



Alexandra Vinzenz; Vision ‚Gesamtkunstwerk‘. Performative Interaktion als künstlerische Form (Image 127); Bielefeld: transcript 2018; 456 S., 9 farb. u. 68 s/w-Abb.; ISBN 978-3-8376-4138-7; € 39,99

‚Gesamtkunstwerk‘. Kaum ein Begriff, kaum ein Konzept ist definitorisch so aufgeladen wie vage, so undefiniert wie bedeutungsschwer. Mit seiner langen, problembehafteten Begriffsgeschichte eröffnet das ‚Gesamtkunstwerk‘ einen umfassenden und komplexen Diskurs, der vor allem innerhalb der Kunstgeschichte, aber auch anderer Disziplinen vielfach geführt wurde und wird – im Fokus steht dabei stets der

Versuch, die Dimensionen des ‚Gesamtkunstwerks‘ zu erfassen, zu analysieren und in einen größeren Kontext zu betten.

An ebendiesem Punkt setzt die Publikation *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘. Performative Interaktion als künstlerische Form* an: Im Jahr 2014 als Dissertation durch den Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz angenommen, wurde die Arbeit 2018 in die Schriftenreihe *Image* des in Bielefeld sitzenden wissenschaftlichen Fachverlages transcript aufgenommen und publiziert. Die Autorin Alexandra Vinzenz ist seit 2015 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Europäische Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg tätig – zu ihren Forschungsschwerpunkten und -interessen zählen unter anderem Kunst und Kunsttheorie der Moderne und Gegenwart sowie interdisziplinäre Forschungsfelder zwischen Kunst, Musik und Theater, was im Kontext ihrer Dissertation – so wird sich noch zeigen – besonders signifikant ist.

Während sich Vinzenz 2008 in ihrer Magisterarbeit vorwiegend auf das ‚Gesamtkunstwerk‘ im Kontext der Anthroposophischen Gesellschaft sowie des Bauhauses fokussierte,¹ spannt sie im Rahmen ihrer Dissertation einen zeitlich größeren Bogen, dessen Zentrum das ‚Gesamtkunstwerk‘ während des 19. und 20. Jahrhunderts – ausgehend von den wagnerschen Konzeptionen rund um das Festspiel – bildet. Bereits der Titel der Arbeit – *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘* – lässt auf die Breite des Diskussionsfeldes sowie die Frage nach Realisierung und Wirksamkeit des ‚Gesamtkunstwerks‘ schließen; der den Titel ergänzende Zusatz *Performative Interaktion als künstlerische Form* deutet bereits ein wichtiges Charakteristikum dieses Konzepts an, das Vinzenz im Verlauf der Arbeit noch eingehend analysiert.

Grundlage ihrer inhaltlichen Ausführungen bildet eine umfassende Sammlung und Auswertung verschiedensten Quellenmaterials, das die Autorin – nach einer überblickshaften Heranführung an die Ursprungsgeschichte des Begriffs ‚Gesamt-

¹ Vinzenz’ unveröffentlichte Magisterarbeit wurde 2008 unter dem Titel *Das Gesamtkunstwerk für eine neue Gesellschaft. Zur Symbiose von Architektur, Musik und Darstellenden Künsten bei der Anthroposophischen Gesellschaft und dem Bauhaus* an der Universität Mainz angenommen; diese Information ist abrufbar unter <https://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk/iek/mitarbeiter/vinzenz/publikationen.html> (aufgerufen am 16.01.2021).

kunstwerk', beginnend mit Karl Friedrich Eusebius Trahdorff², dem als erster die Verwendung des Begriffs nachgesagt wird und dessen Schriften wiederum Richard Wagner später für seine Konzeption des ‚Gesamtkunstwerks‘ aufgreifen wird – ausführt. (10) Ausgehend und abweichend von Wagners zweipoligem Modell (ästhetisch und soziokulturell) befassen sich, wie Vinzenz im weiteren Verlauf ihrer Einleitung umreißt, zahlreiche Künstlerinnen und Künstler in den darauffolgenden Jahren wie Jahrzehnten mit den Konzeptionen des deutschen Komponisten, Dramatikers und Schriftstellers. Die Vielschichtigkeit ist dabei enorm: Von den theaterreformerischen Überlegungen über neue Auffassungen innerhalb der Gymnastik und vor allem des Tanzes; von den grundlegend verschiedenen Konzepten Rudolf Steiners und der Bauhaus-Schule über die perfide Auslegung des Begriffs unter dem NS-Regime, vom Beginn der Aktionskunst in ihren unterschiedlichen Formen über Hermann Nitsch und Joseph Beuys bis hin in die Gegenwart. (9–15) Bereits hier wird deutlich, was für die folgenden Kapitel von nicht zu vernachlässigender Bedeutung ist: Das ‚Gesamtkunstwerk‘ darf niemals nur in einer Disziplin verortet werden, oder wie Alexandra Vinzenz hierzu schreibt: „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.“ (15) Diesem ersten Umreißen des zeitlichen wie inhaltlichen Spektrums, in dem sich die Arbeit bewegt, folgen einige Seiten zur Klärung und Kontextualisierung von essenziellen Schlüsselbegriffen und deren Rezeption innerhalb der Forschung, wie sie bereits in dem eben angeführten Zitat Erwähnung finden. Hierbei liegt das Augenmerk vor allem auf der Begriffsgeschichte und -entwicklung des ‚Performativen‘, welche die Autorin hier analog zur Entwicklung des ‚Gesamtkunstwerk‘-Begriffs beleuchtet. Diesem Teil der Einleitung folgt ein umfassender Einblick in die von Vinzenz untersuchte Fachliteratur sowie eine erste Beurteilung der Forschungslage im Kontext der Begriffsgeschichte des ‚Gesamtkunstwerks‘ und den dabei auftretenden Schwierigkeiten, die auch im weiteren Verlauf der Arbeit im Hintergrund mitgedacht werden müssen. (22–30)

Ein so vielschichtiger Begriff wie der des ‚Gesamtkunstwerks‘ zieht ebenso viele Fragen nach sich wie er Antworten zulässt und ist seit seiner erstmaligen Verwendung innerhalb verschiedenster Fachrichtungen vielfach diskutiert – Fachliteratur wie (Fach-)Vokabular gilt es hier einem besonders kritischen Blick zu unterziehen. (22) Das ‚Gesamtkunstwerk‘ als Konzept wird seit 1983 in der Forschung behandelt, was Vinzenz in der von Harald Szeemann konzipierten Ausstellung *Der Hang*

2 Karl Friedrich Eusebius Thrandorff, *Ästhetik oder Lehre der Weltanschauung und Kunst*, Berlin 1827.

zum *Gesamtkunstwerk* (1983) und dem dazugehörigen Katalog begründet sieht.³ Darauf rekurrend befasste sich eine Vielzahl von Autorinnen und Autoren mit einer Begriffsdeutung des ‚Gesamtkunstwerks‘, darunter Bazon Brock⁴ und Odo Marquard⁵, deren Definitionen sich voneinander zwar grundlegend unterscheiden, jedoch beide Autoren die „Überdehnung des Begriffs“ (23) und die damit einhergehende Beliebbarkeit in der Verwendung kritisieren. (23) Zur Folge habe dies die dringende Notwendigkeit, den Begriff auch einer wissenschaftsgeschichtlichen Analyse zu unterziehen. (23) Auch Erika Fischer-Lichte fordert 1989 in ihrem Aufsatz *Das „Gesamtkunstwerk“. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre*⁶ eine klare Positionierung gegenüber dem Begriff des ‚Gesamtkunstwerks‘. Eine weitere Schwierigkeit stellt – in Folge der häufig eher willkürlichen Aufladung des Begriffs auch innerhalb der Fachliteratur – außerdem die fehlende Differenzierung zwischen „rein theoretischem Konstrukt und Realisierungsversuchen der Vision“ (25) dar, was in der Konsequenz ein methodisches Verharren „an der Schwelle zur Inter- oder Transdisziplinarität“ (28) impliziert. Dieses komplexe Spektrum dabei zu entzerren sowie durch eine problemgeschichtlich orientierte Vorgehensweise zwischen den einzelnen konzeptuellen Auslegungen in Theorie und Praxis zu differenzieren und diese „im Rahmen einer konzeptionellen Idee gleichwertig zu betrachten“ (30), erklärt Vinzenz in ihrer Einleitung schließlich zum vorrangigen Ziel der Arbeit.

Den inhaltlichen Teil ihrer Auseinandersetzung mit der *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘* gliedert die Autorin – neben der eben umrissenen Einleitung – in insgesamt vier Themenblöcke, um so das weite Spektrum des Begriffes eingrenzen zu können. Sinngemäß abgeschlossen werden diese durch jeweils ein Unterkapitel, das als eine Art kapitelinterne Beurteilung der *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘* und deren jeweiliger (angestrebter) Realisierung zu betrachten ist. Außerdem werden so die unterschiedlichen Ansätze und Ausprägungen der Themenblöcke aufgegriffen und einem kritischen Blick unterzogen. Vinzenz gewährt dadurch einen so umfangreichen wie fundierten Blick auf die Entwicklung und Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘. Die zeitliche Gliederung, die die Autorin dabei vornimmt, legt einen besonderen Fokus auf die Rolle des ‚Gesamtkunstwerks‘ „im Zuge ganzheitlicher Bestrebungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ (Klappentext) und der insgesamt erkennbaren Schwerpunktverschiebung, wie der Rückseite des Buches zu

3 Vgl. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf und Museum moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Frankfurt a. M. 1983.

4 Vgl. Bazon Brock, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformel und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in: Ausst.-Kat. Zürich/Düsseldorf/Wien 1983 (s. Anm. 3), S. 22–39.

5 Vgl. Odo Marquard, „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik“, in: Ausst.-Kat. Zürich/Düsseldorf/Wien 1983 (s. Anm. 3), S. 40–49.

6 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Das ‚Gesamtkunstwerk‘. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?“, in: *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, hrsg. von Maria Moog-Grünwald und Christoph Rodiek, Frankfurt a. M. u. a. 1989, S. 61–74.

entnehmen ist; sie rückt den Blick jedoch mit ihrem Ausblick auf Christoph Schlingensiefel und Jonathan Meese gen Gegenwart und gleichzeitig zurück zum Festspielgedanken Wagners.

Dieser bildet den Ausgangspunkt für Vinzenz' Überlegungen zum ‚Gesamtkunstwerk‘ und das zweite Kapitel der Arbeit beginnt, „wo alles begann“ (350): Mit und auf der Bayreuther Bühne. (Abb. 1) In Bezug auf das wagnersche Verständnis des ‚Gesamtkunstwerks‘, dem dieser eine Zweipoligkeit aus ästhetischer Einheit einerseits und einer soziokulturellen Komponente andererseits zuschreibt, führt Vinzenz an dieser Stelle den Begriff des ‚theatralen Festspiels‘ an, das sie als Konsequenz des ‚Gesamtkunstwerks‘ – hier konzeptuell zu betrachten – definiert. Wagners Konzept ist demzufolge insofern als seinerzeit revolutionär zu betrachten als dass hier alle Gattungen der Kunst, alle künstlerischen Disziplinen zu einem synästhetischen Ganzen vereinigt werden sollen, um auf soziokultureller Ebene die Grenzen zwischen Gesellschaft und Kunst aufzuheben.

‚Rezeption‘ wird damit zu einem Schlüsselbegriff, der innerhalb der Begriffsgeschichte des ‚Gesamtkunstwerks‘ auch in späteren Jahren noch von zentraler Bedeutung sein sollte. Über eine ästhetische Stimulation gelte es, eine ekstatische Form der Wahrnehmung zu erzielen, die wiederum eine bestimmte Form der Rezeption nach sich zieht (350) – dem ‚Gesamtkunstwerk‘ spricht Wagner damit ein transformierendes Potential zu, das gleichermaßen auch eine politische Komponente beinhaltet: „Es handelt sich bei dem ‚Gesamtkunstwerk‘ also nicht um ein kunsttheoretisches, sondern vielmehr ein gesellschaftlich-utopisches Konzept.“ (350) Die Betrachtenden werden dabei zu Koproduzenten des theatralen Festspiels, jedoch begrenzt auf dessen Zeitrahmen. Dem Theater räumt Wagner hierbei die wichtigste Rolle ein, das, so Vinzenz, „in einem demokratischen System mit der der politischen Vertretungskörperschaften vergleichbar ist.“ (53) Für die Autorin hat dies eine „Politisierung der Ästhetik“ (53) zur Folge – der Kunst wird hier im ‚Gesamtkunstwerk‘ ein politisches Potential zuteil, das auch für den weiteren Verlauf der Arbeit von Bedeutung ist. Den fundierten Blick in das wagnersche Konzept ‚Gesamtkunstwerk‘ schließt Vinzenz mit einer leider relativ knapp ausfallenden Beurteilung der Realisierung des Konzepts während der 150 Folgejahre der Inszenierungen Wagners: Bayreuth als Festspielstätte sei zwar noch immer eine bestimmte Anziehungskraft nachzusagen, jedoch bleibt für Vinzenz die praktische Umsetzung der Ideen Wagners fraglich: „Von einer gesellschaftlichen Revolution kann hier in keinem Fall die Rede sein, eher im Gegenteil: Die Prominenz feiert sich und ihren Reichtum, so scheint es, und gibt sich wohl kaum einem synästhetischen Rausch hin.“ (53)

Auf den konzeptuellen Ansatz Wagners rekurren vor und um 1900 auch Adolphe Appia und Edward Gordon Craig im Rahmen ihrer theaterreformerischen Überlegungen, gehen dabei jedoch über Wagner hinaus, womit uns Alexandra Vinzenz zur nächsten wichtigen Etappe in der Geschichte der *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘* führt. Komme für beide dem Theater noch immer eine zentrale Rolle in Bezug auf die Transformation des Menschen zu, so richten sie ihr Augenmerk verstärkt auch auf die szenischen Ausdrucksmittel, deren Harmonie es anzustreben gelte, um eine transfor-

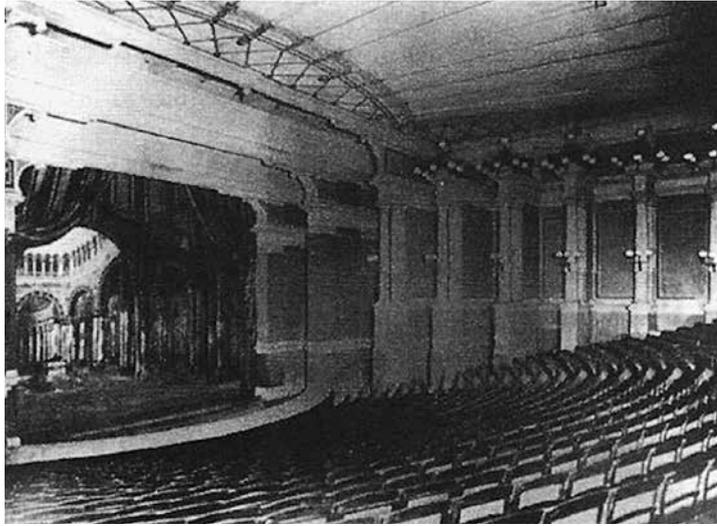


Abb. 1: Richard Wagner und Paul Otto Brückwald, Festspielhaus Bayreuth, Innenansicht des Saals mit Blick auf die Bühne, 1872–1876 erbaut, Ansicht von 1912; Postkarte von Ramme & Ulrich; Bayreuth, Richard Wagner Museum (41)

matorische Wirkung auf das Publikum zu erzielen. (351) Während Appia die Darstellenden als auf der Bühne „einzig reale Wesen“ (57) ins Zentrum seiner Überlegungen stellt und für sie vollständige Bewegungsfreiheit auf der Bühne fordert, ordnet Craig diesen eine sekundäre Rolle zu und fordert gar einen neuen, entemotionalisierten Typus des Darstellenden und damit eine neue Spieltechnik. Was beide wiederum eint, ist die Bedeutung des Lichts, das nun den Stellenwert eines die bisherige Bühnenmalerei ersetzenden Mediums und damit einen bedeutenden Teil in der Geschichte der Theaterreform einnimmt, wie die Autorin im Zuge des Kapitels festhält sowie in ihrem Ausblick am Ende der Publikation resümiert. (57-67, 351)

Das Ende dieses Einblicks in die Visionen Richard Wagners in Bayreuth sowie die ersten theaterreformerischen Ansätze zur Zeit der Jahrhundertwende markiert zugleich auch den Beginn von Vinzenz' nächstem, umfassenden Themenblock *Kunst und Politik: Das ‚Gesamtkunstwerk‘ von 1900 bis 1945*. Ganz bewusst setzt Vinzenz diesen zeitlichen Rahmen ausgehend von den kulturellen Umschwüngen um 1900 – einem Jahrhundert, das noch zahlreiche einschneidende politische wie kulturelle Umbrüche prägen sollten, was auch am Konzept ‚Gesamtkunstwerk‘ nicht spurlos vorübergezogen war. Diese Umschwünge, die mit den geistig ästhetischen Lebensformen eng verwoben sind und deren Grundstein für Vinzenz in der englischen Arts and Crafts-Bewegung und in den stadtreformerischen Ideen der Deutschen Gartengesellschaft, sowie, auf diese rekurrierend, der Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 liegen, sieht die Autorin im Zusammenspiel mit den neuen Ansätzen der Theater-

reform um die Jahrhundertwende als wichtige Grundlage für eine weitere Analyse des ‚Gesamtkunstwerks‘. Neue Formsprachen entstehen dabei vor allem in den Bereichen des Theaters – und damit der Bühnenarchitektur – sowie des Tanzes und der Bewegung per se, der hier ein „immaterieller Status“ (84), basierend auf der Forderung nach einer Einheit, nicht länger ‚nur‘ Parallelisierung, wie Wagner sie andachte, zukommt. Ersterem Bereich wird hier im Kontext der Verschmelzung von Kunst und Leben eine besondere Bedeutung zugeschrieben, „denn das Theater galt stets als Ausdruck des kollektiven Bewusstseins und als Spiegel der Gesellschaft“ (79), dessen vorrangiges Ziel die Einheit von Kunst und Leben sein sollte. Alexandra Vinzenz beschreibt dies anhand der Schriften Peter Behrens‘ und dessen Forderungen einer Reform der Theaterarchitektur, weg von der bisherigen Guckkastenbühne, hin zu einer – wie bereits von Wagner und Semper angedachten – Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum sowie einer modernen Bühnentechnik; eine Forderung, die noch großen Zuspruch finden sollte, wie im weiteren Verlauf des Kapitels ersichtlich wird. In Bezug auf die nicht nur theoretisch konzipierten, sondern auch praktisch umgesetzten Bauten, die diesen Forderungen nach einer Reform nachkamen, hebt die Autorin neben der Darmstädter Mathildenhöhe Joseph Maria Olbrichs, die bis heute als einer der ersten Theaterreformbauten gilt, besonders Heinrich Tessenows tempelmotivisch konzipiertes Festspielhaus in Hellerau von 1911 hervor, das als Sitz des Schulgebäudes des Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze erbaut wurde. Damit führt Vinzenz zum Bereich des Tanzes, speziell dem des Ausdruckstanzes, dessen enorme Bedeutung bereits Behrens in seiner 1900 erschienenen Schrift *Feste des Lebens und der Kunst*⁷ hervorhebt, was eines der zahlreichen, von Vinzenz ganz bewusst innerhalb und zu Beginn einiger Kapitel und Unterkapitel platzierten, die Arbeit besonders gut ergänzenden Zitate deutlich macht. Von den ‚Serpentintänzen‘ Loie Fullers, über Isadora Duncan, von Émile Jaques-Dalcrozes Auseinandersetzungen mit Musik und Bewegung über Rudolf von Laban hin zu Mary Wigman, vom Tessiner Monte Verità bis nach Hellerau – der Tanz um die Jahrhundertwende strebte vor allem eines an: Ein neues Verständnis der eigenen Körperbewegung hin zu völlig neuen Ausdrucksformen, was Vinzenz anhand verschiedener Positionen des Ausdruckstanzes in Deutschland verdeutlicht. Legte Dalcroze mit seiner Musik- und Bewegungslehre und der Einheit von „Körper, Seele und Geist, von Mensch und Natur“ (119, Abb. 2) den Grundstein für die noch heute praktizierte ‚Rhythmische Gymnastik‘, so trug dessen Schülerin Mary Wigman diese Ansätze noch einen Ebene weiter, stark beeinflusst unter anderem von der tanztherapeutisch orientierten Lehre Rudolf von Labans. Wigman entwickelte auf dieser Grundlage und doch losgelöst davon ihren Ausdruckstanz – nicht nur das Leben, sondern vor allem die Kunst galt es für sie zu revolutionieren. Schöpferische Transformation und Katharsis – diese und andere Forderungen ziehen sich für die Autorin auch ganz deutlich durch die Ansätze Alexander Skrjabin, Arnold Schönbergs und Wassily Kandinskys, die, zwar jeweils auf

7 Vgl. Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig 1900.



Abb. 2: Émile Jaques-Dalcroze, Übungen Rhythmischer Gymnastik während der Hellerauer Festspiele auf Adolphe Appias Bühneneinbauten, 1912; hist. Foto o.A. 1912 (117)

unterschiedliche Art und Weise, die Aufhebung von Hierarchien zwischen den einzelnen künstlerischen Disziplinen forderten, um Transformationsprozesse „über das Kunsterlebnis hinaus“ (354) evozieren zu können. Diese Überlegungen entstanden zum Teil in Anlehnung an theosophische wie anthroposophische Schriften, wie Vinzenz unter anderem mit dem Aufsatz *Über Bühnenkomposition*⁸ sowie der szenischen Komposition *Der Gelbe Klang* Kandinskys – dessen Haltung die Autorin am Ende des Unterkapitels an der Stelle zwischen Lebensreform und Bauhaus verortet (144) – verdeutlicht. Im nächsten Schritt führt Vinzenz ihre Überlegungen zur *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘* weiter zur Anthroposophie Rudolf Steiners und der Forderung nach einem ‚Einheitskunstwerk‘ der Bauhaus-Schule. Auf den folgenden Seiten werden dabei zunächst die für die anthroposophische Lehre zentralsten Grundlagen vorgestellt: Anders als das Bauhaus – das Vinzenz im Anschluss einer ebenso ausführlichen Analyse unterzieht – geht mit der Anthroposophie eine Lehre einher, die das Fundament für das kollektive Zusammenleben in Dornach formte – ausgehend vom einzelnen Individuum, das schließlich durch das individuelle Streben nach Erkenntnis in der auf eine zentrale Figur (in diesem Fall Steiner) fokussierten Gesellschaft aufgehen soll.

⁸ Vgl. Wassily Kandinsky, „Über Bühnenkomposition“, in: Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Der Blaue Reiter*, München 1912 [Reprint 1976].

Besonderes Augenmerk legt die Autorin hier auf die architektonischen Bestrebungen, die anhand der beiden Versionen des Dornacher Goetheanums ausgeführt werden und die Ästhetik der Anthroposophen um Steiner – „von der Transparenz zur Transzendenz“ (160) deutlich machen. Dass Steiners vor allem zur Zeit des ersten Baus geltende Forderung nach einer weitreichenden „Gemeinschaft der Bauenden“ (176) – hier spannt Vinzenz den Bogen zur Bauhaus-Schule, die auf den folgenden Seiten der Arbeit beschrieben wird – nur bedingt realisiert wurde, liegt ihr zufolge vor allem am elitär anmutenden Personenkult um Steiner – wohingegen das erste Goetheanum zusammen mit den darin stattgefundenen Aufführungen durchaus als „eines der überzeugendsten Gesamtkunstwerkprojekte seit Bayreuth“ (176) gesehen werden könne. (Abb. 3)

Von der Anthroposophie zu Bauhaus, von Rudolf Steiner zu Walter Gropius – bereits im ikonischen Bauhaus-Manifest von 1919 wird die Vision Gropius' deutlich: Die Einheit aller werkkünstlerischen Disziplinen, angeführt von der Architektur und gipfelnd im Streben nach dem ‚Bau der Zukunft‘. Bereits zu Beginn ihrer Ausführungen zur Bauhaus-Schule hebt Vinzenz hier Gropius' Unterscheidung zwischen dem „ästhetisch-politisch motivierten ‚Gesamtkunstwerk‘ und dem sog. Einheitskunstwerk“ (177) hervor, dessen angestrebtes Ziel in der Baukunst zu verorten ist. Das Bauhaus wollte dabei nicht nur als ‚bloße‘ Institution fungieren, sondern lebensumfassend auf Meisterinnen und Meister wie Schülerinnen und Schüler wirken. Vinzenz verdeutlicht ausgehend davon auch im weiteren Verlauf immer wieder den Unterschied der anfänglich vor allem durch Johannes Ittens Grundkurs geprägten, esoterischen wie „philosophisch-ideellen“ (177) Jahre des Bauhauses zu Gropius' Forderung nach Funktionalismus und Rationalismus der Folgejahre – ein institutionsinterner Formwandel, wie ihn vor allem das resümierende letzte Unterkapitel zur Bauhaus-Schule deutlich ausführt.

Mit dem Erstarken des nationalsozialistischen Regimes änderte sich auch die Auffassung beziehungsweise Auslegung des ‚Gesamtkunstwerk‘-Begriffs deutlich und nahm eine perfide Wendung an, wie Vinzenz anhand des nächsten Kapitels von *Kunst und Politik* zeigt. Diese makabere Bedeutungsverschiebung hin zur Massenmobilisierung und einer Aneignung der wagnerschen Konzeptionen des ‚Gesamtkunstwerks‘ macht Vinzenz vor allem anhand Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* von 1935 deutlich und zeigt anschaulich in Form einer umfassenden Analyse der gestalterischen wie inhaltlichen Mittel, wie sehr sich das NS-Regime des Mediums Film bediente, um ihre menschenverachtende Ideologie massentauglich zu transportieren. (213–234) Einen weiteren zentralen Aspekt in Vinzenz' Analyse des ‚Gesamtkunstwerks‘ während des Nationalsozialismus stellt außerdem die beinahe kultartige Faszination des NS-Regimes und vor allem Hitlers mit Wagners Festspielkonzeptionen dar: „Kaum ein anderer Künstler diente den Nationalsozialisten derart ausgeprägt als Identifikations-, Berufungs- und Legitimationsinstanz wie Richard Wagner.“ (235)

Eine relativ umfassende Beurteilung der Literaturlage zu ebendiesem Thema fügt Vinzenz als Anmerkung dieser Seite hinzu – deutlich wird hier der Mangel an

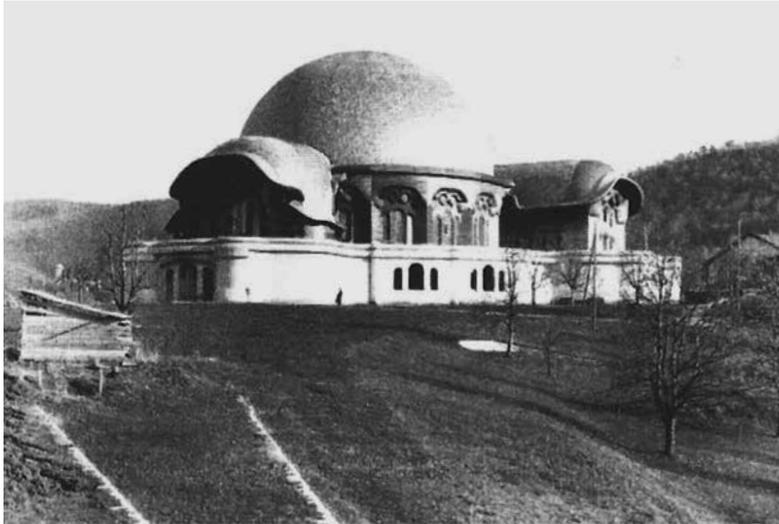


Abb. 3: Rudolf Steiner (Entwurf), Erstes Goetheanum in Dornach, Gesamtansicht von Südwesten, 1913–1919 erbaut; Foto von Otto Rietmann (1919); Dornach, Rudolph Steiner Nachlassverwaltung (153)

einer kritischen Auseinandersetzung mit der Faszination Hitlers von Wagner und Bayreuth. So stellt die Autorin zu Beginn der Anmerkung fest, dass erst 1983 bei Hartmut Zelinsky⁹ eine etwaige Analogie zwischen beiden hergestellt wurde. Dieser Sachverhalt wird auf den folgenden Seiten eingehend und vergleichend analysiert. Auch wenn dabei deutlich wird, wie perfide das NS-Regime Wagners Ambitionen rund um das Festspiel als ‚Gesamtkunstwerk‘ auslegte, wird im Vergleich zu der doch sehr ausführlichen generellen Besprechung und Analyse des ‚Gesamtkunstwerks‘ in Bayreuth im ersten Teil der Arbeit einer Beurteilung der Kontroverse um Wagner als Person und dessen besonders in diesem Kontext nicht unproblematisch zu betrachtenden Œuvres etwas zu wenig Raum gegeben. (49, Anm. 117 und 241–247, Anm. 795)

Mit dem Anbruch der Nachkriegszeit beginnt auch ein neuer Themenblock in Alexandra Vinzenz‘ Auseinandersetzung mit dem ‚Gesamtkunstwerk‘: *Kunst und Leben – Das ‚Gesamtkunstwerk‘ ab 1945*. Deutlich wird hier, dass sich besonders während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine erkennbare Verlagerung innerhalb der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem ‚Gesamtkunstwerk‘ verzeichnen lässt. Trotz dieser Vielschichtigkeit an Konzeptionen lässt sich dabei vor allem eine Tendenz festhalten, wie Vinzenz bereits zu Beginn des Kapitels hervorhebt: Das ‚Gesamtkunstwerk‘ sei nicht länger an den (Theater-)Raum gebunden, sondern verlagere sich in Ausstellungsräume und jenseits davon – zeitliche und räumliche Grenzen begin-

⁹ Vgl. Hartmut Zelinsky, *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners. 1876–1976*, Berlin 1983.

nen also, zum Teil bis zu einer angestrebten Auflösung hin, zu verschwimmen; es gelte, bestehende Konventionen zu überwinden und die Wahrnehmung grundlegend zu transformieren. (249)

Neben der Beschäftigung mit Raum- und Zeitkonzeptionen lassen sich diese neuen Entwicklungen hin zur aktionalen Kunst außerdem durch ein Aufbrechen der Trennung von Agierenden und Rezipierenden charakterisieren: Interaktion und Partizipation statt passiver Observation – die Betrachtenden werden zu Teilnehmenden. Vinzenz nimmt hier eine Differenzierung innerhalb der „totalitären Konzepte“ (251) vor, deren Grundgedanke nach wie vor der Verschmelzung von Kunst und Leben folgt – ganz in Anlehnung an das ursprüngliche Konzept des ‚Gesamtkunstwerks‘, das nun im Zuge der Aktionskunst zu neuen Formen finden sollte. Diese Konzepte gliedert die Autorin in „mindestens zwei Entwicklungslinien“ (251): Zum einen die gleichermaßen provokativen wie didaktisch orientierten Ansätze der Fluxus-Bewegung ganz im Sinne Wolf Vostells ikonischem Credo „Kunst ist Leben, Leben ist Kunst“¹⁰, die eine gesellschaftliche Reform durch die Kunst anstrebte – weitere beispielhafte Positionen sieht Vinzenz hier in Nam June Paik, John Cage und Bazon Brock –, zum anderen die eher dem ursprünglichen ‚Gesamtkunstwerk‘ folgenden Ansätze Hermann Nitschs und Joseph Beuys. Ausführlich und mit einigen – diese Konstante zieht sich durch alle Kapitel – Editierungen der jeweiligen Literaturlage zu einzelnen Positionen in den Anmerkungen geht Vinzenz bei ihrer Analyse des ‚Gesamtkunstwerks‘ ab 1954 vor und verschafft den Lesenden somit einen guten Überblick über diesen für den weiteren Verlauf der Kunstgeschichte ungemein essenziellen Zeitabschnitt. Einen besonderen Fokus legt die Autorin in ihren folgenden Ausführungen auf die bereits erwähnten künstlerischen Positionen Hermann Nitschs und Joseph Beuys’ – was auch dem großen Umfang der ihnen gewidmeten Seitenzahl zu entnehmen ist. Der detaillierten Analyse von Nitschs Hauptwerk, dem *Orgien Mysterien Theater* (1969), stellt Vinzenz eine kurze Einführung in dessen essenziellste Grundsätze – ‚Abreaktion‘ und die daraus resultierende ‚Katharsis‘ – voran und verortet das Werk in den Kontext des Wiener Aktionismus, das „ideell-künstlerische Umfeld Nitschs“ (291). Sie betont im weiteren Verlauf des Kapitels jedoch auch dessen Abgrenzung zu den anderen Vertretern der Bewegung. Die weiterführende Analyse von Nitschs Auslegung des ‚Gesamtkunstwerks‘ erfolgt schließlich anhand einer ausführlichen Kontextualisierung des Künstlers, deren Grundlage die – dem Titel des Kapitels zu entnehmende – ‚Selbsteinordnung‘ Nitschs *Von den Griechen über Wagner bis zu den Wiener Aktionisten* (284) bildet und dabei Einblick in dessen Auslegung des *Orgien Mysterien Theaters* als mystisches Festspiel bietet, welches das Publikum in einen Seinszustand der Ekstase versetzen sollte und damit eine Transformation, ein ‚Gesamtkunstwerk‘ anzustreben versuchte. Den hier deutlich erkennbaren Bezug Nitschs zum Festspielgedanken Wag-

10 Vgl. ARD-Kurzmeldung über das Wuppertaler *24 Stunden Happening* am 05.06.1965; aufrufbar unter <https://www.ardaudiothek.de/zeitwort/5-6-1965-in-wuppertal-findet-ein-24-stunden-happening-statt/76379398> (aufgerufen am 15.01.2021).

ners unterzieht Vinzenz im Rahmen des resümierenden Unterkapitels einer vergleichenden Analyse, die Überschneidungen und Unterschiede beider ‚Gesamtkunstwerke‘ deutlich werden lässt. (301–305)

Neben Hermann Nitsch ist es während der 1960er und 1970er Jahre vor allem Joseph Beuys, dessen Aktionen für die Autorin einen besonderen konzeptuellen Bezug zum ‚Gesamtkunstwerk‘ aufweisen, wie sie im weiteren Verlauf der Arbeit ausführt. Beuys‘ ikonische, jedoch oftmals missinterpretierte Aussage ‚Jeder Mensch ist ein Künstler‘ wurzelt dabei in seinem Grundkonzept der ‚Sozialen Plastik‘ und schreibt dem einzelnen Individuum dabei das Potential der Gesellschaftsbildung zu. Die Kreativität wird so aus ihrem bisherigen Bedeutungsfeld gelöst – bei Beuys greift sie „in alle Facetten des Lebens über; Kreativität wird zum Prinzip des Lebens und der von Beuys visionierte kreative Mensch zum Gründer einer neuen gesellschaftlichen Ordnung.“ (325) Erst durch das Individuum und dessen eigene Transformation kann die an den Theorien Steiners orientierte ‚Soziale Plastik‘ dem Künstler zufolge realisiert werden und damit eine Transformation der Gesellschaft erfolgen. Besonders grundlegend für die Einordnung von Beuys‘ Schaffen und dessen Auslegung des ‚Gesamtkunstwerks‘ sind außerdem seine primär linksliberal ausgerichteten politischen Visionen, die ihn wiederum deutlich von Wagner unterscheiden, was Vinzenz anhand von Beuys‘ ambivalentem Verhältnis zu diesem hervorhebt. In der das Kapitel und damit auch den Themenblock *Kunst und Leben* abschließenden Beurteilung des ‚Gesamtkunstwerks‘ bei Beuys kommt Vinzenz zu dem Schluss, dass sich dieser mit seiner Vision der ‚Sozialen Plastik‘ zwar in der Tradition des ‚Gesamtkunstwerks‘ verorten ließe, der Schwerpunkt hier jedoch mehr auf der sozialen wie gesellschaftspolitischen Komponente liege. (338–342) Als eine der wohl ikonischsten Arbeiten des Künstlers lässt sich an dieser Stelle *7000 Eichen* anführen; Beuys‘ Beitrag zur *documenta 7* im Jahre 1982.

Den Bogen in die Gegenwart schlägt die Autorin abschließend im fünften Kapitel *Demokratie und Anarchie* mit den beiden künstlerischen Positionen Christoph Schlingensiefel und Jonathan Meeses, deren sich jeweils stark voneinander differenzierendes Œuvre in Wagner, und besonders dem Festspiel, einen gemeinsamen Bezugspunkt findet. Schlingensiefel, der sich in seinen Werken neben diesem oftmals auch auf Beuys bezog, strebte mit Aktionen wie der Parteigründung von *Chance 2000* (1998), seiner ikonischen Parsifal-Inszenierung auf den Spuren Wagners in Bayreuth oder seinen Plänen für das *Operndorf Afrika* danach, die Grenzen zwischen Theater und Leben, zwischen Kunst und Leben, aufzuheben und gemeinschaftsbildend zu wirken. Diesem „demokratisch-liberalen“ (349) Ansatz Schlingensiefels stellt Vinzenz schließlich Jonathan Meese und dessen äußerst fragwürdige ‚Diktatur der Kunst‘ entgegen, deren ‚entkontextualisierter‘ „Umgang mit (Ur-)Mythen, Helden-sagen und der Weltgeschichte“ (348) für Meese in der Herrschaft der Kunst kulminiert. In einer Anmerkung verweist die Autorin hier auch auf die Dimension von Meeses ‚Diktatur der Kunst‘ als dessen von Widersprüchen geprägtes Weltbild, jedoch auch als Grundlage seines Künstlerbuchs. Auch der Topos ‚Meese als Forschungsdesiderat‘ findet Eingang in diese Anmerkung: Neben den primär im

Umfeld des Künstlers publizierten Auseinandersetzungen mit dessen Werk gibt es Vinzenz zufolge kaum eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Meese. (347, Anm. 1138)

Was beim Ausblick der Autorin insgesamt auffällt, ist die im Vergleich zu vorherigen Kapiteln relativ kurz ausfallende Abhandlung der beiden künstlerischen Positionen und ihrem theoretischen wie praktischen Kontext. Auch eine detaillierte Weiterentwicklung der *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘*, wie sie ebenfalls in vorherigen Kapiteln zu verzeichnen ist, kommt in beiden Fällen etwas zu kurz und so fällt es relativ schwer, das zeitgenössische ‚Gesamtkunstwerk‘ – wenn es überhaupt noch als solches zu bezeichnen ist und auch generell nur noch wenige Künstlerinnen und Künstler explizit auf Wagner zu rekurrieren scheinen – ausgehend von Schlingensief und Meese zu beurteilen beziehungsweise eine kohärente Entwicklung festzumachen. Schwierig ist dabei insbesondere die Wahl Meeses im Kontext des Ausblicks – einem Künstler, der sich mit seiner leichtfertigen ‚Entkontextualisierung‘ von NS-Symbolen und allen voran des Hitlergrußes in die Riege einiger Künstler wie Literaten einreihet, die unter dem Deckmantel der Kunstfreiheit nur allzu bereitwillig mit einer solchen gefährlichen Symbolik spielen. Damit steht Meese wie gesagt nicht alleine dar, lässt sich doch diese zu tiefst beunruhigende Tendenz noch an einigen anderen zeitgenössischen Positionen festmachen. Eine so schwierige Position, wie Meese sie verkörpert, müsste daher im Ausblick noch kritischer und ausführlicher beleuchtet werden.

Natürlich ist ein Ausblick immer noch ein Ausblick und lässt damit in seiner Form – gerade im Kontext einer Dissertation – sicherlich nur bedingt Spielraum, dennoch wäre insgesamt ein Abschluss, der weniger auf die künstlerische Praktik zweier Einzelpersonen fixierter und vermehrt auf die Frage, ob das Konzept ‚Gesamtkunstwerk‘ in der zeitgenössischen Kunst überhaupt noch tragbar ist oder gar völlig neu gedacht werden müsste, ausgerichtet ist, sicherlich spannend gewesen.

Insgesamt zeigt Alexandra Vinzenz’ sehr empfehlenswerte Auseinandersetzung mit der *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘* jedoch auf besonders anschauliche Weise, dass das Spektrum, in dem sich das ‚Gesamtkunstwerk‘ bewegt und wodurch es sich charakterisiert, ein komplexes wie permeables ist. Der Umfang der fundierten Arbeit verdeutlicht außerdem, dass die Frage nach dem ‚Gesamtkunstwerk‘ keineswegs eine abgeschlossene ist und auch nach über 150 Jahren die Kunstgeschichtsforschung noch immer beschäftigt – auch wenn sich die Schwerpunkte innerhalb von Bedeutung und Auslegung des Begriffs verschoben haben und dieser selbst einem deutlichen Wandel zu unterliegen scheint.

SARAH MARCINKOWSKI
Berlin