Corpus Mundi. 2020. No 3 | ISSN: 2686-9055
Эпическое тело | Doi: 10.46539/cmj.v1i3.25

THE HERO AND HIS MURDERER. TO THE ICONOGRAPHY OF SIEGFRIED AND HAGEN[1]

Gunter E. Grimm (a)

(a) University of Duisburg-Essen. Essen, Germany. Email: gunter.grimm[at]uni-due.de

Abstract

Siegfried and Hagen, the main characters of the German heroic epic "The Song of the Nibelungs", are still recognizable and culturally significant images. There are certain "ideal" conceptions about their physical appearance. These visualizations come from a long tradition of iconographic representation of the main characters of the great epic, formed by various texts and works of fine art. This article examines the main milestones of this iconographic tradition, starting from the period of classicism and romanticism. The author gives a brief history of illustrations of the epic and examines the worlds of Richard Wagner and his tetralogy "The Ring of the Nibelung". The author also analyzes the ideological attitudes behind the image of the bodies of Nibelung heroes in the Empire, the Weimar Republic and the Third Reich. The article is richly provided with illustrations and figurative examples.

Keywords

“Song of the Nibelungs”; Iconography; Siegfried; Hagen; Body; Illustrations; Image; Nibelungs

This work is licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0 International License.

1 Translated from the German by E. A. Sarakaeva

Corpus Mundi. 2020. No 3 | ISSN: 2686-9055
The Epic Hero's Body | Doi: 10.46539/cmj.v1i3.25

ГЕРОЙ И ЕГО УБИЙЦА. К ИКОНОГРАФИИ ЗИГФРИДА И ХАГЕНА[1]

Гримм Гунтер Е. (a)

(a) Университет Дуйсбурга-Эссена. Эссен, Германия. Email: gunter.grimm[at]uni-due.de

Аннотация

Зигфрид и Хаген, главные герои германского героического эпоса «Песнь о Нибелунгах», до сих пор являются узнаваемыми и культурно значимыми образами. Существуют определенные «идеальные» представления об их внешности. Эти представления связаны с давней традицией иконографического представления главных действующих лиц великого эпоса, которая была сформирована различными текстами и произведениями изобразительного искусства. В настоящей статье рассматриваются главные вехи этой иконографической традиции, начиная с периода классицизма и романтизма. Автор приводит краткую историю иллюстраций эпоса и рассматривает миры Рихарда Вагнера и его тетралогии «Кольцо Нибелунга», а также анализирует идеологические установки, стоявшие за изображением тел героев-нибелунгов в империи, Веймарской республике и Третьем рейхе. Статья насыщена иллюстрациями и образными примерами.

Ключевые слова

«Песнь о Нибелунгах»; Иконография; Зигфрид; Хаген; Тело; Иллюстрации; Образ; Нибелунги

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution» («Атрибуция») 4.0 Всемирная

1 Перевод с немецкого: Саракаева Э.А.

ВВЕДЕНИЕ

Зигфрид и Хаген, мужчины-протагонисты «Песни о Нибелунгах», и по сей день являются общеизвестными персонажами; существует определенное представление о них обоих. Их образы являются частью давней традиции, которая была сформирована различными текстами и произведениями живописи и распространяется на многочисленные киноадаптации героического эпоса. Благодаря кинематографу, самому мощному на сегодняшний день трансмиттеру информации, образы этих двух героев остаются доступными для широкой публики.

Рис. 1. Пауль Рихтер в роли Зигфрида (1924)

Все позднейшие фильмы на тему нибелунгов попадают под влияние монументальной экранизации Фрица Ланга 1924 года, в которой популярный в то время Пауль Рихтер сыграл роль Зигфрида. В своём фильме Ланг изобразил Зигфрида героем с волнистыми светлыми волосами, который действует на фоне мифического пейзажа. Ориентация на Ланга особенно видна в фильме Харальда Рейна «Нибелунги» 1966/67 годов, в котором Уве Байер, 21-летний чемпион Германии по метанию молота, сыграл Зигфрида.

Рис. 2. Уве Байер в роли Зигфрида (1966/67)

Он закрепил этот портрет светловолосого атлета, причем неопытность исполнявшего роль актера подходила образу житейски неопытного, наивного голубоглазого героя. Зигфрид в этом фильме показан как своенравное дитя природы, каким представляют его «Песня о роговом Зигфриде» и «Народная книга о роговом Зигфриде».

В фильме Джакомо Джентиломо «Зигфрид», снятом в 1957 году, но поступившем в немецкие кинотеатры только в 1962 году, Себастьян Фишер воплотил образ лучезарного героя. Светлая грива волос и голубые глаза указывали – особенно для итальянской публики - на германский героизм.

Рис. 3. Себастьян Фишер в роли Зигфрида (1957)

В порнографической комедии Адриана «Легендарная любовная жизнь нибелунгов» 1970 года Зигфрида сыграл чемпион по десятиборью Шлезвиг-Гольштейна Раймунд Хармсторф. Этот актер, родившийся в 1939 году, тоже выделялся атлетическим телосложением; Зигфрид в его исполнении метался между полем боя и постелью.

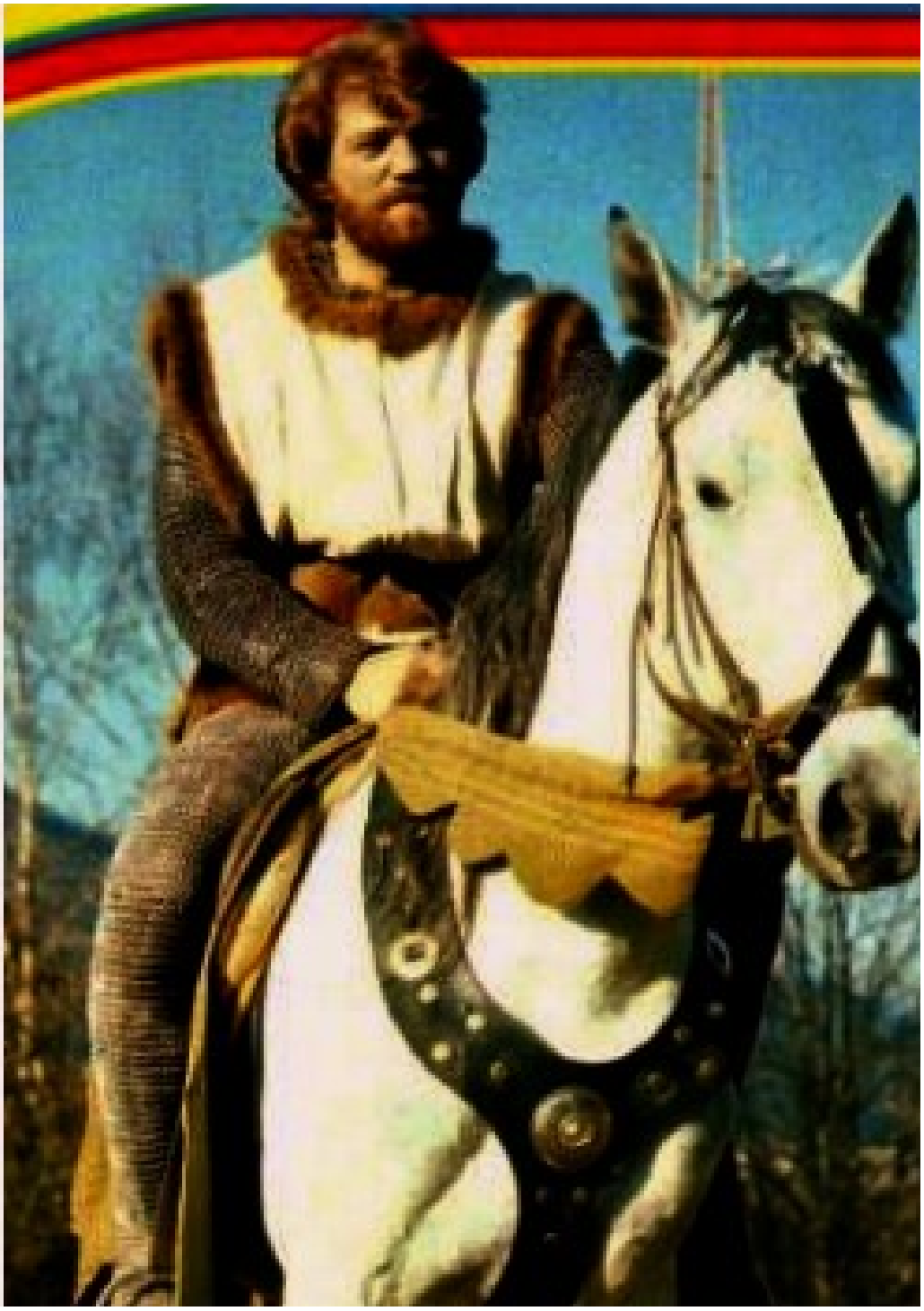

Рис. 4. Раймунд Хармсторф в роли Зигфрида (1970)

Бенно Фюрманн сыграл Зигфрида в фильме Ули Эделя «Нибелунги» 2004 года, тут герой не был ни голубоглаз, ни светловолос, но отличался молодостью и спортивной свежестью.

Рис. 5. Бенно Фюрманн в роли Зигфрида (2004)

Напротив, Свен Унтервальдт предложил совершенно другой образ Зигфрида в своей сатирической комедии «Зигфрид» 2005 года. В этом фильме почти 50-летний кёльнский комик Том Герхардт сыграл неуклюжего, неимоверно глупого и очень блондинистого героя. Его главными характеристиками были вечно хорошее настроение и безграничная наивность.

Рис. 6. Том Герхардт в роли Зигфрида (2005)

Соперник Зигфрида Хаген предстает в фильме Фрица Ланга одноглазым воином, его сыграл Ганс Адальберт Шлеттоу.

Рис. 7. Ганс Адальберт Шлеттоу в роли Хагена (1924)

Одноглазым Хаген показан также в фильме Харальда Рейнля «Нибелунги» 1967 года, его сыграл Зигфрид Вишневский, родившийся в Восточной Пруссии в 1922 году. Физическая сила и характерный голос позволили актеру создать практически идеальный образ Хагена фон Тронье.

Рис. 8. Зигфрид Вишневский в роли Хагена

В фильме Ули Эделя Хагена сыграл английский актер Джулиан Сэндс, которого, очевидно, выбрали на эту роль из-за его участия в фильмах ужасов. Его амплуа экранного злодея избавило режиссера от необходимости как-то маркировать внешность отрицательного персонажа. Хаген в этом фильме не показан ни одноглазым, ни могучим воином. Только волосы актера были окрашены в черный цвет.

Рис. 9. Джулиан Сэндс в роли Хагена (2004)

В экранизации Свена Унтервальда еще молодой актер Фолькер Бюдтс играет Хагена, одноглазого и вполне безобидного.

Рис. 10. Фолькер Бюдтс в роли Хагена (2005)

В фильмах Ланга, Рейнля и Эделя реализованы стереотипные образы обоих героев. Светлым и красивым, сильным и доверчивым предстает один персонаж, темным и физически обезображенным, коварным и вероломным – другой. Добро и зло, внешне хорошо идентифицированные, рельефны, будто вырезаны из древесины. Фильмы в основном воспроизводят стереотипы, заложенные традициями. В целом, Зигфрид – это мнение было подтверждено и личными интервью – считается могучим героем, бесстрашным и доверчивым. С Зигфридом ассоциируются такие характеристики, как светлые волосы, голубые глаза и наивность. Хаген, с другой стороны, считается темным героем, зловещим и хитрым. Эти суждения свидетельствуют об определенных традициях живописи, которые действуют и по сей день.

ЗИГФРИД И ХАГЕН В ОРИГИНАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ («ПЕСНЬ О НИБЕЛУНГАХ», «ТИДРЕКСАГА» (САГА О ДИТРИХЕ»), «ВЁЛЬСУНГАСАГА» (САГА О ВЁЛЬСУНГАХ»)

Когда речь заходит о создании образа, первый вопрос, который следует задать, заключается в том, какие из характеристик этого образа подтверждаются источниками, а также можно ли найти описания конкретных персонажей в средневековой «Песни о Нибелунгах» или в других текстах нибелунговской традиции.

Рис. 11. Рукопись b, Берлин, Государственная библиотека Берлина – Прусское культурное наследие, 681 ("Хундешагенская рукопись")

Сама по себе «Песнь о Нибелунгах» не дает никаких личностных описаний: ни внешность Зигфрида, ни внешность Хагена, ни внешность других людей там не описываются. В соответствии с обычаями, принятыми со времен гомеровского эпоса, действующие лица именуются только в соответствии с их доминирующими характеристиками. Зигфрид считается сильным, смелым, дерзким, бесстрашным, быстрым, и в то же время благородным, велико-

лепным и красивым. Он описывается устойчивыми формулами: «Зигфрид, отважный герой» или «могучий Зигфрид».

Тоже самое касается Хагена. Его тоже называют могучим, в качестве постоянного эпитета к нему применяется формула «свирепый Хаген», или фраза «неверный муж»[1].

Эти формулы, по крайней мере, затрагивают темные черты характера Хагена и создают контраст со светлым образом Зигфрида. Считается, что все эти эпитеты скорее являются описанием сущности персонажей, а не описанием самих личностей. В любом случае, художники могут лишь умозрительно воспринимать внешность героев, исходя из этих деталей, ипостазируя связь между психикой и физическим обликом. Тем не менее, следует спросить, не дают ли все-таки некоторые источники подсказки. Откуда взялись наши конкретные представления о внешнем виде Зигфрида и Хагена?

Нет сомнения в том, что в национальном сознании формируется архив памяти культурной единицы (ранее называвшийся народом), который черпает материал из различных источников. В случае нибелунгов есть два основных источника: немецкая традиция («Песнь о Нибелунгах») и северная традиция («Эдда», «Сага о Вёльсунгах», «Сага о Дитрихе»). Другими важными источниками были «Песня о роговом Зигфриде» (около 1500 г.) и «Народная книга о роговом Зигфриде» (написана в середине XVII в., напечатана в 1726 г.), оба источника передают юность Зигфрида: как сына короля и как слуги кузнеца. Это очевидное противоречие является результатом сочетания скандинавской и немецкой легенд. Юный Зигфрид описывается как дитя природы, выросший в диком краю у кузнеца Мима, он сам кует себе меч и с его помощью убивает дракона, в крови которого купается и становится неуязвимым.

Две скандинавские саги проливают свет на то, как выглядел Зигфрид. «Сага о Дитрихе» предлагает подробное описание:

> «У юного Сигурда были красивые каштановые волосы, которые ниспадали длинными кудрями. Его борода была короткая, густая и того же цвета. У него был высокий нос и широкое, сильное костистое лицо. Его глаза были настолько остры, что немногие находили в себе мужество заглянуть ему под брови. Его кожа была твердой, как шкура кабана или рог, так что никакое оружие ее не резало. Его плечи выглядели такими широкими, как плечи трех мужчин вместе

1 "Das Nibelungenlied" (Песнь о Нибелунгах) С. 149, Авентюра 15, строфа 887,3 "*in valsche neig im tiefe der ungetriuwe man*"

> взятых. Его тело было соразмерным по высоте и толщине и было сложено идеально. Но его сила была больше, чем его рост»[1]

Этот отрывок дает представление о человеке чрезвычайной силы и геркулесовского телосложения. Обе саги подчеркивают мудрость и красноречие героя, факт, который должен быть учтен в контексте общего представления о том, что Зигфрид – парень необразованный и пустоголовый.

У зловещего противника Зигфрида, мрачного Хагена, нет своей родословной в «Песни о нибелунгах». Но она есть в «Саге о Дитрихе», которая также характеризует его внешний вид. Здесь Хёгни оказывается сыном альба и королевы, жены короля Альдриана. Официально он считается внебрачным сыном Альдриана, на самом деле является единоутробным братом законного сына Альдриана Гуннара. Он описан таким образом:

> «У его брата Хёгни были длинные черные волосы с чем-то вроде кудрей, длинное лицо, большой нос, густые брови и темная борода. У него было темное лицо, дерзкое и внушающее ужас. У него был только один глаз, и смотрел он остро и угрожающе. Он был высокого роста, мощный во всем теле. Когда он надевал доспехи, он внушал восхищение и ужас. Он был сильнейшим из всех и лучшим наездником. Он обладал острым умом и тонким предчувствием; молчаливый, жесткий и страстный, он имел мужественное, гордое сердце, был быстр в принятии решений, жесток и беспощаден» (Die Geschichte Thidreks von Bern, 1967, p. 232).

Рихард Вагнер создал своего персонажа в «Кольце нибелунга» на основе этого сюжета – у него Хаген сын Альбриха, черного альба. У одноглазости героя есть разные источники:

Вотан или Один часто изображался как одноглазый бог. Чтобы сделать глоток из фонтана мудрости, он должен был пожертвовать одним глазом. Хаген тогда – его эльфийское воплощение. Второй вариант происходит из «Песни о Вальтере», где Хаген теряет глаз в борьбе с Вальтером; поэтому пустую глазницу он закрывает прядью волос или повязкой.

Вот и все что известно из оригинальных источников. Все остальное происходит из других традиций. Кстати, в иллюстрированных средневековых рукописях нет индивидуальных изображений, только типографские, как свидетельствуют иллюстрации к

1 “Die Geschichte Tidreks von Bern” (История Дитриха Бернского), С. 233. Почти аналогичное описание находим в “Die Geschichte von den Völsungen“ (Повести о Вёльсунгах), С.89

сцене убийства Зигфрида из так называемой Хундешагеншенской рукописи ***b*** 1440 года и рукописи ***k*** 1480 года.

Рис. 12. Манускрипт k, Вена, Австрийская национальная библиотека, Код. Виндоб. 1547/8 г. ("Пиаристская рукопись")

ИКОНОГРАФИЯ В ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА: КЛАССИЦИЗМ

В XVI и XVII веках «Песнь о Нибелунгах» была неизвестна, но сюжет жил в народной книге «Роговой Зигфрид», которая, в свою очередь, была переводом «Песни о роговом Зигфриде». Только после того, как Якоб Герман Оберайт в 1755 году обнаружил в библиотеке графа Хоэнемса рукопись "C" «Песни о Нибелунгах», герои-

ческий эпос вернулся в Германию. Сначала части рукописи C были изданы профессором эстетики из Цюриха Иоганном Якобом Бодмером в 1757 г., затем Кристоф Генрих Майлер осуществил в 1784 г. первое полное издание текста поэмы.

В XVIII веке, на который сильно повлияли идеалы и модели античности, германский Зигфрид сопоставлялся с гомеровским идеальным героем Ахиллесом. «Песнь о Нибелунгах» была возведена в статус национального эпоса. Ее персонажи стали национальными героями (Brackert, 1971; von See, 1991), воплотившими в себе национальные черты немцев. В «Универсальном Лексиконе» Цедлера 1744 года записаны драчливость, открытость, надежность, гостеприимство, дружелюбие, сострадание и целомудрие как национальные характеристики немцев (Zedler, 1744, 1703) Отголосок этого можно найти во влиятельной культурной морфологии Иоганна Готфрида Гердера «Идеи» (1784-1791) - конечно же, это не совпадение, поскольку оба произведения в конечном итоге обязаны своим содержанием описанию Германии Тацитом (Tacitus, 1978). Среди «германских народов» Гердер отмечает «великое, сильное и прекрасное телосложение», «интенсивно голубые глаза», «дух верности и воздержания, послушание, смелость и настойчивость» (Herder, 1989, 690f). Фридрих Генрих фон дер Хаген использует те же самые клише в предисловии к своему первому переводу «Песни о Нибелунгах», опубликованному в 1807 году – он считал поэму «одним из величайших и прекраснейших сочинений всех времен и народов». Ценности, которые он приписывал героям эпоса, фон дер Хаген считал типичными для немецкого национального характера:

> «гостеприимство, общая порядочность, честность, верность и дружба до смерти, человечность, мягкость и великодушие в страде сражений, героизм, непоколебимая стойкость, сверхчеловеческая храбрость, смелость и добровольная жертвенность во имя чести, долга и справедливости» (Hagen, 1807).

По-видимому, читатели признали Зигфрида воплощением немецкого национального характера, многие немцы ассоциировали себя с этим героем. Он стал зеркалом положительных черт и качеств нации.

Вторая половина XVIII века ознаменовалась поворотом к античности и ее идеалам. Инициатором стал Иоганн Иоахим Винкельманн со своим главным произведением «История искусства древности», опубликованным в 1764 году. Он считал «благородную простоту и тихое величие» критерием идеального греческого ис-

кусства. Эти идеалы также искались в литературе. Нет, пожалуй, другого художника, чей подход к иллюстрациям эпоса в духе классицизма более очевиден, чем соотечественник и современник Бодмера Иоганн Генрих Фюсли (1741-1825). Фюсли был родом из Цюриха, он переехал в Лондон и переводил там произведения Винкельмана. Фюсли работал над иллюстрациями к «Песни о Нибелунгах» с 1798 года, особенно интенсивно – с 1805 года, и как иллюстратор "Песни" он занимает совершенно особое место.

Рис. 13. Иоганн Генрих Фюсли: Зигфрид купается в крови дракона, рисунок карандашом и пером (1806).

Как и герои античности, персонажи эпоса представлены в его работах обнаженными или одетыми в старинную одежду. Обнаженным показан Зигфрид, например, когда он купается в крови дракона, когда борется с Альбрихом, демонстрируя юношескую силу и полное соответствие ахиллесовому типу. На картине «Сон Кримхильды», написанной в 1805 году, на нем, однако, уже надет целомудренный фиговый листочек. Это не совпадение, что Зигфрид изображен с короткой стрижкой - так он похож на знаме-

нитую статую Гермеса. В Зигфриде Фюсли видел «лучшего Ахилла», как он сам утверждал в своей написанной в 1805 году шестистопным гекзаметром поэме «Месть сестры», посвященной Бодмеру (Füssli, 1973, p. 97)[1]. Зигфрид у Фюсли обнажен, когда встает на колени перед Кримхильдой, когда он, смертельно раненый, бросает щит в Хагена или когда он предстает перед Кримхильдой во сне. Хаген также нарисован как древний герой. В античной наготе он стоит перед дунайскими русалками, которые возвещают ему будущее. В заключительной сцене эпоса он лежит обнаженный в цепях перед Кримхильдой.

Рис. 14. Иоганн Генрих Фюсли: Кримхильда показывает Хагену голову Гунтера, рисунок карандашом и акварелью (1805 г.)

1 *Ja, Ihm danken wir es, daß in Sivrit ein beßer Achilleus / Wieder vom Grabe erstand;/ Zwar keiner Göttin Sohn, doch würdiger Halbgott / Als den dein Meister uns sang!* (Да, его мы должны благодарить за то, что Зигфрид восстал из могилы лучшим Ахиллесом. Он не был сыном богини, нет, он сам был гордым полубогом, как его воспел для нас поэт)

Это изображение вдохновлено знаменитой статуей Персея Челлини. Кримхильда показывает связанному Хагену отрубленную голову Гунтера как гипнотизирующую голову Медузы.

И Зигфрид, и Хаген изображаются как типичные идеальные герои, олицетворение власти и красоты. В конце концов, оба они взаимозаменяемы. Им не хватает индивидуальности.

Рис. 15. Бенвенуто Челлини: Персей, бронзовая статуя (1554 г.)

В отличие от обнаженных мужчин, героини появляются на картинах Фюсли в современных костюмах стиля ампир, как например в сцене "Ссора королев". Особенно это касается одежды и прически Кримхильды, которые соответствует моде 1805 года. Женщины целомудренно облачены в модную одежду времен Империи, муж-

чины предстают во вне-временной наготе! Здесь Фюсли сознательно вступает в исторический разрыв, сдерживаемый, с одной стороны, строгими нравственными законами своего времени. С другой стороны, только героям разрешалось представать перед зрителем обнаженными и только они были достойны древней формы изображения.

XIX ВЕК: РОМАНТИКИ, НАЗАРЯНЕ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

С живописцами XIX века ситуация была иной. Если в XVIII веке античные произведения искусства утвердились как идеал, то после открытия средневековья романтиками античность отступила на второй план. Значительную роль в этом сыграли и политические события. Немцы отреагировали на иностранное владычество Наполеона размышлениями о своей собственной истории. Эти экскурсы в историю включали в себя разные компоненты, такие, например, как прославление древнегерманского великолепия, империализма и рыцарства, или интерес к средневековому христианству с его священными зданиями, монастырями и библейским благочестием.

Даже Гёте, который долгое время был привержен классицизму в духе Винккельмана, интенсивно изучал «Песнь о Нибелунгах» в 1809 и 1810 годах. Его стансы «Романтическая поэзия» были исполнены дважды во время маскарадного шествия в феврале 1810 года. В этом стихотворении есть строфа от лица Зигфрида.

Зигфрид.
Тот же человек смело отходит в сторону,
Тот, что предназначался ей, тот, кого она потеряла.
Для своего друга он борется за такую добычу,
Смело пролетает через волшебные Огненные Врата;
Как красиво раскладывается свадебное ложе,
Он предпочитает дружбу любви:
Этот меч, произведение кузницы карлика,
Простись и с ним и с ней! – О странное супружество!
(Goethe, 1987, p. 248)

Сам Гёте видел в Зигфриде героя из скандинавской предыстории, фигуру из «серого средневековья»[1]. Издание стихотворения сопровождалось иллюстрациями. Анонимный художник не мог изобразить Зигфрида в духе Фюсли, в античной одежде или обна-

1 О том как Гёте разрабатывал тему нибелунгов см. Grimm 2011

женным – это не соответствовало бы историческим сведениям. Если поместить героя в восточный контекст и облачить его в одежду с ориентальным колоритом, такое решение тоже может быть неудобным, вызывая очевидные ассоциации с великим переселением народов или с армией Аттилы. Свисающие вниз усы, кривая сабля и щит делали Зигфрида воином Востока. Изображения других персонажей тоже отличалось не-историзмом: византийская принцесса была одета во французские и турецкие наряды, на Ротере была странная смесь рыцарских доспехов и ренессансных облачений, на Брунхильде был костюм Афины-Паллады. Здесь безошибочно прослеживается склонность Гете к «этнографической экзотике» (Schulte-Wülwer, 1980, 27f).

Рис. 16. Маскарадное шествие Гёте "Романтическая поэзия" в Веймаре 30 января 1810 г., анонимная иллюстрация (1810 г.)

Фигура Зигфрида в колодах карт XIX века тоже представлена не-исторически. В 1809 году скульптор Фридрих Тик рисует колоду карт с изображением героев четырех героических саг на 62 листах. На одной из карт Зигфрид предстает на красном фоне как рыцарь в доспехах, с мечом и шапкой-невидимкой. Корона идентифицирует его как короля, копье указывает на орудие убийства, жертвой которого он стал. Такое изображение рыцаря соответствовало художественному идеалу романтиков.

Рис. 17. Фридрих Тик - Зигфрид, карты (1809 г.)

Август Вильгельм Шлегель советовал художникам не придерживаться в своем искусстве определенных исторических костюмов (ibid., p. 22). Брат Фридриха Тика Людвиг сформулировал положение о том, что для художественного изображения средневековья и эпохи рыцарства больше всего подходит так называемый «испанский костюм» (ibid., p. 22; Tieck, 1852, 19f). Соответственно, Зигфрид появляется в средневековом платье, в великолепных, несколько пестрых доспехах и не менее красочном поясе, Хаген - в испанском камзоле, шароварах, с черным плащом и шляпой, на которой качаются три мефистофельских пера. «Испанский костюм» ассоциировался у зрителей с силой и гордостью, присущими, как полагали, испанцам.

Изображение Зигфрида в виде средневекового рыцаря было очень распространено среди романтиков, имевшим большую склонность к средневековью. Петр Корнелиус (1783-1867) заложил основы такого изображения и оказал влияние на многих молодых художников. Во время своего пребывания в Риме около 1812 года он начал цикл «Песнь о Нибелунгах», иллюстрирующий только первую часть поэмы. Его работы увидели свет в 1817 году, а титульный лист – в 1821 году. Он написал франкфуртскому арт-дилеру Веннеру: «А теперь два слова о самой работе. Эти рисунки должны стать знаковыми для «Песни о Нибелунгах». Это должно

быть произведение, в котором отражена вся слава старых времен, но особенно слава нашей родины!» (Riegel 1883, 19). В прощальной сцене с Кримхильдой (1815-1817) он нарисовал Зигфрида в воображаемом «старом немецком костюме» и снабдил его верной собакой в качестве животного символа безусловной верности.

Рис. 18. Питер Корнелиус: "Прощание Зигфрида с Кримхильдой", медная гравюра (ок. 1812-17 г.).

Зигфрид также появляется как благородный рыцарь на медвежьих охотах и на свадьбах – «как сильный и в то же время дружелюбный и ничего не подозревающий герой, которого обманным путем предал и убил «свирепый Хаген», настоящий злодей эпоса. Корнелиус предлагает идентифицировать «светлокудрого воина» непосредственно с немецкой нацией, на которую было совершено нападение, Хагена со злобным агрессором, который спасается бегством от своей смертельно раненой жертвы (Mattausch / Schmidt-Linsenhoff , 1978, p. 305)

Корнелиус не хотел давать в своих картинах представление об исторической реальности. Об этом свидетельствует смешение различных архитектурных элементов, относящихся к XIII-XVI векам. Также украшения людей и помещений, костюмы и мебель относятся у него к средневековому миру только в общих чертах. Нет сомнений в том, что намерение «воспитывать народ», которое преследовал Корнелиус, привело к определенной черно-белой манере

изображения, которая допускает только благородных или подлых персонажей. В итоге более поздние иллюстраторы более или менее ориентировались на его модель – таковы, например, рисунки Вильгельма фон Харнье, Карла Сандхааса и Фердинанда Фельнера, которые при том стремились к исторической достоверности[1]. Был также ряд художников, которые поместили Зигфрида в другие изобразительные традиции. Одна из таких традиций - образ Зигфрида- драконоборца, который секуляризировал фигуру христианского святого Георгия Истребителя драконов. Сюда также относятся рисунки Юлиуса Хюбнера и Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда[2], фрески Мраморного дворца в Потсдаме (1848) Карла Вильгельма Кольбе (Schulte-Wülwer, 1980, 115, 117) и гравюры на меди (1883) Вильгельма фон Каулбаха (Kastner 1986, 79; Johannes, 1981, 7).

Другая христианская живописная традиция была использована в сцене «Торжественное прощание у гроба с телом Зигфрида». В рисунке Карла Ганглоффа, умершего молодым, «Зигфрид в гробу» (1812) проводится явная параллель с Иисусовой жертвой (Schulte-Wülwer, 1980, 46-49).

Рис. 19. Карл Ганглофф: Зигфрид на носилках, рисунок пером и чернилами (1812 г.)

1 Например, в 1818 году Харнье нарисовал "Зигфрида на охоте" в странном костюме, состоящем из доспехов, шлейфа и шлема с перьями -довольно нереальная охотничья одежда (см. Schulte-Wülwer, стр. 61-64) На рисунке Фердинанда Фельнера "Зигфрид на охоте в Оденвальде" (1819) Зигфрид также появляется в старинной немецкой охотничьей одежде. Тоже видим на рисунке Карла Сандхааса "Зигфрид ловит медведя" (около 1820 г.); (см. Schulte-Wülwer, стр. 67-69).

2 О Хюбнере см. Storch 1987, 79; о Шнорре фон Карольсфельде см. Schulte-Wülwer 1980, 116.

Важнейшим художником для иконографии нибелунгов, стал, несомненно, Юлиус Шнорр фон Карольсфельд (1794-1872). Фрески, выполненные им в Мюнхенской резиденции в 1831-1867 гг. по поручению баварского короля Людвига I или по проектам, выполненным его помощниками[1], впоследствии также использовались в качестве иллюстраций в различных изданиях «Песни о Нибелунгах» и, таким образом, заняли важное место в городских коллекциях книг.

Каролсфельд принадлежал к группе назарян – художников, которые в исторической манере работали над христианской и патриотической тематикой. Это означает, что они стремились, с одной стороны, идеализировать прошлое, а с другой – уловить исторический контекст, т.е. верно воспроизвести средневековую одежду, оружие и прически. В работах Карольсфельда Зигфрид также выступает как придворный рыцарь, но в исторически аутентичном костюме. Карольсфельд придумал адаптировать костюмы к XIII веку, времени зарождения «Песни о Нибелунгах». Сцены возвращения Зигфрида с саксонской войны или его брака с Кримхильдой показывают придворное великолепие: победитель едет на белом коне, шлемы и мантии основаны на парадных костюмах эпохи Высокого Средневековья. Зигфрид движется – как показывает флаг, который он носит с собой - подобно архангелу Михаилу, который побеждает сатану. По сравнению с почти экспрессионистскими фигурами Фюссли, фигуры Карольсфельда, с одной стороны, более статичны, а с другой - более театральны. Это можно увидеть в сцене, где Кримхильда падает на тело убитого Зигфрида – здесь её осанка копирует изображения Девы Марии – или в драматичной сцене у гроба Зигфрида, когда она указывает на Хагена, как на убийцу своего мужа. Сравнение с более старыми иллюстрациями Фюссли показывает, что Фюссли передает скорее внутренние ощущения, тогда как Карольсфельд скорее изображает внешнее проявление страданий. Почти трагический парадокс заключается в том, что фактически буржуазно-демократически настроенный художник поставил себя на службу аристократически-династическим целям и тем самым послужил образцом для феодальной исторической живописи.

В изображении противника и убийцы Зигфрида, Хагена фон Тронье, на ранней стадии встречались различные типы в зависи-

1 О реставрации фресок, которая была завершена в 2018 году, рассказывает последняя монография Кристиана Квайтцша и Стефана Вольфа «Зал нибелунгов в Мюнхенской резиденции» (Quaeitzsch / Wolf 2018); о нибелунговских фресках Шнорра - Шульте-Вюльвер (Schulte-Wülwer, стр. 90-111).

мости от оценки этого героя – в основном отрицательной, часто нейтральной, а иногда и положительной. Позитивные оценки подчеркивали его исключительную преданность, так называемую вассальную верность, негативные оценки рассматривали его как предателя и убийцу. Или, как и Зигфрид, он был представлен довольно нейтрально, просто как рыцарь. В 1809 году Фридрих Тик в своей карточной колоде первым изобразил Хагена с петушиным пером, как дьявола Мефистофеля, лукавого злодея.

Рис. 20. Фридрих Тик: Кримхильда и Хаген, карты (1809)

Петр Корнелиус последовал этой интерпретации и даже превзошел ее, добавив к мефистофельской фигуре Хагена кошку, как животное, олицетворяющее ложь и обман.

Рис. 21. Петр Корнелиус: Кримхильда вышивает для Хагена крестик на одежде Зигфрида, гравировка на медной пластине (1812/1817 г.)

Рисуя фигуры, он ориентировался на четкие линии Дюрера. Образ Хагена четко смоделирован по образцу гравюры на меди Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» – этот рисунок Корнелиус собирался повторить в виде фрески при написании серии нибелунговских картин.

Рис. 22. Альбрехт Дюрер: Рыцарь, Смерть и Дьявол, гравюра на меди (1513 г.)

Рис. 23. Питер Корнелиус: Хаген и дунайские русалки, карандашный набросок (недатированный)

Однако план не был реализован, от него остался только рисунок тушью «Хаген топит клад нибелунгов», который художник сделал в 1856 году, по случаю серебряной свадьбы императора Вильгельма I. Три года спустя, по настоянию шведского и норвежского консулов в Берлине, он снова исполнил ее как картину маслом (Schulte-Wülwer, 1980, p. 151; Storch, 1987, p. 165)

Рис. 24. Питер Корнелиус: Хаген топит клад нибелунгов, живопись маслом (1859)

Здесь перед нами нейтральный вариант, который также встречается в рисунках Карла Шумахера и Карла Филиппа Фора. Хаген, также как и Зигфрид, предстает высоким средневековым рыцарем в доспехах и с пернатым шлемом. В то время как запланированный триптих состоял из трех частей – смерть Зигфрида, траур по Зигфриду и «Кримхильда-судия» – в явной параллели с библейской историей Иисуса – на рисунке «Хаген и дунайские русалки» Хаген ни в коем случае не выглядит отрицательным персонажем, скорее задумчивым и мечтательным:

> «Хаген отвернулся от трех русалок и стоит, раздвинув ноги, на скалистом отроге. Но головой и верхней частью тела он развернут назад, нарушая тем самым свою устойчивую позу. Он вдумчиво слушает пророчество. Как рыцарь, меланхолически оплакивающий гибель эпохи и мира, Хаген стал носителем актуальных для Фора мыслей: Фор придал ему лицо своего друга Адольфа Августа Фолена, лидера Гейдельбергского братства, которого его соученики назвали "пришельцем из эпохи рыцарства" и "Зигфридом наших современных нибелунгов"» (Mattausch / Schmidt-Linsenhoff, 1978, 309).

Работа Фердинанда Фельнера (1799-1859) больше походит на картины Тика и Корнелиуса (Schulte-Wülwer, 1980, pp. 73-79). Его особенно заинтересовала фигура Хагена, в которой он был очарован «смесью верности и плутовства» (Kaufmann, 1925, p. 94).

Рис. 25. Карл Филипп Фур: Хаген и дунайские русалки, ручка, карандаш и кисть (ок. 1816/17).

Рис. 26. Фердинанд Феллнер: Хаген, рисунок карандашом (ок. 1820 г.)

Что примечательно у Фельнера в изображениях Хагена, так это, с одной стороны, представление о демоническом, доведенное до маньеризма, и, с другой стороны, постоянные усилия художника по достижению исторической достоверности. Художника критиковали как автора «неуклюжих гримас» из-за его физиогномических преувеличений.[1] На рисунке «Хаген и дунайские русалки» 1838/40 года Хаген стоит ровно посередине, доминируя в ракурсе. Меч, который он держит как крест, является скорее символом его (псевдо-священного) мифического всемогущества, чем – как интерпретируют Маттауш и Шмидт-Линсенхофф – его правды (Mattausch / Schmidt-Linsenhoff, 1978, p. 310). Скрупулезное и исторически выверенное внимание художника к деталям при изображении костюмов и архитектуры сделало его востребованным советником для Морица фон Швинда и Шнорра фон Карольсфельда.

Как и в случае с фигурой Зигфрида, Шнорр фон Карольсфельд создал другую модель для изображения Хагена, которая – как это может быть иначе у бывшего назарянина? – основана на христианской традиции.

1 Фридрих Теодор Вишер - Давиду Фридриху Штраусу. Тюбинген, 27 ноября 1838 г. Адольф Рапп (ред.): Переписка между Штраусом и Вишером. Том 1, Штутгарт 1952 г., стр. 74, цит. по Schulte-Wülwer 1980, 76.

**Рис. 27. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд:
Убийство Зигфрида, фреска (1845)**

Самая известная картина из серии фресок «Убийство Зигфрида» использует все виды символических ингредиентов. Скрывает ли Хаген свой темный нрав за широко развивающейся мантией, как предполагает Шульте-Вюльвер (Schulte-Wülwer, 1980, p. 90)? Деревья на этой картине, со всей очевидностью, служат для характеристики протагонистов. Хаген стоит под безлистным лысым дубом, Зигфрид стоит на коленях под свежей зеленой раскидистой липой. Создавая образ рыжеволосого Хагена, Карольсфельд руководствуется иконографической традицией, согласно которой ученик Иисуса, Иуда Искариот, носил рыжую бороду – таким, например, его изобразил Иоос ван Клеве (1485-1540) в алтарной части часовни Святой Анны в церкви Санта-Мария делла Паче в Генуе, построенной Никколо Беллоджио.

Рис. 28. Йос ван Клиф: Тайная вечеря, передняя часть алтарной картины для часовни Санта-Мария-делла-Паче, живопись маслом (1525 г.)

Рис. 29. Иуда Искариот, деталь из № 28.

Рис. 30. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд: Погребение Зигфрида, фреска, деталь (1846/1847)

Здесь Иуда визуально заклеймен как преступник (Brink, 2011, pp. 78-80, 163). То же самое относится к изображению Хагена у Шнорра фон Карольсфельда в сцене у гроба Зигфрида. Сравнение двух изображений показывает, что не только цвет, но и форма бороды Хагена напоминает картину ван Клеве. Таким образом, очевидно прорисовывается уравнение Зигфрид=Иисус, с одной стороны, и Хаген=Иуда, с другой.

Пока это были только предположения. Однако недостающим звеном в доказательствах являются иллюстрации Библии, которые Шнорр фон Карольсфельд сделал в период между 1851 и 1860 гг. (Die Bibel, 1860, pp. 220-221, 228). Если посмотреть на фигуру Иуды в сцене Вечери Господней и сравнить ее с фигурой Хагена на иллюстрациях Карольсфельда, бросается в глаза поразительное сходство этих двух фигур. Оба преданных и убитых человека предстают носителями света и вестниками спасения, в то время как предатели и убийцы оказываются рыжеволосыми и жадными до денег. Здесь также можно провести параллель между полученной Иудой наградой за предательство и похищением клада Хагеном.

Рис. 31. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд: Убийство Зигфрида (1845)

Рис. 32. Юлий Шнорр фон Карольсфельд: Иуда, Иллюстрация к Библии (1851-1860)

Рис. 33. Юлиус Шнорр фон Карольсфельд: Убийство Зигфрида, иллюстрация к Песни о нибелунгах (1843 г.)

«КОЛЬЦО НИБЕЛУНГА» ВАГНЕРА И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ В ДУХЕ НАЦИОНАЛИЗМА В 1890-1945 ГГ.

Тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга», которая стала доступна зрителям в полном объеме начиная с 1874 года, принесла совершенно новое качество визуализации персонажей и оказала огромное влияние на развитие иконографичесой традиции героев-нибелунгов. Как известно, Вагнер опирался на скандинавский материал в текстах своих нибелунговских опер, черпая особенно много из саги о Вёльсунгах, но при этом использовал мотивы из других нибелунговских текстов. Вагнер, бывший сторонник революции 48-го года, дистанцировался от феодально-аристократического искусства Шнорра фон Карольсфельда. Противник официально пропагандируемых исторических картин, он полагался на мифы. Именно в соответствии с его критикой капитализма, которая строилась в противоположность пессимизму Шопенгауэра, он де-историзировал германский героический эпос и превратил его во вневременную идеологическую драму (Mattausch/Schmidt-Linsenhoff, 1978, p. 315). Следовательно, костюмы также должны были быть де-историзированы. Вагнер написал своему декоратору Карлу Эмилю Деплеру:

> «Потому что, по сути, я хочу не что иное, как состоящую из отдельных фигур характерную картину, которая должна нам ярко показывать складывающуюся из личностного опыта или указаний на личностный опыт далекую культурную эпоху. Вскоре вы обнаружите что представления о персонажах средневековой «Песни о Нибелунгах», появившиеся после картин Корнелиуса, Шнорра и других здесь следует полностью проигнорировать» (Wagner, 1986, 376f).

Таким образом, Вагнер пожелал изобрести совершенно новую нибелунговскую иконографию, которая не имела ничего общего ни с классическими костюмами, ориентированными на античность, ни с псевдо-историческими германскими костюмами! Как ни странно, Деплер не подчинился этим идеям. Для своих предложений по костюмам он постарался найти наиболее "подлинную" одежду на основе археологических исследований в немецких и зарубежных музеях. В его пятистах костюмах, созданных для первой постановки «Кольца нибелунга» в 1876 году, исторический подход был безошибочным – к большому неудовольствию Вагнера. Из дневников Козимы Вагнер мы узнаем больше о реакции семьи

Вагнеров, которая изменилась от первоначального одобрения к жесткому отвержению. 13 июля Козима отмечает:

> «Р[Рихард] хочет обсудить последнее изображение (явление Вотана) и фигуры Деплера с господином Брандтом. Я очень опечалена, что в такой игривой манере археология подавляет здесь трагическое и мифическое. Я хотела бы, чтобы все было намного проще, намного примитивнее. А так всё остается симулякром» (Wagner Cosima, 1976, 994).

После того, как художник по костюмам не пощадил даже одежду валькирий, 28 декабря произошел открытый всплеск недовольства:

> «На вечерней костюмированной репетиции, после моей просьбы к профессору Деплеру чтобы одежда Зигфрида была чуть менее обтягивающей, а служанки Гудруны чуть менее яркие…бедняга отвечал настолько яростно и грубо, что я должна остановиться и подумать, с каким человеком-шмелём я вынуждена иметь дело! Костюмы напоминают об индийских вождях и в них столько этнографической чепухи, что на них стоит штамп театральной безвкусицы! Меня все это удручает, а также немного шокирует искусство господина профессора» (ibid., 996f)

Клара Штайниц скрупулезно описывает костюмы Зигфрида работы Деплера, в операх «Зигфрид» и «Закат богов»:

> «Величайший герой германских народных легенд является во всем блеске Вёльсунгов. Воспитанный в дикой природе, он появляется в лесной одежде, серебряный рог на серебряной цепочке висит на его поясе. Голубой плащ, символ его происхождения от Вотана, трепещет вокруг его юношеской фигуры. Он владеет мечом Нотунгом, который он заново выковал из осколков, мечом, который противостоит древнему искусству Мима». (III. Зигфрид) (цит. по Doepler, 2012, 25);

«Зигфрид в полном вооружении, с щитом Брунхильды и голубым плащом. Неудержимый мальчик превратился в сияющего героя, которому Брунхильда, блаженно улыбаясь, жертвует благочестивым счастьем и бессмертием. Он тоже настолько покорен всемогуществом любви, что теперь чувствует себя лишь частью Брунхильды. Он хочет ухать за новыми подвигами и не подозревает, что его судьба уже ждет его в королевском замке Гибихунгов» (IV. Закат богов) (цит. по Doepler, 2012, p. 25).

Рис. 34. Карл Эмиль Деплер: Зигфрид для оперы "Зигфрид", эскиз костюма (1876)

Тот факт, что премьера «Кольца» в Байройте, тем не менее, состоялась в костюмах Деплера, объясняется тем, что Вагнер и Козима были вынуждены принять эскизы Деплера для первого исполнения "Кольца" по соображениям времени и стоимости[1]. Цветные литографии «Фигурные акварели Деплера», опубликованные в 1889 году, усилили впечатление, что они выражают идею Вагнера; сопровождающий их текст Клары Штайниц, с его националистическим оттенком, соответствовал шовинистическому духу, господствовавшему в обществе после прихода к власти Вильгельма II в 1888 году.

1 О том как оперы были приняты зрителями см. Doepler, 2012, 101f

Рис. 35. Карл Эмиль Деплер: Зигфрид для оперы "Закат богов", эскиз костюма (1876)

Автором самого известного изображения Зигфрида «в духе Вагнера» является некогда популярный художник Ганс Тома (1839-1924). Тома принадлежал к франкфуртскому кружку "Учеников Байройта" (Mattausch / Schmidt-Linsenhoff, 1978, p. 314). В 1876 году по поручению доктора Отто Айзера, основателя Франкфуртского Вагнеровского общества, он создал цикл из пяти нибелунговских картин, который был завершен к 1880 году. В 1884 году он украсил лестницу во франкфуртской вилле архитектора Симона Равенштайна изображениями по мотивам вагнеровских опер, в том числе оперы «Зигфрид» (Schulte-Wülwer, 1980, p. 148). С 1882 года Тома присутствовал на Байройтском фестивале и был хорошо знаком с семьей Вагнеров. Десять лет спустя, в 1894 году, Козима Вагнер попросила его разработать костюмы для новой постановки «Кольца». Генри Тод опубликовал его эскизы в 1896 году и они имели большой успех, так что Тома отредактировал фигуры в виде

крупноформатных литографий в 1898 году. Костюмы Тома должны были стать вневременным, мифическим контр-дизайном, противопоставленным аутентичным историческим моделям Деплера! По словам Генри Тода, «Костюмы Тома были уже не неорганической, маскирующей штукатуркой, а выражением ментальных процессов, непосредственно проявлявшихся в позах и жестах» (Mattausch / Schmidt-Linsenhoff, 1978, p. 322). В духе вагнеровской концепции мифа Тома воздержался от исторических костюмов и археологически конкретных художественно-исторических убранств. Вместо исторических тевтонов он предложил вечных (германских) «героев». Идеал, объединивший греческое и немецкое искусство, состоял в том, что обе эти культуры были «арийскими» (Schulte-Wülwer, 1980, pp. 321, 323). Молодой герой, истребитель драконов, в акварелях Тома, написанных в 1889 году, казался последователем движения Wander(vogel) – «бродяг вслед за птичьими стаями».

Рис. 36. Ханс Тома: Зигфрид после победы над драконом, живопись маслом (1889)

Подобные изображения можно найти и в современной скульптуре. Людвиг Бирлинг и Эдуард Волленвебер изображают Зигфрида в бронзовой скульптуре 1885/86 сыном природы в меховой одежде (Krückmann, 2005, 27); Рудольф Майсон в бронзовой статуе 1897 года, созданной для имперского памятника в Ахене – германским воином (Storch, 1987, 201); Герман Хан в своей статуе 1910 года, созданной по образцу памятника Бисмарку – тоже юным чадом природы (ibid., 225). Такой же подход был применен художником Фердинандом Лике, который в 1889-1898 годах выполнил серию картин со сценами из опер Рихарда Вагнера – картины были заказаны сыном Вагнера Зигфридом и опубликованы в виде плакатов мюнхенским художественным издательством «Франц Ханфштенгль» в 1899 году[1]. У Лике Зигфрид тоже мифический идеальный победитель, напоминающий светлые арийские фигуры Ганса Тома[2].

1 О Лике см. https://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Leeke

2 Разные изображения Зигфрида в одеждах из шкур можно посмотреть здесь:

https://cn.bing.com/images/search?view=detailV2&id=612D55CB3E46EB573D8C02F60FB43A1215C915BB&thid=OIP.LhjmPuxydGbLFyrL7LeXTwAAAA&mediaurl=https%3A%2F%2Fwww.art-prints-on-demand.com%2Fkunst%2Fferdinand_leeke%2Fsiegfried.jpg&exph=600&expw=469&q=Ferdinand+Leeke+Siegfried&selectedindex=0&ajaxhist=0&vt=0&eim=1,2,6

https://cn.bing.com/images/search?view=detailV2&id=6D8F495BC52EF8DD6F6 904 611E1F18 145 537A071&thid=OIP.h9BMBNGtipmVaosv166XEgHaI_&mediaurl=http%3A%2F%2Fwww.copia-di-arte.com%2Fkunst%2Fferdinand_leeke%2Fsiegfried_fafners_hoehle_ring_hi.jpg&exph=267&expw=220&q=Ferdinand+Leeke&selectedindex=10&ajaxhist=0&vt=0&eim=1,2,6

https://cn.bing.com/images/search?view=detailV2&id=612D55CB3E46EB573D8C02F60FB43A1215C915BB&thid=OIP.LhjmPuxydGbLFyrL7LeXTwAAAA&mediaurl=https%3A%2F%2Fwww.art-prints-on-demand.com%2Fkunst%2Fferdinand_leeke%2Fsiegfried.jpg&exph=600&expw=469&q=Ferdinand+Leeke+Siegfried&selectedindex=0&ajaxhist=0&vt=0&eim=1,2,6&ccid=LhjmPuxy&simid=6 080 528 337 27 810 311

Рис. 37. Фердинанд Лике: Зигфрид, живопись маслом (1889-1898)

Серии изображений, которые циркулировали и широко распространялись в торговых сетях, также были частью этой мифической традиции: жир для приготовления пищи Пальмин, экстракт мяса Либиг, кофе Пфайфер и Диллер, кофе Цунтц и, наконец, современные фантазии и комические иллюстрации. Примечательно, что даже изображения христианских жертв были националистически инструментализированы. Эта идеологическая тенденция становится явно ощутимой в литературе. В своей поэме «Кровь Зигфрида» (Wildenbruch, 1924), написанной в 1904 году, Эрнст фон Вильденбрух отождествляет Германию с Зигфридом. Немецкая «глупость» и немецкое «вероломство» виновны в гибели Зигфрида. Король предал Зигфрида по наущению иностранки Брунхильды. Кримхильда также предаёт героя, который является «телом – гигантом, головой и сердцем – ребёнком» и не знает злых умыслов и зависти. Новым у Вильденбруха оказывается ксенофобия. Кульминацией стихотворения является выступление против прославления иностранцев.

«Потому что то, что случилось тысячу лет назад,
Они все еще делают в Германии,
Верную кровь героев
Постыдно гонят к смерти.
Сегодня по-прежнему немецкая земля
Подчиняется приказам иностранцев.
Ее дети и поныне мешают
Собственную мать с экскрементами» (Wildenbruch, 1924, p. 215).

Попытки националистической апроприации нибелунгов основывались на художественных работах Шнорра фон Карольсфельда. Это можно увидеть на огромной картине Эмиля Лауффера (1837-1909) 1881 года (Schulte-Wülwer, 1980, 153f). Его помпезное изображение повторяет уже известные модели: Хаген, зловещая черная фигура, на голове его - в отличие от христианина Зигфрида – драконовый шлем с крыльями летучей мыши, рядом стоят одетые по-восточному мужчины как представители язычества. Мертвый Зигфрид, с царским венцом на челе, держит в руках императорскую сферу, его кровоточащая рана создает навязчивую параллель с фигурой распятого Христа, видимой позади ложа.

Рис. 38. Эмиль Лауффер: Плач Кримхильды над телом Зигфрида, картина маслом (1879).

Убийство Зигфрида представлено по аналогии с жертвенной смертью Христа. Блондинка Кримхильда с горьким выражением лица обличает Хагена – убийцу своего мужа, в то время как темноволосая Брунхильда, тоже одетая в золото, сидит позади короля Гюнтера и посылает темные взгляды в толпу.

Также в известной бронзовой скульптуре «Хаген кидает клад нибелунгов в воды Рейна», созданной Иоганнесом Хиртом в 1905 году и воздвигнутой в 1906 году на Рейнской набережной в Вормсе (Eichfelder, 2020), Хаген предстает как рыцарь с мрачным лицом, позволяющий короне, скипетру, мечу и рогу скользить по своему щиту в поток.

Рис. 39. Джон Шепард: Хаген бросает клад в Рейн, статуя (1905).

Примером модерна, который также должен рассматриваться как контр-движение по отношению к имперскому историзму, являются иллюстрации Франца Штассена (1869-1949). Он стал членом круга Зигфрида Вагнера и даже считался «камерным художником маркграфов Байройта» (Mota, 1995, 285f). В изображении Зигфрида, например, в иллюстрациях к книге Рудольфа Герцога для молодежи «Зигфрид-герой» (1912 г., 2-е издание 1920 г.) и к пересказу Ганса фон Вольцогена «Трагедия нибелунгов» (1920 г.), он также ориентировался на «арийский тип» (ibid., 224).

Рис. 40. Франц Штассен: Зигфрид купается в крови дракона, иллюстрация (1912 г.)

Рис. 41. Франц Штассен: Зигфрид купается в крови дракона, иллюстрация (1920 г.)

Рис. 42. Франц Штассен: Зигфрид купается в крови дракона, литография (1939)

Расовое управление СС предоставило художнику, бывшему членом НСДАП с 1930 года и проектировавшему гобелены для рейхсканцелярии, образцы из сборника "Стандарты тела, одобренные Адольфом Гитлером» (ibid., 175). Еще до 1933 года существовали изображения, которые подчеркивали расовый аспект и пропагандировали искусство, направленное на монументальность и простоту. Картина Ганса Адольфа Бюлера «Смерть нибелунгов» (1877-1951) 1908 г. демонстрирует националистические и народнические идеи. Позднее Бюлер бесславно служил нацистской державе и интриговал против коллег, которые не разделяли его идеалы изобразительного искусства, склонявшегося к монументальности.

Рис. 43. Ханс Адольф Бюлер: Нибелунги, живопись маслом (1908)

Бюллер сводит морально-социальный конфликт к «ментально-расовой проблеме» (Schulte-Wülwer, 1980, p. 176). Его фигуры обнажены, но не в античной манере; скорее, они просто голые сидят на скамейке в странной скуке. Кримхильда, мечтательно глядя вдаль, положила правую руку на плечо Зигфрида. Тот, массивный мускулистый мужчина, совершенно не тронут этим и смотрит напряженно в пространство. На некотором расстоянии от идеальной германской пары сидит темноволосая Брунхильда. Поражает контраст между её загорелой кожей и ярким белым цветом тела Кримхильды! В отличие от Кримхильды, которая целомудренно сдвинула ноги, она сидит с расставленными ногами - национали-

стический вариант программной картины Овербека «Италия и Германия» (Skokan, 2009).

Кульминацией культа фигуры Зигфрида стала Первая мировая война. Уравнение Зигфрид = Германия предназначалось для развития общинного мышления и стимулирования готовности всех классов идти на жертвы (Labenz, 1981, pp. 16-27). Но приравнивание Зигфрида к Германии часто встречается даже среди консервативных авторов Веймарской Республики (Hess, 1981, pp. 130-136).

После Первой мировой войны существовало две перспективы изображений нибелунгов, обе из которых были результатом кровопролитной войны. С одной стороны, это были изображения страданий и скорби, например, в работах Йозефоа Хегенбарта, Макса Слевогта и Эрнста Барлаха (Schulte-Wülwer, 1980, pp. 168-174). Этому противостояло консервативно-националистическое прославление героизма, войны и смерти за Отечество.

Сомнительный характер героизма отражен в военном мемориале на Дуйсбургском кладбище. Был объявлен конкурс на создание военного мемориала, в котором принял участие и дуйсбургский скульптор Вильгельм Лехмбрук, уже в 1902 году смоделировавший статуетку Зигфрида (ibid., 232).

Рис. 44. Вильгельм Лехмбрук: Зигфрид, статуэтка (1902)

Как писал Лехмбруку дуйсбургский градостроитель Карл Прегизер, комиссия хотела, чтобы эта фигура представляла воина, «который после окончания битвы вкладывает меч в ножны» (Storch, 1987, p. 238).

Фактически, в октябре 1921 года была воздвигнута «Статуя молодого воина», созданная Губертом Нетцером (1865-1939), которую часто называют «Зигфридом». Невозможно выяснить, кто первым поднял вопрос о связи этой фигуры с Зигфридом. Не исключено, что после проигранной войны возникло сопротивление возведению военного мемориала. Этим также может объяснить, почему скульптор сам ассоциировал свою работу с образом Зигфрида.

Рис. 45. Хьюберт Нетцер: статуя молодого воина, статуя (1921)

В письме от 19 марта 1919 г., адресованном строительному инспектору Прегизеру, Нетцер заявляет:

> «Фигура Зигфрида, общего символа немецкого героизма, безусловно, лучше впишется в настоящее время, чем статуя в одежде, относящейся к последней неудачной войне» (ibid., 238).

Воздвижение статуи вызвало несколько устаревшую дискуссию о том, как следует понимать движение молодого человека: вкладывает ли он свой меч обратно в ножны или вытаскивает его перед атакой? Внешний вид демонстрировал: меч героя не поднимается в победоносной манере, как в картине Эрнста фон Банделя «Памятник Арминию в Тевтобургском лесу», в картине Лехмбрука или в картине Фердинанда Лике «Зигфрид». Положение руки показывает, что меч не вытаскивают, а вталкивают в ножны.

Перед могилами кладбища эта статуя свидетельствует: «Время сражений закончилось». В принципе, эти две концепции – Зигфрид и военный мемориал – не подходят друг другу. Ввиду бессмысленности массовой гибели молодых людей, изображение героя свидетельствует о национальном неповиновении, которое позволяет свободно переходить к реваншистским мыслям.

Пример показывает: каждая фактическая или предполагаемая фигура Зигфрида может быть интегрирована в консервативно-националистическую политику Веймарской Республики. Сияющий герой Зигфрид, поддающийся коварству своих завистливых и ненавистных врагов, теперь стал – как выразился Вернер Вундерлих – «образцом и подлинным авторитетом коллективного самообмана» (Wunderlich, 1977, p. 71).

«Судьба Зигфрида» была стилизована под «судьбу Германии», как например в драме Эрнста Хюттига «Зигфрид» (ibid., 72) Здесь же можно упомянуть стихотворение Йозефа Вайнхабера «Зигфрид – Хаген».[1] «Жадность, змеиный яд, зависть» – это реальные мотивы для убийства светлой фигуры, которую трудно вынести завист-

1 Текст стихотворения Зигфрид-Хаген: „*Held mit den blonden Haaren / und mit dem schweren Schwert: / Wir waren, ach, wir waren /deiner Tat nicht wert. // Mannhaft vor dem Feinde, / fallend, doch opfergroß: / So nicht! Im Schoß der Freunde / fiel uns das schwarze Los. // Wir schlugen uns selbst zu Stücken, / Ehrgier, Wurmgift, Neid. / Gegen den Speer im Rücken / ist keiner gefeit. // Immer ersteht dem lichten / Siegfried ein Tronje im Nu. / Weh, wie wir uns vernichten / und das Reich dazu.*“ (Герой со светлыми волосами / и с тяжелым мечом: / Мы были, ах, мы были недостойны твоих подвигов. / Мужественный перед лицом врага, / павший, но принесший себя в жертву: / О нет! Из-за удара друга / черный жребий пал на нас. // Мы сами рвём себя на куски, / наша жадность, змеиный яд, зависть / / Никто не застрахован от копья в спине / / И вечно превращается светлый Зигфрид в мгновенье ока в (Хагена) Тронье / Горе нам, как мы уничтожаем себя / и наше государство с собою вместе/. (Weinheber, 1972, 311f).

ливым конкурентам. Зигфрид был отождествлен с Германией, а его коварное убийство было осмыслено параллельно с мифом о так называемым «ударе в спину».

Вскоре после этого, в 1924 году, классик немого кино Фриц Ланг создал свой шедевр «Нибелунги», ставший вехой нового вида искусства. Не вызывают сомнений заимствования визуального ряда фильма из декоративных иллюстраций Карла Отто Чешки в стиле модерн (Die Nibelungen 1972). На роль Зигфрида был выбран симпатичный блондин Пауль Рихтер, которому удалось сняться в фильмах ранней Веймарской республики «из-за его привлекательной внешности и спортивного тела в ролях разбивателя сердец, бонвиванта или драчливого героя и смельчака»[1] .

Намерением Ланга было объяснить катастрофу проигранной войны, установив свою аналогию с роковыми событиями саги о нибелунгах. При этом говорилось, что фильм призван укрепить национальную уверенность в себе. В этом смысле журнал «Неделя кино» писал в 1924 году:

> «Побежденный народ пишет эпическую поэму в картинах своим воинственным героям, подобных которым мир едва ли видел по сей день - это поступок! Фриц Ланг сделал этот поступок, и целая нация стоит рядом с ним... Это произведение искусства будет нести в Германии только национальное самосознание нашего народа... Он родился из нашего времени, этот фильм о нибелунгах, и никогда раньше немцы и мир не нуждались в нем так сильно, как сегодня... Нам снова нужны герои!» (Schulte-Wülwer, 1980, p. 164)

Гитлер высоко оценил «Нибелунгов» Ланга (ibid., 174) Декоративная монументальность и массовая хореография фильма послужили образцом для маршей на нацистских партийных митингах, о чем свидетельствует документальный фильм Лени Рифеншталь «Триумф воли». Созданные Фердинандом Штагером во время военных компаний Третьего Рейха картины, такие как «Превентивное вторжение» или «Бдение Хагена и Фолькера на границе», брали на себя почти пропагандистские задачи. Также его картина «Зигфрид в схватке с датским королем» оправдывает Вторую мировую войну как «оборонительную борьбу» и одновременно прославляет героическую смерть.

Это агрессивное националистическое употребление нибелунговской иконографии завершилось катастрофой Третьего Рейха. Художественные и кинематографические адаптации материала, по-

1 См. https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Richter_(Schauspieler).

явившиеся после войны, строго воздерживаются от политической интерпретации. Зигфрид снова превращается в наивного, без вины виноватого героя, злодеяние Хагена остается в личном пространстве семейной мести. Само собой разумеется, что после катастрофы Третьего Рейха расистская идеология на сегодняшний день устарела. В истории Федеративной Республики Германия, во всяком случае, эти аспекты уже не играют роли в контексте нибелунговских тем. Можно сказать, что с появлением новых средств массовой информации и их специфических способов представления тема нибелунгов стала привлекательной для новых художественных областей - фэнтези и комиксов. Тема нашла коммерческое применение, и потому представляет интерес во времена глобального поиска прибыли!

С имагологической перспективы в очередной раз было показано, что художественные изображения в большей степени связаны с психическим состоянием реципиентов, чем с исторической достоверностью. Зигфрид и Хаген – это проекции психологических крайностей, воплощения неудачливого героя и вассала, ставшего преступником из-за своей преданности.

С этой точки зрения они по-прежнему вызывают наш интерес как повторяющиеся антропологические фигуры власти и господства. Поверхностное идеологическое осмысление образов двух героев-нибелунгов на данный момент подошло к концу. Но не их актуальность.

Список литературы

Die Geschichte Thidreks von Bern (1967). *Übertragen von Fine Erichsen Neuausgabe mit Nachwort von Helmut Voigt*. Düsseldorf-Köln: Thule. Altnordische Dichtung und Prosa.

Brackert, H. (1971). Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie. In *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag* (pp. 343-364). München: Ursula Hennig und Herbert Kolb.

Brink, P. van den (2011). *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*. Deutschland: Stuttgart.

Die Geschichte von den Völsungen. Übertragen von Paul Hermann (1966). *Isländische Heldenromane. Neuausgabe mit Nachwort von Prof. Siegfried Gutenbrunner.* Düsseldorf-Köln: Thule. Altnordische Dichtung und Prosa.

Die Nibelungen (1972). *Der Wiedergabe von Franz Keim.* , Deutschland: Frankfurt a. M.

Doepler, C. E. (2012). Der Ring des Nibelungen. *Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth*. Berlin, Nachdruck Leipzig.

Eichfelder, T. (2020). *Vom Rosenfest zum Backfischfest. Nibelungenrezeption in Worms.* Retrieved from: http://www.eichfelder.de/kunst/rosengart/rg_rezept/rg_rezept.html

Füssli, J. H. (1973). *Sämtliche Gedichte.* Zürich: Martin Bircher und Karl S. Guthke.

Goethe, J. W. (1987). *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Band 9. Epoche der Wahlverwandtschaften. 1897 bis 1814.* München, Wien: Karl Richter u.a.

Grimm, G. E. (2011). *Goethe und das Nibelungenlied. Eine Dokumentation.* Retrieved from: http://nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Goethe_Ni.pdf.

Hagen, F. H., von der (1807). *Der Nibelungen Lied.* Vorrede. Berlin, Deutschland.

Herder, J. G. (1989). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.* Frankfurt a. M.: Martin Bollacher.

Hess, G. (1981). Siegfrieds Wiederkehr. Zur Geschichte einer deutschen Mythologie in der Weimarer Republik. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur,* (6), 112-144.

Johannes, D. (1981). Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In *Ausstellung der Stadtbibliothek Worms.* 31.5. – 15.8.1981. Worms, Deutschland.

Kastner, J. (1986). Das Nibelungenlied in den Augen der Künstler vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In *Ausstellung in der Staatlichen Bibliothek Passau* vom 2.5.1986 bis 12.6.1986. Passau, 79, 111f.

Kaufmann, M. (1925). *Ferdinand Fellner (1799-1859). Sein Leben und Werk. Diss.* (masch.), Frankfurt a.M., Deutschland.

Krückmann, P. O. (2005). *Neuschwanstein.* München, Deutschland.

Labenz, H. (1981). Zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes in der deutschen Literatur von 1900 bis 1945. *Hallesche Studien zur Wirkung von Sprache und Literatur,* (3), 16-27.

Mattausch, R. & Schmidt-Linsenhoff, V. (1978). Vom Nationalepos zur Weltanschauungsoper – Die Rezeption des Nibelungenliedes 1800 bis 1918. In *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Redaktion Almut Junker* (pp. 303-325). Frankfurt.

Mota, J. & Infiesta, M. (1995). *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst.* Tübingen.

Nibelungenlied (1965). *Das Nibelungenlied.* Nach der Ausgabe von Karl Bartsch Wiesbaden: Helmut de Boor:18. Aufl.

Quaeitzsch, C.& Wolf, S. (2018). *Die Nibelungensäle in der Residenz München.* Deutschland: München.

Riegel, H. (1883). *Peter Cornelius. Festschrift zu dem großen Künstler hundertste Geburtstage.* Deutschland: Berlin

Schnorr von Carolsfeld, J. (1860). *Die Bibel in Bildern.* Deutschland: München.

Schulte-Wülwer, U. (1980). *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.* Gießen.

Skokan, I. (2009). *Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts.* Deutschland: Berlin.

Storch, W. (1987). *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang.* München: Wolfgang Storch.

Tacitus (1978). *Germania. Lat. u. dt. übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort hrsg. von Manfred Fuhrmann.* Deutschland: Stuttgart.

Tieck, L. (1852). Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das Deutsche Theater. In *Kritische Schriften*, Bd. 4, Leipzig, 19f.

Vonbank, E. (Ed.). (1979). *Nibelungenlied: Ausstellung zur Erinnerung an die Auffindung d. Hs. A des Nibelungenliedes im Jahre 1779 im Palast zu Hohenems (Vol. 86).* Vorarlberger Landesmuseum.

Wagner, C. (1976). *Die Tagebücher. Band I. 1869-1877.* München/Zürich: Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack.

Wagner, R. (1986): *Briefe 1830-1883.* Berlin: Werner Otto.

Weinheber, J. (1972). *Sämtliche Werke.* Nach Josef Nadler und Hedwig Weinheber. Band II: Die Hauptwerke. Dritte, durchgesehene und veränderte Auflage. Salzburg: Friedrich Jenaczek.

Wildenbruch, E. von (1924). *Gesammelte Werke.* Bd. 15. Berlin: Berthold Litzmann.

Wunderlich, D. (1977): *Der Schatz des Drachentödters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenliedes.* Zusammengestellt und kommentiert von Werner Wunderlich. Deutschlan: Stuttgart.

Zedler, J. H. (1744). *Großes Universal-Lexikon. Bd. 42.* Deutschland: Leipzig und Halle

References

Bible, the (1860). *The Bible in pictures. 240 illustrations invented and drawn on wood by Julius Schnorr von Carolsfeld.* Germany: Dresden/Munich.

Brackert, H. (1971). The Song of the Nibelungs and National Thought. The History of a certain German Ideology. *Mediaevalia litteraria. Studies in honour of Helmut de Boor on the occasion of his 80th birthday* (343-364). Munich: Ursula Hennig and Herbert Kolb.

Brink, P. van den (2011). *Joos van Cleve. Leonardo of the North.* Stuttgart, Germany.

Doepler, C. E. (2012). *The Ring of the Nibelung. Carl Emil Doepler's costume pictures for the first performance in Bayreuth.* With text by Clara Steinitz. Berlin, reprint Leipzig.

Eichfelder, T. (2020). *From the Rose festival to Backfisch festival. Reception of the Nibelungen in Worms.* Retrieved from: http://www.eichfelder.de/kunst/rosengart/rg_rezept/rg_rezept.html

Füssli, J. H. (1973). *Complete poems.* Zurich: Martin Bircher and Karl S. Guthke.

Goethe, J. W. (1987). *Complete works. Volume 9, Epoch of elective affinities. 1897 to 1814.* Munich, Vienna: Karl Richter and others.

Grimm, G. E. (2011). *Goethe and the Song of the Nibelungs. A documentary.* Retrieved from: http://nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Goethe_Ni.pdf.

Hagen, F. H., von der (1807). *The Song of the Nibelungs. Preface.* Germany: Berlin

Herder, J. G. (1989): *Ideas on the philosophy of the history of mankind.* Frankfurt a. M., Germany: Martin Bollacher. Frankfurt edition, vol. 6.

Hess, G. (1981). Siegfried's return. On the history of a certain German mythology in the Weimar Republic. *International Archive for the Social History of German Literature* Vol. 6, 112-144.

Johannes, D. (1981). The Nibelungenlied in German art of the 19th and 20th centuries. In *Exhibition of the Worms municipal library. 31.5. - 15.8.1981.* Worms, Germany.

Kaufmann, M. (1925). *Ferdinand Fellner (1799-1859). His life and work.* Diss. (masch.), Frankfurt A. M., Germany

Kastner, J. (1986) The Nibelungenlied in the eyes of artists from the Middle Ages to the present day. *Exhibition in the Passau State Library* from 2.5.1986 to 12.6.1986. Passau, 79, 111f.

Krückmann, P. O. (2005). *Neuschwanstein.* München, Germany

Labenz, H. (1981). On the history of the impact of the Nibelungenlied in German literature from 1900 to 1945. *Hallesche Studies of Works of Speech and Literature* (3), 16-27.

Mattausch, R., Schmidt-Linsenhoff V. (1978). From National Epic to World View Opera - The Reception of the Nibelungenlied from 1800 to 1918. In *Trophy or Mortuary stone? Cultural and historical aspects of historical consciousness in Frankfurt in the 19th century.* An exhibition of the History Museum of Frankfurt. Frankfurt: Almut Junker, 303-325.

Mota, J. & Infiesta, M. (1995). *The works of Richard Wagner in the mirror of art.* Tübingen.

Quaeitzsch, C. & Wolf, S. (2018). *The Hall of Nibelungs in München Residence.* Germany: Münich.

Nibelungs, the (1972). *The reproduction of Franz Keim.* Germany: Frankfurt a. M.

Riegel, H. (1883). Peter Cornelius. *Anniversary articles for the great artist's hundredth birthday.* Germany: Berlin-Salzburg: Friedrich Jenaczek

Schulte-Wülwer, U. (1980). *The Nibelungenlied in German art of the 19th and 20th centuries.* Germany: Casting.

Skokan, I. (2009). *Germania and Italia. National myths and heroic figures in 19th century paintings.* Germany: Berlin.

Song of the Nibelungs (1965). *The Song of the Nibelungs. After the edition by Karl Bartsch Wiesbaden.* Helmut de Boor:18th edition.

Storch, W. (1987). *The Nibelungs. Images of love, betrayal and destruction*. Munich: Wolfgang Storch.

Tacitus (1978). *Germania*. Lat. u. dt. translated, explained and with an epilogue. Stuttgart: Manfred Fuhrmann.

The history of Thidrek of Bern (1967). *Transcribed by Fine Erichsen new edition with epilogue by Helmut Voigt.* Düsseldorf-Cologne: Thule. Old Norse poetry and prose.

The story of the Völsungen. Transcribed by Paul Hermann (1966). *Icelandic heroic novels. New edition with afterword by Prof. Siegfried Gutenbrunner.* Düsseldorf-Cologne: Thule. Old Norse poetry and prose.

Tieck, L. (1852). Remarks, Ideas and Speculation about the German Theatre. *Critical Essays*. Germany: Leipzig.

Vonbank, E. (Ed.). (1979). *Nibelungenlied: Exhibition in memory of the discovery of Hs. A of the Nibelungenlied in 1779 in the Palace of Hohenems (Vol. 86).* Vorarlberg State Museum.

Wagner, C. (1976). *The diaries. Volume I. 1869-1877.* Munich/Zurich

Wagner, R. (1986). *Letters 1830-1883.* Berlin: Werner Otto.

Weinheber, J. (1972). *Complete works. After Josef Nadler and Hedwig Weinheber. Volume II: The major works.* Third, revised and altered edition. Germany: Stuttgart.

Wildenbruch, E. von (1924). *Collected works. Vol. 15.* Berlin: Berthold Litzmann.

Wunderlich, D. (1977) *The treasure of the dragon slayer*. Materials on the history of the Nibelungenlied. Compiled and commented by Werner Wunderlich. Germany: Stuttgart.

Zedler, J.H. (1744). *Great Universal Lexicon*, Vol. 42. Germany: Leipzig and Halle.