí mýtu nacisty vrcholilo pak ve slavném Göringově projevu k východní armádě z 30. ledna 1943 proneseném v posledních dnech stalingradské bitvy, kdy bylo zřejmé, že porážka je již neodvratná.¹¹²⁾ Hermann Göring tu vyzval německé vojáky k poslednímu boji, „smysluplné oběti“, boj u Stalingradu vyhlásil – skoro jasnozřivě – za opakování boje Nibelungů v Etzelově hradu. Mýtus a život na chvíli splynuly. Boj ve stalingradském kotli byl opravdu koncem Nibelungů-Němců. A jako se německý národ po r. 1945 rozešel se svými dějinami, tak se rozešel i se symbolikou, čerpanou z Písně o Nibelunzích.

Přehled častěji citované literatury:

- Brackert 1971: Helmut Brackert, *Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie*. In: *Mediaevalia litteraria*. (Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag). Ed. Ursula Hennig, Herbert Kolb, München 1971, s. 343-364.
- Ehrismann 1974: Otfried Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche-Werk-Wirkung*. München 1974, kap. V.: Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes, s. 242-285.
- Frühwald 1987: Wolfgang Frühwald, *Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibelungen ins 19. Jahrhundert*. In: *Wege des Mythos in der Moderne*. Ed. Dieter Borchmeyer, München 1987, s. 17-40.
- Heller 1991: Heinz-B. Heller, 'Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt'. Fritz Langs *Nibelungen-Film*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 351-369.
- Kanzog 1987: Klaus Kanzog, *Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner*. In: *Wege des Mythos in der Moderne*. Hg. Dieter Borchmeyer, München 1987, s. 202-223.
- Mackensen 1984: Lutz Mackensen, *Die Nibelungen. Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter*. Stuttgart 1984.

¹¹¹⁾ Nacistický právník Karl Siebert interpretoval v právním „zdůvodnění“ krvavého potlačení Röhmovy puče stát jako dobrovolný svazek, založený na slibu věrnosti [!]; Himmler je srovnáván s Hagenem. Srv. von See 1991, s. 91-92.

¹¹²⁾ Srv. Mackensen 1984, s. 255 a Peter Krüger, *Etzels Halle und Stalingrad: Die Rede Görings vom 30. 1. 1943*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinzle, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 151-190.

- Mattausch-Schmidt Roswitha Mattausch – Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Vom -Linsenhoff 1978: Nationalepos zur Weltanschauungsoper – Die Rezeption des Nibelungenliedes*. In: *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert*. (Kat. výstavy v Historisches Museum Frankfurt), Frankfurt 1978, s. 303-325.
- Münkler-Storch 1988: Herfried Münkler - Wolfgang Storch, *Siegfrieden. Politik mit einem deutschen Mythos*. Berlin 1988.
- Píseň o Nibelunzích Píseň o Nibelunzích. Přel. Jindřich Pokorný, úvod napsal Pavel 1989: Trost. Praha 1974, 2. vyd.
- Prinzler 1986: *Verleihkatalog Nr. 1*. Ed. Deutsches Institut für Filmkunde und Stiftung Deutsche Kinemathek. Red. Hans Helmut Prinzler, Frankfurt a.M. - Wiesbaden - Berlin 1986, s. 209-212.
- von See 1991: Klaus von See, *Das Nibelungenlied - ein Nationalepos?* In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinze, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 43-110.
- Storch 1987: *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*. Ed. a přípr. Wolfgang Storch. (Kat. výstavy v Haus der Kunst v Mnichově), München 1987.
- Wappenschmidt 1991: Heinz-Toni Wappenschmidt, *Nibelungenlied und Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Wege der Identitätsfindung*. In: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum*. Ed. Joachim Heinze, Anneliese Waldschmidt, Frankfurt a.M. 1991, s. 219-250.

RESÜMEE

Das Nibelungenlied in der Geschichts- und Kulturtradition der Neuzeit (und der Film 'Die Nibelungen' von Fritz Lang)

Zdeněk Hojda

In dem ersten Teil seiner Studie folgt der Autor die Geschichte der „zweiten“ Rezeption des Nibelungenliedes im deutschsprachigen Raum seit der Wiederentdeckung des Textes i. J. 1755. In den Jahren der Befreiungskriege, um 1810, wurde das Nibelungenlied ein nationales Heiligtum, ein Mythos aller Deutschen, seine Helden wurden zu Vorbildern

der deutschnationalen Tugenden. Seit 40-er Jahren des 19. Jh. diente das Lied immer mehr als Instrument im Kampf für die deutsche Einheit; in ambitionierten Projekten haben den Stoff zwei Künstler adaptiert, Ch.F. Hebbel zur dramatischen Trilogie, R. Wagner – auf Grund der Urfassung der Sigurd-Geschichte in nordischen Sagen – als vierteiliges Opernwerk 'Ring der Nibelungen'. In Böhmen fanden die Nibelungenversen in Romanzen J.E. Vocel's Spuren hinterlassen, derselbe setzte sie auch der verfälschten 'altböhmischen' Königshofer Handschrift gleich, moralisch die letztere bevorzugend.

Im vereinigten Deutschland entwickelten sich die Nibelungen zu einer integrierenden historischen Tradition, der Nachdruck lag nun auf der heldenhaftigen Figur Siegfrieds, und – mit dem bevorstehenden Krieg immer stärker – auf der Treue Hagens. Die 'Nibelungentreue' wird zu einer Staatsdoktrin. Alles das beeinflusste das Drehbuch des Nibelungen-Filmes von Thea von Harbou, die eklektisch einen neuen Text zu verfassen – mit allem, was im Bewußtsein des Volkes von Nibelungen lebte – bestrebt war.

Genauso wichtig, wie die politischen und nationalen Interpretationen des Nibelungen-Mythos, scheint für die Form des Fritz Lang-Filmes die ältere ikonographische Tradition zu sein. Der Autor hebt vor allem die Malerei des Historismus hervor – da faßt er u.a. die Geschichte des Bildes 'Kriemhilds Klage' von Emil Lauffer, das in Prag 1881 ausgestellt wurde, zusammen – weiter scheint einen großen Einfluß die Malerei des Jugendstils (C.O. Czeschka, A. Egger-Lienz, F. von Stuck) und des Expressionismus (J. Hegenbarth) auszuüben. Eine besondere Aufmerksamkeit widmet der Autor den Schöpfungen des monumentalen Neoidealismus, vor allem den zwei 'Nibelungenbrunnen' vom deutsch-böhmischen Bildhauer Franz Metzner. Der erstere 'Rüdiger-Brunnen' (1904), ursprünglich für Wien geplant, wurde zwischen 1925 und 1930 in Gablonz a.N. neu aufgestellt, der zweite 'Siegfried-Brunnen' v.J. 1906 fand seinen Platz in Reichenberg i.J. 1926. Beide Werke brachten das starke 'Nibelungen-Bewußtsein' in Sudetenländern zum Ausdruck, wo das Lied z.T. als 'der große Epos der Grenzlandskämpfe' verstanden wurde.

Im letzten Teil schätzt der Autor die Rezeption des Filmes in Böhmen, nach seiner Prager Uraufführung im Oktober 1924. Die Rezeption im Publikum haben die oben genannten politischen und künstlerischen Interpretationen sicher beeinflusst, die Kritik machte jedoch nur Parallelen mit dem inhaltlich unterschiedlichen Wagner'schen Bühnenwerk, das in Prag vor kurzem sowohl tschechisch (die ersten zwei Opern 1915/16) als auch deutsch (alle vier Opern 1922/24) aufgeführt wurde. Sonst folgten die Kritiker die Film-Reklame, am meisten schätzten sie die Filmtechnik und die Ausstattung. Die künstlerischen Werte sind erst in 30-Jahren entdeckt worden.