

JUKKA VON BOEHM

Muuttuvat viholliskuvat Richard Wagnerin Lohengrinin saksalaisissa tulkintoissa 1845–1945

Toissa keväänä Lontoon kuninkaallisen oopperan katsomon ilmapiiri sähköistyi äkisti, kun tekstityslaitteelle ilmestyi käänös kuningas Heinrichin juuri saksaksi laulamasta fraasista: "Never again shall anyone abuse the German Empire!" Yleisö vajosi kuitenkin nopeasti takaisin Lohengrinin musiikilliseen lumoukseen. Kenties se pienellä viiveellä muisti, ettei Wagnerilla voinut olla aavistus-takaan Wilhelm II:n tai Hitlerin puheista? Esityksen kokenut Jukka von Boehm pohtii artikkelissaan Wagnerin Lohengrinin vaikutushistoriallista monimuotoisuutta, sattumanvaraisuutta ja ristiriitaisuutta.

■ Richard Wagnerin (1813–83) *Lohengrinin* muutamien leimallisten nationalistiset kohdat ovat osoittautuneet herkästi reagoivaksi heijastuspinnaksi saksalaisen nationalismiin muutoksille. *Lohengrin* on osuva esimerkki siitä, kuinka taideteoksen pitkään toissijaisina pysyneet piirteet voivat odottamatta ajankohtaistua, jos vastaanotto-olosuhteet ovat tarpeeksi etäänntyneet sen syntyajankohdan poliittiskulttuurisesta kontekstista. Heinrich Mannin romaanin *Alamainen* (*Der Untertan* 1914) saksalainen kiihkonationalisti Diederich Heßling hahmotti *Lohengrin*-esitystä pelkästään militaristisen maailmankuvansa kautta ylistyksenä Saksan keisarikunnalle. Hän olisi epäilemättä kauhistunut, jos joku olisi paljastanut hänelle, mitä kaikkia monarkian vastaisia, liberaalin opposition toiveita säveltäjä oli alun perin teokseensa liittänyt.¹

Diederichin tapaus on hyvä esimerkki siitä, miten helposti voi unohtua, ettei *Lohengrinia* sävelletty vuonna 1871 perustetun Saksan toisen keisarikunnan inpiroimana. Teosta ei myöskään ole tarkoitettu ylistyslauluksi vuoden 1914 aatteille, eikä siinä esiintyvä idän joukkojen uhka liity mitenkään bolševikkien "punaisen vaaran" torjumiseen tai slaavien tuhoamiseen. *Lohengrinin* partituuri valmistui huhtikuussa 1848 poliittisesti kuohuvassa ympäristössä ennen Dresdenin vuoden 1849 toukokuun vallankumousta, johon säveltäjä itse aktiivisesti osallistui. Wagnerin teoksista juuri *Lohengrin* on reagoanut kaikkein herkimmin ja mukautunut kaikkein monipuolisimmin saksalaisen nationalismiin ja Saksan historian muutoksiin. Tämän vuoksi oopperaan on Saksassa voitu myöhemmin liittää edellä mainittuja, sen syntykontekstille vieraita merkityksiä. Historiaa ja myyttiä yhdistävässä tarinassa karismaattinen hahmo saapuu keskelle sekasortoista Saksan kansaa, asetuu sen sodanjohantajaksi ja saa sen yhtenäiseksi idän joukkoja vastaan. Myös teoksen ajoittainen suoran nationalistinen paatos tai Lohengrin-johantajahahmoa kuvaava auraattinen musiikki voivat helposti viedä ajatukset Saksan lähihistoriaan.

Mustavalkoinen ajattelutapa, jossa Wagnerin ajattelu ja taide on suoraan samastettu hänen kuolemansa jälkeisiin äärintationalistisiin tulkintoihin, tuntuu vuodesta toiseen toistuvan yhä uudelleen. Osuvana esimerkkinä tästä mainittakoon Tampereen oopperan *Lohengrinin* ensi-illan yhteydessä TV 2:n *Ajankohtaisessa kakkosessa* 16.3.2010 esitetty fokukseltaan ja sanomaltaan sekava ajankohtaisohjelma *Wagner; Suomi ja natsi-Saksa*. Ohjelmassa yritettiin kuvallisin ja retorisin assosiaatioin rinnastaa Wagner Hitlerin edeltäjäksi banaalilla ja tarkeitushakuisella tavalla. Tällaiset mustavalkoiset käsitykset heijastavat kuitenkin myös sitä tosiasiaa, että Wagnerin ja hänen teos-

1 Heinrich Mannin *Lohengrin*-parodiasta ks. Jukka von Boehm (2010) 'Leikin loppu luokkahuoneessa. Peter Konwitschnyn Lohengrin-ohjauksen viitteistä kaunokirjallisuuteen', *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti Avain* 2, 25–39.

tensa myöhempiä vaikutusta on tutkittu suhteellisen vähän toisin kuin säveltäjän elinaikaa ja teosten syntyhistoriaa. Myös *Lobengrinin* vastaanotto-, vaikutus- ja esityshistoria on tutkimuskohteena jäänyt melko fragmentaariseksi. Sen sijaan Wagnerin intentioista sekä teoksen suhteesta syntyäikäänsä on kirjoitettu useampia korkeatasoisia artikkeleita.²

Tämä artikkeli pyrkii tuomaan esille sitä vaikutushistoriallista monimuotoisuutta, satumanvaraisuutta sekä myös ristiriitaisuutta, minkä Wagnerin kansallissosialismin edeltäjäksi rinnastavat tahot usein jättävät huomioimatta. Vaikka artikkeli käsittelee pelkästään saksalaista *Lobengrinia*, on hyvä pitää mielessä, että romanttisena oopperana esitettynä teos levisi ympäri maailmaa 1800-luvun lopussa. Teoksen saksalaisnationalistiset äänenpainot ovat todennäköisesti jääneet pelkäksi huomaamattomaksi detaljiksi esimerkiksi Santiago di Chilen ensiesityksen katsojille vuonna 1889. Artikkelin keskeinen kysymys on se, minkälaisia muutoksia alun perin *Vormärzin*³ demokraattisen opposition reformitoiveita heijastelevan teoksen tulkinta koki sadan vuoden aikana. Wagnerin ja *Lobengrinin* yhteydessä tarkastelen myös Saksan itäisiä vihollisia uhkakuvia sekä teoksen ainoaan historialliseen esikuvaan pohjautuvan henkilön kuningas Heinrich I:n⁴ (876–936) merkitystä saksalaiskansallisessa tietoisuudessa idän uhkan torjuna. Valitettavasti artikkelissa ei ole tilaa käsitellä sen aiheen kannalta tärkeää teemaa, joka liittyy Saksan–Ranskan sodan 1870–71 jälkeiseen vastakkainaseteluun.⁵ Voimakkaan antiranskalaisena tunnetun Wagnerin *Lobengrinin* Pariisin ensiesitykset kaatuivat toistuvasti ranskalaisen nationalistien vastustukseen ja protestitoimenpiteisiin.⁶

Periodi vuodesta 1845, jolloin ensimmäisen *Lobengrinin* proosaluonnos valmistui, aina kolmannen valtakunnan luhistumiseen asti vuonna 1945 muodostaa luontevan kokonaisuuden. Theodor W. Adornon näkemys Wagnerin vaikutushistorian muutoksesta toisen maailmansodan päätyttyä kuvaa hyvin myös *Lobengrinia*, joka oli *Nürnbergin mestarilaulajien* ohella kansallisten pii-

rien suosikkiooppera. Kansallissosialismin tappion myötä Wagnerin teoksiin ruumiillistunut saksalainen nationalismi katosi tai ainakin miedontui selvästi, eikä se enää vaikuttanut välittömän uhkaavalta kylmän sodan kaksinaipaisessa maailmassa.⁷

Juoniseloste

Koska käsittelen vain muutamia oopperan kohtauksia, saattaa *Lobengrinista* jäädä liian yksipuolinen kuva, joka ei tee oikeutta kokonaisuudelle. Vaikka teosta yhä vieläkin esitetään romanttisena satuoopperana, se on samalla myös sotaoppera ja poliittinen paraabeli, jossa kansa lankeaa karismaattisen hahmon lumoihin. Seuraava juoniseloste välittää *Lobengrinista* tietoisensuhteellisen ja valikoivan kuvan. Tarkoitukseni on esitellä ne keskeiset kohdat, joita painotettiin tai jotka painottuivat kuin itsestään myöhemmissä nationalistisissa tulkinnoissa Saksan keisarikunnassa ja kolmannessa valtakunnassa. Tällä lailla korostettu näkemys toivottavasti konkretisoi sen, miten helposti kansallisia äänensävyjä on voitu irrottaa dramaturgisesta kontekstistaan.

2. Tässä artikkelissa viitataan niistä seuraaviin: von Soden (1980); Brinkmann (1989); Holland (1989); Bermbach (2003).

3. Epookki ennen vuoden 1848 vallankumousta.

4. Heinrich I tunnetaan Saksassa myös Heinrich der Vogler -nimisenä (suom. Henrik Linnustaja, ruots. Henrik Fågelfångare), joksi Wagner nimesi *Lobengrinin* henkilöahmon.

5. Wagnerin nationalistisen utopian ja yhdyntävän Saksan suhteesta ks. Hannu Salmi (1993) *Die Herrlichkeit des deutschen Namens...* *Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands*, Turku: Turun yliopisto.

6. Yrityksistä esittää *Lobengrin* Pariisissa ks. Manuela Schwartz (1999) *La question de Lohengrin: Die politischen und kulturellen Hintergründe der Lohengrin-Aufführungen zwischen 1869 und 1891*, teoksessa Annegret Fauser & Manuela Schwartz (toim.) *Von Wagner zum Wagnérisme: Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 97–127 sekä vanhempi, erityisesti sanomalehtikeskustelua referoiva artikkeli Jacques Gabriel Prod'homme (1907) 'Die Wagnersache in Frankreich (1886–1906)', teoksessa Ludwig Frankenstein (toim.) *Richard-Wagner-Jahrbuch 2*, Berlin: Verlag Hermann Paetel, 375–400.

7. Theodor W. Adorno (1984) 'Wagners Aktualität', teoksessa Dietrich Mach (toim.) *Richard Wagner: Das Betroffensein der Nachwelt: Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 250–269, 251.



"Saksalaiset, heidän sielunsa ja heidän kristinuskonsa." Saksalainen vinjetti Graal-motiivilla vuodelta 1907. – Veit Veltzke (2002) Der Mythos des Erlösers: Richard Wagners Traumwelten und die Deutsche Gesellschaft 1871–1918, Stuttgart: Arnoldsche, 198.

Lobengrinin tapahtuma-aika on 900-luvun ensimmäinen puolisko. Oopperan alkaessa kuningas Heinrich saapuu Brabantiin kärkeille puhumaan Saksan valtakunnan nimissä käytävän puolustusotaretken välttämättömyydestä idän joukkoja vastaan. Väliaikainen yhdeksän vuoden rauha, jonka hän on käyttänyt valtakunnan sisäiseen vahvistamiseen, on kulumassa loppuun, ja idän vihollinen varustautuu uudelleen. Heinrich laulaa valtakunnan kunnian varjelmisesta sekä itää että länttä vastaan. Brabantilaiset eivät kuitenkaan voi Heinrichin mielipahaksi osallistua sotaan, koska Brabantin herttua on kuollut ja hänen poikansa, kruununperijä Gottfried on kadonnut. Friedrich von Telramund syyttää valheellisesti Brabantin herttuan tyttäreltä Elsa tämän veljen murhasta. Oikeasti Friedrichin pakanajumalia ja vanhaa yhteiskuntajärjestystä kannattava vaimo Ortrud on noitunut Gottfriedin joutseneksi. Epätoivoisen Elsan rukoillessa tapahtuu ihme. Hänen unessa näkemänsä ritari saapuu joutsenen vetämissä vaunuissa paikalle suojelemaan häntä. Ritari voittaa Friedrichin kaksintaistelussa ja asettuu Elsan aviomieheksi sillä ehdolla, ettei tämä koskaan kysyisi hänen nimeään ja taustaansa. Tämän lisäksi hän ottaa harteilleen sotaretken johtajuuden. Ritari kielletty myöhemmin "Brabantin herttuan" arvonimestä ja pyytää itseään kutsuttavan

"Brabantin suojelijaksi". Ritarin ja Elsan avio-onni kuitenkin epäonnistuu Elsan kysytyä häyönä tämän nimeä.

Oopperan viimeisessä kohtauksessa brabantilaiset joukot kokoontuvat yhteen sotaretkeä varten. Heinrich kiittää sotajoukkoa: mikäli valtakunnan vihollinen nyt näkisi heidän taistelutahtonsa, se ei enää uskaltaisi lähestyä autiosta idästä. Tervehdyksenä lopuksi hän ylistää valtakunnan voimaa taetta, saksalaista miekkaa. Mystinen ritari saapuu paikalle, mutta kaikkien järkytykseksi hän ilmoittaa vetäytyvänsä sodanjohdajan paikalta, sillä Elsa on rikkonut kysymyskiellon. Ritari kertoo kaikkien edessä olevansa Graalin yhteisön ritari Lohengrin. Ennen lähtöään hän ennustaa kuninkaalle tämän saavuttavan suuren voiton: idän joukot eivät kaukaisessa tulevaisuudessa onnistuisi levittäytymään Saksaan. Heti tämän jälkeen Lohengrinin joutsen saapuu hakemaan häntä pois. Voitonriemuinen Ortrud astuu esiin ja ilmoittaa, että joutsen on Elsan kadonnut Gottfried-veli, jonka hän on noitunut joutseneksi. Lohengrin rukoilee, taika murtuu ja hän nostaa Gottfriedin eteensä nimen tämän brabantilaisten uudeksi johtajaksi. Teos päättyy kuoron epätoivoiseen "Weh"-huutoon ja veljensä käsi-varsille kuolevan Elsan samanaikaiseen "Ach"-parkaisuun heidän huomattuaan Lohengrinin poistuvan.

Vormärz ja Venäjän uhka

Saksan *Vormärz*-aikakausi kattaa ajanjakson Wienin kongressista 1815 maaliskuun 1848 vallankumoukseen. Myös restauraation aikana tunnettu periodi viittaa Napoleonien sotia edeltävän järjestyksen palauttamiseen. Wienin kongressin lupaukset Saksan demokratisoinnista ja liberaalisoinnista eivät toteutuneet. Liberaalin opposition pyrkimykset ja toiveet modernin kansallisvaltion luomisesta huipentuivat ja tukahtuivat vuosien 1848–49 vallankumousaallossa. 1840-luvun Wagner oli ”omaleimaisen anarkistisesti inspiroitunut sosialisti”, joka ajautui emotionaalisesti ja rationaalisesti lähelle *Vormärzin* kumouksellista poliittista oppositiota.⁸ Wagnerin poliittinen ajattelu radikalisoitui Dresdenin vuosina 1842–49, minkä huipensi hänen osallistumisensa Dresdenin toukokuun 1849 kapinaan.

Lohengrin on usein mielletty romanttiseksi satuopperaksi, joka on syntynyt irrallaan *Vormärzin* kuohuvasta ilmapiiristä. Mielikuvan sitkeydestä kertoo se, että Thomas Mann piti *Lohengrinia* ja vuotta 1848 kahtena erillisenä maailmana, joita yhdisti korkeintaan tietty nationalistinen paatos.⁹ Wagner-tutkija ja politologi Udo Bermbach on kuitenkin vakuuttavasti osoittanut teoksen heijastavan monella tapaa Wagnerin ja *Vormärzin* demokraattisen opposition yhteiskunnallisia reformitoiveita.¹⁰ Myöskään muutamat säveltäjän yksittäiset kommentit eivät tue mielikuvaa *Lohengrinista* syntyäjankohtansa poliittisesta todellisuudesta irrallisena romanttisena satuna. Wagner vertasi Lohengrin-hahmoa ”modernin nykyajan” eli 1800-luvun puolivälin problematiikkaan ja rinnasti sen Sofokleen läpipoliittisen *Antigonen* asemaan kreikkalaisessa valtioneulamässä.¹¹ Hän oli myös hyvin tietoinen teoksensa nationalistisesta latauksesta. Säveltäjän vallankumouksellinen ystävä August Röckel mainitsi hänelle vuonna 1848 kansallishymnin tarpeesta. Wagner vastasi, että hänellä oli jo teema valmiina, minkä jälkeen hän lauloi motiivin *Lohengrinin* kolmannen näytöksen marssista. Röckel piti sitä kuitenkin liian keinotekoisena, mikä Wagnerin mielestä oli oikea

huomio. Teemasta huomasi, että se oli osa taideteosta.¹²

Jo pelkästään *Lohengrinin* tapahtumajankohdan määrittäminen 900-luvulle, jolloin kuningas Heinrich oli varmistanut valtakunnan sisäisen rauhan ja ulkoiset rajat, heijastaa Wagnerin utopiaa valtiollisesta yhtenäisyydestä.¹³ Kansallinen Heinrich-kuva sopi hyvin Wagnerin ja *Vormärzin* demokraattisen opposition vaatimuksiin, sillä myös Saksan ensimmäisen kuninkaan nähtiin ajaneen valtion ja kirkon erottamista, partikularismista luopumista sekä pyrkimystä itsenäisen kansallisvaltion luomiseksi.¹⁴ Heinrich I:n merkityksestä Napoleonien sotien aikana leimahtaneelle saksalaiselle nationalismille kertoo se, miten tärkeäksi hahmoksi saksalainen nationalisti Friedrich Ludwig Jahn hänet kohotti. Hän ehdotti vuonna 1813 Saksan kansallispäiviksi sekä Hermannin taistelun että Heinrich I:n vuoden 933 Merseburgin taistelun päiviä. Jahn nimesi unkarilaiset ja aasialaiset voittaneen Heinrichin valtion pelastajaksi ja vaati Hermannin ja Heinrichin ikuistamista saksalaiseen sankarirunoelmaan.¹⁵ Jahnin jälkeises-

8. Udo Bermbach (2004) *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart & Weimar: Metzler, 36.

9. Thomas Mann (1989) 'Thomas Mann über Lohengrin', teoksessa Attila Csampai & Dietmar Holland (toim.) *Lohengrin: Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 207–217, 210.

10. Ks. Udo Bermbach (2003) 'Frageverbot und ästhetische Mission', teoksessa *Blühendes Leid: Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart & Weimar: Metzler, 117–139.

11. Richard Wagner (1914) 'Eine Mitteilung an meine Freunde', teoksessa Julius Kapp (toim.) *Richard Wagners Gesammelte Schriften: Erster Band*, Leipzig: Hesse & Becker, 57–173, 126.

12. Cosima Wagner (1977a) *Die Tagebücher: Band 1: 1869–1977*, (toim. ja kommentoineet) Martin Gregor-Dellin & Dietrich Mack, München & Zürich: Piper, 115 (merkintä 25.6.1869).

13. Bermbach (2003) 125.

14. Michael von Soden (1980) 'Von den Schwierigkeiten, Wagners Lohengrin zu verstehen', teoksessa Michael von Soden (toim.) *Richard Wagner: Lohengrin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 67–120, 95.

15. Frank Helzel (2004) *Ein König, ein Reichsführer und der Wilde Osten: Heinrich I. (919–936) in der nationalen Selbstwahrnehmung der Deutschen*, Bielefeld: Transcript Verlag, 42.

sä saksalaiskansallisessa historiankirjoituksessa Hermann merkittiin ”lanttä” vastaan käytävän puolustussodan hahmoksi, kun taas Heinrich avasi perspektiivin ”itää” kohti.¹⁶

Lobengrinin idän uhkan tematiikka viittaa tsaari Nikolai I:n kasvavaan vaikutukseen Friedrich Wilhelm IV:tä kohtaan. Preussin kuninkaan välityksellä Venäjän dominanssi lisääntyi heikossa ja hajanaisessa Saksan liitossa, minkä *Vormärzin* demokraattinen oppositio koki suurena uhkana demokratisointipyrkimyksilleen. Wagnerille ja demokraattiselle oppositiolle oli jäänyt hyvin mieleen vuonna 1831 Venäjän väkivaltaisesti murskaama Puolan kansannousu.¹⁷

Dietmar Holland on nähnyt *Lobengrinin* kuningas Heinrichin oikaisuna vuonna 1840 valtaan nousseen Friedrich Wilhelm IV:n hahmoon. Toisin kuin Heinrich, Preussin kuningas ei pyrkinyt kansakunnan yhteyteen, vaan hän tukahdutti hegeliaanien liberaalin hengen. Sen sijaan, että hän olisi taistellut ”idän joukkoja” vastaan, monarkki suostui liittoon Nikolai I:n kanssa.¹⁸ On hyvinkin mahdollista, että aikalaiset ovat ymmärtäneet *Lobengrinin* itä-teeman viittausuhteen oman aikansa ajankohtaisiin kysymyksiin.¹⁹ Tällaisesta anakronistisesta luvutavasta 1800-luvulla kertoo esimerkiksi se, että J. G. Droysenin valtavan suosittu Aleksanteri Suuri -elämäkerta (1833) ymmärrettiin metakertomukseksi Saksan kansallisvaltion synnystä.²⁰ Oopperalibretoissaan Wagner yhdisti historiallisia ja myyttisiä tapahtumia erittäin vapaasti, mistä *Lobengrin* on hyvä esimerkki.

Reinhold Brinkmannin mukaan monet *Lobengrinin* nationalistiset kohdat ovat Wagnerin kaikkein suurinta kansallista paa-
tosta. Hän on verrannut niitä Wagnerin tutkielman *Die Wibelungen* Barbarossa-tematiikkaan. Eräässä kohtauksessa vanha keisari huutaa: ”Kaksi korppia [Venäjä ja Itävalta] lentää vuoreni ympäri – he lihottavat itsensä valtakunnan ryöstöllä! Kaakosta kuokkii toinen ja koillisesta toinen: – Ajakaa korpit tiehensä, niin olette turvassa...” Lainattu kohta ei ole säilytään yhtä emotionaalinen tai aggressiivinen kuin *Lobengri-*

nin vastaavanlaiset uhkakuvat.²¹ Tästä huolimatta Wagnerin oopperan suoran kansallisia äänenpainoja ei pidä sekoittaa intentionaaliseen antislaavilaisuuteen tai vaatimukseen ekspansiivisesta idänpolitiikasta. Tällaiset äänenpainot kohdistuivat *Lobengrinin* vasta paljon myöhemmin. Pyhän allianssin ja etenkin Venäjän uhmaaminen edusti progressiivista ajattelutapaa; muiden muassa myös Karl Marx vastusti niitä.²² Vaikka teoksessa heijastuu pelko Nikolai I:n Venäjää kohtaan, Wagner ja *Vormärzin* liberaali oppositio eivät mieltäneet itää 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla universaaliksi uhkaksi. Saksalaisten suurin uhkakuva 1800-luvulla eivät olleet ”idän joukot” vaan vastakkaisen ilmansuunnan Ranska.

Lohengrinin militarisoituminen

Saksalaiselle tietoisuudelle slaavilaiset vieras- ja vihollisstereotyytiat olivat toissijaisia verrattuna Ranskan uhkan tunteeseen ja kiihtymykseen kaikkea vierasta, ”Welscheä” kohtaan 1800-luvulla.²³ Hyvän esimerkin siitä, että Jahnin kuningas Heinrichille suunnittelema kansallinen merkitys idän uhkan torjuna jäi keskeneräiseksi, antaa Felix Dahnin kansallinen Heinrich-draama *Deutsche Treue* (1875). Helzelin mukaan näytelmän lopussa Heinrich ei jää itään

16. Helzel (2004) 55.

17. von Soden (1980) 94. Ks. myös Wagnerin emotionaalinen, omaelämäkerrallinen kuvaus hänen vuoden 1831 Puola-sympatioistaan teoksessa Richard Wagner (2002) *Elämäni*, suom. Saila Luoma, Turku: Faros, 69.

18. Dietmar Holland (1989) 'Schwierigkeiten mit Wagners Lohengrin heute', teoksessa Attila Csampai & Dietmar Holland (toim.) *Lobengrin: Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 284–295, 286.

19. Ks. von Soden (1980) 95.

20. Helzel (2004) 109.

21. Reinhold Brinkmann (1989) 'Wunder, Realität und die Figur der Grenzüberschreitung', teoksessa Attila Csampai & Dietmar Holland (toim.) *Lohengrin: Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 255–275, 265.

22. Ernst Hanisch (1986) 'Die politisch-ideologische Wirkung und "Verwendung" Wagners', teoksessa Ulrich Müller & Peter Wapnewski (toim.) *Richard Wagner Handbuch*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 625–674, 628.

23. Helzel (2004) 32.

vaan siirtyä länteen kohtaamaan länsifrankit Metzissä.²⁴ Kyseisessä kaupungissa François-Achille Bazainen noin 170 000 hengen Reinin armeija antautui saksalaisille vuonna 1870.

Myös Saksan-Ranskan 1870–71 sodan aikainen vastakkainasettelu Ranskan kanssa syrjäytti Wagnerille *Lohengrinin* idän uhkan teeman. Vahvasti Ranska-vihamielinen säveltäjä lähetti sodan aikana pyydetyn omakätisen kirjoituksen sodassa haavoittuneiden yhdistykselle. Wagnerilta oli toivottu *Mestarilaulajien* laulua, mutta hän sovelsi päästään *Lohengrinin* lausetta ”Nie soll der Feind aus seinem öden Osten” muuttamalla aution idän ”öden Osten” tuuliseksi länneksi ”windige Westiksi”. Hän lisäsi käsikirjoitukseen kommentin ”vaihteluksi *Reinin vabtiin*”²⁵. Myöhempiä tahoja, jotka irrottivat *Lohengrinista* nationalistisia teemoja dramaturgisesta kontekstistaan ja käänsivät ne vapaasti oman aikansa poliittiseen tilanteeseen, ei voida tästä syystä varsinaisesti syyttää Wagnerin väärinkäytöstä.

Lohengrinin sanoman militarisoitumisen edellytyksenä oli saksalaisen nationalismin muutos 1870-luvun lopulla. Oikeistolaisen kiihkoisänmaallinen yhdentämiseksi ideologia syrjäytti nationalismin vasemmistolais-emansipoivan impulssin, minkä seurauksena Wagnerin teosten vastaanotto-olosuhteet muuttuivat.²⁶ Myös esitystradition muutos mahdollisti *Lohengrinin*, kaikkien tunteman romanttisen oopperan, agitatiivisten ja soitaisten piirteiden terävöitymisen. Saksan itärintaman menestyksen myötä ensimmäisessä maailmansodassa myös teoksen idän uhkan tematiikka kohosi äkisti esille.

Meiningenin herttuan seurue kiersi 1870-luvulta alkaen ympäri Saksaa ja Eurooppaa herättäen suurta huomiota. Ryhmän tärkeimmät ominaispiirteet, ensembletyön sujuvuus ja arkeologien tarkka historiallinen realismi, vaikuttivat myös Bayreuthin vuoden 1894 *Lohengrinin*. Cosima Wagnerin valvonnan alla toteutetussa Bayreuthin ensiesityksessä näyttämön voimasuhteet muuttuivat, ja keskelle tapahtumia astui aiemmin taustalla pysytellyt *Lohengrinin* kuoro. Sen myötä kaikkien tunteman Lohengrinin ja Elsan rakkaustarinan

rinnalle nousi kysymys Saksan kansasta ja sen kohtalosta. Vaikka vuoden 1894 *Lohengrin*-produktio uudistuksineen ei kaikkia vakuuttanut,²⁷ keräsi Festspielhausin upeassa akustiikassa laulanut kuoro suurta kiitosta. Sanomalehtiarvion mukaan Bayreuthin esitys osoitti, ettei *Lohengrinin* kuoro ole pelkkä laulullinen mekanismi, sillä se pystyi ennennäkemättömällä tavalla elävöittämään ja luonnehtimaan näyttämön dramaattista toimintaa.²⁸

Siegfried Wagnerin ohjaama seuraava Bayreuthin *Lohengrin*-produktio vuonna 1908 jatkoi edellisen ohjauksen jalanjäljissä suurena kuoro-oopperana. Vuosi 1908 oli Saksassa poliittisesti räjähdysherkkä, mikä heijastui Großmann-Vendrey'n mielestä myös esityksen vastaanotossa.²⁹ Gustav Manz piti sanomalehtikritiikissään kuoro-ohjauksen päämotiivina miehistä voimaa ja ryhdikkyyttä sekä iloista kiihtymystä sodan aattona.³⁰ Großmann-Vendrey'n mukaan Ferninand Pfohlin kuvauksessa kuorokoh-

24. Helzel (2004) 63.

25. Cosima Wagner (1977a) 324 (merkintä 13.12.1870). Toisarvoiseksi seikaksi jää, muistiko Cosima väärin kuningas Heinrichille kuuluvat sanat vai sovelsiko Wagner tekstiään uudelleen. *Lohengrinin* tekstikohta menee nimittäin seuraavasti: ”Nun soll des Reiches Feind sich nahn, / wir wollen tapfer ihn empfahn: / aus seinem öden Ost daher / soll er sich nimmer wagen mehr!” 3. näytös, 3. kohtaus. *Reinin vabti* oli niin suosittu laulu sodan aikana, että se kohosi lähes epäviralliseksi kansallislauluksi. Cosima Wagnerin päiväkirjoista ilmenee, että Richard Wagner inhosi laulua koko sydämeästään. Ks. Cosima Wagner (1977a) 291 (merkintä 26.9.1870).

26. Hanisch (1986) 627–628.

27. Osovana esimerkkinä mainittakoon kuuluisan kappellimestarin Felix von Weingartnerin antipatia Cosima Wagnerin *Lohengrin*-produktiota kohtaan osana hänen laajempaa Bayreuth-kritiikkiään. Ks. Felix Weingartner (1904) *Bayreuth (1876-1896)*, Zweite umgearbeitete Auflage, Berlin: S. Fischer Verlag, 38–46.

28. Alfred Holzbock (1894) ’Die Bayreuther Festspiele I–II’, Kölnische Volkszeitung 435, 436, 438; 23.–24.7. Viitattu Susanna Großmann-Vendrey (1983a) *Bayreuth in der deutschen Presse* (Dokumentarband 3.1.), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 121 mukaan.

29. Ks. Susanna Großmann-Vendrey (1983b) *Bayreuth in der deutschen Presse* (Dokumentarband 3.2.), Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 12. Hän mainitsee Marokon kriisin (1905–1906) sekä saksalais-ranskalaisen ja saksalais-englantilaisen vastakkainasettelun ennen maailmansotaa.

30. Sit. Großmann-Vendrey (1983b) 12 mukaan.

tausten vaikutuksesta on aistittavissa samaa ihmeenodotusta, mikä vallitsi laajalti ensimmäisen maailmansodan sytyessä.³¹ Teoksen tiettyjen piirteiden analogia vuoden 1914 aatteisiin olisi tuskin noussut yhtä pakottamattomasti esille ilman esitystradition muutosta.

Bayreuthin piirin läheisyydessä vaikuttaneen musiikkihistorioitsija Richard Sternfeldin havainto tukee väitettä, että kaksi ensimmäistä Bayreuthin produktiota edesauttoivat teoksen sanoman militarisoitumista. Hänen mukaansa *Lobengrinin* kansallisten osien kokonaisuus ei koskaan jakanut suuren yleisön huomiota. Syynä tähän hän piti sitä, että joko pelkästään tarinan rakkaustragedia vangitsi katsojan huomion, tai että normaaleiden oopperanäyttämöiden kapasiteetti ei koskaan riittänyt kolmannen näytöksen sotajoukkokohtauksen toteuttamiseen. Ainoa poikkeuksen muodostivat Bayreuthin esitykset, joissa kyseisessä kuvaelmassa välittyi saksalainen voima täydessä loistossaan.³² Varsinainen idän uhkan teema painottui kuitenkin vasta seuraavan Bayreuthin *Lobengrin*-produktion yhteydessä vuonna 1936. Ohjaus oli luontevaa jatkoa kahteen aiempaan tulkintaan, joista varhaisemmassa kuoro ”löydettiin” ja myöhemmässä sen rooli militarisoitui.

Idän vihollisen ajankohtaistuminen

Ernst Hanisch on määritellyt *Lobengrinin* merkityssisällön muutoksen 1880-luvun uudessa nationalistisessä ilmapiirissä niin, että ”itä” nousi osittain valtakunnan sisäiseksi viholliseksi (juutalaiset, slaavit) ja osittain imperialististen uusvanhojen *Drang nach Osten* -pyrkimysten kohteeksi.³³ Näkemys kiteyttää *Lobengrinin* tulkinnallisen viitekehysten muuttumisen Wilhelm II:n aikaisessa Saksassa. Vaikka Hanisch ei väitäkään, että *Lobengrin* olisi ymmärretty suoraan tällä lailla, on aihetta kysyä, jääkö määritelmä kuitenkin enemmän tai vähemmän ideaaliksi tulkinnaksi. Pohjimmiltaan teoksessa on vain muutama suoran nationalistinen kohta. Romanttisena oopperana esitetynä ne ovat saattaneet pysyä marginaalisina ja kokonaisuudesta irrallisina. Kysymyksen, miten Wilhelm II:n aikaisen Saksan

yleisö on tulkinut teosta ja sen kansallisia äänenpainoja, on vaikea vastata ilman tarkempaa esitys- ja vaikutushistoriallista analyysia. Veljesten Thomas ja Heinrich Mannin täysin vastakkaiset näkemykset *Lobengrinista* ja sen merkityksestä ovat joka tapauksessa aiheellinen muistutus siitä, että suuri taide on aina avoin eri tulkinnoille.

Vaikuttaa kuitenkin siltä, että ennen ensimmäistä maailmansotaa ”itä” on ollut korkeintaan implisiittisesti tai epäsuorasti esillä *Lobengrin*-tulkinnoissa. Esimerkiksi Heinrich Mannin *Alamainen*-romaanin parodiassa saksalaiskansallisesta *Lobengrin*-esityksestä ei esiinny erikseen antislaavilaisia viittauksia.³⁴ Ainoa selvä muutos teoksen maailmansotaa edeltävässä vastaanotossa ja vaikutuksessa oli kuningas Heinrichin ja brabantilaisten maailman militarisoituminen. Wilhelm II:n aikaisessa *Lobengrinin* vastaanotossa Saksan kansan iskuvoima, puolustustahto ja kyky puolustautua valtakunnan vihollista vastaan nousivat esille, ei niinkään ulkoisen ”aasialaisen vaaran” torjuminen. Bayreuthin toisen *Lobengrin*-produktion (1908) eräässä kiihkeäsävyydessä arvioissa tartuttiin vanhaan vastakkainaseteluun Ranskan kanssa. Siegfried Wagnerin ohjausta ylistettiin sen kansallis-herooisesta luonteesta, joka syytti saksalaisen kuulijan sydämen liekkeihin. Samalla sen täytyi täyttää ranskalainen kuulija ihailulla germaanisyyden sotaisaa miehekkyyttä kohtaan.³⁵ Ensimmäisen maailmansodan syttymisen ja itärintaman odottamattoman menestyksen myötä myös idän vihollisen teema ajankoh- taistui.

31. Großmann-Vendrey (1983b) 18.

32. Richard Sternfeld (1915) *Richard Wagner und der heilige deutsche Krieg*. Oldenburg: Gerhard Stalling, 5.

33. Hanisch (1986) 628.

34. Heinrich Mannin *Alamaisen* Diederich Heßling reagoi *Lobengrin*-esityksen aikana erityisen myönteisesti kohtaan, jossa kuningas Heinrich lauloi ”valvoa valtakunnan kunniaa, idässä ja lännessä”. Se että Mannin fiktiivinen henkilöahmo reagoi juuri tähän kohtaan positiivisesti, eikä muihin, joissa puhutaan yksiselitteisesti idän uhasta, kuvastaa välitöntä poliittista tilannetta: Saksa koki olevansa Ranskan ja Venäjän saartama.

35. Ferninand Pfohl (1908) 'Aus Bayreuth I-V', *Hamburger Nachrichten* 516, 519, 525, 528; 24., 25., 28., 30.7. Viitattu Großmann-Vendrey (1983b) 20 mukaan.

Sternfeld aloitti vuonna 1915 julkaistun kirjansensa siteeraamalla *Lobengrinin* kolme nationalistista kohtausta: kuningas Heinrichin puhetta valtakunnan kunnian puolustamisesta ensimmäisessä näytöksessä, kolmannen näytöksen sotajoukkokohdasta sekä Lohengrinin ennustusta Heinrichille voittoisasta sotarekkestä idän vihollista vastaan. Sitaattien yhteydessä Sternfeld hämmästeli sitä, kuinka vanha teos oli yhtäkkiä nuorentunut ja sen suuri kansallinen merkitys näyttäytyi sota-aikana kuin uutena. Kirjoittajan oletuksen mukaan vain harva oli kuullut Lohengrinin ennustusta, sillä kohtaus oli leikattu usein esityksistä pois. Hän totesi, että nyt kohtaus on kuitenkin jälleen palautettu, ja päättyy johtopäätökseen, että sota on tässäkin yhteydessä vaikuttanut taiteen hyväksi.³⁶ Sternfeldin viimeinen argumentti ei ole aivan niin järjetön kuin miltä se äkkiseltään ehkä vaikuttaa. Vaikka teoksen tarkoitusshakuinen sotapropagandistinen hyväksikäyttö on kaikkea muuta kuin taiteen pyyteetöntä edistämistä, on sota kuitenkin *Lobengrinin* keskeinen teema. Ensimmäisen maailmansodan puhkeaminen toi korostetusti tämän piirteen esille puhki kuluneen rakkaustarinan rinnalle. Dramaturgisesta kontekstistaan irrottuna näiden kolmen kohtauksen merkitys joka tapauksessa vääristyy.

Bayreuthissa *Lobengrinin* esitettiin suggeroivana kuoro-oopperana Saksan kansasta, sen voimasta ja kohtalosta. Kuitenkin vasta Saksan julistettua sodan Venäjälle teoksesta löytynyt agitatiivinen potentiaali yhdistyi siihen viholliseen, josta siinä lauletaan. Breslaussa vaikuttanut kirjallisuushistorioitsija ja Bayreuthin piiriin lukeutuva Max Koch kirjoitti, kuinka *Lobengrinin* sanoma koettiin läheiseksi ensimmäisen maailmansodan puhjetessa. Hänen mukaansa kuningas Heinrichin lupaus siitä, että valtakunnan vihollinen ei koskaan enää uskaltaisi lähestyä autiosta idästään, otettiin vastaan kuin lohduttavana ennustuksena, joka toteutui Tannenbergin taistelussa. Heinrichille vastattiin riemuiten *Lobengrinin*in kuoron sanoin, jossa ylistetään valtakunnan voiman taetta, saksalaista miekkaa.³⁷ Koch myös muisteli, miten usein he ylensivät

mieltään kenttäjumalanpalveluksissa kuningas Heinrichin rukouksella.³⁸

Kuningas Heinrich *Drang nach Osten* -hahmona

Käsite *Drang nach Osten* viittaa siihen, että Saksan idänsuhteissa olisi ollut yhtäjaksoinen tuhatvuotinen jatkumo keskiajalta kansallissosialistiseen idänpolitiikkaan. Ajatus nousi esille 1800-luvun puolivälissä Saksassa. Saman vuosisadan jälkipuoliskolla slaavilaiset kirjailijat omaksuivat käsitteen itselleen, jolloin sen merkitys värittyi negatiiviseksi slaavilaisessa diskurssissa.³⁹ Unkarilaiset kukistanut ja kansallisessa historiankirjoituksessa perspektiivin itään avannut kuningas Heinrich on tärkeä hahmo *Drang nach Osten* -käsitteen yhteydessä. Kansallissosialistien tuhatvuotisessa valtakunnassa idänsuhteiden aiempi historia haluttiin nähdä slaavilaista rotua vastaan käytävän taistelun näkökulmasta.

Kuningas Heinrichin asema saksalaisessa historiankirjoituksessa ei suinkaan ollut kiistaton tai vakiintunut. Hänestä esitettiin näkemyksiä, jotka olivat kaukana muistomerkin pystyttämisestä.⁴⁰ Myöskään kansal-

36. Sternfeld (1915) 3–5.

37. "Für deutsches Land das deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewährt!" Kolmas näytös, 3 kohtaus.

38. Max Koch (1927) *Richard Wagners geschichtliche völkische Sendung: zur Fünfzigjahr-Feier der Bayreuther Bühnenfestspiele*, Langensalza: Beyer, 97. Heinrichin rukous: "Mein Herr und Gott nun ruf ich dich, daß du den Kampf zugegen sei'st". 1. näytös, 3. kohtaus. Tannenbergin taistelun ja *Lobengrinin* suhteesta ks. myös Isabella Kreim (1983) *Richard Wagners Lobengrin auf der deutschen Bühne und in der Kritik*, vaitöskirja, München: Ludwig-Maximilians-Universität, 191–192.

39. Wolfgang Wippermann (1981) *Der "deutsche Drang nach Osten": Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1. Wippermann on kritisoinut puolalaisten ja neuvostoliittolaisten historioitsijoiden kylmän sodan aikaista tulkintaa, jonka mukaan saksalaisilla olisi ollut tuhannen vuoden ajan tavoitteenaan syrjäyttää puolalaiset ja muut slaavit esi-isiensä maaperältä. Ks. Wippermann (1980) 4. Yhtenäistä linjaa Heinrich I:stä Adolf Hitleriin ei hänen mukaansa voida esittää. Ks. Wippermann (1980) VII.

40. Helzel (2004) 71. Helzel viittaa vuonna 1913 julkaistuun teokseen *Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte*, jossa Walther Schultze suhtautui hänen mielestään Heinrichin saavutuksiin kriittisemmin kuin kirjan uusintajulkaisussa 1970-luvulla.

lisenä myyttinä Heinrich ei saavuttanut 1800-luvulla yhtä vahvaa asemaa kuin Nibelungien myytti. Silti Heinrich historiallisena henkilönä soveltui keisarikunnan uusien reaalipoliittisten päämäärien kohteeksi.⁴¹ Tämä piirre aktualisoitui vahvasti kolmannessa valtakunnassa Heinrich Himmlerin kiinnostuttua hahmosta vuonna 1935. Hän samastui keskiaikaiseen kuninkaaseen niin voimakkaasti, että saattoi kokea itsensä jopa Heinrichin reinkarnaationa.⁴²

Himmler ja SS-joukot juhlistivat ainoastaan pari viikkoa ennen Bayreuthin festivaalin käynnistymistä kuningas Heinrichin kuoleman tuhatvuotispäivää Wawelsbergin linnassa Quedlingburgissa, jonne hänet oli haudattu.⁴³ Ympäri Saksaa radioidussa kuolinpäivän lähetyksessä 2.7.1936 Himmler puhui keskiaikaisen Saksan kuninkaan kansallisesta merkityksestä. Tilaisuuden tärkeydestä kertoo se, että hän itse piti puhetta kaikkein merkittävimpänä ikinä pitämään.⁴⁴ Himmler ylisti Heinrichia muun muassa vahvan valtakunnanmahdin luojana ja maakuntien elämän puolustajana sekä siitä, ettei hän koskaan tavoitellut alueita kansansa *Lebensraum*in ulkopuolelta.⁴⁵ Hän ”oli ensimmäinen samanveroistensa joukossa, ja häntä kohtaan osoitettiin suurempaa ja todellista kunnioitusta kuin keisareille, kuninkaille ja ruhtinaille [–]. Hän oli herttua, kuningas ja johtaja [Führer] tuhat vuotta sitten.”⁴⁶ Himmler päätti puheensa nimeämällä Adolf Hitlerin Heinrichin tuhatvuotisen perinnön jatkajaksi.⁴⁷

Heinz Tietjenin *Lohengrin*-ohjaus Bayreuthissa 1936

Itä ja idän uhkan teema ympäröivät hämmästyttävän monipuolisesti Bayreuthin vuoden 1936 festivaalia ja sen uutta *Lohengrin*-produktiota. Jo ensi-illan ajallinen läheisyys Heinrichin kuoleman tuhatvuotispäivän juhlallisuuksiin jätti jälkensä oopperan henkilöhahmoon, jonka merkitys korostui vastaanotossa. Heinrichin muistojuhlan lisäksi vuosi 1936 oli Bayreuthin festivaalille moninkertainen juhlavuosi.⁴⁸ Festivaali jaettiin poikkeuksellisesti kahteen osaan, 19.–30.7. ja 18.–31.8., ettei se olisi ajoittunut Berliinin olympialaisten päälle.⁴⁹

Heinz Tietjenin ohjaama ja Emil Preeteriuksen lavastama *Lohengrin* oli Hitlerin lahja Bayreuthille, mikä mahdollisti loisteliaan näyttämöllepanon. Produktiota varten valmistettiin esimerkiksi yhteensä 800 uutta pukua.⁵⁰ Vuodesta 1933 alkaen joka kesä Bayreuthiin saapunut Hitler oli itsestään selvästi myös tämänkertaisen festivaalin huomion keskipiste. Festivaalin aikana ”idän uhka” konkretisoitui Hitlerille paitsi *Lohengrin*-esityksessä näyttämöllä myös konkreettisesti sen ulkopuolella. Ensi-iltaa edeltäneenä päivänä 18. heinäkuuta Francon johtama vallankaappaus alkoi Marokossa, mikä käynnisti Espanjan sisällissodan. Ajankohtainen ”idän uhka ideologianaan bolsevismi”⁵¹ uhkasi rantautua Länsi-Eurooppaan Espanjan tapahtumien myötä. Hitlerin sihteerin Christa Schroederin mu-

41. Helzel (2004) 131.

42. Felix Kerstenin mukaan Himmleriä miellytti kovasti se, kun lähipiiri kutsui häntä ”kuningas Heinrichiksi”. Himmler ei tietävästi kuitenkaan koskaan julkisesti nimittänyt itseään uudelleensyntyneeksi Heinrichiksi. Ks. Frank Helzel (2008) *Himmlers und Hitlers Symbolpolitik mit mittelalterlichen Herrschern. König Heinrich I. (919–936) und Kaiser Otto I. (936–973) in ihren nationalgeschichtlichen Rollen im Schlussteil des zweiten Dreißigjährigen Kriegs 1914–1945*, 33, osoitteessa http://www.himmlers-beinrich.de/beinrich_I.pdf (1.9.2010).

43. Himmler oli jo joulukuussa 1935 huolehtinut siitä, että pelkästään SS ja Quedlinburgin kaupunki vastasivat juhlallisuuksista. Ks. Helzel (2008) 27.

44. Willi Frischauer (1953) *Himmler: The Evil Genius of the Third Reich*, London: Odhams 86. Siteerattu Helzel (2008) 18 mukaan.

45. Helzel (2008) 23.

46. Sit. Helzel (2008) 23.

47. Ks. Helzel (2008) 24.

48. Vuonna 1936 Bayreuthin ensimmäisistä festivaaleista tuli kuluneeksi 60 vuotta, sekä Franz Lisztin ja Ludwig II:n kuolemasta 50 vuotta. Sen lisäksi, että Franz Liszt oli Wagnerin uskollisimpia tukijoita, hän johti *Lohengrin*in kantaesityksen Weimarissa 1850. Hänen tyttärensä Cosima avioitui Wagnerin kanssa ja johti Bayreuthin festivaaleja miehensä kuoleman jälkeen. Ludwig II:n oli Wagnerille elintärkeä mesenaatti, joka mahdollisti aikoinaan Bayreuthin ensimmäiset festivaalit.

49. Brigitte Hamann (2002) *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München: Piper, 317.

50. Dietrich Mack (1976) *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, München: Prestel-Verlag, 36.

51. Näin von Soden on tiivistänyt *Lohengrin*in idän uhkan merkityksen kansallissosialismille. Ks. von Sode (1980) 115.



Heinz Tietjenin Lohengrin-ohjauksen loppukohtaus Bayreuthissa vuodelta 1936. Kansa tervehtii uut-
ta johtajaansa Gottfriediä, joka ilmestyy näyttämölle samanlaisessa asussa kuin Lohengrin. Loppuku-
vaelmassa yksilön eli Elsan kuoleman traagisuus jää toissijaiseksi verrattuna kollektiivin menestykseen.
– Dietrich Mack (1976) *Der Bayreuther Inszenierungsstil*, München: Prestel-Verlag.

kaan niin monta lähettilästä, kenraalia ja ministeriä matkusti Berliinistä Bayreuthiin, että tilanne muistutti sotaleiriä.⁵² Kuukausi Bayreuthin festivaalin päättymisen jälkeen Hitler piti syyskuun 14. päivä Nürnbergin puoluepäivillä puheen, jossa hän Espanjan tapahtumiin viitaten painotti kansallissosialismin ja bolševismin sovittamatonta vastakainasettelua.⁵³

Myös melko lähellä Tšekin rajaa sijaitsevan Bayreuthin maantieteellinen sijainti mahdollisti välikohtauksen, joka alleviivasi kansallissosialistisen Saksan itäkysymyksen palavaa ajankohtaisuutta. Hitlerin vierailun aikana 1 600 sudeettisaksalaista matkusti ylitäydessä erikoisjunassa vuodesta 1919 Tšekkoslovakiaan kuuluneesta Egerin (nykyään Cheb) kaupungista Bayreuthiin, joka sijaitsi noin 50 kilometrin päässä. He juhlivat Hitleriä ja huusivat kovaääniseen ”meidän Führerimme, Ostmarkin poika, ilmaan-
nu parvekkeelle!”⁵⁴

Bayreuthin festivaalin käsiohjelmassa rostockilainen filologi Wolfgang Golther esitti *Lohengrinin* tapahtumat kertomuksena Saksan kansasta ilman sodanjohtajaa.⁵⁵ Heinrich-juhlavuoden hengen mukaisesti hän painotti tuntuvasti hahmon merkitystä teoksessa. Golther yhdisti vapaasti *Lohengrinin* Heinrichia historialliseen henkilöön,

52. Lainattu Hamann (2002) 321 mukaan. Tilanteen yllätyksellisyydestä kertoo myös se, että Hitler pysyi paremman puutteessa 16-vuotiaasta Wolfgang Wagneria tuomaan koulukartastonsa, josta sotatapahtumia seurattiin. Ks. Hamann (2002) 321.

53. Ks. puheen kommentoitu versio teoksessa Max Domarus (1973) *Hitler: Reden und Proklamationen 1932–1945*, Band 1: Zweiter Halbband (1935–1938), Wiesbaden: R. Löwit, 645–647.

54. Hamann (2002) 319–320.

55. Wolfgang Golther (1936) ’Die zeitgeschichtliche Umwelt der Lohengrin-Dichtung: Wehrgedanke und deutsches Heidentum’, teoksessa *Bayreuther Festspiel-führer 1936*, Bayreuth: Niehrenheim, 172–178.

ja painotti piirteitä, jotka sopivat kansallissosialistiseen viitekehykseen. Hänen mukaansa oopperan tapahtumat aina Gottfriedin taian murtumiseen asti ovat kuninkaan näkökulmasta pelkkää viivästyystä päämäärälle Saksan kansanheimojen yhdistämistä valtakunnanarmeijaksi.⁵⁶ Väite pitää sinänsä paikkansa, mutta esittämällä tapahtumat valikoivasti pelkäästään Heinrichin näkökulmasta Golther vääristää teoksen substanssia.

Tapahtumaselostus muuttuu häpeilemättömän valheelliseksi oopperan lopun yhteydessä. Sen mukaan Lohengrinin kieltäytyttyä johtamasta sotaa kaikki siihenastiset saavutukset yhtenäisestä sotajoukosta ovat uhattuna. Golther väitti, että Lohengrinin Heinrichille laulama ”ennustus tulevasta voitosta”⁵⁷ ja orkesterin välittömästi soittama ”Für deutsches Land das deutsche Schwert”-teema leijuvat kuin vihkimys brabantilaisten joukkojen ylle. Sen myötä he ovat astumaisillaan taistelutantereelle Graalin siunaamina. Lopulta valtakunnanhistoriallinen ajatus saa odottamattoman kruunauksensa Gottfriedin taian murruttua ja Lohengrinin julistaessa hänet brabantilaisten uudeksi johtajaksi.⁵⁸ Muodonmuutoksen jälkeen Gottfried seisoo kuin ”ilmetty nuortunut Lohengrin” tämän vieressä ja astuu kuninkaan eteen samalla lailla kuin Lohengrin ensimmäisessä näytöksessä.⁵⁹

Goltherin väite, että kuoron viimeinen ”Weh”-huuto olisi reaktio Elsan kuolemaan, ei myöskään pidä paikkaansa. Yhtä virheellisesti hän esittää, että orkesterin Graalteeman myötä kuninkaan valtakunnanhistoriallinen lähetys olisi vihdoin viety päätökseen. Goltherin mukaan ooppera päättyy siihen, kun sotajoukot ovat astumaisillaan Gottfriedin johdolla sotatantereelle.⁶⁰ Sen lisäksi, että Wagner ennen kuolemaansa nimesi *Lohengrinin* kaikkein surullisimmaksi teoksekseen,⁶¹ jo pelkkä pintapuolinen silmäys librettoon riittää kumoamaan tällaiset väitteet. Kuolevan Elsan ”Ach” ja kuoron samanaikainen ”Weh” aiheutuvat heidän havaitessaan pois lipuvan, surullisena kilpeensä nojaavan Lohengrinin. Goltherin selostusta rumentaa vielä entisestään hänen kymmenen vuotta aiemmin kirjoitta-

mansa totuudenmukainen näkemys oopperan lopusta. Siinä hän ylisti Wagnerin dramaturgista taitoa seuraavasti: ”...kun loisteliias Lohengrin-motiivi kolmannen näytöksen lopussa synkistyy molliin, kuorosta kantautuu lopussa ’Weh’ ja Elsa vajoaa kuolleena maahan, on jälleen yksinkertaisimmilla keinoilla saavutettu ennenkuulumatonta”.⁶²

Aiheellinen, mutta kaikkea muuta kuin helposti vastattava kysymys kuuluu, miten näyttämöllä nähty esitys suhtautui edellä selostettuun tulkinnalliseen viitekehykseen. Goltherin festivaalin käsiohjelmassa julkaiseman artikkelin tarkoitus oli luonnollisesti ohjata katsojien tulkintaa tiettyyn suuntaan. Kolmannen valtakunnan yhteen sulatetun lehdistön arviointeja lukemalla välittyvä kuva, että näyttämötapahtumat olisivat olleet hyvässä sopusoinnussa Goltherin kaltaisen *Lohengrinin* ”ajanmukaisen” tulkin kanssa.

Heinz Tietjenin ohjaus jatkoi kahden aikaisemman Bayreuthin *Lohengrin*-ohjauksen traditiota suurena kuoro-oopperana, jossa kansan rooli on keskeinen. Friedelind Wagner, joka oli kahdeksantoistavuotiaana Tietjenin assistenttina Bayreuthissa, mainitsi tämän olleen erinomainen ohjaaja, mutta Max Reinhardtin koulun ylimitoitetun näyttämöllepanon uhri: ”Hän oli vasta silloin tyytyväinen, kun näyttämöllä oli vähintään kahdeksansataa ihmistä ja tusina hevosta”.⁶³ Havainto viittasi suoraan *Lohengrin*-ohjaukseen.

56. Golther (1936) 174.

57. ”Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen des Ostens Horden siegreich nimmer zieh’n.”

58. ”Seht da den *Herzog* von Brabant, zum *Führer* sei er euch ernannt” (kursivoiti Goltherin).

59. Golther (1936) 175.

60. Golther (1936) 175.

61. Ks. Cosima Wagner (1977b) 1087 (merkintä 6.1.1883).

62. Wolfgang Golther (1926) *Richard Wagner: Leben und Lebenswerke*, Leipzig: Philipp Reclam jun., 75.

63. Friedelind Wagner (2002) *Nacht über Bayreuth: Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners*, List Taschenbuch, 220. Näillä liioitelluilla lukumääriillä Friedelind Wagner tarkoitti todennäköisesti *Lohengrinia* varten valmistettuja pukuja. Hevoset viittasivat kolmannen näytöksen sotajoukkokohtaukseen.

Lehdistö esitteli Tietjenin ohjausta tavalla, joka tuki sille annettuja tulkinnallisia raameja. Johannes Jacobin mukaan näyttämötulkinta toi Führer-ajatuksen hienostuneesti esille. Kirjoittaja teki vaikutuksen kolmannen näytöksen sotajoukkokohtaus. Siinä kuningas Heinrich ratsasti hevosella sotajoukon eteen ja laului puheensa hevosensa selästä, minkä jälkeen hän liittyi Lohengrinia odottavaan sotajoukkoon. Hänen mukaansa ohjaus painotti Heinrich-hahmoa, mikä sopi hyvin heinäkuuhun 1936. Kohtaus toteutettiin Jacobin mukaan tahdikkaasti ja taiteellisesti.⁶⁴ Hans Lebeden mielestä Tietjenin ohjauksen pääsisältö ei käsittänyt pelkästään Elsan yksilödraamaa sinänsä, vaan sen, miten se liittyi kansan kohtaloon laajemmin. Brabantilaisten toimintakyvyttömyys uhkasi heikentää koko kansan iskukykyä idän vihollista vastaan. Kaksi ”sotajoukkonäytöstä” sekä niiden välissä oleva ”juhlanäytös” saivat katsojan valtoihinsa.⁶⁵

Ympäröivän viitekehyksen ollessa niin voimakas kuin Bayreuthissa vuonna 1936 näyttämötoteutuksen ei ole itsessään tarvinnut alleviivata teoksen päivänpolttaviksi kohonneita teemoja, sillä ne nousivat luontevasti esille ulkoisen paineen voimasta. Tarkasteltaessa taiteen hyväksikäyttöä totalitaarisessa valtiossa vaikuttaa siltä, että Tietjenin *Lohengrin* ei pyrkinyt mielistelemään vallassaolijoita suoraviivaisella propagandalla.⁶⁶ Sen sijaan produktion varsinainen karhunpalvelus, jos sen niin haluaa nähdä, oli sen eittämättä korkea näyttämöllinen ja musiikillinen laatu. Hitler oli esityksestä haltioissaan. Toisen näytöksen väliajalla hän astui näyttämölle lausuen esittäjäkunnalle lämpimät kiitoksensa.⁶⁷ Ensiltä radioitiin ympäri maailmaa ja se mahdollisti kansallissosialistisen Saksan esitellä itseään kulttuurikansana olympialaisten aattona.⁶⁸

Lohengrinin poliittinen painolasti

Teoksen monet piirteet saivat 1930-luvun kansallissosialistisessa Saksassa huomattavan ajankohtaisen leiman, niin kuin von Soden on huomioinut. Kuningas Heinrich laulaa *Lohengrinin* alussa ostamastaan yh-

deksän vuoden tauosta, jonka hän on käyttänyt valtakunnan sisäiseen varustautumiseen. Aika on umpeutumassa, ja sota idän vihollista vastaan on lähellä. Hitler viittasi Weimarin tasavaltaan 1919–33 neljänätoista häpeän vuotena. Kolmannessa valtakunnassa ulkoinen uhka oli luonnollisesti bolševismi, kun taas Telramundin ja Ortrudin kaltaiset kavaluuden, vääryyden ja vallanhimon luonnehahmot, uhkasivat alituisesti sisäistä järjestystä.⁶⁹

Operaatio Barbarossan käynnistyttyä Himmler piti heinäkuussa 1941 Stettinissä aliupseereille ja joukoille puheen, jossa korostui Saksan *Drang nach Osten* historian ikuisena paluuna sekä käsitys kuningas Heinrich I:stä sen osana.

Kun te mieheni taistelette siellä toisella puolella idässä, käynte te juuri samaa alati toistuvaa taistelua, jota meidän isämme ja esi-isämme ovat useita useita vuosisatoja käyneet. Se on sama taistelu samaa ali-ihmissyyttä, samoja alempirotuisia vastaan, jotka kerran olivat hunneja, kerran tuhat vuotta

64. Johannes Jacobi (1936) 'Bayreuther Festspieleindrücke', Mainzer Anzeiger, 25.7. Lainattu Großmann-Vendrey (1983b) 268 mukaan.

65. Hans Lebede (1937/1938) 'Von Sinn und Art der Arbeit an den Bayreuther Festspielen', Deutsche Musik-Zeitung 2. Sit. Reinhold Brinkmann (2000) 'Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus' teoksessa Saul Friedländer & Jörg Rüsen (toim.) *Richard Wagner im Dritten Reich: Ein Schloss Elmau-Symposium*, München: Verlag C. H. Beck, 109–141, 131 mukaan.

66. Vastakohtana mainittakoon esimerkiksi kolmannen valtakunnan "hovilavastaja" Benno von Arnt, joka suunnitteli Nürnbergin puoluepäiville *Mestarilaulajien* lavastuksen suoraan Hitlerin ehdotusten pohjalta. Ks. Hamann (2002) 305.

67. Hamann (2002) 320.

68. Hamann (2002) 320. Joachim Fest mainitsi omaelämäkerrassaan Berliinin vuoden 1936 olympialaiset tärkeänä symbolina kansallissosialistisen hallinnon hyväksynnän vakiintumiselle Euroopassa. Ks. Joachim Fest (2008) *Nicht ich: Erinnerungen an eine Kindheit und Jugend*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 78. Maanpakoon ajautunut Thomas Mann kuuli radion välityksellä saman ensi-illan, jossa Hitler oli läsnä. Mann kuuli *Lohengrinin* ensimmäisen kerran 18–19-vuotiaana kotikaupungissaan Lyypekkissä käydessään viimeistä vuotta koulua 1893–1894. Vuonna 1889 syntynyt Hitler näki *Lohengrinin* Linzissä kaksitoistavuotiaana. Hän kuvasi haltioituneena elämystä *Mein Kampfissa*.

69. von Soden (1980) 115.

sitten kuningas Heinrichin ja Otto I:n aikana unkarilaisia, kerran tataareja, ja jotka vielä kerran ryhmittivät niminään Tsingis-khan ja mongolit. Tänäpä he ovat ryhmittyneet venäläisten ja heidän poliittisen julistuksen- sa bolsevismin nimissä.⁷⁰

On suorastaan kohtalon ivaa, että ainoas- taan viisi päivää Leningradin uuden *Loben- grin*-produktion ensi-illan 17.6.1941 jäl- keen, saksalaiset ja heidän liittolaisensa aloittivat massiivisen invaasion Neuvosto- liittoon.⁷¹ Wolfgang Golther kirjoitti sano- malehtiraportin lopussa, että Bayreuthin ”vuoden 1941 festivaali osui samaan aikaan kuin ratkaisevat viikot taistelussa, jonka *Lo- bengrinin* (1845) runoilija oli nähnyt ennal- ta”.⁷² Kommentillaan Golther käänsi *Vor- märzin* demokraattisen opposition toiveita heijastavan teoksen kansallissosialistien to- taalisen tuhoamissodan profetiaksi.

Maaillmansodan päätyttyä Bayreuthin fes- tivaali käynnistyi uudelleen vuonna 1951. Wieland Wagner ohjasi *Lobengrinin* 1958 ajattomaksi, universaaliksi mysteerinäytel-

mäksi. Tulkinnallaan hän pyrki muiden Wagner-ohjaustensa tavoin puhdistamaan teoksen sen saksalaiskansallisista piirteistä, missä hän onnistui ilmeisen hyvin. Tästä huolimatta productionn äänilevytaltioinnissa vuodelta 1961 on kuultavissa, kuinka libre- tosta poiketen Lohengrin julistaa Gottfriedin Brabantin suojelijaksi (Schützer) eikä johta- jaksi (Führer). Esimerkki kuvaa hyvin sitä, miten herkästi *Lobengrinin* tietyt äänenpai- not saattavat assosioitua suoraan kolman- teen valtakuntaan. Nykyisen esitystradition haaste onkin mielestäni tasapainon löytä- minen teoksen suoran nationalismin sekä sen tosiasian välillä, että Wagner ei teosta säveltäessään voinut olla tietoinen sen myö- hemmistä tulkinnoista. ■

70. Sit. Helzel (2008) 30–31 mukaan.

71. Rosamund Bartlett (1995) *Wagner in Russia*, Cam- bridge: Cambridge University Press, 282.

72. Wolfgang Golther (1941) 'Bayreuth 1941', *Zeitschrift für Musik*, Regensburg, 108. vuosikerta, 9. nro.