

Hitlerin Wagner, vaiko sittenkin: Wagnerin Hitler?

ANTTI VIHINEN

”Olen kuunnellut tänä iltana niin paljon Wagneria, että tekisi mieleni hyökätä Puolaan.”

Woody Allen *Tannhäuser*-esityksen jälkeen elokuvassa *Manhattanin murhamysteeri*.

Kuluvan vuoden aikana on Saksassa alkanut uudelleen keskustelu Richard Wagnerin vaikutuksesta Adolf Hitlerin maailmankatsomukseen, valtaannousuun, natsien (kulttuuri)poliittiseen ohjelmaan sekä edelleen säveltäjän tunnetun antisemitismin osuudesta natsien toteuttamaan juutalaisten systemaattiseen murhaamiseen toisen maailmansodan aikana. Keskustelun syytytti alkuvuodesta 1997 Joachim Köhler, jonka kirja *Wagners Hitler* esittää toistaiseksi kaikkein pisimmälle viedyt loppupäätelmät Wagnerin ja hänen jälkeläistensä osuudesta ja syyllisyydestä Hitlerin valtaannousuun. Bensaa roihuavaan liekkiin kaatoi edelleen Gottfried Wagnerin keväällä julkaistut muistelmät (ks. lähdeluettelo), jossa Wagner-klaanin nuorimpiin kuuluva, muun perheen hylkäämä, vesa antaa selkeästi ymmärtää, että Richard Wagnerin aikoinaan perustama Bayreuthin vuosittainen oopperafestivaali on koko sodanjälkeisen ajan toiminut saksalaisten uusnatsien ja toisaalta vanhojen natsien pyhiinvaellus- ja kohtaamispaikkana.

Tämä katsaus valottaa viimeaikaista Wagner-keskustelua ja -tutkimusta Saksassa sekä pyrkii omalta osaltaan selvittämään Richard Wagnerin omalaatuista musiikin ja politiikan välisen jännitteen muokkaamaa maailmanku-

Politiikka 39:4, s. 348–355, 1997

vaa ja ideologiaa ja edelleen säveltäjän ja ”Kolmannen valtakunnan” diktaattorin suhdetta.

1. Musiikki ja politiikka

Valtiotieteelliselle tutkimukselle musiikki on varmasti melkoisen vieras alue. Tämä on ymmärrettävää, sillä absoluuttinen musiikki ei sinänsä varmasti inspiroi suoranaiseen valtakenteiden tutkimukseen; musiikilla tuntuu tässä suhteessa olevan muihin taiteenaloihin nähden oma erityisasemansa, ilmeisesti siksi, että se ei varsinaisesti ”sano mitään suoraan”. Varsin vaikeaa onkin tehdä päätelmiä esimerkiksi Mozartin sinfonioiden mahdollisista poliittisista motiiveista tai vaikkapa Beethovenin kamarimusiikin oletetusta ”vallankumouksellisuudesta” muussa kuin musiikillisessa mielessä. Pelkän musiikin poliittisuus onkin väistämättä hypoteettista ja useimmiten sen vastaanottajan tulkinnasta riippuvaista. Kuitenkin esimerkiksi Beethoven on ilmeisesti hyvinkin poliittinen säveltäjä ja hänen musiikistaan on helposti löydettävissä (kuultavissa?) yhteiskuntakritiikkiä, maailmankatsomuksellisia aspek- teja, jopa suoranaista poliittista ideologiaa. Beethoven kaavaili aikoinaan omistavansa kolmannen sinfoniansa, jonka maailma tuntee lisänimellä *Eroica*, Napoleon Bonapartelle, johon hän asetti toiveensa eurooppalaisten yhteiskuntien demokratisoitumisen johtotähtenä. Kun säveltäjä kuitenkin sai tietää Napoleonin kruunauttaneen itsensä keisariksi, hän repi omistuskirjoituksensa ja omisti herooiden sinfoniansa anonyymille ”suurelle ihmiselle”.

Beethovenin yhdeksättä sinfoniaa, jonka kuoro-osuutta Schillerin *An die Freude* -tekstiin pidetään jonkinlaisena epävirallisena eurooppalaisuuden hymninä, ehkä Euroopan ”Finlandiana”, voidaan hyvin tulkita myös yhteiskunnallisista lähtökohdista: ”Alle Menschen werden Brüder” on sinfonian sanoma; futurimuotoisena tämän sanoman toteutuminen edellyttää ja aavistelee yhteiskunnallista muutosta, ehkä jopa vallankumousta.

Beethovenin säveltämä ihmisten väliseen universaaliin veljeyteen vetoava viesti esitetään tekstin muodossa. Musiikin yhteiskunnallisen kantaaottavuuden taustalla onkin useimmiten puhtaan musiikin yhteyteen liitetty ohjelmallinen osa: runo, teksti tai, oopperan tapauksessa, draaman keinoin välitetty viesti. Sävellykselle annettu lisänimikin voi toimia musiikin yhteiskunnallisia lähtökohtia valottavana signaalina. Hyvän esimerkin tästä tarjoaa Sibeliuksen *Finlandia*; alunperin sävellys oli osa sarjasta *Historiallisia kuvia*, pelkästään sen *Finnaali*. Tällä nimellä sävellykselle tuskin koskaan olisi tullut sitä poliittista painoarvoa, jonka se *Finlandia*-nimisenä lopulta sai. *Finlandia*-nimi ei alunperin edes ollut Sibeliuksen keksimä; nimivinkin säveltäjälle antoi hänen ystävänsä ja tukijansa Axel Carpelan. Kun *Finlandia* vuonna 1899 julkaistiin Suomen suurruhtinaskunnassa samaan aikaan käynnissä olevien venäläistämistoimien vastaiseksi protestiksi, tuli sävellyksestä ja sen säveltäjästä keskeisiä poliittisia toimijoita yhteisössä, joka hiljalleen kulki kohti valtiollista itsenäistymistä.

Musiikin rooli poliittisen kulttuurin peilinä on merkittävä. Jo pelkkä seremoniamusiikki on itsessään osa poliittista kulttuuria: tiettyjä kapaleita soitetaan vain tietyissä (valtiollisissa) tilaisuuksissa. Kansakunnilla on kansallislaulunsa jne. Varsin mielenkiintoista on tässä yhteydessä kiinnittää huomiota ns. ”epävirallisiin kansallislauluihin”, jotka todellakin valaisevat eri maiden ja yhteisöjen poliittista kulttuuria ja historiaa yhteiskuntatieteilijäkin kutkuttavalla tavalla. *Finlandia* ja suomalainen identiteetti ovat malliesimerkki tässäkin tapauksessa; toisen vastaavanlaisen esimerkin tarjoaa Chopinin *As-duuri-poloneesi puolalaisen kansallistunnon kuvaajana ja pönkittäjänä*.

Sibelius ja Chopin ovat muodostuneet suo-

malaisille ja puolalaisille myyttisiksi hahmoiksi. Hahmot ovat huomattavasti tunnetumpia kuin heidän musiikkinsa. Tuskinpa valtaosa suomalaisista osaisi vastata kysymykseen, kuinka monta sinfoniaa Sibelius sävelsi. Musiikkiin liitetyn ohjelmallisen osuuden tai säveltäjien henkilöhaahmojen poliittisuus tuntuu olevan absoluuttista musiikkia suurempi. Kuten Stephan Eisel toteaa kirjassaan *Politik und Musik*:

”Melodia ei useinkaan ole ratkaiseva, vaan pikemminkin sen muuntuminen sanaksi; ei myöskään valittu sävellaji, vaan ennemminkin säveltäjän persoona.” (Eisel 1990, 14)

Beethovenin tuotannossa esiintyvä musiikin ja politiikan välinen melko selkeä yhteys on lopulta kuitenkin harvinaisuus; useimmat säveltäjät ja heidän tuotantonsa onkin helppo kategorioida ”epäpoliittisiksi”, ”pelkiksi säveltäjiksi ja muusikoiksi”. Äärimmäisen poikkeuksen tähän luokitteluun muodostaa Richard Wagner ja hänen laaja oopperatuotantonsa.

2. Richard Wagner: säveltäjä vai valtioteoreetikko?

Richard Wagner on yksi musiikkihistorian kiistellyimmistä säveltäjistä. Hänen poikkeuksellisen laaja oopperatuotantonsa jakaa muusikoiden, kapellimestareiden ja kuulijoiden mielipiteitä monilla tasoilla. Wagnerin vaikutus 1800-luvun musiikkiin ja edelleen musiikin kehitykseen hänen tuotantonsa jälkeen on kiistaton; miltei jokainen Wagnerin aikalainen ja hänen jälkeensä toiminut säveltäjä on joutunut tavalla tai toisella ottamaan kantaa suurten oopperadraamojen säveltäjään ja monen säveltäjän, esimerkiksi Sibeliuksen kohdalla, voidaan puhua suoranaisesta ”Wagner-kriisistä”, jolla on ollut puolestaan keskeinen vaikutus kulloisenkin säveltäjän tuotantoon.

Wagner jakaa mielipiteitä. Kun Pierre Boulez sai tehtäväkseen johtaa Wagnerin jättiläismäisen *Ring des Nibelungen* -oopperakokonaisuuden Bayreuthin oopperafestivaaleilla 1970-luvun lopulla, hän pyysi Ingmar Bergmania, jonka ansiot oopperaohjaajana ovat kiistatottomat, ohjaamaan oopperan. Bergman kieltäytyi ja sähkötti Boulezille, että Wagner on jotakin sellaista, mitä hän ”inhoa eniten maailmassa!” (Das Rheingold, 1981, 26)

Wagnerin musiikin ansioita on kuitenkin vaikea kieltää. Hänen sävelkielessään on mahdipontisen maagista vetovoimaa, jota on vaikea vastustaa. Erik Tawaststjerna puhuu maineikkaassa Sibelius-elämäkerrassaan ”wagnerilaisesta taikametsästä”. (Tawaststjerna 1989, Osa II, 54)

Useille Wagnerin ihailijoille hänen musiikkinsa muodostaa eräänlaisen uskonnon korvikkeen ja säveltäjän teoksia kuunnellaan kuin ne olisivat hartaushetkiä. Wagnerin oopperoiden aihepiirillä on tähän ilmeinen vaikutus: Nibelungin myyttiset sagat, Parsivalin Gral-taru ja pitkäperjantaitematikka sekä Tristanin ja Isolde-vertauskuvallinen rakkaustarina koskettavat helposti herkkää mielikuvitusta.

Wagner oli poikkeuksellisen monipuolinen taiteilija. Hän kirjoitti suurimman osan libretoistaan itse, johti oopperoitaan itse, suunniteli kaiken lavastusta myöten. Udo Bermbach, Wagnerin oopperamaailman poliittisten merkitysten tulkitsija ja tutkija, onkin todennut:

”Kaikkien modernin ajan säveltäjien joukossa hän oli varmasti merkittävin kirjallinen lahjakkuus, ja kaikkien modernin ajan kirjailijoiden joukossa epäilemättä suurin säveltäjä.” (Bermbach 1994, 9)

Wagnerin tuotannon keskeinen käsite on *Gesamtkunstwerk*, ”kokonaistaideteos”, joka ei rajoitu pelkkään taideteoksen luomiseen ja edelleen sen produktioon, vaan ylittää vaikutukseltaan vieläkin pitemmälle, jopa poliittiselle ja ideologiselle tasolle. Wagnerille itselleen hänen laaja poliittinen kirjoittelunsa ja suoranainen aktiivinen poliittinen toimintansa olivat vähintään yhtä tärkeitä kuin hänen säveltämänsä teokset.

*Gesamtkunstwerk*nsä esityspaikaksi Wagner rakennutti Bayreuthiin oopperatalon, joka pyhitettiin hänen taiteelleen. Oopperatalon rakentaminen ei ole mikään jokapäiväinen asia, mutta Wagner olikin poikkeuksellinen taiteilija tässäkin suhteessa. Mahtavien suosijoidensa turvin – esimerkkinä mainittakoon vaikkapa Baijerin kuningas Ludwig II, jonka hovissa Wagnerilla oli jopa poliittisen salaneuvoksen ja neuvonantajan rooli – hän keräsi itselleen varsin mittavan omaisuuden, ja hän nautti kollegoihinsa verrattuna hyvinkin leveästä elämästä. Bayreuthin vuosittaisista oopperajuhlita on aikojen saatossa muodostunut olennainen

osa Wagner-kulttia.

Jo uransa alkuaikoina Dresdenissä Wagner osallistui aktiivisesti politiikkaan. Hän kirjoitti useita poliittisia artikkeleita ja heittäytyi mukaan aktivistiksi vuoden 1848 vallankumoukseen. Anarkisti Michail Bakunin kuului hänen läheisiin ystäviinsä. Wagnerin on väitetty jopa suoranaisesti olleen mukana suunnittelemassa Dresdenissä kansannousua (Köhler 1997, 65-67). Epäonnistuneen vallankumouksen jäljiltä Wagner joutui maanpakoon, ja häntä haettiin muutaman vuoden ajan etsintäkuulutuksen voimin.

Dresdenin aikojen poliittinen Wagner on palavasilmäinen vallankumouksellinen, joka haluaa syöstä turmeltuneen aatelin vallasta, demokratisoida yhteiskunnan, mutta asettaa kuitenkin poliittisen järjestelmän johtoon valistuneen yksinvaltiaan, jonkinlaisen saksalaisen kansan syvistä riveistä nousevan yli-ihmisen. Tämä vallankumous- ja valtakonstellaatio on löydettävissä Wagnerin ensimmäisestä pitkästä oopperasta *Rienzi* (ensiesitys vuonna 1842) miltei yhdenmittaisena.

Jo Dresdenin epäonnistunut kumousoyritys heijastelee Wagnerin *Gesamtkunstwerk*-ideologiaa: Wagner pyrkii toteuttamaan oopperansa todellisuudessakin, hän ei tyydy pelkkään teatteriin, pelkkään laulettuun draamaan. Dresdenin jälkeen Wagner ei suinkaan tyytynyt lepäämään laakereillaan, ei musiikillisesti eikä poliittisestikaan. Maanpakolaisenakin hän kirjoitti ahkerasti. 1849 hän kirjoitti yhden keskeisimmistä esseistään: *Das Kunstwerk der Zukunft* (Tulevaisuuden taideteos), ei nimes-tään huolimatta käsittele niinkään esteettisiä tulevaisuudennäkymiä, vaan jatkaa Dresdenissä aloitettua vallankumouksellista tietä.

Wagnerin monimutkaisen ajatuskulun pohjalla on ihmisen vapautuminen taiteen kautta. Ihminen löytää itsensä vasta, kun hän löytää oman ”todellisen olemuksensa”. Taiteen jalostama vapautunut luontokappale, vapautunut ihminen, pystyy näkemään yhteiskunnan kieroutuneisuuden ja mädänneisyyden ja löytää edelleen oman varsinaisen luovuutensa. Ensін hänen tulee kuitenkin käsittää luonnon määräämä kuuluvaisuutensa ”kansaan”, joka välittää hänelle kielen ja tunnemaailman. Vain tiedostavana osana omaa ”heimoaan” ihminen voi toimia luovana yksilönä, ja vasta kyetessään

esittämään kansansa todellisen luonnon hänes-tä voi tulla ”todellinen taiteilija”. (Köhler 1997, 119-120). Koska kansan luonto kuitenkin koostuu yhteisestä ”hädästä” ja tarpeesta sen voittamiseen, tarvitsee yhteisö taistelevaa ja tiedostavaa taidetta ja taiteilijoita, jotka pysyvät kansalle tämän ”hädän” esittelemään ja paikallistamaan. Kansan kukoistamista estävä sorto väistyy sen jälkeen, kun ”hätänsä” tiedostava kansa ymmärtää itsensä taideteoksena, koko elämänsä taiteena, ”meistä tulee yhtä” ja onnellisia ihmisiä. (Wagner Richard 1871-1883, Band 2, 115).

”Tulevaisuuden taideteos” esittelee jo sen Wagnerin, johon saksalainen nationalismi myöhemmin voimakkaasti tukeutui. Käsitteet ja ajatukset ”kansan todellisesta luonteesta”, ”yhteisön hädästä” ja ”omaan heimoon kuulumisesta” enteilevät näkemyksiä saksalaisen paremmuuden, saksalaisen kansan yliveraisuuden puolesta. Ja niinpä Wagner jatkaakin kirjoitustaan esittelemällä germaanisen rodun ja kansan historiaa, sen ”hätää” ja edelleen kansan metafysisen identiteetin etsintää. Wagnerin näkemyksen mukaan vain kansa, jolla on ”yhteinen kantaisä”, voi tunnistaa ja tiedostaa ”hätänsä”, kasvaa tulevaisuuden taideteokseksi. (Köhler 1997, 122). Epäilemättä tämä tehtävä on varattu germaaniselle rodulle ja kansalle. Viestinsä voimaa tehostaakseen Wagner itse julisti olevansa ”saksalaisin kaikista taiteilijoista”. (Köhler 1997, 86).

Wagnerilaisen nationalismin viholliskuvan muodostavat juutalaiset. Tulenpalava antisemitismi onkin Wagnerin maailmankuvan ja ideologian kulmakivi. Wagnerin oopperoissa juutalaisiksi tulkittavat alhaiset hahmot pyrkivät jatkuvasti sekaantumaan saksalaiseen rotuun, hämmentämään sen paremmuutta muihin rotuihin verrattuna. Varsin konkreettisen esimerkin tarjoaa *Rheingold* -oopperan Alberich, joka elää eräänlaisessa maanlaisessa maailmassa, jonkinlaisena kestävämmän ahneena maahisena. Hän vie Reinintytärten kullan, kaikkivoipaisen sormuksen, jonka omistaja hallitsee maailmaa.

Wagnerin antisemitistinen kirjoittelu saavuttaa huippunsa artikkelissa *Judentum in der Musik* (Juutalaisuus musiikissa) vuodelta 1850, jossa taide toimii oikeastaan vain tekosyynä rasistiselle tunteenpurkaukselle. Antisemitismi

musiikissa ei ollut Wagnerin oma keksintö; jo Bachin Johannes-passiosta on löydettävissä selkeitä antisemitistisiä tendenssejä. Wagnerin antisemitismi oli kuitenkin rajuudessaan omaa luokkaansa.

Wagnerille juutalaiset edustavat kaikkea sitä pahaa ja moraalitonta, jota vastaan hänen poliittinen ohjelmansa on suunnattu: oman edun tavoittelu, rahanahneus, häikäilemättömyys ja sumentunut veren perimä ovat Wagnerille juutalaisuuden tunnusmerkkejä. Wagnerin mukaan juutalaisuus on ”rappion plastinen demoni”, joka on kuitenkin tuhoon tuomittu germaanisen rodun yliveraisuuden edessä. ”Juutalainen pysyy vallassa vain niin kauan, kuin raha on se vallan lähde, josta ammenamme tekojemme voiman”, Wagner kirjoittaa. (Wagner 1871-1883, Band 5, 68). Kun germaaninen rotu lopulta löytää tien omaan taideteostulevaisuuteensa, tuhoutuu juutalaisuus väistämättä. ”Juutalaisongelman” ratkaisuksi Cosima Wagner (säveltäjän toinen vaimo ja Franz Lisztin tytär) muistelee miehensä joskus ehdottaneen, että ”kaikki juutalaiset pitäisi polttaa!” (Watson 1983, 332).

Vanhemmalla iällä Wagnerin poliittinen kirjoittelu sai äänitorvekseen oman sanomalehden *Bayreuther Blätter*. Artikkeleiden poliittinen sisältö pysyi entisellään, mutta laajeni vielä käsittelemään jopa sellaisia aiheita kuin kasvissyönnin yhteiskunnallisia dimensioita. Wagnerin pohjustamaa ideologista taistelua jatkoivat säveltäjän kuoltua 1883 hänen leskensä Cosima ja Eva-tyttärensä aviomies Houston Steward Chamberlain, josta tuli yksi natsiliikkeen keskeisistä henkisistä isistä.

3. Hitlerin Wagner

Yhteiskuntatieteilijän näkökulmasta Wagnerin ideologia tuntuu kovin tutulta: eikö tämä nyt ole täsmälleen se fasistisen totalitarismin kaava ja ideologinen pohja, jolta Hitlerin natsipuolue ponnisti valtaan Saksassa 1933? Jos natsien valtaannousun selityksen lähtökohdaksi otetaan Adolf Hitlerin henkilökohtainen panos, on Wagnerin rooli tässä yhteydessä todellakin ilmeinen. Kokonaan toisenlaisen aspektin avaa luonnollisesti sellainen lähtökohta, jossa Hitler on vain laajemman poliittisen yhteisön tahdon toteuttaja. Diktatuurissa diktaattorin ja

johtajan persoona ja tahto ovat kuitenkin ehdottomasti määrävässä asemassa, ja tuskin missään muussa diktatuurissa kuin Hitlerin luomassa Natsi-Saksassa yksittäisen johtajan halut ja toiveet ovat yhtä suuressa määrin johdatelleet kokonaisen poliittisen yhteisön kulttuuria. Tässä mielessä Wagner, joka todellakin oli Hitlerin ”kotijumala”, on tärkeä.

Wagner-kärpänen puri Adolf Hitleriä jo tämän nuoruusvuosina. Wienin vuosinaan tuleva diktaattori kävi usein oopperassa kuuntelemassa Wagnerin musiikkia halvimmilta mahdollisilta seisomapaikoilta. Myöhemmin, jo vallassa ollessaan, hän väitti nähneensä Tristanin jopa yli kolmekymmentä kertaa (!), ja Hitlerin läheiset työtoverit ovat kertoneet diktaattorin kyenneen viheltelemään Nürnbergin mestarilaulajat -oopperan ulkomuistista alusta loppuun. Hitlerin vaellusvuosien ystävä August Kubizek on kertonut kaverusten kuulleen *Rienzin* ensimmäisen kerran vuonna 1906. Kubizek muistelee ystävänsä olleen täysin liikutuneessa tilassa oopperan jälkeen, ja Hitler kertoi myöhemmin Winifried Wagnerille, että juuri kyseisen *Rienzi*-esityksen jälkeen ”kaikki alkoi”. (Bullock 1991, 8) Niin tärkeäksi Hitler Wagnerinsa koki, että hänellä riitti aikaa kiireisten poliittisten touhujensakin keskellä suunnitella Wagnerin oopperoiden koreografioita ja lavastuksia, jotka edelleen toteutettiin Bayreuthissa.

Hitlerin Natsi-Saksassa Wagner nousi kulttihahmoksi. Hänen musiikkiaan käytettiin lähes jokaisen massatapahtuman seremoniavälineenä. Bayreuthin oopperajuhlissa kehkeytyi Kolmannen valtakunnan tärkein yksittäinen kulttuuritapahtuma, jossa *Führer* vieraili säännöllisesti. Wagner tuntui korvaavan natseille uskonnon; ainakin hän antoi liikkeelle poliittisen ideologian perustan. Jo niinkin varhain kuin 1924 Bayreuthin festivaalin ohjelmalehtinen julisti ajan henkeen sopivasti:

”Richard Wagner on johtaja kohti kansallista sosialismia.” (Köhler 1997, 281).

Joseph Goebbelsin propagandakoneiston käsissä Wagnerin rooli nousi keskeiseksi myös natsien organisoimien joukkotapahtumien esteettisen kokonaisuuden luoja. Monet aikalaiset näkivät mielessään selkeitä yhtymäkoh-
tia natsien paraatien ja massatapaamisten sekä toisaalta Wagnerin oopperoiden koreografioi-

den ja kulissien välillä.

Hitlerin tultua valtaan tammikuussa 1933 natsit käynnistivät laajan kulttuurielämän ”puhdistuksen”. Varsinkin musiikkielämä koki rajuja muutoksia: juutalaiset saivat lähteä paikoiltaan musiikkikorkeakouluista ja orkestereiden johtotehtävistä, ”kieroutunutta ja rotuopillisesti väärää” musiikkia säveltävät atonaalisen musiikin säveltäjät joutuivat vaikeuksiin. Arnold Schönberg joutui jättämään sävellysprofessuurinsa Berliinissä jo toukokuussa 1933. Musiikkielämän ”puhdistus” noudatteli selkeästi Wagnerin viitoittamaa poliittista ohjelmaa; saksalaisuus, germaaninen mytologia ja antisemitismi syrjäyttivät 1920-luvun vapaa-
mielisen ja kokeellisen ilmapiirin kertaheitolla.

Natsit raivasivat Wagnerille aivan oman ja kiistattoman johtotähden aseman uudessa (kulttuuri)poliittisessa järjestelmässään. Wagnerin oopperoissa käytiin kuin jumalanpalveluksissa, varsinkin säveltäjän viimeiseksi jääneessä oopperassa *Parsivalissa*, ja Wilhelm Furtwängler ja Berliinin Filharmonikot komennettiin varustusteollisuuden palveluksessa ole-
viin tehtäisiin ja tuotantolaitoksiin soittamaan työläisille Wagneria hengenkohentamistarkoituksessa. Rintamalla haavoittuneille sotilaille ja heidän hoitajilleen tarjottiin heillekin Wagnerin oopperoita kiitoksena kärsimyksistä, joita he olivat joutuneet kokemaan saksalaisen hegemonian levittämisyrittämysten tähden. (Köhler 1997, 381-382).

Wagnerista natsit kuvittelivat ammentavansa mystistä voimaa rotuoppiensa ja ideologiansa turvaksi. Kun puna-armeijan osastot jo tulittivat tykistöllään Berliiniä huhtikuussa 1945, hypisteli bunkkeriinsa vetäytynyt Hitler käsissään Wagnerin oopperoiden alkuperäispartituureja ikään kuin niistä vastauksia ja voimaa tukalaan tilanteeseensa etsien. (Köhler 1997, 27). Kun Wagnerin jälkeläiset pyysivät Hitleriltä partituureja takaisin suvun haltuun loppuvuodesta 1944, Hitler kieltäytyi ja väitti partituurien olevan parhaassa tallessa hänen luonaan. Ennen itsemurhaansa Hitler antoi lopulta käskyn polttaa partituurit – ilmeisesti niiden piti matkata hänen mukanaan ”Walhallaan”.

4. Wagnerin Hitler

On selvää, että Wagnerin musiikilla ja poliit-

tisella ideologialla oli Hitleriin ja natseihin epäsuorasti suuri vaikutus; jos Wagnerista, joka kuoli 50 vuotta ennen Hitlerin valta nousua, ei voidakaan suoranaisesti käyttää nimitystä ”natsi”, niin ainakin häntä voidaan pitää yhtenä natsi-ideologian kantaisista.

Kirjassaan *Wagners Hitler*, jonka nimi itsessään on jo provokaatio, Joachim Köhler menee arvioissaan Wagnerin vaikutuksesta Hitleriin toistaiseksi kaikkein pisimmälle: Wagner ja hänen sukunsa eivät ainoastaan tarjonneet Hitlerin natsipuolueelle ja äärioikeistolaiselle nationalismille henkistä kasvualustaa, vaan he suoranaisesti auttoivat tukitoimillaan nämä poliittiset ainekset valtaan 1920- ja 1930-lukujen Saksassa. Väite on hurja, mutta Köhler osaa perustella sen vakuuttavasti ja taitavasti. Hän kertoo yksityiskohtaisesti Wagnerin suvun, varsinkin Cosima Wagnerin ja Houston Steward Chamberlainin toimista, jotka systemaattisesti tähtäsivät Hitlerin, taiteilijajohtajan, valtaannousuun. Kun Hitler saneli poliittista peruskirjaansa *Mein Kampf* Landsbergin vankilassa Rudolf Hessille, lahjoitti Wagnerin suku kirjoitustyöhön tarvittavan paperin. Eva ja Cosima Wagnerin sekä Houston Steward Chamberlainin väitetään tehneen tuon pahamaineisen teoksen oikolukutyön ilmeisesti aivan perinteistä punakynämenetelmää käyttäen. (Köhler 1997, 299-300). Kun Hitler viimein pääsi pois vankilasta, järjestivät Wagnerit ja toinen tunnettu musiikkisuku Bechstein, Hitlerille leppoiset ja taloudellisesti huolettomat olot.

Hitler oli Wagnerin suvulle se tulevaisuuden taideteoksen ruumiillistuma, jonka piti toimiltaan johdattaa germaaninen rotu ja kansa ”häntänsä” tiedostaneena uuteen suureen onneen ja tulevaisuuteen. Katkeran vihan kohteeksi joutuivat tietenkin juutalaiset, ja antisemitismistä tuli Hitlerin toimien johtolanka, täysin Wagnerin ideologian mukaisesti.

Hitler toisti usein puheissaan ja monologeissaan olevansa kohtalon kautta ”valittu”. Samalla hän kertoi halveksivansa sellaisia poliitikkoja, jotka viettivät aikaansa näpertelemällä arkipäivän pienten poliittisten kysymysten parissa, ja väitti tässä mielessä itse olevansa jopa ”epäpoliittinen”. Voiko lopulta mitään niin poliittista tekoa ollakaan, kuin julistautua epäpoliittiseksi? Köhlerin mukaan

tämä ”epäpoliittinen” ja ”valittu johtaja” sai ”tehtävänsä” Wagnereilta, nimenomaan Chamberlainilta ja Cosimalta, he siis hänet valitsivat ennemmin kuin Saksan kansa tai ”kohtalo”. (Köhler 1997, 231-253).

Vaikka Köhler joutuukin arvioissaan välillä spekuloidaan, on hänen väittämänsä kuitenkin hyvin vaikea kieltää. Selvää on, että Wagnerit tukivat Hitleriä merkittäväillä taloudellisilla panoksilla; ainakin he antoivat arvovaltansa poliittisen nousukkaan käyttöön ja täten auttoivat Hitleriä sopivien tukijoiden luo ja lopulta valtaan.

Wagnereiden myöhemmät yritykset vähätellä Bayreuthin ja suvun roolia natsien valtaannousun ja Kolmannen valtakunnan aikana tuntuivat melkoisen epäuskottavilta. Wolfgang Wagner (s. 1919) väittää Hitlerin käyneen Bayreuthissa ”vain yksityishenkilönä” ja edelleen ”ymmärtäneen Wagnerin teokset aivan väärin”. (Knopp 1995, 141). Todellako näin? Miten Hitlerin kaltainen diktaattori saattaisi koskaan esiintyä julkisuudessa ”yksityishenkilönä”? Jos taas ajatellaan Wagnerin poliittista ideologiaa ja sen peilautumista hänen teoksiinsa, niin eikö nimenomaan Hitlerin politiikka ollut looginen jatke niiden välittämälle sanomalle. Tulkitsiko hän Wagnerin antisemitismien ja germaanisen rodun ylistyksen väärin? Wagnerin suvun vähättely joutuu vähintäänkin outoon valoon Gottfried Wagnerin muistelmateoksen jäljiltä. Muistelmat maalaavat synkän kuvan Bayreuthin festivaalista vanhojen ja uusien natsien sodanjälkeisenä kokoontumispaikkana. Vuonna 1947 syntynyt Gottfried Wagner paljastaa muun muassa, että Bayreuthin ”salakielissä” lyhenne USA ei suinkaan tarkoita amerikkalaista valtiota vaan kirjaimet tulevat sanoista ”unser seliger Adolf” (”autuas Adolfimme”)... (Wagner, Gottfried 1997, 12)

5. Vaikutukset musiikkielämään

Musiikkipoliittisesti Wagnereiden ja natsien symbioosi oli merkittävä ja jopa vaarallinen; yhden säveltäjän jälkeläisille muodostui Hitlerin avulla huomattavan suuri valta sen suhteen, minkälaista ohjelmistoa kuulijoille esiteltiin. Sanomattakin on selvää, että Wagnerin musiikilla oli tässä valtarakennelmassa täysin ylivoimainen ja keskeinen osa.

Natsi-ideologian ja -estetiikan mukainen taiteen lajittelu ”terveeseen” ja ”kieroutuneeseen” musiikkiin muodostui 1933-45 Saksassa musiikkipolitiikan keskeiseksi teemaksi. Arnold Schönbergin moderni koulukunta ja toisaalta juutalaiset säveltäjät joutuivat sen mukaan luonnollisesti esityskieltoon. Kulttuuripolitiikan tärkeimmäksi käsitteeksi muodostui rotupohjainen termi *nordisch* (pohjoinen), esteettinen tyyllisuunta, jota kaiketi ei ole edes olemassa, mutta jonka natsit katsoivat edustavan ”oikeaa ja tervettä” taidetta. Esimerkiksi suomalainen säveltäjä Jean Sibelius sopi hyvin natsien *nordisch*-käsitteen alle, ja Hitler palkitsikin Sibeliuksen vuonna 1935 korkeimmalla mahdollisella kulttuurielämän kunniamerkillä, hopeisella Goethe-mitalilla, ylistäen samalla säveltäjän musiikin nationalistisia teemoja. Natsien Sibelius-ihannoinnilla on myös epäilemättä oma osansa sodanjälkeiseen negatiiviseen Sibelius-reseptioon Saksassa.

Siinä missä Sibelius ja monet muutkin säveltäjät joutuivat tämän päivän Saksassa kärsimään politisoitumisestaan natsien käsissä, jatkaa Wagnerin musiikki omaa voittokulkuun näennäisesti politiikan ylä- ja ulkopuolella, ”epäpoliittisena”. Se antaa yhteiskuntatieteilijällekkin ajatteleminen aihetta.

6. Reaktiot Saksassa

Joachim Köhlerin ja Gottfried Wagnerin kirjat ovat osuneet arkaan paikkaan. Saksalaiselle poliittiselle kulttuurille ”ruskea menneisyys” on yksi keskeisimmistä ongelmista ja käsitteistä, ja suuren kulttuurisuvun suoranainen syyttäminen Hitlerin tukemisesta lähentelee tässä mielessä skandaalia. Siinä missä Gottfried Wagnerin muistelmat oikeastaan vain vahvistavat yleisesti epäillyn pelon Bayreuthin asemasta ääriainesten kohtaamispaikkana, on Köhlerin tutkimus avannut uudenlaisia perspektiivejä Wagner-tutkimukselle.

Hampurilainen politiikan professori Udo Bernbach, joka on ehkä tärkein nykyisistä Wagner-tutkijoista, jätti vielä 1994 julkaistussa kirjassaan Wagnerin antisemitismin kokonaan käsittelemättä (!) valottaessaan *Gesamtkunstwerkin* poliittis-esteettisiä ulottuvuuksia. Hänelle juutalaisvastainen Wagner on siis toissijainen, sosiaalivallankumoukselliseen ja an-

timonarkistiseen Wagneriin verrattuna. Köhlerille taas antisemitismi on Wagnerin ideologian kantava voima, sen peruskivi. Köhlerin tutkimuksen jälkeen onkin aiheellista kysyä, voiko Wagnerin selkeää antisemitismia pitää pelkkänä taiteilijan turhautuneena purkauksena, vai onko sillä nimenomaan poliittisen ohjelman luonne. Tulevaisuuden Wagner-tutkimukselle tämä kysymys on keskeinen.

Keskustelu Wagnerin ympärillä on herättänyt tutkijoiden lisäksi myös saksalaisen lehdistön mielenkiinnon. Der Spiegelin arvovaltainen päätoimittaja Rudolf Augstein katsoi viimeisimpien Wagner-paljastusten olevan kansikuvajutun arvoisia (Der Spiegel 30/21.7.1997). Laajassa pääkirjoituksessaan Augstein keskittyy kuvaamaan Hitlerin hulluutta Wagnerin luomien germaani-myyttien pohjalta. Artikkelit ei sinänsä tuo keskusteluun juurikaan uusia näkemyksiä, mutta jo aiheen valitseminen pääkirjoituksen arvoiseksi puhuu selkeää kieltä tematiikan tärkeydestä ja vahvistaa väitteen ”ruskean menneisyyden” keskeisestä asemasta nykyisenkin Saksan poliittisessa kulttuurissa.

Der Spiegelin kaltaisen laajalevikkisen aikakauslehden artikkeli saavuttaa varmasti helpommin ns. suuren yleisön huomion kuin tieteelliset Wagner-tutkimukset tai -kirjat. Mitään suurta tunnekuohua artikkeli ei kuitenkaan ole saanut aikaan; masentavan menneisyyden käsitteistä ”tavallinen ihminen” on kaiketi saanut tarpeekseen. Yhteiskuntatieteilijän kannalta mielenkiintoinen kysymys onkin, onko ”ruskeasta menneisyydestä” tullut sellainen saksalaisen poliittisen kulttuurin automaatio, jonka ajoittainen esilletuominen yksinkertaisesti kuuluu Saksan politiikan arkipäivään ja poliittiseen kulttuuriin, mutta jonka sisältö on yhteisölle lopulta yhdentekevä. Sanomattakin on selvää, että tällainen välinpitämättömyys kätkee sisälleen vaaroja.

Wagner-Hitler-keskustelun ydin muistuttaa vanhaa kunnon pohdintaa kanan ja munan problematiikasta: Kumpi oli ensin? Jos Wagner kuitenkin valottaa yhden 1900-luvun poliittisen historian merkittävintä ajanjaksoa ja antaa jonkinlaista osviittaa siihen, miten kaikki saattoi tapahtua ja mikä oli tuon ajanjakson henkinen kasvualusta, ei Wagner-tutkimusta varmastikaan voida pitää turhanpäiväisenä.

Vielä melko neitseellisen musiikin ja politiikan välisen jännitteen tutkimuksen kannalta Richard Wagner on joka tapauksessa merkittävä, jopa ainutlaatuinen.

LÄHTEET

- Bermbach, Udo (1994): *Der Wahn des Gesamtkunstwerkes. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M.
- Bullock, Alan (1991): *Hitler and Stalin. Parallel lives*. Harper and Collins, London.
- Eisel, Stephan (1990): *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch*. Verlag Bonn Aktuell, München.
- Knopp, Guido (1995): *Hitler, eine Bilanz*. Siedler Verlag, Berlin.
- Köhler, Joachim (1997): *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*. Kalr Blessing Verlag, München.
- Das Rheingold. Begleitbuch zur Aufnahme mit Pierre Boulez*. CD 434421-2 (Philips 1981).
- Tawaststjerna, Erik (1989): *Jean Sibelius 1-5*. Otava, Keuruu.
- Wagner, Richard (1871-1883): *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Hrsg. von Richard Wagner*. Leipzig .
- Wagner, Gottfried (1997): *Wer nicht mit dem Wolf heult*. Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Watson, Derek (1983): *Richard Wagner*. Fazer, Rajamäki.