

**Masarykova univerzita v Brně**

**Filozofická fakulta**

**Seminář dějin umění**



Hana Lukášková

**Germánští rytíři ve ztvárnění  
A. D. von Fernkorna v Blansku**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Suchánek, PhD.

Brno 2015

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně  
s využitím uvedených pramenů a literatury.*

V Blansku - Klepačově dne 25. listopadu 2015

.....

Hana Lukášková

Děkuji pracovníkům a pracovnícím Muzea Blansko za jejich vstřícnost a ochotu při mém pátrání po možných zdrojích, zejména pak Mgr. Milanu Koudelkovi, a pracovnícím Městské knihovny Blansko, které mi pomohly vyhledáváním místních literárních zdrojů. Rovněž patří velký dík Mgr. Jindřichu Čeledínovi a Mgr. Ireně Laboutkové z Národního technického muzea v Praze. Poděkování patří také vedoucímu práce Mgr. Pavlu Suchánkovi Phd. za jeho podnětné připomínky a rady při tvorbě práce.

## OBSAH

Úvod .....	5
1. Kritika pramenů a literatury .....	7
2. Sochař Anton Dominik von Fernkorn .....	10
2.1. Biografie .....	10
2.2. Stylová charakteristika .....	11
2.3. Fernkornova práce pro Salmy .....	13
3. Sochy rytířů z eposu Píseň o Nibelunzích v Blansku .....	14
3.1. Salmovy železářny a produkce umělecké litiny .....	14
3.2. . Seznámení s dílem, jeho umístění a stručná historie .....	15
3.3. Umělecký popis jednotlivých soch .....	16
3.4. Srovnání sochařských děl s jejich zobrazením v katalogu – odchylky a poškození .....	20
3.5. Námět a historie jeho zobrazování v umění .....	20
3.5.1. Romantismus a romantický historismus .....	20
3.5.2. Píseň o Nibelunzích .....	21
3.5.3. Historie zobrazování .....	22
3.5.4. Konec 18. a 1. pol. 19. století .....	23
4. Ikonografická a stylová analýza .....	26
4.1. Srovnání s dalšími vyobrazeními téhož motivu – možná inspirace .....	26
4.1.1. Ve srovnání s předchozími tradičními vyobrazeními .....	26
4.1.2. Freska a dřevoryty J. S. von Carolsfelda - srovnání .....	28
4.2. Srovnatelné prvky v další autorově tvorbě .....	30
4.3. Interpretace díla .....	31
Závěr .....	32
Bibliografie .....	34
Obrazová příloha .....	38



## ÚVOD

Umělecká litina bývá mnohými lidmi z okruhu odborné i laické veřejnosti stále stavěna spíše na okraj široké škály uměleckých projevů, kde zůstávala po léta ve stínu „lákavějších a očím vděčnějších“ exponátů z řad malířských, sochařských i architektonických děl<sup>1</sup>. Dozví – li se návštěvník města Blansko, že tamější zámek nabízí vedle klasického prohlídkového okruhu historických interiérů i expozici umělecké litiny, jež tu má dlouhou tradici, obvykle projeví pouze pramalý zájem a výstavou projde bez většího zaujetí. Rovněž já sama jsem po léta sdílela obdobný názor, a denně míjela litinové sochy v zámeckém parku a na náměstí města Blanska bez povšimnutí. Když však padla volba na téma mé bakalářské diplomové práce, byla jsem rozhodnuta zabývat se něčím z mého okolí, něčím mně blízkým a dosud nepříliš zpozorovaným. Umělecká litina se náhle jevila být tou ideální volbou, a čím hlouběji jsem se jejímu studiu věnovala, tím více jsem se vzdalovala svému původnímu povrchnímu názoru na toto umělecké odvětví. Umělecká litina se teprve v posledních zhruba deseti letech začíná dostávat na světlo a do hlubší pozornosti historiků umění, kteří v ní dokáží rozpoznat umělecké i řemeslné kvality a snaží se je v atraktivní formě představit veřejnosti. Vždyť by byla škoda, aby tato významná součást historie umění upadla do zapomnění; litinové kříže a ozdobné prvky dodnes potkáváme na mnoha starých českých hřbitovech, kde můžeme obdivovat dokonalou zručnost a precizní provedení detailu. Litinové kašny, zahradní sochy, zábradlí nebo sloupy – to všechno nás dosud obklopuje a je lákavou výzvou pro další generaci badatelů, před nimiž leží úkol tento fenomén podrobněji zmapovat.

V masové produkci umělecké litiny Salmových železáren v Blansku v době 19. století mezi všemi obdiv vzbuzujícími výrobky zaujímá výsadní místo jedinečný soubor plastik, které jsou dokladem umělecké hodnoty tohoto odvětví; jedná se o ucelenou řadu šesti jednotlivých soch, představujících hrdinné mytické rytíře ze středověkého germánského eposu *Píseň o Nibelunzích*: Dietricha, Siegfrieda, Hageny, Wolkera, Rüdigeru a Hildebranda. Tuto sérii pro Salmy navrhnul věhlasný rakouský sochař období romantismu, Anton Dominik von Fernkorn. Právě tímto výjimečným dílem se budu ve své práci zabývat. Na následujících stranách se pokusím tento sochařský soubor blíže představit, popsat, stručně zmapovat jeho historii v rámci produkce Salmových železáren a představit tento námět v historii umění, kde byl mnohokrát ztvárněn předtím i potom v dalších podobách. Právě v těchto historických

---

<sup>1</sup> „Litinové výrobky nepatří o opticky přitažlivým a materiálově obzvlášť cenným předmětům. S tím souvisí nevelký badatelský zájem o ně a rovněž jejich malé zastoupení v muzejních i soukromých sbírkách.“ – Slavomír Brodesser, *Expozice litiny v Blansku*, *Vlastivědný věstník moravský* 1998, s. 316.

znázorněních populárního germánského námětu bych se ráda pokusila objevit případnou inspiraci, z níž mohl sochař čerpat ve své době. V jedné z kapitol se věnuji právě samotnému autorovi, sochaři Antonovi Dominiku von Fernkorn, jeho životu, dalším významným dílům, která po sobě zanechal a zasazení jeho tvorby do kontextu doby. Rovněž se pokusím zasadit plastiky Nibelungů do kontextu autorovy tvorby a samotného kontextu doby, v níž dílo vzniklo, a o níž mnoho vypovídá.

## 1. KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY

Dohledat literaturu či případné archivní zdroje k tématu se ukázalo být vpravdě nesnadným úkolem, protože v případě souboru soch germánských rytířů se jedná o díla dosud unikající větší pozornosti badatelů a cenné archivní prameny se až na dvě výjimky bohužel nedochovaly do dnešních dnů.<sup>2</sup>

Ony dvě dochované výjimky ve fondech Moravského zemského archivu jsou vzorníky litinových výrobků Salmových železáren a strojíren, jeden z roku 1861<sup>3</sup> a další z roku 1896<sup>4</sup>, odkud jsem získala původní vyobrazení celého souboru soch a jejich výškové proporce. Pouze díky těmto zachovaným archiváliím jsem tak mohla popsat všechny sochy ze souboru, ačkoliv pouze tři se dochovaly do dnešních dnů.

Další informace vztahující se k samotným dílům jsem získala především z článků Vratislava Grolicha<sup>5</sup> a Jindřicha Čeledína, uveřejněných ve sbornících blanenského muzea a muzeem vydaných brožurách vztahujících se k tématu produkce umělecké litiny na Blanensku. Texty obou autorů se zabývaly jak vývojem výroby umělecké litiny v Salmových železárnách a slévárnách, tak zasazení souboru soch německých rytířů do kontextu dobové produkce železáren, jejich popisu a rozboru námětu. Ve sbornících Muzea Blansko a dalších regionálních tiskovinách jako je např. *Vlastivědný věstník moravský* jsem objevila rovněž řadu cenných článků dalších autorů na téma umělecké litiny a působení umělců v Salmových železárnách, jeden z článků se zabýval rovněž původním archivním fondem železáren a jeho osudy<sup>6</sup>. Při podrobnějším zkoumání původu výroby umělecké litiny v Salmových železárnách jsem využila dvojici publikací *Dějiny blanenských železáren* autora Miloše Krepsy z roku 1978<sup>7</sup>, které se dopodrobna zabývají dějinami podniku od jeho založení až do roku 1948, a vedle dějinného popisu událostí a podmínek pracovníků obsahují rovněž rozbor všech odvětví produkce v jednotlivých obdobích, ceny výrobků a postavení podniku a jeho produktů na tuzemském i světovém trhu. Dodatkové informace o produkci soch umělecké litiny v průběhu 19. století jsem vyhledala rovněž v několika publikacích zabývajících se

---

<sup>2</sup> Archiv Salmových železáren a sléváren zničil požár na poč. 20. století., viz. ČUPR, František. *Tematický popis archivního materiálu soustředěného v podnikovém archivu ČKD Blansko, n.p., Závody Jiřího Dimitrova, do roku 1945*, in: *Blanensko: Sborník archivních a vlastivědných studií*, ONV Blansko, 1964, s. 31 – 41.

<sup>3</sup> Moravský zemský archiv, Brno, H 998, inv. č. 56, vzorník umělecké litiny

<sup>4</sup> Ibid., inv. č. 59, vzorník umělecké litiny

<sup>5</sup> Zejm. GROLICH, Vratislav. *Blanenská umělecká litina*. Brno, 1991.

<sup>6</sup> Viz pozn. 2, ibid.

<sup>7</sup> KREPS, Miloš. *Dějiny blanenských železáren*, Brno, 1978.

technickými památkami na území jihomoravského kraje<sup>8</sup> a v publikacích Národního technického muzea v Praze.<sup>9</sup>

Autorem soch, významným rakouským sochařem Antonem Dominikem von Fernkornem se na našem území dosud nikdo blíže nezabýval a jeho osobní život zůstává z větší části nezmapovaný. Pro dohledání informací o tomto umělci jsem využila jako první německý slovník umělců *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*<sup>10</sup>, který obsahuje poměrně rozsáhlou biografii, zabývá se autorovým profesním vývojem a mapuje jeho nejvýznamnější zakázky. Mezi další zdroje zabývající se Fernkornovým životem jsem zařadila také několik encyklopedií umění 19. století, ve kterých je tento sochař zasazen stylem tvorby do kontextu mezi své současníky, zejména jsem čerpala z knihy *Painting and sculpture in Europe, 1780 – 1880* od Fritze Novotnyho<sup>11</sup>, kde je text doprovázen rovněž množstvím fotografií nejvýznamnějších děl daného autora. Nejranější text zabývající se Fernkornem jako samostatným umělcem jsem našla v *Das Biographische Lexikon des Kaiserthums Österreich*<sup>12</sup>, konkrétně ve vydání z roku 1858, a informace se tak vztahují spíše k ranější tvorbě tehdy ještě žijícího sochaře. Fernkorn je též zmiňován v souborné publikaci *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*.<sup>13</sup> Pro doplnění jeho životopisu u zjištění informací o dalších autorech, které ve své práci zmiňuji, jsem využila *Oxford Art Online*, stejně jako publikaci *19th-century sculpture* autora H. W. Jansona, vydanou roku 1985, odkud jsem zjišťovala rovněž informace o mnichovském romantickém sochařství. Bohužel, právě Fernkornovo spojení se Salmy je ve všech mnou zjištěných zdrojích zmíněno jen okrajově či zcela opomenuto, a nepodařilo se mi vypátrat nic bližšího o průběhu zakázky a celkovém rozsahu jeho práce pro železářny. Při zjišťování jmen Fernkornových současníků a bližším pohledu na rozsah a styl jeho tvorby jsem využila 5. svazek z řady *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, zahrnující se uměním klasicismu a romantismu, zejména pak zde uvedenou studii

---

<sup>8</sup> Zejm. ŠULÁKOVÁ, Marie. *Po stopách technických památek*, 2011, s. 106 – 111.

<sup>9</sup> RASL, Zdeněk. *Česká umělecká litina: katalog výstavy : Národní technické muzeum v Praze, 19. prosince 1972 - 26. ledna 1973*. Praha: Národní technické muzeum, 1973.

<sup>10</sup> MEIBNER, Günter. *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, 2003, Band 38, s. 454 – 455.

<sup>11</sup> NOVOTNY, Fritz. *Painting and sculpture in Europe, 1780 to 1880*. 1st pub. Harmondsworth: Penguin Books, 1960, 288 s., s. 224 - 230.

<sup>12</sup> WURZBACH, Constantin v., *Das Biographische Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien, 1858, s. 188 – 190. Dostupné z: <http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=fullscreen&objid=11808>.

<sup>13</sup> ZEITLER, Rudolf a Anders ÅMAN. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin, 1990.

Selmy Krasa *Florian Ludwig Schwanthaler, Hans Gasser, Anton Dominik Fernkorn und die Situation der österreichischen Skulptur um die Jahrhundertmitt*<sup>14</sup>e. Při zjišťování informací o uměleckých dílech v námětem *Písně o Nibelunzích* jsem využila rozličné německé internetové stránky zabývající se studiem této problematiky, zejména pak stránku *Nibelungenlied – Gesselschaft*, odkud jsem čerpala cenné informace o freskách. Ilustrace tématu v podání rozličných autorů jsem čerpala ze stránek *Deutsche Digitale Bibliothek*.

Při uměleckém popisu sochařské série jsem využila zejména diplomovou práci obhájenou na Karlově Univerzitě v Praze v roce 2010, z níž jsem čerpala informace o raně středověké zbroji<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> • FRODL, Gerbert. *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. München, 2002. Band 5, 19. Jahrhundert, s. 458 – 462.

<sup>15</sup> BERNART, Miloš. *Raně středověké přilby, zbroje a štíty z Českých zemí*. Praha, Karlova univerzita, 2010.

## 2 SOCHAŘ ANTON DOMINIK VON FERNKORN

### 2.1. Biografie

Anton Dominik Fernkorn se narodil 17. března 1813 v durynském Erfurtu na území tehdejšího Pruského království. V letech 1835 – 40 prodělal v Mnichově umělecký a technický trénink u Johanna Baptista Stiglmaiera, následně pak ještě krátký čas pokračoval ve studiu u dalšího mnichovského sochaře, Ludwiga Schwanthaler<sup>16</sup>, s nímž se podílel na tvorbě soch pro výzdobu rezidence Wittelsbachů, nadále však zůstal především samoukem<sup>17</sup>.

Navštěvoval příležitostně mnichovskou akademii, avšak nikdy nebyl jejím řádným studentem. V Mnichově se rovněž setkal s tvorbou Bertela Thorvaldsena<sup>18</sup>, která jej oslovila<sup>19</sup>, pomáhal s přípravou modelů Thorvaldsenových děl či jeho modely kopíroval<sup>20</sup>.

V roce 1840 se usazuje ve Vídni<sup>21</sup>. Kromě kovové plastiky, která zůstala primárním objektem jeho tvorby, pracoval rovněž se dřevem a dalšími materiály. V roce 1845 se objevují první čistě autorské Fernkornovy práce, zejména portrétní busty vytvářené pro císařský dvůr ve Vídni. Rok 1848 znamenal svými revolučními událostmi dočasný konec práce pro dvůr a někdy v této době se Fernkorn dočasně uchyluje k práci pro blanenské Salmovy železářny<sup>22</sup>.

V roce 1851 se spolu se svým přítelem, sochařem Hansem Gasserem podílí na řezbě dřevěných figur pro knihovnu královny Viktorie<sup>23</sup>. První monumentální zakázkou se stala vídeňská kašna *Sv. Jiří s drakem* (1853). Uznání a věhlas dvora i široké veřejnosti si získal zejména jezdeckým pomníkem arcivévody *Karla Habsburského* (1859), který ve své době představoval technologickou revoluci. Svá díla nerealizoval pouze na území Vídně a blízkého okolí, ale najdeme je roztroušená po celém území tehdejší monarchie, jak dokazuje např. jezdecký pomník Josipa Jelačiče<sup>24</sup> v Záhřebu. Jeho tvorba byla zastoupena hojně právě

---

<sup>16</sup> JANSON, Horst Waldemar. *19th-century sculpture*. New York, 1985, s. 172.

<sup>17</sup> ČELADÍN, Jindřich. *Blanenské slévárny vyráběly zajímavou sérii soch*.

Dostupné z: <http://blanensky.denik.cz/serialy/blanenske-slevarny-vyrabely-zajimavou-serii-soch.html>

<sup>18</sup> Více viz. BINDMAN, David. *Warm flesh, cold marble: Canova, Thorvaldsen and their critics*. New Haven: Yale University Press, 2014.

<sup>19</sup> V roce 1839 věnoval Fernkorn Thorvaldsenovi metr vysokou kopii jeho pomníku básníka Friedricha Schillera v Mnichově, spolu s pamětní medailí připomínající odhalení tohoto díla. Zmenšenina pomníku byla dokonale detailně provedena a na podstavci stálo v němčině napsáno „*Pro Thorvaldsena od A. Fernkorna 1839*“.

<sup>20</sup> MEIBNER, Günter. *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, 2003, Band 38, s. 454 – 455.

<sup>21</sup> Viz pozn. 17, ibid.

<sup>22</sup> [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027980?q=fernkorn&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027980?q=fernkorn&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Josip Jelačić (1801 – 1859), chorvatský generál a bán – regionální vládce. Zrušil v Chorvatsku nevolnictví

jezdeckými sochami, pro něž pečlivě připravoval mnoho studií koní, dále bustami a sochami významných soudobých i historických osobností, sochami světců, religiózní tematikou a monumentálními vlasteneckými pomníky. Zabýval se i mytologickými náměty, vycházejícími zejména z germánské mytologie<sup>25</sup>. Jeho styl, zasazovaný časově do období romantismu, spíše než stylovou čistotu znamenal kombinaci prvků mnichovské školy s prvky barokními a klasicistními<sup>26</sup>. Zatímco někteří autoři v tomto spatřují Fernkornovu vysokou schopnost dosáhnout kvalit v mnoha stylech, jiní hovoří o jakémisi patosu a stavějí se k mnohým autorským pracím spíše kriticky.

V roce 1860 byl povýšen do šlechtického stavu<sup>27</sup>. V letech 1857 a 1863 utrpěl Fernkorn cévní mozkovou příhodu, v důsledku čehož zůstal od roku 1864 zcela práce neschopný<sup>28</sup>. V roce 1865 při odhalení jezdeckého pomníku prince Evžena byl již pod trvalým lékařským dohledem a od roku 1866 pobýval trvale v ústavu pro duševně choré. Mnoho jeho prací zůstalo nedokončených, nebo se na jejich dokončení podíleli jeho žáci. Zemřel ve Vídni 16. listopadu 1878.<sup>29</sup>

Jeho největším přímým následovníkem se stal další významný rakouský sochař Franz Xaver Pönninger, ale mezi další Fernkornovy žáky patřil například také Theodor Friedl<sup>30</sup>.

## 2.2. Stylová charakteristika

Fernkorn si nikdy neosvojil práci v čistém stylu<sup>31</sup>, pro jeho díla je obvyklá stylová syntéza, kdy však i přes použití jednotlivých prvků různých stylů výsledek působí vždy dokonale harmonicky<sup>32</sup>. Protože Fernkorn nikdy v žádném učení dlouho nepobyl a byl již svým současníkům známý spíše jako výjimečný samouk, nelze hovořit o žádném jeho učiteli či přímějším předchůdci. Fernkorn čerpal z mnoha zdrojů, s nimiž se seznamoval po celý svůj život. Mnichov coby tehdejší centrum sochařství nabízel množství inspirativních děl<sup>33</sup>. Je

---

a vyhlásil první volby do zemského sněmu, podílel se na vzniku Trojjediného království v revolučních letech 1848 – 1849, přispěl také k porážce povstání v Uhrách.

<sup>25</sup> Viz pozn. 22, ibid.

<sup>26</sup> Viz KRASA – FLORIAN, Selma. *Ludwig Schwanthaler, Hans Gasser, Anton Dominik Fernkorn und die Situation der österreichischen Skulptur um die Jahrhundertmitte* in *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, band 5 – 19. Jahrhundert*, s. 460.

<sup>27</sup> Ritter von Fernkorn, tedy rytíř. Titul mu byl udělen za pomník arcivévodě Karla, viz pozn. 22, ibid.

<sup>28</sup> Viz pozn. 20, ibid.

<sup>29</sup> Viz pozn. 22, ibid.

<sup>30</sup> Viz pozn. 20, ibid. Zajímavostí pro naše prostředí jistě je výzdoba fasády brněnského Mahenova divadla z roku 1882, jejímž je rovněž autorem.

<sup>31</sup> Viz pozn. 26, ibid.

<sup>32</sup> Viz pozn. 22, ibid.

<sup>33</sup> Viz pozn. 26, ibid., s. 458 – 459.

známo, že sochař byl velmi osloven tvorbou Bertela Thorvaldsena<sup>34</sup> a pravděpodobně se jí v některých ohledech snažil přiblížit; i Thorvaldsenova tvorba se od ryze klasicistního stylu posunula v některých dílech ke snaze o živější romantické podání námětu. Vedle barokní tradice monumentálních pomníků se v jejich tvorbě Fernkorn inspiroval částečně také u Thorvaldsena. Právě pomníky protínají celou Fernkornovu tvorbu a nejvíce se jimi proslavil, přičemž vedle jejich technické dokonalosti je pro něj příznačný rovněž perfekcionistický smysl pro detail. Vedle precizně ztvárněných rysů tváře a oděvů byl Fernkorn odborníkem pokud jde o modelování zvířat<sup>35</sup>, jak lze znát na jeho jezdeckých pomnících či na známém *Lvu u Aspern* (1858) – ten opět nezapře inspiraci u podobného díla, Thorvaldsenova *Umírajícího lva* (1821) nedaleko švýcarského Lucernu.

Když se v roce 1840 Fernkorn usazoval ve Vídni, převládala v ní dosud neoklasicistní akademická tvorba<sup>36</sup>. Fernkorn ustálené vody tohoto konzervativního prostředí rozvířil znovuobjevením živého barokního pomníku<sup>37</sup>. Nejlepším příkladem tohoto znovu nalezeného typu je zároveň nejvýznamnější Fernkornovo dílo vůbec, jezdecký pomník arcivévody *Karla Habsburského*<sup>38</sup>. Již na první pohled je zřejmé, že se nejedná jen o pouhý chladný monument připomínající významnou politickou událost historie; socha je jakoby v pohybu, velmi dynamická a přímo tak ukazuje okamžik v bitvě, namísto pouhého zdůrazňování slavné osobnosti samotné, ačkoliv tolik žádaná monumentalita jí rozhodně nechybí. Postava arcivévody má výraz a individualistické, reálně pojaté rysy. Zachycen je konkrétní okamžik, kdy arcivévoda dává praporem povel svým vojskům, aby ho následovaly v konečném úderu proti Napoleonově armádě; nápadná je zde vizuální podobnost s proslaveným reliéfem Françoise Rudeho<sup>39</sup> *Odchod dobrovolníků roku 1792* (1833, Paříž, Vítězný oblouk).

Vedle Thorvaldsena získal Fernkorn inspiraci také ve dvou významných osobnostech německého klasicismu, sochařů Gottfrieda von Schadow<sup>40</sup> a Christiana Daniela Raucha<sup>41</sup>. Jejich realismus se odráží i ve Fernkornových portrétních bustách, které vytvářel pro císařský dvůr. Po polovině 19. stol. se jeho styl v určité míře přibližuje stylu jeho přítele, německého sochaře Hanse Gassera – celkové pojetí je expresivnější, dramatické a začíná se vzdalovat

---

<sup>34</sup> Viz JANSON, H.W., *Sculpture in the 19th century*, s. 172– Fernkornův učitel Ludwig Schwanthaler byl jedním z Thorvaldsenových žáků.

<sup>35</sup> Viz pozn. 22, ibid.

<sup>36</sup> Viz pozn. 26, ibid., s. 459.

<sup>37</sup> Viz pozn. 34, ibid.

<sup>38</sup> 1853 - 1859, Vídeň.

<sup>39</sup> 1784 1855, francouzský sochař, neoklasicista, mezi jeho další významná díla se řadí např. *Napoleon probouzející se do nesmrtelnosti* (1847).

<sup>40</sup> Více viz. MAAZ, Bernhard. *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*. Köln, 1994.

<sup>41</sup> Více viz. MACKOWSKY, Hans. *Christian Daniel Rauch: 1777-1857*. Berlin, 1916.



idylickému, klidnému ideálu z dob *biedermeieru*<sup>42</sup>. Nadále si však z dřívějšíka Fernkorn ponechává sklon k monumentalitě. Pro jeho díla je typická právě kombinace klasicistně působící monumentalitě a smyslu pro realistický detail v kombinaci s romantickou expresivností celého výjevu; celek je tedy harmonický, ale ukrývá v sobě živou dynamičnost i romantický idealismus.

Naprostým opakem těchto expresivních děl se stala Fernkornova práce na jezdeckém pomníku prince *Evžena* (1865) ve Vídni, který oproti pomníku Arcivévody Karla postrádá onu dramatickou živost, a zaměřuje se spíše na klasicky barokní důstojné ztvárnění<sup>43</sup>.

Fernkorn tedy nejčastěji mísil prvky jednotlivých stylů mezi sebou, zejména klasicistní monumentalitu a smysl pro detail spolu s romantickou expresivitou a idealizací.

Z hlediska materiálů pracoval Fernkorn sice s rozličnými druhy od pískovce až po dřevo, ale nejvýznamnější částí jeho tvorby a současně jeho největší dovedností byla schopnost práce v bronz. V tomto směru vynikal svými znalostmi, díky nimž mohl např. u pomníku arcivévody Karla dojít k technickým inovacím, do té doby nevídaným<sup>44</sup>.

### 2.3. Fernkornova práce pro Salmy

Fernkorn patřil spolu s Theodorem Friedlem, Josefem Klieberem, Johannem Martinem Fischerem, Franzem Antonem Zaunerem<sup>45</sup> či Johannem Nepomukem Schallerem do řady jmen význačných umělců a vídeňských akademiků, kteří se v určitém období věnovali vytváření modelů pro Salmovy železárny<sup>46</sup> a obohatili tak produkci dekorativní litiny o exkluzivní díla s vysokou uměleckou hodnotou, již nepozbývají ani dnes, kdy poutají pozornost historiků umění. Není známo přesné časové období po které Fernkorn pro Salmy pracoval, nicméně spolupráce byla navázána v pol. 19. století někdy mezi lety 1853 - 1857. Během této doby Fernkorn vytvořil pro železárny vedle série *Nibelungů* také sochu *Immaculaty* (1853) a čtrnáct reliéfních desek s motivem *Křížové cesty*. Tuto sérii můžeme najít jak na blanenském zámku, tak v exteriérech nedalekého zámku Černá hora.

---

<sup>42</sup> Viz pozn. 22, *ibid.*

<sup>43</sup> Viz pozn. 34, *ibid.*

<sup>44</sup> Viz pozn. 20, *ibid.*

<sup>45</sup> Další informace viz BURG, Hermann. *Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit: ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Oesterreich*. Sien, 1915.

<sup>46</sup> ČELADÍN, Jindřich. *Vídeňská sochařská škola a blanenská umělecká litina*, in: Sborník muzea Dr. Bohuslava Horáka, č. 13, Rokycany, 2010, s. 22 – 28.

### 3. SOCHY RYTÍŘŮ Z EPOSU PÍSEŇ O NIBELUNZÍCH V BLANSKU

#### 3.1. Salmovy železářny a produkce umělecké litiny

Umělecká litina se do popředí dostala v podniku teprve na počátku 19. století, kdy správu panství přejal roku 1811 Hugo František, starohrabě ze Salmu<sup>47</sup>. Tento svědomitý muž se aktivně věnoval studiu železářské výroby. Za tímto účelem nejen prošel jako dělník všemi etapami výroby v rodinném podniku, ale rovněž podnikl studijní cestu do Belgie a později do Anglie, která byla v této době jakousi „litinovou velmocí“. Roku 1801 se zde seznámil s tamní výrobní technologií, kterou následně aplikoval ve svém podniku, jenž se nejprve orientoval zejména na výrobu strojní litiny. V roce 1810 již železářny vyráběly všechny druhy užitečného litinového zboží<sup>48</sup>. Zlomovým se stal rok 1823, kdy jako ředitel podniku nastupuje významný německý metalurg a objevitel Karel von Reichenbach<sup>49</sup>. Technika výroby byla zdokonalena a umělecká litina doznala v následujících desetiletích ohromného rozmachu a dočkalo se jí uznání po celém světě<sup>50</sup>. Vedle litinových zábradlí, sloupů, kašen, křížů, funerální a užitkové litiny (nábytek, doplňky jako stojany na deštníky, talíře apod.) produkoval podnik velké množství religiózně tematicky zaměřených děl<sup>51</sup>. V prvních desetiletích 19. století litina proniká i do oblastí vyhrazených dříve pouze drahým kovům, jako bylo šperkařství. Zpočátku mezi profánními náměty převažovaly kopie podle antických vzorů (zejména vázy a kopie antických soch), ve své době velmi populární. Později došlo k oživení tematičnosti zapojením akademických umělců z Vídně<sup>52</sup>, případně známých místních umělců. Rozmach umělecké litiny dosáhl svého vrcholu v období secese. Příchod 1. světové války z pochopitelných důvodů znamenal omezení výroby, která již nebyla nikdy znovu obnovena v plném rozsahu; zájem o uměleckou litinu postupně upadal, po vzniku

---

<sup>47</sup> Za jeho působení dosáhly železářny a produkce umělecké litiny především vůbec největšího rozmachu v dějinách podniku, více viz SEDLÁŘOVÁ, Jitka. *Starohrabě Hugo Franz Salm a počátky blanenské umělecké litiny*, in: Sborník muzea Blansko 2006, s. 127 – 138.

<sup>48</sup> BAUMANNOVÁ, Dagmar. *Z historie železářství na Blanensku a umělecká litina*, in: *Sborník muzea Blansko 2001*, Muzeum Blansko, 2001, s. 70.

<sup>49</sup> Významný metalurg ze Stuttgartu, proslul jako objevitel parafinu a fenolu, zabýval se rovněž filozofií a dokonce bádáním o vyšší nervové činnosti – vyzařování magnetických vln. Ve sklepení blanenského zámku je mu v současnosti věnována stálá expozice, další informace viz ROLNÝ, Ivo. *Blanenská léta Karla z Reichenbachu*. Boskovice, 2000.

<sup>50</sup> Výrobky Salmových železáren se vyvážely např. do Ameriky, Ruska, Indie, Singapuru či Súdánu, svou kvalitou byla často přirovnávána k anglické litině a dočkala se řady ocenění na výstavách ve Vídni v Praze, více viz pozn. 47 BAUMANNOVÁ, Dagmar. *Z historie železářství na Blanensku a umělecká litina*, in: *Sborník muzea Blansko 2001*, Muzeum Blansko, 2001, s. 63 – 71.

<sup>51</sup> ČELADÍN, Jindřich – NEČASOVÁ, Eva. *Umělecká litina ve sbírce Muzea Blansko*. Muzeum Blansko, 2006.

<sup>52</sup> Viz s. 24, kap. 3.3., Ferkornova práce pro Salmu. Z řady českých umělců zaměstnaných v podniku jmenujme alespoň Pavla Veverku (1826 – 1899), který proslul jako autor Vřídelské kolonády v Karlových Varech, jeho syna Otakara (1857 – 1954) či architekta Antonína Křena.

republiky navíc sérii Nibelungů coby symbol německý podnik vyřadil ze své nabídky. Poslední krátký návrat zájmu o uměleckou litinu přinesla 30. léta 20. století<sup>53</sup>. Obě světové války si pak vyžádaly zničení nejen již existujících děl, ale i forem a značné části dokumentace. Pro tyto události je dnes velmi obtížné pátrat po historii produkce blanenské umělecké litiny. Neexistující dokumentace podniku a neúplné soubory děl, nacházené často náhodně na nečekaných místech po celé zemi<sup>54</sup>, znamenají velké překážky na cestě k úspěšnému závěru badatelské činnosti v tomto směru.

### 3.2. Seznámení s dílem, jeho umístění a stručná historie

Soubor šesti samostatných soch představuje šestici hrdinných rytířských postav ze středověkého *Píseň o Nibelunzích*, pocházejícího z německého prostředí období raného 13. století<sup>55</sup>. Železářny nabízely ve své produkci postavy Siegfrida, Dietricha, Hageny, Wolkera, Rüdigeru a Hildebranda. Pod návrhem tohoto souboru je podepsán významný rakouský sochař období romantismu, Anton Dominik von Fernkorn, který spolupráci s železářnami navázal přibližně v polovině 19. století<sup>56</sup>.

Dochované katalogy železáren nabízejí nákresy celého souboru, doplněné údaji o výšce, hmotnosti a ceně děl. Výška všech soch se pohybuje okolo přibližně 160 cm, jejich hmotnost pak v rozmezí od 195kg po 345kg (Volker). Cena soch v roce 1913 dosahovala hodnoty mezi 355 až 435 rakouskými korunami<sup>57</sup>.

Do dnešní doby bohužel zůstaly zachovány pouze tři postavy ze série. Sochy Dietricha a Siegfrieda, nyní pečlivě zrestaurované, se nacházejí v majetku Muzea Blansko a jsou umístěny v Blansku na Wanklově náměstí mezi dalšími litinovými sochami z produkce železáren. Každá z obou soch je umístěna na zhruba metr vysokém žulovém podstavci opatřeném litinovou cedulkou s názvem díla, upřesněním námětu a jménem a životními daty autora A. D. von Fernkorna.

---

<sup>53</sup> Viz pozn. 48, BAUMANNOVÁ, *ibid.* Jistý náznak obnovení zájmu o uměleckou litinu se objevil v období 60. let 20. století, kdy se dostalo opětovnému uznání secesi. V dnešní době zájem o uměleckou litinu spočívá především ve výrobcích drobnějších specializovaných firem, jako jsou např. ploty, brány, balkony apod.

<sup>54</sup> ŠULÁKOVÁ, Marie. *Po stopách technických památek*. Blansko, 2011, s. 107.

<sup>55</sup> Přibližný vznik se předpokládá kolem roku 1200 v Rakousku, nicméně náleží a sama vzešla z celé řady příběhů o Nibelunzích náležejících do starogermánské hrdinské poezie. Příběh Nibelungů se ze střední Evropy rozšířil i na sever do Skandinávie a na Island, více viz *Píseň o Nibelunzích*, Praha, 1974, s. 7- 17 a dále 359 - 364.

<sup>56</sup> Viz pozn. 20, *ibid.*

<sup>57</sup> Viz pozn. 47, *ibid.*

K objevení sochy Siegfrieda se váže zajímavý příběh: původním majitelem byl údajně německý hajný v Obranech, který byl odsunut v roce 1945. Po jeho odsunu se socha ocitla na skládce, odkud ji nejprve zachránil jistý pan Skála, aby pak následně socha po několik desetiletí zdobila atrium brněnské radnice, až konečně roku 1988 se dostala do majetku blanenského muzea<sup>58</sup>.

V depozitáři Národního technického muzea v Praze se pak nacházejí dvě zinkové kopie blanenských litinových originálů; jde o Siegfrieda a Volkera. Tyto kopie daroval muzeu roku 1932 podnik ČKD Blansko, nástupce někdejších Salmových železáren<sup>59</sup>.

Osudy zbývajících tří soch zůstávají do dnešního dne neznámé<sup>60</sup>.

### 3.3. Umělecký popis jednotlivých soch

Siegfried „der Drachentötter“, neboli Siegfried Drakobijec<sup>61</sup>, na svůj přídomek ve Fernkornově ztvárnění jednoznačně ikonograficky odkazuje. Před sebou máme rytíře v okázalé, zdobné zbroji. Jeho kontrapost je spíše klasický, ale nejeví se zcela strnulým; levou nohu zvedá ze země, zatímco pravá je lehce pokrčena v kolenu, jako by rozvážně kráčel, tvář nehledí přímo na diváka, ale je lehce pootočená na levou stranu. Tento zdánlivě uvolněnější postoj souzní s rytířovým mládím a jeho úlohou v literární předloze<sup>62</sup>. Siegfriedovy vlasy dosahují délky po ramena a jeho tvář prozrazuje mladý věk, ačkoliv ji lemují vousy. Jeho pohled je odhodlaný, beze strachu, rty mírně pootevřené. Obrátme nyní pozornost k jeho detailně zdobené zbroji, vyvedené s precizností pro detail, jež byla Fernkornovi vlastní; spodní vrstvu oděvu tvoří kroužková zbroj vystupující v oblasti nohou a paží. Přes ni má Siegfried oblečenu ornamenty bohatě vyšívanou suknici dosahující délky do půlky stehů. Přes tuto má kratší halenu, opět zdobně vyšívanou, jejíž vykrajované lemy zakončují třásně. Přes pravé rameno se mu vine kožešinový plášť, ledabyly svázaný na levém boku. Obuty má kované středověké jezdecké boty opatřené ostruhami, na rukou rukavice zřejmě z tuhé kůže. I na nich si můžeme povšimnout jemného ztvárnění materiálu a každého detailu jeho zpracování. Na hlavě sedí přilba, zakončená korunou, v jejímž středu sedí drak s rozepjatými křídly a otevřenou tlamou. Vedle přilby jsou dalšími ikonografickými odkazy na Siegfriedovo

---

<sup>58</sup> Viz pozn. 47, ibid.

<sup>59</sup> Mgr. Irena Laboutková z NTM se domnívá, že by snad mohlo jít dokonce o původní modely, podle nichž se sochy odlévaly.

<sup>60</sup> Viz pozn. 47, ibid.

<sup>61</sup> Podle nibelunské legendy Siegfried zabil draka a následně se vykoupal v jeho krvi, čímž se stal nesmrtelným – zranitelný byl pouze na jediném místě na těle, které bylo při koupeli překryto listem – mezi lopatkami.

<sup>62</sup> Siegfried pomohl obelhat Kriemhildu, přičemž se hned několikrát zpronevěřil zásadám rytířské cti.

drakobijectví zejména štít, meč a pás vinoucí se přes jeho boky. Abychom viděli lícni stranu štítu, o který se rytíř opírá pravou rukou, musíme sochu obejít a podívat se na ni zezadu. Nepravidelně tvarovaný štít částečně překrývá plášť, spadající ze Siegfriedových ramen, a také dlouhá rukavice a další část oděvu<sup>63</sup>, které jsou přes něj ležérně přehozeny. Pod tím vším je z části odkrytý plastický obraz draka, po heraldickém způsobu ztvárněný zboku, hledící směrem doprava, s vyplazeným jazykem. Také v každém jednotlivém medailonu již zmíněného Siegfriedova pásu nalezneme draka, a konečně v levé ruce třímá rytíř jílec meče, kterým draka v příběhu zabil<sup>64</sup>.

Oproti mladému Siegfriedovi představuje Dietrich v příběhu staršího muže, mnohem víc odpovídajícího zodpovědnému modelu rytíře ctícího ideály středověké rytířské kultury, což se odráží i na jeho soše. Již na první pohled je jeho oděv oproti tomu Siegfriedovu střídmější, ne tak zdobný. Dietrich hledí zpřímá na diváka před sebou, jeho póza je téměř až heroická, levou nohou je nakročený dopředu, oproti čemuž natáčí dopředu pravé rameno. V levé ruce drží pochvu, do níž pravou rukou položenou na vrcholu jílice vsunuje meč, jako by právě skončil boj proti nepříteli. Dietrichovy vlasy pod přilbou nevidíme, odklopené hledí odhaluje pouze stařeckou tvář rozvážných rysů, poznamenanou zkušenostmi. I Dietrichovu bradu lemují vousy, pod nosem se mu navíc vine dlouhý knír. Rytířův oděv je v první vrstvě tvořen těsnými kalhotami s hrubým švem a plátěnou suknicí s dlouhým rukávem bez viditelného zdobení. Přes tuto vrstvu má Dietrich kroužkovou halenu s krátkým rukávem která chrání i jeho krk a hlavu a délkou dosahuje k jeho stehnům. Nejsvrchnějším ochranným oděvem je pak jakási forma brnění z tuhé kůže, chránící zejména rytířovu hrud' a klín; tento svršek jako jediný nese jisté známky zdobnosti v podobě jednoduché ornamentální výšivky, lemování okraje trásněmi a kovových prvků u výstřihu. V pase je kožený svrchník přepásán jednoduchým pásem zdobeným krátkým řetězem, na němž je při pravém boku postavy připásána pochva s dýkou. Dietrich je obut ve vysokých kožených jezdeckých botách opatřených ostruhami a kožešinovým lemováním, na hlavě má přilbu s odklopeným hledím zdobenou chocholem. Doplnky tvoří ještě pár jednoduchých rukavic a kování zdobený pás přes rytířovy boky.

Také Volker svým zpracováním představuje divákům své duševní vlastnosti

---

<sup>63</sup> Mohlo by se jednat o jeho neviditelný plášť, který hraje v *Písni o Nibelunzích* důležitou roli.

<sup>64</sup> *Píseň o Nibelunzích*. Praha, 1974, s. 368. Meč nese v eposu jméno Balmung a je obdařený nadpřirozenými schopnostmi.

a nezůstává tak jen pouhou anonymní postavou, kterou můžeme minout bez toho, aby jakkoliv vzbudila náš zájem; i pokud nám Píseň o Nibelunzích nic neříká, Fernkornovy sochy zkrátka žijí a mají nám co nabídnout k zamyšlení.

Volkerův postoj je uvolněný, levou nohu má položenou nevyvýšeném stupni, pravá je lehce pokrčena v koleni. Rytíř je obrácen čelem k divákovi před sebou, ale při bližším pohledu na sochu zjistíme, že pohled jeho očí je upřen na levou stranu, neboť v levé ruce svírá středověké housle, symbol své vášně pro hudbu a básnění, které ho krom jeho rytířské chrabrosti v příběhu charakterizují<sup>65</sup>. Pravou ruku má položenou na houslích a zároveň v ní drží smyčec, který je bohužel poškozený a polovina jej chybí. Volkerův výraz je uvolněný, vidíme lehký úsměv, zpod přilby mu k ramenům spadají kadeře vlasů, tvář pokrývá hustý delší vous a mohutný knír. Volkerův oděv je podobně jako ten Siegfriedův velmi zdobný; je oblečen do úzkých nohavic s lampasem, drobně vyšívané suknice s dlouhým rukávem, přes kterou má kroužkovou halenu překrytou ještě svrchní halenou s kožešinovým lemováním a ozdobnými sponami u rukávů. Přes ramena má přehozený dlouhý plášť s kápí, spadající až na zem. Obutí tvoří vysoké šněrovací kožené jezdecké boty s kožešinovým lemováním, opatřené zdobnými ostruhami. Kolem boků se opět vine široký kovaný ozdobný pás s motivem labutě v každém z polí. Z přilby na místě obvyklého chocholu vystupuje labuť s rozepjatými křídly, stejný motiv, jaký nalezneme na pásu. Na Volkerově hrudi se skví dlouhý ozdobný řetěz a konečně u pravého boku zpod jeho pláště částečně vyčnívá připásaná pochva s mečem.

Člen Dietrichovy Hildebrand družiny zaujímá rozvážný postoj, s pravou rukou položenou na hrudi, jako by se v příští chvíli snad chystal předstoupit před svého pána a poklonit se mu, snad mu předat nějakou zvěst. Jeho tvář nevypovídá mnoho o vnitřních emocích či povahových rysech postavy, výraz je neutrální, zdvořile vážný, tvář je mírně odkloněna na levou stranu, ale pohled jasně směřuje k očím pomyslného pána před ním. Rty se jeví jako mírně pootevřené, tvář je lemována vousem a knírem. Hildebrand je oděn do kroužkové zbroje s nohavicemi a dlouhými rukávy, po bocích otevřené bohatě vyšívané suknice s délkou ke kolenům a svrchní haleny s vykrajovaným okrajem. Jeho plášť je vepředu na hrudi sepnutý podlouhlou dekorativní sponou, nechybí ani mohutný široký pás kolem boků z kůže a kovaných prvků s jednoduchým geometrickým dekorem, ostruhy a přilba bez hledí, zdobená kromě ornamentálního pásu nad čelem ještě širokým ptačím perem a vysokým, úzkým chocholem. Hildebrandovu zbroj tvoří meč, který drží za ostří v levé ruce, a dýka, již

---

<sup>65</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 366. Mnoho badatelů považuje za pravděpodobné, že do postavy Volkera promítnul básník sám sebe.

má nalevo u pasu. Zpod záhybů pláště také na levé straně vyčnívá kousek pochvy na meč. Finálním odkazem na jeho postavení člena družiny je pak roh, který se zavěšený nachází u jeho pravého boku.

Na pohled se jeví Hagen z rytířů tím nejstarším. Jeho postoj je rozvážený, pravou rukou se opírá o svůj štít, zatímco levá s halapartnou je zasunutá mírně dozadu. Jeho pohled se soustředěně stáčí napravo k zemi, což by snad mohlo odkazovat na jeho roli v Písni o Nibelunzích, kde vyniká znalostí cest<sup>66</sup>. Vlasy pod přilbou skrývá kápě z kroužkové zbroje, zatímco dlouhý plnovous pod knírem spadá až na rytířovu hrud'. Oblečen je do nohavic z falérové zbroje doplněných ostruhami, haleny s dlouhým rukávem přes níž má kroužkovou suknicí s kapucí a jako nejsvrchnější část tuhou suknicí zřejmě z kůže či ovčí plsti, zdobenou výšivkou a kožešinou při lemování. Přes záda a levé rameno Hagenovi spadá až na zem dlouhý plášť, přepásaný šikmo přes hrud'. Hagenova přilba, doplněna ještě o lněnou kápi, je nahoře tvořena korunou v níž se jako v hnízdě skví elegantní pták se zvednutými křídly a nápadně dlouhými ocasními pery. Celkové rytířovo vzezření pak doplňuje ještě pár jednoduchých rukavic a široký, zdobený kožený pás s mohutnou sponou, na němž je nalevo upevněna pochva s mečem, převážně skrytá nakročenou nohou. Hagenův štít je bohužel viditelný jen zčásti a lze předpokládat, že se na něm nachází nefigurativní motiv.

Badateli bývá Rüdiger často popisován jako „pouhé zosobnění rytířského ideálu“<sup>67</sup>. Také Fernkornovo pojetí mu dodalo na první pohled vzhled udatného, urostlého reka. Jeho postoj připomíná klasický postoj panovníků na jejich portrétech, Rüdiger své tělo mírně natáčí za předstoupenou pravou nohou, jeho oduševnělý, vážný pohled se od diváka odklání nalevo, jako by sledoval nějaký bod v dáli. Jeho tvář dále charakterizuje silné obočí a mohutný knír; nemá však vous. Obě ruce má před tělem elegantně složené na jílci svého meče, který spolu s dýkou připásanou na pravém boku tvoří jeho výzbroj. Postava je oděna do úzkých nohavic s lampasem a kroužkové suknicí, zpod které na pažích vystupuje prošívaná ochranná zbroj s dlouhým rukávem. Svrchní část tvoří suknicí se širokým ozdobně vykrajovaným lemováním a nakonec plátová zbroj, chránící rytířovu hrud', ramena a lokty; součástí této plátové zbroje jsou rovněž jeho rukavice. Přes ramena má přehozen dlouhý plášť sepnutý na hrudi výraznou sponou, jako u ostatních postav ze série ani jemu nechybí široký pás z ozdobných kovaných dílů, dekorovaný motivem hvězdy. Rüdiger je obut do nevysokých kožených bot s ostruhami a hlavu mu kryje přilba s podbradkem a odklopeným hledím.,

---

<sup>66</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 365. Kromě znalostí cest se vyzná i v lidech samotných; tyto zkušenosti měl údajně nabýt, když vyrůstal jako chlapec coby rukojmí na dvoře hunského vladaře.

<sup>67</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 375.

zakončená nahoře korunou, v níž trůní lev. Jakoby „stranou“ postavy je štít nepravidelného tvaru při Rüdigerově pravé noze; motiv na jeho lící straně bohužel ze zobrazení v katalogu<sup>68</sup> nepoznáme.

### **3.4. Srovnání sochařských děl s jejich zobrazením v katalogu – odchylky a poškození**

Porovnáváme – li hotová dochovaná díla s jejich zobrazením v katalogu, u něž není zcela jisté, zda-li vzniklo před nebo až po vytvoření série a na kolik moc se tedy odlišuje od původních modelů, podle nichž se sochy odlévaly, dojdeme ke zjištění, že kromě pochopitelných drobných odlišností např. ve znázornění materiálu se někdy odchylky stávají výraznějšími, jako je tomu zejména u sochy Dietricha, stojící v Blansku na náměstí; v porovnání s kresbou v katalogu se hotová socha jeví daleko více napřímená a hledící více k divákovi, zatímco na katalogové kresbě postava takřka hledí přímo do země. Je otázkou, na kolik lze tento rozdíl přičíst schopnostem kreslíře, který mohl zachycovat dílo spíše volnějším způsobem.

Katalogové kresby nám každopádně dobře ukazují to, co v reálu díky nevyzpytatelným událostem uplynulých desetiletí sami spatřit nemůžeme, co bylo – možná už provždy – ztraceno. Kromě již ve výše uvedeném popisu sochy Volkera zmíněného chybějícího kusu smyčce tak nacházíme zřejmý důkaz toho, že socha Dietricha původně nesla na zádech štít, který se bohužel nedochoval<sup>69</sup>.

### **3.5. Námět a historie jeho zobrazování v umění**

#### **3.5.1. Romantismus a romantický historismus**

Na přelomu 18. a 19. století se jako protiklad přísného akademického klasicismu začíná vyvíjet romantismus, který se namísto anticky dokonalého čistého stylu snaží o více individuální a živější zachycení námětu<sup>70</sup>. V souvislosti se vznikem národnostních idejí v téže době se brzy původně na individuální prožitek zaměřený romantismus dává do spojení s vlasteneckými tématy<sup>71</sup>. Typický je pro tuto dobu návrat k formám středověku, jak nám

---

<sup>68</sup> Viz pozn. 3 a 4, vzorníky umělecké litiny z roku 1861 a 1896.

<sup>69</sup> Jak se můžeme dočíst ve zdrojích z doby před rokem 2014 (např. ŠULÁKOVÁ, Marie. *Po stopách technických památek*, 2011), soše Dietricha chyběla pravá ruka a meč; obojí bylo při rekonstrukci navraceno, štít tedy zřejmě nemá muzeum k dispozici.

<sup>70</sup> [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T073207?q=romanticism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T073207?q=romanticism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

<sup>71</sup> Viz pozn. 34, *ibid.*, s. 90 – 94. První projevy v podobě soch významných osobností z politické i kulturní historie národa a dále pomníky padlým – pruský vynález. Nově se již nepřipomíná pouze hrdinství velitelů bitvy, ale přímo se vzdává hold vojákům, kteří prolili krev pro svou vlast.



ukazuje např. hnutí nazarénů či gotický revival v architektuře, kdy gotika se měla stát německým národním stylem<sup>72</sup>. Pohled zpátky má za snahu připomenout „čistější společnost“, ještě nezkaženou pozdějším vývojem. V rámci národnostních idejí se hledá společný kulturní základ, společná paměť národa. Znovu objevovány (někdy i falšované) a hojně čteny jsou středověká literární díla, eposy a rytířské romány. Témata z těchto raných literárních památek se stávají oblíbenou předlohou v umění, velmi populární jsou v prvních čtyřech desetiletích 19. století cykly fresek s námětem mytických či historických postav (v této době byly tyto dva termíny ještě často zaměňovány a na mytické postavy se dosud v hojné míře pohlíželo jako na skutečné předky). V této době ještě hovoříme o tzv. romantickém historismu, který se na rozdíl od historického/přísného romantismu (nastupujícího zhruba od pol. 19. stol.) neopírá ve ztvárněních o studium reálných historických podkladů a výslednou podobu uměleckého díla tak více ovlivňuje umělcova fantazie a notná dávka idealismu<sup>73</sup>.

### 3.5.2. Píseň o Nibelunzích

Jedná se o mytický epos z německého prostředí, pocházející z počátku 13. století. Přesný průběh vzniku tohoto eposu je složitou problematikou a stejně jako vysvětlení jeho významu a případných reálných historických podkladů na jejichž základě snad vznikl má více než jedno vysvětlení, a je i nadále předmětem debat<sup>74</sup>. Každopádně nejde o tradiční hrdinský rytířský epos odrážející rytířskou kulturu vrcholného středověku v pravém slova smyslu; příběh pojednává o zradě a pomstě, rytíři sami se často prohřešují proti rytířskému kodexu, a spíše než hrdinský podklad se jako pravděpodobnější jeví politická idea<sup>75</sup>.

Děj je místně zasazen do oblasti kolem burgundské říše v povodí Rýna, do oblasti jižního Německa a povodí Dunaje na území dnešního Rakouska a Maďarska. Jak již bylo řečeno, ústřední motiv se točí zejména kolem zrady pomsty. V první části je to obelhání Kriemhildy Siegfriedem, v druhé části pak její pomsta, která nakonec přivede Nibelungy do záhuby.

---

<sup>72</sup> Viz pozn. 34, *ibid.*, s. 91. Prvním dokladem uplatnění tohoto přístupu v německém umění je pomník padlým u Kreuzburgu z roku 1822, stvořený Karlem Friderichem Schinkelem v podobě gotické věže.

<sup>73</sup> [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T038304?q=historicism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T038304?q=historicism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

<sup>74</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 359 – 364.

<sup>75</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 7 – 18.

### 3.5.3. Historie zobrazování

První zobrazení námětu se logicky objevovalo ve formě iluminací rukopisů *Písně o Nibelunzích* již od raného středověku. Do dnešního dne je nejstarší dochovanou iluminovanou verzí rukopisu tzv. *Hundeshagenův kodex*, pocházející nicméně až z 15. století<sup>76</sup>. Toto vydání obsahuje kompletní řadu 37 barevných iluminací, doprovázejících celý děj. Podle historiků literatury se nibelunský epos nikdy nedočkal ohlasu v tak velké míře, jako tomu bylo u jiných středověkých eposů, např. *Písně o Rolandovi* či *Písně o růži*, a tak i jeho odraz v umění se po několik staletí omezoval výhradně na ilustrovaná vydání textu, kterých se i tak dochovalo z období před začátkem 19. století minimum<sup>77</sup>.

V nich můžeme nicméně vysledovat první ucelenější ikonografické ztvárnění postav, které se bez význačnějších odchylek objevovalo stále znovu a znovu. Jde především o ikonografické motivy vztahující se k hlavním postavám románu a označujících jejich povahové vlastnosti spolu s úlohou v předloze. Proto se na Siegfriedově přilbě pravidelně objevuje postava draka, vztahující se přímo k jeho přídomku *Drakobijec*. V některých případech bývá samotný drak na přilbě doprovázen ještě dalšími motivy draka, např. ve formě výšivek oděvu či symbolu na Siegfriedově štítu. Z hlediska hrdinova vzhledu se nejčastěji Siegfried objevuje jako výrazně mladý, pohledný muž, často bezvousý, s delšími vlasy – obvykle bývá nejvýrazněji odlišeným z rytířů, pokud zobrazení rozlišuje věk rytířů, což se v počátcích nedělo a jedinými rozlišovacími znaky v raných iluminacích zůstaly ikonografické symboly na jinak si zcela podobných postavách, často celých oděných do zbroje.

Také charakter Volkera se již v raném provedení vyznačuje přímým ikonografickým odkazem na své vlastnosti, v tomto případě jde o hudební nástroj, završující v raných iluminacích jeho přilbu, coby symbol jeho lásky k hudbě – často jde o loutnu či nějakou formu středověkých houslí. Rovněž bývá Rüdiger zpodobňován přímo s hudebním nástrojem v ruce.

Rüdigerovým symbolem se stal lev, značící jeho odvahu a rytířskou čest<sup>78</sup>, jimiž se jeho postava v díle vyznačuje. Lev sedí na vrchu jeho přilby, popřípadě se tak jako v Siegfriedově případě vyskytuje jako dekorativní symbol na jeho oděvu či štítu.

---

<sup>76</sup> [http://www.faksimile.de/international/editions/productdetail.php?we\\_objectID=801](http://www.faksimile.de/international/editions/productdetail.php?we_objectID=801). Nyní v majetku Berlínské státní knihovny, jméno bylo zvoleno podle objevitele – knihovníka Helfricha Bernarda Hundeshagena, jenž kodex objevil roku 1816.

<sup>77</sup> Viz [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projektepool/rezeption\\_nibelungen/Synopse\\_Literatur\\_-\\_Kunst\\_-\\_Wissenschaft.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projektepool/rezeption_nibelungen/Synopse_Literatur_-_Kunst_-_Wissenschaft.pdf).

<sup>78</sup> LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*, Praha, 2005, s. 260.

Hagen, rozporuplná postava díla, nese na dřívějších zobrazeních na vrcholu své přilby symboly související s temnotou či tajemstvím: bývá to buď vlk<sup>79</sup>, netopýr<sup>80</sup>, nebo černý pták<sup>81</sup>. Hagen dále charakterizuje černá barva na jeho oděvu a plnovous. Celkově obvykle vyhlíží neupraveně, nelaskavě, zákeřně až nebezpečně – jednoznačně symbolizuje temnou stránku. Rüdiger, v díle vystupující coby dokonalý křesťanský rytíř se všemi potřebnými ctnostmi, své vlastnosti symbolizuje lvem, symbolem odvahy, cti a odhodlání k boji, který se tak jako již dříve u Siegfrieda zmíněný drak vyskytuje na vrcholu jeho přilby či coby součást zdobení oděvu, doplňků a zbroje. Protože Rüdiger vystupuje v *Písni o Nibelunzích* jako markrabě<sup>82</sup>, často mívá rovněž korunu a luxusní oděv. Jeho věk se pohybuje od středních let až po viditelné stáří, obvyklý je vous, který je však viditelně kratší než u Hageny. Celkově vyhlíží na iluminacích jako ideální prototyp středověkého křesťanského důstojného panovníka a rytíře.

Posledními dvěma rytíři jsou Dietrich a Hildebrand, další ze ztělesněných ideálů křesťanského rytíře a oddaný člen jeho družiny. V Dietrichově případě se zobrazení zaměřuje především na jeho odvalu v boji a ukazuje ho jako rytíře v plné zbroji, obvykle vyššího věku – již vrásčitého a se šedivými vlasy a vousy. Objevuje-li se u jeho postavy symbol, jde o lva, využívaného rovněž pro výše zmíněného Rüdigeru, se kterým ho pojí rytířské ctnosti. Hildebrand, člen Dietrichovy družiny a ne tolik významná postava, býval ztvárňován beze zbroje a individuálních symbolů, obvykle spíše jako „*anonymně vyhlížející*“ obyčejný muž v jednoduchém oděvu. Jeho věk se dá odhadnout na mládí až střední léta, obvykle měl bradku a kratší vlasy.

#### 3.5.4. Přelom 18. a 19. století

Význačnou změnu přineslo období osvícenských idejí a později na poč. 19. století vznik idejí národnostních a příchod romantismu. *Píseň o Nibelunzích* se koncem 18. století nečekaně dostala do popředí a postupně se stala nesmírně populárním dílem, v nacionálních idejích vnímaná coby symbol německví a pravý poklad germánské historie. Dílo začalo vycházet

---

<sup>79</sup> Ibid., s.564. Vlk může být vykládán jako symbol zla, symbol smrti nebo coby „*vlk v rouše beránčím*“ – Hagen v *Písni o Nibelunzích* zabije Siegfrieda, svého někdejšího přítele. V křesťanství je vlk Dáblovým zvířetem, v germánské mytologii se vyskytuje v blízkosti démonů, což odpovídá Hagenově údajně částečně démonskému původu, jaký je naznačován v předloze.

<sup>80</sup> Viz pozn. 76, *ibid.*, s. 327. Nečistě zvíře, symbol sil zla, také atribut závisti.

<sup>81</sup> Je poněkud obtížné na jednotlivých zobrazeních rozlišit, o jakého opeřence by se konkrétně mohlo jednat; jako nejpravděpodobnější se nicméně jeví sup, v německé oblasti je pseudonymem ďábla (viz pozn. 76, *ibid.* s.493). Někdy bývá pták nahrazen spíše černou saní, možný je bazilišek.

<sup>82</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 375.

pravidelně ve velkých nákladech a na jeho ilustrování se podíleli nejnámější umělci té doby. *Píseň o Nibelunzích* se zabydlela ve šlechtických knihovnách a velké obliby dosáhla u samotných německých panovníků. Z let 1790 – 1820 pochází série zobrazení od proslulého Johanna Heinricha von Füssli<sup>83</sup>, který ztvárnil některé ze známých motivů eposu, přičemž se prakticky zcela odpoutal od tradičních forem a ve svých znázorněních postav použil klasicizující manýru, kdy spíše než na středověké osoby hledíme na hrdiny antických bájí – nahé hrdiny s těly dokonalých atletů a ženy v tógách a s vysoko vyčesanými vlasy. V roce 1817 malíř Peter von Cornelius<sup>84</sup> ilustroval jedno z vydání *Písně o Nibelunzích*. Jeho postavy nenesou viditelné atributy z raných spodobnění, avšak jinak se vracejí k tradiční podobě idealizovaných středověkých postav. Další ilustrované vydání, tentokrát s litografiemi Karla Gangloffa přinesl rok 1821. Gangloffovo ztvárnění na ikonografii z části rezignovalo a vrátilo se k více anonymním postavám. Později se začínají kromě ilustrovaných edicí objevovat první tematicky ucelená díla i v jiných oblastech. Prvním z takových význačných souborů je řada fresek v postupimském mramorovém paláci, dokončená roku 1849 německým malířem Carlem Wilhelmem Kolbe mladším<sup>85</sup>. Fresky tlumených barev zdobící vnější zdi části paláce zachycují některé významné scény z eposu i samotné hrdiny v jednotlivých medailonech. Doba vzniku těchto fresek koresponduje s jiným freskovým souborem téhož námětu, který začal již na přelomu let 1830/1831 vznikat v interiéru mnichovské královské rezidence. Jeho tvůrcem byl význačný německý malíř Julius Schnorr von Carolsfeld<sup>86</sup>. Obě díla jsou si velmi podobná, v některých detailech pak jsou znázorněné scény téměř totožné. Obě zčásti vycházejí z tradičního znázorňování jaké se objevuje již u raných iluminací, částečně pak zřejmě ze studia nedávných ilustrovaných edicí. Zejména v Kolbeho freskách lze spatřit u vzhledu rytířů podobnost s rytinami Alfreda Rethela pro vydání z roku 1840. Společným zdrojem inspirace pro Kolbeho i Carolsfelda bylo zřejmě již výše zmíněné vydání z roku 1817 ilustrované von Corneliem; v tomto případě lze spatřovat podobu zejména ve znázornění celkových scén, kdy rozmístění postav odpovídá u obou fresek Corneliově předloze, nebo se jim alespoň do velké míry podobá<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> Více informací viz. STAROBINSKI, Jean. *Tři figury posedlosti*. Praha, 2014.

<sup>84</sup> Více viz FASTERT, Sabine. *Die Entdeckung des Mittelalters : Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*. München, 2000.

<sup>85</sup> [http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T047191pg2?q=kolbe&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T047191pg2?q=kolbe&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit)

<sup>86</sup> Významný představitel hnutí nazarénů, více viz [http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03\\_beitrag/schnellb/fs07\\_schn.html](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs07_schn.html) a viz pozn. 83, ibid.

<sup>87</sup> [http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03\\_beitrag/gast/schoeffl/g-14\\_schoeffl.html](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/gast/schoeffl/g-14_schoeffl.html)

Pro srovnání s Fernkornovými sochami má nadále smysl zabývat se pouze Carolsfeldovou mnichovskou freskou. Jejimi mírně upravenými částmi doplnil ve formě dřevorytů vydání *Písně o Nibelunzích* z roku 1843<sup>88</sup>, ze kterého v kombinaci s nejstarší tradicí podle všeho vycházela v podstatě všechna pozdější zobrazení charakterů až do současnosti<sup>89</sup>. Carolsfeld přinesl do ztvárnění *Písně o Nibelunzích* zatím nejstálenější ikonografii, která sice zčásti vycházela z původní tradice, ale byla jím rozšířena a doplněna. Carolsfeldův důraz na přesnou ikonografii by se snad dal připsat faktu, že se ve své tvorbě velmi často věnoval křesťanským námětům a ilustracím biblických příběhů<sup>90</sup>; odtud mohl přenést přísný ikonografický pohled např. na ztvárnění světců také do jiných témat.

Část Carolsfeldova pojetí jak už bylo řečeno vychází z dřívější tradice. Umělec ponechal symbol lva Rüdigerovi, Siegfriedovi jeho draka a pohlednou mladost, Dietrichovi plnou zbroj, korunu a viditelné stáří, stejně jako Hagenovi jeho divoký, zlý zjev a symbol supy na přilbě. První a pro budoucnost zobrazení velmi významnou změnu provedl u Volкера, rytíře s duší umělce. Zatímco v jeho ruce ponechal hudební nástroj, na jeho přilbě jej nahradil vůbec poprvé symbolem labutě – ta značí buď z etymologického hlediska zpěv (německy *Schwann*; staroindické *svanas* – tón – odtud tedy pějící pták), nebo v okruhu symbolismu (např. Baudelaire) je obrazem básníka<sup>91</sup>. Vzhledem k tomu, že Volker se v předloze věnuje zpěvu i poezii, je v obou případech labuť správný symbol a značí Carolsfeldovu velkou pečlivost při její volbě. Další změna se týká celkového pojetí postav, kdy poprvé jsou od sebe všichni jednotlivě vizuálně odlišeni na první pohled a je jim dán individuální věk i fyzické rysy bez ohledu na to, jak významní v díle jsou nebo ne – tentokrát už žádná z postav není pouze anonymním symbolem. Volker získal podobu podsaditého muže ve středních letech, na kterém jde od pohledu znát, že má kromě umění rád dobré jídlo, pití a zábavu, jeví se ne jako hrdina, ale jako sympatický společník. Jeho zbroj byla omezena na minimum. Člen Dietrichovy družiny Hildebrand byl ztvárněn jako muž se středních let s vousy a v přilbě bez jakýchkoliv ozdob či dalších ikonografických znaků. Fernkorn se mohl inspirovat jak přímo freskou samotnou, tak některými z dřevorytů, které Carolsfeld vytvořil později.

---

<sup>88</sup> Viz <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>, hledané heslo *Carolsfeld*.

<sup>89</sup> Jak ukazuje např. wormská socha Hagena vhadzujícího poklad Nibelungů do Rýna z roku 1895 od Johanne Hirta, vycházející zcela přesně z jedné z Carolsfeldových ilustrací eposu, případně majestátní sousoší vzniklé po roce 2000 v Tullnu, ukazující setkání Kriemhildy, burgundského krále a Etzela – i zde podoba postav opět viditelně vychází z Carolsfeldových ilustrací.

<sup>90</sup> Viz pozn. 87., *ibid.*

<sup>91</sup> Viz pozn. 77, *ibid.*, s. 252.

## 4. IKONOGRAFICKÁ A STYLOVÁ ANALÝZA

### 4.1. Srovnání s dalšími vyobrazeními téhož motivu – možná inspirace

#### 4.1.1. Ve srovnání s předchozími tradičními vyobrazeními

Fernkornovy plastiky nejsou jen pouhým monumentem dané postavy, svým oděvem, doplňky a naznačeným pohybem přitahují pohled diváka, jako by právě vystoupily přímo ze scény v eposu; kdo *Píseň o Nibelunzích* a její postavy dobře znal, dovedl jistě ocenit Fernkornovo vpravdě živé ztvárnění postav, věrné jejich charakterům, jak byly popsány v literární předloze. Sochař si mohl dost dobře vystačit se znázorněním tří docela anonymních mužů ve zbroji, a nebyl by jistě sám; v mnoha uměleckých ztvárněních postav z *Písně o Nibelunzích* bývá těžké rozeznat jednoho rytíře od druhého<sup>92</sup>, přičemž výjimku nejčastěji tvoří jen Siegfried, jehož ve většině ztvárnění lze poměrně snadno identifikovat na základě symbolu draku, nejčastěji podle přilby s figurou draka na vrcholu, která je jedním z mála symbolů, v nichž se Fernkornovo dílo plně ztotožňuje s tradičním zobrazením hrdiny. Namísto anonymních rytířů však dal významný sochař přednost jednoznačné individualizaci postav; jednotliví rytíři se od sebe liší oděvem, zbrojí, gesty a samozřejmě svou tváří. Jejich individualita značí jejich věk, povahu, úlohu v literární předloze i jejich sociální postavení; nikomu jistě neujde, jak zřejmý je na první pohled rozdíl např. mezi Siegfriedem a Hildebrandem. Siegfrieda charakterizuje mladistvá tvář, odhodlaný pohled, luxusní zdobný oděv a jednoznačně ikonograficky určující prvky jako jsou přilba, pás a štít s drakem. Od obvyklých znázornění Siegfrieda se ten Fernkornův liší vousy; zdaleka nejčastěji byl tento mladý rytíř zobrazován s hladkou tváří<sup>93</sup>, odpovídá nicméně věk a delší vlasy. Výjimečný je Fernkornem vizuálně odlišený Hildebrand, jinak jedna z nejopomíjenějších postav eposu, která byla málokdy znázorňována, a už vůbec se jí nedostávalo individualizace. Zdá se, že v historii neměl Hildebrand žádné ustálenější formy pro zobrazování. V uměleckých dílech se vyskytuje jako mladý i starý muž, s vousem i bez, v různých typech oděvu a s různou zbrojí, .

Hagen, zrádný Nibelung, který v předloze zavraždil svého někdejšího přítele Siegfrieda<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Zejména nejstarší zobrazení v Hundeshagenově kodexu, ale i v novějších případech z poč. 20. století. Přehled ilustrací *Písně o Nibelunzích* z různých období lze nalézt zde: <http://www.xanten-siegfried.de/Illustration.html>

<sup>93</sup> Viz přehled zobrazení v odkazu z pozn. 94.

<sup>94</sup> Šlo o akt pomsty v režii Siegfriedem podvedené Kriemhildy, více viz kap. 4, s.

a později i Dietricha se v zobrazeních z dřívější doby objevuje od zhruba středního věku až po viditelné stáří. Není bez zajímavosti, že jako jediný má prakticky vždy plnovous, což by mohlo znamenat jistou „zpuštělost“, ve smyslu upozornění na jeho zpuštělost duševní, kdy zradil Siegfrieda a zabil ho. Jako pravděpodobnější se nicméně jeví jiný odkaz na literární kořeny, v nichž je Hagen postavou zpola démonického původu<sup>95</sup>, což je v některých starších zobrazeních zejména z období středověku znázorněno vlkem na jeho přilbě<sup>96</sup>. V některých zpracováních mu rovněž chybí jedno oko<sup>97</sup>. I jeho dospívání v roli zajatce na hunském dvoře se jistě podepsalo na jeho povaze i vzhledu, a na Hageny tak lze nahlížet především jako na tvrdého, zkušenostmi zoceleného muže. Na jedné straně je v Písni Nibelungů popisován jako udatný a věrný, na straně druhé však zároveň překvapivě jako nevyzpytatelný a temný muž. Dietrich, vystupující v Písni o Nibelunzích jako vzor diplomatického umění a rytířských a křesťanských ctností, v zobrazeních předcházejících Carolsfeldově freskám svým důstojným spodobněním obvykle odpovídá svému charakteru. V uměleckých ztvárněních bývalo nejčastěji vyzvedáváno Dietrichovo hrdinství v boji s nepřáteli<sup>98</sup> a býval zvětčován jako muž ve středních letech ačkoliv někdy se objevoval i jako důstojný stařec. Fernkorn dal vyniknout obojímu: důstojnému stáří moudrého panovníka, i jeho odvaze, která však na rozdíl od Siegfriedovy mladistvé „zbrklosti“ nepostrádá rozvahu. V eposu se Dietrich snažil zabránit některým nečestným a zbytečným půtkám, a tak Fernkornovo znázornění Dietricha, kdy zasunuje meč do pochvy, může být v jistém smyslu i symbolické. Ve ztvárnění Rüdiger se Fernkorn zaměřil na zdůraznění jeho válečnické odvahy, kdy Rüdiger zaujímá hrdou polohu, oděn jako jediný do plátové zbroje; i v dřívějších znázorněních se kladl důraz na jeho charakter bojovníka a plnou zbroj. Jeho odvahu a nepřemožitelnost značí i plastika lva na vrcholu jeho přilby, lev je tradičním atributem udatnosti, značí odhodlanost k boji.<sup>99</sup> I ostatní dobová zobrazení se zaměřují především na atributy udatnosti a válečnictví, které upřednostňují před individuální Rüdigerovou podobou. Jisté odosobnění je možné na místě, protože zatímco výše popisovaný Dietrich vykazuje navzdory svým ctnostem také svou lidskou stránku a schopnost činit jako kterýkoliv jiný člověk také chyby, Rüdiger v příběhu vše podřizuje za každých okolností rytířské cti, a právě

---

<sup>95</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 365 a *ibid.*, s. 202, sloka 1281: „Tušíc, že Hagenovi divná moc přísluší...“

<sup>96</sup> Viz pozn. 77, *ibid.*, s. 56: Vlk Fenrir – jeden ze starogermánských symbolů značících démona.

<sup>97</sup> Viz pozn. 63, *ibid.*, s. 382.

<sup>98</sup> Viz pozn. 63., *ibid.*, s. 378 – 379. Dietrich von Bern je jednou z nejpopulárnějších starogermánských postav, a jako takový se vyskytuje v celé řadě dalších děl.

<sup>99</sup> Viz pozn. 77, *ibid.*, s. 260.

proto se mu od některých badatelů dostává kritického náhledu jako pouhému bezduchému zosobnění ideálů<sup>100</sup>.

Volkera, rytíře milujícího umění a dobrou zábavu, provázel v umění od počátku symbol hudebního nástroje; zde se Fernkorn podle Carolsfeldova vzoru dopustil menší revoluce, když sice v jeho ruku hudební nástroj ponechal, avšak na přilbě jej nahradil symbolem labutě.

#### 4.1.2. Freska a dřevoryty J.S. von Carolsfelda – srovnání

Nyní bych se ráda zaměřila na srovnání Fernkornových postav s uměleckým dílem, které mu podle všeho bylo hlavním zdrojem inspirace. Jde o rozsáhlou freskovou výzdobu několika po sobě jdoucích Sálů Nibelungů v královské rezidenci v Mnichově, provedenou v letech 1831 - 1849 významným německým malířem a kreslířem z éry romantismu, nazarénistou Juliem Schnorrem von Carolsfeldem<sup>101</sup>. Toto ryze romantické dílo vzniklo pouze několik málo let předtím, než Fernkorn vytvořil své sochy pro Salmovy železárny, a při podrobném zkoumání charakterů jak jsou zobrazeny na freskách najdeme pozoruhodné množství shodných znaků s postavami z blanenské série.

Fresky zdobí kompletně zdi i strop sálů rezidence a v jednotlivých oddělených panelech iluzivní architektonické výmalby představují významné scény z eposu<sup>102</sup>. Začněme rozdílem mezi Carolsfeldovým a Fernkornovým pojetím; to nalzáme zejména u postavy Siegfrieda, kterého Carolsfeld maloval jako mladého muže s holou tváří a dlouhými kadeřemi, kdežto Fernkorn jak už bylo dříve řečeno mu vtiskl přeci jen o něco zralejší podobu. Rozdíl je i v pojetí ikonografie, která sice sama o sobě zůstává stejná, ale Carolsfeld umísťuje symbol draka přímo na Siegfriedovu suknicí. Ve scéně, kdy se Siegfried loučí s Kriemhildou sice drak sedí na jeho pokrývce hlavy, ale ani v nejmenším se nepodobá přilbě s drakem tak, jak ji o nemnoho let později vymodeloval Fernkorn. Ani Dietrich neodpovídá Carolsfeldově verzi, kdy je jím mladý bezvousý muž s dlouhými vlasy.

Zde ale většina rozdílů mezi pojetími ságy v ruce obou autorů končí a nastupuje shodná linie, z níž jasně vyplývá, že Fernkorn musel Carolsfeldovu fresku dobře znát a čerpal z ní velkou měrou inspiraci pro svou pozdější práci. Začneme – li kupříkladu Hagenem, najdeme ihned celou řadu shodných znaků mezi pojetím postav. Ta shoda je až do očí bijící. V jedné z iluzivních lunet v sále je znázorněn Hagen v jednom z konečných okamžiků eposu, kterak se chystá překročit Dunaj, kde mu však hrozí nebezpečí od vodních nymf. Hagen

---

<sup>100</sup> Viz pozn. 63, s. 376.

<sup>101</sup> Viz s. 24 – 25 a pozn. 83 a 87.

<sup>102</sup> Viz pozn. 83, ibid.



vystihuje dlouhý plnovous, divoce působící vzezření, přilba s ptákem (lépe viditelná na další části fresky ve scéně s Kriemhildou) a suknice přepásaná širokým koženým pásem s ozdobným kováním. Zcela totožné prvky nacházíme také u Fernkornova Hageny. Odpovídá délka vousu, tvar a celkové pojetí přilby, divoký zjev i pás, zrovna jako nohavice s ostruhami. Srovnáme – li si Carolsfeldův výjev Hageny s Kriemhildou se sochou ze salmovské produkce, je rázem jasné, že umělec se inspiroval i v postoji postavy. Skloněná hlava a podmračený výraz na fresce se zcela shodují s pózou Fernkornova Hageny, jak je zakreslena v katalogu. V tomto případě Fernkorn Hagenovi pouze přidal zbroj a ptákovi na jeho přilbě dlouhá ocasní pera. Na mnoha Carolsfeldových znázorněních Hageny je rovněž vidět kápě, kterou má i Fernkornova socha.

Dalším dobrým příkladem přímé převzaté inspirace je Volker. Ten od Carolsfeldy má s Fernkornovým shodný tvar přilby i provedení oděvu a zbroje. Na fresce je to dobře viditelné ve scéně, kdy Volker sedící vedle Hageny spolu s ním odmítá Kriemhildin pozdrav. Jeho oděv se shoduje s tím, jaký má Fernkornova socha až do té míry, jako je totožný řetěz na hrudi. Volkerova obuv je sice ve Fernkornově podání odlišná, nicméně stejnou obuv, jakou má na fresce, nalezneme u Fernkornova Rüdigeru. Shodným a jistě důležitým prvkem je novátorské použití labutě ve Volkerově ikonografii, které sochař převzal, avšak mírně upravil její podobu na vrcholku přilby.

Rovněž Rüdiger nezapře podobu s tím z Carolsfeldovy fresky. Fernkorn převzal motiv lva na přilbě, avšak přizpůsobil si jej a z původní lví hlavy (jak je dobře vidět na fresce v části, kde Rüdiger zabíjí Hageny) se stal v jeho podání lev celý, vzpínající se v přípravě ke skoku. Helma vymodelovaná Fernkornem má jiný tvar, nicméně z freskové předlohy si ponechal viditelné prošívané brnění.

Hildebrand tak jak jej zčásti vidíme na fresce s motivem Siegfriedova vítězného návratu ze saských válek má na sobě tutéž přilbu s rovným chocholem vepředu, jakou vidíme na Fernkornově verzi. Shoduje se i tvář obou postav a detaily jako sepnutí pásu podlouhlou sponou na hrudi rytíře.

Pozoruhodné jsou různé „vypůjčené“ prvky, které sice Fernkorn převzal od postav Carolsfeldy, ale ve vlastním díle jich pak využil u jiných charakterů, než původní umělec. Již byla řeč o Volkerových botách, které Fernkorn obul svému Rüdigerovi. Dalším příkladem je scéna boje na schodech Attilova paláce, kde za postavou Hageny vyčnívá obrácen zády k divákovi bojovník, který má přes rameno přehozený obdobný kožešinový plášť, stejně jako Siegfriedova socha. Roh, který na freskách doprovází v několika případech Siegfrida, Fernkorn umístil k Hildebrandovi. Když se zaměříme na drobnější detaily, zjistíme, že Fernkorn převzal

od některých postav na Carolsfeldových freskách jejich pásky, pláště, obuv, přilby a další kusy oděvu a doplňky<sup>103</sup>.

Fernkornova přímá inspirace tímto velkolepým projektem svědčí o velkém významu, jaký Carolsfeldovy fresky a dřevoryty měly době svého vzniku. Jejich vliv se neprojevil jen ve Fernkornových plastikách, ale i v celé další řadě znázornění Nibelungů v následujících desetiletích.

#### 4.2. Srovnatelné prvky v další autorově tvorbě

V autorově tvorbě jde o poměrně ojedinělý projekt; žádné další podobné zobrazení romantického mytického prvku ve Fernkornově tvorbě neobjevíme. Sochařovo tvůrčí působení bylo překvapivě krátké, vezmeme-li v úvahu časný nástup jeho onemocnění a raná léta, kdy se nevěnoval vlastní autorské práci, nýbrž kopíroval díla svých několika málo učitelů či vzorů, jakým byl především Bertel Thorvaldsen. Projdeme-li si pak jednotlivé reálné autorské práce, dojdeme k poznání, že se jedná především o díla portrétní spolu s historickým pomníky a tradičními křesťanskými náměty. Z nich lze pro bližší srovnání vyjmout pouze monumentální sousoší Sv. Jiří bojující s drakem (Záhřeb, 1853)<sup>104</sup>. Při bližším pohledu a srovnání obou děl pak zjistíme, že Fernkornova Sv. Jiří a Siegfrieda k sobě nepojí jen motiv bojovníka s drakem, ale také jisté fyzické rysy: tvář mladého muže s vousem je u obou takřka identická. Tvar přilby sv. Jiří se zase nezapře podobu s tou, kterou nosí Volker. Celkově lze říci, že i přes rozdílnou formu – řada zahradních soch oproti monumentálnímu pomníku – znázornil autor germánský i biblický mýtus za pomoci stejných vizuálních prostředků a použil u obou stejné prvky, převzaté nepochybně z práce Carolsfelda, s nímž se nedlouho předtím seznámil. Pokud bychom vyměnili sv. Jiří na hřbetu koně v Záhřebu za blanenského Siegfrieda, nikdo by nepoznal rozdíl. Oba zachycují shodně tutéž romantickou představu rytíře z dávných dob, ztělesnění ideálu, nikoliv historickou postavu, jejíž vzhled by snad byl podepřen nějakým seriózním bádáním v této oblasti. Vedle jednotlivých znaků Fernkornovy tvorby, které se v Salmovském souboru soch objevily, jako je např. precizní zachycení detailu, tak náhle nacházíme v umělcově tvorbě přímo srovnatelné dílo s podobným námětem, z podobné doby, při jehož tvorbě byly viditelně použity stejné postupy a vizuální prvky. Zdánilivě klasický biblický symbol, znázorňovaný v umění po staletí, se tak najednou

---

<sup>103</sup> Srovnání vyobrazení jsem provedla na základě fotografií a nákresů Fernkornových plastik z archivních zdrojů (viz pozn. 3 a 4) a vlastních zdrojů (obojí viz Obrazová příloha), snímky Carolsfeldových fresek jsem použila z následujících odkazů: [http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03\\_beitrag/schnellb/fs07\\_schn.html](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs07_schn.html); <http://www.zi.fotothek.org/VZ/kuenstlerliste/Schnorr%20von%20Carolsfeld,%20Julius>.

<sup>104</sup> Viz pozn. 34, ibid. s. 172.

ocitá v jedné řadě s mytologickým, tehdy aktuálním a módním námětem, protože v obou případech jde o díla zachycená romantickou formou.

### **4.3. Interpretace díla**

V kontextu doby, v níž vzniklo, můžeme dílo vnímat jako doklad o časech vzniku národnostních idejí a utváření společného kolektivního vědomí národa, k němuž přispívalo právě ožívování těchto starodávných mýtů, které i přes často hranice přesahující kořeny dostávaly podobu čistě národních záležitostí a jako populární moderní témata se rovněž staly žádaným uměleckým artiklem, jakýmsi „hitem“ své doby. V časech svého vzniku šlo o moderní dílo, něco nového a aktuálního, protiklad tradičních zahradních soch odlévaných podle antických vzorů, v kontextu tehdejší produkce umělecké litiny Salmových železáren se pak jedná o patrně nejoriginálnější dílo z produkce vůbec; převažují antikizující a křesťanské motivy znázorněné klasickým způsobem, a série Nibelungů tak zůstává osamoceným prvkem romantického pojetí mytické ságy, pro něž nenacházíme v dalších dílech z nabídky podniku (a to ani v těch, pod kterými je rovněž podepsán sám Fernkorn) srovnání. Dílo čistě romantické v námětu i jeho zpracování nacházíme v odvětví umělecké litiny naší zemi skutečně pouze zřídka, tím spíše, je-li jeho tvůrcem tak významná osobnost.

## ZÁVĚR

Díla romantismu 1. pol. 19. století jsou nám více známa ve své převažující malířské podobě; sochařství a architektura tehdy nebyly tolik v popředí, nicméně to nijak neumenšuje jejich význam a uměleckou hodnotu, jak ukazují mimo jinými i Fernkornovi Nibelungové. Dalo by se říci, že téma *Písně o Nibelunzích* je typickým produktem své doby, tedy typickým produktem prvních desetiletí 19. stol., doby romantismu, vzhlížení ke středověkému ideálu „čistější, nevinné společnosti“, doby idealizování a vzniku národních idejí, které pro své podchycení potřebovaly vytvoření společné paměti národa, v čemž hrály roli právě takovéto středověké eposy. Nastal jakýsi „závod“ v hledání dokladů o starobylosti toho či onoho národa, což v našem prostředí vedlo až k proslulému pokusu o podvod s rukopisy Zelenohorským a Kutnohorským; právě za tímto podvodem stála také snaha vyrovnat se Německu s jeho literárními památkami. Píseň o Nibelunzích byla v těch letech opakovaně vydávána a znovu a znovu ilustrována známými umělci, aby se posléze objevily výtečné cykly fresek v rezidencích a o několik let později i Wagnerovo operní veledílo, které tento velkolepý návrat středověkého tématu pomyslně završilo. Všechna tato díla ve své době plnila jak funkci probuzení vlasteneckého myšlení vznikajícího německého národa, tak funkci uměleckou, a mnoha případech se jednalo o práce špičkové kvality, jak ukazují fresky v Postupimi a Mnichově, ale i sochy Fernkorna, které se svou kvalitou a autorským rukopisem mohou i přes svou malou publicitu směle řadit na roveň s jinými, známějšími pracemi tohoto sochaře. Představa souboru těchto soch v zahradě šlechtického sídla, v jehož knihovně nechybí některé z vydání *Písně o Nibelunzích* může v naší mysli ilustrovat obrázek té doby, a je velkou škodou, že nepřízní osudu se nedochovalo k dílu více písemných pramenů, které by nám mohly přiblížit okolnosti jeho vzniku i osobnosti případných objednavatelů. Ve své době v německém prostředí byla *Píseň o Nibelunzích* opravdu kulturním fenoménem a dodnes představuje samostatnou kapitolu v dějinách německého umění, kapitolu, kterou se v současnosti teprve začínají badatelé více zaobírat a poprvé dávají dohromady ucelenější přehled ohlasu tohoto tématu v uměleckých odvětvích a jeho roli ve své době. V našem prostředí můžeme jako srovnatelné vnímat pověsti o kněžně Libuši a další z pověstí o starých Slovanech, které se rovněž staly národními symboly a opakovaně se objevovaly v umělecké tvorbě.

Vedle své nacionální stránky byly ovšem Fernkornovy plastiky též moderním, módním doplňkem, který vystřídal v zahradě moderně smýšlejícího vlastence tradičnější kopie antických váz a torz, které udávaly tón desetiletí předtím. Ačkoliv katalog blanenské litiny je

plný takovýchto antikou inspirovaných výrobků, Fernkornovi Nibelungové z něj jasně vystupují jako něco jiného a zcela nového. Jestliže antické kopie byly klasicistním symbolem, pak plastiky Nibelungů jednoznačně vystupují jako produkt nového směru – romantismu. Pravděpodobně se jedná o jedno z prvních sochařských ztvárnění tohoto námětu od doby středověku, čímž zajímavost a jedinečnost tohoto díla ještě stoupá. Navíc časově spadá právě do doby vzniku nejvýznamnějších uměleckých děl se stejným námětem, a samo z nich v případě Carolfedlovy fresky a dřevořezeb čerpá, šlo tedy skutečně o moderní dílo v pravém slova smyslu. Kdo si jej v pol. 19. stol. objednal, měl jistotu, že má něco skutečně aktuálního a hodnotného.

Pro mne samotnou hlavní přínos z mé práce spočívá v prohloubení mého zájmu o uměleckou litinu 19. století. Zatímco před začátkem svého bádání jsem nebyla tímto odvětvím nijak blíže zaujatá, nyní na něj pohlížím zcela jinak a ráda bych se mu v budoucnosti více věnovala a zmapovala snad další podobné zajímavé příběhy hodnotných uměleckých děl, kterým se zatím nedostalo větší pozornosti. Fernkornovy plastiky dokazují, že zajímavá a cenná díla můžeme někdy najít v naší blízkosti, aniž bychom si jich předtím všimli a napadlo nás se nad nimi více zamyslet.

## BIBLIOGRAFIE

### Literatura:

- BAUMANNOVÁ, Dagmar. *Litinové figurální plastiky v Blansku*. Muzeum Blansko, 1999
- BEYER, Andreas. *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*. München, 2006. Band 6 – Klassik und Romantik.
- ČELADÍN, Jindřich – NEČASOVÁ, Eva. *Umělecká litina ve sbírce Muzea Blansko*. Muzeum Blansko, 2006.
- FRODL, Gerbert. *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. München, 2002. Band 5, 19. Jahrhundert, s. 458 – 462.
- GROLIČ, Vratislav. *Blanenská umělecká litina*. Brno, 1991
- JANSON, Horst Waldemar. *19th-century sculpture*. New York, 1985, s. 90 – 94, s. 171 – 173.
- JAROŠ, Jiří. *Slovník technických památek Blanenska*. Blansko, 2000.
- KREPS, Miloš. *Dějiny blanenských železáren*, Brno, 1978.
- LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*, Praha, 2005.
- MEIBNER, Günter. *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München, 2003, Band 38, s. 454 – 455.
- NOVOTNY, Fritz. *Painting and sculpture in Europe, 1780 to 1880*. 1st pub. Harmondsworth: Penguin Books, 1960, 288 s., s. 224 - 230.
- *Píseň o Nibelunzích*. Praha, 1974.

- RASL, Zdeněk. *Česká umělecká litina: katalog výstavy : Národní technické muzeum v Praze, 19. prosince 1972 - 26. ledna 1973*. Praha: Národní technické muzeum, 1973.
- ŠULÁKOVÁ, Marie. *Po stopách technických památek*, 2011.
- ZEITLER, Rudolf a Anders ÅMAN. *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin, 1990.

#### **Sborníky:**

- BAUMANNOVÁ, Dagmar. *Dekorativní a užitková litina 19. a 20. století (Nová expozice v Muzeu Blansko)*, in: Sborník muzea Blansko 97, Muzeum Blansko, 1997, s. 58 – 59.
- BAUMANNOVÁ, Dagmar. *Z historie železářství na Blanensku a umělecká litina*, in: Sborník muzea Blansko 2001, Muzeum Blansko, 2001, s. 63 – 71.
- BRODESSER, Slavomír. *Expozice litiny v Blansku*, in: Vlastivědný věstník moravský, 1998, sešit 3, Brno, 1998, s. 315 – 316.
- BURIAN, Václav. *Prvky romantické gotiky v umělecké litině blanenských železáren*, in: Vlastivědný věstník moravský, 1981, sešit 3, Brno, 1981, s. 331 – 345.
- ČELADÍN, Jindřich. *Osudy figurálních plastik z katalogů blanenské umělecké litiny*, in: Sborník muzea Blansko 2008, Muzeum Blansko, 2008, s. 119 – 126.
- ČELADÍN, Jindřich. *Vídeňská sochařská škola a blanenská umělecká litina*, in: Sborník muzea Dr. Bohuslava Horáka, č. 13, Rokycany, 2010, s. 22 – 28.
- ČUPR, František. *Tematický popis archivního materiálu soustředěného v podnikovém archivu ČKD Blansko, n.p., Závody Jiřího Dimitrova, do roku 1945*, in: Blanensko: Sborník archivních a vlastivědných studií, ONV Blansko, 1964, s. 31 – 41.

- GROLICH, Vratislav. *Výtvarní umělci v historii blanenské umělecké litiny*, in: Regionální sborník okresu Blansko 1986, Okresní muzeum Blansko, 1986, s. 27 – 37.
- SEDLÁŘOVÁ, Jitka. *Starohrabě Hugo Franz Salm (1776 – 1836) a počátky blanenské umělecké litiny*, in: Sborník muzea Blansko 2008, Muzeum Blansko, 2008, s. 127 – 138.

#### Archivní prameny:

- Moravský zemský archiv, Brno, H 998, inv. č. 56, vzorník umělecké litiny
- Moravský zemský archiv, Brno, H 998, inv. č. 59, vzorník umělecké litiny

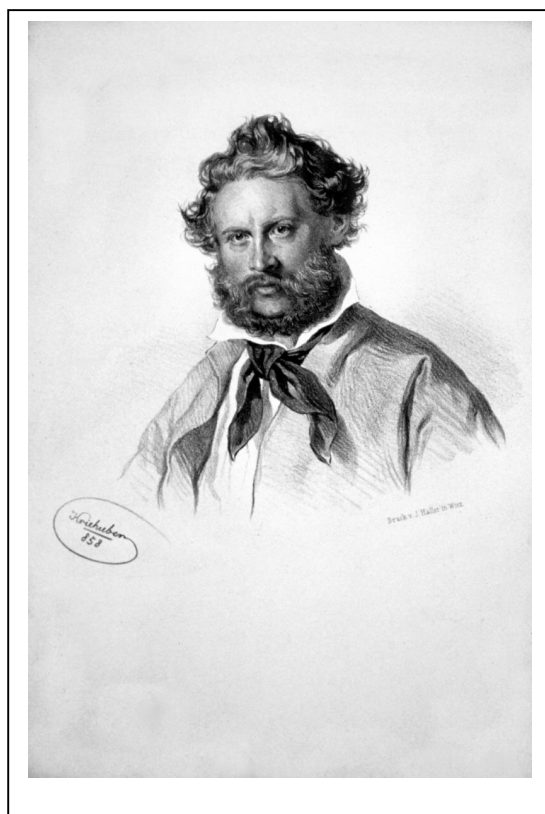
#### Online zdroje:

- BERNART, Miloš. *Raně středověké přilby, zbroje a štíty z Českých zemí*. Praha, Karlova univerzita, 2010.  
Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120023237/?lang=cs>  
Poslední aktualizace: 15. listopadu 2015
- ČELADÍN, Jindřich. *Blanenské slévárny vyráběly zajímavou sérii soch*.  
Dostupné z: <http://blanensky.denik.cz/serialy/blanenske-slevarny-vyrabely-zajimavou-serii-soch.html>  
Poslední aktualizace: 28. října 2015
- NEJEZCHLEB, Jan. *Umělecká litina Blanenska, historie a současnost její výroby a muzejního uchování*.  
Dostupné z: <http://megab.wz.cz/zelezarny/soubory/litina.htm>  
Poslední aktualizace: 2. listopadu 2015
- WURZBACH, Constantin v., *Das Biographische Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Wien, 1858, s. 188 – 190.  
Dostupné z: <http://www.literature.at/viewer.alo?viewmode=fullscreen&objid=11808>.  
Poslední aktualizace: 19. listopadu 2015



- VAŇOURKOVÁ, Alice. *Germanisches Heldenepos. Das Nibelungenlied - Analyse der Hauptfiguren in den Schlüsselmomenten der Handlung*. Brno, Masarykova univerzita, 2013.  
Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/327234/pdf\\_m/](http://is.muni.cz/th/327234/pdf_m/)  
Poslední aktualizace: 13. listopadu 2015
- 2.3. Zbroj - ochranné odění  
Dostupné z: <http://www.curiavitkov.cz/valka23.html>  
Poslední aktualizace: 28. října 2015
- *Die Rezeption des Nibelungenstoffes in Literatur, Kunst, Musik und Wissenschaft*  
Dostupné z: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption\\_nibelungen/Synopse\\_Literatur\\_-\\_Kunst\\_-\\_Wissenschaft.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption_nibelungen/Synopse_Literatur_-_Kunst_-_Wissenschaft.pdf)  
Poslední aktualizace: 24. listopadu 2015
- *Nibelungenlied*  
Dostupné z:  
[http://www.faksimile.de/international/editions/productdetail.php?we\\_objectID=801](http://www.faksimile.de/international/editions/productdetail.php?we_objectID=801)  
Poslední aktualizace: 25. listopadu 2015
- *Nibelungenbrunnen bzw. Nibelungendenkmal in Tulln*  
Dostupné z: <http://www.meinbezirk.at/tulln/chronik/nibelungenbrunnen-bzw-nibelungendenkmal-in-tulln-d1443528.html>  
Poslední aktualizace: 29. října 2015
- <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>  
Poslední aktualizace: 24. listopadu 2015
- *Nibelungen – Denkmäler in Worms*  
Dostupné z: [http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03\\_beitrag/schnellb/fs06\\_schn.html](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schnellb/fs06_schn.html)  
Poslední aktualizace: 29. října 2015
- <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/>  
Poslední aktualizace: 25. listopadu 2015
- <http://www.oxfordartonline.com/>  
Poslední aktualizace: 24. listopadu 2015
- <http://www.zi.fotothek.org/VZ/kuenstlerliste/Schnorr%20von%20Carolsfeld,%20Julius>  
Poslední aktualizace: 24. listopadu 2015

## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



[1] Anton Dominik von Fernkorn

Litografie Josefa Kriehubera z roku 1858

Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton\\_Dominik\\_Fernkorn.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anton_Dominik_Fernkorn.jpg)



[2] Zámek v Blansku, v jehož prostorách se nachází expozice umělecké litiny

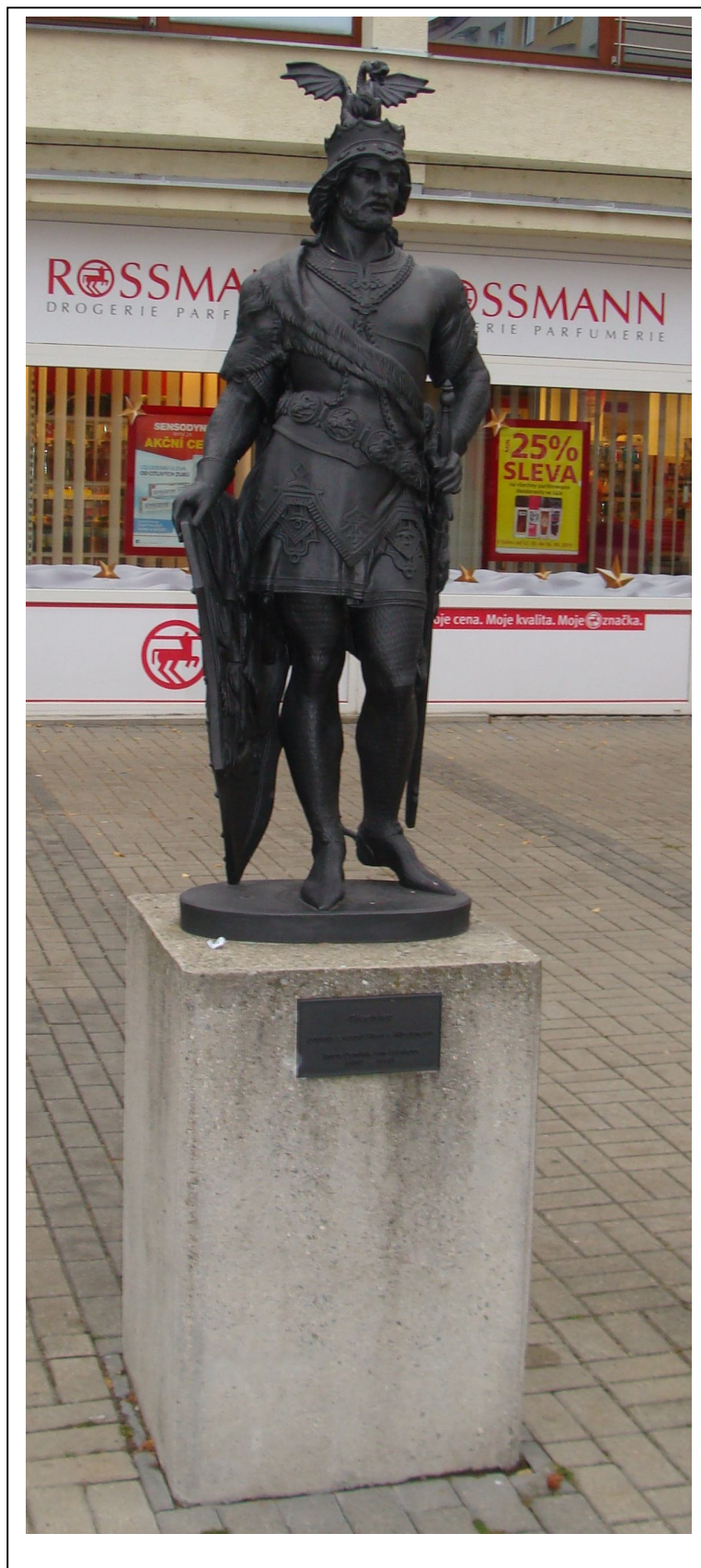
Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z%C3%A1mek\\_Blansko.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Z%C3%A1mek_Blansko.JPG)



[3] Jedna z nových popisných destiček na podstavci Siegfriedovy sochy v Blansku.

Foto: Hana Lukášková





[4] Siegfriedova socha - současné umístění na Wanklově náměstí v Blansku.

Foto: Hana Lukášková



[5] Pohled na detailní propracovanost Siegfriedovy sochy.

Foto: Hana Lukášková





[6] Pohled na Siegfriedův štít.

Foto: Hana Lukášková





[7] Dobře patrné kvalitní zpracování i těch nejmenších detailů na Siegfriedově plastice.

Foto: Hana Lukášková



[8] Nová destička na Dietrichově podstavci.

Foto: Hana Lukášková





[9] Celkový pohled na plastiku Dietricha na Wanklově náměstí v Blansku.

Foto: Hana Lukášková





[10] Zpracování detailů Dietrichova oděvu a zbroje.

Foto: Hana Lukášková



[11] Detail Dietrichovy hlavy.

Foto: Hana Lukášková





[12] Ukázka z katalogu blanenských železáren z roku 1896 z fondů Moravského zemského archivu.

Foto: Hana Lukášková





[13] Další postavy ze série v archivním katalogu z roku 1896. Dole uprostřed si lze povšimnout nápisu informujícího, že jde o práci podle Fernkornových modelů.

Foto: Hana Lukášková





[14] Poslední dvojice plastik, jak je k vidění v dochovaném katalogu v Moravském zemském archivu. U Dietricha je na zádech patrný štít, který dnes již nemá.

Foto: Hana Lukášková