

Jukka von Boehm

Leikin loppu luokkahuoneessa Peter Konwitschnyn *Lohengrin*-ohjauksen viitteistä kauno- kirjallisuuteen

Peter Konwitschnyn ohjaus Richard Wagnerin *Lohengrinista* on vakuuttava osoitus siitä, kuinka klassikkoteos, jonka katsojat luulevat tuntevansa läpikotaisin, voidaan toteuttaa tuoreella, ennennäkemättömällä tavalla. Nykyään suurta arvostusta nauttiva tulkinta, jonka ensi-ilta oli Hampurin oopperassa vuonna 1998, on kohonnut modernin musiikkiteatteriohjauksen, *Regietheaterin*, eräänlaiseksi näyteikkunaksi. Hampurin ja Barcelonan oopperan lisäksi produktiota on esitetty myös Kööpenhaminassa 2007 ja Leipzigissa 2009. Yksi mahdollinen selitys ohjauksen vangitsevuudelle piilee siinä, että se ei tarjoa valmiita vastauksia vaan kannustaa vastaanottajaa pohtimaan mielessään näyttämötulkinnan eri aiheilmien keskinäistä yhteyttä. Ohjauksen intertekstuaaliset viittaukset kuuluisiin kaunokirjallisiin teoksiin ovat Konwitschnyn *Lohengrinin* vastaanottoon ja tulkintaan liittyvä keskeinen kysymys, jota analysoin tässä artikkelissa.

Weimarissa vuonna 1850 kantaesitetty *Lohengrin* kertoo utopian sovittamattomuudesta reaali maailmaan. Oopperan tapahtuma-aika on 900-luvun ensimmäinen puolisko. Brabant on sisäpoliittisessa kriisissä, koska kruununperillinen Gottfried on kadonnut ja kreivi Friedrich von Telramund syyttää Elsa von Brabantia veljensä surmasta. Todellisuudessa Telramundin vaimo, vanhan järjestyksen ja pakanajumalien kannattaja Ortrud on noitunut Gottfriedin joutseneksi. Friedrich toimii lähinnä Ortrudin valtaintressien välikappaleena. Brabantiin saapunut kuningas Heinrich tarvitsee brabantilaiset mukaan Saksan valtakunnan nimissä käytävään puolustussotaretkeen idästä tulevaa uhkaa vastaan. Hänen näkökulmastaan Brabantin sisäpoliittinen kriisi on saatava nopeasti päätökseen.

Kun Elsa rukoilee unessa näkemänsä ritaria puolustamaan häntä syytöksiltä, tapahtuu ihme. Paikalle saapuu vettä pitkin joutsenen vetämissä vaunuissa ritari. Kansa ja Elsa ottavat Lohengrinin vastaan ihmeenä. Ritari pyytää Elsaa vaimoksi, mutta asettaa ehdoksi kiellon, että Elsa ei koskaan saisi kysyä hänen nimeään tai taustaansa. Wagner nimesi Elsan ”kansan hengeksi” (Wagner 1914, 131). Tämän valossa heidän liittonsa kysymiskieltoineen on nähtävä paitsi henkilökohtaisena liittona myös symbolisesti brabantilaisten reaali maailman ja Lohengrinin utooppisen Graal-maailman yhteensovittamisen symbolina.

Elsan esittäessä hääyönä kielletyn kysymyksen utopian yhdistämisyritys reaali-

maailmaan epäonnistuu. Lohengrin joutuu jättämään brabantilaiset, eikä hän voi jäädä johtamaan sotarekreen valmistautunutta joukkoa. Hän paljastaa identiteettinsä kaikkien edessä, mikä osoittaa, että kysymiskielto ja sen rikkominen liittyy Elsan lisäksi koko kansaan, joka on valinnut Lohengrinin johtajakseen. Nimensä paljastamisen lisäksi hän kertoo olevansa Graalin ritari. Altruistisen yhteisön jäsenten on pysyttävä nimettöinä, minkä vuoksi hänen on jätettävä brabantilaiset. Joutsen saapuu hakemaan Lohengrinia. Ortrud paljastaa voitonriemuisena, että tämän joutsen on kadonnut kruununperijä Gottfried, jonka hän on noitunut. Lohengrin rukoilee, taika murtuu ja hän nostaa Gottfriedin paikalleen ja nimeää hänet uudeksi johtajaksi. Teos päättyy kansan epätoivoiseen ”Weh”-huutoon ja veljensä käsivarsille kuolevan Elsan samanaikaiseen ”Ach”-parkaisuun heidän huomattessa Lohengrinin poistuvan.

Peter Konwitschny sijoitti *Lohengrinin* Wilhelm II:n aikaiseen koululuokkaan ensimmäisen maailmansodan kynnykselle. Kaikki henkilöhahmot ovat murrosikäisiä lapsia, toisin sanoen puumiekkoja heiluttelevia aikuisia koulupuvuissa, paitsi Lohengrin, joka on asultaan ja olemukseltaan ainoa aikuinen. Tulkinnan lähtökohtana oli hienovaraisella vieraannuttamisella kohottaa reseption jähmettämän tarinan emotionaalista intensiteettiä (Brade 1998). Konwitschnyn ohjauksen dramaturginen jännite, konflikti utopian ja reaali maailman välillä, perustuu lapsuuden ja aikuisuuden maailmojen kohtaamiseen, josta hän käytti nimeä ”täysikasvuisuuden utopia”. Aikuisuus on lapselle suurin mahdollinen kuviteltavissa oleva toinen, kun taas vasta aikuisena oleminen mahdollistaa utooppisen lapsuuden perään haikailemisen. Lohengrinin aikuisuus, hänen elämäkokemuksensa ja kykynsä ratkaista suvereenimmin ongelmia ovat lapsille ylimaallisia piirteitä. (Lohengrin-Besprechung 1996.) Lohengrin, yksinäinen ritari, puolestaan kaipaa utooppista nuoruuttaan, mahdollisuutta aloittaa kaiken vielä kerran alusta. Näistä vastakkain projisoiduista toiveista kasvaa täysikasvuisuuden utopian dramaturginen jännite ja niiden toisiaan puoleensa vetävä voima.

Tässä artikkelissa ei ole tilaa käsitellä *Lohengrinin* toisen maailmansodan jälkeistä esityshistoriaa sen tarkemmin. Huomionarvoista kuitenkin on, että vuonna 1945 syntynyt Konwitschny lukeutuu ainakin väljästi tulkiten Walter Felsensteinin (1901–1975) käynnistämän realistisen musiikkiteatterin tradition jatkajiin. *Lohengrinin* utopian ja reaali maailman konfliktin sekularisoiminen kaikesta yliluonnollisesta ja sen psykologisoiminen aikuisen ja lasten kohtaamisena vastaa hyvin erästä realistisen musiikkiteatterin tradition piirrettä, jonka Joachim Herz (1989/1965, 131) ilmaisi seuraavasti: ”Dramaattinen jännite ei kasva periaatteiden abstraktin ajatuksellisesta vastakkainasettelusta, vaan ihmisten oikeista kohtaamisista.”

Artikkelissa tarkastelen ohjauksen intertekstuaalisia viitteitä kolmeen kaunokirjalliseen teokseen, jotka ovat Heinrich Mannin *Alamainen* (*Der Untertan*, 1914; viitteissä A), Thomas Mannin *Buddenbrookit* (*Buddenbrooks*, 1901; viitteissä B) sekä William

Goldingin *Kärpästen herra* (*Lord of the Flies*, 1954). Thomas ja Heinrich Mannin romaanien yhteydessä keskeinen kysymys liittyy *Lohengrinin* vaikutushistoriaan sekä teoksen merkitykseen Wilhelm II:n vuosina 1888–1918 hallitsemassa Saksassa. *Kärpästen herran* yhteydessä kysymyksenasettelu liittyy ensisijaisesti Konwitschnyn *Lohengrinin* lasten yhdyskuntaan sekä ohjauksen lapsuus- ja ihmiskuvaan. Artikkelin lopussa pohdin ohjauksen valossa laajemmin vaikutushistorian tietoista käyttöä Wagnerin ideologisesti ambivalenttien teosten näyttämötulkinnoissa.



Peter Konwitschnyn *Lohengrin*-ohjaus, 2. näytös. ”Niin oli musiikkikin täynnä osaltaan miehellistä hekumaa, oli sankarillista ollessaan ylellistä ja palavassa himossaan keisarille uskollista... Ja Diederich lausui: ”Teatterikin on yksi minun aseistani.” Heinrich Mann, *Alamainen*.

Interteksti ja tarinan jatkaminen

Susanne Holthuisin mukaan intertekstuaalisuutta ei voida määrittää pelkästään tekstin sisäisenä ominaisuutena. Vaikka intertekstuaaliset ominaisuudet pystytään motivoimaan itse tekstistä käsin, ne aktivoituvat vasta tekstin ja lukijan interaktion seurauksena, johon vaikuttavat vastaanottajan tietomäärä ja vastaanotto-odotukset (Holthuis 1993, 31.) Holthuisin vastaanottoaktin tärkeyttä korostava käsitys poikkeaa varhaisemmista teksti-immanenteista intertekstuaalisuuden tulkinnoista. Esimerkiksi Julia Kristevan määritelmän mukaan kaikki tekstit rakentuvat sitaattien mosaiikkina. Tekstit ovat imeytyneet toisiin teksteihin ja uudelleenmuodostuneet niistä (Kristeva 1996, 337). Määritelmä jättää avoimeksi vastaanottajan ajattelu- ja tulkintaprosessin, tekstuaalisen

interaktion. Holthuisin (1993, 31–32) mukaan siitä huolimatta, että intertekstuaaliset rakenteet olisivat tekstissä eksplisiittisesti esillä, täytyy vastaanottajan tunnistaa ja käsitellä ne, jotta tekstien välinen dialogi ylipäänsä käynnistyisi.

Konwitschnyn *Lohengrin*-ohjauksen intertekstuaalisten viitteiden löytäminen edellyttää korostetusti katsojan omaa aktiviteettia. Hänen ohjaajanfilosofiaansa kuuluu brechtiläinen ajatus katsojan ajattelun stimuloinnista. Ohjaaja on painottanut, että häntä eivät kiinnosta toteutukset, joissa kaikki on niin valmiiksi tulkittu ja selvitetty, että katsojalle ei jää tilaa omalle tulkinnalle ja assosiaatioille. Ainoastaan silloin, kun katsoja voi vapaasti käsitellä fantasiaitaan, kriittistä ymmärrystään ja emotionaalisia vaihtoehtoja, hänellä on mahdollisuus käsitellä asioita ja nähdä yhteydet eri ilmiöiden välillä. (Beyer 2005, 36–37.) Konwitschny viittaa ohjaustensa vastaanotossa Brechtin termiin *Weiterfabulieren*: katsojan täytyy itsenäisesti konstruoida se, minkä tekijät ovat jättäneet teoksen ulkopuolelle (mts. 37–38).

Vaikka Konwitschnyn *Lohengrin* mahdollistaa assosiaatiot myös muihin kirjallisiin teoksiin kuin kolmeen mainittuun, olen valinnut *Alamaisen* ja *Kärpästen herran* siksi, että *Lohengrinin* työryhmä on tietoisesti pyrkinyt motivoimaan vastaanottajaa suhteuttamaan ja vertaamaan ohjauksen teemoja niihin. Hampurin *Lohengrinin* käsiohjelmassa on tekstikatkelma kummastakin romaanista. Vaikka tekijät eivät ole käsiohjelmassa tai ohjauksen huolellisissa dokumentoinnissa viitanneet *Buddenbrookien* kuvaukseen Hanno Buddenbrookin *Lohengrin*-elämyksestä ja oopperaillan jälkeisestä koulupäivästä, sitä on vaikea ohittaa Wilhelm II:n aikaiseen luokahuoneeseen sijoitetussa *Lohengrin*-ohjauksessa. Ohjauksen vastaanotossa esimerkiksi Hans Melderis (n.d.) ja Eleonore Büning (1998) ovat maininneet kyseisen *Buddenbrookien* kohdan.

Frank Wedekindin Wilhelm II:n aikaisen Saksan hierarkkisuuutta, kasvatusta ja sukupuolivalistusta ironisoiva ja kritisoiva näytelmä *Kevään herääminen* (*Frühlings Erwachen* 1891, ensiesitys 1906) sopisi myös hyvin Konwitschnyn *Lohengrinin* vertailukohtaksi. Vastaanotossa Konwitschnyn tulkintaa on verrattu myös Enid Blytonin nuorten seikkailukirjojen maailmaan: ”Seikkailun luokahuoneeseen” kuuluu itsestään selvästi myös salaperäinen seinäkaappi ja salainen lattialuukku (Büning 1998). Pessimistinen loppukohtaus on puolestaan rinnastettu Thomas Mannin *Taikavuoren* (*Der Zauberberg*, 1924) loppuun (Lange 1998).

Thomas ja Heinrich Mannin *Lohengrin*-kuvaukset

Heinrich Mannin parodia *Lohengrin*-esityksestä *Alamaisen* viidennessä luvussa on kieltämättä yksipuolinen ja armoton. Sen vuoksi esimerkiksi tunnettu kirjallisuudentutkija ja Wagner-tutkija Dieter Borchmeyer on kritisoinut sitä tylsäksi, hengettömäksi, epätaiteelliseksi sekä kömpelön yksioikoiseksi verrattuna Thomas Mannin Wagner-näkemyksiin (Csampai & Holland 1989, 196). Heinrich Mannin puolueellisuutta ja

tarkoitushakuisuutta lukuun ottamatta Borchmeyerin kritiikki on mielestäni kuitenkin liian kovaa, eikä se osu asian ytimeen. Vaikka Heinrich Mann ei pitänyt näkemästään esityksestä, hänen satiirinsa ei sinänsä halvenna itse teosta. Se kritisoi *Lohengrin*-esityksen kautta Wilhelm II:n aikaisen valtion ilmapiiriä. Kuvaamalla uudenlaisen saksalaisen nationalistin Diederich Heßlingin ja hänen morsiamensa Gustlen iltaa oopperassa Mann punoo taitavasti yhteen näyttämötapahtumat, Diederichin reaktion näkemäänsä ja kuulemaansa sekä tämän oman tulkinnan, jolla hän vahvistaa poliittista maailmankuvaansa.

Esiripun avauduttua teoksen alun sotaisaa tunnelmaa kuvaava yksinkertainen musiikki ei osoittaudu Diederichille yhtä haastavaksi kuin alkusoitto. Myös laulettuun tekstin sisältö tempaa hänet välittömästi mukaansa. Diederichiin tekee vaikutuksen brabantilaisten ja saksilaisten Heinrichille, Saksan ensimmäiselle kuninkaalle, osoittama suosio ja luottamus. Myös kohtauksen militarismi puhuttelee häntä.

”Valvoa valtakunnan kunniaa, idässä ja lännessä.” Hyvä! Niin usein kun hän [kuningas Heinrich] sen saksaksi lauloi, hän ojensi kätensä, ja musiikki vahvisti sitä omalta osaltaan. [--] Diederich toivoi, että hänellä olisi ollut kanavoimiskiistassaan tällainen musiikki säestäjänään. [--] Ylipäänsä Diederich huomasi, että tässä oopperassa tunsivat olevansa kuin kotonaan. Kilpiä ja miekkoja, paljon rätisevää läkipeltiä, keisarille uskollinen mieliala, korkealle kohotettuja lippuja ja saksalainen tammi: olisi saattanut olla mukana näyttelössä. (A, 390–391.)

Diederich mieltää tummatukkaisen Ortrudin, ”paksun lehmän, jolla on kultaiset renkaat sarvien välissä” (A, 391), juutalaisuuden ja vaalean Elsan arjalaisuuden edustajaksi. Hän kuitenkin nolostuu, kun Guste ilmoittaa hänelle, että Elsa esittävä laulajatar on itse juutalainen. Diederichin demokratian vastainen ajattelutapa ilmenee selvästi sen jälkeen, kun Lohengrin on nimennyt itsensä ”Brabantin suojelijaksi”. Hän ihastelee aatelisten ja vasallien reaktiota, sillä he tuntuvat hyväksyvän muutta mutkitta äkillisen vallanvaihdon: ”Vielä eilen he olivat olleet uskollisia ja vilpittömiä Telramundia kohtaan, tänään he olivat Lohengrinin uskollisia ja vilpittömiä alamaisia. He eivät sallineet itselleen mitään mielipidettä ja nielivät jokaisen ehdotuksen. ’Valtiopäivät me saatamme vielä samanlaisiksi’, lupasi Diederich.” (A, 394.) Esityksen päätyttyä Diederich kiteyttää kaikki ne piirteet, jotka hänen mielestään liittyvät *Lohengrinin* ja Wilhelm II:n aikaisen Saksan hyveet saumattomasti yhteen.

”Se on sitä taidetta, jota me tarvitsemme!” huudahti Diederich. ”Se on saksalaista taidetta!” Sillä siinä ilmestyi hänelle sanoin ja sävelin kaikki kansalliset vaatimukset täyttyneinä. Kapinoiminen oli siinä samaa kuin rikos, olevainen ja lainmukainen joutui loistavan juhlimisen alaiseksi, aatelille ja jumalan-armolle pantiin korkein arvo, ja kansa, tuo tapausten ikuisesti yllättämä kuoro, tappeli kernaasti herrojensa vihollisia vastaan. Sotainen pohja ja mystilliset huiput, nämä molemmat havaittiin siinä. [--] Niin oli musiikkikin täynnä osaltaan miehelistä hekumaa, oli sankarillista ollessaan yllälistä ja palavassa

himossaan keisarille uskollista. Tuhatta sellaista oopperanesitystä, eikä enää ollut olemassa ketään, joka ei olisi ollut kansallismielinen! Ja Diederich lausui: ”Teatterikin on yksi minun aseistani.” (A, 398.)

Diederichin asenteissa ilmenee monta keskeistä Wilhelm II:n aikakauden aggressiivisen saksalaiskansallisen nationalismin ominaispiirrettä. Niitä olivat saksalaiskansallisen uhon lisäksi antisemitismi, naisten emansipaatiopyrkimysten vastustaminen, sääty-yhteiskunnan kannattaminen sekä keisarin nimeen vannominen (ks. esim. Dann 1994, 174–207). Konwitschnyn ohjauksessa teoksen suoran nationalistiset kuoro-kohtaukset ovat kaikkein lähimpänä Heinrich Mannin *Lohengrin*-parodian maailmaa. Puumiekoja heiluttelevat infantiilit aikuiset koulupuvussa ovat poliittisissa kannanotoissaan kuin katsomosta näyttämölle siirtyneitä Diederich Heßlingejä. Koululaiset toistavat huumaantuneena kuorossa voimakkaan isänmaallista tekstiä ja vannovat iskusanoin Saksan valtakunnan nimeen. Diederichin edellyttämällä tavalla he tukeutuvat sokeasti aina vahvimpaan hahmoon, jota he ovat valmiit seuraamaan uskollisesti loppuun asti. Koululaisten keskuudessa myös voimakkaimman oikeus on korvannut Diederichin vihaamansa demokraattisen ajattelutavan. Koululaiset ihannoivat sotaa unelmoiden sankaruudesta, seikkailusta ja suuruudesta pystymättä kuvittelemaan, mitä sodan todellisuus merkitsee.

Mannin *Lohengrin*-parodia on tietoisesti valikoiva, sillä Diederich jättää huomiotta kaikki ne oopperan piirteet, jotka eivät tue hänen maailmankuvaansa. Sitä vastoin Konwitschnyn on ohjaajana täytynyt miettiä, miten hänen koululaisensa käyttäytyvät myös sävyllään täysin erilaisissa kohtauksissa. Useissa *Lohengrinin* ja *Elsan* rakkautta ilmentävissä kuorojaksoissa nähtävillä on aidosti myötälävä ja liikuttunut ihmisjoukko, mikä ei kuitenkaan tarkoita, että se suhtautuisi kokemaansa kriittisemmin tai rationaalisemmin. Joka tapauksessa kuoron mukautumiskyky monipuolistaa kokonaiskuvaa ja estää ohjausta muuttumasta *Alamaisen* kaltaiseksi *Lohengrin*-parodiaksi saksalaisista nationalisteista. Tekijät ovat tietoisesti vältäneet tällaista yksioikoisuutta. Lavastaja Helmut Braden mukaan jo varhaisten työkontaktien aikana tarinan lattean ajankoh- taistamisen tai parodisen irvikuvan vaara täytyi sulkea pois (Brade 1998).

Heinrich Mannia ei sido tai pidättele samanlainen tunneside *Lohengriniin* kuin veljeään. Huomionarvoista on, että Thomas Mann nimesi veljensä juuri tämän *Lohengrin*-parodian vuoksi halventavasti sivilisaatioliteraatiksi (*Zivilisationsliterat*) teoksessaan *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1927) (ks. Brinkmann 2000, 132). Vaikka Thomas Mann huvittuneen ironisesti kuvasi myös teoksen esityskonventioita eri teksteissään, hänellä oli erityisen lämmin suhde juuri tähän Wagnerin teokseen. Hän kirjoitti tutustuneensa ensimmäisenä *Lohengriniin*, kuululleensa sen lukemattomia kertoja ja muistavansa sanat ja musiikin lähes ulkoa (Mann 1999, 77).

Thomas Mann näki *Lohengrinin* ensimmäisen kerran Lyypeissä 1893–1894

käydessään viimeistä vuotta koulua. Hän kuvasi esitystä yksityiskohtaisesti kirjoituksessaan *Erinnerungen an das Stadt-Theater* vuodelta 1930. Pienen orkesterin jouset eivät yltäneet ”jaloimpaan sointiin”, vaikka Mannin viulunopettaja Winkelmann soitti mukana. Joutsen lähestyi uiden, toisinaan hieman nytkähdellen. Myös kuoro jätti toivomisen varaa. Nämä puutteet eivät kuitenkaan estäneet nuorta Mannia nauttimasta esityksestä: ”minä olin onnellinen, minä olin, kuten ranskalainen sanoo, *transporté*” (Mann 1989, 213–214.)

Mann ikuisti nuoruutensa oopperaelämyksen romaanissaan *Buddenbrookit*, jossa hän kuvasi puberteettisen Hanno Buddenbrookin ensikosketusta teokseen samaisessa Lyypekin kaupunginteatterissa.

Ja sitten oli onni muuttunut todellisuudeksi. Se oli tullut häntä vastaan pyhine intoineen, salaisine mielenliikutuksineen ja vapistuksineen, äkillisine sisäisine nyyhkyyksineen, koko ylenpalttisine korvaamattomine hurmauksineen... Tosin eivät orkesterin halpahintaiset viulut olleet alkusoiton aikana soineet oikein hyvin, ja eräs lihava, itserakas mies, jolla oli leivänruskea täysiparta, oli liukunut esiin ruuhessaan luonnottomasti töksähdellen, ja viereisessä aitiassa oli istunut hänen holhoajansa herra Stephan Kistenmaker, joka oli moittinut, että pojan annettiin huvitella ja ohjattiin siten hänen ajatuksensa pois velvollisuuksista. Mutta suloinen, kirkastettu musiikki oli saanut hänet unohtamaan kaikki puutteet ja mieliharmit... (B, 561.)

Thomas Mann rinnasti *Buddenbrookeissa* Saksan keisarikunnan koululuokkaan ja asetti *Lohengrin*-esityksen sekä teoksen maailman tulevan koulupäivän vastakohtaksi. ”Mitä oli maanantai? Oliko se milloinkaan koittava? Kuka uskoo maanantaihin, kun on kuuleva sunnuntai-iltana *Lohengrinin*...” (B, 561.) Mann kertoo yli kolmenkymmenen sivun ajan Hanno Buddenbrookin vähittäisestä paluusta *Lohengrinin* maailmasta takaisin karuun todellisuuteen ja arkipäivään sekä kokonaisen koulupäivän kulusta.

Mann kuvaa armottomalla ironiallaan koulun arkipäivää – erilaisia opetustilanteita, opettaja- ja oppilastyyppejä sekä koululuokan ryhmäpsykologiaa. Hän rinnastaa koululaitoksen suoraan valtioon.

Siinä, missä klassillinen sivistys ennen oli ollut iloinen pääasia, johon oli suhtauduttu tyyneydellä, kohtuudella ja hilpeällä ihanteellisuudella, vallitsivat nyt käsitteet arvovalta, velvollisuus, kuri, virkapalvelus ja yleneminen. [–] Koulusta oli tullut valtio valtiossa, jossa vallitsi niin jäykkä preussiläinen virkahenki, että oppilaatkin, eivätkä ainoastaan opettajat, tunsivat olevansa virkamiehiä, joilla ei ollut mitään korkeampaa pyrintöä kuin yleneminen ja se, että pysyivät vallassaolijain suosiossa... (B, 577.)

Tällaisessa armeijamaisen hierarkkisessa ja läpiorganisoidussa ympäristössä kasvavat Diederich Heßlingin kaltaiset Saksan keisarikunnan opportunistiset alamaiset, joille sivistys ei ole enää itseisarvo. Mannin koulupäiväkuvaus osoittaa, että papukaijamaista ulkoa oppimista arvostetaan enemmän kuin opetettavien asioiden sisällön ymmär-

tämistä. Koulun penkillä opitaan paitsi keisarikunnan aikuisten arvomaailma, myös manipulatiivisia selviytymismekanismeja kuten vilppiä, valehtelua ja auktoriteetin mielistelyä. Niitä tarvitaan aluksi koulussa menestymiseen ja myöhemmin yhteiskunnassa pärjäämisen sosiaalidarvinistisessa kamppailussa.

Se oli reipasta, joskin hiukan kovakouraista nuorisoa tuo joukko [--]. Ja koska se oli varttunut sotaisen, voitokkaan ja nuortuneen isänmaan nousukaudessa, oli sen ihanteena karkea miehekkyyys. [--] halveksittavimmat paheet olivat velttous ja houkkamaisuus. Se, jonka kaulus oli pakkasella pystyssä, vietiin armotta pumpun alle. (B, 575.)

Thomas Mannin kuvauksen koululaisista voi siirtää myös Konwitschnyn ohjaukseen. Rajuin esimerkki koululaisten aggressiivisuudesta on jumaltuomion käytäntöön soveltaminen ensimmäisessä näytöksessä. He todella ovat valmiita lynkkaamaan Elsan sen jälkeen, kun kukaan ei ilmoittaudu suojelemaan häntä. Lohengrin ilmestyy paikalle aivan viime hetkellä pelastamaan Elsan. Kohtaus on hyvä esimerkki *Lohengrin*-ohjaukselle ennennäkemättömästä eloisuudesta. Alkusoiton jälkeen staattinen koululuokka rävähtää eloon, paperilennokit ja kuminpalaset lentävät ilmassa. Myös Hannon koululuokka ajautuu samanlaiseen sekasortoon, kun opettaja ei osaa pitää järjestystä yllä: ”Kaikkien jalat olivat liikkeessä raapien karkeata lattiaa. Kukko kiekui, sika röhki, herneet lensivät. Hillittömyys oli huumannut nuo kaksikymmentäviisi.” (B, 590.)

Haaveellinen, kiusaajiaan kaappiin piiloutuva Elsa von Brabant muistuttaa hyvin paljon Hanno Buddenbrookia. Molemmat unelmoivat ihmeestä, joka voisi vapauttaa heidät ahdistavasta kouluympäristöstä. Hanno ja Elsa eivät kuulu koululaisten joukkoon. Muiden silmissä he ovat epäsosiaalisia, omituisia uneksijoita, jotka ovat uppoutuneet omaan haavemaailmaansa. Samalla kumpikin tiedostaa heidän yhteisönsä epätäydellisyyden. Muista poiketen Elsa aistii, että koululuokan ulkopuolella toisenlaisen elämän utopia on mahdollinen. Hänen laulaessa uninäyästään orkesterin jouset soittavat Graal-aiheen, joka symboloi altruistista yhteisöä ilman sortoa ja epäoikeudenmukaisuutta.

Myös Hannon eskapistinen pakopaikka on *Lohengrinin* maailma ja sen musiikki. Koska koulupäivän ensimmäinen uskonnontunti ei kiinnosta Hannoa, hän eksyy muistelemaan edellisen illan esitystä hieman samalla lailla kuin Baijerin kuningas Ludwig II pakeni poliittisia realiteetteja taiteen ja *Lohengrinin* maailmaan: ”Väliin, kun hänen mieleensä muistui Graal-aihe tai Münsteriin-meno, painoi hän hitaasti alas luomensa ja tunsu, miten hänen sisällään nyyhkytti.” (B, 572.) Merkillepantavaa on, että Hanno muisteli niitä teoksen puolia, jotka eivät puhutelleet Diederich Heßlingiä. Graal-maailmaa kuvaavalle alkusoitolle Diederich ei antanut mitään arvoa. Toisen näytöksen morsiuskulkue, Münsteriin meno, symboloi Elsan ja brabantilaisten yhdistämisyrittästä Lohengrinin Graal-maailmaan. Münsteriin menoon ja Graal-aiheeseen liittyvä idealismi ihmisten utooppisesta harmoniasta on kadonnut Hannoa ympäröivästä

todellisuudesta. Hän ilmoittaa koulupäivän jälkeen toverilleen mieluummin kuolevansa kuin haluavansa sopeutua ympäröivään maailmaan: ”Minä tahtoisin kuolla, Kai!... Ei, minusta ei tule mitään. Minä en jaksa tahtoa mitään.” (B, 594.) Koulupäivän jälkeen Hanno joutuu vuoteen omaksi ja kuolee lavantautiin.

Esittämällä kaikki muut henkilöt paitsi Lohengrinin murrosikäisinä lapsina ohjaus onnistui ratkaisemaan realistis-psykologisten *Lohengrin*-tulkintojen keskeisen dramaturgisen ongelman. Joachim Herz koki Wagnerin kuoron pelkäksi tunnelmataustaksi, sillä miehet myöntyvät aina viimeisenä puhuneen mielipiteelle, toisin kuin antiikin draamassa (Herz 1989, 107). Konwitschnyn koululaiset kuvaavat tällä ”ailahtelulla” (joka edusti Diederich Heßlingille auktoriteetille kuuliaisien kansan ideaalilataa) realistisesti murrosikäisten lyhytjänteistä ja manipulaatiolle altista käyttäytymistä. Ohjauksessa koululaiset ovat alttiita hylkäämään auktoriteetin yhtä nopeasti kuin ovat sen omaksuneet. Thomas Mann kuvaa raadollisesti, kuinka koululaitoksessa nuoreen sukupolveen iskostetaan vallassaolijoiden arvot ja toimintatavat. Konwitschny jatkaa kuitenkin vielä pidemmälle jättämällä nationalismia uhkuvat koululaiset yksin luokkahuoneeseen, jonne ilmestyy lapsille karismaattinen johtajahahmo Lohengrin. Ohjauksen kulttuuripessimistinen loppu konkretisoi sen, ettei tästä yhdistelmästä voi seurata mitään hyvää.



Peter Konwitschnyn *Lohengrin*-ohjaus, 2. näytös. Entinen johtaja kuningas Heinrich tarkkailee pahvikruununsa alta kuinka koululaiset takertuvat kiinni uuteen johtohahmoonsa. Yhtä huonosti kuin *Lohengrin*ille istuu koulupuku, onnistuu myös hänen paluuyrityksensä lapsuuden maailmaan.

Lasten sotaretki

Konwitschnyn ohjaus päättyy viittaukseen ensimmäisen maailmansodan sytymisestä. Kolmannen näytöksen välisoiton aikana luokkahuone on kadonnut ja näyttämötilaa hallitsee lohduton kaiken kattava tyhjä mustuus. Koululaiset eivät huomaa muutosta näyttämötilassa, vaan käyttäytyvät aivan kuin olisivat edelleen luokassa. Muutos näyttämötilassa alleviivaa lapsuuden loppua. Koululaiset ovat lähdössä ”sotaretkelle” idän joukkoja vastaan. Heillä on reput selässään ja puumiekat kädessään. Lohengrinin ilmoitettua, ettei hän pysty johtamaan sotaa ja jätettyä yhteisön, ilmaantuu hänen tilalleen lattialuukusta näyttämölle selkä katsomoon päin Brabantin johtaja, Elsan kadonnut veli Gottfried. Hän on pieni lapsi, jolla on päässään sotilaskypärä ja kädessään konepistooli. Kuoron viimeinen ”Ach” ja Elsan ”Weh”-huuto kuvastavat aitoa kauhua ilmestyksen edessä.

Ohjaajan poikkeuksellisen pessimististä loppuratkaisua tukee oopperan lopun musiikillinen gestus sekä kuoron ja kuolevan Elsan epätoivoa ilmaiseva huuto. Cosima Wagner kirjasi päiväkirjaansa 6.1.1883, vain vähän yli kuukausi ennen miehensä kuolemaa, että Richard piti *Lohengrinia* kaikkein surullisimpana teoksenaan. Ohjauksen loppu on nähtävissä myös antiteesinä kansallissosialistiselle tulkinnalle, jossa kompleksinen loppuratkaisu käännettiin väkinäisesti ”onnelliseksi”. Esimerkiksi Bayreuthin vuoden 1936 ohjauksessa Lohengrin nosti ennen poistumistaan Gottfriedin tilalleen samanlaisessa haarniskassa johdattamaan sotilaat varmasti voitokkaaseen sotaan idän joukkoja vastaan.

Lasten yhdyskunta

Dragan Klaićin mukaan moni lapsille suunnattu kirjallinen teos sisältää utooppisia piirteitä. Olettamuksena on, että nuori lukija on tietoinen oikean maailman epätäydellisyydestä, mikä mahdollistaa sellaisen ihanteellisen yhteiskunnan esittelyn, missä aikuinen ja lapsi elävät onnellisina toisiaan kunnioittaen ja tosiinsa luottaen. Lasten yhdyskunta on yksi variantti tästä. Lapset voivat omassa valtiossaan toteuttaen itseään, mielikuvitustaan ja omalaatuisuuttaan ilman skeptisten ja autoritääristen vanhempien häirintää. (Klaić 1991, 39.)

William Golding painotti *Kärpästen herran* yhteyttä R. M. Ballantynen romaanin *Korallisaari* (*The Coral Island*, 1858) (Tiger 1974, 46). Kumpikin teos kertoo haaksirikkoutuneista lapsista ja heidän eloonjäämiskamppailustaan trooppisella saarella. Golding pyrki tietoisesti osoittamaan Ballantynen romaanin moraalin epärealistiseksi ja romuttamaan sivilisoidun lapsen (ja aikuisen) myytin (mts. 47). *Kärpästen herrassa* lapset eivät *Korallisaaresta* poiketen pysty elämään yhteisönä vaan jakautuvat kahteen leiriin. Ralph epäonnistuu yrityksessään siirtää sivilisoituneesta maailmasta omaksumansa ”täysikasvuisten” yhteiskuntajärjestyksen hengen muihin lapsiin saaren primitiivisissä

oloissa. Lasten yhteisö degeneroituu, raastuu ja hajoaa nopeasti. Goldingin romaani onkin selvästi kulttuuripessimistinen allegoria ihmisen pahuudesta.

Molemmat lasten yhdyskunnat heijastavat romaanin kirjoitusajankohdan henkeä. Ballantyne kuvasi valkoisen rodun ylivertaiseksi, kun taas Golding kyseenalaisti siviilisaation itsessään (Tiger 1974, 50). Ballantyne uskoi vakaasti sivilisoituneeseen lapseen, joka omaksuttuaan ”rationaalisen” yhteiskunnan arvot ja täysikasvuisten toimintatavat pystyy toimimaan vaikeissakin olosuhteissa suvereenisti ja voittamaan vaikeudet. Romaanin saari on brittiläisen imperiumin mikrokosmos, ja lapsiin on projisoitu sen rakentajien ylivertaisina pidetyt ominaisuudet ja viktoriaanisen ajan arvomaailma. Auschwitzin ja Hiroshiman jälkeen kirjoitettu *Kärpästen herra* rinnastaa *Korallisaaren* tavoin lasten yhdyskunnan saaren ulkopuoliseen maailmaan. Poliittisena faabelina romaani on modernin poliittinen painajainen, jossa karismaattinen autoritaarisuus tuhoaa vastuullisen demokratian (mts. 44). Faabelimaisuuden lisäksi *Kärpästen herran* tärkeä piirre on pyrkimys realismiin. Goldingin mukaan lapsen viattomuus on karkea erehdys, sillä ihmisellä on luonnostaan kammottava pahuuden potentiaali, jota mikään poliittinen systeemi ei voi kontrolloida tai kitkeä pois (mts. 54–55).

Kärpästen herran tavoin myös *Lohengrinin* luokahuoneen suljettu mikrokosmos viittaa ulkopuoliseen maailmaan. Ohjaussuunnitelmassa ilmenee, että Goldingin romaani inspiroi työryhmää. ”Kuningas ei ole opettaja. Koululaiset on jätetty oman onnensa nojaan, mikä tarkoittaa, että he uudelleen tuottavat koululuokassa sen yhteiskunnan rakenteet, jossa he elävät. He eläytyvät liiallisuuksiin asti juuri siksi, ettei ole opettajaa, joka voisi estää heitä (vrt. Golding: *Kärpästen herra*)”. (Lohengrin-Besprechung 1996.) Kuningas Heinrich on itse lapsi ja yhdyskunnan johtohahmo, ”luokan tähti” (mp.). Hänelle kuuluvat pahvikruunu, aito omena sekä karttakeppi valtikkana ovat kekseliäitä esimerkkejä ympäröivän yhteiskunnan vallan symbolien kääntämisestä kouluympäristöön ja koulun hierarkiaan assosioituviksi esineiksi.

Luokahuoneen järjestykseen kuuluu, että kaikki tärkeät päätökset ja ilmoitusasiat on tehtävä opettajan pulpetin ääreltä. Idea tietystä paikasta, missä vain yksi henkilö kerrallaan saa puhua, muistuttaa *Kärpästen herraa*. Romaanissa yhteisön kokoontuessa päätöksentekoon ainoastaan simpukkaa kädessään pitävällä henkilöllä on puheoikeus. Myös ensimmäisen näytöksen keskiaikaisen jumaltuomion siirtäminen osaksi lasten yhdyskunnan lynkkaus oikeusajattelua on sukua Goldingin raa’alle lapsuuskuvalle. Infantiili ajatus korkeamman voiman manaamisesta esille maanpäällisen oikeusprosessin ratkaisemiseksi muistuttaa *Kärpästen herran* maagisten, lapselle selittämättömien ilmiöiden ja voimien rituaalimaista lepyttelyä. Koululuokassa jopa kuningas on voimaton suojaamaan heikompa vahvempien sorrolta, sillä myös hänet on sidottu yhteisön säättämiin lakeihin.

Sekä Goldingin että Konwitschnyn lasten yhdyskunnassa aikuinen on suurin mah-

dollinen kuviteltavissa oleva toinen – yli-ihminen, jonka pelkkä läsnäolo voisi ratkaista kaikki kuviteltavissa olevat ongelmat. Johtoasema siirtyy kuningas Heinrichilta ainoalle aikuiselle, Lohengrinille, kuin itsestään. *Buddenbrookien* koululuokka ja *Kärpästen herran* lasten yhdyskunta osoittavat, että aikuisten ja lasten maailma eivät ole toisistaan erillisiä vaan että ne päinvastoin ovat keskinäisessä vuorovaikutussuhteessa. Edellisessä yhteisössä lapset oppivat aikuisilta koulussa ja yhteiskunnassa pärjäämisen raadollisia toimintatapoja. Jälkimmäisessä puolestaan aikuisilta opittu sivistys osoittautuu pelkäksi pintasilaukseksi, joka ei kestä poikkeusolosuhteissa. Konwitschnyn *Lohengrinissa* täysikasvuisuuden utopian yhdistäminen koululaisten reaali maailmaan epäonnistuu. Koululuokkaan ilmestynyt aikuinen ei onnistu sopeutumaan idealisoimaansa lapsuuden maailmaan. Koululaiset puolestaan huomaavat liian myöhään, että aikuinen ei olekaan korkeampi olento. Päinvastoin karismaattisen auktoriteetin sokea seuraaminen johtaa heidän tuhoonsa, mitä lopun lapsisotilas symboloi.

Kärpästen herra on kirjoitettu 1950-luvun alussa, ja ydinsodan konkreettinen uhka heijastuu teoksesta. Myös Konwitschnyn *Lohengrin* on vahva allegoria kehitysoptimismien lopusta. Sen kuvaama ensimmäisen maailmansodan syttyminen viittaa juuri jyrkkään katkokseen utopioiden ja kehitysoptimismiuskon leimaaman pitkän 1800-luvun (1789–1914) ja väkivaltaisen, kulttuuripessimismin leimaaman lyhyen 1900-luvun (1914–1989) välillä, jolloin utopiat kääntyivät dystopioiksi. Goldingin sanoin: ”En voi sille mitään, mutta minusta tuntuu, että tämä on ollut ihmiskunnan historian väkivaltaisina vuosisatana.” (Hobsbawm 1999, 15.)

Lopuksi: Konwitschnyn *Lohengrin* ja Wagnerin vaikutushistoria

Vaikutushistoria on kaikessa ymmärryksessä läsnä, riippumatta siitä, onko vastaanottaja siitä nimenomaisesti tietoinen (Gadamer 1972, 285). *Lohengrinin* ja muiden Wagnerin teosten vastaanoton poliittisen painolastin purkaminen etenkin kolmannen valtakunnan ajalta on edelleen ajankohtainen teema. Bayreuthin Wagner-festivaalien kaksi tuoretta produktiota, Katharina Wagnerin ohjaama *Nürnbergin mestarilaulajat* (ensi-ilta 2007) sekä Stefan Herheimin ohjaama *Parsifal* (ensi-ilta 2008), kommentoivat teoksen vaikutushistoriaa. Katharina Wagnerin ohjaus käsittelee kriittisesti Hans Sachs'n puhetta oopperan lopussa, jossa tämä ylistää ”pyhää saksalaista taidetta”. *Mestarilaulajien* esitys kuului 1930-luvulla Nürnbergin puoluepäivien ohjelmaan ja kohtausta omakuttiin tärkeäksi osaksi kolmannen valtakunnan kulttuuripropagandaa. Berliiniläisen musiikkiteiteilijän Gerd Rienäckerin mukaan Katharina Wagnerin ohjauksessa Hans Sachs' elehti loppukohtauksessa tavalla, joka viittaa Hitlerin puheeseen. Rienäcker kritisoi Katharina Wagneria vaikutushistorian liian yksioikoisesta kommentoinnista, ja siitä, että ohjaaja ja dramaturgi eivät tarpeeksi ole ottaneet huomioon, missä historiallisessa kontekstissa *Mestarilaulajien* libretto ja musiikki sekä Sachs'in loppupuhe

syntyivät (2009.)

Vastaavasti *Lohengrinin* nykyään voimakkaan nationalistisilta vaikuttavat kuoro-kohtaukset olivat liberaalin opposition mielenilmaus yhtenäisen Saksan puolesta ennen vuosien 1848 ja 1849 vallankumousaaltoa (Holland 1989, 284), johon Wagner aktiivisesti osallistui Dresdenissä 1849. Kohtaukset saivat aggressiivisen konnotaationsa vasta Saksan keisarikunnassa 1800-luvun lopulla, kun nationalismi muuttui muita valtioita kohtaan vihamieliseksi ja omaa paremmuutta korostavaksi. Myös idea Sachsin loppupuheesta hahmottui erilaisissa historiallisissa olosuhteissa kuin myöhemmät nationalistiset tulkinnat siitä.

Konwitschny on sanonut pitävänsä mielenkiinnottomina *Lohengrin*-näyttämötulkintoja, joissa henkilöahmot kulkevat SS-univormuissa (Kämpfer 2001, 160). Teokselle, jossa ylimaallinen, karismaattinen johtaja ilmestyy keskelle sekasortoista Saksan kansaa, saa sen yhtenäiseksi ja asettuu idän joukkoja vastaan käytävän sodan johtoon, on helppo löytää analogia Saksan lähihistoriasta. Ohjaaja lähti omien sanojensa mukaan liikkeelle kysymyksestä, miten henkilöahmot, jotka ilmeisen nationalistisessa alkukohtauksessa laulavat uskollisuudesta ja isänmaasta, voidaan ”pelastaa”. Tältä pohjalta syntyi ajatus infantilismista: henkilöt eivät yksinkertaisesti tajua, mitä he toistavat kuorossa (mp.).

Musiikkitieteilijä Reinhold Brinkmann piti mahdottomana ajatusta, että pelkästään nationalismi voisi olla *Lohengrinin* näyttämötulkintojen keskiössä. Vaikka tällainen poliittisuus on monella tapaa teoksessa läsnä, se ei kuitenkaan ole dominoiva tekijä. Yksioikoinen poliittinen tulkinta on viime kädessä musiikin kanssa ristiriidassa. Brinkmann viittasi *Alamaisen* Diederich Heßlingiin, joka ”antoi ymmärtää, että hän ei antanut suurta arvoa alkusoitolle”. (Brinkmann 1989, 268–269.) Näkemys on vuodelta 1979, ja sen voi ymmärtää kommentiksi aikakauden *Lohengrin*-esitystradition jähmettymiselle.

Brinkmannin kannanottoa voi soveltaa myös Konwitschnyn ohjaukseen, jossa yksipuolinen poliittinen vaikutushistoria ei dominoi kokonaisuutta. Teatteritieteilijä Robert Sollich kritisoi oikeutetusti musiikkitieteilijä Peter Petersenin väitettä, että vastaanottohistorialla ei olisi merkitystä Konwitschnyn näkemykseltään tuoreissa tulkinnossa. Sollich huomautti aivan oikein, että Konwitschnyn ohjauksissa teos ja sen merkitys ovat hyvin kompleksisella tavalla kietoutuneita toisiinsa. Tämä pätee varsinkin ideologisesti ristiriitaisissa teoksissa (Sollich 2008, 211–212), joihin *Lohengrin* lukeutuu. Konwitschnyn ohjaus on vakuuttava esimerkki siitä, miten näyttämötoteutuksessa teoksen vaikutushistorian kommentaari on luontevasti sulautettu dramaturgiaan niin, ettei näkemys ole tietoisesti alleviivaava.

Lähteet

- BEYER, BARBARA 2005: *Warum Oper? Gespräche mit Opernregisseuren*. Berlin: Alexander Verlag.
- BÜNING, ELEONORE 1998: *Gruselstunde im singenden Klassenzimmer*. – *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20.1.1998.
- BRADE, HELMUT 1998: *Richard Wagner: Lohengrin, Bühnenbild*. Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Inszenierungsdokumentationen des Arbeitsbereiches Theaterdokumentationen. Bestand: Dokfonds. Lohengrin / Richard Wagner. Datierung von 1.2.1998. Lauf. Numm. 16727.
- BRINKMANN, REINHOLD 2000: *Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus*. Teoksessa *Richard Wagner im Dritten Reich: Ein Schloss Elmau-Symposion*. Toim. Saul Friedländer / Jörn Rüsen. München: Beck. 109–141.
- BRINKMANN, REINHOLD 1989/1979: *Wunder, Realität und die Figur der Grenzüberschreitung*. Teoksessa *Lohengrin: Texte, Materialien, Kommentare*. Toim. Attila Csampai & Dieter Holland. Reinbeck bei Hamburg: Rowolth. 255–275.
- CSAMPAI, ATTILA & HOLLAND, DIETER (TOIM.) 1989: *Lohengrin: Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbeck bei Hamburg: Rowolth.
- DANN, OTTO 1994: *Nation und Nationalismus in Deutschland: 1770–1990*. München: Beck.
- GADAMER, HANS-GEORG 1972: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- HERZ, JOACHIM 1989/1965: *Richard Wagner und das Erbe – Möglichkeiten des Musiktheaters an einer Repertoirebühne*. Teoksessa *Joachim Herz, Theater – Kunst der erfüllten Augenblicke; Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays*. Toim. Ilse Kobán. Berlin: Henschenverlag. 119–133.
- HERZ, JOACHIM 1989: *Joachim Herz, Theater – Kunst der erfüllten Augenblicke; Briefe, Vorträge, Notate, Gespräche, Essays*. Toim. Ilse Kobán. Berlin: Henschenverlag.
- HOBBSBAWM, ERIC 1999: *Äärimmäisyksien aika. (The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991.)* Suom. Pasi Junila. Tampere: Vastapaino.
- HOLLAND, DIETMAR, 1989/1987: *Schwierigkeiten mit Wagners Lohengrin heute*. Teoksessa *Lohengrin: Texte, Materialien, Kommentare*. Toim. Attila Csampai & Dieter Holland. Reinbeck bei Hamburg: Rowolth. 284–295.
- HOLTHUIS, SUSANNE 1993: *Intertextualität: Aspekte einer Rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- KLAIĆ, DRAGAN 1991: *The Plot of the Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- KRISTEVA, JULIA 1996: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. Teoksessa *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Toim. Dorothee Krumm. Stuttgart: Reclam. 334–348.

KÄMPFER, FRANK 2001 (TOIM.): *Musiktheater heute: Peter Konwitschny, Regisseur*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt / Rotbuch Verlag.

LANGE, JOACHIM 1998: *Die Ritter auf der Schulbank*. – *Chemnitzer freie Presse* 21.1.1998.

Lohengrin-Besprechung 1996 (17.10. – 19.10; lisäys 24.10.1996). Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Inszenierungsdokumentationen des Arbeitsbereiches Theaterdokumentationen. Bestand: Dokfonds. Lohengrin / Richard Wagner. Datierung von 1.2.1998. Lauf. Numm. 16727.

MANN, HEINRICH 1920/1914: *Alamainen*. (Der Untertan, 1914.) Suom. Huvi Vuorinen. Lahti: Edistysseurojen kustannus-osakeyhtiö.

MANN, THOMAS 1999: *Im Schatten Wagners; Thomas Mann über Richard Wagner: Texte und Zeugnisse 1895–1955*. Toim. Hans Rudolf Vaget. Frankfurt am Main: Fischer.

MANN, THOMAS 1990/1901: *Buddenbrookit*. (Die Buddenbrooks, 1901.) Suom. Siiri Sieberg. 8. painos. Juva: WSOY.

MANN, THOMAS 1989: *Thomas Mann über Lohengrin*. Teoksessa *Lohengrin: Texte, Materialien, Kommentare*. Toim. Attila Csampai & Dieter Holland. Reinbeck bei Hamburg: Rowolth. 207–217.

MELDERIS, HANS N.D.: *Elsa oder die Utopie der unbedrohten Kindheit – Gedanken zur neuen Lohengrininszenierung von Peter Konwitschny an der Hamburgischen Staatsoper*. Julkaisematon. Akademie der Künste, Berlin, Peter-Konwitschny-Archiv 468.

RIENÄCKER, GERD 2009: „Verachtet mir die Meister nicht...“ – *Randglossen zur Inszenierung der „Meistersinger von Nürnberg“ von Katharina Wagner (Bayreuth 2007, 2008)*. Entwurf 15. 27. 1. 2009. Julkaisematon.

SODEN, MICHAEL VON 1980: *Von den Schwierigkeiten, Wagners Lohengrin zu verstehen*. Teoksessa *Richard Wagner: Lohengrin*. Frankfurt am Main: Surhrkamp. 67–120.

SOLLICH, ROBERT 2008: *Die verkehrte Welt ist die bessere Welt*. Teoksessa *Realistisches Musiktheater: Walter Felsenstein; Geschichte, Erben, Gegenpositionen*. Toim. Werner Hintze & Clemens Risi & Robert Sollich. Berlin: Verlag Theater der Zeit. 203–221.

TIGER, VIRGINIA 1974: *William Golding: The Dark Fields of Discovery*. London: Calder & Boyars.

WAGNER, COSIMA 1977: *Die Tagebücher: Band 2: 1878–1883*. Toim. ja kommentoineet Martin Gregor-Dellin & Dietrich Mack. München & Zürich: Piper.

WAGNER, RICHARD 1914/1851: *Eine Mitteilung an meine Freunde*. Teoksessa *Richard Wagners Gesammelte Schriften: Erster Band*. Toim. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker.