

69 Gesamtkunstwerk und Richard Wagner

»Ich habe selten an Wagner gedacht. Aber ich schätze seine Idee des Gesamtkunstwerks, obwohl diese später zu sehr sakralisiert und mythologisiert wurde. Ich schätze auch an Wagner, daß er sich anfangs für die Politik einsetzte. Er hat sich sogar mit ökonomischen Fragen beschäftigt. Darum glaube ich, daß die Basisidee seines Gesamtkunstwerks anfangs eine ganz andere Stoßrichtung hatte als später, als er merkte, was er alles aus Tönen hervorzaubern konnte, und er die alte Dimension des Gesamtkunstwerks erst einmal wieder aus dem Bewußtsein verlor« (Beuys, zit. n. Graevenitz 1984, 13).

So äußert sich Beuys 1984 in einem Interview mit Antje von Graevenitz zur Frage, ob er Wagnerianer sei. Die Bezugnahme Beuys' auf Richard Wagner ist jedoch schon früher auszumachen: In seinem ersten *Lebenslauf Werklauf* von 1964 zählte Beuys Wagner zu einem ›Wendepunkt‹, auch wenn er sich dann in späteren Lebensläufen wieder davon distanziert (s. Kap. II.13). In Beuys' Werken können außerdem immer wieder Wagner-Symbole ausgemacht werden (vgl. ebd., 16–20); so präsentiert sich Beuys bspw. 1972 während der Aktion *Vitex agnus castus* in der Galerie Lucio Amelios in Neapel als eine Art Parsifal. Über derartige konkrete Bezüge hinaus sind es jedoch v. a. Grundhaltungen, die Ähnlichkeiten erkennen lassen: Bei beiden steht der zu befreiende Mensch in einer zu verändernden Gesellschaft im Zentrum, wobei sowohl für Wagner als auch für Beuys die Selbstbestimmung einer der wichtigsten Ausgangspunkte ist und damit den Kern des Konzeptes ›Gesamtkunstwerk‹ trifft.

Konzept ›Gesamtkunstwerk‹

»Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittlaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er [der Geist] nicht als willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das notwendige denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft« (Wagner 1850, 32).

Mit diesen Worten charakterisiert Wagner seine Vision des Gesamtkunstwerkes in *Das Kunstwerk der Zukunft* von 1850. Es zielt demnach nicht nur auf die Aufhebung der Hierarchisierung der Künste – also einen ästhetischen Aspekt –, sondern ebenso auf die Schaffung einer neuen Gesellschaft – also eine politisch motivierte Idee. Wagners Überlegungen und Teilrealisierungen seiner Ideen zur ästhetischen Gestaltung seiner ›Musikdramen‹ stehen auf einem breiten theoretischen Fundament, das immer wieder das ›Gemeinsame‹ und das ›Volk‹ betont. Auf diese Weise zeigt sich, dass des Komponisten gesamtes Denken und Argumentieren auf der Parallelisierung von Gesellschaft und Kunst – von Politik und Ästhetik – als zweier Pole, die sich gegenseitig bedingen, basiert (vgl. Bermbach 1994, 202).

Der Begriff des Gesamtkunstwerkes wird erstmals 1827 von Karl Friedrich Eusebius Trahdorff in seiner Schrift *Ästhetik oder Lehre der Weltanschauung und Kunst* verwendet und meint hier die Gleichwertigkeit aller künstlerischen Disziplinen (vgl. Trahdorff 1827). Die dort entwickelten Ideen greift Wagner auf und ergänzt sie: Die Vereinigung der künstlerischen Disziplinen ist bei ihm nur der erste Schritt; so beschäftigt er sich intensiv mit der Tanz-, Ton- und Dichtkunst sowie Architektur und Bühnengestaltung. Idealerweise würde das Zusammenwirken der künstlerischen Disziplinen auf gleichwertigem, hohem Niveau das ›Kunstwerk der Zukunft‹ hervorbringen (vgl. Wagner 1850, 139): Das bedeutet für Wagner architektonisch eine Enthierarchisierung des Zuschauer-raumes (keine Logen oder Ränge) und einen ungebrochenen Blick auf die Bühne. Die Bühnengestaltung sollte nicht mehr illusionistisch täuschen, sondern eine sinnliche Vermittlung der zentralen Aussagen transportieren; das Gleiche gilt auch für die Kostüme und Gesten. Text und Musik sollten gleichgestellt sein, die tonale Gebundenheit gelockert, die Leitmotivtechnik systematisch eingesetzt und Arie und Rezitativ aufgehoben werden. Der Blick auf die Realisierung solcher Forderungen fällt unterschiedlich aus: Letztlich konterkarierte der Festspielbetrieb in Bayreuth, wie er sich bereits mit der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* 1876 zeigt, auf entscheidende Weise Wagners Forderungen nach Gleichstellung der Künste, weil diese durch die Schwerpunktlegung auf die Musik nicht gegeben war. Die ästhetische Komponente des Gesamtkunstwerkes zielt demnach besonders auf den Produktionsvorgang: Die Aufhebung der Autonomie aller Kunstarten ist Mittel zum Zweck der Schaffung des (neuen) ›Kunstwerkes der Zukunft‹.

Diesem wird im zweiten Schritt die Möglichkeit zugesprochen, temporär durch eine alle Sinne ansprechende, kulturell-ästhetische Erfahrung die Differenzierung der sozialen Lebensbereiche aufzuheben. Diese als politische Seite des Gesamtkunstwerkes bezeichnete Ebene spricht schwerpunktmäßig die Rezeptionsdimension an: Durch die ästhetische Stimulation soll der/die Betrachter/in zu Kontemplation und Entrückung eingeladen werden und wird dadurch zum koproduktiven Faktor des theatralen Geschehens. Die intendierte Rezeptionshaltung ist demnach mit der Konzentration des/der Betrachters/in auf das ästhetische Geschehen und der Stimulation sowie Transformation der Gemeinschaft zweipolig angelegt, jedoch zugleich zeitlich nur auf das Festspiel begrenzt. Nur in diesem Zeitraum findet eine bewusste Entfernung von der Alltagswelt statt. Dem theatralen Festspiel wird damit zum einen eine Erlösungsfunktion im metaphysischen Bereich zugesprochen, zum anderen beinhaltet es mit der Abkehr von konkreten Staatsformen hin zu ästhetischen Handlungen aus innerer Notwendigkeit eine politische Komponente. Das theatrale Festspiel muss daher als Resultat des Konzeptes Gesamtkunstwerk verstanden werden, in welchem zunächst die einzelnen künstlerischen Disziplinen durch die Parallelisierung eine synästhetische Einheit bilden und so im ästhetischen Akt zusammenfallen sollen, um schließlich auf einer sozio-kulturellen Ebene die Grenzen zwischen Ästhetischem und Realem, zwischen Kunst und Leben aufzuheben.

Dadurch, dass das Gesamtkunstwerk die gesellschaftliche Wirklichkeit übergreift und einen ganzheitlichen Halt bietet, tritt es an die Stelle traditioneller Religion(en) und gibt der menschlichen Existenz und der gesellschaftlichen Ordnung einen metaphysischen Sinn (vgl. Fornoff 2004, 238). Dem Theater kommt somit nach Wagner die wichtigste Stellung in der Gesellschaft zu, die in einem demokratischen System mit der politischen Vertretungskörperschaften vergleichbar ist. Der Künstler der Zukunft sei also »das Volk« (Wagner 1850, 220). In aller Konsequenz bedeutet dies, dass Kunst an die Stelle von Kunst und Religion träte (vgl. Bermbach 1994, 132–133), woraus für Wagner eine staats- und herrschaftsfreie Weltgesellschaft folgt.

Forschung

Die Forschung setzt sich seit 1983 mit dem Begriff und Konzept Gesamtkunstwerk auseinander; als Initialzündung darf die von Harald Szeemann konzipierte

Ausstellung »Der Hang zum Gesamtkunstwerk« mit ihrem Katalog verstanden werden (vgl. Szeemann/Häni 1983). Bazon Brock und Odo Marquard versuchten in diesem Katalog eine genauere Bestimmung 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« (Brock 1983, 23); er führt dafür den Begriff der »Totalkunst« ein, der, umgesetzt in der Gesellschaft, sich als »Totalitarismus« äußere. Marquard hingegen geht von einer »Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität« (Marquard 1983, 40) aus; auch er beschränkt sich nicht nur auf die künstlerischen Disziplinen. Beide Autoren bemängeln demnach die Überdehnung des Begriffes, die zu einer großen Beliebigkeit in der Verwendung führt; eine Kritik die bis heute Bestand hat.

Einen theoretisch-definitiven Zugang bietet die umfassende Studie von Roger Fornoff *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* von 2004, die das Gesamtkunstwerk als Konzept reflektiert, jedoch nur bedingt der Frage der praktischen Umsetzung der Idee nachgeht. Im Ansatz Marquard folgend sieht Fornoff das Entstehen des Konzeptes des Gesamtkunstwerkes in der Romantik und betrachtet dieses ausführlich bis in die Anfangsphase des 20. Jh.s. Wobei er Wagners Gesamtkunstwerk nicht schlicht als Gipfelpunkt der Romantik versteht, sondern die dialektische Konzeption des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben als eine entscheidende Veränderung gegenüber dem romantischen »Universalkunstwerk« sieht (vgl. Fornoff 2004, 25–37; 162–164): Wagner entwickelt eine sensualistisch-materialistische Konzeption und stößt damit die gesamte transzendentalphilosophische Grundlage um.

Maßgeblich auf das Konzept Wagners gestützt und dessen Rezeptionslinie bis in die Gegenwart im deutschsprachigen Raum untersuchend verfährt Alexandra Vinzenz 2018 in ihrer Dissertation *Vision »Gesamtkunstwerk«* (vgl. Vinzenz 2018). Dabei wird Wagners Theater nicht als bloße Realisierung romantischer Ideen und ebenso wenig als im 20. Jh. überwunden verstanden – die Rückbezüglichkeit auf Wagner ist bis in die Kunst der Gegenwart (bspw. bei Jonathan Meese, Christoph Schlingensiefel, Hermann Nitsch und Joseph Beuys) gegeben. Vielmehr wird Wagners Gesamtkunstwerk als ein plurimediales (theatrales) Kunstwerk aufgefasst, das auf performative Interaktion ausgerichtet ist (vgl. ebd., 15). Wagner methodisch zum Dreh- und Angelpunkt des Gesamtkunstwerkes zu erklären unterscheidet die Untersuchung von den übrigen

gen Publikationen aus dem Umfeld: Guido Hiß resümiert in *Synthetische Visionen* (vgl. Hiß 2005) größtenteils die Ergebnisse hinsichtlich einer Synthese der Künste im Bereich des Theaters, Matthew Wilson Smith betont 2007 in *The total work of art* die Zweipoligkeit des Konzeptes und schlägt den Bogen bis in die Popkultur (vgl. Smith 2007), zeitlich früher setzt David Roberts mit der Französischen Revolution die Geburtsstunde des Gesamtkunstwerkes in *The Total Work of Art in European Modernism* an (vgl. Roberts 2011), etwas enger greift Juliet Koss den Begriff in ihrem Buch *Modernism after Wagner* von 2010, ohne dabei jedoch zeitlich über das Bauhaus hinaus zu kommen (vgl. Koss 2010). Anhand der Anführung der jüngsten Forschungsliteratur wird bereits ersichtlich, dass der Bogen bisher nur selten zu Beuys oder gar zur Gegenwartskunst geschlagen wurde, dabei hat Antje von Graevenitz bereits 1984 in ihrem Aufsatz *Erlösungskunst oder Befreiungspolitik* die Betrachtung dieser Rezeptionslinie nahegelegt (vgl. Graevenitz 1984).

Gesamtkunstwerk in der Folge Wagners

Im künstlerischen Bereich lässt sich ein nahtloses und durchgängiges Anknüpfen an das Konzept (meist unter Verwendung des Begriffes und Rückberufung auf Wagner) beobachten. In direkter Auseinandersetzung mit Wagner finden sich Formen der Imitation und Rezeption bis hin zur Modifikation und Ablehnung: So wollte der Komponist August Bungert ein alternatives Bayreuth am Rhein initiieren (vgl. Hust 2005, 338–358), scheiterte jedoch an der Realisierung. Im Zuge der Theaterreformen um 1900 knüpfte u. a. der Bühnengestalter Adolphe Appia an Wagners Aufführungen und Ideen an und entwickelte diese theoretisch und praktisch weiter (so bereits in seiner ersten Programmschrift 1895 *La mise en scène du drame wagnérien*; vgl. Beacham 2006, 29–34): Enttäuscht vom Besuch der ersten Bayreuther *Parsifal*-Aufführung 1882 beschäftigt er sich intensiv mit der in seinen Augen defizitären Einheit der Künste, wobei er nicht wie Wagner von einer Zusammenführung der einzelnen Künste ausgeht, sondern einen performativen Akt propagiert, der sie vereint. Die Spannweite zwischen Zuneigung und Ablehnung der Ideen Wagners zeigen die Schriften Friedrich Nietzsches (*Geburt der Tragödie* 1872, IV. *Unzeitgemäße Betrachtung. Richard Wagner in Bayreuth* 1876 und nach dem Besuch der Bayreuther Proben zum *Ring* 1976 *Menschliches, Allzumenschliches* 1878, womit die Freundschaft beendet war, sowie *Der*

Fall Wagner 1888; vgl. Borchmeyer/Salaquarda 1994) und belegen, dass Nietzsche sich intensiv mit dem Konzept beschäftigt hat (s. Kap. IV.A.41): Er untersucht die einzelnen künstlerischen Disziplinen, wobei er der Musik die höchste Macht zuspricht – sie allein vermöge es, die innere Welt des Menschen neu zu konstruieren oder zu modifizieren. Wagners ›Musikdramen‹ erhebt er damit zu mythischen Ereignissen, die die Wiederkehr des Dionysischen und den Zugang zu elementaren Schichten des Lebens ermöglichen (vgl. Sorgner 2006). Nietzsche verfolgt ein grundlegendes Bedürfnis nach Transzendenz: Wer die Dimension des Weltspieles durchdringe, das Leben liebend und zugleich illusionslos anerkennend, müsse bei sich selbst anfangen, Kraft und Leichtigkeit aufzubringen. Das Leben selbst wird demnach zum Kunstwerk und Kunst wiederum ist das höchste Ziel (vgl. Nietzsche 1988, 521). Hierbei nimmt der nach Nietzsches Verständnis von Grund auf künstlerisch tätige Mensch – und damit wird er für folgende Generationen zu der Leitfigur schlechthin – eine zentrale Position ein.

An diese Überlegungen schließen die Lebensreformer an und in weiterer Fortführung auch Gemeinschaften wie die Anthroposophische Gesellschaft und das Bauhaus. Die Anthroposophie präsentiert sich als Lehre, die in erster Linie vom Individuum ausgeht, das in der Anthroposophischen Gesellschaft aufgeht, deren Mittelpunkt Rudolf Steiner darstellte (vgl. Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung 1972): Grundlage allen künstlerischen Schaffens ist die Intuition – sie gewährleistet einerseits, dem Goetheschen Prinzip folgend, ein Zusammenspiel der künstlerischen Disziplinen, andererseits ist sie als integraler Bestandteil der Anthroposophie an der Gelenkstelle zwischen Ästhetik, Funktion und Lebensphilosophie beteiligt (s. Kap. IV.B.53). Es ging also nicht nur um eine Stimulation des Menschen durch die künstlerische Sprache, sondern v. a. das individuelle Streben nach ›Erkenntnis‹, das für Steiner über den künstlerischen Ausdruck führt (vgl. Loers 1995; Ohlenschläger 1999). So muss die intensive Beschäftigung der Anthroposophie mit dem Menschen als absolute Grundlage sämtlicher Überlegungen verstanden werden und gleichzeitig als Fundament für das gemeinschaftliche Zusammenleben auf dem Dornacher Hügel; damit erfüllte sie auch eine sozialpolitische Funktion. Die in Dornach beschworene Gemeinschaft der Bauenden (wie am Weimarer Bauhaus ebenfalls herbeigesehnt), war nur bedingt unter der Führung einer selbstbestimmten Elite Wirklichkeit geworden. Ähnlich gelagert ist es auch am Bauhaus: Zwar benötigte dieses als Schule einen

systematischeren Aufbau, der Anspruch war aber auch hier eine lebensumfassende Prägung des Menschen, wie sie von Johannes Itten, Lothar Schreyer, Wassily Kandinsky und weiteren ›Meistern‹ gefordert wurde. Es lassen sich also deutlich esoterische Ansätze ausmachen, die auf eine körperliche, intellektuelle und seelische Schulung zielten und damit auf das künstlerische Individuum Wert legten (vgl. Bothe 1994, darin v. a. Wick 1994, Tavel 1994; Wilhem 1994, 67–71; Wagner 2005, bes. 65–77). Das eigentlich per Manifest von Walter Gropius definierte Ziel war jedoch den ›Bau der Zukunft‹ zu errichten, worauf die einzelnen Disziplinen konditioniert wurden; es geht also eher um ein Funktionieren des Gliedes in der Kette.

Während sowohl die Anthroposophische Gesellschaft als auch das Bauhaus noch vom Individuum ausgehen und damit auf unterschiedliche Weise künstlerisches Potenzial freisetzen wollten, das dann zur Gemeinschaftsbildung führen sollte, liegt bei den Nationalsozialisten der Fokus eindeutig auf der Massenmobilisierung. So ist das Aufgreifen des Geniekultes um Wagner und seine Übersteigerung mit der Inszenierung und Stilisierung Adolf Hitlers zum alleinigen messianischen ›Führer‹ die logische Konsequenz. Mit einer derartigen Ästhetisierung der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit führen die Nationalsozialisten das Wagnersche Gesamtkunstwerk vollkommen ad absurdum (vgl. Bermbach 2011).

In der Nachkriegszeit schließen Künstler/innen weiterhin problemlos an Wagner und das von ihm entworfene Konzept des Gesamtkunstwerkes an: Fragen der Enthierarchisierung von Gattungsgrenzen oder Intermedialität, genauso wie Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen Ästhetik und Politik waren obsolet. Mit Blick auf das Gesamtkunstwerk bedeutet dies, dass sich eine Schwerpunktverschiebung zeigt: Die Herausforderung stellt nicht mehr die Herstellung einer künstlerischen Einheit dar, sondern die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben und damit die Gesellschaft nachhaltig zu verändern. Während Wagner noch die Kunst an die Stelle der Politik treten lassen wollte, bilden nun Kunst und Politik eine Einheit. Die Ausdrucksformen hierfür sind mannigfaltig, so ließe sich neben Beuys auch an Hermann Nitsch denken.

Gesamtkunstwerk und Beuys

Wie auch Wagner lehnt Beuys die Kirche als Institution ab und bedient sich eher religiös-mystischer Elemente. Hierbei dürfen die Selbststilisierungen des Künstlers

nicht mit Blasphemie verwechselt werden (s. Kap. IV.B.52; Kap. IV.B.54; Kap. V.76): Immer wieder wurde Beuys als messianischer Repräsentant eines vorgeblich grundsätzlichen Richtungswechsels in Kunst und Gesellschaft verstanden. Es ist jedoch vielmehr die Funktion einer impulsgebenden Instanz, die ihn im Zentrum seiner Aktionen stehen lässt (s. Kap. II.9).

Die Wagnersche Zweipoligkeit des Gesamtkunstwerkes zeigt sich auch bei Beuys, indem der Ausgangspunkt seiner Überlegungen eine auf freier Kreativität fußende Gesellschaft ist – ein utopisches Konzept, das auf der romantischen Verklärung eines als homogen angenommen Volkes basiert. Intuition, Imagination und Inspiration sind damit die wesentlichen künstlerischen Eckpfeiler für Beuys – womit er sich wesentlich auf Grundsätze der Anthroposophie stützt – die ihn auch zu seinem vielzitierten Satz ›Jeder Mensch ist ein Künstler‹ führen. Demnach baut Beuys' Idee des Gesamtkunstwerkes auf das Individuum auf, das sowohl im individuellen Mitvollzug als auch in der Mobilisierung der Massen aufgehen kann. In jedem Fall muss das Individuum aktiv werden, um die Veränderung der Gesellschaft herbeiführen zu können. Um diese Gedanken bspw. in seinen Aktionen zu visualisieren, bedient sich Beuys immer wieder ritueller Abläufe und des symbolischen Einsatzes von Materialien. Exemplarisch nachvollziehbar sind diese Überlegungen an zwei Aktionen, die den Anfang und das Ende von Beuys' aktionistischen Arbeiten markieren: *DER CHEF / THE CHIEF. Fluxus-Gesang* (1964) und *7000 Eichen* (1982–87).

Die Solodemonstration (ohne direkte Interaktion mit dem Publikum) *DER CHEF / THE CHIEF. Fluxus Gesang*, die erstmals am 30. August 1964 in Kopenhagen und in einer zweiten Version am 1. Dezember 1964 in der Galerie René Block in Berlin stattfand, weist ein Arrangement der für Beuys charakteristischen Materialien auf (Fett, Filz, Kupfer, Hase, Fingernägel, Haarbüschel), die der Künstler metaphorisch deutet und biographisch konnotiert (s. Kap. V.73). In dem präparierten Galerieraum lag Beuys ab 16:00 Uhr für acht Stunden diagonal eingerollt in Filz mit einem Mikrofon. Während die Aktion auf der visuellen Ebene also ohne Handlung auskam, war der auditive Part mit dem Ausstoßen der sog. ›ÖÖ‹-Geräusche aktiv (vgl. Schneede 1994, 68–75). Das Ausstoßen solcher Laute, die als dem kollektiven Un(ter)bewusstsein angelegtes kommunikatives Element verstanden werden müssen, versetzen Beuys in die Rolle des Mittlers zwischen ihm als irdischem Wesen und etwas Höherem (s. Kap. IV.B.52). Die Besucher/innen blieben während der ge-

samen Aktion passiv. Demnach provoziert die Aktion Fragen und will damit im meditativen Mitvollzug ein Umdenken auslösen. Vielleicht kann so weit gegangen werden, hier eher von einem kontemplativen Mitvollzug – der recht traditionell ausgelöst wird durch das Beschauen der statischen Aktion – zu sprechen als von einer aktiven Mobilisierung des Einzelnen.

Das Großprojekt *7000 Eichen* für die *documenta 7* (1982) war hingegen eine Aktion, die nur durch die Beteiligung der Bevölkerung funktionierte und daher auf Massenmobilisierung setzte. Vor dem *Friedericium* wurden 6999 Stelen keilförmig mit dem kleinsten Winkel auf die erste gepflanzte Eiche gestapelt, der letzte der 7000 Bäume (mit Basaltstele) wurde am Eröffnungstag der darauffolgenden *documenta* gepflanzt (vgl. Loers/Witzmann 1993, 232–233). Diese Ausgangsfigur war bereits ein skulpturales Werk, das jedoch zugleich vom ersten Tag den/die Besucher/innen aufforderte, selbst aktiv zu werden; abgeschlossen ist das Werk, solange die Bäume wachsen oder sterben, nie. Die Intention war also eine Entgrenzung von Zeit und Ort, womit in aller Deutlichkeit Beuys' Idee des Erweiterten Kunstbegriffes zum Ausdruck kommt (s. Kap. V.67; Kap. VI.81).

In beiden Beispielen zeigt sich – so unterschiedlich diese auch für den/die Zuschauer/innen, in der Dauer der Veranstaltung, in den eingesetzten Materialien etc. sind – die Lösung vom traditionellen Kunstbegriff:

»[...] die Evolution der Kunst geht von der Moderne [...] aus, geht in die anthropologische Kunst, und in diesem Felde entsteht die Soziale Kunst: das soziale Kunstwerk und die Gesellschaft als Kunstwerk, als Utopie, die Gesellschaft als das höchste Kunstwerk, was sogar über die Einzelkunstwerke hinausreichen soll. Das ›Gesamtkunstwerk‹ könnte man es auch nennen. Das ist nur machbar mit der Beteiligung aller. Und aus diesem Grunde ist der Begriff auch so bezeichnet, als ein ›Erweiterter Kunstbegriff‹. Es ist also nicht der Kunstbegriff von eh und je, [...] sondern es ist der Erweiterte Kunstbegriff gemeint, der die Soziale Kunst als neue Disziplin aus sich entläßt« (Beuys/Ende 1989, 21).

Die Erweiterung des Kunstbegriffes ist damit quasi die künstlerische Ebene und die Soziale Plastik die politische Komponente des Gesamtkunstwerkes (s. Kap. V.77). Es ging Beuys demnach nicht um einen gewaltvollen Umbruch gesellschaftlicher, sondern einer langsamen Unterwanderung der bestehenden Strukturen. Dabei war Beuys bewusst, dass die angedachte Revolution nur langsam Realität werden könne, also

eher im Sinne einer Evolution verstanden werden müsse (s. Kap. IV.B.62). So geht er davon aus, dass sich die Einsicht und Umkehr des Individuums in drei Schritten zur Läuterung einer gereinigten Natur vollzieht: Zunächst setzt er hier ebenfalls auf die Kunst, gefolgt von der Erziehung des Individuums (s. Kap. IV.B.56; Kap. VI.82) und schließlich der Organisation (s. Kap. IV.B.57).

Die politische Ausrichtung von Beuys mit seinen linksliberalen Ansichten wich freilich weit von den deutsch-nationalen Ansichten Wagners ab. Dennoch bleibt der Kern des Konzeptes erhalten: Die Transformation bildet auch bei Beuys das Zentrum seines künstlerischen Schaffens, allerdings nun mit einer demokratischeren Zugangsweise und einem offeneren Kunstbegriff. Dass nach dem Zweiten Weltkrieg die Wiederherstellung der ›harmonischen Ureinheit‹ nicht mehr im Bereich des Theaters zu erreichen sei, versteht sich für Beuys von selbst und war auch zuvor nicht mehr der Ort an dem Realisierungsversuche unternommen wurden. Der Handlungsspielraum des freien Individuums, das in beiden Fällen zum (Co) Produzenten des Kunstwerkes, wenn auch mit unterschiedlichem Beteiligungsgrad, wird, darf bei Beuys nicht als Wagnerianische Übernahme verstanden werden, sondern eher als ein früher Weggenosse. Musik ist auch bei Beuys integraler Bestandteil und zugleich zentraler Gestaltungsfaktor hinsichtlich Zeitlichkeit und Beweglichkeit (s. Kap. II.16). Durch Beuys' Werk ziehen sich Materialien wie Leitmotive, da er sie (ähnlich wie Wagner) nutzt, um mythische Anspielungen und alchemistische Weisheiten in verschlüsselten Zeichen zu transportieren; die Interpretation dieser ist dabei wichtig, jedoch nicht immer eindeutig und auch teilweise in sich widersprüchlich. Diese leitmotivischen Materialien ziehen sich durch sein Werk, das sich als Erlösungskunst und Befreiungspolitik präsentiert. Dies kann sowohl bei Beuys als auch bei Wagner aus Sicht der Avantgarde als anachronistisch verstanden werden; sie brechen also beide nicht mit der Tradition, sondern sehen in ihr etwas Verlorengegangenes, das es in eigener, neuer Sprache wiederherzustellen gilt. Das Ziel ist die Schaffung eines »große[n] gesamtgesellschaftliche[n] Kunstwerk[s]« (Beuys/Ende 1989, 33).

Werke

7000 Eichen, 1982–87

DER CHEF / THE CHIEF. Fluxus Gesang, 1964

Lebenslauf Werklauf, 1964

Vitex agnus castus, 1972

Literatur

- Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters. Berlin 2006.
- Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a. M. 1994.
- Bermbach, Udo: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschung. Stuttgart/Weimar 2011.
- Beuys, Joseph/Ende, Michael: Kunst und Politik. Ein Gespräch [1985]. Wangen i. Allgäu 1989.
- Borchmeyer, Dieter/Salaquarda, Jörg (Hg.): Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung. Bd. 2, Frankfurt a. M./Leipzig 1994.
- Bothe, Rolf (Hg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Ausst. Kat. Kunstsammlung zu Weimar/Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin/Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit 1994.
- Brock, Bazon: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformel und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: Harald Szeemann/Susanne Häni (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf/Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. Arau/Frankfurt a. M. 21983, 22–39.
- Fornoff, Roger: Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Bd. 6: Echo. Literaturwissenschaft im interdisziplinären Dialog. Hildesheim/Zürich/New York 2004.
- Graevenitz, Antje von: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys. In: Gabriele Förg (Hg.): Unsere Wagner. Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg. Frankfurt a. M. 1984, 11–49.
- Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. Bd. 1: Aesthetica theatralia. München 2005.
- Hust, Christoph: August Bungert. Ein Komponist im deutschen Kaiserreich. Bd. 43: Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Tutzing 2005.
- Koss, Juliet: Modernism after Wagner. Minnesota 2010.
- Loers, Veit/Witzmann, Pia: Joseph Beuys. documenta-Arbeit. Ausst. Kat. Museum Fridericianum, Kassel. Stuttgart 1993.
- Loers, Veit (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915. Ausst. Kat. Schirn-Kunsthalle, Frankfurt. Ostfildern 1995.
- Marquard, Odo: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik. In: Harald Szeemann/Susanne Häni (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf/Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. Arau/Frankfurt a. M. 21983, 40–49.
- Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente Mai-Juni 1888. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 13, München 21988, 519–530.
- Ohlenschläger, Sonja: Rudolf Steiner (1861–1925). Das architektonische Werk. Petersberg 1999.
- Roberts, David: The Total Work of Art in European Modernism. Ithaca 2011.
- Rudolf-Steiner-Verwaltungsfachlich (Hg.): Rudolf Steiner. Architektur, Plastik und Malerei des Ersten Goetheanum. Drei Vorträge, gehalten in Dornach am 23., 24. und 25.01.1920. Dornach 1972.
- Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Ostfildern-Ruit 1994.
- Smith, Matthew Wilson: The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace. New York/London 2007.
- Sorgner, Stefan Lorenz: Musik und Ethik in Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹. In: Volker Gerhardt/Renate Reschke (Hg.): Friedrich Nietzsche – Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment. Nietzscheforschung Bd. 13, Berlin 2006, 59–76.
- Szeemann, Harald/Häni, Susanne (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich/Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf/Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. Arau/Frankfurt a. M. 21983.
- Tavel, Hans Christoph von: Johannes Itten: Sein Denken, Wirken und Schaffen am Bauhaus als Gesamtkunstwerk. In: Rolf Bothe (Hg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten: Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Ausst. Kat. Kunstsammlung zu Weimar/Bauhaus-Archiv Berlin/Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit 1994, 37–58.
- Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius: Ästhetik oder Lehre der Weltanschauung und Kunst. 2 Bde., Berlin 1827.
- Vinzenz, Alexandra: Vision ›Gesamtkunstwerk‹. Performative Interaktion als künstlerische Form. Bielefeld 2018.
- Wagner, Christoph (Hg.): Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee. Das Bauhaus und die Esoterik. Ausst. Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm/Museum im Kulturspeicher, Würzburg. Bielefeld/Leipzig 2005.
- Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig 1850.
- Wick, Rainer K.: Zwischen Rationalität und Spiritualität – Johannes Ittens Vorkurs am Bauhaus. In: Rolf Bothe (Hg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Ausst. Kat. Kunstsammlung zu Weimar/Bauhaus-Archiv Berlin/Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit 1994, 117–167.
- Wilhelm, Karin: Auf der Suche nach dem Neuen Menschen. Zum Verhältnis von Walter Gropius und Johannes Itten. In: Rolf Bothe (Hg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Ausst. Kat. Kunstsammlung zu Weimar/Bauhaus-Archiv Berlin/Kunstmuseum Bern. Ostfildern-Ruit 1994, 59–71.