

# INDLEDNING



# Indledning

*For mig, og forhåbentlig også for mine læsere, er kunsten det hele ...  
forudsat, at dette hele ikke er noget halvt.*

ADOLF BEHNE<sup>1</sup>

*Idet den anerkender kunstarterne som en nødvendig del af vores eksistens  
tager denne bog som sit grundlæggende præmis: Kunstarternes enhed med  
livet.*

LASZLO MOHOLY-NAGY<sup>2</sup>

Gesamtkunstwerk'et er en forening af kunstarterne i et fælles værk, der forløser kunstens muligheder og dens betydning for kulturen. Hele vejen op gennem historien har der været store kunstneriske iscenesættelser af religiøse og politiske handlinger, som har samlet kunstarterne om den store opgave – lige fra de græske tragedier over gotiske katedraler til moderne multimedieevents. Middelalderkirkens ritualer, barokkens skuestykker såvel som nutidens film, performances og installationer har søgt at skabe totaloplevelser; nogle værker erobrer alle sanser og river os legemligt med, andre skaber konceptuelle helheder, som udspænder tankens rum.

Dette perspektiv gennem kunstens historie nævnes i antologien *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*:

Den fantasi, at blive henført ind i en anden verden, at blive fuldstændig taget ind i et imaginært rige, er et oprindeligt begær fra urtiderne. Med computer-baserede multimedier vil møder med omsluttende virtuelle verdener snart blive hverdagsagtige. Virtuel virkelighed er alt i alt en logisk udvidelse af kunstarternes integration<sup>3</sup>

.....

1 Adolf Behne "Die Wiederkehr der Kunst" (1919), Nendeln 1973, p. 9.

2 László Moholy-Nagy "Vision in Motion" (1947), Chicago 1965, p. 5

3 "Der er et tankevækkende ekko fra de virtuelle omgivelser i de tidligste kendte former for menneskeligt udtryk – de forhistoriske hulemalerier, der er fundet på sådan steder som hulerne i Lascaux i Syd-Frankrig. Disse omsluttende omgivelser, som daterer sig fra 15.000. f.Kr. mener de lærde har været teatre til udførelsen af ritualer, som integrerede alle former for medier og optog alle sanserne." "Multimedia. From Wagner to Virtual Reality", red. Randall Packer & Ken Jordan, New York 2001, p. xxii.

Og bogens redaktører mener samtidig, at ønsket om denne omsluttende oplevelse går tilbage til kunstens tidligste rødder. Sådanne urhistorier har været en vigtig horisont for ideerne om det forenende kunstværk, men det var først romantikerne, der begyndte at se længselsfuldt tilbage på de tidligere epokers kunst med en bevidsthed om dette perspektiv. De opfattede de vidt forskellige, historiske fænomener som kulturelle manifestationer, man burde genoplive på nye måder. Derfor begynder den konkrete historie først med romantikken.

Spørgsmålet er nemlig, hvordan de utallige forsøg med at blande kunstformer i nyere tid 'forløser kunstens betydning for kulturen'? Det har været et afgørende aspekt, at Gesamtkunstwerk'et ikke blot var en kobling af kunstneriske virkemidler, men udtryk for en større sammenhæng. I romantikken mente man, at de tidligere kulturers enhed var tabt og måtte genskabes gennem et kunstnerisk univers. Begrebet 'Gesamtkunstwerk' dukkede først op her og betegner derfor mest drømmen om at genskabe en tabt eller måske i virkeligheden hidtil uset sammenhæng mellem kunst og folk, kultur og samfund. Det var komponisten Richard Wagner, 1813-83, der kom til at præge begrebet i 1849 med sin vision om 'fremtidens kunstværk' som et musikdrama skabt for folket af folket. Det vil sige, at Wagner tog fat i folkesagn, søgte støtte hos magthaverne og samlede en kreds af kunstnere for at skabe festspil, der gennem en fælles oplevelse kunne skabe en folkelig bevidsthed.

Isoleret set kan man sige, at Wagners projekt var en politisk mission med en blandet ideologi, der havde sin baggrund i både de revolutionære opstande i 1848-49 og samlingen af Tyskland som nation i 1871. Men både Wagners æstetiske overvejelser om kunstens muligheder og de kulturkritiske visioner om at skabe bedre betingelser for et nyt samfund fængede siden i mange forskellige kunstmiljøer rundt i Europa: Fra symbolismens digtere, dramatikere og malere over jugendstilens rumkunst og til avantgardens eksperimenter, der gik fra optrin og installationer til visioner om en ny arkitektur og en ny formverden. Det er disse videre kunstneriske og historiske udviklinger, der er genstand for undersøgelsen, og jeg fokuserer særligt på den bildende kunst og den praktiske formgivning, 1890-1930. Her kan drømmen om det forenende og forløsende kunstværk siges at kulminere på Bauhaus-skolen, der i selve uddannelsen søgte at forene kunstarterne med det mål at skabe

et fælles byggeri, en ny kunst og visuelle kommunikationsformer til at binde det moderne samfund sammen.

Afhandlingen forfølger og undersøger drømmen om Gesamtkunstwerk'et som reflektivt og diskursivt fænomen, hvilket altså vil sige, at jeg kun følger den fra romantikken og ser, hvordan den arves af den moderne kunst. Således interesserer det mig også mindre at skelne imellem forskellige former for faktiske Gesamtkunstwerk'er end at følge drømmen i alle dens mulige og umulige skikkelser. Jeg slipper sporet, der hvor brugen af begrebet klinger ud. Det er mere en historisk, begrebslig end en analytisk, klassifikatorisk undersøgelse. Målet er ikke eksempelvis at kunne udpege og kåre nye Gesamtkunstwerk'er i nutidskunsten, men at spore, hvor de blev af, og i hvilken form tankegangen stadig spiller en væsentlig rolle. Tesen er i al sin enkelhed, at omsættelsen af Wagners vision til ikke bare én version af det fælles værk, men til et bredt spektrum af forsøg på at koble kunstarter, havde afgørende betydning for de moderne kunstformer, som kendetegnede modernismen i en fortsat udvikling af overskridende og eksperimenterende værker. Dermed må Wagners tanker også kunne ses i forhold til afgørende elementer i det moderne kunstsyn og kaste lys på den fortsatte udvikling af kunstsynet.

Den tyske kunsthistoriker Günter Metken har lavet en historisk gennemgang af den billedkunst, der kan sættes i direkte forbindelse med Wagner og er ikke i tvivl om, at der er en afgørende forbindelse. "Der er ingen tvivl om, at den forening af kunstarterne, som Wagner ud- og eftertrykkeligt fordrede, direkte har medvirket til muliggørelsen af maleriets stræben efter udtryksfrihed og teoretisk myndighed i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede."<sup>4</sup> Selve kunstsynet bag det moderne maleri er befordret af Wagner. Og det kunstsyn prøver jeg at se i langt bredere sammenhæng med udviklingen i kunst, arkitektur og design. I det store perspektiv kan vi følge transformationerne i ideen bag Gesamtkunstwerk'et som et romantisk-moderne kunstbegreb. Med en skærpelse af tesen kan vi spørge, om tanken bag Gesamtkunstwerk'et ikke er nøglen til at forstå det moderne

4 Günter Metken 'Richard Wagner und die bildende Kunst' fra "Wagner-Handbuch", Stuttgart 1986, p. 733. Se endvidere hans 'Die Wiedergeburt des Musikdramas aus dem Geiste der Kunstgeschichte – Richard Wagner und die Künste' i kataloget "Der Hang zum Gesamtkunstwerk", Aarau 1983.

kunstsyn eller den æstetiske mentalitet, der op gennem det tyvende århundrede har forplantet sig i alle mulige og umulige kunstformer langt hinsides det traditionelle værkbegreb?

### **Wagner, wagnerianere og wagnerisme**

Man kan spore den første brug af ordet Gesamtkunstwerk til en afhandling fra 1827 af den tyske teolog og filosof Eusebius Trahdorff.<sup>5</sup> Begrebet kobledede her kunsten og verdensanskuelsen, men betydningen blev ikke signifikant. Først da Richard Wagner brugte ordet i sine programmatisk skrifter fra Zürich 1849-51 i udfoldelsen af sin vision om 'Fremtidens kunstværk', blev det en fast term. Han fremmanede en forening af digt, dans og tonekunst i et musikdrama, hvor arkitektur og maleri skulle bidrage med rammen. Selve forestillingen om det forenende kunstværk var gængs i tiden og kan genkendes i andre formuleringer af romantisk kunstteori. Wagner kan altså ikke krediteres for at opfinde hverken termen eller ideen, men han er alligevel den helt centrale skikkelse, fordi hans kunstfilosofiske formulering af visionen af Gesamtkunstwerk'et og den konkrete virkeliggørelse i hans Bayreuther Festspiele blev den stærkeste inspiration til at eksperimentere og spekulere i andre former for forløsende totalkunst. Termen 'Gesamtkunstwerk' holdt han faktisk selv op med at bruge efter de programmatisk skrifter. Han søgte hele tiden nye ord for sine værker, men ingen genrebetegnelser kunne tilsyneladende rumme det unikke i visionen. *Tristan og Isolde* blev således blot kaldt 'en Handling i tre akter'.

Mest afgørende er receptionen af Wagner. Hans værk blev en kolossal inspiration, som gik langt ud over musikteatret, skønt det var det eneste, han selv havde for øje. Mange andre kunstnere søgte fra 1870'erne og frem at omsætte inspirationen i deres egen kunst. Nogle blev wagnerianere i den snævre forstand, at de blot gengav de mytologiske motiver fra musikdramerne, men andre søgte at skabe nye værkformer, som kunne overskride de snævre kunstarter og forløse kulturen. Disse eksperimenter åbnede et meget bredt spektrum af kunstformer fra udsmykning og illustration over monumental plastik til praktisk formgivning og byggekunst. Udfordringen var at favne så meget som muligt af kunsten og den formgivne verden. Det wagnerske i kunsten blev i den forstand et langt bredere fænomen end en snæver dyrkelse af hans værk.

Vi finder oplagt de mest direkte forbindelser i den tyske kunstillitteratur,

og det er her, jeg klarest kan følge transformationerne i tankegangen. Men Wagner blev læst over hele Europa, og inspirationen må ses i sammenhæng med tendenserne, som prægede hele kontinentet. Wagnerismen florerede især i Belgien, Frankrig og Rusland, og det er et emne i sig selv. Jeg må begrænse mig til fænomener, der føjer afgørende aspekter til den centrale udvikling af ideerne. Derfor kommer jeg om ad eksempelvis belgieren Henry van de Velde, som blev en central skikkelse for tysk jugendkunst, og de russiske kunsthøjskoler, som på nogle punkter gik længere end Bauhaus, mens jeg ikke kommer ind på ellers iøjnefaldende fænomener som Ballets Russes og deres samarbejde med moderne malere som scenografer eller Le Corbusiers synteser af arkitektur og maleri. Men lad disse franske eksempler blot være nævnt som videre muligheder for yderligere afprøvning af tesen ud over den kreds, der forholdt sig mere eller mindre direkte til Wagner.

Der var forbløffende mange, vidt forskellige kunstnere, som langt op i tiden blev ved med at forholde sig til Wagner. Vi finder symbolister, jugendstilkunstnere og senere så forskellige kunstnere som Kandinsky og Schwitters. Feltet var bredt, og det rakte også over i den politisk reaktionære side, hvor Wagnerdyrkelsen havde sin mørke side. Wagner omgav sig i sine sidste år med en kreds, som dyrkede raceteorier og nationalchauvinisme, og det blev den toning, hans enke Cosima videreførte arven med i Bayreuth. Det var et gængs tankegods i tiden med mange ambivalente tendenser fra vitalisme og helsereform til pangermanisme og antisemitisme, og det var disse sværmerier, Adolf Hitler senere kunne støbe sin nazisme af. Føreren dyrkede Wagner og kunne bruge eller misbruge hans kunst og ideer i iscenesættelsen af et Tredje Rige. Hvis vi ser på de monumentale byggerier, på koreografi af møder, optog og folkefester og på den nazistiske vision om en ny, sund kultur, så er det nærliggende, at det var tænkt ligesom *Gesamtkunstwerk*'et, og at det nok er dets mest omfattende udfoldelse. Vi må altså forholde os til, at det wagnerske kunstsyn både kunne spille en rolle i nazismens tankesæt og i moderne kunstteorier.

Der er så mange ansatser og så store transformationer i Wagners tænkning, at vi ikke kan sige, at der går en lige linje til hverken det ene eller det

.....

5 Eusebius Trahdorff "Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst", Berlin 1827. Daniel Schneller henviser til A.R. Neumann "The earliest use of the term 'Gesamtkunstwerk' fra *Philological Quarterly*, 1956, bd. 35.

andet. Eksempelvis skrev han sine programmatisk skrifter som revolutionær socialist. Det er derfor vigtigt at se kritisk på de enkelte elementer af hans tankegang og overveje, hvad de fører med sig i de afledninger, vi finder. Den kritik af hans værker og mere principielt af hans kunstsyn, som fulgte ham fra begyndelsen, må tages med i betragtning, for måske rammer de ikke kun Wagners svagheder, men berører problemer, der er visionen om Gesamtkunstwerk'et iboende. Mange af dem, der lod sig inspirere, var samtidig kritiske over for Wagner selv og hans festspil. Ikke mindst derfor udviklede visionerne sig videre og fik så stor spændvidde. Det er karakteristisk, at en kritiker som Th.W. Adorno i sit *Versuch über Wagner* har forbehold over for stort set hvert led i Wagners dispositioner, men alligevel må beundre, hvordan hans værk på forunderlig vis trods alt kan bære sig selv og lykkes som stor kunst – først og fremmest stor musik.

Wagner bliver brugt som fjendebillede i mange polemiske sammenhænge. Det besværliggør den historiske undersøgelse, men understreger samtidig relevansen af at få undersøgt hans rolle. Et af de mere overraskende eksempler er filosofen Karl Popper, der i sin selvbiografi udpeger komponisten som hovedskurk bag den fatale historietænkning – i hvert fald for dens skadelige virkning i hele kunsten.

Det var Wagner, der i musikken indførte en idé om fremskridt, som jeg (i 1935 eller deromkring) kaldte for 'historicistisk', og som derved, det tror jeg stadig, blev stykkets vigtigste skurk. Han var også sponsor for den ukritiske og næsten hysteriske idé om det ikke værdsatte geni: Det geni, som ikke bare udtrykker tidens ånd, men faktisk er 'forud for sin tid'. En leder, som normalt bliver misforstået af alle sine samtidige undtagen nogle få 'fremskredne' kendere.<sup>6</sup>

Det er en kolossal indflydelse at tiltænke én mand, når det gælder så udbredte forestillinger. Videre i teksten viser det sig at bygge på Poppers oplevelser med Schönberg og hans kreds i Wien, der gav den hele armen som wagnerianere. En sådan anklage må anspore til en grundig historisk undersøgelse af Wagner og hans virkningshistorie. Det er nu ikke geni-forståelsen, jeg følger, men avantgarde-aspektet fletter sig ind i ideerne om 'fremtidens kunstværk' og stammer fra den utopiske socialisme.

Jeg skal ikke vurdere Wagner som person her, men de mange romantiske visioner og tidens politiske teorier, som han greb, var ligesom dynamit i hans



hænder, og de sprang i alle retninger. Måske kan hans projekt ses som indbegrebet af en senromantik, hvor de tidlige, romantiske sværmerier og subtile visioner pludselig skulle virkeliggøres i stor skala af det fremvoksende, borgerlige samfund, om det så ville briste eller bære. Det er oplagt at kritisere Wagner for dilettanteri, megalomani, politisk naivitet, jødehad og så videre, men man må samtidig have hans insisteren på de højeste kunstneriske og politiske idealer og hans kolossale, frugtbare betydning for kunstens udvikling for øje.

Vi har med et emne at gøre, hvor kritiske indvendinger af politisk, ideologisk og filosofisk art står i kø, men jeg kan ikke tage alle disse diskussioner, der blusser op langs sporet, jeg følger. Selv om det er meget væsentlige diskussioner, jeg bestemt selv har en holdning til, så har jeg valgt at holde snuden i sporet, fordi diskussionerne skygger for og afleder os fra historiske linjer, der er vanskelige at følge, fordi de går på tværs af ideologiske slagmarker, kobler sig til vidt forskellige værdisæt og blander sig ind i forskellige diskurser. Måske kan det virke mistænkeligt eller ligefrem stødende, hvis jeg for nogen synes at frede personen Wagner eller virker som politisk, ideologisk ignorant, der lukker op for nationalchauvinistiske, utopiske eller lignende sprængfarlige positioner. Det ligger langt fra min holdning, der netop er, at emnet i enhver henseende er for vigtigt til, at vi ikke skal søge at skaffe et mere nuanceret og kvalificeret, historisk grundlag at tage diskussionerne på. Diskussionerne er da heller ikke fraværende her, men den historiske forståelse går forud for andre aspekter.

Dette forhold gælder også hele det romantiske begrebsapparat, hvor mange svulstige ord som 'ånd', 'folk', 'indre nødvendighed', 'stil' og lignende siden er blevet problematiseret og pillet fra hinanden som spekulative konstruktioner. Jeg deler kritikken, men må i denne sammenhæng reaktivere deres sproglige sammenhæng for at prioritere den historiske forståelse af tænkning bag Gesamtkunstwerk-traditionen. At forstå begreberne i deres tidligere, formative sammenhæng er netop afgørende for kritikken, jf. Hans-Georg Gadamer: "[...] hvis man ikke vil lade sig forføre af sproget, men derimod ønsker at opnå en begrundet, historisk selvforståelse, så tvinger

.....  
6 Karl Popper "Unended Quest: an Intellectual Autobiography", London 1976, p. 70. Tak til Jan Michl for henvisningen.

ordenes og begrebernes historie os fra det ene spørgsmål til det andet.”<sup>7</sup> Og han nævner specifikt det 19. århundredes begrebsdannelse, som vi er stærkt præget af.

### **Kunstarternes forhold**

Det er ikke tilfældigt, at det var fra musikken, at en opfordring til en fælles kunst skulle komme. Man kunne ellers forestille sig, at det var byggekunsten anset som kunsternes moder, der skulle føre an, men arkitekturen havde netop mistet grebet om det tidligere så selvfølgelige samarbejde. Den var hårdest ramt af stillkrisen og blev ofte reduceret til kulisse for historiske iscenesættelser. Musikken havde til gengæld været igennem en stærk udvikling med wienerklassikken og romantikken, så den blev mere og mere forbillede for de øvrige kunstarter. Med dyrkelsen af Beethoven og Wagner frem imod 1900 ikke mindst i den bildende kunst var musikken højeste kunstideal.

Friedrich W. Nietzsche fremmanede i *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* 1872, hvordan den kunstneriske kraft i både drama, poesi og billedkunst sprang som gnister af musikken. Således var det fuldkomne i den græske tragedie som politisk, sakral og kunstnerisk helhed opstået, og det burde gentage sig med den tyske musik, som var svanger med en ny kultur, en ny verdensanskuelse. Det var Nietzsches indlevelse i Wagners musikdramaer som forløsende Gesamtkunstwerk'er, der var baggrunden for afhandlingen. Filosofen var revet helt med i det wagnerske projekt, indtil han pludselig slog om og så det som det stærkeste udslag af tidens dårlighed, den moderne kulturs dekadence. Den tidlige afhandling om tragedien blev imidlertid meget læst og var længe mere kendt end hans øvrige tænkning, så den stod som den filosofiske og kunstmetafysiske formulering af det wagnerske kunstsyn og fik betydning for udviklingen af det moderne kunstsyn. Opstillingen af det apollinske over for det dionysiske som en grundliggende spænding mellem det plastiske og det musisk maleriske har været anledning til at fokusere på formale spændinger langt op i modernismen.<sup>8</sup> Tanken hos Nietzsche er, at det er samspillet af kunstarternes væsensforskellige kvaliteter – den plastisk billeddannende orden midt i den medrivende strøm af de koloristisk musiske elementer – der skaber de betydeligste og stærkeste kunstværker.

Et spørgsmål er, hvordan det musiske element som kunstideal dog kan omsættes til den bildende kunst? Udgangspunktet var en særlig forståelse af

musikken som en på én gang stramt ordnet og levende bevægelig kraft, en på én gang abstrakt og udtryksfuld verden. I jugendstilen søgte man en linjeornamentik, som tilsvarende på én gang var abstrakt, stiliseret og levende, følelsesfuld. Det var så at sige bevægelser og spændinger i et beåndet univers. Man kan se symbolismens stilisering i samme lys. Abstraktionen i maleriet må ses som en potensering af de formale virkemidler svarende til musikkens absolutte og selvberoende udtryk, hvis vi skal følge Kandinskys forklaringer.

Ofte kobles fænomenet 'synæstesi' på Gesamtkunstwerk'et, fordi forestillingen om, at eksempelvis oplevelsen af en klang psykologisk kan høre sammen med en bestemt farve, form eller smag, forbindes med, at kunstarterne skulle kunne udtrykke et fælles indhold. Mange kunstnere som Skrjabin, Kandinsky og Itten har søgt at stille op, hvilke farver som svarede til hvilke toner eller former som et fundament for en ny universel kunst, hvor kunstarterne stemmer overens.<sup>9</sup> Man kunne opfatte det som en særlig, videnskabelig legitimering af Gesamtkunstwerk'et, hvis det var muligt at påvise konstante, synæstetiske sammenhænge, men det er nu ingen betingelse for det. De synæstetiske eksperimenter er ofte blot omsætninger fra én kunstart til en anden og altså ikke i sig selv Gesamtkunstwerk'er, mens omvendt kunstarterne i Gesamtkunstwerk'er ikke altid skal udtrykke det samme, men supplere hinanden i forskellige registre som komplementære eller ligefrem kontraster. Det ville måske passe godt ind i helhedstanken med en psykologisk eller ligefrem kosmisk overensstemmelse, men man kan også tænke det som Nietzsche, der så en uløselig modsætning, en aldrig forstumende dissonans mellem den apollinske orden og den dionysiske strøm. Historisk set er de synæstetiske forestillinger kun en underafdeling i Gesamtkunstwerk'ets udvikling, og efter min mening hører synæstesi i streng forstand ikke med til en begrebslig afklaring af fænomenet.

Set i forhold til musikken som højeste ideal lå kunsthåndværk og praktisk formgivning i den modsatte ende af hierarkiet, men under løsenet *Ars Una*, én udelelig kunst, blev de en vigtig del af kampen for en ny kunst. Op mod 1900 fik de en ny anseelse i samarbejdet med de højere kunstarter

7 Hans-Georg Gadamer "Sandhed og metode" (1960/86), Århus 2004, p. 14f.

8 Beat Wyss "Der Wille zur Kunst", Köln 1996.

9 Andreas Pütz "Von Wagner zu Skrjabin. Synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts", Kassel 1995.

og blev endda tiltænkt en stildannende og vitaliserende rolle i forhold til de kriseramte kunstarter, der kvaltes i de iltfattige saloner. En hel række af de centrale skikkelser i Gesamtkunstwerk-traditionen var netop kunstnere, som oprindeligt kom fra maleriet, men via kunsthåndværk og indretning bevægede sig over i arkitekturen. Det gjaldt allerede William Morris, men især en generation omkring 1900 med Henry van de Velde og Peter Behrens i spidsen. Gennem Werkbund og senere Bauhaus fik de betydning for nybruddet i moderne arkitektur og design, så man kan roligt tale om en revitalisering af kunsten. I indretningen og formgivningen kunne kunsten forbindes med hverdagens virkelighed og dermed søge den organiske sammenhæng med kulturen, der kunne styrke kunsten og hele den splittede kultur. Den aktivering gav formgivningen en visionær, kulturkritisk dimension, som den moderne designhistorie kunne udvikle sig i.<sup>10</sup>

Byggekonsten kunne også ad denne vej nå sin særlige position som fysisk ramme dels for den kunstneriske helhed dels for det kulturelle liv. Bygningen skal ikke kun skabes som en kunstnerisk form, men må tænkes som en formende faktor i samfundet, så det var oplagt at arbejde med arkitekturen som en både kunstnerisk og social helhed, der blev pejlemærker for kulturen. Således drømte tidlige moderne arkitekter som Behrens, Bruno Taut og Walter Gropius om en ny monumentalarkitektur, fremtidens katedraler. Katedralen blev et symbol og en metafor for den fælles opgave, hele samfundsbygningen, men opgaven kunne også adresseres i gennemkomponeringen af den enkelte bolig, løsninger til de mange boliger eller hele byen som kunstnerisk organiseret samfund. Mit særlige bidrag til historien om Gesamtkunstwerk'et er den rolle, arkitektur, kunsthåndværk og design spiller i stadig samspil med kunsten. Det sker i stadige bevægelser frem og tilbage mellem teorierne om musik, drama og digtning og teorierne om bygge- og brugskonst. Ambitionerne med nyttekunsten virkede også tilbage på den stiliserede scenekunst og abstraktionen. Derfor skal det også tages alvorligt nok, når jeg synes at fortabe mig i detaljer som rammer, materialeblandinger, ornamentik og stil. De var alle tiltænkt deres forløsende virkning. Historien om Gesamtkunstwerk'et er ikke kun en ideernes historie, men også kunstens historie.

Ordet 'kunst' driller os imidlertid, for det hører netop til denne romantisk-moderne transformation, at det kan have den absolutte betydning af alle de kunstneriske udtryksformer – Ars Una – men andre gange relativt bety-

der den bildende kunst uden at indbefatte litteratur, musik, teater, arkitektur etc., det vil sige kunstmuseernes og kunstakademiernes kunst. I artiklen *Der Kunstbegriff im Wandel* hævder Hans-Georg Gadamer, at denne særbetydning rummer en gammel reference til en håndværksmæssig kunnen, *techne*, hvor kunstnerhånden må frembringe noget.<sup>11</sup> Den praktiske, materielle dimension er utvivlsomt stadig relevant, trods alle konceptuelle undvigelser, om ikke andet i akademiernes undervisning og museernes samling/dokumentation. Men det forklarer ikke, hvorfor arkitektur og design så ikke hører med! Hvad Gadamer til gengæld har ret i, er, at vi må opsøge problemet i brugen af ordet kunst i absolut forstand og de stadig skred, der er sket i den. Min undersøgelse følger en diskurs, hvor såvel komponister og arkitekter som avantgarde-kunstere talte om Kunsten uden at skelne. Denne 'kunstdiskurs' giver ikke den bildende kunst et primat, men var lige hjemmehørende alle steder. Der har naturligvis i eksempelvis arkitektur og design undervejs været andre fagpolitiske diskurser, der afsværger det kunstneriske, men det har ikke udelukket en fælles kunstdiskurs, der undsiger hierarkier og grænser mellem kunstfelterne. Og den fælleskunstneriske interesse synes at leve i bedste velgående ved siden af faginteresserne, når vi ser de seneste to årtiers mange crossover-eksperimenter mellem kunst, design og arkitektur.<sup>12</sup>

Hvis endelig vi skal tale om en kunstart som *prima inter pares*, så har det været gennem skiftende kunstidealer. Musikken var som nævnt et stærkt ideal gennem det nittende århundrede, men hvis vi skal pege på et felt, der tiltrak sig de øvrige kunstarters interesse ind i det tyvende århundrede, var det arkitekturen. Den var målet for mange af avantgardens visioner, i det mindste retorisk. Og man kan overveje, om det ikke er design, der aktuelt har muligheden for at sætte dagsorden og levere fyndord til de andre felter? Men som kunstidealer er de alle blevet omsat vidt forskelligt i de enkelte kunstarter og har derfor ikke kunnet diktere en fælles værkform.

.....

10 Det har jeg søgt at følge i min artikel 'Design as Gesamtkunstwerk', *Scandinavian Journal of Design History*, vol. 11, København 2001.

11 Hans-Georg Gadamer 'Der Kunstbegriff im Wandel', "Kunst ohne Geschichte", red. Anne-Marie Bonnet & Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, p. 89.

12 Gadamer peger på et skisma i udviklingen mellem fortsatte eksperimentelle overskridelser og kunstens opløsning i bredere, samfundsmæssig produktion, *ibid.*, 98. De mange crossovers mellem kunst, design og arkitektur synes at afsøge nye koblinger på tværs af dette skisma – uden nødvendigvis at 'bygge bro' eller opløse grænserne mellem felterne.

## Kategorier

Blandt de mange værkformer, der allerede er antydnet, skelner afhandlingen i første omgang mellem to vidt forskellige dimensioner, som synes mulige i bestræbelserne på at skabe det forenende og forløsende værk. Den ene er den monumentale form, hvor kunstarterne er manifesteret i en samlet form og viser en stilistisk og værdimæssig enhed. Her kan man tænke på den bildende kunst og arkitekturen som blivende form og fast ramme om en sammenhæng. Den anden dimension er en momentan tilstand, hvor de kunstneriske udtryksformer forener sig i en samlet oplevelse, altså den optrædende eller fremstillende kunst i eksempelvis festspillet. Den samlede virkning er her nøje rettet mod beskueren eller hele publikum, idet man skal føle sig revet med bort fra hverdagen og henført til en ny oplevelse af sammenhæng eller til en højere virkelighed.

En streng, formel definition på Gesamtkunstwerk'et umuliggøres blandt andet af, at vi må skelne mellem en ydre og en indre bestemmelse af det, som fænomen og som vision. Helt grundlæggende er der umiddelbart den ydre bestemmelse, at det skal være en forening af kunstarter i et fælles værk, hvor de forskellige kunstneriske dimensioner danner en totalitet, en målrettet – eventuelt modsætningsfuld – virkning. Foreningen er dog i virkeligheden sjældent mål i sig selv. Mere afgørende er den indre bestemmelse, at værket skaber en ny virkelighed. Værket må i overskridelsen af kunstarterne også overskride sig selv og åbne en anden verden – eller potensere den givne virkelighed. Wagner søgte både at henføre beskuerne til en højere virkelighed under festspillene og derigennem at forløse mennesket til en ny kultur. De endeløse muligheder for at kombinere kunstarterne til nye kunstformer er blevet ansporet af spekulationer i filosofiske og politiske utopier som nye virkeligheder. Den faktiske forening er ofte blevet underordnet i forhold til den tænkte overskridelse fra kunst til virkelighed.

Det ligger nærmest i tankegangen, at den med tiden optræder i mere og mere afledte former. Værket og kunsten selv kan synes at forsvinde. Blandt de afledte former optræder en ny kategori, som jeg mener må sættes i forhold til traditionen og overvejes som Gesamtkunstwerk i en anderledes forstand. De to allerede opstillede dimensioner, den monumentale og den momentane, suppleres af det distributive Gesamtkunstwerk som en tredje dimension. I den kategori diffunderer værket for at manifestere sig så mange steder og i så mange sammenhænge som muligt. Det kan være et særligt

ornament, en stil eller et formsprog, som spredtes og danner en formverden om os som en æstetisk helende og forløsende sammenhæng. Selv om den monumentale eller momentane enhed brydes, så kan spredningens strategi være afledt af drømmen om Gesamtkunstwerk'et og ofte nå længere i indfrielsen af den.

Vi må så at sige tænke os et centrifugalt værk, der har en centripetale virkning i, at alle de forbundne former er spredt ud, men ser tilbage på os alle steder, vi færdes. Det distributive eller diffunderende Gesamtkunstwerk vil være omstridt som kategori. Der er godt nok mange, der har henvist til, at Bauhaus eller andre dele af avantgarden ville præge hele det moderne samfund som et Gesamtkunstwerk, men det hører til den mest løse brug af begrebet, der ikke er tænkt mere konsekvent i forhold til andre forståelser af begrebet. Så det kan så gælde som mit bidrag til forskningen.<sup>13</sup>

Drømmen om det forenende og forløsende værk blev overført på stilen som formunivers, og omkring 1900 tog de enkelte kunstnere stildannelsen på sig som opgave. Der er et klart spor fra jugendkunsten over Werkbund til Bauhaus, hvor kunsthåndværk og design spiller op til den store syntese i boligen, byen eller samfundet i stadig spil med kunsten og arkitekturen. Det er ikke kun gennemkomponerede boliger, der kan kåres som enkeltstående Gesamtkunstwerk'er, men den samlede bestræbelse på at skabe formuniverser på tværs af det offentlige rum. Hvis vi går til De Stijl, så tænkte de alle deres aktiviteter, både små og store stilmanifestationer, som del af en monumental løsning. J.J.P. Oud havde en bemærkning om forståelsen af det monumentale, der er sigende for denne sammenhæng. "Begrebet *monumental* er af inderlig og ikke ydre betydning. Det kan manifestere sig i småt såvel som stort."<sup>14</sup>

.....

13 Mark Wigley er nok den, der er tættest på at opstille en mere konsekvent kobling mellem det, han benævner som 'implosionen' i gennemkomponerede interiører først i det 20. årh. og den efterfølgende 'eksplosion' af total design til hele samfundet. – Denne pyrotekniske operation, der dominerer det tyvende århundredes arkitektur, er ikke destruktions af interiøret, men snarere dets ekspansion ud i gaderne og tværs over planeten. Jorden bliver omskabt til et eneste interiør, hvilket kræver design. Al arkitektur bliver indretningsdesign." Wigley 'Whatever Happened to Totaldesign?' (1998), "Design and Art", ed. Alex Coles, London 2007, p. 161. Men her bruges altså begrebet 'totaldesign', og det bruges rent historisk tolkende uden kobling til periodens begrebsapparat.

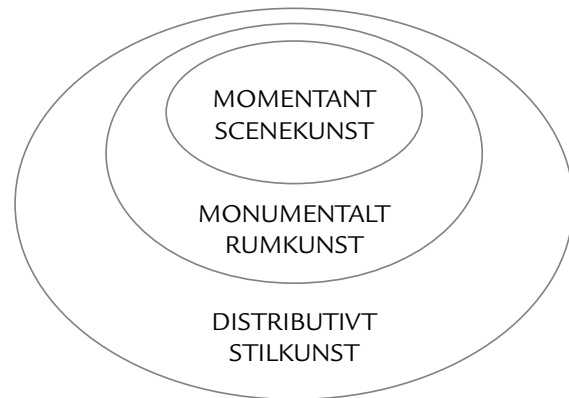
14 Oud 'Das monumentale Stadtbild' (De Stijl nr. 1, 1917), Jaffé, op.cit. p. 91.



## SKEMA A

### BEGREBSLIGE OPSTILLINGER

Tre hovedformer for Gesamtkunstwerk'et:



Ydre bestemmelse:

FORENING AF KUNSTARTERNE, AF VIRKEMIDLER OG MEDIER

Indre bestemmelse:

OVERSKRIDELSE AF KUNST OG LIV, VÆRK OG VIRKELIGHED

Forplantning af foreninger/overskridelser:

FORENING AF ALLE SANSER (totaloplevelsen som virkelighed)

OVERSKRIDELSER AF ALLE SÆRINTERESSER (det rent-menneskelige)

FORENING AF SANSER, FØLELSER OG TANKER (det hele menneske)

FORENING AF FRIHED OG NØDVENDIGHED (absolut kunst)

FORENING AF KUNSTNERNE (kollaboration eller kollektivt værk)

SAMMENSMELTNING AF KUNSTNERENS LIV OG VÆRK (totalkunst)

FORENING AF BESKUELERE OG VÆRK (folkets værk/happening)

FORENING AF BESKUEERNE (folket)

FORENING AF KUNST OG SAMFUNDLIV (kulturel enhed)

FORENING AF KUNST, KULT OG POLITIK (æstetisk stat)

FORENING AF STATEN OG MASSEN I FØREREN (totalitær stat)

FORENING AF HØJERE OG LAVERE KUNST (stil)

FORENING AF KUNST OG TEKNIK (industrikultur)

FORENING AF KUNSTNER, TEKNIKER OG KØBMAND (folkets 'værkliv')

SAMMENHÆNG FRA TEGN OG GENSTANDE TIL BYPLAN (totalarkitektur)

*NB. I de fleste tilfælde vil disse foreninger samtidig være at tænke som genforeninger efter et historisk forfald, som heling efter en kulturel krise. Denne liste over foreninger udgør samtidig de tankefigurer, der udvikler sig i Gesamtkunstwerk-traditionen. De findes ikke samlet alle sammen, hverken hos Wagner eller nogen af arvtagerne, men de udgør den klynge af ideer, jeg kan identificere tankegangen og dens udvikling ud fra.*



Når begrebet Gesamtkunstwerk er notorisk vagt, skyldes det ikke mindst, at det nok i sit udspring og et godt stykke hen ad vejen har været kunstnernes eget begreb til at stille en bred sammenhæng op, hvor de så selv kunne spille ind med deres eget mere konkrete bud på dette Gesamtkunstwerk. Det synes altså at være født med en produktiv åbenhed, der imidlertid har kunnet give bagslag. Selv når teoretikere og andre interessenter har taget begrebet til sig, har det ikke været for at stille det konsekvent op; snarere for at præge en udvikling eller beskrive fortiden med store armbevægelser. Glidningerne kan ærgre systematikeren. Kan vi bruge et begreb, hvis vi ikke kan afgrænse det? For en streng begrebslig bestemmelse er Gesamtkunstwerk'et en uting, men dette spøgelse dukker op mange steder og har påvirket den historiske udvikling af kunstsynet afgørende. Vi kan altså følge det begrebshistorisk.

Musikhistorikeren Carl Dahlhaus mener, at det gælder for hele æstetikken, at den ikke kan forstås løsrevet fra dens historiske udvikling. Den eneste orden ligger i de tanker og erfaringer, kunstteoriene stykkes sammen af.<sup>15</sup> Som kunstteoretisk begreb er Gesamtkunstwerk i hvert tilfælde et klart eksempel, der kun kan bestemmes udtømmende ud fra dets historiske udfoldelse. Dahlhaus har desuden en uovertruffen teoretisk forståelse. Det er ud fra stor indsigt i det nittende århundredes filosofi, poetik og kunstteori, at han kan bestemme musikkens centrale betydning. Hvis jeg bare kan føre lidt af hans teoretiske overskud og historiske overblik tilbage til kunsthistorien, vil det give meget. De begrebslige opstillinger, jeg har lavet i skema A, er de mest grundlæggende opdelinger. Men selv de er underlagt en historisk udvikling, der både giver udbredelse og udvanding jævnfør det distributive eller diffunderende. Drømmen om forening forplanter sig i en identitetstænkning, der lader mange videre relaterede faktorer smelte sammen – om ikke andre steder så i tanken. Skema B sidst i indledningen hjælper muligvis mere på overblikket, fordi det viser den historiske spredning af de centrale eksempler på en tidslinje.

.....

15 “Lige så forvirrende eller ligefrem suspekt det er for metodologerne, at æstetikens opståen og udvikling er forbundet med noget historisk tilfældigt og regelløst, lige så attraktivt er det for historikerne. Æstetikens system er dens historie: En historie, hvori tanker og erfaringer af heterogen oprindelse gennemtrænger hinanden på kryds og tværs.” Carl Dahlhaus “Musikästetik”, Köln 1967, p. 10.

I denne indledning søger jeg at fremstille begrebet helt åbent for ikke at udelukke nogen aspekter. Det betyder selvfølgelig ikke, at jeg ikke vil differentiere eller fastholde nuancerne. Der er afgørende forskelle og problematiske transformationer, som vi må kunne håndtere kritisk, begrebsligt. En stadig lurende fare, som nævnes i kritikken allerede af Wagner, er, at forsøget på kunstnerisk at skabe en helhed udarter sig til et totalitært greb om beskueren og videre til en forførelse af massen. Kunstteoretikeren Bazon Brock prøver at adskille både en totalkunst og en totalitarisme fra *Gesamtkunstwerk*'et.<sup>16</sup> Forskellen mellem de tre fænomener er, om fordringen på helheden går på værket, på det skabende – eller agerende – subjekt eller på hele samfundslivet, dvs. massen. Totalkunsten forstås her som en nyere kunstform, hvor værket er helt opløst, og kun kunstnerens aktiviteter og intentioner udgør helheden, mens totalitarismen er den stadige fare for politiske overgreb fra kulturpolitik og -industri. Jeg mener, at det er en væsentlig skelnen mellem de tre størrelser, men det er kun deskriptivt, de kan holdes klart adskilte. Sætter vi os ind i tankerne og arbejdet med *Gesamtkunstwerk*'er, vil vi se, at de hele tiden har indeholdt muligheden for at falde tilbage på subjektet eller at ensrette virkningen på massen. Værkets enhed skulle gerne virke helende på subjektet og om muligt favne hele folket. Men dette har altid været en svær balance, og vi er henvist til at vurdere, om det udarter sig, forlader det kunstneriske, og hvor det politiske bliver et misbrug.

Forholdet mellem værk og virkelighed bliver hurtigt væsentligere end forholdet mellem kunstarterne i denne tradition. Insisterer man på *'Gesamtkunstwerk'* som en rent formal bestemmelse, dvs. kun som forening af kunstarter, så ville man allerede gå fejl af projektet hos Wagner og de tidlige romantikere. Der er en kulturkritisk og ofte konkret samfundsmæssig dimension, som er afgørende, og det er den, der hele tiden er med til at sprænge grænser og udvide feltet. Wagners kunst blev nærmest erstatning for den borgerlige revolution i 1848-49, der slog fejl. Længe fastholdt han, at det først var det ved revolutionen forløste menneske, der kunne opføre og forstå hans værker. Siden skulle værkerne selv gøre det ud for den gamle verdens undergang, Ragnarok.

Denne problematiske kobling af påvirkning mellem kunst og samfund og dette skift i faktorernes orden er naturligvis ikke kun karakteristisk for Wagner eller *Gesamtkunstwerk*'et. Den prægede hele den idealistiske tanke

om kunstens rolle for en æstetisk opdragelse som kulturskabende og samfundsdannende, vi især kender fra Friedrich Schillers tekster. Gadamer peger i *Sandhed og metode* på, hvordan kunsten trods alle gode ambitioner går fra at være middel til at være mål: “Som bekendt bliver en opdragelse gennem kunst til en opdragelse til kunst. I stedet for den sande moralske og politiske frihed, som kunsten skulle forberede til, får vi dannelsen af en ‘æstetisk stat’, et dannelsessamfund, der interesserer sig for kunsten.”<sup>17</sup> Et samfund, der lader sig påvirke af kunsten, er måske kun det samfund, som er indrettet efter kunsten.

Med avantgarden blev den samfundsmæssige dimension manifest i arkitektur og design, der lagde op til forbedrede rammer for tilværelsen og masseproduktion af et sundere formsprog til alle. Avantgarde-bevægelserne søgte hver især at forløse mennesket fra en fremmedgørelse i det moderne samfund. Futuristerne insisterede på hastigheden, dadaisterne på absurditeten og surrealistene på det ubevidste som forløsende dimensioner, der skulle fremhæves og frisættes som en privilegeret virkelighed. Eksemplerne her er nævnt af filosofen og begrebshistorikeren Odo Marquard i artiklen *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*. Her fører han først Wagners idé tilbage til den tyske idealistiske filosofi, og derefter følges udviklingen efter Wagner langt op i det tyvende århundrede i en række afledte former. Han foreslår en klassifikation af formerne i henholdsvis positive og negative, direkte og ikke-direkte former. Den positive direkte form er Wagners festspil. Til forskel herfra var avantgarde-strategierne en negation, der tvang opmærksomheden fra kunsten til en særlig virkelighed. De afledte ikke-direkte former findes uden for kunsten i massekulturen, hvor arrangementer fra sportsbegivenheder til folkemøder og demonstrationer udgør en ofte æstetisk intensiveret undtagelsestilstand af mere eller mindre ekstatiske art.

.....

16 “For Gesamtkunstwerk’et er den fikserede vision, utopi eller systemkonstruktion – altså det gestaltede værk – bærer af fordringen om fremstilling af et hele. For totalkunsten er det realeksperimenterende subjekt bærer af denne fordring. Totalitarismen opfatter i udpræget grad livet selv (masserne) som bærer af helhedsfordringen, eftersom det jo er i massernes liv, at utopierne skal realiseres.” Bazon Brock ‘Der Hang zum Gesamtkunstwerk’ fra kataloget ‘Der Hang zum Gesamtkunstwerk’, Aarau 1983, p. 30.

17 Gadamer “Sandhed og metode”, p. 83.

Jeg finder ikke, at Marquards betegnelser er klare nok til at være operative, men forsøget på at skitsere de afledte former viser overbevisende, at traditionen fra Wagner har betydning for et utrolig bredt felt. Hans tekst er trods sin kortfattedhed en af de vigtigste, når det gælder en historisk kritisk forståelse af Gesamtkunstwerk-tanken. Den er en stadig reference for dette arbejde og forpligtiger mig på samme historiske perspektiv, selv om jeg holder mig mere til den bildende kunst og kun peger på problemerne i overgangen til massekulturen.

## Diskurser

Hele denne indledning kredser om, hvad der er særligt påkrævet for at kunne arbejde historisk med Gesamtkunstwerk'et som reflektivt og diskursivt fænomen, og hvad jeg derfor mener, er undsluppet den øvrige forsknings opmærksomhed og forståelse. Min historiske tilgang forstår jeg ud fra Hans-Georg Gadamer og Michel Foucault. Det er umiddelbart et umage par, men tillad mig at bruge dem til at pejle min position.<sup>18</sup> Emnet hører bedst hjemme hos Gadamer, den hermeneutiske kunstfilosofi og de begreber, som åndsvidenskaben har søgt erkendelse og selvforståelse gennem. Foucaults vidensarkæologiske optik søger snarere sine epistemiske markører på tværs af vidensfelterne. Ikke desto mindre er det for mig at se værd at følge Gesamtkunstwerk-tankens udvikling som diskurser i stadig forskydning i den moderne kunsts transformationsfelt.

De kan begge bruges til at pege på, at begrebet kun får sin betydning i en særlig historisk situation eller horisont, selv om romantikerne ønsker at se et urfænomen. Trods alle urhistorier og kosmologier bygger det ikke på synæstesi eller andre naturgivne korrespondancer i hverken mennesket eller kulturen. Tanken baseres på et historisk a priori som en fiks idé, der sidenhen kan brænde ud igen eller dampe af, fordi dens mulighedsbetingelser eller hele epistemet har forskudt sig. Den har bare vist sig utroligt produktiv og sejlivet i sin vaghed og stadige diffusion som diskurs. Mit skema B kan ses som det brogede kort over diskursens udfoldelse og nedslag, mens A er den ufuldstændige liste over de retoriske figurer, den spreder og udarter sig i. De modsiger ofte hinanden, dækker ikke over en fælles betydning, men udspænder et bredt diskursrum, hvor referencer kan iagttages på kryds og tværs. Der er givetvis noget andet på færde hos Gropius og Moholy-Nagy end hos Wagner, men ikke desto mindre trækker de på det væld af betydning-

ger og tankefigurer, der er akkumuleret i denne tradition. Forskydningerne bidrager tilsvarende til det væld af værkemæssige praksisformer, medieoverskridelser og institutionsdannelser, som diskursen også udvikler sig i.

Foucault og Gadamer har en filosofisk tilgang til det historiske, de begge henter hos Nietzsche. De afviser enhver metafysisk forklaring *bag* historien, men ser, at al erkendelse samtidig er produceret *i* historien, således at det historiske betinger al viden. “Den historiske sans giver enhver viden mulighed for i selve sin erkendelse at gøre sin genealogi op,”<sup>19</sup> lyder det i Foucaults tekst *Nietzsche – genealogien, historien*, hvor han læser sig selv ind i den historiske metode, som Nietzsche demonstrerede i *Moralens genealogi*. Her fremhæves historikeren som ‘genealog’, der mest konsekvent arbejder efter den historiske sans.<sup>20</sup> Genealogen søger ikke en oprindelse i en fjern fortid og følger lange ubrudte årsagskæder, men sporer en herkomst, der medregner alle de faktorer undervej, der er med til at producere et konkret fænomen i en kompleks kontekst. Som allerede pointeret er emnet her ikke Gesamtwerk’et som genkomst af et fænomen fra den tidligste historie eller en original tanke fra Wagners hoved. Det er et diskursivt og værkemæssigt fænomen, der har mange begyndelser og slutprodukter. Vi kan beskrive det samlet, men som en udvikling, der fortsat producerer nye begyndelser og betydninger. Wagners formuleringer forklarer ikke nutidens eksperimenteren med multimedie, intervention eller crossover, men den skaber sammen med senere udviklinger ekstra betydningsdimensioner i værkerne og refleksionslag i aktørernes selvforståelse.<sup>21</sup>

.....

18 Der er mulige berøringspunkter, se Henrik Oxvig ‘Tilsynekomstens væren’, “Tekst og komposition 2004-2010”, red. Cort Ross Dinesen, Det kgl. Danske Kunstakademi, Arkitektskolen 2010.

19 Michel Foucault ‘Nietzsche – genealogien, historien’ (1971), “Talens forfatning”, København 2001, p. 73. Gadamer peger også på vor historiske bevidsthed som betingelse for erkendelsen: “At være historisk betyder, aldrig at have fuldstændig viden om sig selv.” Gadamer “Sandhed og metode”, p. 287.

20 “Men hvis genealogen gør sig umage for at lytte til historien snarere end at fæste lid til metafysikken, hvad lærer han så? At bag ved tingene er der “helt andre ting”: ikke deres essentielle og udaterede hemmelighed, men den hemmelighed, at de er uden essens, eller at deres essens blev konstrueret stykke for stykke, ud fra figurer, som var fremmede for denne.” Foucault ‘Nietzsche – genealogien, historien’, p. 59.

21 “Diskursen må ikke forvises til en oprindelses fjerne nærvær, men behandles sit eget spillende nærvær.” Michel Foucault ‘Diskurs og diskontinuitet’ (1968), “Strukturalisme”, red. Peter Madsen, København 1970, p. 155.

Foucault søger i artiklen *Diskurs og diskontinuitet* at udpege det diskursive lag mellem den lingvistiske sproganalyse og den hermeneutiske tolkning:

Hvor banalt det end er, hvor uvæsentligt det forekommer i sine konsekvenser, hvor hurtigt det end glemmes efter sin fremtræden, hvor ubemærket eller slet dechiffreret det end synes, hvor hurtigt det end forsvinder i mørket, er et udsagn dog altid en begivenhed, som hverken dets sprog eller dets mening kan udtømme helt.<sup>22</sup>

Udsagnene har deres egen virkning – og virkningshistorie – der er bundet til begreber og vendinger, betydninger og kontekster, som ikke engang ophavsmanden er herre over. Uanset om *Gesamtkunstwerk*'et i sidste ende er et umuligt projekt og aldrig vil kunne udgøre et fælleskunstnerisk sprog, eller om de forskellige kunstnere i grunden har ment vidt forskellige ting, når de brugte begrebet, så har selve deres brug af begrebet og de vendinger og tankefigurer, der knytter sig til, i sig selv en virkning, der har påvirket andre og skubbet til kunstudviklingen.

Jeg afsøger kunstfeltets diskurser i vidt forskellige teksttyper fra kunstfilosofi, kunstteori og kunstkritik og til institutionsdokumenter og løse skrivelser. Skriverne er både filosoffer, kunsthistorikere, kritikere og i høj grad kunstnere, der selv bidrager i alle kategorier. Kunstnernes egne tekster, 'kunstnerteoriene', er ikke en privilegeret adgang til værkerne, for værkerne taler selv, som formalismen har belært os. Men de er en righoldig kilde til diskurserne, der i sidste ende danner baggrund for at forstå de rene formers tale, abstraktionens ikonologi, som Beat Wyss foreslår at se den.

Alt for længe har kunstnerteoriene været ringeagtede som mere eller mindre klodsede forsøg på redegørelse eller retfærdiggørelse – efter arbejdets udførelse. [...] Det ubevidste grundlag for den strenge formanalyse bliver bevidstgjort gennem den ikonologisk-kontekstuelle analyse: Den viden, der danner grundlag for kunstteori, kunstkritik og det kunstneriske vidnesbyrd som helt basale kilder til forståelse af kunstværker.<sup>23</sup>

Kunstnerteoriene, altså arkitekternes, billedkunstnernes, komponisternes, digternes og alle de andre kunstneres skrivelser udgør her de væsentligste kilder til *Gesamtkunstwerk*-begrebet, men jeg læser deres overvejelser, deres selvforståelse, deres begrebsbrug, deres visioner sammen med andre

stemmer i tiden som en diskurs, der danner klangbunden for at forstå de moderne kunstformer.

Foucault søger nye måder at se udsagnene i sammenhæng på, idet han afviser gængse begreber som tradition, påvirkning, mentalitet og ånd: "Disse dunkle former og kræfter, hvormed man sædvanligvis beskriver sammenhængen mellem menneskenes tanker og tale må forjages; vi må affinde os med i første instans kun at have at gøre med en samling spredte begivenheder."<sup>24</sup> Historikerens 'samling' af udsagn som spredte begivenheder danner diskursen som en helhed, der ikke er givet på forhånd af 'dunkle former og kræfter'. Foucault søger nye betegnelser for sammenhænge og transformationer, der ikke fremmaner skjulte årsagskæder, men beskriver diskursernes egen dynamik som historisk faktor. Jeg søger heller ikke skjulte årsagskæder eller mener, at Wagners idé rummer den følgende udvikling i kim. Når jeg holder fast i at betegne mit felt som 'Gesamtkunstwerk-traditionen', så er det på ingen måde et homogent, ubrudt korpus af fælles ideer, men ren beskrivelse af et uregerligt felt, hvor det slående netop er, at vidt forskellige folk anvender samme begreber, retorik og henvisninger – og får vidt forskellige produkter ud af det. De lader sig ikke reducere eller sætte på formel, men der er mønstre og udviklinger i brugen af begrebet, som også udgør mulighedsbetingelser for diskursen og tænkningen af de temaer frem til i dag.

Her støtter jeg mig til Gadammers traditionsbegreb, hvor betydningen betydning heller ikke er bundet til en oprindelse, men kun får sin gyldighed gennem stadig tilegnelse og nye kontekster. Historien er ikke et skab med skeletter, vi bare kan åbne eller lukke, men er del af vores historiske væren og virker med som både baggrund og del i alle nye fænomener og betydninger. "Selv i livets stormfulde forandringer, fx under revolutioner, bliver der i den formodede forvandling af alle ting bevaret langt mere af det gamle, end man er klar over, og det smelter sammen med det nye og får ny gyldighed."<sup>25</sup> Traditionen produceres til stadighed i sin virkningshistorie, og forståelsen er

.....  
22 Ibid., p. 157.

23 Wyss, p. 83.

24 Foucault 'Diskurs og diskontinuitet', p. 151.

25 Gadamer "Sandhed og metode", p. 268.



ikke bundet til en oprindelig betydning, men horisonter af gammelt og nyt, der smelter sammen.

Foucault pointerer begivenhederne i historien som diskontinuerte, som brud i udviklinger, der ellers er blevet tolket som kontinuerte,<sup>26</sup> men jeg arbejder her på tværs af modernisme og avantgarde, der netop fortrinsvis beskrives gennem brudhistorier.<sup>27</sup> Når jeg søger at skrive en sammenhængende virkningshistorie, så er det for at vise, hvor forskellige horisonter der smelter sammen i avantgardens tænkning – og i vor forståelse af den – på trods af postulatet om, at tavlen viskes ren.<sup>28</sup> I Foucaults udlægning af Nietzsches gælder det heller ikke om at viske rent eller rense ud i senromantikens fantasmagorier, men bruge dem til at skærpe den historiske sans for identiteternes multiplicitet og heterogenitet.

En efter én har man tilbudt den franske revolution den romerske model, romantikken riderrustningen, den wagnerske epoke den germanske helts sværd; men det er alt sammen flitterstads, hvis uvirkelighed henviser til vores egen uvirkelighed. Ingen berøves friheden til at holde disse religioner i ære og til i Bayreuth at fejre mindet om dette nye hinsides; det står enhver frit at slå sig op som disse ledige identiteters marskandiser. [Genealogen] vil iværksætte tidens store karneval, hvor de samme masker uden ophør vender tilbage.<sup>29</sup>

Genealogien viser, at både identiteter og subjekter produceres uophørligt gennem vilje til viden. I min historiske undersøgelse fletter Nietzsche sig ind både som en af aktørerne i diskursen og som kritisk markør af de historiske og filosofiske problematikker. Derfor er det vigtigt med disse bemærkninger at markere, at det er en gadamersk og foucaultsk Nietzsche, der følger mig undervejs.

Fokus på diskurs er helt afgørende for at forstå et historisk felt som modernismen. Som nævnt med Wyss er der en stærk formalistisk opfattelse af, at kunstværket skal tale for sig selv i form, farve og komposition, mens kunstnerens ord og forklaringer højst kan have sekundær betydning. Opfattelsen gælder også arkitekturen, hvor Ludwig Mies van der Rohe dikterede maximen 'byg og hold bøtte!'. Men det er en italesat opfattelse, hvor en meget ordrig generation af modernister dikterer, hvad vi ser i det rent formale, gennem teori, kritik og kunstnerteorier, som Wyss nævner. Arkitekturhistorikeren Sarah Williams Goldhagen påpeger, at man slet ikke kan afgrænse modernistisk arkitektur formalistisk, dvs. ud fra herskende stiltræk, for de



stritter imod hinanden selv hos toneangivende arkitekter. Historikeren falder tilbage på at skrive ud fra, hvem der var med i de forskellige bevægelser, og det er denne heroisme, som de fleste historiske fremstillinger reelt bygger på. I artiklen *Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style* hævder hun, at det i sidste ende er mere dækkende at definere modernismen som en diskurs, dvs. gennem brug af og indforståethed med visse argumenter, begreber og retoriske figurer. “Hvad om vi sætter modernismen på begreb, ikke som *resultat* af en diskurs, men *som i sig selv den diskurs?*”<sup>30</sup> Selv om det går på tværs af den formalistiske overbevisning hos modernisterne selv, så italesatte de selv deres praksis og eksperimenter gennem et massivt retorisk og teoretisk tekstkorpus. Og praksisformer som værker, projekter, modeller, udstillinger, kritik og lignende lægger sig i forlængelse af diskursen.

Adrian Forty, der i bogen *Words and Buildings* fra 2000 begrebshistorisk afsøger forholdet mellem sprog og arkitektur, går et skridt videre og peger på, at selv om det har været muligt for kritiske efterkommere at bryde modernismens stilmnormer og bygge anderledes, så er det stadig ikke muligt at træde ud af det sprog, hvormed modernisterne har italesat vor opfattelse af form og rum. Selv de mest afvisende kritikere, om postmoderne eller traditionalistiske, bruger modernismens vokabular til at beskrive arkitekturen. De modernistiske arkitekter mente selv, at det udelukkende var de rene arkitektoniske formers eget ordløse sprog, de havde for øje. Men det var en hyperbevidsthed om sproglighed, der via det 19. århundredes psykologiske æstetik og kunstvidenskab blev koblet på de materielle og visuelle former.

- .....
- 26 “Historien og de historiske discipliner i almindelighed er, groft sagt, ikke længere en rekonstruktion af årsagskæder bag de åbenbare forløb, men snarere en systematisk organisation af selve det diskontinuerte.” Foucault ‘Diskurs og diskontinuitet’, p. 148.
- 27 “Diskontinuitet som periodiseringsprincip” har i det hele taget været overbetonet i en stilhistorisk opdeling. Mari Lending “Omkring 1900. Kontinuiteter i norsk arkitekturtenkning”, Oslo 2007.
- 28 “Nutidshorisonen kan altså slet ikke dannes uden fortiden. Der findes lige så lidt en nutidshorison i sig selv som der findes historiske horisonter, man skal tilegne sig. Tværtimod er forståelse altid den proces, hvor horisonter, der formodes at eksistere for sig selv, smelter sammen.” Gadamer “Sandhed og metode”, p. 291.
- 29 Foucault ‘Nietzsche – genealogien, historien’, p. 76.
- 30 Sarah Williams Goldhagen ‘Something to Talk about: Modernism, Discourse, Style’, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 64, nr. 2, 2005, p. 159.

Forty peger på, at sprogforståelsen går tilbage til Johann Gottfried Herders teori om modersmålene som faktor bag de nationale kulturer.

For Herder ligger sprogs betydning i deres enestående væsen, på den måde for eksempel, at i et givet sprog kunne visse ting blive sagt, som hverken kunne blive sagt eller tænkt i noget andet sprog, sådan at det bekræftede eksistensen af en fælles ånd blandt dem som talte det sprog. [...] Indenfor denne teori om sprog var sprog ikke simpelthen et medium, hvorigenom en der taler det, kommunikerer ideer til en anden; det er også et medium, der kommunikerer hele den kollektive væren hos alle dem, som sproget tilhører. Det var denne model for sproget, som skulle få en sådan varende indvirkning på arkitekturen.<sup>31</sup>

De modernistiske arkitekter søgte et formsprog, der frem for alt var adækvat udtryk for tiden, det vil sige udtrykte en kollektiv forståelse af den moderne kultur.

Gesamtkunstwerk-tanken spejler sig i samme sprogforståelse og ønsker at skabe et kulturelt fællesskab gennem det, der lader sig udtrykke i det kunstens sprog, som kunstarterne talte med hver deres stemme. Uanset om det tænkes inden for en national ramme, hvor folket skal vækkes gennem en national kunstmanifestation, eller om formuniverset skal danne en international stil som kulturel ramme for det moderne menneske, så tænkes kunstarterne i fællesskab at kunne tale et sprog, der nedbryder kunstige skel.<sup>32</sup> De idiomatiske træk ved et givet Gesamtkunstwerk skal forløse et virkeligt fællesskab – i tilhørernes oplevelse gennem alle sanser, en stilmæssigt afstemt ramme om hverdagen eller andre registre.

Gesamtkunstwerk-tanken er del af modernismens konstituerende diskurs, selv om selve ordet ikke er naturaliseret i sproget på samme måde som 'form' og 'rum'. Begrebshistorisk har de imidlertid fået tillagt deres betydning i samme fase forud for modernismen og optræder i forskellige diskursive konstellationer. Kendskabet til denne virkningshistorie forsvinder imidlertid, og vi får blinde pletter over for medbetydninger, der var afgørende i modernisternes egen forståelse og prægning af begreberne. Kunsthistorikeren Frederic J. Schwartz udpeger 'stil' som et af de problematiske begreber, vi bør investere en langt større kritisk forståelse i, fordi de udgør forudsætninger for kritiske diskurser, vi fortsat bruger. Set i det lys er Goldhagens bandlysning af stilforståelsen en uheldig reduktion. I bogen *Blind Spots. Critical Theory and the History of Art on Twentieth-Century Germany*

peger Schwartz på en række begreber og temaer hos Benjamin, Adorno og deres kreds, som trækker på helt specifikke betydninger og kontekster fra kunsthistorien og kunstvidenskaben. "Ideeer der udgår fra kunst, kunsthistoriske og kunst-teoretiske diskurser er blevet indført tilbage igen ind i dette felt, uden at man var klar over, at det faktisk havde dybe rødder der."<sup>33</sup> Og videre samme sted som ekko af den historiske sans fra Foucault og Gadamer: "Disse opfattelser [...] må nødvendigvis geninvesteres med kontingensen i deres dannelse." Schwartz' historiske indblik stammer især fra hans meget grundige studie af den diskursive formation omkring det tyske Werkbund fra kunstnere og industrifolk, til politikere og sociologer, som jeg også trækker på i mit kapitel om industrikulturen.<sup>34</sup>

Jeg ønsker netop med denne afhandling at 'geninvestere' Gesamtkunstwerk-begrebet med en forståelse af de mange begivenheder og tilfælde i dets virkningshistorie. Det er et stjerneeksempel på et afgørende begreb med en kompleks herkomst og virkningshistorie; det er klart produceret i en konkret historisk kontekst, udvikler sig gennem forskellige nye kontekster og begivenheder og viser sig selv yderst produktiv i form af stadig nye bibetydninger og afledte begrebsdannelse. Og som sagt synes det netop at være så virksomt, fordi det er et vagt begreb. Hvor svær Gesamtkunstwerk-tanken end er at fastholde som andet end fantasme, hører den til den historiske virkelighed. Beat Wyss skitserer et lag af 'uskarpe tanker', der må spores for at forstå Det Modernes 'æstetiske mentalitet'.

Alt, hvad der rent faktisk 'er tilfældet' i verden, er forbundet med uskarpe tanker. Disse uskarpe tanker er simpelthen argumentative og retoriske mønstre, som man hæfter sig ved,

.....

31 Adrian Forty "Words and Buildings", London 2000, p. 75.

32 Oversætter vi disse 'kunstige skel' med de socialt betingede smagsfællesskaber, som kunsten oftest isoleres til, så vil vi næppe sige, at det nogensinde lykkes. Men fokus her er hensigtens diskurs, drømmen om Gesamtkunstwerk'et.

33 Frederic J. Schwartz "Blind Spots. Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany", New Haven 2005, p. xi. I min afhandling 'Den stilløse stil. Adolf Loos', 2002, har jeg tilsvarende søgt en historisk forståelse af stilbegrebets rolle i den historietænkning, der kunne iagttages i Wien omkring 1900. Her har jeg også indledningsvis en større diskussion af uglesele begreber og betydninger.

34 Frederic J. Schwartz "The Werkbund", New Haven 1996.

for de dukker op igen og igen i form af mytologi, kunstværker og naturvidenskabelige modeller.<sup>35</sup>

I dette lag er sproget netop virksomt gennem denne uskarphed. "Sproget egner sig til idéoverførsel af visioner takket være dets imaginære uskarphed."<sup>36</sup> Wyss udkrystalliserer en række topoi<sup>37</sup>, der ikke engang er begreber, men tankefigurer, som lader sig trække i mange retninger. Mit skema A er heller ikke mere end en række relaterede topoi, der for mig at se udgør indholdet af begrebet, og derfor regner jeg det i sin vaghed til de uskarpe, men nok så virksomme tanker. Skarpheden kan så findes i produkterne, alle detaljer og relationer, hvor uskarpe tanker tages bogstaveligt eller fæster sig i værker. Men den uskarpe mellemgrund er fortsat del af billedet og af forståelsen.

Det er de elementer i diskursen, der er vanskeligst at sætte sig ind i, når først indforståetheden med dem fortoner sig. Selv om vi er formet af modernismen, så er der sider af især avantgarden, der nu virker uendeligt fjernt. "Det vi ikke længere forstår ved den klassiske arv, vi der er rundet af det nominelt moderne, det er det essentialistiske, patosen for det væsentlige, det store hele, og i den henseende tilhører det moderne fortiden."<sup>38</sup> Gesamtkunstwerk-tanken hørte i høj grad til 'det essentialistiske, pathos for de væsentlige, den store helhed', men vi trækker stadig på begrebet og har derfor ikke styr på de mange bibetydninger og kritiske diskussioner, vi kan blive fanget i. Derfor denne geninvestering i dets historiske herkomst.

## Tolkninger

I de år, jeg har arbejdet med denne afhandling, er der endelig kommet hul på en forskninglitteratur, der fokuserer på Gesamtkunstwerk'et. Tidligere har der været forbløffende beskedne bud på systematisk at bestemme Gesamtkunstwerk-tankens historiske betydning. Gælder det Wagner specifikt, så er der en del tekster om hans forståelse af begrebet, men i andre sammenhænge står det sjældent som det primære. I de forskningsprojekter, der er udført under Fritz Thyssen-stiftelsen rettet på det nittende århundrede, er der enkelte kortere artikler, hvor Gesamtkunstwerk-tanken knyttes til det romantiske kunstsyn: Peter Rummenhöllers *Romantik und Gesamtkunstwerk*, Monika Lichtenfelds *Gesamtkunstwerk und allgemeine Kunst* og Stefan Kunzes *Richard Wagners Idee des 'Gesamtkunstwerks'*.<sup>39</sup> Men i betragtning af hvor ofte der i historiske fremstillinger er henvisninger til, at dette og hint 'også kan

ses som et Gesamtkunstwerk', så er det påfaldende, at der ikke er lavet mere principielle undersøgelser. Formodentlig skyldes det en erfaring med, at fænomenet hurtigt bliver så bredt, at det mister sin betydning. Jeg mener at kunne undgå det ved at følge en mere specifik tradition, der er til at spore historisk.

Både Bazon Brocks og Odo Marquards artikler er fra kataloget til udstillingen *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* fra 1983 af Harald Szeemann, som blev vist i Zürich, Düsseldorf og Wien. Her var visionære projekter fra den franske revolution og den tyske romantik og frem over Wagner til modernismen og helt op til nutiden samlet. Der var primært tale om kunstnere fra Philipp Otto Runge til Anselm Kiefer, men eksemplerne var også at finde hinsides kunstens grænser og gik fra radikale samfundsteorier til holistiske foretagender som Rudolf Steiners *Goetheanum* og universelle organisationer som De Olympiske Lege og Røde Kors. De var med, fordi de var opbygget via stærkt sammentømrede visioner om en kulturel forløsning.

Kataloget har ophavsmændene som fokus, og eksemplerne er tydeligvis valgt som meget personlige og ofte udpræget sværmeriske projekter. Udvalget er vellykket og historisk gennemtænkt. De fleste er kendetegnende for deres tids visioner, og kun enkelte står tilbage som rene særlinge. Mange af kunstnerne fra kataloget går igen i min undersøgelse, men langt fra alle, for udstillingen holdt sig ikke til den wagnerske tradition. Måske egner emnet sig mere til en udstilling end til en videnskabelig afhandling, fordi eksemplerne stritter i alle retninger og viser mere eller mindre tilfældige forbindelser til hinanden. Omvendt er det svært at vise og udstille utopiske projekter, fordi

.....

35 Wyss, p. 92. Han polemiserer her med den tidlige Wittgenstein, der i *Tractatus* søger at trække en grænse for, hvad der kan siges klart og dermed hører til virkelige sagsforhold. Den senere Wittgenstein opererer med en 'tilstrækkelig klarhed' og henviser til, at selv uskarpe fotos er billeder af netop det, de kan vise med deres grad af detaljering. Munch, 'Introduktion til Beat Wyss', *Passepartout* nr. 12, 1998.

36 Wyss, p. 93.

37 En metodisk diskussion af topoi overført som begreb fra litteraturhistorie til arkitektur findes i Lending, "Omkring 1900".

38 Wyss, p. 87f.

39 Rummenhøller og Lichtenfeld i "Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert", red. Walter Salmen, Regensburg 1965 og Kunze i "Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert", bd. 2, red. Koopmann og Schmoll genannt Eisenwerth, Frankfurt 1972.

de sjældent er sat i værk og er afhængige af en skriftligt formuleret vision. Artiklerne i kataloget er ud over Bazon Brock og Odo Marquard af blandt andre Michael Lingner, Werner Hofmann, Günter Metken og Jean Clair. De er meget værdifulde og dækker væsentlige emner fra den tyske romantik til Det Tredje Rige, så kataloget er som helhed den vigtigste reference for undersøgelser på feltet.

I Danmark har der været en mindre udstilling *Gesamtkunstwerk* på Kunstakademiets Arkitektskole 2000. Her blev der med fotomateriale præsenteret en række af de helhedsmæssige visioner, der er realiseret i arkitekturen, sammen med en række store rumudsmykninger af billedkunstnere. Det samlende perspektiv blev sikret i kataloget med en artikel af Carsten Thau, der er skrevet i forlængelse af tankegangen fra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* og giver en bred forståelse i et langt perspektiv.<sup>40</sup> Thaus arbejde med emnet gennem årene har i det hele taget været en stærk inspiration til min interesse.

Det er vanskeligt at gå videre ind i forskningshistorien på feltet uden at fortabe sig i den omfattende Wagner-litteratur eller et andet delområde. Den videre forskningslitteratur, jeg er afhængig af, må jeg præsentere undervejs. Med henblik på Wagner vil jeg dog nævne to afgørende værker, nemlig Udo Bermbach *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* fra 1994, som får et godt samlende greb om Wagners tænkning ved at holde fast i den politiske vision, og den tyske musikhistoriker Stefan Kunzes grundige bog fra 1983 om kunstbegrebet hos Wagner, der kom som rosinen i pølseenden i en udgivelsesrække i anledning af 100-års jubilæet for festspillene i 1976. Rækken tæller iøvrigt undersøgelser som Heinrich Habels om arkitekturen og Carl Dahlhaus' om musikdramaet.

Da jeg konciperede mit projekt og lagde den linje, jeg stort set har fulgt, var der altså ingen monografier særskilt om *Gesamtkunstwerk*'et eller tanken bag. De er så begyndt at komme i mellemtiden og bygger på meget af den samme inspiration. Den tyske litterat Roger Fornoff kom først med *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* i 2004, der med et dobbelt afsæt i romantikken, både Runges landskaber og Schinkels arkitektur, følger udviklingen gennem mange af de samme eksempler og teorier, som jeg også har valgt. Hans analysekategorier fokuserer mest på at bestemme verdensanskuelserne og utopierne bag *Gesamtkunstwerk*'erne, så derfor kredser han mere om de metafysiske og teosofiske spekulationer end de konkrete kunst- og værkformer. Det er mere kunstnernes idéhistorie end kunstens. Slutpunktet for hans

historiske undersøgelse er en større tolkning af Hermann Nitschs Orgie-mysterie-teater, men diskussionen samler sig om en kritik af de politiske implikationer i Gesamtkunstwerk-tanken i dens mest problematiske afledninger. Her går Fornoffs eksempler fra Det Tredje Rige til store koncerners massive iscenesættelse af en firmakultur med VW i Wolfsburg som eksempel. Mit fokus på design vil kunne supplere hans udlægning af den teatraliske arkitektur, for Gesamtkunstwerk'et spiller en rolle bag hele brandingkulturen i dag.

Den italienske kunsthistoriker Marcella Lista kom i 2006 med en mere afgrænset studie af den centrale fase omkring Marinetti, Kandinsky, Schönberg, Skrjabin, Mondrian, Malevitj, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, der har et særligt fokus på synæstesen. Den tyske litterat Anke Finger kom ligeledes i 2006 med *Gesamtkunstwerk der Moderne*, der vil hæve sig over den historiske undersøgelse og koncentrere sig om den overordnede diskussion af hele det moderne som et Gesamtkunstwerk. Resultatet bliver ret indforstået, men jeg kan godt forstå, at det er fristende at lægge det store pensum fra *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* fra sig. Mere litterære eksempler som Thomas Mann og Gertrude Stein hjælper Finger frem til at udlægge nutidens multimediekunst som polyforme Gesamtkunstwerk'er. Den amerikanske teater- og filmhistoriker Matthew Wilson Smith kom i 2007 med den første monografi på engelsk, *The Total work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, der har sin vægt på iscenesættelse gennem arkitektur, teater og film frem til multimediekunsten. Jeg kan ikke yde nogen af disse bøger retfærdighed i min afhandling, fordi jeg havde skrevet de vigtigste dele af undersøgelsen, da jeg opdagede dem.

Der er præcedens for at fremstille en række projekter fra modernismen i forlængelse af den wagnerske tradition. Det er også almindeligt at beskrive mange moderne projekter som 'en slags Gesamtkunstwerk'er', men sjældent går man videre end til den deskriptive sammenhæng. Hvis den moderne kunst er kendetegnet ved overskridelsen af givne genrer til en bred vifte af nye kunstformer, så er det ellers værd at se i forlængelse af den overskridelse, Wagner så, var nødvendig for 'fremtidens kunstværk'. Nok synes

.....

40 Carsten Thau 'Den helt store, altomfattende og vidunderlige sammenhæng' i kataloget "Gesamtkunstwerk", red. Jens Bertelsen, København 2000, p. 67.



modernismen snarere at blive én stor splittelse end nogen direkte forening af kunstarterne, men de mange moderne kunstformer kommer i det mindste længere i en overskridelse af grænser mellem værk og virkelighed. Den antagelse synes imidlertid at være på kollisionskurs med den centrale pointe i det modernistiske kunstsyn, at disse spredte manifestationer må forstås som autonome værker.

Autonomien er i det hele taget en afgørende udfordring i sine forskellige betydninger. Den nye autonome rolle som romantikkens kunstnere tog på sig, var en vigtig forudsætning for, at de kastede sig ud i de omfattende, utopiske forehavender. Uddifferentieringen af kunsten som et autonomt felt, der ikke skulle måles med andre normer, var også afgørende præmis for at tiltænke kunsten denne betydning som absolut kunst. Følger man uddifferentieringens logik og ser den rene, autonome kunst som en *l'art pour l'art*, så synes den altså at stå i direkte modsætning til *Gesamtkunstwerk*'et. Den logik er fulgt i mange historiske og formalistiske legitimeringer af den moderne abstrakte kunst. Men en modstilling af kunstens autonomi og *Gesamtkunstwerk*'et er en falsk modsætning. *Gesamtkunstwerk*'et er betinget af autonomien, ligesom udviklingen af den abstrakte kunst ofte var betinget af en vision om en forening af kunstarterne. Det gælder både hos Kandinsky, Malevitj og Mondrian, hvis arbejde med det abstrakte maleri faldt i de samme år, hvor de arbejdede med de største planer for en syntese. På samme måde som romantikkens kunstnere søgte de på én gang at udnytte og ophæve autonomien for at (gen)skabe kunstens vitale betydning for hele kulturen.

*Gesamtkunstwerk*-tanken hjælper med til at forstå visionerne bag den moderne kunst. Den nyeste kunst modarbejder tilsyneladende konsekvent et autonomt værkbegreb for at lade de kunstneriske strategier virke i bredere kulturel, æstetisk eller samfundsmæssig kontekst. Det kan opleves som en opløsning af kunsten, hvis man forstår den ud fra værkbegrebet, men det er ingen nødvendig konsekvens, hvis man forstår den ud fra *Gesamtkunstwerk*-tanken. Drømmen om det forenende og forløsende værk rummer fortsat mange overskridelser og interaktioner mellem værk og virkelighed. Alleerede i den romantiske kunst var målet ofte en sammenhæng hinsides værket, hvor værket blot skulle skabe en stadig overskridelse af kunst og liv. Det er ud fra disse overvejelser, jeg tillader mig at skrive en alternativ fremstilling af udviklingen fra romantik til modernisme, hvor jeg ikke styrer efter gængse forklaringer som uddifferentiering, autonomi eller kunstmediernes imma-



nente materialeudvikling, men efter drømmen om Gesamtkunstwerk'et, dens transformationer, afledte former og eftervirkninger.

Der har allerede længe været et opgør i gang med disse gængse forklaringer, der hører til modernismen selvforståelse. Her tænker jeg ud over modernismekritikken fra 1960'erne især på 90'ernes historierevision af de mange 'modernismer', der viser sig, når man går bag om den monolitiske forståelse af modernismen og historisk nærlæser enkelte bevægelser eller aktører. Min undersøgelse lægger sig altså i slipstrømmen af et historiografisk arbejde, der er i gang, og den skriver sig ikke eksplicit op imod konkrete positioner eller fremstillinger. Jeg har nævnt folk i feltet, jeg lægger mig op ad – Adrian Forty, Frederic J. Schwartz, Beat Wyss, Sarah Williams Goldhagen – der har banet vejen for en større historisk sensitivitet i forhold til modernismen og dens forudsætninger, men jeg har savnet en forståelse for Gesamtkunstwerk-tanken og dens historiske betydning.

Ligesom jeg pragmatisk har afgrænset mig fra mange af indvendingerne imod Wagner og romantikken, der bremser en genlæsning, har jeg valgt at skrive uden om gængse modernisme-forståelser og -tolkninger, der ville gøre arbejdet uoverskueligt. Der er ingen tvivl om, at afhandlingen ville øges i værdi, hvis jeg havde taget livtag med dem og brugt min genlæsning mere eksplicit som korrektiv til andre læsninger, men det må blive et senere projekt. Tilsvarende har det heller ikke ligget inden for hverken undersøgelsens eller fremstillingens rammer at opstille et egentlig historiografisk overblik over begrebets rolle i diverse fremstillinger af modernismens historie. I sidste ende ville det kræve en sammenlignende historiografi for historieskrivningen inden for de forskellige kunstarter, og der er ganske store forskelle bare mellem kunst, design og arkitektur. Gesamtkunstwerk-traditionen ville måske være en produktiv indfaldsvinkel til den parallellæsning, men det er også et andet projekt. At ville sige noget nuanceret om Gesamtkunstwerk-begrebets rolle er begrænsningens – især i dette tilfælde yderst vanskelige – kunst.

Skal jeg markere en position i forhold til modernisme-læsningerne, så er det et ønske om at komme hinsides den opdeling i pastorale og antipastorale modernismer, som Hilde Heynen opstiller i *Architecture and Modernity*, 1999. Det er ikke en kritik af hendes opstilling, men den sammenfatter og tydeliggør en normativ tendens, især i traditionen fra kritisk teori, til at underkende bevægelser, der ikke udlægges som illusionsløse nok – og dermed

moderne nok – ud fra en filosofisk forståelse af Rimbauds absolutte norm, ‘il faut être absolument moderne’.<sup>41</sup> Gesamtkunstwerk-tanken scorer ikke højt i dette hierarki og dømmer de fleste eksponenter til at høre hjemme i en pastoral modernisme, fordi de søger en syntese. Min læsning viser imidlertid, at Gesamtkunstwerk-tanken spillede en rolle på tværs af dette hierarki, og den filosofiske norm står i vejen for en mere nuanceret historisk forståelse.

Vanskeligheden ligger i at føre diskussionerne om en filosofisk utopikritik uden at blokere for afgørende historiske aspekter.<sup>42</sup> Vi ser utopierne som et af de mest kendetegnende træk ved modernismen, men er samtidig det, vi har det mest tvetydige forhold til. Er det bare det utopiske, der skal undgås og renses ud, eller er det netop det, vi bør redde og genoplive? To karakteristiske, men modsat rettede eksempler er antologien *Back from Utopia*, 2002, og Venedig Biennale-udstillingen *Utopia Station*, 2003. Titlen på antologien lægger op til, at det var den utopiske eskapisme, der var problemet med modernismen, og at vi nu kan kigge illusionsløst på opgaverne igen.

Det 20. århundrede har efterladt os med smertelige tømmermænd: Der er ingen utopi derude. Og dog er vi i dag igen på tærsklen af en ny æra med ekstremt komplekse og ofte modsigende hensyn, krav og fakta. Igen kræver det en ‘esprit nouveau’, en ny ånd, en ny dynamik, en sammenhængende indsats af videnskab, teknologi, kunst og etik.<sup>43</sup>

Hos redaktøren Hubert-Jan Henket her står det dog lidt åbent, om denne anråbelse af en ny ånd og en ny ethos ikke er en ny utopi.

Utopierne forbliver måske pejlemærket som i kunstprojektet *Utopia Station*, hvor udstillingen og dens aktiviteter blev set som en station på vejen mod utopierne. Kuratorerne Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist og Rirkrit Tiravanija tog afsæt i Ernst Blochs og Adornos diskussion for og imod utopien.<sup>44</sup> Deres markering er, at vi altid kun vil være på vej mod utopier, ikke-stederne, og det åbne spørgsmål er, om vi skal ønske at komme videre – eller nærmere? Jeg vil nøjes med at markere her, at utopierne har været en levende del af den historiske virkelighed, så de er afgørende at forstå i deres historiske kontekst, og de har været med til at producere vor nuværende situation. Det er en misforståelse at reducere problemet til et spørgsmål om utopi eller virkelighed, for vor opfattelse af ‘virkeligheden’ er altid betinget af ønsker og erindringer som del af en historisk væren, som det lyder hos Gadamer.

‘Virkeligheden’ befinder sig altid inden for en fremtidshorisont af muligheder, som vi ønsker eller frygter, dvs. endnu ikke er afgjorte. Den giver derfor altid anledning til forventninger, der udelukker hinanden, og som derfor ikke kan opfyldes alle sammen. At fremtiden ikke er afgjort, bevirker et sådant overmål af forventninger, at virkeligheden nødvendigvis må halte bagefter.<sup>45</sup>

Det utopiske er endnu mere uhåndterligt i en historisk diskussion end Gesamtkunstwerk-tanken, og det er et historisk greb at holde sig til at spore dens udvikling og indvirkning.

Afhandlingen tager lidt karakter af genskrivning af den moderne kunsts historie, men forpligtiger sig altså ikke på et samlet bud på modernismens historie, og nok så relevante elementer som kubisme og surrealisme er valgt fra. Skema B er et forsøg på at lægge centrale historiske eksempler ind på en tidslinje, men det er måske samtidig en illustration af vanskeligheden i at ville inddele eksemplerne efter kunstformer, der selvsagt blandes. De centrale tekster er i midten, mens scenekunsten og rumkunsten lægger sig udenom, således at den fremstillende kunst er øverst og den bildende nederst, men dermed adskiller jeg fænomener, der netop var tænkt sammen. Måske kan det vise, hvorfor jeg ikke kan skrive en historie om den bildende kunst alene. Som skemaet viser, er det også meget forskelligartede værker og værkformer, jeg kan trække på, og de vil blive gengivet her i et tilsvarende forskelligartet illustrationsmateriale af samtidige fotos, skitser eller nyere dokumentation. Hvor tæt jeg analytisk går ind i de enkelte illustrationer og finder belæg i den visuelle dokumentation, afhænger i høj grad af, hvor klar korrespondance der måtte være mellem de skriftlige intentioner og værkpraksis i de enkelte tilfælde. I værste fald viser værkerne sig nærmest uforpligtede på de fine ord, mens i andre tilfælde diskursen er søgt videreført med andre

41 Heynens mål med opstillingen er netop et mere nuanceret billede, der tænker begge sider med. Alligevel får hun markeret, at hendes eksponenter for den pastorale pol, Norberg-Schulz og Alexander, knap kan regnes til det moderne.

42 Adorno er central eksponent for den filosofiske norm, men viser alligevel stærk sans for Wagner.

43 Hubert-Jan Henkets indledning til “Back from Utopia. The Challenge of the Modern Movement”, red. Henket & Heynen, Rotterdam 2002, p. 17.

44 <http://www.e-flux.com/projects/utopia/about.html> (24.6.11).

45 Gadamer “Sandhed og metode”, p. 111.

SKEMA B

TIDSLINJE MED CENTRALE HISTORISKE EKSEMPLER

1800	1850	1870	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950
Universal- poesi	Baudelaires Wagner- forsvar	Revue Wagnerienne			Trakl-digte	Schwiters Ursonate			
							Nürnberg lyskatedral		
				Futuristiske soiréer	Cabaret Voltaire	Holland Dada			Kaprow Happenings
			Theatre de l'œuvre	Kunstner- kabareter	Sejr over solen	Scene- værkstedet			
			Appia	Fuchs	Dalcroze	Meyerhold			
	Ringen				Die Glückliche hand	Merzbühne			
Schellings Philosophie der Kunst	Wagners Kunstwerk der Zukunft	Nietzsches Geburt der Tragödie	Klingers Malerei und Zeichnung	Feste des Lebens und der Kunst	Blaue Reiter- almanak	Bauhaus- manifest		Vision in Motion	
	Sempers Isar- teaterprojekt	Bayreuth festspilhus		Künstler- Theater	Hellerau festspilhus	Totaltheater			
					Tauts glaspavillon	Café Aubette			
			Secessionen	Kunstschau		Merzbau Proun-rum			
				Wiener Werkstätte	AEG	Bauhaus Dessau			
	Morris' Red House		Veldes Bloemenwerf	Haus Behrens	Palais Stoclet	Schröder Huis			
				Darmstadt- kolonien	Hellerau haveby	Stadtkrone			Ny Babylon
							Germania		
Runges Døgtider			Villa Stuck	Beethoven- frisen	Malevitj Sort kvadrat				
				Klingers Beethoven	Rodins Helvedesport	Malevitjs arkitektona			

midler i eksperimenterne. Men i alle tilfælde er værkerne relevante som en produktiv spejling af tænkningen og som viderebearbejdning af traditionen.

Min historiske undersøgelse falder i fire dele: De tre første kapitler i første del behandler Wagners første ideer, forudsætningerne i den tidlige romantik og ændringen i tankerne under anstrengelserne for at føre festspillene ud i livet. Som anden del følger derefter to kapitler om, hvordan wagnerismen forplanter sig i de øvrige kunstarter og får sin betydning i den bildende kunst, særligt i jugendkunstnernes arbejde med kunsthåndværk og indretning. Tredje del beskriver de tre vigtigste miljøer, Wien, München og Werkbund (med aktiviteter over hele Tyskland), hvor der blev eksperimenteret med, hvordan fremtidens kunstværk kunne have bud til hele den moderne virkelighed. Det er tre udviklinger frem imod Første Verdenskrig, men det er kun den sidste, der så at sige stod den gamle europæiske kulturs kollaps igennem. Werkbund-folk som Taut og Gropius kom efter krigen med nye visioner om fælles monumenter, der lå som ideer bag oprettelsen af Bauhaus-skolen. Fjerde fase afsøger forskellige dele af avantgarden, futurismen, suprematismen og konstruktivismen, der ikke umiddelbart hører til en wagnersk tradition, men gennem kunstnere som Kasimir Malevitj, Theo van Doesburg og Kurt Schwitters alligevel bliver væsentlige bud på at indfri idealerne. Og Bauhaus forener mange af disse bud i en uddannelse, hvor abstrakt kunst og sceneeksperimenter skal skabe nye aktører og former i det moderne samfund.

Ud over denne undersøgelse af udviklingen i ideerne og forsøgene ligger så en historisk ekskursion om Det Tredje Rige som æstetisk-politisk fænomen, der også hører med i diskussionen af emnet. For trods Hitlers udrensning af den moderne kunst trak han på mange af de centrale præmisser i kunstsynet, de moderne kunstnere delte. Mange træk gik samtidig igen i den sovjetiske kunst, hvor den revolutionære avantgardes rolle var langt større, men også fandt en brutal afslutning. I afslutningen om 'kunstgreb hinsides værket' inddrager jeg endelig kort Allan Kaprows happenings og Constants og Guy Debords vision om en 'unitær urbanisme', fordi de repræsenterer nogle af de mest radikale konsekvenser af tankegangen, der strækker sig hinsides kunstværket og alligevel samler alle virkemidler og alle aspekter af virkeligheden til en frisættende helhed.

Min historiske redegørelse for den wagnerske tradition med dens tankefigurer og henvisninger stopper ved Bauhaus, for jeg mener ikke, at den

kan føres videre derfra i samme form. Ideerne bliver herefter på én gang så udbredte og udvandede, at de mister kontur, og henvisningerne af Wagner bliver sporadiske. Derfor mener jeg heller ikke, at det giver mening umiddelbart at ville udpege nye Gesamtkunstwerk'er ud fra hans ånd i dag. Men det modsiger ikke, at tankegangen spiller en central rolle for kunstsynet og beskæftiger kunstnere og kritikere igen.<sup>46</sup> For Gesamtkunstwerk'et er måske også gået hen og blevet en del af problemet, ikke kun løsningen på det. Mange virkemidler og kommunikationsformer i nutidens forbruger- og mediesamfund antager en Gesamtkunstwerk-lignende karakter, som et selvbekræftende forbrugsspektakel og som en kulturindustri med resonans i hele oplevelsesøkonomien.

Den branding, der i dag går på tværs af alle medier i den visuelle kultur, bliver udråbt som nutidigt Gesamtkunstwerk. Et brand skaber en værdimæssig og visuel identitet gennem logoer, varemærker, produktdesign, grafisk kommunikation, uniformer, butiksinretning og hovedsæder som arkitektoniske ikoner. Vi kan forstå dette fænomen som Gesamtkunstwerk i sin distributive form, hvor der væves en sammenhæng mellem elementer, der dukker op alle vegne i det offentlige rum, i hjemmet og i medierne. De historiske fortilfælde finder vi allerede hos Werkbund, hvor kunstnerne designede varemærker som kultursymboler, og Behrens skabte en hel Corporate Identity for AEG. Det videreudviklede sig som kobling af både arkitektur, produktdesign, logoer, foto og typografi i de felter, Bauhaus spredte sine kunstneriske eksperimenter over.

Længe efter skolens lukning fastholdt Gropius, at målet var en 'totalarkitektur', hvor alle visuelle og rumlige elementer var tænkt i sammenhæng med det moderne samfunds sociale, kommunikative, organisatoriske og dannelsesmæssige forhold. Han beskrev det også som en 'optisk kultur', hvor man lige fra børnehaven lærte at opleve, aflæse og anvende det moderne formsprog.

Denne optiske eller visuelle kultur har udviklet sig gennem udveksling mellem medieteknologien og avantgardens eksperimenter, og den skaber både kunstneriske og kommercielle muligheder og store kulturkritiske udfordringer for arbejdet med kunst, arkitektur og design i dag. Hvordan reagerer og responderer vi på hele dette Gesamtkunstwerk-lignende samfund? Kan vi manøvrere i forhold til det med kritiske Gesamtkunstwerk-strategier, hvad de så end må bestå i? Eller kan vi lære af Schwitters at komponere

videre på hele denne virkelighed som et operativt Gesamtkunstwerk, et 'Merzgesamtweltbild', hvor både det bestående og vi selv er kunstnerisk materiale for en videre proces? Der er i hvert fald behov for denne undersøgelse af historien bag Gesamtkunstwerk'et for at forstå både udfordringerne og mulighederne.

.....

46 SITE 9-10, Stockholm 2004, rummer en række artikler om Gesamtkunstwerk-tanken som perspektiv på den aktuelle kunst, bl.a. Kim West, 'Gesamtkunstwerk Today?', og min egen 'Gesamtkunstwerk as Modern Concept of Art'. De er fra seminaret "Alkonstverket", der var del af et kunstprojekt på kunsthallen Konst2, Stockholm, hvor grupperne A12 og UglyCute bestående af både arkitekter, designere og kunstnere skulle skabe de fysiske rammer for diskussionerne.