

Články

HISTORICKÁ TEMATIKA V KINEMATOGRAFII TŘETÍ ŘÍŠE

Jiří Rak

Jen málokterá vědecká disciplína se již od minulého století těšila v Německu takové vážnosti jako historiografie. Historické katedry německých univerzit se staly evropsky uznávanými centry vědecké práce a jemné metody historické kritiky pramenů na nich rozvíjené platily za závazný vzor i pro zahraničí. Zdaleka se však nejednalo pouze o univerzitní prostředí – historismu propadla celá německá společnost. Historická argumentace naplňovala vlasteneckou propagandu v době osvobozovacích válek proti napoleonské hegemonii, historií se sytil německý romantismus, s historickými reminiscencemi pracovalo německé národní hnutí usilující o sjednocení a vytvoření národního státu (ať už se jednalo o koncepci malo- či velkoněmeckou). Stejně jako jinde ve střední Evropě se tak vytvořilo poměrně stabilní schéma národních dějin, které přešlo do obecného povědomí a stalo se společným majetkem většiny německého národa. Vynikající místa v něm zaujímala řada osobností i celé epochy. Tato přehledka zdrojů národní hrdosti začínala starogermánskými ságami (píseň o Nibelunzích), pokračovala bojem germánských kmenů proti římské expanzi korunovaným vítězstvím v Teutoburském lese (Herrmannsschlacht), náležela k ní středověká svatá říše a její panovníci (zvláště Friedrich Barbarossa), územní a kulturní německá expanze na sever (Hansa) i na východ (řád německých rytířů), barvitý svět německé renesance (symbolizovaný Hansem Sachsem), reformace a populární obraz starých německých dějin končil temným obdobím ponížené a rozdělené říše po třicetileté válce.

Od 18. století se pak německé historické vědomí koncentruje především na Prusko, příštího sjednotitele a obnovitele říše. Do panteónu národních hrdinů vstupuje Friedrich II. Veliký se svými generály a uniformy se už v něm usazují natrvalo. Bitvy Sedmileté války, boje proti Francii na počátku 19. století (major Schill, generálové Gneisenau a Clausewitz, maršálové Yorck a Blücher), ti všichni jsou chápáni jako zvěstovatelé a předbojovníci rodící se národní a státně politické jednoty. Tento proces pak dovršuje státnické dílo „železného kancléře“ Otty von Bismarcka – a opět znějí výstřely od Hradce Králové a od Sedanu, prorážející cestu k vytvoření německého císařství.

K této historické vizi se ještě úzce pojily mystické představy o zvláštním, osudem předurčeném charakteru německých dějin a o německém poslání ve světě. Ani šok z katastrofální vojenské porážky v první světové válce nestačil k tomu, aby tyto – jak

se v krátké době mělo ukázat – nebezpečné ideály z německého vědomí vymazal. Okamžitě se vytvořila legenda o „ráně dýkou do zad“ (Dolchstoßlegende), podle níž německá armáda vlastně ve válce zvítězila a říše byla donucena ke kapitulaci pouze domácí zradou, výbuchem revoluce vyvolané nenárodními, především židovskými a socialistickými živly, jednajícími ve službách mezinárodního protiněmeckého spiknutí. Právě frustrace z porážky a následujícího hospodářského zhroucení, hledání viníků katastrofy, touha po očistě národního organismu a po odvetě vytvořily živnou půdu pro příznivé přijetí nacistické ideologie.

Ta ve svých počátcích, ve svém „revolučním“ období, nejprve sáhla k určitým korekturám v tradičním obraze německých dějin. Nacionálně socialistický historismus původně vycházel důsledně z rasových, sociálně darwinistických a geopolitických teorií a formoval se v opozici vůči humanistickým, demokratickým a racionalistickým názorům, na jejichž místo stavěl představy o boji jako základním principu dějin lidstva, přesvědčení o nadřazenosti árijské rasy obecně a Germánů zvláště. Na místo internacionalismu byla nadřazována národní myšlenka, místo demokracie vůdcovský princip, místo rozumu iracionalita a pudové instinkty. Se zvláštní závislostí nacističtí ideologové kritizovali (samozřejmě kromě judaismu) zvláště křesťanství jako projev neněmecké, slabošsky humanistické morálky. Důraz na iracionálnost vedl přímo ke kultu starých pohanských Germánů, na nichž byla obdivována jejich bojovnost, krutost k nepříteli a pohrdání vlastním životem, které se blížilo až ke kultu smrti; tato stránka nacistické ideologie se pak v plné tragičnosti projevila na sklonku války. Logickým důsledkem retrospektivního uplatnění vůdcovského principu bylo uctívání velikých postav minulosti, jejichž osobní vliv na další vývoj byl až ad absurdum přeceňován. Nacionálně socialističtí historikové zdůrazňovali především silnou vůli těchto velikánů, která podle jejich představ dávala tvar dějinám – „obyčejný člověk“ tak vlastně mohl být spolutvůrcem dějin pouze tím, že se svým vůdcům vědomě a bezvýhradně podřizoval. Jako příklad byly obvykle uváděny tradiční pruské ctnosti: poslušnost, disciplinovanost – na rozdíl od původní podoby ideí, které Prusko proslavily, tu však příznačně chyběla zbožnost.

Po nacistickém „uchopení moci“ v roce 1933 můžeme ale pozorovat určitý návrat ke starším tradicím – např. mezi germánské velikány je opět zařazen zakladatel středověké říše Karel Veliký, nacistickými fundamentalisty odsuzovaný jako šířitel křesťanství a „kat Sasů“, a také působení jiných historických postav začalo být interpretováno tak, aby bylo v souladu s novou ideologií, ale aby tyto osobnosti zároveň mohly podržet své tradiční postavení v kontextu německého národního historického vědomí.¹⁾

Významnému místu, které historie zaujímal v moderním německém myšlení, odpovídalo i početné zastoupení historické tematiky v umělecké tvorbě. Zdaleka se ne-

1) Karl Ferdinand Werner, *Das NS-Geschichtsbild und die deutsche Geschichtswissenschaft*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1967. Srov. též Eberhard Jäckel, *Hitlers Weltanschauung. Entwurf einer Herrschaft*, Stuttgart 1981, zvl. kapitulu *Zusammenfassung im Geschichtsbild*, s. 97-120. Z dobových prací je nejinstruktivnější kniha Dietricha Klaggese *Geschichte als nationalpolitische Erziehung*, Frankfurt am Main 1939 (5. vydání).

jedná jen o romantickou zálibu v ruinách středověkých hradů, popularitu rytířských románů apod. Stejně jako jinde ve střední Evropě, i v Německu přicházel historismus ke slovu, kdykoliv byla řeč o vážných národních záležitostech. Celoněmeckou národní věcí byla gotizující dostavba domu v Kolíně nad Rýnem, v historizujících slozích byly budovány pomníky na místech významných dějinných událostí, národně politický obsah byl vkládán do interpretací historické malby – prostě historismus s nacionalismem tvořily jeden neoddělitelný celek.²⁾

Je jasné, že historická tematika nemohla zůstat stranou pozornosti ani u filmařů; setkáváme se s ní vlastně od samých počátků německé kinematografie a je přitom příznačné, že své náměty si filmoví tvůrci vybírali právě z těch období, která zaujímal přední místo v celospolečenském hodnocení. Tak do raného středověku zamířil Fritz Lang ve svých *Nibelunzích*,³⁾ jimiž nasadil pro zpracování středověkých námětů laťku tak vysoko, že se této době další režiséři pro jistotu uctivě vyhýbali a věnovali se epochám mladším.

Dále je třeba zmínit celou sérii filmů věnovaných osobnosti Friedricha II. Tento král, personifikace pruského válečnictví, patřil bezesporu k nejvýznamnějším postavám novodobých německých dějin a zvláště po úspěšném sjednocení Německa Pruskem byl chápán jako „předbojovník“ této myšlenky. Jeho život i jeho doba byly zpracovány téměř nesčíslněkrát všemi uměleckými druhy, a to vždy s určitou politickou tendencí. Zajímavé je, že tyto tendence byly ještě v 19. století nejrozumnějšího druhu – byl obdivován jako voják i filozof či hudebník, socialista Ferdinand Lassal se k němu dokonce hlásil jako k revolucionáři na trůně. Od osmdesátých let minulého století se ale jeho obraz ustaluje na portrétu geniálního vojevůdce, bezskrupulózního vládce, který si je vědom, že v politice rozhoduje především síla, a jde nekompromisně za svým cílem, tj. za pozvednutí Pruska na první německou mocnost a jádro budoucí státně politické jednoty. Bývá obvykle líčen jako první služebník státu, jehož rezoně se musí podříditi vše i za cenu osobních obětí.⁴⁾ V této podobě a v tomto významu přešla fridericiánská tradice i do výmarské republiky a tak se jí také zmocnili filmaři.

Sérii fridericiánských filmů zahájil čtyřdílný projekt Ufy *Fridericus rex*. Natočen byl v letech 1922-1923 režisérem Arsenem von Cserépy a jeho jednotlivé díly nesly názvy: *Bouře a vzor* (*Sturm und Drang*), *Otec a syn* (*Vater und Sohn*), *Sanssouci* a *Obrat osudu* (*Schicksalwende*). Výsledkem byl chronologicky sledovaný panovníkův životopis od mládí až ke konci sedmileté války. Mezi publikem dosáhl film obrovské popularity – v neposlední řadě i díky hlavnímu představiteli Ottovi Gebührovi, který ve Friedrichovi našel svou životní roli. Vybaven fyzickou podobou s historickým pruským králem studoval podrobně historické prameny, dobovou ikonografii, zvládl i charakteristická gesta a návyky svého hrdiny (a mnohdy je prý dokonce přenášel i do soukromého života) a hrál potom Friedrichovu roli v řadě dalších snímků. Frider-

2) Viz Thomas Nipperday, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*. „Historische Zeitschrift“ 206, 1968, s. 529-585.

3) Viz Zdeněk Hojda, *Ptšeň o Nibelunzích v novověké historické a kulturní tradici (a Nibelungové Fritze Langa)*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 1, s. 35-68.

4) Hans Dollinger, *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten*. München 1986.

riciánské filmy byly pochopitelně nejlépe přijímány ve vojenských a nacionalistických kruzích, ale jejich dopad byl mnohem širší; dávaly zapomenout na tíživou poválečnou situaci. Připomínky někdejší pruské (v očích veřejnosti byla identita pruská totožná s celoněmeckou) válečné slávy, reminiscence Friedrichova zdánlivě beznadějného postavení během sedmileté války, kdy ačkoliv musel čelit celoevropské koalici, podařilo se mu vyjít z konfliktu vítězně – to vše nacházelo ve veřejnosti citlivou rezonanci.

Není tedy divu, že následovaly další filmy, které rozvíjely nové variace na dané téma, jako např. dvoudílný *Starý Fric* (Der alte Fritz; režie A. von Cserépy, 1927) nebo první zvukový fridericiánský snímek *Flétnový koncert v Sanssouci* (Das Flöttenkonzert von Sanssouci; režie Gustav Ucicky, 1930). Film je snad zajímavý jedině tím, že rezignoval na velkou batalistickou podívanou a prezentoval Friedricha II. jako lišáckého politika čelícího intrikám protivníků a zároveň otce svých poddaných (ve filmu zachraňuje čest manželky jednoho ze svých důstojníků ohrožovanou cizincem).

Známá anekdota o soudním sporu mezi mlynářem a králem, kde se panovník podřizuje pro sebe nepříznivému rozhodnutí soudce, tvořila dějový základ filmu *Mlýn v Sanssouci* (Die Mühle von Sanssouci; režie Siegfried Philippi, 1925 – 1926). I tady byl ideový a propagandistický záměr jasný – ukázat velkého státníka a vojevůdce, který se sklání před mocí zákona, a tak akcentovat všemocné a nadřazené působení státu.⁵⁾

Pozornost filmařů patřila dále osvobozovacím válkám (die Befreiungskriege) proti francouzskému panství v Německu na počátku 19. století. Jednalo se o první veliké vzepětí moderního německého nacionalismu a jména hrdinů těchto bojů vešla, jak již bylo řečeno, stabilně do německého historického vědomí. Vlastní bojové akce (od prvních izolovaných vzpour až po masové hnutí, které s sebou strhlo i panovníky a vyvrcholilo bitvou u Lipska, obsazením Paříže a pruským zásahem v bitvě u Waterloo) byly doprovázeny i mohutným rozmachem duchovním. Vzniklo množství příležitostných básní (symbolem se stal např. básník Theodor Körner, který v tomto boji našel svou smrt), písní (Carl Maria von Weber), politických proklamací (Ernst Moritz Arndt) i filozofických pojednání (Johann Gottfried Fichte: Řeči k německému národu).⁶⁾ Také obraz této epochy prodělal ovšem v německém historickém vědomí charakteristický vývoj – původně demokratické hnutí nesené studenty a vojáky, jehož veteráni byli ještě v předbřeznovém období vládami sledováni jako nebezpečné revoluční živly, bylo na přelomu 19. a 20. století vykládáno již jako oficiální vojenská akce, v jejímž čele stál pruský král a jeho generálové. Na skutečnost, že král musel být k válce teprve přinucen, se diskrétně zapomínalo, nanejvýše byla připomínána aktivní úloha jeho manželky, krásné královny Louisy. Z dobových politických projevů byly tedy připomínány zvláště ty, které spíše než demokratické a osvobozenécké motivy akcentovaly nacionalistickou a šovinistickou protifrancouzskou notu. Také zde te-

5) K fridericiánské tematice a jejímu filmovému zpracování viz kromě citované Dollingerovy knihy a přehledných zpracování dějin německé kinematografie zvláště: Helmut R e g e l, *Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik*. In: Axel Marquardt - Heinz Rath sack (Hrsg.), *Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek*. Rienbek bei Hamburg 1981, s. 124-134.

6) Alespoň informativní přehled tehdejší literární produkce podává např. Günter Albrecht (Hrsg.), *Befreiungskriege (=Erläuterungen zur deutschen Literatur)*. Berlin 1976.

dy nacházeli filmaři dostatek atraktivních témat, o nichž si mohli být jisti, že osloví široké publikum, přinesou komerční úspěch a zároveň jim umožní vyslovit se k aktuálním problémům. Podobně jako v případě tematiky fridericiánské byly i zde paralely se současností jasné, možná dokonce ještě zřetelnější. Jednalo se přece o boj proti Francii, vítězce poslední války, tvůrkyni a garantu versailleské mírové smlouvy, v Německu chápáné jako jedno z největších národních pokoření v dosavadních dějinách. Také zde tedy bylo možno vytvářet do budoucna mířící historické analogie, připomínat katastrofické porážky pruských armád u Jeny a u Auerstädtu, ponižující mír v Tylži, diktovaný Francií, a zároveň poukazovat na „zmrtvýchvstání“ Pruska i celého Německa.

Tak vznikaly velké filmové fresky jako *1812* (režie Johann Berger, 1923), životopisné snímky *Královna Louisa* (Königin Louise; režie Karl Grune, 1928) – to bylo téma zpracovávané vícekrát – *York* (režie Gustav Ucicky, 1931), *Maršál Vorwärts* (Marschall Vorwärts; režie Heinz Paul, 1932).⁷⁾ Značné oblibě se těšily také dojmavé příběhy o sebeobětování se pro vlast – např. *Jedenáct Schillových důstojníků* (Die elf Schill'schen Offiziere; režie R. Meinert, 1926, podruhé stejným režisérem natočeno jako zvukový film roku 1932) o popravených důstojnících jednotky majora Schilla, která jako první zahájila protifrancouzský boj. V tomto snímku, stejně jako v *Poslední kompanii* (Die letzte Kompagnie; režie Kurt Bernhardt, 1930) se už silně hlásí ke slovu kult smrti, později tolik vyzdvihovalý nacisty; jde o často traktovaný motiv „boje do posledního muže“.⁸⁾

V době nacistického nástupu k moci mělo tedy filmové zpracování historických námětů v německé kinematografii za sebou značný kus cesty, německé historické filmy dosáhly celkem slušné profesionální úrovně, v ideové interpretaci minulosti se plně prosadilo tradiční nacionalistické pojetí – bylo tedy nač navazovat...

* * *

Jak je známo, věnoval nacistický režim kulturní oblasti velikou pozornost, byl si vědom prestiže, jíž umělecká tvorba v Německu požívala, a v důsledku toho i jejího politického významu. Německé politické kruhy také velmi bystře pochopily, jaké obrovské možnosti jim pro propagandistické působení mezi nejširšími vrstvami skýtá nový umělecký druh – film. V této souvislosti stačí jen připomenout, že při vzniku největší německé filmové výroby, Ufy, stál mimo jiné i generál Ludendorff. Po nacistickém nástupu v roce 1933 pak byla do služeb nové moci zapojena celá německá kultura; zarizovaná, zglajchšaltovaná měla nyní jediný hlavní úkol – uměleckými prostředky upevňovat nacionálně socialistický režim doma a propagovat jej v zahra-

7) Šlo o životopis maršála Blüchera, v názvu je použito přezdívky, kterou tomuto vojevůdci uštědřili vojáci podle jeho nejoblíbenějšího rozkazu: ruští vojáci stojící pod jeho velením mu přezdívali maršál „Pašol“.

8) O filmech s touto tematikou viz přehledně Wilhelm K r e u t z, *Französische Revolution und Napoleonische Ära im deutschen Film*. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XVIII, 1989, s. 161-207. Srov. zvl. kapitolu *Edle Rebellen... Sterben für Deutschland*, s. 186-191. Ke studii je připojena i kompletní filmografie.

ničí. Pro tyto úkoly bylo již 11. března 1933 zřízeno ministerstvo pro národní osvětu a propagandu (Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) a do jeho čela postaven dr. Joseph Goebbels. Ten také nenechal nikoho na pochybách o tom, jak chápe svou práci – v květnu 1933 formuloval úlohu ministerstva jako přípravu totální duchovní mobilizace. Nový vládní úřad měl v kulturní a duchovní oblasti prostě hrát stejnou roli jako ministerstvo obrany na poli zbraní.⁹⁾ Filmové oddělení ProMi – jak bylo toto ministerstvo běžně označováno – se postupně stalo neomezeným vládcem německé filmové produkce. Přímými nástroji pro řízení kinematografie se pak staly nově zřízené úřady a organizace v čele s říšskou filmovou komorou ustavenou 14. června 1933.¹⁰⁾ Celé dílo bylo nakonec korunováno vyhlášením filmového zákona, který stanovil povinnost všechny filmové projekty a scénáře předkládat ke schválení instituci říšského filmového dramaturga.¹¹⁾

Se svými plány ohledně německé kinematografie seznámil Goebbels zástupce filmových kruhů v projevu předneseném 28. března 1933. Se sobě vlastní ironií jim stavěl před oči oficiálně proklínaná díla jako Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin* či americkou verzi *Anny Kareniny* s Gretou Garbo v hlavní roli a vyzýval je k vytvoření filmů obdobných, ovšem prodchnutých německým duchem. Ze starší domácí produkce našel v jeho očích uznání vlastně jediný film – je příznačné, že s historickou tematikou – *Nibelungové* Fritze Langa. Jeho téma považoval za natolik aktuální, že nepochyboval o jeho působivosti i v řadách bojovníků nacionálně socialistického hnutí.¹²⁾

Bylo by ovšem hrubou chybou představovat si Goebbelsem řízenou filmovou produkci jako výrobu „prvoplánových“ propagandistických snímků. Samozřejmě, že pokusy o tvorbu tohoto druhu také nechyběly – připomeňme filmy *Hitlerjunge Quex* (režie Franz Seitz, 1933) nebo *SA-Mann Brandt* (režie Hans Steinhoff Wulff, 1933), o jejichž charakteru dostatečně vypovídají samotné názvy. Vzdělaný manipulátor veřejným míněním Goebbels si byl ovšem vědom toho, že tento způsob nevyhovuje a mnohdy dokonce působí právě opačně. Proto již v dalším projevu k filmařům z 19. května 1933 varoval před jejich natáčením (výslovně mluvil o filmech s pochoduujícími „hnědými batalióny“), konstatoval, že takováto přímá propaganda patří na schůze a do ulic (pokud jde o film, mají podobnou úlohu plnit pouze týdeníky) a od hraného filmu požadoval „umělecká díla“ naplněná nacionálně socialistickou tendencí. „Svou úlohu nevidíme v tom, život ulehčovat, ale učinit jej heroickým“, uvedl v této souvislosti.¹³⁾ Důraz kladený na umělecký charakter filmové tvorby ukazuje na další stránku (kromě represivní)¹⁴⁾ Goebbelsovy snahy o získání filmových tvůrců pro své cíle. Film,

9) „Das Ministerium hat die Aufgabe, in Deutschland eine geistige Mobilmachung zu vollziehen. Es ist also auf dem Gebiete des Geistes dasselbe, was das Wehrministerium auf dem Gebiete der Waffen ist.“ „Völkische Beobachter“ 10. 5. 1933. Cit. dle Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart 1969, s. 21.

10) Přísl. zákon viz Curt Bellin, *Der Film in Staat und Partei*. Berlin 1936, s. 38-40.

11) Tamtéž, s. 47-53. Další dokumenty k procesu „glajchšaltování“ německého filmu viz Joseph Wulf, *Kultur im Dritten Reich. Bd. 4. Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Main-Berlin, 1989, zvl. s. 289-360.

12) Viz Curt Bellin, c. d., s. 28.

13) Tamtéž, s. 31-37, uvedený citát na s. 32

14) Zde se pochopitelně jednalo především o cenzuru. Přehled a právně historický rozbor příslušných předpisů viz Klaus-Jürgen Maivald, *Filmzensur im NS-Staat*. Dortmund 1983.

považovaný ještě před necelými dvaceti roky estétskými a akademickými kruhy za periferní záležitost, se prodral až ke špičkám společenského života. Vždy však byl do jisté míry spojován se skandály, humbukem a určitou neseriózností. A nyní se na jeho tvůrce obrací říšský ministr, slibuje státní podpory, zdůrazňuje uměleckou podstatu jejich práce a klade tak kinematografii na roveň s hudbou, poezií a dalšími tradičně uznávanými uměleckými druhy. Není tedy jistě divu, že řadě německých filmařů se z tohoto prudkého vzestupu prostě zatočila hlava.¹⁵⁾

Jakým způsobem měla tedy kinematografie hlásat „nový německý životní názor“ a jakou roli měla v tomto kontextu sehrát historická tematika?¹⁶⁾ Nová nacistická kritéria byla uplatňována i při promýšlení dosavadního odkazu německé kinematografie a je charakteristické, že jsou to právě historické filmy, které v jejich světle obstály. Např. reprezentativní publikace vydané při příležitosti čtvrtstoletí trvání Ufy vysoce oceňuje snímky s fridericiánskou či protinapoleonskou tematikou jako příklad skutečně národní tvorby a klade je do protikladu s kosmopolitně laděnou domácí produkcí či „kostýmními kýči“ americké provenience.¹⁷⁾ Pro nově natáčené historické filmy je pak vytyčován nekompromisní požadavek aktuálnosti.¹⁸⁾ Ve stejném duchu psal i jeden z vedoucích filmových úředníků ProMi Fritz Hippler, mj. i autor antisemitského dokumentárního filmu *Věčný žid* (*Der ewige Jude*) z roku 1940. U všech filmů požadoval jasnou tendenci, aby divák přesně věděl, s kým se má ztotožňovat a koho naopak nenávidět; tvůrci přitom nesmějí upadnout do přílišné odbornosti a musejí si uvědomovat, že vytvářejí díla určená miliónům. Pro filmové zpracování historické tematiky proto vyžaduje jednak maximální míru účinnosti při vytváření iluze historické reality, a to včetně jednotlivostí, stejně tak ale musí film odpovídat všeobecně rozšířeným představám o minulosti.¹⁹⁾ Z protichůdnosti těchto dvou požadavků (které však jsou základní obecně platnou podmínkou pro dosažení zamýšleného účinu) si pomáhá odkazem na Goethovu formulaci o historické pravdě vnější (odpovídající průběhu dějinných událostí) a vnitřní (odkrývající skutečný me-

15) Bezděčné svědectví o tom podává na řadě míst svých pamětí režisérka Leni Riefenstahlová, *Memoiren 1902 – 1945*, Frankfurt am Main-Berlin 1990. Srov. též Paul Werner, *Die Skandal-Chronik des deutschen Films von 1900 bis 1945*. Frankfurt am Main 1990, zvl. s. 207-242.

16) Obecně o způsobech nacistické propagandy viz Jutta Sywotte, *Mobilmachung für den totalen Krieg. Die propagandistische Vorbereitung der deutschen Bevölkerung auf den Zweiten Weltkrieg*. Opladen 1976. Konkrétně o filmu viz např.: Hilmar Hoffmann, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. Frankfurt am Main 1988; Peter Konlechner – Peter Kubelka (Hrsg.), *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933 - 1945*. Wien 1972.

17) Otto Kriegk, *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollendung*. Berlin 1943, zvl. s. 87-127.

18) V této souvislosti je charakteristický citát z Goebbelsova projevu na prvním mezinárodním filmovém festivalu v Německu roku 1935, že film „...mag ihre Vorwürfe aus andern Ländern und fernen Geschichtsepochen nehmen und holen, müssen dem Geist der Zeit angeglichen werden, um den Geist der Zeit ansprechen zu können“. Tamtéž, s. 191.

19) „Personen oder Ereignisse aus der Vergangenheit, welche heute vom Volk gekannt oder nachempfunden werden und es interessieren oder für es von Wert sind, können allein Vorwurf eines erfolgreichen historischen Films sein.“ Viz Fritz Hippler, *Betrachtungen zum Filmschaffen*. 6. Auflage, Berlin 1943, zvl. kapitola *Ein Wort über die Dramaturgie des historischen Films*, s. 48-53, uvedený citát na s. 52.

tafyzický smysl dějin a rozpoznatelné či vyjádřitelné pouze uměleckými prostředky).²⁰⁾

K podobným závěrům dochází i nejpodrobnější dobový rozbor teoretických problémů spojených s filmovým zpracováním historických látek, disertační práce Franze Hungera z roku 1940. Také zde je proklamován požadavek zachycení „duše člověka i společenství“ (v originále: „die Gemeinschaft“) v jejich vzájemných vazbách v minulosti i jako zásadní problém současnosti, hodnotící soudy o minulosti nemají být ve filmu podávány s „falešnou objektivitou“, ale s plným porozuměním dnešku. Hlavnímu účelu historického filmu, tj. prostředkovat nejširším vrstvám nejen poznání historie, ale především procítění jejího smyslu, musí být podřízeny všechny výrazové složky díla. Konečným cílem ovšem je a zůstává pochopení současnosti jako součásti takřka mysticky chápané jednoty národního bytí minulého, současného i budoucího.²¹⁾

Úzká spojitost mezi nacionálním a historizujícím myšlením – která byla ovšem typická pro celou střední Evropu – způsobila, že nebylo možné si ani představit jiné zpracování historické tematiky než vlastenecké, a již volba námětu v případě historického filmu naznačovala, o čem se bude jednat. A naopak – pokud se film chtěl vyjádřit k záležitostem celonárodního dosahu, volil k tomu velmi často námět z minulosti. To konečně dokládá i kniha Oskara Kalbuse věnovaná vývoji německého filmu.²²⁾ Kalbus jde dokonce tak daleko, že považuje vytvoření vážného, umělecky zpracovaného historického filmu za výlučně německou zásluhu – v protikladu ke kýčovitým, jen na vnější efekt spoléhajícím filmům italským a americkým. (Zajímavé je, že zde jako jeden z prvních příkladů takové tvorby neuvádí dílo čerpající námětově z německých dějin, ale Lubitschovu *Madame Dubarry* z roku 1919.) Zatímco samostatná kapitola prvního dílu pojednávající o historickém filmu končí celkem nic neříkajícím konstatováním, že tento žánr není mrtvý, že teprve film umožňuje lépe pochopit dobovou atmosféru a velké historické osudy,²³⁾ zabývá se plně historickým filmem kapitola následující zasvěcená „národnímu filmu“. Tam jsou teprve náležitě vyzvednuty hodnoty fridericiánských snímků, líčeny pokusy o jejich bojkotování iniciované levicovými stranami a organizacemi, akcentována postversailleská aktuálnost filmů o vzkříšení Německa z napoleonského jha zásluhou celonárodního hnutí. Diváci prostřednictvím těchto filmů poznávali, že „je to poslušnost a plnění povinností, co učinilo Prusko a Německo velikým a skvělým“.²⁴⁾ Zvláštní ka-

20) Není bez zajímavosti, že stejně – odkazem na Goetha – obhajoval právo na manipulaci historickými skutečnostmi i F. X. Šalda, který tvrdil, že o hodnotě díla „...rozhoduje jen síla, výraznost, ryzost, krása vnitřní melodie tvárně slovné (...) a nic jiného, zejména ne to, pokud děje událostí, skutečnosti (...) shodují se s ději, událostmi, skutečnostmi historickými“. Viz F. X. Š., *Mistr Jan Hus a doba jeho v moderní poesii české*. In: *Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu*. Praha 1915, s. 101.

21) Franz H u n g e r, *Die ideelle und psychologische Gehalt des historischen Films. Eine Untersuchung der Ideen-Beziehungen im historischen Film und der dabei sich ergebenden psychologischen und charakterologischen Zusammenhänge zwischen geschichtlichen und gegenwärtigen Dasein*. Diss. phil. Nr. 498, Hamburg 1940.

22) Oskar K a l b u s, *Vom Werden deutscher Filmkunst. I. Der stumme Film. II. Der Tonfilm*. Berlin 1935.

23) Tamtéž I., s. 54.

24) Tamtéž, s. 55.



*Portrét Friedricha II. z konce 18. století od hannoverského dvorního malíře
Johanna Heinricha Ramberga.*

pitola je věnována i historickému filmu zvukové éry.²⁵⁾ I zde stojí v popředí postava Friedricha II., „největšího génia německých dějin“. Změna politických poměrů je přitom jasně patrná z hodnotících komentářů – filmový Friedrich (stále v podání Otty Gebühra) se stává vlastně předchůdcem Adolfa Hitlera.²⁶⁾ Obdobným způsobem je pochopitelně aktualizována i tematika protinapoleonského odboje – v nacistickém Německu už ne paralelou mezi versailleským a napoleonským systémem, ale v odmítnutí demokracie: „... ne krásná slova, ale činy rozhodují o dějinném vývoji...“²⁷⁾

Požadavky na historický film byly tedy v nacistické éře formulovány jasně: aktualizace tematiky, důraz na úlohu velkých osobností, které svým vůdcovským působením určují historické dění. Filmy mají akcentovat silnou vůli těchto „tvůrců dějin“, mají zdůrazňovat význam rázného, rozhodného činu, nezatěžujícího se „pseudohumanistickými ohledy“. Vedle těchto osobností pak stojí masy – pochopitelně organizované a disciplinovaně plnící vůdcovskou vůli; nejdokonalejší způsob organizace mas je pochopitelně vojsko. Právě armáda umožňuje jednotlivci naprosté splynutí s celkem, omezuje aktivitu individua jen na plnění příkazů nadřízených. Vojenské myšlení umožňuje černobílé vidění světa – přátelé a kamarádi jsou ti ve stejných uniformách, ti v odlišných barvách jsou prostě protivníci. V neposlední řadě pak vojenské prostředí umožňuje v maximální míře užití symbolů (především pak vlajky) zakládajících emocionální vztahy k vyššímu celku.²⁸⁾

Na vymezené ploše tohoto článku není možné se podrobněji zabývat všemi filmy s historickými náměty, které byly v Třetí říši natočeny. Jsou mezi nimi veselohry, hudební komedie, sentimentální příběhy atd. atd. Vzhledem k tomu, že hlavním předmětem příspěvku je snaha o postižení funkce, kterou historické filmy hrály v politickém životě nacistického Německa, jejich propagandistické využití a (pokud to prameny dovolují) i jejich reálného dopadu na obyvatelstvo, zaměřím se jen na několik reprezentativních příkladů.

Na prvním místě zde opět musí stát filmová podoba Friedricha Velikého. Důvodů pro velmi častý výskyt tohoto panovníka na filmovém plátně je několik. Kromě tradičního předního postavení, které pruský král zaujímal v německém historickém vědomí, je třeba uvést především relativně dlouhou a divácky úspěšnou tradici fridericiánských filmů, šťastnou shodu okolností, jakou pro film nesporně byly herecké kvality Otto Gebühra vybaveného navíc fyzickou podobou s jeho historickým vzorem. Svou roli zde konečně jistě sehrála i Hitlerova osobní záliba ve Friedrichově postavě – jak známo, považoval se za jeho nástupce a během války postupně až za jeho reinkarnaci.²⁹⁾ Pozornost tvůrců a propagandistů (tyto dvě úlohy lze od sebe mnohdy jen velmi těžko

25) Kapitola nese název *Vergegenheit wird lebendig*, tamtéž, II., s. 72-78.

26) „Es ist, obwohl die Ereignisse mehr als 175 Jahre zurückliegen, im Geiste doch ein aktueller Stoff: ein einziger Kopf, der für alle sorgt, der sich keine Ruhe gönnt, die wankelmütigen anspornt, die Mutigen vorwärts treibt - das aktuellere Thema in unsere heutigen führergläubigen Zeit.“ Tamtéž, s. 75.

27) Tamtéž, s. 77.

28) Srov. H. Hoffmann, c. d., kapitola *Die Fahne in historischen Spielfilmen*, s. 51-56.

29) E. Jäckel, c. d.

oddělovat) se většinou soustřeďovala na dramatické příběhy sedmileté války, na chvíle, kdy se zdálo, že konec Pruska je již neodvratný. Ideovým posláním fridericiánských filmů pak byl příklad královny železné vůle, která nakonec vedla k vítězství. To je případ filmu *Leuthenský chorál* (Der Choral von Leuthen; režie Carl Froelich, Arpad von Cserépy, Franz Supper). Film byl natočen vlastně ještě před nacistickým uchopením moci (premiéra se konala 3. února 1933, tedy pouhé čtyři dny po nástupu Adolfa Hitlera do funkce říšského kancléře), plně však již vyhovoval požadavkům nacistické ideologie. Ústředním tématem je vítězná bitva u Leuthen (dnes Lutynia v Polsku), k níž došlo 5. prosince 1757 a která představovala první významnější pruský úspěch po katastrofě u Kolína. Jde o oslavu vůdcovského principu,³⁰⁾ dokumentovaného Friedrichovou vojevůdcovskou intuicí a silou jeho vůle, která prosadí svedení bitvy i proti nesouhlasnému mínění generality považující situaci za beznadějnou.³¹⁾

Svým ideovým nábojem se od *Leuthenského chorálu* neodlišuje ani další film z této série, *Fridericus* (režie Johannes Meyer, 1936). Charakteristicky zní již úvodní, atmosféru navozující titulok o nepříteli obklíčeném Prusku, které je nuceno bojovat o právo na život, o nejprve posmívaném a pak obávaném pruském králi a o smrtelném nebezpečí, kterému byl pruský stát vystaven.³²⁾ Obrat ve válečném štěstí je v tomto případě aktualizován ještě příznačněji nežli v předešlém případě. Kromě oslavy vůdcovského génia³³⁾ se na filmu výrazně podepsala doba jeho vzniku – roku 1936 obsadila německá armáda demilitarizované pásmo v Porýní a Třetí říše tak nepokrytě vykročila k obnovení silné německé branné moci; proto film zdůrazňuje hlavně roli armády a zbrojení v německých dějinách. Ze leitmotiv snímku je možno považovat Friedrichovy výroky o tom, že vyjednávání „beze zbraní jsou jako noty bez nástrojů“.³⁴⁾ Vyznění díla je tedy jasné – disciplinovaná vojenská síla, stojící plně k dispozici geniální vůli jediného vůdce, byla a je základem německé velikosti a moci.

Z obvyklého schématu se poněkud vymyká film *Starý a mladý král* (Der alte und der junge König; režie Hans Steinhoff, 1935), věnovaný Friedrichovu mládí. Budoucího velkého pruského panovníka tu tedy výjimečně neztělesňoval Otto Gebühr, ale Werner Hinz, zato se tu objevil jiný slavný německý herec, Emil Jannings, v roli jeho otce, krále Friedricha Wilhelma I. Obsahem filmu je konflikt mezi kulturně založeným následníkem pruského trůnu a otcem, který jej cílevědomě připravuje na panov-

30) Viz. pozn. č. 26.

31) Viz Francis Courtaude – Pierre Cadars, *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München – Wien 1975.

32) „Eingekreist von den erbeingesessenen Großmächten Europas ringt das aufstrebende Preußen seit Jahrzehnten um sein Lebensrecht. Zum erstaunen der ganzen Welt hat sich der Preußenkönig – erst verlacht, dann gefürchtet – jahrelang – gegen eine vielfache Übermacht behauptet. Jetzt aber scheint sie ihn erdrücken. Preußens Schicksalsstunde ist gekommen.“ Propagační leták, dokument. odd. Filmmuseum Frankfurt am Main, nestránkováno.

33) „Wenn es der Zweck dieses Films ist, im Volke erneut die Erinnerung an eine Führer-Persönlichkeit, deren Energie schließlich das Schicksal meisterte, so können seine Hersteller mit ihm zufrieden sein.“ Georg Herzberger, *Fridericus*. „Film-Kurier“ 9. 2. 1937.

34) Viz pozn. č. 32.



Jedna z kreseb Adolpha Menzela (publikovaná v roce 1878), které několika generacím Němců vytvořily představu „starého Fritze“.



*Menzelova kresba na pohlednici vydané v roce 1936 ke 150. výročí smrti Friedricha II.
a opatřené heslem: „Bud'te socialisty činu.“*

nickou dráhu. Z toho důvodu mu zakazuje jeho oblíbené francouzské knihy, hru na flétnu a po zmařeném pokusu o útěk z otcovské despotie internuje mladého prince v pevnostním vězení, kde dokonce musí přihlížet popravě svého přítele a pomocníka při útěku poručíka von Katte. Ke smíření mezi oběma muži dochází až v okamžiku smrti starého krále, kdy syn konečně pochopí, že příčinou otcovy tvrdosti byla snaha připravit jej na budoucí poslání a přijme za svou devizu, že panovník je povinován v první řadě svému státu a jeho osobní city a záliby musejí ustoupit do pozadí. Proto jej také umírající Friedrich Wilhelm I. doporučuje svým generálům jako budoucího krále, který učiní Prusko velikým.³⁵⁾ Opět je tedy kladen důraz na tvrdost, disciplínu a vůdčího jedince, který je ztrátou (nebo odnětím) lidských vlastností předurčen k nadčlověčí velikosti.

Přímo kvintesencí filmové podoby fridericiánských tradic je dílo režiséra Veita Harlana *Veliký král* (*Der große König*, 1942) a zaslouží si proto větší pozornost. Jeho děj je opět zasazen do časů sedmileté války: začíná pruskou porážkou po bitvě u Kunnesdorfu (12. srpna 1759) a přes další peripetie válečného dění sleduje osudy krále Friedricha až do konečného vítězství. V titulní roli se objevil opět – tentokrát na výslovné přání Adolfa Hitlera – Otto Gebühr.³⁶⁾ Jednalo se o nákladný velkofilm, s jehož přípravami bylo započato již v roce 1940 a režisér k němu podle vlastního svědectví prostudoval řadu odborných prací.³⁷⁾ Během natáčení prodělalo dílo řadu proměn z nich ty nejdůležitější vyvolalo zahájení války proti Sovětskému svazu. Je-li možno Harlanovi věřit, odpovídala původní verze historické skutečnosti: obrat ve válce totiž zapříčinila z velké míry i smrt carevny Alžběty, jejíž nástupce Petr III. nejenom že vycouval z protipruské koalice, ale dokonce přešel na Friedrichovu stranu. To umožnilo Prusku vzpamatovat se, a i když po Petrově odstranění nová carevna Kateřina II. svá vojska odvolala, přece ruská zrada pomohla Prusku k překonání nejhorší krize. Uvádět Rusko jako spojence ovšem nebylo po 22. červnu 1941 možné, a jak Harlanovi vysvětlil osobně Goebbels, film musel ukázat, že za vítězství je možno děkovat pouze geniální strategii pruského krále a jeho schopnosti přemáhat nejtěžší rány osudu.³⁸⁾ Nejvyšší pán německého filmu se ale neomezil jen na sledování takovýchto zásadních otázek a se stejnou pozorností se věnoval i detailům, např. nedovolil použití melodie písně o princovi Evženovi Savojském jako leitmotivu doprovázejícího obraz habsburské armády (leitmotivem pruským měl být *Hohenfriedberger Marsch*) s odůvodněním, že není možné vyvolávat nepřátelské pocity vůči Rakousku, které je nyní součástí tisícileté říše a navíc jméno „Prinz Eugen“ nese i německá válečná loď.³⁹⁾ Ani tím však potíže s ostře sledovaným filmem neskončily –

35) Propagační materiály v dokumentačním odd. Filmového muzea ve Frankfurtu nad Mohanem. Srov. též F. Courtaud – P. Cadars, c.d., s. 71-73.

36) Podle vzpomínek Veita Harlana měl hlavní postavu původně hrát Werner Krauss. Viz Veit Harlan, *Im Schatten meiner Filme. Selbstbiographie*. Hrsg. von H. C. Opfermann, Gütersloh 1966, s. 134.

37) Je zajímavé, že Harlan výslovně uvádí díla, která s nacistickou ideologií neměla nic společného, totiž Carlylovy *Dějiny pruského krále Friedricha II.* a práci Thomase Manna *Friedrich und die Große Koalition*, které mu prý výslovně doporučil Goebbels. Tamtéž, s. 132-133.

38) Tamtéž, s. 137.

39) Tamtéž, s. 136.

po neoficiálním předvedení zástupcům uměleckých, politických a vojenských kruhů se proti němu postavilo vrchní velení říšské branné moci. Vojákům se nelíbilo, že Harlan ve zřejmé snaze zdůraznit Friedrichovu velikost a jedinečnost akcentuje jeho vůli k pokračování v boji i proti mínění „odborníky“ uvažujících generálů.⁴⁰⁾ O film byl v hlavním stanu veden zápas, který rozhodl až zásah samotného Hitlera. Vůdce si ce snímek neviděl, ale nechal si o něm podrobně referovat. Říšskému kancléři a vojenskému diletantovi, který se s Friedrichem rád identifikoval (a který zároveň neměl v přílišné lásce profesionální vojáky), se jistě líbily scény, v nichž král proti názorům odborníků, veden intuicí a vírou v konečné vítězství, přebírá velení do vlastních rukou a nakonec skutečně vítězí.

Je samozřejmé, že *Veliký král* byl také patřičně propagandisticky využit – vždyť to byl hlavní důvod jeho vzniku. 2. března 1942 dostal tisk od ProMi pokyny, jak o filmu referovat. Měl se vyvarovat všech analogií sedmileté války se současností a Friedricha s Hitlerem; pesimistická situace Pruska na začátku filmu nemá údajně nic společného s aktuálním stavem. Úlitbou vrchnímu velení bylo výslovné upozornění, že jakékoli komentování defetistického chování pruských generálů by mohlo vést na scestí.⁴¹⁾ Tisk se také podle těchto pokynů zařídil – referáty zdůrazňovaly hlavně historickou věrnost díla, věrohodnost obrazu „velkého vojevůdce a státníka“; to ostatně akcentovaly i komentáře režiséra.⁴²⁾

Goebbelsovy pokyny novinářům jsou jen ve zdánlivém rozporu s výše uvedenými prvky aktualizace historické reality – naopak svědčí o rafinovaném způsobu jeho vedení propagandy. Aktualizace v pojetí historické látky zde byla natolik očividná, že její zdůrazňování v recenzích a komentářích by bylo zbytečné a zřejmě by mohlo vést k právě opačnému účinku. Cílem bylo proto nechat diváka, aby na paralely mezi 18. a 20. stoletím přicházel sám a opakované zdůrazňování historické autenticity v něm mělo vyvolat dojem, že je sám schopen nacházet „poučení z dějin“. Přímé propagandistické využití si za to pro sebe vyhradil sám „Herr Doktor“, jak se Goebbelsovi obvykle říkalo. Odkazem na film *Veliký král* zahájil např. svůj projev na slavnostním shromáždění NSDAP 19. dubna 1942, tedy v předvečer 53. narozenin Adolfa Hitlera. Prezentoval tu Harlanův snímek jako pokus o zachycení lidské podoby historického hrdiny, jako člověka těžce zkoušeného osudem – samozřejmě je ale i v tomto kontextu uváděna historická věrnost filmového zpracování. Podle Goebbelsovy řeči vyplývá Friedrichova velikost a historická jedinečnost z vnitřní síly, která mu pomáhala překonávat těžké životní rány – tak mohl poskytnout zářný příklad svému mnohdy i pochybujícímu okolí. Filmu se tak prý podařilo odhalit hlubší zákonitosti dějin,

40) Viz zápisy z Goebbelsova deníku 28. ledna 1942: „Es sind viele Herren vom OKW da, die durch Darstellung des Films, vor allem durch die scharfe Kritik am Defaitismus der damaligen Generalität, einigermaßen benommen sind.“ A z 2. března 1942: „Ein Teil der Generalität hat dagegen Einspruch erhoben, daß in den entscheidenden Stunden Friedrich der Große auch von seinen Generalen im Stich gelassen wird.“ Cit. dle G. Albrecht, c. d., s. 55.

41) „Wollt ihr den totalen Krieg?“ *Die geheimen Goebbels-Konferenzen 1939 – 1945*. Hrsg. von Willi A. Bolcke, Stuttgart 1967, s. 220.

42) „Ich habe in meinem Film strengstens vermieden irgendwelche effektvollen erfindungen auf Kosten der Wahrheit einzuflechten.“ Veit Harlan, *Spiegel geschichtlicher Wahrheit*.(!) „Völkische Beobachter“, 4. 3. 1942.



*Dvě podoby „velikého krále“: unavený, snášející útrapy války spolu s vojáky,
ale přesto nezlomený...*



*...a nakonec triumfující – ne pro svou osobu, nýbrž pro slávu Pruska
(rozvinutý prapor v pozadí). (Veliký král; r. Veit Harlan, 1942)*



Vyrovnané řady pruské pěchoty disciplinovaně nastupující do útoku – typická bitevní scéna všech fridericiánských filmů. (Veliký král; r. Veit Harlan, 1942)



Otto Gebühr v kostýmu Friedricha II. uprostřed německé generality.



Tento portrét Friedricha II. (pravděpodobně kopie olejomalby Antona Graffa z roku 1764) byl majetkem Adolfa Hitlera a visel nejen v říšské kacířnici, ale v roce 1945 i ve vůdcově bunkru.



Příchod židů do Stuttgartu. Süßovi souvěrci se do města stěhují s veškerým svým majetkem a jsou rozhodnutí se ve Württembersku usídlit natrvalo. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)

které teprve umožňují čerpat z nich poučení pro současnost. To pak, podle Goebbelse, leží v síle vůdcovského génia, ve víře v osud, v pevném postoji v neštěstí, ve věrnosti, s níž Friedrich sloužil svému historickému poslání i v heroické osamělosti, s níž nesl svůj osud. Závěr je nasnadě – se stejnou pevností musí nyní německý národ snášet svůj osud, neodporovat mu a důvěřovat vůdci.⁴³⁾

Skutečné přijetí filmu mezi německým obyvatelstvem bylo příznivé, ne však zase tak úplně jednoznačné, jak by si tvůrci nacistické propagandy přáli. Zpravodajská svodka, sestavovaná v Hlavním úřadu říšské bezpečnosti na základě hlášení orgánů gestapa, Sicherheitsdienstu a stranických organizací sice uvádí, že film je ve všech částech říše přijímán se zájmem a s porozuměním, nezamlčuje však ani hlasy kritické. Ty přicházejí především z dunajských a alpských žup, tj. tradičních bašt habsburského loyalismu. Jejich obyvatelům samozřejmě nebyla příliš po chuti glorifikace Pruska, vzrůstajícího se na úkor císařské moci. Zajímavé ale je, že zdůrazňování pruského významu se nelíbilo ani v Sudetech (Opava, Karlovy Vary, Liberec), výtky však byly v těchto případech motivovány obavami z rozbití německé jednoty – podle hlášení zde byl odsuzován každý partikularismus v nahlížení na německé národní dějiny, lhostejno zda vycházel z Vídně nebo z Berlína. Hlášení z jiných míst uváděla, že někteří diváci, zvláště ženy, si stěžují na přemíru válečných scén, pro méně vzdělané publikum byl film údajně nesrozumitelný apod.⁴⁴⁾ Celkové ocenění je ovšem kladné –

43) Goebbels-Reden. Bd. 2. 1939 – 1945. Hrsg. von Helmut Heiber, Düsseldorf 1972, s. 112-115.

44) Heinz Boberach (Hrsg.), *Meldungen aus dem Reich. Die geheime Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS 1938 - 1945*. Bd. 10, s. 3759.



Podle Harlana dvě podoby téhož fenoménu: uhlazený Süß se svým méně civilizovaným tajemníkem. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)

diváci citlivě vnímali paralely se současností (i když některým připadaly „příliš hrubé“) a s uspokojením přijímali obraz pruských dějin „bez závoje měšťácké morálky“. ⁴⁵⁾ Zpravodajské svodky uvádějí i ohlasy na zmíněný Goebbelsův projev, který „vzal národ za srdce“, a s porozuměním bylo prý i přijato srovnání vůdce s Friedrichem Velikým, mělo údajně odpovídat osobnímu vztahu „soukmenovců k vůdci“. ⁴⁶⁾

Další velkou postavou pruských a německých dějin, na kterou se zaměřila pozornost filmařů, byl Otto von Bismarck. Železnému kancléři byly ve válečných letech věnovány dva filmy: *Bismarck* režiséra Wolfganga Liebeneinera z roku 1940 a *Propuštění* (Die Entlassung) od téhož tvůrce z roku 1942. První film je celkem tradičně pojatý životopis zachycující Bismarckovu politickou činnost od nástupu do úřadu až po triumfální zakončení jeho díla svoláním německého císařství v roce 1871. Oslavná tendence snímku nezapře, že jedním z impulsů jeho vzniku bylo 125. výročí kancléřova narození připomínané roku 1940. Pozornost je upřena takřka výhradně na veřejnou stránku Bismarckova života – hrdina je tu prostě ztělesněním určité historicko-politické ideje, o jeho soukromí se nedovíme prakticky nic. Z propagandistického hlediska je asi nejvýznamnější rovnítko, které film klade mezi zahraniční nepřátele německého sjednocovacího úsilí a domácí opozici. Obojí bylo překážkou, kterou musel kancléř překonat a obojí představovalo pro jeho dílo stejně vážné nebezpečí.

45) Tamtéž, s. 3759-3760.

46) Tamtéž, s. 3660-3662. O propagandistickém využití tohoto filmu viz i Ian Kershaw, *Hitlerův mýtus. Image a skutečnost v Třetí říši*. Praha 1992, s. 140.



Německá cudnost ...



...kontra Židovská smyslnost. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)

V tomto ohledu je klíčová scéna řečnického souboje mezi Bismarckem a jeho demokraticko-pacifistickým odpůrcem Virchowem na půdě pruského sněmu. Zatímco Virchow se odvolává na humanistickou tradici Němců jako národa „myslitelů a básníků“, ironizuje Bismarck jeho názor výrokem, že zatímco Němci budou snít, rozdělí si ostatní národy svět mezi sebe.⁴⁷⁾ I zde je tedy kladen akcent na sílu jako na jediný prostředek mezinárodního prosazení, na odmítnutí humanismu a na sjednocující význam vůdcovské vůle proti roztržitému mínění demokratického systému. Stejně jako u *Velikého krále* se podařilo i zde najít hlavního představitele (Karl Hartmann), který po fyzické stránce odpovídal svému historickému vzoru, a i zde byla hlavní linie propagandistického využití vedena na zdůraznění paralely mezi minulostí a současností. Noviny psaly o tom, že kancléř Bismarck započal veliké dílo (tj. vybudování velké německé říše), které je teprve dnes dokončeno pod vedením Adolfa Hitlera.⁴⁸⁾

Zpravodajské materiály vypovídají o nadšeném přijetí filmu mezi obyvatelstvem – byl označován za dosud nejlepší německý historický film, oceňován pro svou faktickou věrnost, která na diváky údajně působila až dokumentárním dojmem a stranou samozřejmě nezůstaly ani zmíněné paralely mezi Bismarckem a Hitlerem. Např. zprávy ze Štětína, Stuttgartu a Královce označují promítání filmu za „aktuální hodinu dějepisu“.⁴⁹⁾ Přesně podle záměrů tvůrců nacionálně socialistické propagandy byly přijímány scény zobrazující sněmovní jednání, které působily ve smyslu odmítání par

47) Srov. F. Courtade – P. Cadars, c. d., s. 81.

48) „Der Angriff“, 1. 9. 1940. Cit. dle A. Marquardt – H. Rothsack, c. d., s. 265.

49) H. Boberach, c. d., Bd. 6., s. 1943.



Provedení rozsudku nad Oppenheimerem. (Žid Süß; r. Veit Harlan, 1940)



*Vzorná kooperace vojenské i civilní složky: vůdčí postava osvobozovacích válek, pozdější generál Gneisenau a purkmistr Nettelbeck při štábní poradě o obraně města.
(Kolberg; r. Veit Harlan, 1945)*

lamentní „žvanírny“⁵⁰⁾ a naopak poukazovaly na přednosti podřízení se jediné autoritě. Za zvláštní upozornění stojí, že publikum nacházelo aktuální rysy i v těch sekvencích, kde Bismarck po válce s Rakouskem roku 1866 prosazuje nutnost smíření s dosavadním protivníkem – byly chápány jako předobraz současného vztahu Třetí říše k Sovětskému svazu.⁵¹⁾

S filmem *Propuštěn* byla situace komplikovanější. Zde se už totiž nejedná o oslavný přehled politického díla korunovaný skvělým úspěchem, ale o postižení neradostného závěru kancléřova veřejného působení, kdy jej mladý ambiciózní císař Vilém II., toužící převzít řízení státu do vlastních rukou, v roce 1890 propustil. Jedná se tedy o mnohem konfliktnější děj, než tomu bývá v případě standardních životopisných snímků, a také obraz německé národní solidarity zde nevyhlíží tak ideálně jako ve filmu *Bismarck*. Kancléřovými protivníky jsou zde totiž nejenom humanisté, pacifisté a socialisté (August Bebel), ale i zástupci nacionalistických a expanzionistických kruhů – vedle samotného císaře je to především státní sekretář von Holstein.

Propagování nacistického světového názoru se tedy mohlo ve filmu projevit jen okrajově, např. výrokem umírajícího Viléma I.: „Mé dílo je skončeno. Byl to teprve začátek. Dokončí jej lid.“ („Mein Werk ist beendet. Das war erst der Anfang. Das Volk wird es vollenden.“)⁵²⁾ Relace s aktuální politickou situací pak byla ještě kom

50) Hlášení uvádí doslovný citát: „Nur gut, daß wir heute keine derartigen Quasselbauden mehr in Deutschland haben.“ Tamtéž.

51) Tamtéž

52) Cit. dle F. Courtade – P. Cadars, c. d., s. 82.

plikovanější. Scénář filmu využíval jako svůj hlavní pramen Bismarckovy paměti a na jejich základě historicky správně uváděl kancléřovu snahu o udržení dobrých vztahů s Ruskem jako jednu z důležitých příčin roztržky s mladým císařem. Výroky o nutnosti smlouvy s carem, aby Německá říše nebyla vystavena nebezpečí boje na dvou frontách, který by pro ni představoval smrtelné nebezpečí, vyhovovaly politickému stavu v době německo-sovětského paktu, po zahájení války se SSSR ale mohly vyznívat přímo velezrádně.⁵³⁾ A hlavní dějovou linii díla nebylo tak snadné změnit cenzurními zásahy, jako byla např. úprava některých scén vyznívajících příliš revolučně (sněmovní řeč Augusta Bebela o válečných obětech, kterým jsou vystaveny masy německého obyvatelstva).⁵⁴⁾

Není tedy divu, že uvedení filmu vyvolávalo mezi nacistickou elitou značné rozpaky. Nakonec Hitler 21. srpna 1942 rozhodl, aby byl film nejprve promítnut v nějakém „neutrálním“ německém městě a definitivně aby bylo rozhodnuto teprve na základě tamního ohlasu.⁵⁵⁾ Jako zkušební místo byl vybrán Štětín a tisk měl o této předpremiéře referovat zdrženlivě jako pouze o lokální záležitosti.⁵⁶⁾ Štětínské promítání proběhlo bezproblémově, a tak 6. října 1942 následovala slavnostní premiéra v Berlíně. Novináři dostali za úkol soustředit se na kritiku Viléma II. a celé téma pojímat jako tragickou kapitolu německých dějin 19. století; zvláště měl být zdůrazněn rozdíl mezi tehdejším a nynějším vedením německé říše.⁵⁷⁾ O skutečných ohlasech filmu nejsme bohužel informováni tak podrobně jako v případě *Velikého krále a Bismarcka* – postupem doby totiž kulturní záležitosti ze zpravodajských hlášení mizejí a nahrazuje je reakce na vývoj válečné situace, bombardování, zásobovacích potíží apod. Podle zápisu v Goebbelsově deníku (13. prosince 1942) nebyl film přijat s nějakým obzvláštním nadšením. Ministr propagandy přičítal tuto chladnou odezvu jednak tomu, že se jedná o typicky „mužský film“, který není schopen zaujmout ženskou část publika a jednak nárokům, které jeho pochopení klade na míru předběžných historických znalostí.⁵⁸⁾

Vedle obvyklého přístupu k historické tematice spjatého s velikány pruských (= německých) dějin stála před kinematografií Třetí říše specifická tematika židovská a samozřejmě i v tomto případě se tvůrci obrátili mj. také k minulosti. Vznikl tak jeden z nejvýznamnějších – a jakkoliv se to ke stylu odborného příspěvku nehodí, je na místě říci – nejodpornějších snímků nacistické éry: *Žid Süß* (Jud Süß). Uveden byl roku 1940 a režie se ujal opět specialista na historické látky Veit Harlan. Námět čerpá ze skutečného příběhu Josefa Süße Oppenheimera, který ve třicátých letech 18. století působil jako finanční rada wüttemberského vévody, dosáhl v této funkci řady

53) Ve filmu říká např. Bismarck von Holsteinovi: „Sie haben die Interesse des Reiches, sie haben das Vaterland geopfert, um ihren Machthunger zu stillen, den Sie wie ein Laster verbergen, den sie sind ja nicht dumm, sie wissen, daß uns jetzt der Zweifronten Krieg droht.“ Cit. dle „Wollt ihr den totalen Krieg?“, s. 274.

54) F. Courtade – P. Cadars, c. d., s. 82.

55) „Wollt ihr den totalen Krieg?“, s. 273.

56) Cit. dle G. Albrecht, c. d., s. 71.

57) „Wollt ihr den totalen Krieg?“, s. 274.

58) Úryvek z Goebbelsova deníku viz G. Albrecht, c. d., s. 71.

úspěchů – tím si ovšem také vytvořil mocné nepřátele, kteří po vévodově smrti dosáhli jeho zatčení a odsouzení k smrti. Oppenheimerovy dramatické životní osudy se vícekrát staly předmětem uměleckého zpracování – z nich největší proslulosti dosáhl román Liona Feuchtwangera z roku 1925.

Na rozdíl od něho ovšem Veit Harlan pojal Oppenheimera jako ztělesnění všech negativních vlastností nacisty židům připisovaných. V hereckém podání Ferdinanda Mariana je to úskočný a prohnáný finančník, který bezohlednou daňovou politikou naplní kromě své vlastní kapsy i pokladny státní a vévodovu, ale vyžaduje za to jak rozšíření svých osobních pravomocí, tak otevření stuttgartských bran pro své souvěrce, kteří pak skutečně Württembersko zaplaví. Nechybí tu ani nacisty často využívaný motiv vypočítaný k působení na nejnižší lidské pudy – „prznění rasy“, když Süß zneuctí dceru jednoho z württemberských státních radů Dorotheu, kterou hrála Harlanova manželka Kristina Söderbaumová jako zosobnění ideálu nordické ženské krásy a cudné ušlechtilosti. Filmový příběh končí Süßovým odsouzením a ortelováním – zavřením do železné klece zavěšené na vysoké šibenici. Závěrem pak čte jeden ze soudců výnos, jímž jsou židé na věčné časy vypovídaní z Württemberska a s patrnou tendencí apelující na příští německá pokolení, aby si z tohoto případu vzala ponaučení a už nikdy nepřipustila vzestup židovského vlivu.

Emotivní působení díla posilovalo i herecké obsazení, kromě Ferdinanda Mariana v titulní roli hrál všechny ostatní židovské úlohy Werner Krauss. Ideologický základ tohoto zvláštního kroku objasnil sám režisér v rozhovoru pro časopis *Der Film* – ztvárnění postav zbožného patriarchy, vychytralého obchodníka, podvodníka atd. jedním hercem ukazuje, že všechny různé židovské typy vycházejí z jednoho společného kořene.⁵⁹⁾ Vrcholem cynismu ovšem bylo využití zdecimovaných obyvatel polských ghatt jako „zvláště odpudivých typů“ pro židovský kompars. Harlan sám se k tomu vyjádřil, že právě po studijní cestě po východních židovských sídlech viděl autentický prazáklad židovstva.⁶⁰⁾

Tisková kampaň spouštěá ještě před uvedením filmu do kin zdůrazňovala, jako obvykle, historickou věrnost filmového zpracování, rozepisovala se o Harlanových studiích ve stuttgartském archivu apod. Goebbelsova propaganda zde navíc použila stejného triku jako v případě *Velikého krále* – *tisk dostal pokyn, aby o filmu nereferoval jako o antisemitském, toto posláním z něho mělo odvodit publikum samo.*⁶¹⁾ A ohlas u publika odpovídal očekávání. Film byl označován za realistický obraz nejenom minulého, ale i současného židovstva. Při promítání docházelo k protižidovským demonstracím, např. v Berlíně byly zaznamenány výkřiky: „Vyžene židy z Kurfürstendammu! Pryč s posledním židem z Německa!“ Charakteristický je také dojem, kterým film působil při konečném řešení židovské otázky. Hlášení uvádějí reakce typu: „Můžeme si umýt ruce.“⁶²⁾ O způsobech využívání tohoto filmu svědčí konečně i skutečnost,

59) „Der Film“, 20. 1. 1940. Cit. dle J. W u l f, c. d., s. 444.

60) Tamtéž.

61) Tamtéž, s. 448. V. H a r l a n, c. d., s. 91.

62) H. B o b e r a c h, c. d., Bd. 6, s. 1811-1812.

která nevyžaduje dalšího komentáře: dne 30. září 1942 nařídil Heinrich Himmler zvláštním výnosem jeho zhlédnutí všem příslušníkům SS a policie.⁶³⁾

K interpretačně osvědčenému úseku německých dějin se nacistická kinematografie vrátila na samém sklonku trvání „tisícileté říše“. Prověřený Veit Harlan sáhl tentokrát znovu do období protinapoleonského boje a natočil film Kolberg. Snímek pojednává o zoufalé obraně pruského stejnojmenného města (dnes Kolobrzeg v Polsku) v letech 1806 – 1807 a je již plně prosycen atmosférou zániku, ideou „soumraku bohů“, které nacionálně socialistický režim ve své agónii propadl. Hlavní postavou je starosta města Nettelbeck, organizující spolu s pozdějším generálem Gneisenauem boj měšťanů proti nepřátelské přesile. Ideové poslání je jasné – představitelé vojenských i civilních orgánů jsou rozhodnutí raději spolu s obyvatelstvem zahynout v troskách zničeného města, než je vydat nepříteli; a touto ideou by měli být prodchnuti i všichni Němci.⁶⁴⁾

Na filmu jsou snad nejzajímavější okolnosti jeho natáčení, které výmluvně svědčí o významu, který nacistická špička historické tematice přikládala. Na samém konci Třetí říše byly vynakládány obrovské finanční prostředky a vznikal nejdražší film v celých dosavadních dějinách německé kinematografie (náklad 8,5 milionu říšských marek). V době posledních bojů, kdy armády na frontách zápolily s nedostatkem „lidského materiálu“, bylo z bojišť staženo přes 180 000 vojáků a námořníků, aby spolupůsobili při natáčení jako statisté, před kamerami se prohánělo na 6 000 koní, k vyvolání iluze zimní krajiny byly exteriéry zasypávány solí atd. atd.⁶⁵⁾

Vedení skomírající říše natolik spoléhalo v účinnost filmu pro povzbuzení morálky armády i civilního obyvatelstva, že se premiéra odehrávala dne 30. ledna 1945 nejenom v Berlíně, ale i v obležené pevnosti La Rochelle na atlantickém pobřeží. Historie se však obvykle neopakuje – stejně jako navzdory Hitlerovým a Goebbelsovým fantastickým představám nepřinesla smrt amerického prezidenta Roosevelta obrat v průběhu druhé světové války, jako se tomu stalo při skonu carevny Alžběty za války sedmileté, tak ani Nettelbeckův a Gneisenauův příklad z filmového plátna nevyvolal v život stejné všelidové hnutí jako na počátku 19. století.

* * *

Tento článek se pochopitelně nemohl zabývat všemi historickými filmy, které v období Třetí říše vznikly. Jeho cílem, jak již bylo řečeno, bylo pouze na několika příkladech postihnout funkci, kterou historická tematika plnila z hlediska potřeb nacistické propagandy. A zde jí byl rozhodujícími kruhy přikládán význam přímo klíčový. Kromě dokladů v textu již uvedených postačí snad konstatování, že z celkem 33 filmů, které ministerstvo propagandy na sklonku roku 1944 uznalo za vhodné k posílení odhodla-

63) J. W u l f, c. d., s. 451-452.

64) Charakteristický v tomto smyslu je název referátu o filmu ve Völkische Beobachter z 1. 2. 1945: „Kohlberg – ein Film? Ein Beispiel!“ Srov. F. C o u r t a d e – P. C a d a r s, c. d., s. 218.

65) Tato neuvěřitelná čísla uvádí Harlan ve svých pamětech a potvrzuje je většina zde citované literatury. Viz V. H a r l a n, c. d., s. 180-194.

nosti posledního Volkssturmu, jich historických bylo 12, tedy více než jedna třetina.⁶⁶⁾

K tomu, aby plnily tuto úlohu, musely ovšem nacistické historické filmy splňovat několik základních požadavků. V naprosté většině tematicky čerpaly z těch období, která již měla v německém historickém vědomí své pevné místo a byla tradičně spojována s určitým ideologickým hodnocením; totéž platí i o osobnostech, které si tvůrci vybírali za hlavní hrdiny. Nezbytnou podmínkou pro zamýšlený účín bylo také zdůrazňování historické autentičnosti filmových zpracování a věrnosti (často označované až za dokumentárnost) zobrazovaných dějů. Tento přístup spolu s přesně cílenou kampaní v tisku pak přinášel nesporné výsledky.

Tyto postuláty ovšem zdaleka neplatí pouze pro historické filmy vzniklé za nacistické éry. Přicházejí ke slovu takřka vždy, když je třeba „upravit“ historii ať už z politických a ideologických, nebo prostě komerčních potřeb. Stačí připomenout některé hollywoodské superprodukce nebo nám důvěrněji známá díla z padesátých let, vyrobená na naší straně železné opony.

PhDr. Jiří Rak (1947)

Historik zabývající se problematikou českých historických tradic a historického vědomí; publikoval řadu článků o problematice českého historického filmu (s I. Klimešem) a legionářské tematice v české kinematografii; je spoluautorem knihy Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře (s J. P. Kučerou, 1983), podílel se autorsky na dvoudílných Dějinách zemí Koruny české (1992); přispěvatel Husitského Tábora, Dějin a současnosti, Tvaru, Filmu a doby, Filmového sborníku historického atd. Působí na fakultě sociálních věd UK (katedra politologie).

(Adresa: FSV UK – katedra politologie, Smetanovo nábřeží 6, 110 00 Praha 1)

66) Boguslaw D r e w n i a k, *Der deutsche Film 1938 - 1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987, s. 647-648. Šlo o tyto filmy (v abecedním pořadí): *Der alte und der junge König* (r. Hans Steinhoff, 1935), *Bismarck* (r. Wolfgang Liebeneiner, 1940), *Der Choral von Leuthen* (r. Carl Froelich, 1933), *Die Entlassung* (r. Wolfgang Liebeneiner, 1942), *Friedrich Schiller* (r. Herbert Maisch, 1940), *Der große König* (r. Veit Harlan, 1942), *Jud Süß* (r. Veit Harlan, 1940), *Der Katzensteg* (r. Fritz Peter Buch, 1938), *Liselotte von der Pfalz* (r. Carl Froelich, 1935), *Schwarzer Jäger Johanna* (r. Johannes Meyer, 1934), *Trenck, der Pandur* (r. Herbert Selpin, 1940), *Das unsterbliche Herz* (r. Veit Harlan, 1939).

ZUSAMMENFASSUNG

DIE HISTORISCHE THEMATIK IN DEN FILMEN DES
DRITTEN REICHES

Jiří Rak

An dem Beispiel einiger ausgewählter Filme mit historischer Thematik bemüht sich der Artikel um das Erfassen der Funktion des historischen Films in der Zeit des Dritten Reiches. In den Intentionen der politischen Propaganda wandten sich die nazistischen Filmdreher vor allem zu denjenigen Perioden der deutschen Geschichte, die schon ihren festen Platz im Kontext des nationalen geschichtlichen Bewußtseins und auch einer mit ihm festgebundenen ideologischen Interpretation gehabt hatten. Das gleiche gilt auch über den historischen Persönlichkeiten, die zu Haupthelden dieser Filme wurden. Das bezieht sich auch auf die friderizianische Thematik, die von der deutschen Filmdreher schon in der Zeit der Weimarschen Republik mehrmals bearbeitet wurde. Die anscheinend aussichtslose Situation Preußens während des Siebenjährigen Krieges und die eiserne Wille des „großen Königs“, der als einziger dem Defätismus nicht erlag und an den endgültigen Sieg glaubte – das war die Thematik, die mit der zeitgenössischen politischen Situation, sowohl vor dem Jahre 1933 als auch später, stark resonierte. Zu einem Höhepunkt der Filmbearbeitungen der friderizianischen Sujets wurde der Film *Der große König* des Regisseurs Veit Harlan, der von der zeitgenössischen Propaganda auch zum direkten Vergleichen des historischen Preußischen Herrschers mit Adolf Hitler ausgenutzt wurde. Außer Friedrich II kehrte die deutsche Kinematographie zu dieser Zeit zu der preußischen Geschichte noch in der Interpretation des „eisernen Kanzler“ Otto von Bismarck zurück. Zwei Filme (*Bismarck, Die Entlassung*) drehte über ihm der Regisseur Wolfgang Liebeneiner. Auch in diesem Fall stand im Vordergrund die Idee des starken Individuums, das seine Wille der Geschichte einprägt, und die propagandistische Ausnutzung zielte auf die Ablehnung der demokratischen Pluralität ab, die vom Standpunkt des führerischen Prinzips nur als eine nutzlose und manchmal auch schädliche Verspätung auf dem prädestinierten Wege der Geschichte schien. Auch die Ära der Befreiungskriege gegenüber der Napoleonschen Oberherrschaft in Deutschland am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hatte seinen festen Platz in dem historischen Bewußtsein. Der bedeutsamste Film mit dieser Thematik ist *Kolberg*, der Film des Regisseurs Veit Harlan, gedreht am selben Lebensende des „tausendjährigen Reiches“. Es war der kostspieligste Film in der bisherigen Geschichte der deutschen Kinematographie, mit dem die großen Hoffnungen der Nazihäuptlinge verbunden waren, im Sinne der Widerstandserregung der allgemeinen Volksmaßen gegen dem unaufhaltbaren Vordringen des Alliierten Armeen.

Außer diesen traditionellen Sujets wandten die deutschen Filmleute in die Geschichte auch bei dem obligatorischen antisemitistischen Thema. Es war wieder Veit Harlan, der den Film *Jud Süß*, einer der ausgeprägtesten Muster der Manipulation mit der Geschichte in den Intentionen der aktuellen politischen Bedürfnisse, drehte.

Die genau gezielten Pressekampagnen betonten bei allen politisch wichtigen historischen Filmen ihre Treue bei der Gestaltung der historischen Wirklichkeit und damit suggerierten Zuschauern den Eindruck, die Nazikulturträger selber seien fähig, die ideologisch relevante „Belehrung aus der Geschichte“ zu finden. Der nationalsozialistische Beispiel kann also in diesem Sinne auch als allgemeiner Maßstab bei jedem beliebigen politisch-ideologischen Mißbrauch des historischen Bewußtseins gelten.

Übersetzt von Ivan Žáček