

ALEXANDRA VINZENZ

VISION

GESAMT

KUNST

WERK

PERFORMATIVE INTERAKTION
ALS KÜNSTLERISCHE FORM

Aus:

Alexandra Vinzenz

Vision ›Gesamtkunstwerk‹

Performative Interaktion als künstlerische Form

Juli 2018, 456 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-4138-7

Seit Richard Wagner meint der Begriff ›Gesamtkunstwerk‹ die Einheit aller künstlerischen Disziplinen. Im Zuge ganzheitlicher Bestrebungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts nimmt das Konzept, dem die Möglichkeit der Transformation der Gesellschaft zugeschrieben wird, eine zentrale Position ein.

Anhand zahlreicher Beispiele, die vom Umkreis der Anthroposophischen Gesellschaft bis zum Bauhaus, von Hermann Nitsch bis Joseph Beuys reichen, zeigt Alexandra Vinzenz, dass die Verbindung von Ästhetik und Politik trotz ihrer visionären Anlage nicht an Reiz verloren hat.

Alexandra Vinzenz (Dr. phil.), geb. 1983, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. Vorher war sie u.a. am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg beschäftigt. Sie promovierte am Institut für Kunstgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und erhielt dafür ein Promotionsstipendium des Landes Rheinland-Pfalz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4138-7

Inhalt

I Einleitung: Transformationen einer Vision | 9

II Anfänge des Begriffs und Konzepts ›Gesamtkunstwerk‹: Definitiorische Überlegungen | 31

- 1. Das transformierende Potenzial der Kunst:
Richard Wagners utopischer Entwurf | 34**
- 2. Überlegungen zu einer neuen Theaterform:
Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs
Überwindung des Naturalismus | 54**

III Kunst und Politik:

Das ›Gesamtkunstwerk‹ von 1900 bis 1945 | 69

- 1. Die Fusion von Kunst und Leben:
Gesamtkunstwerksbestrebungen
von 1900 bis 1933 | 71**
 - 1.1 Entgrenzungen in der Lebensreform:
Synästhesie zur Stimulation | 72
 - 1.1.1 Von Festspielhäusern und Lebensräumen:
Architekturen in Darmstadt und Hellerau | 86
 - 1.1.2 Entfesselung des Körpers: Ausdruckstanz bei
Dalcroze, Laban und Wigman | 105
 - 1.1.3 Stimulation aller Sinne: Synästhetische Bestrebungen bei
Skrjabin, Kandinsky und Schönberg | 125

- 1.2 Zusammenleben auf einem anderen grünen Hügel:
Die Anthroposophische Gesellschaft | 145
- 1.2.1 Architektur als Ausdruck der Anthroposophie:
Das Goetheanum in Dornach | 150
- 1.2.2 Sichtbarmachung des inneren Menschen:
Mysteriendramen und Eurythmie bei den Anthroposophen | 161
- 1.2.3 Gelebte Utopie? Das ›Gesamtkunstwerk‹ bei Rudolf Steiner | 172
- 1.3 Vom Expressionismus zur technoiden Stilikone:
Das Bauhaus | 176
- 1.3.1 Das Ziel ist der Bau: Architektur und Esoterik am frühen Bauhaus | 182
- 1.3.2 Vom Expressionismus zum Mechanismus:
Arbeiten der frühen Bauhausbühne | 190
- 1.3.3 Das ›Gesamtkunstwerk‹ am Bauhaus | 206
- 2. **Die Ästhetisierung der Politik:**
›Totalitarismus‹ in der NS-Zeit | 211
- 2.1 Künstlerische Disziplinen im politischen Einsatz:
Ausgangspunkt Leni Riefenstahl | 213
- 2.2 Propagandistischer Einsatz der Kunst:
Adolf Hitlers Ideologie | 234
- 2.3 Perfide Realisierung des ›Gesamtkunstwerks‹? | 244

IV Kunst und Leben:

Das ›Gesamtkunstwerk‹ ab 1945 | 249

- 1. **Kunst = Leben: Von John Cage zu Fluxus und Bazon Brock | 252**
- 2. **Rituelle Handlung als Initialzündung:
Hermann Nitschs Transformationsidee | 266**
- 2.1 ›Orgien Mysterien Theater‹ als großes dionysisches Fest:
Bewegung der Massen | 271
- 2.2 Von den Griechen über Wagner bis zu den Wiener Aktionisten:
Selbsteinordnung in eine lange Traditionslinie | 284
- 2.3 Festspiel zur Initiation der Transformation:
Hermann Nitsch und das ›Gesamtkunstwerk‹ | 301

- 3. Revolution der Gesellschaft: Joseph Beuys' Selbstfindungs- und Reinigungsprozesse | 306**
- 3.1 Zwischen Solodemonstration bei *DER CHEF* und Massenmobilisierung bei *7000 Eichen*: Stimulation des Einzelnen | 311
- 3.2 ›Soziale Plastik‹ als ein Gesellschaftsmodell: Politische Visionen | 324
- 3.3 Von der Walküre zur Fettecke: Joseph Beuys und das ›Gesamtkunstwerk‹ | 338

V Demokratie und Anarchie: Ein Ausblick mit Christoph Schlingensief und Jonathan Meese | 343

VI Anhang | 363

Dank | 363

Literatur | 365

Abbildungen | 443

Personenregister | 445

I Einleitung

Transformationen einer Vision

»Ein neuer Wert in der Kunst ist *erfunden*. Die Ästhetik des Lebens als Kunstwerk ist nicht bloss Form, geschweige denn nur Technik, sondern zugleich auch ein Akt der *Abwendung* von Leben und Kunst um einer neuen, produktiven *Zuwendung* willen. [...] Im Mensch- und Lebensbild des subversiven Gastarbeiters verbinden sich Denken, Wort und Tat mit dem Ziel, sich von der Kunst zu befreien, um sein eigenes Leben leben zu können. [...] Die alte Vision des Gesamtkunstwerks verliert ihren Platz an der Sonne, was im Klartext meint: Die Menschen nötigen, nur noch im Gesamtkunstwerk zu leben, weil dieses Kunstwerk die vollkommenste Wirklichkeit sei. Das hält niemand aus. Die Befreiung unternehmen jetzt – ohne gigantisches Getöse, ohne grosse Gesten und Rebellion, unruhig, unabhängig und ungreifbar – Lebenskunstwerke als lustvolle, innovative Interaktionen von Leben/Erleben, Kunst/Kultur und Werk/Arbeit, als reale und nicht nur simulierte freie Assoziationen freier Individuen, was eine Steigerung der Lebensintensität verspricht – existentielles Risiko inklusive. Das Lebenskunstwerk (abgekürzt LKW) ist ein Korrektiv zur Überwindung nicht zur Zerschlagung, des Gesamtkunstwerks.«¹

Paolo Bianchi (geb. 1964) schlägt hier als Herausgeber der beiden sich gesamtgesellschaftlichen Konzepten der zeitgenössischen Kunst zuwendenden Bände des *Kunstforums* von 1998 und 1999 mit der Neueinführung des Begriffs ›Lebenskunstwerk‹ vor, das in seinen Augen überholte Konzept ›Gesamtkunstwerk‹ abzulösen. Mit diesem der Philosophie entliehenen Begriff (ohne jedoch darauf weiter Bezug zu

1 BIANCHI 1998, S. 50.

nehmen)² will Bianchi die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben in der Kunst nach 1945 fassen. Selbst wenn im weiteren Verlauf die ›LKW-Kunst‹ nicht weiter definiert wird, scheint es Bianchi dennoch wichtig, sich vom ›Gesamtkunstwerk‹ insofern abzugrenzen, als die ›Lebenskunstwerke‹ den »totalitären Zug [des ›Gesamtkunstwerks‹] brechen und zeigen, dass es nicht länger um Offenbarung von etwas Höherem geht, sondern schlicht und einfach ums eigene Leben.«³ Andererseits konstatiert der Philosoph Wilhelm Schmid (geb. 1963) nur wenige Seiten später, dass »ein Zusammenziehen von Kunst und Leben im Begriff der Lebenskunst« nicht ohne weiteres möglich ist, denn »Kunst ist als Tätigkeit der Gestaltung zwar Teil des Lebens, nur eben nicht des gewöhnlichen, alltäglich gelebten Lebens, sondern willentlich eines anderen, das quer zum Gegebenen steht oder abseits davon liegt. Lebenskunst mag das Leben mit den Künsten sein, um mit ihrer Hilfe das gelebte Leben und das Selbst zu gestalten und diese Praxis der Gestaltung selbst zur Kunst zu machen, aber weder das Leben noch die Kunst unterliegen dabei beliebiger Verfügbarkeit.«⁴ Schon diese beiden Stellungnahmen markieren die Breite des Diskussionsfelds: Während einerseits nahezu alles unter dem Begriff des ›Lebenskunstwerks‹ firmieren kann, wird ihm andererseits die von ihm postulierte Möglichkeit einer Einheit von Kunst und Leben abgesprochen. Hierin liegen vermutlich doch wieder größere Parallelen zum Konzept des ›Gesamtkunstwerks‹ als angenommen, sodass der Unterschied zwischen beiden nicht so evident zu sein scheint.

So stellt sich die Frage, was das ›Gesamtkunstwerk‹ eigentlich ist und ob dieses Konzept wirklich überholt ist. Im Gegensatz zu Bianchi gehe ich davon aus, dass hierbei durchaus von einem Konzept gesprochen werden kann, das bis in die aktuelle Gegenwart hinein aufgegriffen wird, wenn auch mittlerweile in verschiedenen Modifikationen. Der Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹ wird erstmals 1827 von Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1728–1863) in seiner Schrift *Ästhetik oder Lehre der Weltanschauung und Kunst* verwendet und meint hier die Gleichwertigkeit aller künstlerischen Disziplinen.⁵ Die darin entwickelten Ideen greift der Komponist Richard Wagner (1813–83) auf und ergänzt sie, indem er der Kunst

2 Mit dem ›Lebenskunstwerk‹ und dessen Entwicklung seit der Antike beschäftigt sich im gleichen Band überblicksartig SCHMID 1998, allerdings bleibt auch hier eine klare Fassung des Begriffs oder auch Konzepts sowie dessen Entwicklung aus.

3 BIANCHI 1998, S. 53.

4 SCHMID 1998, S. 78.

5 S. TRAHNDORFF 1827.

die Möglichkeit zur Transformation der Gesellschaft zuschreibt. Insofern scheint es zu kurz gegriffen, Wagner als Gipfelpunkt der Romantiker zu verstehen, deren Bestreben, dass das Leben selbst ästhetisch und als Kunstwerk gelebt werden möge, zwar in Wagners Ästhetik einfließt, jedoch mit dessen dialektischer Konzeption des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben eine entscheidende Veränderung und Erweiterung erfährt: Wagner entwickelt eine sensualistisch-materialistische Konzeption und stößt damit die gesamte transzendentalphilosophische Grundlage um. Die Rückbindung von Wagners Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ an das romantische ›Universalkunstwerk‹ ist daher komplizierter als meist dargestellt.⁶ Auch die Annäherung an eine künstlerische Einheit erfolgt in vollkommen anderer Art und Weise: Wagner wird, aus der Theaterpraxis kommend, von der Separierung der künstlerischen Disziplinen zu neuen Konzepten angeregt, wohingegen die Romantiker das ›Universalkunstwerk‹⁷ zunächst als theoretische Neuschöpfung entstehen lassen wollen.⁸ Geht es den Romantikern noch in erster Linie um eine ästhetische Synthese der Künste, so ergänzt Wagner diese im ›Gesamtkunstwerk‹ um einen soziokulturellen Zug und zeigt sich bei seinem Entwurf dieser utopischen Idee wesentlich durch die Überlegungen Ludwig Feuerbachs (1804–72), Arthur Schopenhauers (1788–1860) und Friedrich Nietz-

6 STORCH 2001 (S. 731–748), FRIEDRICH 1996 (S. 42–53) und RUMMENHÖLLER 1965 gehen beispielsweise nicht auf die etymologische Ebene ein und unterscheiden nicht ausreichend zwischen Wagners ›Gesamtkunstwerk‹ und den romantischen Bestrebungen. Lediglich FORNOFF 2004 (S. 25–37, 162–164) weist auf teils grundlegende Unterschiede hin.

7 Die romantische Ästhetik ist geprägt von der Idee eines höheren, universalen Kunstwerks. Die Kunst besitzt – egal ob im Sinne Friedrich Wilhelm Joseph Schellings (1775–1854) als Versinnlichung philosophischer Ideen oder nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) als Synthese von Abstraktem und Konkretem – transzendenten Charakter und wird dadurch zu einer Art Über-Realität. Dieses universale Kunstwerk »ist für die Romantiker Schöpfungssprache, Ausdruck des rein Menschlichen und einzig wahre Form des Sprechens« (FRIEDRICH 1996, S. 43). Bestrebungen in diese Richtung lassen sich auch in Gesprächen, Notizen und theoretischen Überlegungen bei Friedrich Schlegel (1772–1829), Novalis (1772–1801), Ludwig Tieck (1773–1853), Philipp Otto Runge (1777–1810) und Friedrich Hölderlin (1770–1843) finden.

8 Dieser essenzielle Unterschied macht es meiner Meinung nach möglich, wenn nicht gar notwendig, die wagnersche Konzeption des ›Gesamtkunstwerks‹ separat zu betrachten, ohne die romantische Kunstauffassung erneut darzulegen – auch wenn Wagners Idee nicht im luftleeren Raum stand; vgl. SCHNELLER 1997.

sches (1844–1900) beeinflusst.⁹ Das ›Gesamtkunstwerk‹ nach Wagner ist demnach als ein zweipoliges Modell aus einer ästhetischen und einer soziokulturellen Komponente zu verstehen.

Das Konzept bleibt in hohem Maße flexibel und animierte damit in Wagners Nachfolge zahlreiche Künstler, sich auf ähnliche Weise mit der Utopie der Kunst als den Menschen und die Gesellschaft verändernde Kraft zu beschäftigen. In direkter Auseinandersetzung mit Wagner geht v. a. der Bühnenbildner Adolphe Appia (1862–1928), genauso wie sein Kollege Edward Gordon Craig (1872–1966), die naturalistische, illusionistische Darstellung an, indem die Suggestion über die Illusion siegen sollte. Die Lösung des Theaters aus den Grenzen der Literatur wurde zur Überwindung des in aufklärerisch-rationalistischen Grundlagen verhafteten Naturalismus stilbildend.

Die theaterreformerischen Überlegungen werden um 1900 geweitet und vielerorts diskutiert: So beispielsweise von Peter Behrens (1868–1940), der nicht mehr einen Theaterbau im üblichen Sinn imaginiert, sondern einen durch synästhetische Gedanken und Überlegungen zu liturgischen Handlungen zu schaffenden Tempel. Diese Ideen versucht er schließlich auch bei seiner Beteiligung bei den Eröffnungsfeierlichkeiten der Darmstädter Mathildenhöhe 1901 mit der Inszenierung von Georg Fuchs' (1868–1949) *Das Zeichen* umzusetzen. Gleichzeitig zeigt sich hier die größte Schwierigkeit bei der Umsetzung des ›Gesamtkunstwerks‹ in dessen Vergänglichkeit: Die Eröffnungszeremonie ist, auch wenn sie transzendente Züge aufweist, eine einmalige Veranstaltung und somit nicht von Bestand. Zudem wird die von Wagner intendierte Rezeptionshaltung des Zuschauers als Koproduzent des Festspiels nicht eingelöst; an diesen Umständen kann auch das ephemere Schauspielhaus Joseph Maria Olbrichs (1867–1908) im Rahmen der Ausstellung nichts ändern. Eine ähnliche Problematik zeigt sich auch im Zusammenhang mit der Arbeitersiedlung in Dresden-Hellerau, deren von Heinrich Tessenow (1876–1950) im Stil der wilhelminischen Reformarchitektur und des Funktionalismus 1911 errichtetes Festspielhaus innovative Ideen zur Raumgestaltung präsentiert. Mit dem regelmäßigen Einsatz von Appias Bühnenbildern und der sog. ›Rhythmischen Gymnastik‹ Émile Jaques-Dalcroze' (1865–1950) hat diese Institution etwas mehr Beständigkeit. Den neuen Schu-

9 Die differenzierten Verweise Wagners auf Philosophen und die damit vorgenommene Eigenverantwortung kann in der vorliegenden Arbeit nicht in ihrer Bandbreite vorgestellt werden; so wird nur auf für die Fragestellung relevante Aspekte verwiesen.

lungsmethoden des Körpers, z. B. auch bei Rudolf von Laban (1879–1958) und Mary Wigman (1886–1973), kommt dabei eine wesentliche Position zu. Ähnlich intensiv wie die Beschäftigung mit Körperlichkeit im Bereich des Tanzes erfolgt eine Auseinandersetzung mit dem Themenfeld der Synästhesie. Arnold Schönberg (1874–1951), Wassily Kandinsky (1866–1944) und Alexander Skrjabin (1872–1915) beziehen in ihren synästhetischen Projekten mehrere Sinne mit ein und wollen sie zusammenführen; die Ideen und Zugänge sind dabei divergent.

Mit der von Rudolf Steiner (1861–1925) aus der Theosophischen Gesellschaft entwickelten Anthroposophischen Gesellschaft und dem von Walter Gropius (1883–1969) gegründeten Bauhaus rücken zwei weitere Gruppen, die Glaubensgemeinschaft und die Schule, in den Blick. Diese geschlossenen Personenkreise bieten den Nährboden, um im Mikrokosmos zu erproben, was später auf den Makrokosmos der Gesellschaft übertragen werden sollte: die Transformation der Gesellschaft durch Kunst. Beide Gruppierungen erscheinen auf den ersten Blick denkbar unterschiedlich. Ihre Organisationsformen gelten heute als divergent und unvereinbar, die Formensprache der Produkte und ihre gedanklichen Hintergründe scheinen sich diametral zu unterscheiden. Doch sind gerade die frühen Jahre des Bauhauses um Johannes Itten (1888–1967) und Lothar Schreyer (1886–1966) von esoterischem Gedankengut geprägt. Diese bisher von der Forschung nicht ausreichend wahrgenommenen Parallelen zur Anthroposophischen Gesellschaft werden gerade vor der Betrachtung gesamtheitlicher Konzepte transparent. Mit der Übernahme der Bühnenwerkstatt am Bauhaus 1923 durch Oskar Schlemmer (1888–1943) löst die Mechanisierung der Bühne den Expressionismus ab und schließt damit zugleich an Überlegungen etwa Craigs zur ›Über-Marionette‹ an; es vollzieht sich ein ästhetischer Wandel, wie er in allen Bereichen des Bauhauses zu beobachten ist und vom ersten Direktor Walter Gropius forciert wurde. Die Anthroposophische Gesellschaft verbleibt hingegen in ihrer esoterisch-expressionistisch-organischen Formensprache.

Mit der Untersuchung der Weiterentwicklung der künstlerischen Disziplinen – Architektur, Tanz, Musik – und den neuen Schwerpunkten dieser Zeit von 1900 bis 1933 wird der Schritt aus dem Theaterbereich heraus in den Alltag hinein nachvollziehbar und so die Verlagerung des ›Gesamtkunstwerks‹ aus dem Theater in neue Räumlichkeiten und von der Bühnendarstellung hin zur Interaktion (was auch die Position des Zuschauers erheblich verändert) nachvollziehbar. Während des Nationalsozialismus bilden Ästhetik und Politik in der systemkonformen Selbstdarstellung eine Einheit. Anschaulich wird dies an Leni Riefenstahls (1902–2003) Parteitagfilm *Triumph des Willens* (1935): Hierin präsentieren sich

die Nationalsozialisten so, wie sie gesehen werden wollen und offenbaren damit ein Gesicht, das nicht nur die Wagner-Vorliebe Adolf Hitlers (1889–1945) in der Filmmusik spiegelt, sondern auch in der Gestaltung und festlichen Schmückung des gesamten Nürnberger Geländes, den verschiedenen Uniformen, aber auch den zeremoniell anmutenden Handlungen die Ideale der Nationalsozialisten transportiert. So bedient sich die Politik zum Aufbau einer ästhetisch angelegten Fassade manipulativer Strategien, um letztlich durch Kunst ihre eigene Gesellschaft zu formen; damit kommt dem Konzept ›Gesamtkunstwerk‹ im Nationalsozialismus eine entscheidende Bedeutung zu. Bislang stellt diese These und Untersuchung ein Forschungsdesiderat dar, doch kann meiner Meinung nach dieser perfide Einsatz der wagnerschen Konzeption nicht verschwiegen werden, v. a. wenn nahtlos auf die gleiche konzeptuelle Anlage zurückgegriffen wird.

Eine deutliche Rezeption der Gedanken Wagners findet sich nach 1945 bei Hermann Nitsch (geb. 1938) und dessen ›Orgien Mysterien Theater‹. Hier lässt sich nicht nur auf praktische Weise – wenn auch in ästhetisch vollkommen anderer Formensprache – das Fest und Ritual als Initialzündung für die Transformation verstehen (ganz wie Wagner es in Bayreuth ebenfalls geplant hatte): auch auf theoretischer Ebene bettet sich der Künstler selbst in diesen Zusammenhang ein. Über das eindeutige Referenzsystem (Wagner, Skrjabin, Schönberg) stellt sich Nitsch in eine Tradition, über die er letztlich seine extremen Formen der im Idealfall sechs Tage dauernden Aktion legitimiert. Über kollektiv erlebte, synästhetische Erfahrungen und Handlungen sollen die Teilnehmenden – wobei die Grenzen zwischen Akteur und Zuschauer fließend sind – stimuliert werden und die Katharsis erreichen. Inwieweit Nitsch es tatsächlich schafft, eine »ritualisierung des gesamten lebensablaufes«¹⁰ zu erreichen, ist nur schwer zu beantworten; letztendlich setzt sich eine derart radikale Form nicht durch.

Als vermeintlicher Antipode Nitschs wendet sich auch Joseph Beuys (1921–86) dem Ziel des von Kunst durchdrungenen Lebens zu. Er geht in ähnlicher Konzeption wie Wagner von dem Prozess der Selbsttransformation aus, der zu der von ihm logisch entwickelten Schlussfolgerung »Jeder Mensch ist ein Künstler« führt und damit der Kunst das Potenzial einer gesellschaftlichen Reform zuspricht. So wird in der Wendung vom künstlerischen »Ich« zum »Wir« die Einbeziehung aller Gesellschaftsschichten und Menschen aller Disziplinen, Berufe etc. zu einem kollektiven, evolutionären Prozess deutlich, der auf die

¹⁰ NITSCH 1969, S. 7.

Erschaffung eines »Gesamtkunstwerks zukünftiger Gesellschaftsordnung«,¹¹ wie Beuys in Anlehnung an Wagner sagt, abzielte. Diese theoretische Vision, die sog. ›Soziale Plastik‹, vertrat Beuys unermüdlich in der Öffentlichkeit, sei es im Fernsehen, bei politischen Wahlkampagnen, bei Ausstellungen oder auch in seinen Aktionen; letztere dienten von Anfang an der stetigen Veranschaulichung seiner theoretischen Prämissen. So zeigt bereits eine der ersten Aktionen – *DER CHEF THE CHIEF Fluxus Gesang* von 1964 in der Galerie René Blocks in Berlin – die für Beuys typischen Materialien (Filz, Fett und Kupfer), die über die Dauer von acht Stunden nicht bewegt wurden. Das einzig aktive Moment der Aktion waren die Geräusche, die Beuys aus seiner Filzrolle über Lautsprecher erklingen ließ. Den Besuchern blieb lediglich der meditative Mitvollzug, der zu dem gewünschten Umdenken führen könnte. Diese noch eher passive Haltung weicht in späteren großen Aktionen, wie beispielsweise *7000 Eichen* anlässlich der *documenta 7* in Kassel 1982, dem aktiven Einbezug der Bevölkerung und des öffentlichen Raums. Solche Großprojekte lassen das Ziel einer Revolution der Gesellschaft erkennen und auch die Langfristigkeit, mit der sich Beuys diesem Gedanken widmete.

*

**

Die rezeptionsgeschichtliche Untersuchung des ›Gesamtkunstwerks‹ muss neben der Betrachtung der künstlerischen Disziplinen in besonderem Maße eine Analyse der soziokulturellen Ebene vornehmen. Die zur Bildung einer neuen Gesellschaft durch Kunst notwendige performative Interaktion berührt in der Theorie verschiedene Aspekte, die stets um die Begriffe des ›Performativen‹, der ›Interaktion‹, der ›künstlerischen Selbstinszenierung‹, des ›Rituales‹, des ›(Fest-)Spiels‹ sowie der ›Gesellschaft‹ und ›Gemeinschaft‹ kreisen.

11 BEUYS 1976.

Mit dem Begriff des ›Performativen‹ ist eng der der ›Präsenz‹ verbunden, d. h. der Ereignischarakter einer aktionalen Handlung.¹² Spätestens seit Erika Fischer-Lichtes (geb. 1943) umfangreichen Forschungen fasst der Begriff Alltagshandlungen, politische Äußerungen, mediale Inszenierungen genauso wie praktische Aufführungsdimensionen der Literatur, Kunst und Kultur und ebenso wissenschaftliche Äußerungen aus dem Bereich der ästhetischen Theorie und der Kulturwissenschaft; die ›Welt als Performance‹ ist die neue Leitformel. Den Kern dieser Forschungen bildet die Analyse von Körperhaltung und Gestik der Handelnden, die als Faktoren zur Bildung von Identität und Gemeinschaft beitragen, denn Gesellschaft und Kultur werden als Ergebnis ›performativer Handlungen‹ verstanden. ›Performativität‹ ist demnach durch Prozessualität gekennzeichnet: Nicht mehr die Textanalyse und Ermittlung möglicher Bedeutungen stehen im Zentrum, sondern die Prozesse der außersprachlichen Bedeutungsgenese. Die Schwierigkeiten im Umgang mit derartigen Formen liegen auf der Hand und werden von der amerikanischen Forscherin Peggy Phelan (geb. 1948) nochmals auf den Punkt gebracht: »Performance cannot be saved, recorded, documented or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.«¹³ Aus derartigen Themenkomplexen hält sich die kunsthistorische Forschung bisher größtenteils heraus, obwohl bereits 1979 die amerikanische Kunsthistorikerin RoseLee

-
- 12 Dieser erfuhr seit den 1960er Jahren eine kontinuierliche Erweiterung: Während sich zunächst die Sprachwissenschaften dem Feld zuwandten, gesellte sich auch zunehmend die Literaturwissenschaft hinzu und (besonders in Deutschland) die Theaterwissenschaft. Die Verwendung des Begriffs brächte die gleichen Schwierigkeiten wie das ›Gesamtkunstwerk‹ mit sich und wird daher weitestgehend vermieden. In zahlreichen Publikationen wendet sich Fischer-Lichte immer wieder Teilaspekten zu, so z. B. FISCHER-LICHTE / ROSELT 2001; FISCHER-LICHTE 2003B oder FISCHER-LICHTE 2003D; sie macht sich dabei immer wieder für den Begriff der ›Aufführung‹ stark, für den Materialität, Medialität und Ästhetizität fundamental seien; s. bes. FISCHER-LICHTE 2004. Einen Querschnitt der verschiedenen Debatten um den Begriff des ›Performativen‹ bietet der von KERTSCHER / MERSCH 2003 herausgegebene Band sowie zusammenfassend zum ›performative turn‹ MEYER 2006.
- 13 PHELAN 1993, S. 146. Dieser ›repräsentierende‹, abbildende Aspekt der Darstellungen wird von Phelan noch um die Kommunikation von Darstellungs-Produkten, von Produktionen als ›unbelebten Abbildungen‹ (Fotografien) erweitert. Sie besteht also einerseits auf der Repräsentation und stellt andererseits funktional und strukturell verschieden dominierte Darstellungs-Realitäten zusammen. S. auch Anm. 834.

Goldberg (geb. 1947) sich mit Performance-Art beschäftigte; hierzu liegen einige Ausstellungskataloge vor. Jedoch wird der übergeordnete Aspekt performativer Handlungen und ihrer Ausdrucksformen – beispielsweise in Festen und Ritualen – von der kunsthistorischen Forschung immer noch zu wenig beachtet.¹⁴ Eine Klärung der Begriffe ›Performativität‹ oder ›Performance‹ ist hier nicht zu leisten, die Termini werden im Sinne der Künstler als Aufführung und deren Entgrenzung in den Bereich der Lebenswirklichkeit verstanden und damit im Kontext des ›Gesamtkunstwerks‹ analysiert.

Das spannungreiche Verhältnis zwischen performativer und referentieller Funktion ist erst im Prozess der Aufführung zu erforschen und baut daher auf den Rezeptionsvorgang der Zuschauer. Ob es sich dabei nun um eine Theateraufführung oder eine Performance handelt, ist fast irrelevant,¹⁵ da in dem von Wagner im Bereich des Theaters ersonnenen ›Gesamtkunstwerk‹ der Zuschauer zum Koproduzenten im Augenblick des ›Festspiels‹ werden musste, um Transzendenz zu erreichen. Gelingt eine solche Transformation, wird die Performance zur absoluten Gegenwart und führt damit zu der von dem französischen Musiker und Musikwissenschaftler Daniel Charles (1935–2008) – in Anlehnung an den französischen Philosophen Jean-François Lyotard (1924–98) und den belgischen Kunsthistoriker Thierry de Duve (geb. 1944) – 1989 gezogenen Schlussfolgerung, dass die Performance »nicht in der Zeit [geschieht], sie erzeugt ihre eigene Zeit; sie ist nicht im Raum, sie schafft ihren eigenen Raum. Präsenz wird Aktualität«. ¹⁶ Dies erklärt auch, weshalb der räumlich enge Bereich des Theaters im Laufe der Entwicklung des ›Gesamtkunstwerks‹ verlassen werden konnte und der Rezipient zunehmend aktiver wird. Denn der Höhepunkt der Performance, so Charles weiter, sei erreicht, wenn das Publikum aktiver Teil der Koppelung mit dem Performer werde; solche Vorgänge seien ›politisch‹ zu nennen, im Sinne des deutschen Philosophen Martin Heidegger (1889–1976) als Ort der Geschichte. Die Interaktion ist also grundlegend, um die im Kunstwerk ruhende Wirklichkeit überhaupt offenbaren zu können, wenn alle Teilnehmenden z. B. durch die Rückführung auf archaische Phänomene, das Überschreiten des gegenwärtigen Augenblicks und/oder Überschreiten der endlichen Wirklichkeit zu neuer Erkenntnis gelangen.¹⁷

14 S. GOLDBERG 1979; zur kunsthistorischen Forschungslage HANTELMANN 2001.

15 S. FIEBACH 2001, S. 754–758.

16 CHARLES 1989, S. 79.

Das messianisch anmutende Auftreten der Künstler, die Wert auf eine Selbstdarstellung und -inszenierung legen, ist bezeichnend für Kunstwerke mit gesamtgesellschaftlichem Anspruch. So hielt bereits 1959 der amerikanische Soziologe Erving Goffman (1922–82) fest: »Wir alle spielen Theater.«¹⁸ Dieser Topos des ›Welttheaters‹, der seit einigen Jahren in den Kultur- und Sozialwissenschaften als Konzept wiederentdeckt wird, ist auch auf den Kunstbetrieb als öffentliche Bühne anwendbar; darin inszeniert sich ein Künstler in verschiedenen sozialen Rollen wie z. B. als Künstlerfürst, Bürgerschreck, Universalgenie, Träumer, Sammler, Wissenschaftler, Reformler oder Politaktivist. Meist werden differenzierte Systeme von Rollenübernahmen vorgenommen, die den Erfolg der Selbstinszenierung der Künstler garantieren sollen. Eine derartige Selbstinszenierung hängt eng mit der Schaffung eines Mythos zusammen, der als Begriff bei Wagner – im Vergleich zu den Mythologen im Umkreis der Romantik – eine Erweiterung erfährt, indem dieser den Mythos zum konstanten Erklärungsmodell der Wirklichkeit erhebt.¹⁹ Eine Demystifikation des Mythos und der Künstlermythen will die vorliegende Arbeit jedoch nicht leisten, sondern sie sieht vielmehr in der Ausgestaltung eines Künstlerbildes, eines Images die Voraussetzung für ein ›Gelingen‹ des ›Gesamtkunstwerks‹, denn erst die vom Künstler selbst angelegte und auf unterschiedliche Weisen forcierte Schaffung einer Kunstfigur wird durch den Rezipienten zur Kultfigur.²⁰ Der Körper und seine Materialität mit seiner Präsenz und seinen Fähigkeiten sind von immanenter Bedeutung, allerdings nicht im Sinne lebender Kunstwerke, sondern es geht vielmehr um einen totalitären Kunstbegriff, der das gesamte Menschsein umfasst²¹ und in sozialen Gemeinschaften genauso wie im Kunstkontext oft als Spiel, Ritual oder Geste in Erscheinung tritt.

17 S. ausführlicher ROMBOLD 1980.

18 S. GOFFMAN 2010, bes. S. 19–23 (Definition der Rolle), 17–233 (Zusammenfassung).

19 S. BORCHMEYER 2000; allgemein zur ›Kunst als Mythos der Moderne‹ VOSSKÜHLER (2004), bes. S. 19f.

20 »So verstanden ist die Existenz eines Image die Voraussetzung für die Herstellung eines Idols, ist die Kunstfigur die unverzichtbare Basis der Kultfigur.« (GROBLEWSKI 1993, S. 52.) Zu Kultfigur und Mythenbildung s. GROBLEWSKI/BÄTSCHMANN 1993.

21 Im Zusammenhang mit totalitären Konzepten muss eigentlich auch der Begriff des ›Fragments‹ fallen; da dieser jedoch weder für Wagner bei seinem ›Gesamtkunstwerk‹ noch in der Folge eine Rolle spielt, wird auf weitere Ausführungen verzichtet; s. hierzu exemplarisch die Aufsätze in SORG/WÜRFEL 2006, bes. von FETSCHER 2006; SCHMITZ-EMANS 2006 und DANUSER 2006.

Dem Ritual kommt aufgrund seiner Möglichkeiten der Erhaltung und Restitution von Gemeinschaft eine entscheidende Funktion zu, wobei eben nicht nur die von den Soziologen, Politologen und Pädagogen beschriebenen symbolischen Gehalte wichtig sind,²² sondern auch der performative Charakter, wie er v. a. von der Theaterwissenschaft in den letzten Jahren erfasst wurde.²³ Der sog. ›cultural performance‹ folgend können die aufeinander bezogenen kulturellen Praktiken der Inszenierung, Performativität und Wahrnehmung betrachtet und damit eine charakteristische Seite von theatraler Kunst, die weit in die Bereiche des gesellschaftlichen Lebens greift, beobachtet werden.²⁴ Auf diese Weise können die Gefühle, Vorstellungen und Mythologien, die sich beim Teilnehmenden eines Rituals konstituieren, erforscht und damit bestimmte Formen wie das von Wagner aufgegriffene ›kultische Fest‹²⁵ besser eingeordnet werden. Zugleich bietet das ›Fest‹ mit seinem alltagsfernen Dasein die Möglichkeit der Wirklichkeit (zumindest temporär) zu entrücken. Dies bedeutet dann für das ›Gesamtkunstwerk‹, nach Odo Marquard (1928–2015), dass es »nicht neben die vorhandene alltägliche und festliche Wirklichkeit treten [will], sondern an ihre Stelle: das Gesamtkunstwerk ist jenes totale Fest und Moratorium des Alltags, das die vorhandene Wirklichkeit nicht mehr gelten lässt, und ist schließlich – ernst genommen – auf ästhetische Weise das, wogegen es gerufen wurde: der revolutionäre

22 Z. B. LUCKMANN 1999 versteht Rituale als kommunikative Handlungsform des Symbols, KRAML 1999 blickt allgemein auf Verhaltenskoordinierungen und MÖRTH 1999 nimmt die Religion als wichtigen Faktor mit in den Blick, ähnlich auch ZITKO 1998 mit seiner Betrachtung von Religion und Macht.

23 Die Arbeiten hierzu stammen fast alle aus dem Umkreis des von Fischer-Lichte geleiteten SFB ›Kulturen des Performativen‹, so z. B. FISCHER-LICHTE U. A. 2003; GRONAU/ROSELT 2004; WULF/ZIRFAS 2001; 2003 und 2005, je mit der Darlegung unterschiedlicher wissenschaftlicher Positionen unter ausführlicher Nennung der Literatur. S. zur historisch-semantischen Erläuterung des Begriffs TÄNZLER 2003.

24 Ich gehe dabei davon aus, dass eine Kategorisierung in Theater und Performance nicht notwendig ist, da die Grenzen gerade im Bereich des ›Gesamtkunstwerks‹ zu fließend sind; vgl. JAPPE 1993, S. 53. Dass das Verhältnis der Begriffe ›Inszenierung‹ und ›Theater‹ nicht unproblematisch ist, da gerade der Begriff der ›Inszenierung‹ zum Schlüsselbegriff kultur- und politikwissenschaftlicher Debatten wurde, legen ausführlich MEYER/ONTRUP/SCHICHA 2000 dar.

25 S. zu den verschiedenen Traditionslinien BORCHMEYER 2000, S. 72–79.

Ausnahmezustand.«²⁶ Das ›Gesamtkunstwerk‹ in diesem Sinn soll also die Wirklichkeit zu einem homogenen Kunstgebilde umformen. Es geht demnach nicht um eine künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit, sondern um die Aneignung und Integration der Wirklichkeit durch Änderung der Kunst; dies kann – wie zu sehen sein wird – auf unterschiedliche Weisen erfolgen. Die Begriffe der ›Wirklichkeit‹ und ›Realität‹ werden häufig äquivalent verwendet, auch wenn dies aus historisch-philosophischer Perspektive nicht korrekt ist. Eine Differenzierung der Begriffe existiert lediglich in der deutschen Sprache, wobei ›Wirklichkeit‹ in der Regel das haptische, also tatsächliche oder auch ›echte‹ Vorhandensein meint, aber auch universal verstanden werden kann und dann einen totalitären Anspruch erfüllt; in dieser indifferenten Form verwenden ihn schließlich auch die meisten im Folgenden behandelten Künstler.²⁷

Feste sind außerdem gemeinschaftsbildend und unter diesem Aspekt essenziell für das ›Gesamtkunstwerk‹. Die grundlegende Studie von 1887 des deutschen Soziologen Ferdinand Tönnies (1855–1936) geht davon aus, dass sowohl ›Gemeinschaft‹ als auch ›Gesellschaft‹ Formen sozialer Bejahung seien, wobei sich die ›Gemeinschaft‹ durch den Willen des Einzelnen, sich als Teil des Kollektivs zu verstehen, auszeichne, wohingegen der als Mittel zum eigenen Zweck motivierte Anschluss an ein Kollektiv ›Gesellschaften‹ konstituiere.²⁸ Streng genommen schließen sich also ›Gemeinschaft‹ und ›Gesellschaft‹ aus, unter empirischen Gesichtspunkten ist jedoch häufig eine gemischte Verwendung zu beobachten. So differenzieren auch die Akteure im Kontext des ›Gesamtkunstwerks‹ meist nicht genügend zwischen den beiden Begriffen, prinzipiell ist jedoch

26 MARQUARD 1989, S. 688. Dieses durchaus kritische Plädoyer für das Feiern von Festen führt Marquard zu der Schlussfolgerung »gut geschlafen ist halb gefeiert« (S. 691).

27 Einen Überblick der Problematisierung des Begriffs gibt der Lexikonartikel von TRAPPE 2004. Im Zuge der sich ausbreitenden Diskussionen über ›Medienwirklichkeit‹ werden sowohl altbewährte Kriterien der Seinsfragen als auch neue Kategorien, wie z. B. die ›multiple realities‹, bemüht und entwickelt. Gleichzeitig zeigt sich, dass Wirklichkeit als pluraler Begriff verstanden werden muss, da Individuen aus verschiedenen Gründen verschiedene Wirklichkeiten konstruieren. Derartige ›mediale Wirklichkeiten‹ setzen keine körperlichen Erfahrungen voraus; s. KUHN 2009, S. 196. Die Frage, ob das illusionistische Erleben einer ›Wirklichkeit‹ Wagner in seinem Konzept des ›Gesamtkunstwerks‹ ausreichte, kann nicht beantwortet werden, da sich hierzu keine konkreten Äußerungen finden.

28 S. TÖNNIES 1935, bes. Buch 1, § 6.

zu beobachten, dass ›Gemeinschaft‹ meist im Zusammenhang mit der freiwilligen Konstitution bzw. dem Anschluss an eine Gruppierung genannt wird – dies kann auch unter Zwang erfolgen, wie besonders bei den Nationalsozialisten anschaulich –, ›Gesellschaft‹ hingegen meist – wenn auch oftmals unbestimmt – politisch konnotiert ist. Prinzipiell greifen derartige Überlegungen unmittelbar in das Themenfeld von Politik und Kunst, wie es auch dem ›Gesamtkunstwerk‹ inhärent ist. Allerdings ist hier kein fest umrissener Politikbegriff auszumachen, sondern eher einer im Sinne der Systemtheorie des deutschen Soziologen Niklas Luhmann (1927–98):²⁹ Mit Hilfe von Kommunikation soll eine Komplexitätsreduktion herbeigeführt werden, die durch Beobachtung, Versuch und Irrtum über lange Zeit eine emergente Ordnung, das sog. ›Soziale System‹, entstehen lässt. Gleichzeitig geht Luhmann mit dem Begriff der ›Kontingenzbewältigung‹ davon aus, dass es keine in sich geschlossene und universelle Theorie gibt, da Erkenntnis erst in selbstreferenziellen Prozessen entstehe, die ältere Erkenntnisse voraussetzen. Von solch einem offenen Politikverständnis muss im Folgenden ausgegangen werden, um die Dimensionen des Konzepts ›Gesamtkunstwerk‹ greifen zu können und um nicht mit der Annahme, es sei eine fest umrissene, politisch konkret ausgerichtete Form der Mobilisierung von Individuen, das Ziel zu verfehlen.

Die grundlegende Vorstellung, dass das Kunstwerk dem Menschen höhere, jenseits des Alltäglichen liegende Wirklichkeiten zugänglich machen könne, lässt sich als Grundmotivation des ›Gesamtkunstwerks‹ verstehen. So findet sich in zahlreichen Kunsttheorien, Künstlertraktaten und Kunstwerken immer wieder die Ambition, Kunst als Medium zu verstehen, das das Potenzial zur Transzendenz in sich birgt. Auch in einer sich von Metaphysik und Theologie distanzierenden Kunst finden sich immer wieder Formen von Religiosität, wie z. B. durch die Rückführung auf ›Urphänomene‹, das Überschreiten des gegenwärtigen Augenblicks und das Überschreiten der endlichen Wirklichkeit. Dass Kunst – gerade mit Blick auf eine zunehmende Säkularisierung – dann häufig als ›Ersatzreligion‹ titulierte wurde, verwundert nicht, genauso wenig, dass der Begriff der ›Kunstreligion‹ nahe am ›Gesamtkunstwerk‹ liegt. Die jüngsten Untersuchungen zur ›Kunstreligion‹ des deutschen Literaturwissenschaftlers Bernd Auerochs (geb. 1960) gehen davon aus, dass das Phänomen in drei Phasen unterteilt werden müsse, wobei Wagner mit seiner Radikalisierung der ›Kunstreligion‹ die

29 LUHMANN 1987, S. 156f.

zweite Phase maßgeblich geprägt habe.³⁰ Kunst werde hier zur modernen Religion der Gebildeten, indem sie nicht nur offenbaren, sondern auch erlösen könne. Eine solche Erlösung durch Kunst als innerweltliches Geschehen ohne göttliche Instanz liegt als Kerngedanke dem ›Gesamtkunstwerk‹ zugrunde, das sich daher in Teilen religiöser Praktiken bedient. Ausgelöst werden können zwei gesellschaftliche Dispositive: Ritual und Trance,³¹ wobei das Rituelle kontrollierbar, bei der Trance hingegen der Kontrollverlust entscheidend sei.

*

**

Die Untersuchungen stützen sich auf zahlreiche Quelltexte sowie Vorarbeiten in der Fachliteratur: Hierzu zählen baumonografische Untersuchungen sowie Forschungen zu Leben und Werk einzelner Architekten und Künstler genauso wie eine Reihe von musik- und theaterwissenschaftlichen Monografien zu Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts.³² Hier zeigte sich eine weitere Schwierigkeit: Das Spektrum der Literatur umfasst mehr als bei anderen Themengebieten neben Forschungsliteratur auch eine große Zahl populärwissenschaftlicher Titel von mehr oder minder fragwürdiger Qualität, beispielsweise zahlreiche Texte zur Anthroposophie, deren Bandbreite von seriöser Forschung bis zu dubioser Esoterik reicht. Vorweg sei gesagt, dass die Übernahme entsprechender Termini keine Zustimmung zu den damit vertretenen weltanschaulichen Konzepten impliziert, doch muss sich auch der kritische Umgang des entsprechenden (Fach-)Vokabulars bedienen. Die Menge der Literatur zu den einzelnen Gebieten veranschaulicht bereits das jeweilige Forschungsinteresse; so finden sich bei Wagner Publikationen zu allen Bereichen, also zu Musik, Kunstauffassung und Politik; das könnte

30 S. AUEROCHS 2006. S. auch die Aufsätze in KAISER/LEY 2004. Das Problem am Begriff der ›Kunstreligion‹ ist, dass sie zunächst – ähnlich wie das ›Gesamtkunstwerk‹ – den Anschein erweckt ein Konzept zu sein, jedoch gestaltet sich dies weitaus schwieriger und harrt noch einer differenzierten Untersuchung.

31 S. DOUGLAS 1986, S. 112f.

32 Ein kurzer Literaturüberblick mit der wichtigsten Forschungsliteratur findet sich zu Beginn der einzelnen Kapitel in einer Fußnote. Es wird ausschließlich mit Kürzeln gearbeitet, die über das Literaturverzeichnis zu entschlüsseln sind. Außerdem werden sämtliche Hervorhebungen aus den Vorlagen übernommen.

dazu führen, die ohnehin zu konstatierende Dominanz Wagners nochmals zu überschätzen. Mit den avantgardistischen Visionen des ›Gesamtkunstwerks‹ beschäftigte sich die Forschung hingegen kaum unter differenziertem Blickwinkel – und wenn, dann nicht bezüglich der Rückbeziehung und Abgrenzung zu Wagner.

Mit dem ›Gesamtkunstwerk‹ als konzeptionelle Idee setzt sich die Forschung seit 1983 auseinander. Als Initialzündung dazu darf die von Harald Szeemann (1933–2005) konzipierte Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* mit ihrem Katalog verstanden werden.³³ Hier wurde zwar eine große Bandbreite des unübersichtlichen Themenfelds behandelt, jedoch nicht geordnet oder theoretisch präzisiert. Bazon Brock (geb. 1936)³⁴ und Odo Marquard³⁵ versuchten in diesem Katalog eine genauere Bestimmung des ›Gesamtkunstwerk‹-Begriffs und kamen zu zwei grundsätzlichen Definitionen: Brock plädiert dafür, dass ein ›Gesamtkunstwerk‹ nicht allein aus einem ästhetischen Anspruch entstehe, sondern als »gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge«;³⁶ dafür führt er den Begriff der ›Totalkunst‹ ein, der sich, umgesetzt in der Gesellschaft, als ›Totalitarismus‹ äußere.³⁷ Marquard hingegen geht von einer »Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität« aus;³⁸ auch er beschränkt sich nicht nur auf die künstlerischen Disziplinen. Beide Autoren bemängeln demnach die Überdehnung des Begriffs, die zu einer großen Beliebigkeit in der Verwendung führt und nochmals wissenschaftsgeschichtlich zu untersuchen wäre.³⁹ Als Materialsammlung ist der Katalog daher verdienstvoll, doch klärt er nicht über theoretisch-definitivische Kategorien auf.

33 S. AUSST.KAT. DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK 1983. Diese Ausstellung wurde von weiten Teilen der Literaturkritik als »von epochaler Tragweite gewertet.« (FORNOFF 2004, S. 13; er bezieht sich auf die Besprechung von ZELLWEGER, Harry, in: *Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst*, XXXVI (1983), H. 3–4, S. 145f.)

34 S. BROCK 1983.

35 S. MARQUARD 1983.

36 BROCK 1983, S. 23.

37 Ebd., S. 24.

38 MARQUARD 1983, S. 40.

39 Vgl. Anm. 55.

Denkanstöße in diese Richtung gibt der 1994 von Hans Günther herausgegebene Tagungsband *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*.⁴⁰ Er enthält Aufsätze zu verschiedenen Aspekten der Thematik; so erfolgt zwar keine umfassende theoretische Auseinandersetzung mit dem ›Gesamtkunstwerk‹, dafür wird es aber erstmals kategorisiert; darunter ist beispielsweise auch der Aufsatz von Juan Allende-Blin *Gesamtkunstwerke – von Wagners Musikdramen zu Schreyers Bühnenrevolution*.⁴¹ Erweitert wird das Spektrum in dem Tagungsband der Akademie Loccum *Der Traum vom Gesamtkunstwerk* von 1998: Klaus Englerts Aufsatz *Der Traum vom Gesamtkunstwerk. Das ästhetische Dispositiv der Moderne?* liefert darin einen Überblick über die Weite des thematischen Felds;⁴² die projektierte explikative Funktion des Buches geht jedoch durch die Aneinanderreihung der Einzelbeiträge verloren. Auch der von Inge Baxmann 1999 veröffentlichte Aufsatz *Verbindung der Künste und Verknüpfung der Sinne* gibt interessante Ansätze, v. a. hinsichtlich einer Rezeption des ›Gesamtkunstwerks‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Frankreich; allerdings fällt auch hier die Fokussierung auf Theoriegebilde auf, die die Auswahl der Beispiele nur bedingt klärt.⁴³ Eine umfassende Studie legte Roger Fornoff 2004 mit seiner Publikation *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* vor.⁴⁴ Es handelt sich um eine überwiegend theoretisch angelegte Arbeit, die nur bedingt der Frage der praktischen Umsetzung der Idee nachgeht.⁴⁵ Im Ansatz Marquards folgend sieht Fornoff das Entstehen des Konzepts des ›Gesamtkunstwerks‹ in der Romantik, betrachtet dieses bis in die Anfangsphase des 20. Jahrhunderts, erscheint dann allerdings zu beliebig in der Auswahl der untersuchten Projekte v. a. in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (hier wird nur Hermann Nitsch angeführt). Genauso wie diese v. a. philologisch-literaturwissenschaftliche Arbeit setzt auch die theaterwissenschaftliche Untersuchung von Guido Hiß *Synthetische Visionen* ein Jahr später (2005) mit der

40 S. GÜNTHER 1994.

41 S. ALLENDE-BLIN 1994.

42 S. ENGLERT 1998.

43 S. BAXMANN 1999.

44 S. FORNOFF 2004.

45 STEIN 1963 stellt in seinem Aufsatz *Richard Wagner und das Gesamtkunstwerk* hingegen die These auf, dass Wagners Theorien nur eine »sehr bedingte Gültigkeit« (S. 105) besäßen und damit – im Gegensatz zu seinen Werken – fast keinen Einfluss ausgeübt hätten. Eine Annahme, die komplementär zur vorliegenden Arbeit steht und auch nicht entsprechend fundiert werden kann.

Untersuchung der Romantik an;⁴⁶ er resümiert größtenteils die bisherigen Ergebnisse hinsichtlich einer Synthese der Künste im Bereich des Theaters. Mit der Problematik der Forschung beschäftigt sich erneut 2006 Anke Finger in *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*,⁴⁷ hält dabei jedoch ihrer eigenen Kritik nicht stand, denn auch hier scheint die Auswahl der behandelten Projekte willkürlich. Zwar berufen sich alle Forscher auf Wagner, doch wird dessen Konzeption des ›Gesamtkunstwerks‹ lediglich vergleichend eingeordnet und bewertet, selten eine Rezeptions- bzw. Modifikationslinie nachvollzogen. Es bleibt hier meist bei einsätzigen Verweisen – so z. B. bei Dieter Henrich in seinem Aufsatz *Gesamtkunstwerk und Partialkunst* von 2001 auf Joseph Beuys⁴⁸ –, die keine analytische Untersuchung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede vornehmen.

Die Beliebigkeit des Begriffs veranlasste 1989 Erika Fischer-Lichte, in ihrem Aufsatz *Das »Gesamtkunstwerk«. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?* eine klare Ablehnung oder Annahme des Begriffs ›Gesamtkunstwerk‹ zu fordern.⁴⁹ Sie konstatiert ein »grundlegende[s] Dilemma« in der Begriffsverwendung; das Wort werde »einerseits gebraucht, weil er als vage, undefiniert und daher beliebig zu füllen gilt; andererseits aber gerade aus dem entgegengesetzten Grund, nämlich weil mit ihm eine ganz bestimmte Bedeutung intendiert wird.«⁵⁰ Diese seit Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem ›Gesamtkunstwerk‹ kritisierte willkürliche Verwendung des Begriffs zeigt sich auch noch in der spezifischen Fachliteratur, die meist nicht ausreichend den Rezeptionslinien nachspürt oder nicht zwischen rein theoretischem Konstrukt und Realisierungsversuchen der Vision differenziert. Wolfgang Lange geht in seinem Aufsatz *Gesamtkunstwerk Madonna* 1994 davon aus, dass das ›Gesamtkunstwerk‹ immer ein Traum und eine Fiktion sei, die die Künstler versucht hätten zu erreichen, wobei die jedoch immer wieder gescheitert wären.⁵¹ Er kommt zu dem Schluss: »Wenn die [w]agnersche Utopie überhaupt irgendwo realisiert worden ist, dann in der nur zu oft abschätzig behandelten Kulturindustrie. [...] Wo anders als in Hollywood hat das von Wagner erträumte ›Kunstwerk der Zukunft‹ das Licht

46 S. HISS 2005.

47 S. FINGER 2006.

48 S. HENRICH 2001.

49 S. FISCHER-LICHTE 1989.

50 Ebd., S. 63.

51 S. LANGE 1994.

der Welt erblickt?«⁵² Interessant sind in diesem Zusammenhang v. a. die jüngsten amerikanischen Forschungen wie z. B. die Publikation des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Matthew Wilson Smith *The total work of art* von 2007.⁵³ Er nimmt nach einer Analyse des wagnerschen ›Gesamtkunstwerks‹, dessen Zweipoligkeit er auch hervorhebt, das Bauhaus mit seinen Theaterprojekten in den Blick, Bertolt Brechts (1898–1956) episches Theater, Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* (1935), um schließlich mit der Betrachtung des Themenparks von Disney World und Andy Warhols (1928–87) Performances das Spektrum hin zur Pop-Kultur und Betrachtung des Cyberspaces zu weiten. Dieser große Bogen gibt interessante Einblicke in die divergenten Spielformen des ›Gesamtkunstwerks‹, verliert aber zum einen die konkrete Rezeptionslinie aus dem Blick, und zum anderen erklärt sich einmal mehr nicht die Auswahl der Untersuchungsgegenstände, die wiederum meist nur aus theoretischer Perspektive beleuchtet werden. Etwas enger greift die amerikanische Kunsthistorikerin Juliet Koss in ihrem Buch *Modernism after Wagner* von 2010 den Begriff.⁵⁴ Sie geht ebenfalls von Wagner aus und nimmt dann die Darmstädter Mathildenhöhe, die ›Retheatisierung‹ des Theaters in München um 1900 und das Bauhaus in den Blick. Erneut stellt sich die Frage nach Auswahl der Untersuchungsgegenstände sowie den Rezeptionslinien; grundsätzlich jedoch handelt es sich bei dieser Studie um die erste wissenschaftliche Untersuchung zu dem Themenkomplex.

In Anlehnung an Brocks Versuch, mittels einer Wortneuschöpfung das ›Gesamtkunstwerk‹ konkreter zu fassen und abzugrenzen, zeigen sich auch in der Sekundärliteratur einige Versuche, auf diese Weise die Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff zu umschiffen. Angela Merte beispielsweise geht 1998 in ihrer Publikation *Totalkunst* davon aus, dass »der Begriff Gesamtkunstwerk oft mit den Opern Richard Wagners identifiziert« werde und daher scheint es ihr angebracht, »für Konzepte und Medien des 20. Jahrhunderts, die sich weder des Mediums der Oper noch der theoretischen Grundlage Wagners bedienen, einen neuen Begriff zu wählen.«⁵⁵ Was sie damit aber vorschlägt, ist letztlich nur eine

52 LANGE 1994, S. 274. Interessant ist hier v. a. auch die Spezifizierung mit der Begrifflichkeit des ›Kunstwerks der Zukunft‹, das quasi die Vorstufe zum ›Gesamtkunstwerk‹ ist; s. Kapitel II.1.

53 SMITH 2007.

54 S. KOSS 2010.

55 MERTE 1998, S. 11. Interessant ist v. a. ihre Annahme, dass »die Auseinandersetzung mit dem Thema nun [nach 1945] auch in einem wissenschaftlich, medientheoretischen

Verschiebung der Problematik und eventuell noch weitere Ausdehnung. Aus soziologischer Perspektive geht Merte stärker von Schlagworten wie ›Rituale‹, ›Fest und Spiel‹, ›Kunstreligion‹, ›Ekstasen‹ oder ›Performance – Performanz‹ aus, unter denen sie dann kenntnisreich Beispiele heranzieht, diese jedoch nie eingehender analysiert. Diesem immer wieder in der Forschung zu beobachtenden Defizit soll in der vorliegenden Arbeit mit gründlichen kunsthistorischen Betrachtungen der ausgewählten Beispiele begegnet werden, um entsprechende Auswertungen vornehmen zu können.

Ralf Beil ordnet sich 2010 mit der von ihm kuratierten Ausstellung *Gesamtkunstwerk Expressionismus* in die Tradition von Szeemann. Mit Blick auf den gleichen Zeitraum wird beabsichtigt das ›Gesamtkunstwerk‹ als »kulturhistorisches Panorama« und »Innenansicht des Expressionismus« im Sinne Wagners anzuwenden.⁵⁶ Doch auch hier fehlt die phänomenologische Untersuchung des Konzepts, sodass weder die proklamierte Rezeption Wagners im Folgenden aufgegriffen wird, noch die Wechselwirkungen von Theorie und Praxis. Ebenfalls als direkte Reaktion auf Szeemanns Katalog *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* beschäftigte sich André Vladimir Heiz 1984 in seinem Aufsatz *Das Individuum findet nicht statt* philosophisch-literarisch mit dem Thema. Er betont darin nochmals die vorbildhafte Rolle Richard Wagners für das ›Gesamtkunstwerk‹ und plädiert zugleich dafür, dass das Konzept als ein »typisch deutsch[es]« eingehender untersucht werden müsse;⁵⁷ selbst eine europäische Vereinnahmung sei schwierig ohne den Vergleich subkultureller und nationaler Konfigurationen. So wird der ›Hang zum Gesamtkunstwerk‹ in seinen Augen zum »Opfer eines der abendländischen Grundmuster[s]: der Idee vom *ewigen Zustand*, einer unwiderruflichen Sicherheit, daß ein Baum ein Baum ist, Kunst auf ewig Kunst, die Zukunft die Zukunft und gewiß besser.«⁵⁸

Diskurs statt[findet].« (S. 57.) S. dann ihre Ausführungen zu Gilles Deleuze (1925–95), Jacques Derrida (1930–2004), Jean Baudrillard (1929–2007), Walter Benjamin (1892–1940), Theodor W. Adorno (1903–69), Vilém Flusser (1920–91) und Marshall McLuhan (1911–80) S. 57–70. Eine solche philosophisch-wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung des ›Gesamtkunstwerks‹ strebt die vorliegende Arbeit nicht an.

56 AUSST.KAT. GESAMTKUNSTWERK EXPRESSIONISMUS 2010, S. 14 (Einleitung von Ralf Beil).

57 HEIZ 1984, S. 180.

58 Ebd., S. 183.

Bis heute ist ›Gesamtkunstwerk‹ daher – wie bereits Szemann kritisierte – in den unterschiedlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen eine fast »beliebig verwendbare Begriffshülse« geblieben.⁵⁹ Jeweils an die eigene Fachrichtung angelehnt, ist die Forschung meist zu großzügig in der Verwendung des Wortes vorgegangen und blieb methodisch oftmals lediglich an der Schwelle zur Inter- oder Transdisziplinarität stecken. So offen das Konzept selbst von Anfang an angelegt war, so vielfältig sind auch die Bedeutungen, die der Begriff in kunsthistorischen und -wissenschaftlichen Schriften annimmt: Das Spektrum erstreckt sich über das ›barocke‹ und ›sakrale Gesamtkunstwerk‹⁶⁰ ebenso wie das ›Gesamtkunstwerk als Problemstellung‹⁶¹ oder den ›Tod des Gesamtkunstwerks‹⁶². Dieses zunehmend konturlose, verzerrte Bild zurechtzurücken und dabei den Blick auf die Mechanismen der Wagner-Rezeption zu schärfen sowie eine Differenzierung totalitärer Konzepte vorzunehmen, ist Aufgabe der vorliegenden Studie.

Hier wird keine Wissenschaftsgeschichte des ›Gesamtkunstwerks‹ geschrieben, d. h. es wird nicht die historische Verwendung des Begriffs und dessen sich wandelnde Bedeutung über die letzten 150 Jahre im Fokus stehen. Stattdessen soll das Konzept in seiner inhaltlich-künstlerischen Rezeption untersucht werden. Die Verwendung des Begriffs im Zusammenhang barocker Ideale beispielsweise ist seit den 1920er Jahren in der Forschungsliteratur zu beobachten und wird seit Mitte der 1980er kritisch hinterfragt; was jedoch die inflationäre Anwendung des Begriffs, auf alles, was in multimedialer Weise im Miteinander der verschiedenen beteiligten Kunstgattungen ein sinnlich erfahrbares Ineinander schafft, nicht stoppen kann. Dabei ist eigentlich eine klare Differenzierung möglich: Denn Wagner stellt gerade mit der gezielten und seltenen Verwendung des Terminus diesen ins Zentrum seiner Kunsttheorie, indem er, auf den sich die spätere Begriffsverwendung weithin berief, gerade das Festspiel in den Fokus seiner Betrachtungen rückte, von dem ausgehend eine Transformation der Gesellschaft erfolgen sollte.

Ebenso wenig wird es um die Frage der Erneuerung von Wagners Opern gehen, da die ›Musikdramen‹ und ihre späteren Inszenierungen im Kontext des Gedankens der Transformation durch Kunst im Akt der ›Aufführung‹ eher als wiederholte Versuche in der Erreichung des von Wagner proklamierten Ziels ver-

59 SZEEMANN 1983, S. 17.

60 HOFMANN 1966, S. 22, 104.

61 HOFSTÄTTER 1963, S. 13.

62 SEDLMAYR 1948, S. 88.

standen werden müssen denn als neue, selbstständige Versuche einer Realisierung des zweipoligen Konzepts ›Gesamtkunstwerk‹. So bleibt die Regieführung und damit der gesamte Prozess, bis es zur tatsächlichen aktionalen Handlung kommt, größtenteils unberücksichtigt. Die Dokumentation dieser performativen Künste bildet zudem ein eigenes Themenfeld, das leider wenig behandelt werden kann. Hier wären weitere Nachforschungen unbedingt wünschenswert, da mit dem medialen Festhalten – seien dies Filme, Fotos, Zeichnungen, Entwürfe oder Partituren etc. – meist eine zusätzliche Interpretationsebene entsteht. Unberücksichtigt bleibt außerdem die Betrachtung der Literaturproduktion, denn für Wagner ist sie zwar im gesungenen Wort wichtig, jedoch für die Kernaussage des ›Gesamtkunstwerks‹ nicht unbedingt relevant. So wird auch die sich rapide verändernde literarische Gattung zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine Beachtung finden, da gerade in der Zeit nach 1945 keine literarischen Vorlagen mehr notwendig sind, um die gleiche künstlerische Idee zu transportieren. Es wird daher auf die einzelnen künstlerischen Disziplinen im visuellen und akustischen Bereich fokussiert, im Sinne einer synästhetischen Wahrnehmung der Kunst.

Nur aus einer interdisziplinären Perspektive lassen sich Fragestellungen zum ›Gesamtkunstwerk‹ bearbeiten, sollen sie nicht grundsätzlich am Thema vorbeigehen. Schon die Untersuchung der ästhetischen Komponenten Architektur, Aufführung und Musik bedingt es, eine interdisziplinäre Vorgehensweise zu wählen. In dieser Studie werden daher die von der Forschung im Einzelnen bereits erprobten kulturwissenschaftlich-ikonologischen sowie kunstsoziologischen Ansätzen mit musik- und theaterwissenschaftlichen verbunden. Die größte Schwierigkeit besteht dabei einerseits in den nur schwer objektivierbaren Begriffen der Disziplinen und andererseits in der Verwobenheit der Forschungsgebiete untereinander: Interdisziplinäres Vorgehen beim ›Gesamtkunstwerk‹ kann sich prinzipiell mit einer künstlichen Separierung der Disziplinen nicht vertragen, wenn in ihrer Verschmelzung gerade der Kern des politisch-sozial-ästhetischen Konzepts bestand. So werden an einigen Stellen Bereiche wie Funktion, Ästhetik und deren Auswirkungen auf die ›Politik‹ (oder umgekehrt) miteinander verbunden. Besonders evident wird dies bezüglich der Überlegungen zur Synästhesie: Die Vision, fernab von der materialistisch-säkularen Gegenwart Räume zu schaffen, in denen der Sehnsucht nach ›Geistigkeit‹ und Spiritualität nachgegangen werden könne, erklärt die Annäherung an die Thematik von Seiten der Kunstgeschichte, macht zugleich jedoch augenfällig, wie wichtig eine kulturanthropologische Sicht auf solche Themengebiete in der Forschung ist. Bemüht wird daher eher eine problemgeschichtliche Ansatzweise, die es ermöglicht, auch auf

den ersten Blick divergente künstlerische Positionen miteinander zu vergleichen und im Rahmen einer konzeptionellen Idee gleichwertig zu betrachten. In vielerlei Hinsicht haben sich dadurch neue Perspektiven aufgetan, die im traditionellen kunsthistorischen Verständnis bisher nicht parallelisiert wurden; eine Heroenschreibung liegt dieser Arbeit demnach völlig fern, selbst wenn sie sich auf namhafte Protagonisten bezieht – durch die Selbstmystifizierung der Künstler ist dies jedoch dem Thema inhärent.