

GESAMTKUNSTWERK

Multi-medialiteit en interactiviteit

Henk Oosterling 1996

"Gesamtkunstwerk en intermedialiteit", Hogeschool voor de Kunsten, Arnhem, 14 november.

I Historisch deel

Wanneer in 1848, in Dresden zoals elders in het toenmalige Europa rellen uitbreken, bevindt zich onder de opstandelingen een 35jarige hofkapelmeester. Zonder zelf daadwerkelijk aan de strijd deel te nemen spoort hij met vurige rede de opstandige arbeiders aan. Hij zal in dit stadium van zijn carrière nog niet hebben bevroed, dat er, mocht hij in de strijd blijven, een groot komponist verloren zou zijn gegaan.

Toch was de begeesterde Richard Wagner zelfgenoegzaam en zelfbewust genoeg om te beseffen dat hij als levende componist meer voor zijn tijdgenoten kon betekenen dan als een dode revolutionaire martelaar. Uiteindelijk moet hij via Weimar naar Parijs vluchten. In Weimar, waar hij Franz Liszt ontmoet en hij, dolverliefd, terloops diens dochter Cosima uit haar huwelijk met Franz von Bülow losweekt, stelt hij een programma op, waarin hij onder meer het volgende schrijft:

"Ik ben in alles wat ik doe en voel, slechts kunstenaar, uitsluitend kunstenaar; zou ik me in het openbare leven moeten manifesteren - ik kan er als kunstenaar geen vat op krijgen - en me daarmee als politicus moeten bezighouden, god behoede me daarvoor! (...) De openbaarheid kan ik niet zoeken, mijn artistieke verlossing kan slechts hierin bestaan dat de openbaarheid mij zoekt. Deze openbaarheid, waarvoor ik alleen kan scheppen, is slechts een kleine gemeenschap van enkelingen, die voor mij het gehele publiek vormen."(265)

De sleutelwoorden voor het tractaat dat hij een jaar later onder de titel "Das Kunstwerk der Zukunft" zal schrijven zijn getoontzet: kunstenaar, politicus, openbaarheid, publiek. In dit tractaat wordt voor het eerst het idee van een Gesamtkunstwerk, dat aan het begin van de 19e eeuw filosofisch reeds door Novalis, Schlegel, Tieck en Schelling is doordacht, door een uitvoerend kunstenaar getoontzet.

1 Wagneriaanse Gesamtkunstwerk, het Griekse drama en Nietzsche

Wat Wagner voor ogen staat is een muziekdrama waarin dans, muziek en poëzie elkaar wederzijds versterken en wel zo dat het geheel meer blijkt dan de som der delen. Het *Gesamt* slaat hier vooral op de versmelting van verschillende artistieke disciplines. Maar het Gesamtkunstwerk bevat nog een tweede, meer cultuurpolitieke betekenis.

Wat de revolutionair bewogen Wagner voor ogen staat, is een renaissance van het klassieke Griekse drama. Daarin vormen de verschillende artistieke media - tekst, zang, dans, drama, muziek - nog in een embryonale vorm een geheel. In de Griekse gemeenschap heeft het drama nog een letterlijk politieke functie: politiek betreft het reilen en zeilen van de polis, de stadstaat. Zij ontleent deze functie aan haar oorsprong, het dionysische ritueel en de dithyramde. In het klassieke drama wordt de

oorsprong van de menselijke gemeenschap - zijn omgang met de goden - en het ondraaglijke conflict dat hem door zijn relatie met de onsterfelijke goden tekent, voorgesteld. Deze mythologische en filosofische thematiek - maar dan in de vorm van Schopenhauers filosofie - keert in de thema's van Wagners opera's, zoals de "Ring der Nibelungen" terug. Voor Wagner sticht het door hem geïmagineerde Gesamtkunstwerk een nieuwe gemeenschappelijke basis voor het moderne bestaan. Bayreuth zal voor hem de polis zijn waar deze viering eens per jaar plaatsvindt.

Het is met name deze cultuurpolitieke betekenis die door een groot bewonderaar van Wagner, de jonge Friedrich Nietzsche, overgenomen wordt als leidraad voor diens eerst boek *De geboorte van de tragedie* uit 1872, waarin in de tweede druk de titel wordt uitgebreid met "aus dem Geiste der Musik". In zijn voorwoord, opgedragen aan Richard Wagner, kritiseert de dan 26-jarige Nietzsche de burgerlijke gedachte dat kunst slechts vermaak en entertainment is om de ernst van het bestaan te verlichten:

"Ter lering van deze ernstige personen moge dienen dat ik ervan overtuigd ben dat de kunst de hoogste opgave is van dit leven en de eigenlijke metafysische activiteit, in de geest van de man aan wie ik hier als mijn verheven en strijdbare voorganger op deze weg dit geschrift wil opdragen"(30).

Enkele jaren later zal Nietzsche, verbitterd over Wagners knieval voor het christendom, zich van de meester afwenden. Radicaler dan zijn voormalige inspirator zal hij het van de Romantiek geërfd idee omtrent een ongedeelde eenheid - het *Gesamt* - van kunst, filosofie en leven verder uitwerken. Hij zal de ervaring van het kunstwerk een fysiologische basis verlenen - als uitdrukking van een overvloeiende levenswil - en de esthetiek tot grondslag van iedere vorm van filosoferen verheffen. Terwijl aan de andere zijde van de grens Charles Baudelaire de levenskunst en de roes - een andere invulling van de beoogde eenheid van leven en kunst - in zijn kunstkritieken uitwerkt, ontworstelt Nietzsche aan zijn getormenteerde brein een kunstopvatting die 70 jaar later in het werk van performance-kunstenaars als de Wiener Aktionisten tot leven komt.

In 1889 stort Nietzsche in. De laatste 10 jaar van zijn leven slijt hij in de volstrekte duisternis van de waanzin. Misschien, we zullen het de komende 3 kwartier onderzoeken, misschien is deze waanzin uiteindelijk de prijs voor het geslaagde Gesamtkunstwerk.

2 Moderne avantgarde: Schwitters, surrealisme

Maar laten we eerst eens nagaan hoe in de loop van de 20e eeuw de gedachte van het Gesamtkunstwerk doorwerkt in westerse kunstpraktijken. Centraal staan daarbij naast het geïntegreerde gebruik van meerdere media - medium als grondmateriaal van een artistieke discipline - de ontwikkeling van een totaalconcept en een gemeenschapservaring. Anders gezegd: kunst krijgt in het Gesamtkunstwerk altijd een politieke dimensie. Dit kan alledaagse vormen aannemen, zoals de designconceptie van de Wiener Werkstätte, een in 1903 opgerichte groep (binnenhuis)architecten die gebruiksvoorwerpen zonder enige commerciële overwegingen ontwerpen om de

woonomgeving volledig op esthetische basis in te richten. Ook zij gebruiken de term Gesamtkunstwerk, maar ik zou me tot meer avantgardistische pogingen willen beperken.

Het gaat dan allereerst om kunstpraktijken in het interbellum, in de turbulente tijd tussen beide wereldoorlogen. In een volledig verscheurd land dat na een wereldoorlog, na een gemechaniseerde massamoord die het zelf is begonnen, tot een smadelijke capitulatie wordt gedwongen, in het Duitsland van de Weimar-Republiek is iedere vorm van gemeenschap, van politieke samenhang zoek. In dit volstrekt nihilistische culturele klimaat probeert iedere politieke groepering de macht aan zich te trekken. Kunstenaars als George Grosz en Max Beckmann vertrouwen hun frustraties over het decadente nihilisme aan hun medium toe.

Op internationale schaal is aan het eind van de Eerste Wereldoorlog een radicale artistieke geste gedaan, die de kunst op haar fundamenteen doet schudden. Terwijl Marcel Duchamp in Amerika met zijn fontain de institutionele grondslag van het begrip kunst openbaart, tekent de Dada-beweging in haar korte bestaan tussen 1917 en circa 1922 protest aan tegen iedere poging om de alledaagse werkelijkheid zin te verlenen.

Dada - een kinderwoordje - drijft de politieke en artistieke impasse van de eerste decennia van deze eeuw tot zijn uiterste grenzen. Opgericht door emigranten (!) in 1917 in Zürich, die zich na de oorlog over Duitse steden als Keulen en Berlin verspreiden, is het de eerste stijl die moderne massacommunicatiemiddelen zoals kranten gebruikt om hun radicale, veelal cabareteske ideeën kracht bij te zetten. Ze stellen zich diametraal op tegenover het expressionisme met zijn cultus rond het geniale individu. Het paradoxale thema van Dada is de volstrekte onzin, nihilistisch en anarchistisch. Ze stileert de natuur niet, maar probeert zich voor het toeval dat eigen is aan het leven en de natuur, open te stellen. Of zoals het in een pamflet van de dadaïst Hans Arp heet: "Dada is zonder betekenis, even zinloos als de natuur. Dada is voor de natuur en tegen de kunst. (...) Het leven is voor de dadaïsten de zin van de kunst. (...) De academische schilderkunst beschrijft, schept illusies in plaats van leven en natuur". Dada wil niet alleen een anti-kunststijl zijn, maar ook een politiek en een levensbeschouwing. In die zin beantwoordt ze aan de criteria van het Gesamtkunstwerk: "Evenals de realist zoekt de dada-kunstenaar de intimiteit met de wereld van de dingen..." (Thomas 90). Het is in hetzelfde cruciale jaat 1917 dat het spektakelstuk *Parade* in première gaat. In deze absurdistische musical over de moderne tijd, waarin in de muzikale composities van Erik Satie steeds weer het geratel van typomachines en gesis van stoommachines opklinkt, werkt de laatste samen met de schilder Picasso, de schrijvers Cocteau en Appolinaire en de choreograaf Massine.

Eén van de dadaïsten die deze multidisciplinaire gedachte expliciet verwerkt, is Kurt Schwitters. Zijn collages bestaan uit een samenspel van commerciële beelden, literaire teksten en poëzie. Schwitters poëzie is bovendien concreet, materieel, fysiek: zij richt zich meer op de klank dan op de vorm of inhoud van de woorden. Zijn collages noemt hij "Merz-schilderijen". 'Merz', een afkorting van Kommerz, is een toevalsvondst uit een kranteknipstel dat hij in een van zijn vroege collages had verwerkt. Hij verheft deze naam tot stijlmerk.

Toch is Schwitters de minst expliciete politieke dadaïst. Of misschien moeten we het

anders stellen: zijn politieke statement zit verborgen in al zijn activiteiten wat hij zelf zijn Gesamtkunstwerk noemt. Ook de verbouwing van zijn huis tot een 'Merz-bau', een mengeling van beelden, teksten en plastisch werk, waarin producten van massacommunicatiemiddelen zijn verwerkt, valt daaronder. Met name deze binnehuisarchitectuur doet ons aan de alledaagse dimensie van de Wiener Werkstätte denken. [video 1]

Maar ook Schwitters lezingen, performances en onder de naam 'Merz' uitgebrachte, van een eigen typografie voorzien tijdschrift zijn deel van het Gesamtkunstwerk. Dit geheel, deze mengeling van leven en kunst, kortom, dat wat de dagelijkse gestalte van Kurt Schwitters is, zou in termen van Dada het eigenlijke Gesamtkunstwerk genoemd kunnen worden. Kunst, biografie en openbaar leven gaan nagenoeg in dit kunstwerk onmerkbaar in elkaar over.

3 Politiek en kunst: fascisme, stalinisme, avant-garde

Ik wil nu een voor jullie wellicht enigszins merkwaardige wending in mijn betoog maken. Tot nu toe is in de relatie kunst-politiek het accent steeds op kunst gelegd. Ik zou nu het accent willen verleggen naar de andere pool: politiek. De relatie tussen politiek en kunst, reeds door Wagner in zijn theoretische geschriften naar voren gebracht, vinden we ook in de politieke geschiedenis van de 20e eeuw terug. De dertiger jaren tonen niet alleen hoe politiek en kunst zich op een kleinschalig, biografisch en artistiek niveau met elkaar verbinden, zoals bij Schwitters, maar ook hoe dit grootschalig, totalitair op een nationaalpolitiek niveau gebeurt.

Walter Benjamin wijst daarop aan het eind van zijn tekst *Het Kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (1936), waarin hij het verlies van het aura van het kunstwerk na de introductie van de fotografie verbindt met de mogelijkheid om het technisch te reproduceren. Hij schrijft deze tekst in 1936, midden in tijd dat Hitler zijn klopjacht op joden, zigeuners, homo's, communisten en avant-gardekunstenaars begint. Alle kunst die niet de mythe van Volk, Bloed en Bodem dient, is 'ent-artete' kunst, omdat het het politieke doel niet dient. Nog een keer voor de vernietiging of uitbanning wordt dit werk in een overzichtstentoonstelling getoond.

Maar eigenlijk wordt de kunst niet ondergeschikt gemaakt aan de politiek. Veeleer is het zo dat alles wat niet in het Gesamtkunstwerk dat Het Derde Rijk heet, past, moet worden vernietigd. De mythologisering van het Duitse Volk en Rijk houdt in feite een esthetisering van de politiek in: alle sociale en politieke organen vormen een geheel. Alle politieke beslissingen zijn gericht op de realisering van een Gesamtkunstwerk, waarin iedereen die ervan deel uitmaakt, opgaat of waarin al diegenen die zich er niet aan conformeren ten onder moet gaan. Politiek wordt tot alles omvattende kunst verheven. Benjamins analyse van de rol van de opkomende filmkunst binnen het nationaal-socialisme - Leni Riefenstahl - besluit met de volgende conclusie:

"'Fiat ars - pereat mundus', zegt het fascisme en het verwacht de kunstzinnige bevrediging van de door de techniek veranderde zintuiglijke waarneming, zoals Marinetti erkent, van de oorlog. Dat is een duidelijke voltooiing van de l'art pour l'art. (...) Haar zelfvervreemding heeft die graad bereikt, die haar

haar eigen vernietiging als esthetische genot van de eerste orde laat beleven. *Zo is het gesteld met de esthetisering van de politiek, die het fascisme bedrijft. Het communisme antwoordt daarop met de politisering van de kunst*"(42).

Onder het stalinisme wordt de aanvankelijke revolutionaire kunst van kunstenaars als Lissitsky, Malevitch en Tatlin eveneens ent-artet en wordt slechts een politiek correcte kunst geaccepteerd, waarin de glorie van de arbeidersklasse wordt getoonzet: het socialistisch realisme.

Welnu, de ook door Benjamin gewaardeerde avant-gardekunst ziet juist af van iedere onderschikking van de politiek aan de kunst of van de kunst aan de politiek. De avant-gardekunst zet zich tegen de macht af. Als principieel anti-burgerlijke kunst zwicht ze niet voor een totalitaire verleiding of voor een dienstbaarheid aan het volk. De gemeenschap waar de avant-garde zich op richt, is, zoals Wagner reeds aangaf, een kleine groep ingewijden. In deze kunstvormen staat niet de macht, maar de kunstenaar zelf of het autonome werk centraal. Het is de pure monomanie, de zelfverkozen blindheid en euforie van de kunstenaar die alle activiteiten die hij ontwikkelt tot een Gesamtkunstwerk maakt.

4 Laat-moderne: happenings, performances, Aktionen

De groep ingewijden wordt echter steeds groter. Na de Tweede Wereldoorlog wordt de kunst steeds meer onderdeel van een cultuurindustrie, waarin de *consumptie* van beelden, de warencirculatie centraal staat. Zo kondigt zich binnen de laatste stijl van de avantgarde - het abstract-expressionisme - de ondergang van de moderne kunst aan. Jackson Pollocks *action-paintings* krijgen steeds meer het karakter van een happenings, waarbij het publiek aanwezig is. Sterker, de reacties van het publiek zullen in de latere happenings een wezenlijk onderdeel van het werk worden. Zo dient zich in de action-painting een kunstvorm aan die de relatie tot het publiek in zich opneemt: produktie en receptie van het werk worden deel van het werk als praktijk, als gebeurtenis, kortom als *happening* of *event*. Het voor het eerst in 1950 uitgevoerde *Compositie 4'33"* is "door zijn exemplarische presentatie van de wisselwerking tussen kunst en leven"(Thomas 243) als eerste happening aan te merken.

Wagners Gesamtkwerk komt weer in beeld als dramatisering en theatraisering steeds vaker worden ingezet. Naast filosofische reflecties, dat wil zeggen conceptuele inbedding en interdisciplinaire activiteiten. Door de musicus John Cage, de danser Merce Cunningham en de schilder Robert Rauschenberg worden *environments* gecreëerd, waarin het toeval, evenals dit bij Dada het geval was, meer ruimte krijgt. De Fluxus-beweging die begin zestiger jaren in Europa met soortgelijke happenings als Dada opnieuw een anti-kunst propageert, sluit naadloos op deze dadaïstische traditie aan. Christo begint binnen deze stroming zijn inpaksessies. In sommige neo-dadaïstische environments wordt, zoals bij Nam Jun Paik, in toenemende mate gebruikt gemaakt van nieuwe media, zoals video. Het banale en alledaagse wordt opgeladen om het bewustzijn van de dingen te verscherpen: "het banale, dat wat doorgaans geconsumeerd wordt, wordt even belangrijk als de veelvoudige alledaagse processen"(Thomas 242).

Een neo-realist als Jean Tinguely sluit met zijn mobilen uit schroot en allerlei ander

afvalmateriaal aan bij een traditie die door Duchamp met zijn ready-mades is ingezet. Geheel in de lijn van het Gesamtkunstwerk en wellicht met de *Parade* uit 1917 in het achterhoofd ontwerpt Tinguely samen met andere kunstenaars decors voor een dansvoorstelling van de choreograaf Roland Petit. Geheel in overteenstemming met de filosofie van Neo-Dada wordt een doorbreking van de grenzen van de verschillende artistieke disciplines en een actieve betrokkenheid van het publiek nagestreefd: Wagners Gesamtkunstwerk wordt nu door kunstenaars uit verschillende disciplines gerealiseerd, zij het dat hier door de esthetisering van het alledaagse of juist door een banalisering van de esthetiek de grens tussen leven en kunst op het spel wordt gezet.

Zo naderen we langzaam het moment waarop de avantgardekunst zichzelf begint op te heffen en een andere artistieke houding zich aankondigt. In de zestiger jaren wordt het concept Gesamtkunstwerk in de performance-kunst nadrukkelijker uitgewerkt. Het lichaam van de kunstenaar komt steeds meer op de voorgrond en wordt in sommige stromingen, zoals de body-art zelf het exclusieve artistieke medium. De Aktionen van de Wiener Aktionisten - Schwarzkogler, Brus, Muehl en Hermann Nitsch - aan het eind van de zestiger jaren worden gekenmerkt door hun gewelddadige en blasfemische karakter. Hun Orgien-Mysterien Theater houdt het midden tussen een heidens offerritueel, een zwarte mis en amateuristisch geregisseerd totaaltheater. De Aktion is echter vooral een modern pseudo-ritueel dat zijn samenhang ontleent aan de theorieën van Freud, Sade en de surrealistische theatervernieuwer en dichter Antonin Artaud. Tegen deze filosofische achtergrond worden allerlei mythologische thema's vermengd met een christelijke symboliek. Het offer, vaak in de vorm van een kruisiging staat centraal. De scene's waarin het bloed en de organen van van te voren geslachte dieren over naakte mannen gegoten en gedrapeerd worden, zullen toendertijd voor sommige aanwezigen, maar ongetwijfeld voor de acteur die als slachtoffer fungeerde huiveringwekkend zijn geweest. Visuele, akoestische, kinesthetische en geurindrukken dompelen de toeschouwers/toehoorders onder in een totaalervaring. De Aktion is een Gesamtkunstwerk, dat tot in onze dagen nog jaarlijks op de grote herenboerderij van Hermann Nitsch in Oostenrijk wordt opgevoerd.

Het gesamtkunstwerk wordt steeds fysieker. Door de inzet van een gefragmenteerde, getormenteerde lichamelijke treedt dat wat Nietzsche de fysiologische basis van de kunst noemde, voor het voetlicht. Uiteindelijk lijkt een sensibilisering, het ontwikkelen van een bepaalde gevoeligheid voor de materie bij het publiek het doelwit: het publiek wordt geschokt om zich niet alleen de absurditeit van het alledaagse, maar ook om zijn sensorische afstomping in een door beelden gebombardeerde consumptiesamenleving weer bewust te worden. De wreedheid achter de technologische perfectie wordt door de inbreuk op de lichamelijke integriteit van de kunstenaar in ervaring gebracht.

Hoe vreemd het ook moge klinken: in het Gesamtkunstwerk wordt het lichaam van de toeschouwer of toehoorder tot nadenken gestemd. De intensivering van visuele en tactiele ervaringen lijkt daartoe de geëigende weg. Het werk van Marina Abramovic en Ulay legt daarvan op pregnante wijze getuigenis af. Zij breken in hun afzonderlijke performances de zintuigen volledig af, terwijl heel hun artistieke arbeid als een Gesamtkunstwerk kan worden opgevat.

[video]

Maar een van haar meest vooraanstaande exponenten van het Gesamtkunstwerk in deze turbulente tijd is toch Joseph Beuys. Iederen kent zijn in 1974 in een New Yorkse galerie gehouden Aktion *Coyote*. Zijn Aktionkunst bevat alle elementen van het biogafische Gesamtkunstwerk, dat ook Schwitters voor ogen stond. De publieksdeelname is bij Beuys echter beperkt: vaak kunnen zijn activiteiten slechts indirect door ramen of via de schermen van de technologische media worden gadeslagen. Wat bij Beuys zeer sterk op de voorgrond treedt, is de noodzaak van een conceptuele omvatting van het werk, van met andere woorden een persoonlijke mythe die alles wat door de kunstenaar wordt gemaakt een auratische kracht geeft. Zoals alles wat koning Midas aanpakte van goud werd, zo werd ieder object dat Beuys in zijn Aktionen betrok tot een kunstobject. De prijzen voor een door hem gebruikt plastic fritesbordje met zijn specifieke handtekening, liegen er niet om.

Kenmerkend is dus dat wat ik in relatie tot de Wiener Aktionisten een pseudo-rituele setting heb genoemd. Bij Beuys krijgt deze een haast liturgisch-religieuze tonaliteit, waarin de kleuren van zijn religieuze achtergrond - katholiek - en filosofische belangstelling - Rudolf Steiner en de antroposofie - makkelijk te herkennen zijn.

De voormalige Luftwaffe-piloot Joseph Beuys werd, nadat hij in de Tweede Wereldoorlog op de Krim was neergeschoten, met vet en vilt door Tartaarse soldaten in leven gehouden. Zijn opvattingen over energie gaan op deze terminale ervaringen terug. Zijn kunst en zijn leven, dat grotendeels een publiek leven was, gaan nagenoeg naadloos in elkaar over. Niet voor niets heet zijn biografie uit 1964 *Einheit von Lebens- und Werklauf*. De spiritualiteit die Beuys met zijn Aktionen beoogt, is volstrekt persoonlijk en doortrekt ieder esthetisch gebaar dat hij met behulp van zijn basismaterialen - vilt, vet, koper, honing - als geleiders en aggegraten van energie maakt. De relatie tussen politiek en kunst is bij hem daarom niet-totalitair: het legt anderen geen terreur op, maar nodigt uit. Zijn artistieke activiteiten worden altijd direct betrokken op politieke gebeurtenissen, omdat - en hier spreekt wellicht een verlichte Luftwaffe-piloot, "echte toekomstige politieke intenties artistiek van aard moeten zijn".

Bij Beuys is het concept of de theorie een onmisbaar onderdeel van het werk zelf geworden: "De theorie", stelt een van de vooraanstaande theoretici over de avant-garde Peter Bürger, "die zich uit de omvattende utopie heeft teruggetrokken, keert terug als een onderdeel van het werk. We staan nog altijd in de schaduw van Beuys"(KF 90/ p.78).

In 1974 richt hij samen met schrijver en nobelprijswinnaar Heinrich Böll "de vrije internationale hogeschool voor creativiteit en interdisciplinair onderzoek" op. Theorie en praktijk, leven en kunst, het samenstel van al zijn activiteiten noemt Beuys in 1980 een "een kunst van het sociale bouwen" of 'een sociale sculptuur'. Beuys als moderne shaman, die beseft dat "ieder mens een kunstenaar is", wat toch nog net iets anders is dan Andy Warhols uitspraak dat "iedereen een star is".¹

¹ Anna Tilroe laat zich kritisch uit over de relatie tussen theorie en praktijk bij Beuys. Zij meent dat de kracht niet in de theoretische onderbouwing kan liggen, maar in de zintuiglijke impact. Veel werken van Beuys voldoen aan deze zintuiglijke presentie, maar "de meeste sociale plastieken van

5 Postmoderne: nieuwe media

Hoe vernieuwend Beuys ook mag lijken, zijn idee van het Gesamtkunstwerk, gaat toch, evenals dit bij Wagner het geval is, terug op de geniecultus van de Duitse Romantiek, waartegen Schwitters zich - vergeefs - afzette. Na Beuys ondergaat de impact van het idee van een Gesamtkunstwerk een ongekende fragmentatie en transformatie. Er zijn vanzelfsprekend allerlei uitingen van traditionele Gesamtkunstwerken te vinden. Zo wordt er enkele jaren terug een theaterproductie opgevoerd, waarvoor Karel Appel de decors maakt, waaraan de Japanse Butohdanser Min Tanaka meewerkt. Ook komt Peter Greenaway's opera *Rosas*, waarin naast filosofie, literatuur, muziek, drama en dans ook het filmische medium wordt toegevoegd, voor de kwalificatie Gesamtkunstwerk in aanmerking. De toenemende installatie-tendens is eveneens te verklaren uit de behoefte om met meerdere media een totaalervaring, een environment te scheppen. Het concept wordt steeds verder opgerekt. Niet alleen het boek, ook architectonische projecten worden als Gesamtkunstwerk gepresenteerd. En wat te denken van de door grote musea gezette teneur om allereerst hun directeuren, vervolgens hun conservatoren (... Stedelijk) en daarna vooral gast-curatoren, zoals Harold Szeeman, Peter Greenaway, Hans Haacke en in Frankrijk filosofen als Jean-François Lyotard en Jacques Derrida in de gelegenheid te stellen om vanuit respectievelijk een kunstkritisch of een filosofisch concept totaaloverzichten te presenteren. Zijn dit Gesamtkunstwerken? Is het selcteren en bij elkaar zetten van museale werken een Gesamtkunstwerk? Ik kom er straks op terug.

Eerst wil ik ter afsluiting van dit historische deel nog kort op een van de nieuwste uitdrukkingen van het Gesamtkunstwerk wijzen. Tot welke media moeten we ons daartoe richten? Beuys' schaduw, waarin we volgens Bürger nog staan, lijkt door de immense hoeveelheid licht die de laatste 20 jaar kunstwerken uitstralen en die de blik van de kijker verheldert, geleidelijk aan op te lossen. In de ontwikkeling van het Gesamtkunstwerk zijn de nieuwe media een steeds grotere rol gaan spelen, met name omdat ze naast een versterking van bekende zintuiglijke ervaringen ook simultane ervaringen hebben gecreëerd. Aanvankelijk worden in performances camera en video gebruikt om een extra visuele ervaring toe te voegen. De mogelijkheid van real-time versterkt immers het hier-nu aspect van de performance. Maar met de komst van de computer en de VR-installaties lijkt er een nieuwe dimensie toegevoegd.

In 1985 vindt in Parijs een door de Franse filosoof Jean-François Lyotard bedachte overzichtstentoonstelling van nieuwe media plaats: *Les Immatériaux*, de immateriële zou een krakkemikkerige vertaling luiden. Centraal staat een niet-materieel gebonden totaalervaring van de werkelijkheid, bemiddeld door nieuwe media. Het lichaam van het publiek, het publieke lichaam wordt, terwijl het door de

Beuys", besluit Tilroe haar kritiek, "missen die kwaliteit echter volledig. Wat ze laten zien is theorie, en daar zijn al programmaboekjes voor". Toch is met name Beuys zich bewust van de zintuiglijke grondslag van de kunst. In een gesprek met Kiefer, Cucchi en Kounellis kritiseert Beuys het visuele beeldscherm- element van de massamedia en de zogenaamde 'visual arts': "Er bestaan geen 'visual arts', omdat we voor het begrijpen van een kunstwerk alle zintuigen nodig hebben, minstens twaalf als het er al geen 25 zijn"(92).

donkere ruimte met beeldschermen loopt, bestookt met informatie, met licht- en radiogolven die door de koptelefoon die hij op heeft, worden opgevangen, waarna zich gesproken informatie, muziek of ander auditief materiaal aandient. Het zintuiglijk systeem van het publiek wordt op allerlei manieren geïntensiveerd. Aan precies dat wat Anna Tilroe ten aanzien van de theoretische onderbouwing van Beuys' werk als criterium aangeeft, wordt voldaan:

"het enige echte geheime wapen van de beeldende kunst: de zintuiglijke ervaring. Niet het woord moet het werk doen, want dat is uitgeput en corrupt in dit soort kwesties, maar het beeld, dat in de moderne beeldende kunst ook de tastzin, de geur en het gehoor kan omvatten"(BG 35).

De kijker en luisteraar wordt als het ware ondergedompeld in gesensoriseerde conceptualiteit. Niet alleen visuele, akoestische en tactiele impulsen, maar ook conceptuele reflecties zijn deel van het Gesamtkunstwerk.

Het kost niet veel moeite om in de computer-technologie met zijn mogelijkheden met een immense versnelling informatie te communiceren en interactiviteit te genereren nieuwe mogelijkheden voor Gesamtkunstwerken te herkennen. Met name Virtual Reality simulaties bieden een scala van multi-mediale en multi-sensorische environments, waarin het publiek op interactieve manier de aard van het werk mede bepaalt. We hoeven daarvoor niet zoals Stelarc ingesnoerd te worden in en aangesloten te worden op allerlei computergestuurde technologie. Toch trekt Stelarc misschien de uiterste consequentie van zijn eerdere performances waarin hij evenals Abramovic en Ulay de uiterste grenzen van ons sensorisch systeem onderzoekt. Vanuit een sterk filosofisch getint concept tast hij nu de grenzen van het grensgebied tussen lichamelijke en media, tussen materie en bewustzijn af. Het zou interessant zijn het project van Schwitters en Beuys met dat van Stelarc te vergelijken, zodat duidelijk wordt welke transformatie het idee van een Gesamtkunstwerk in onze simulatie-samenleving heeft ondergaan. Daarvoor moet ik u echter naar de geschriften van Jean Baudrillard en Peter Weibel verwijzen.² Ik wil de mij resterende tijd besteden om nog eenmaal, maar dan op een systematische manier, over de criteria van een Gesamtkunstwerk na te denken.

II. Systematisch deel

Ik heb hiervoor een korte historische verkenning gegeven. Ik zou het tot slot vanuit een meer systematisch oogpunt over het Gesamtkunstwerk willen hebben en met een open vraag willen eindigen, die dan mogelijk de aanzet is tot verdere discussie. In het voorgaande is al een paar maal de vraag naar de aard van dit 'Gesamt' gesteld. Er zijn minstens drie voorstellen gedaan:

² *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk*. P. Weibel (red.) 1993 met een tekst van Baudrillard; *Dialoge. Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk*. R. Goetz (red.) 1995; Sybil D mchen, *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grillet's*. 1994; *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synthesis und Mythos*. Hans Günther 1994.

Vanuit het perspectief van de *produktie*:

1. een samenstelling van diverse media door een kunstenaar: *multimedialiteit*
2. de samenwerking van een aantal kunstenaars vanuit hun eigen medium: *interdisciplinariteit*

Of vanuit die van de *receptie*:

3. een kunstpraktisering waarbij het publiek onontbeerlijk is. Daarbij zijn nog twee optie:

- het publiek kan multisensorisch bestookt worden, maar passief-observerend zijn.
- of het kan actief participeren, waarbij dan sprake is van een *interactiviteit*.

Aan deze interactiviteit dient nog een omvattend concept, een filosofisch, misschien zelfs metafysisch idee te worden toegevoegd: een totaalconcept waarin een gemeenschapsgedachte, die de politieke dimensie vormt, is verdisconteerd. Wagner on dit binnen de 19e eeuwse kunstopvatting, waarin Schopenhauers metafysica een belangrijke rol speelde, nog doen. In de moderne avantgardekunst die in tegenstelling tot de realistische kunst binnen totalitaire systemen juist iedere machtsaanspraak afwijst, wordt deze alles omvattende metafysica problematisch.

1 Grens tussen leven en kunst: esthetisering van het bestaan

'Gesamt' is, met andere woorden, meer dan een spel met verschillende media. Multimediale werken of mixed media komen op grond van deze laatste overweging niet in aanmerking voor de kwalificatie 'Gesamtkunstwerk'. Maar hoe kunnen we, om een term van Lyotard te gebruiken, in een wereld die de Grote Verhalen van Kant, Hegel, Marx en dus ook Schopenhauer achter zich heeft gelaten, nog een omvattende filosofie hanteren zonder ongeloofwaardig of lachwekkend totalitair over te komen? Dit is wellicht de reden waarom een Gesamtkunstwerk voor avantgarde kunstenaars in toenemende mate een biografisch experiment, waarin eerst het eigen leven en vervolgens het eigen lichaam in het geding is. Daarmee wordt op kleinschalige wijze de grens tussen kunst en leven op het spel. Alleen zo kan nog op een geloofwaardige wijze een appèl worden gedaan op het publiek. Schwitters en Beuys passen nog in deze avantgardistische traditie.

Voor het omvattend concept moet een woord worden uitgevonden. 'Merz' zegt de dadaïst Schwitters, een 'moderne mythe', meent Beuys: alles wat de shaman Beuys aanraakt wordt kunst. Maar vergeleken met de premoderne mythen, kan deze moderne mythe, op staffe tot een lullig spelletje, een lege geste of een verdacht soort politiek statement te vervallen, kan deze mythe slechts op autobiografische leest worden geschoeid.

2 Post-avantgarde: esthetisering van het leven

Maar, zoals gezegd, dit zijn nog modernistische vormen. De achterliggende gedachte is dat binnen de cultuur kunst, politiek en filosofie nog aparte domeinen zijn die tegenover het dagelijks leven zijn af te bakenen. Bovendien wordt aan het Gesamtkunstwerk een zekere cultuurkritische positie toegedicht? Stel nu echter, for the sake of argument, dat wij in onze postmoderne tijden deze afbakening niet zo makkelijk meer kunnen maken. Dat, met andere woorden, het dagelijks leven

doortrokken is van een esthetisering. Dat de politiek bovendien in iedere vezel van het maatschappelijk lichaam aanwezig is. En dat de filosofische reflectie allang een onlosmakelijk deel van de kunstpraktijk is geworden.

In ieder geval mogen we constateren dat zowel de kunst als de politiek hun leidende rol in het emancipatieproces hebben verloren. Beide richten zich nagenoeg volledig naar de sociaal-economische wetten van de warencirculatie. Wat circuleert zijn niet alleen waren, maar ook waarden en waarheden. Ten aanzien van de kunst lijkt de institutionele onderbouw en de sociaal-economische aspecten van doorslaggevend belang te zijn. De kunstenaar van tegenwoordig wordt reeds in zijn opleiding als kleine ondernemer geschoold. In de toekomst worden er wellicht nog slechts beeldende zakenlieden afgeleverd.

Kunnen we in deze postmoderne situatie nog spreken van een Gesamtkunstwerk? Kan een samenspel van filosofie, kunst en politiek nog in deze termen worden gedacht? Als kunst geen apart domein meer is dat door een kleine groep progressieve visionairen gevoed wordt, als kunst steeds meer verstrengeld raakt met het dagelijks leven en er dus gesproken kan worden van een esthetisering van het bestaan dan is naar mijn mening de maatschappelijke basis voor het Gesamtkunstwerk uitgehold.

Of er moet een herdefiniëring plaatsvinden. In feite heeft deze reeds plaatsgevonden. Het Gesamt staat in de nieuwe media dan vooral voor een kortstondige interactieve totaalervaring, waarin het lichaam van het publiek bestookt wordt door allerlei sensorische indrukken, die door de confrontatie met elkaar nieuwe ervaringen oproepen. Baudelaires preoccupatie met de wisselwerking tussen de verschillende zintuigen - met synaesthesie - lijkt dan een voorloper van deze gedachte.

Maar kunnen we aan deze werking van het werk nog een kritische functie toedichten of is het louter vermaak, amusement? Eerder een verzetje dan verzet. Streeft het totaalwerk naar een maximale participatie van het publiek door middel van een activering van alle zintuigen? Wordt daarbij getracht de esthetische distantie, die zo kenmerkend is voor de kunst, te vernauwen door de fysieke impact groter te maken? Of misschien zelfs op te heffen? Zit in deze participatie - of in meer actuele termen: interactiviteit - nog een kritische reflectie of wordt dit politieke aspect juist volledig vernietigd?

En waar zit het conceptuele element? In de hoofden van regisseurs van intermediale spektakels, zoals *Rosas* van Greenaway, of de muziekspektakels van Alan Parson? Of in het hoofd van de samenstellers, zoals bij de registraties van museale collecties door gastcuratoren? Maar is dan in feite een museum niet reeds een Gesamtkunstwerk of de *Dokumenta* in Kassel? Maar de regisseurs blijven in feite buiten spel. Zij voegen slechts een concept toe en gebruik de media zelf als materiaal. Metakunst, zouden we kunnen zeggen in de dubbele betekenis van het woord: theoretisch en met voltooide kunstwerken als materiaal.

Moet de regisseur misschien zelf deelnemen aan de kunstpraktijk, zoals bij Abramovic en Ulay het geval is? Heffen zij de grens tussen kunst en leven door hun eigen leven op het spel te zetten in hun kunst? Zoals veel body-art kunstenaars dit in de

zestiger en zeventiger jaren deden? Door een volledige betrokkenheid van het lichaam bij de artistieke uitdrukking wordt de esthetische distantie momentaan opgeheven als betref het een archaisch ritueel.

Of gaat het om een conceptualiteit die bij de toeschouwer of toehoorder wordt gewekt? Een conceptualiteit die zich met de eerder besproken lichamelijke sensibiliteit op zo'n manier verbindt, dat het een ander licht werpt op zijn dagelijkse bestaan? Is dat dan de micropolitieke impact? Is het Gesamtwerk misschien dat werk dat in staat is om een andere perceptie op te roepen, doordat het juist in het midden laat hoe de verschillende media met elkaar in verband moeten worden gebracht? Komt Matthew Barney's werk dan in aanmerking voor het Gesamtkunstwerk?

U hoort het: vragen, vragen, vragen. Aanzetten tot overdenkingen hoop ik. Laat ik eindigen met te wijzen op een hoogst merkwaardige paradox die het Gesamtkunstwerk altijd van binnenuit heeft bedreigd. Op het moment dat het Gesamtkunstwerk, opgevat als een gemeenschapsoefening waarin het publiek multimediaal bestookt wordt, volledig geslaagd is, vernietigt het zichzelf: het publiek gaat op in het spektakel, de viering vernietigt de esthetische distantie, zo constitutief voor de kunst als kritiek. Zodra er een volledige esthetisering van het leven heeft plaats gevonden, verdwijnt de kunst. Maar ook als de kunst volledig wordt geleefd, zoals bij Schwitters en Beuys, wordt het Gesamtwerk opgeheven.