

4. Wagner v Izraeli a potřeba denacifikace hudebního provozu v evropské kultuře (*Pavel Sládek*)

„Otázka není, zda dávat houslové recitály. Není to otázka týkající se Židů jako takových. Ne, tato věc se dotýká elementárních předpokladů naší evropské kultury, svobody osobního vyjádření bez ohledu na třídu nebo rasu.“

Bronisław Huberman v otevřeném dopise z 31. srpna 1933, v reakci na pozvání koncertovat v Německu¹

Dějiny provozování Wagnerových děl jsou od třicátých let 20. století neoddělitelně spojeny jednak s nacistickou třetí říší, jednak s tzv. bojkotem Wagnerovy hudby ve Státě Izrael. V přítomné studii pojednám o druhém z obou zmíněných problémů, i když bude nutné přihlédnout také k prvnímu problému kvůli jejich vzájemnému propojení. Mým cílem je popsat základní historická fakta a pokusit se o jejich osvětlení z hlediska sociologie hudby. Zajímají mě tedy motivy, které vedou významnou část izraelské společnosti k odmítnutí veřejného provozování Wagnerovy hudby, a jejich možné historické důvody. Pokusím se ukázat, že wagnerovský bojkot, jakkoli se může zdát jakožto lokální a ve své geografické otažitosti nevýznamná záležitost, ve skutečnosti poukazuje k obecným otázkám dotýkajícím se hlubokých a dosud neléčených jizev, které na evropské kultuře zanechaly události dvacátých až čtyřicátých let 20. století. Budu se proto muset zabývat i některými aspekty recepce Wagnera v období

¹ Citováno v Kater, *The Twisted Muse*, s. 80. Srov. Hubermanův dopis Furtwänglerovi obsahující parafrázi citovaného vyjádření, otištěný in: Meyer, *The Politics of Music*, s. 344–345.

třetí říše a provozováním jeho hudby v nacistickém Německu. I když okrajově a neúplně, budu nucen se dotknout i citlivé otázky po existenci příčinné spojitosti mezi Wagnerem jako osobou, publicistou a skladatelem na straně jedné a nacistickou třetí říší na straně druhé. Wagnerovský bojkot v Izraeli navrhuji chápat jako symptom dvou obecnějších problémů, jež sice jsou předmětem odborných studií, evropská společnost jako celek je však dokázala po desítky let téměř dokonale ignorovat. Prvním z nich je angažovanost proponentů tzv. vysoké kultury během nacistické diktatury, druhým je absence skutečné denacifikace téže vysoké kultury v druhé polovině 20. století a její důsledky.²

I. WAGNER V PALESTINĚ

Neprovozování Wagnerových děl ve Státě Izrael má svůj počátek již v tzv. *jišuvu*, tedy v židovském osídlení mandátní Palestiny, a předchází tedy samotnému založení státu. I když to není ve veřejném diskurzu poslední doby často zmiňováno, v základu odmítání provozování Wagnerovy hudby stojí zcela konkrétní událost. Na 12. listopadu 1938 měl Symfonický orchestr země

² Přítomný text je případovou studií k tématu, jež patří do sociologie hudby, je však také současně úvahou dotýkající se stavu tzv. vysoké kultury v období po druhé světové válce. Vzhledem k charakteru pojednávaných problémů využívám nejen akademickou literaturu, ale i publicistické materiály, určené nejširší veřejnosti. Jejich použití jakožto primárních pramenů považuji za oprávněné, pokud ještě chceme tzv. vysokou evropskou kulturu chápat jako vlastnictví širší společnosti (viz ale závěr). Protože mnohé z událostí, jichž se ve svém výkladu dotýkám, byly v „lidovém“ podání změněny k nepoznání a jejich smysl byl často obrácen naruby, snažím se v poznámkovém aparátu poskytnout dostatek podkladů pro správnost svých interpretací; výklad jako takový by však měl být srozumitelný i bez přihlídnutí k poznámkám. Text vznikl během stáže na Herber D. Katz Center of Advanced Judaic Studies. Můj dík patří knihovníkům této instituce i Van Pelt Library při University of Pennsylvania.

Izraele, založený houslistou Bronisławem Hubermanem, naplánován koncert, na jehož programu bylo mimo jiné preludium k Wagnerově operě *Mistři pěvci norimberští*.³ Dirigentem měl být Arturo Toscanini.⁴ Protože v noci z 8. na 9. listopadu došlo na území kontrolovaném nacisty k sérii pogromů, nazvané později Křišťálová noc, jeden ze členů výboru orchestru Moše Šluš požádal Toscaniniho o změnu programu.⁵ Wagnerova hudba tedy nebyla provozována jakožto okamžitá reakce na protizidovské násilí. Od tohoto okamžiku až do dnešní doby nebyly Wagnerovy skladby s výjimkou několika pokusů na území dnešního Státu Izrael uváděny.

Spontaneita, s níž zareagoval orchestr i Toscanini, jenž jinak Wagnerovu hudbu dirigoval (v letech 1930–1931 coby první neněmecký dirigent vystoupil v Bayreuthu), je zcela zřetelná. Počátek neprovozování Wagnera navíc ukazuje, že spojení mezi nacistickým režimem a Wagnerem v povědomí (nejen) židovských hudebníků a publika existovalo již před druhou světovou válkou, a tedy před holokaustem. Symfonický orchestr země Izraele v prvních dvou letech své existence, tudíž před Křišťálovou nocí, Wagnerova díla několikrát provedl (např. při návštěvě Káhiry a Alexandrie), tak jako hrál díla ostatních skladatelů evropské hudební tradice.⁶ Typický byl v tomto ohledu program úplně prvního koncertu, jež 26. prosince 1936 v Tel Avivu rovněž dirigoval Arturo Toscanini: předehra k Rossiniho operě *Hedvábný žebřík*, Brahmsova *Symfonie č. 2*, Schubertova *Symfonie*

³ *Ha-tizmoret ba-simfonit ba-erec jisra'elit (Palestine Symphony Orchestra)*, dnešní název orchestru zní *Israel Philharmonic Orchestra (IPO)*.

⁴ Toscanini (1867–1957) hudební život mandátní Palestiny systematicky podporoval a vystoupil se zmíněným orchestrem v Jeruzalémě, Hajfě, Káhiře a Alexandrii. Poté, co se vyléčil z původního nadšení pro Mussoliniho, patřil Toscanini již během třicátých let 20. století k menšině evropských nežidovských dirigentů, kteří se otevřeně vymezovali proti nacistickému režimu.

⁵ Sheffi, *The Ring of Myths*, s. 47.

⁶ Tamtéž, s. 45.

č. 8 (*Nedokončená*), *Nocturno* a *Scherzo* z Mendelssohnova *Snu noci svatojánské* a předehra k Weberovu *Oberonovi*.

V této souvislosti je třeba učinit dvě poznámky. Zaprvé, spojení mezi režimem třetí říše a Wagnerem, chápané negativně a nacházející vyjádření v neprovozování Wagnerovy hudby, se neomezovalo na tehdejší mandátní Palestinu a nemuselo reagovat bezprostředně na protižidovské postoje nacistického režimu. Wagnerovu hudbu během válečného období odmítal uvádět např. i Rafael Kubelík, později proslavený stejně jako Toscanini wagnerovskými inscenacemi.⁷ Zadruhé, v případě provozování hudby v Palestině se konvenční bojkot neomezoval pouze na Wagnera. Brzy po Křišťálové noci přestala být provozována také díla Richarda Strauße, jehož sice nacistický režim nechával vnitřně stejně chladným jako kterýkoli jiný politický systém, z oportunistických důvodů však k němu neváhal zaujmout odtažitě loajální postoj.⁸ Podobně existoval nepsaný bojkot Ba-

⁷ Kubelíkova nahrávka *Lobengrina* (Deutsche Grammophon, 1971) patří k dodnes uznávaným. Toscanini se etabloval jako wagnerovský dirigent již vřele přijatým uvedením *Tannhäusera* roku 1895 v Janově. Viz Segre, „Toscanini“, s. 162.

⁸ Strauß se nikdy nestal členem NSDAP, avšak roku 1933 přijal jmenování do funkce předsedy Říšské hudební komory (*Reichsmusikkammer*) a téhož roku věnoval orchestrální píseň *Das Bächlein* (*Potůček*) Josefu Goebbelsovi, pravděpodobně proto, aby jej přesvědčil o nutnosti prodloužit autorská práva v Německu ze třiceti na padesát let. Roku 1934 Strauß složil na popud Mezinárodního olympijského výboru *Olympijskou hymnu*, která byla na nechalně proslulých berlínských hrách provozována (poprvé pod skladatelovým vedením) i přesto, že Hitlerův režim již mezitím pochopil, že Strauß zůstane politicky použitelným pouze omezeně, protože jeho oportunismus je příliš osobně motivován. Často opakovaný mýtus o tom, že byl Strauß do funkce jmenován bez svého vědomí a že se jednalo o funkci formální, přesvědčivě rozbíjí Michael H. Kater (Kater, *Composers of the Nazi Era*, s. 228–247). Výmluvnou ilustrací toho, že v Říšské hudební komoře nešlo o pouhou formální reprezentaci, je vedle řady exekutivních kroků, které Strauß za dva roky provedl, jeho spor o kompetence s prvním viceprezidentem, jímž byl Furtwängler (viz tamtéž, s. 233). Na druhou stranu např. o Straußovu skladbu *Friedenstag* (1938), která byla nejprve chválena jako

chových *Matoušových* a *Janových pašijí*,⁹ jež v souladu s konvenční křesťanskou interpretací novozákonního pašijového příběhu obsahují protizidovské pasáže.¹⁰

II. WAGNER V NĚMECKU TŘICÁTÝCH A ČTYŘICÁTÝCH LET

Důvody, jež jsou pro neprovozování Wagnerovy hudby v Izraeli uváděny ve veřejné diskuzi, se budu zabývat detailněji dále. Jedním z těch nejčastějších, který lze koneckonců zaslechnout v řadě hodnocení tohoto skladatele i jako jakousi zkratku, je to, že byl oblíbený v období třetí říše, tedy během vlády nacistického režimu v Německu. Argument „oblíbenosti“ je naopak jeho oponenty často bagatelizován poukazem na to, že nacistický režim podobně využíval např. i Brucknerovu hudbu, na kterou však v Izraeli ani jinde srovnatelné stigma nedopadlo (Brucknerova přípa-du se dotkneme vzápětí). I zde je skutečnost komplikovanější

vyjadřující ideální prototypy nacistického muže a ženy, po vypuknutí války ztratila propaganda rychle zájem (Levi, *Music in the Third Reich*, s. 188). V této skladbě navíc někteří interpreti nacházejí subverzivní protirežimní prvky. Nejdetailnějším zpracováním často citované aféry Strauß – Zweig je studie Albrechta Riethmüllera (Riethmüller, „Stefan Zweig and the Fall of the Reich Music Chamber President, Richard Strauss“, s. 269–291).

⁹ Bruen, „Wagner in Israel“, s. 99.

¹⁰ I dnes vyvolávají debaty zejména některé pasáže z *Janových pašijí*, v nichž Bach v souladu s požadavky zadavatelů použil namísto Brockesova libreta přímo text evangelia, jež na rozdíl od synoptických evangelií připisuje vinu na Ježíšově smrti výslovně Židům (viz zejména BWV 245, č. 21e–f, 23, 25a–b, 38, a v tomto světle zpětně pasáže 2b a 2d, jež z hudebně-dramatického hlediska patří k vrcholům Bachova díla). Roku 2012 pohrozili farníci berlínské katedrály odchodem z církve, pokud budou *Janovy pašije* v jejich kostele během Velikonoc provedeny. Text problematických pasáží byl nakonec nahrazen úryvky z židovské liturgie a poezií muslimských básníků. Bachovský problém leží mimo záběr této studie, viz Marissen, *Lutheranism, anti-Judaism, and Bach's St. John Passion* (obsahuje odkazy na další literaturu).

a navzdory zdánlivé povrchnosti odráží argument „oblíbenosti“ hlubší problém, jímž je role Wagnerovy hudby v estetice, kulturním životě a politice Německa třicátých a čtyřicátých let.

Téma hudebního života v období třetí říše se v poslední době stalo předmětem řady odborných studií a na tomto místě se musíme omezit jen na několik náznaků a příkladů. Čtenáře odkazujeme do literatury, kterou uvádíme v poznámkách a která obsahuje další bibliografické reference.¹¹

Na rovině estetické teorie a muzikologie se Wagner a především jeho spis *Židovství v hudbě* stali základem kampaně proti židovské přítomnosti v „árijském“ hudebním životě.¹² Tato tendence je zřetelná např. v příručce *Lexikon der Juden in der Musik* Karla Theophila Stengela a Herberta Gerigka (1940)¹³ nebo v knize Karla Bleßingera *Judentum und Musik* (1944), odkazující na Wagnerův spis již v samotném názvu.¹⁴ Komplikovanější pojetí Wagnera, v němž ovšem tento skladatel neztrácí centrální místo, lze nalézt ve spise *Musik und Raße* Richarda Eichenauera (1932, rozšířené vydání 1937).¹⁵ Výroky z Wagnerova spisu *Židovství*

¹¹ První pokus o nastolení problému hudby ve třetí říši, vycházející navíc z archivních materiálů, podnikl Joseph Wulf (Wulf, *Musik im Dritten Reich*). Množství faktografických detailů, ukazujících, že pletky s nacismem měly stovky hudebníků, skladatelů, muzikologů, novinářů a institucí, je obsaženo v knize Freda K. Prieberga (Prieberg, *Musik im NS-Staat*). Viz Meyer, *The Politics of Music*, zejména s. 3–18. Posledně zmíněná kniha je patrně nejdetailejším a nejlepším popisem fungování hudebních institucí ve třetí říši (tamtéž, s. 89–252), i když její záběr je o mnoho širší.

¹² Loeffler, „Richard Wagner's Jewish Music“, s. 26. K muzikologii ve třetí říši viz Potter, *Most German of the Arts*; srov. také Meyer, *The Politics of Music*, s. 30–43.

¹³ Ke Stengelovi a Gerigkovi viz studie ve vydání faksimile jejich *Lexikonu* (Weissweiler, *Ausgemerzt!*).

¹⁴ Kniha Karla Bleßingera, žáka Felixe Mottla, byla původně vydána pod názvem *Mendelsobn, Meyerbeer, Mahler: Drei Kapitel – Judentum in der Musik* (1938). Rozšířené vydání z roku 1944 mělo název *Judentum und Musik* a neslo podtitul *Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik (Pojednání o kulturní a rasové politice)*.

¹⁵ Viz Painter, „Polyphony and Racial Identity“, s. 10–15; Harten – Neirich – Schwerendt, *Rassenhygiene als Erziehungsideologie des Dritten Reichs*, s. 260–261.

v hudbě jsou citovány i v jednom z nejodpornějších produktů antisemitské propagandy, ve filmu *Věčný Žid: Dokumentární film o světovém židovstvu* (*Der ewige Jude: Ein Dokumentarfilm über das Weltjudentum*, 1940); wagnerovský vliv nezapře ani hudební téma v dalším nechvalně známém filmu *Žid Süß* (*Jud Süß*, 1940), kde je německá píseň (*Lied*) položena do kontrastu s údajným synagógálním „mumláním“.¹⁶

Wagnerova hudba se nejen v repertoáru hudebních institucí třetí říše, ale i v médiích ovládaných nacistickou propagandou stala ikonou němectví a „árijskosti“. Ze specifických manifestací tohoto obecného jevu zmíňme nejprve prominentní postavení, jehož se v hudebním životě dostalo Bayreuthskému festivalu (Thomas Mann nazval Bayreuth „Hitlerovým dvorním divadlem“).¹⁷ Ochrana ze strany říšských představitelů šla až tak daleko, že zde směl vystupovat navzdory své homosexualitě a sňatku s Charlotte Apelovou, jež byla židovského původu, Max Lorenz.¹⁸ Přítomnost podobných paradoxů však nemůže zastrít využití Bayreuthského festivalu jakožto výkladní skříň německého kulturního života na straně jedné a zcela nepokrytou a aktivní kolaboraci organizátorů festivalu v čele s Winifred Wagnerovou (1897–1980) na straně druhé, jež je v současnosti již dostatečně popsána.¹⁹

¹⁶ Sheffi, *The Ring of Myths*, s. 48–49.

¹⁷ Vaget (ed.), *Im Schatten Wagners*, s. 109.

¹⁸ Viz dokumentární film *Wagners Meistersänger – Hitlers Siegfried: Auf den Spuren von Max Lorenz* (Eric Schulz – Claus Wischmann, Německo, 2008).

¹⁹ Viz především Spotts, *Bayreuth*. Nechci říci, že Wagnerova rodina byla ve vztahu ke třetí říši monolitická. Sami členové Wagnerovy rodiny se i dnes v interpretaci celého problému často radikálně liší. Lze poukázat na Friedelind Wagnerovou, která pro svůj nesouhlas s převažující politikou rodiny, již vyjadřovala její matka Winifred, emigrovala nejprve do Anglie a pak do USA a psala protinacistické články. Mezi žijícími členy rodiny je možné poukázat na skladatelova pravnuka Gottfrieda Wagnera, který se k rodinné minulosti i vztahu svého předka k judaismu opakovaně vyjádřil i veřejně; viz nejnověji Wagner, *Erlösung vom Erlöser?*.

Winifred se s Hitlerem osobně přátelila již od roku 1923 a během jeho pobytu ve vazbě po neúspěšném puči mu zasílala balíčky (1924; Winifred darovala Hitlerovi papír, na který byl napsán *Mein Kampf*). V následujících letech se stal Hitler rodinným přítelem (děti mu říkaly „*Onkel Wolf*“ – Vlček, což je jedno ze jmen Wotana z Wagnerova *Prstene Nibelungova*) a Winifred se v lednu 1926 stala členkou NSDAP.²⁰ Goebbels si o Winifred učinil následující poznámku: „Úžasná žena. Takové by měly být všechny. A fanaticky na naší straně.“²¹ Hitler se Bayreuthského festivalu osobně zúčastňoval až do roku 1940 a jeho vazby na Bayreuth byly takové, že Paul Lawrence Rose hovoří o „splynutí“ mezi Hitlerem a Wagnerovými dědici v Bayreuthu.²² Poslední válečný festival se uskutečnil roku 1944 ještě před uzavřením německých divadel a byl stejně jako předchozí ročníky propagandisticky využit zejména v rámci platformy *Kraft durch Freude*. Přivlastnění si Bayreuthského festivalu nacisty bylo reflektováno od počátku třicátých let i židovským tiskem v Palestině. I když se tak stalo s jistým zpožděním, chápání Wagnera jakožto jednoho z velikánů německé a evropské kultury začalo být potlačováno obrazem, z něhož vystupovaly ty rysy Wagnerovy osobnosti a díla, jež jej kvalifikovaly coby proto-nacistu.²³

²⁰ Pro kritický rozbor otázky, jak významný byl vliv wagnerovského kultu, který Hitler bezpochyby sdílel, pro jeho postoje a cestu k moci viz Vaget, „Hitler's Wagner“.

²¹ Goebbels, *Tagebücher*, 8. května 1926 („Ein rassiges Weib. So sollten sie alle sein. Und fanatisch auf unserer Seite.“). Winifred později do jisté míry vyprovokovala i poválečnou diskuzi o spojení mezi Bayreuthem a Hitlerem, když pokračovala v osobních stycích s osobami typu Emmy Göringové, Oswalda Mosleye nebo Adolfa von Thadena (Wagner, *Wer nicht mit dem Wolf heult*, s. 69). Viz také dokument kontroverzního režiséra Hanse-Jürgena Syberberga *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914–1975* (Německo, 302 minut). Winifred zde z pohledu roku 1975 hovoří o svém obdivu k Hitlerovi.

²² Rose, *Wagner*, s. 190.

²³ Sheffi, *The Ring of Myths*, s. 44. K diverzifikaci funkcí německé kultury a pohledu na ni v jšuvu již od počátku století viz tamtéž, s. 49–50.

Pro ideologii nacistického režimu byla stejně důležitá i identifikace Vůdce s Hansem Sachsem nebo s Amfortasem (viz závěr). Během tzv. postupimského dne (*Tag von Potsdam*, 21. března 1933), který znamenal oficiální převzetí moci Hitlerem, bylo uspořádáno slavnostní představení *Mistrů pěvců norimberských* v opeře *Unter den Linden* (původně byla na programu Straußova *Elektra*, avšak program byl na Goebbelsův popud změněn). Dirigoval Wilhelm Furtwängler, jehož účast charakterizoval Thomas Mann ve svém deníku nevybíravými slovy jako „podlézání novému režimu“.²⁴ Hitler a Göring se zúčastnili třetího jednání, jež se živě vysílalo v rozhlase. Sbor, představující norimberský lid, se během zpěvu *Wach, auf* obrátil k Hitlerově lóži a pozdravil v něm tak skutečného Hanse Sachse (Hitler použil tuto citaci ještě před rokem 1923 v politickém projevu). Podle H. R. Vageta toto gesto nejlépe vyjadřuje politické použití Wagnera ve třetí říši.²⁵

Druhým jevem bylo uplatnění Wagnerovy hudby v médiích jakožto nástroje vyjádření politického programu. Prominentní postavení v této roli hrála právě opera *Mistrů pěvců norimberských*, jejíž představení např. oslavilo v roce 1933 počátek nového nacistického státu, a zejména pak preludium k této opeře, které se téměř stalo jakousi hymnou německví.

V propagandistickém filmu z února roku 1942 diriguje Wilhelm Furtwängler Berlínskou filharmonii během pracovní přestávky v koncertu AEG.²⁶ Na programu koncertu, jenž se ve filmu

²⁴ Mann, *Tagebücher 1933–1934*, s. 15.

²⁵ Vaget, „Hitler's Wagner“, s. 27 a odkazy tamtéž. Dobový novinář prohlásil: „Když dnes nasloucháme závěru *Mistrů pěvců*, zdá se, jako bychom spolu s pozdravným ‚Heil Sachs‘ slyšeli uvnitř slova ‚Heil Hitler‘, jimiž miliony lidí zdraví našeho kancléře (*Volkskanzler*).“ (Tamtéž, s. 27 a pozn. 67.)

²⁶ Umístění děje do AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*) nebylo náhodné. Koncern nejprve prostřednictvím firmy *Deutsche Grammophon* a později *Telefunken* kontroloval velkou část nahrávacího průmyslu (Osborne, *Herbert von Karajan*, s. 155–156). Firma navíc byla jednou z těch, které na základě tajné schůzky s Hitlerem 20. února 1933 pomohly financovat předvolební kampaň NSDAP. I když není zcela jasné, zda všichni zúčastnění

odehrává pod záštitou již zmíněné organizace *Kraft durch Freude*, je právě preludium k opeře, jež byla interpretována jako zobrazení ideálního německého společenství. Krátký film, tvářící se jako autentický dokument, avšak přítomností vykalkulovaných detailů prozrazující inscenovanost, sděluje jasné poselství: ideální německé společenství načrtnuté Wagnerem v *Mistrech pěvcích norimberských* se v současnosti realizuje v bojujícím německém národu. Válečné úsilí je ve filmu reprezentováno ve třech liniích: zaprvé záběry na jednotlivé typy osob zastoupené v publiku, tedy na ženy, děti, starší muže a zraněné vojáky, kteří pracují v továrně; druhou linii tvoří absence mužů v mladším a středním věku, které bychom jinak na tomto místě čekali – bojují na frontě; třetí, symbolickou linií je přítomnost orchestru na místě, kde bychom jej jinak nečekali – i hudebníci se tím, že hrají pro pracující, zapojují do válečného úsilí.²⁷

Ještě propracovanější případ, který nelze opomenout, představuje propagandistický film *Stukas* (1941) režiséra Karla Rittera.²⁸

přispěli zcela dobrovolně, je zřejmé, že nový režim jim pomoc nezapomněl – AEG, založená židovským průmyslníkem Walterem Rathenauem (1838–1915), např. ve své továrně v komplexu osvětivských táborů (Auschwitz III, komplex „*Arbeitslager Blechhammer*“, Lager-Nr. 25 Gleiwitz) i v Rize využívala vězňů jakožto laciné pracovní síly a získávala válečné zakázky.

²⁷ Zajímavým zrcadlovým použitím téhož nástroje, tedy preludia k *Mistřům pěvcům norimberským* jakožto ikonické redukce identifikující nacistické Německo, je animovaný film *Donald Duck in Nutzi Land* (také *Der Fuehrer's Face*, 1943), ježž otevírá několik taktů této Wagnerovy skladby. Sofistikovanějším příkladem použití Wagnerovy hudby jako symbolu poukazujícím ke třetí rřiší je Chaplinův film *The Great Dictator* (1940), kde je hudba z preludia k *Lohengrinovi* použita ve dvou scénách – nejprve v taneční scéně Adenoida Hynkela (Chaplinovo zpodobnění Hitlera) a později ve scéně protinacistické řeči Hynkelova dvojníka (znovu Chaplin). Srov. Kramer, „The Lohengrin Prelude“, s. 191. Srov. také Sheffi, *Ring of Myths*, s. 37, k možnému vlivu spojeneckého použití Wagnerovy hudby jakožto parodie na pokles jejího vlivu v Německu.

²⁸ *International Movie Database* (IMDb), online. Viz zde pro přehled dalších Ritterových propagandistických filmů.