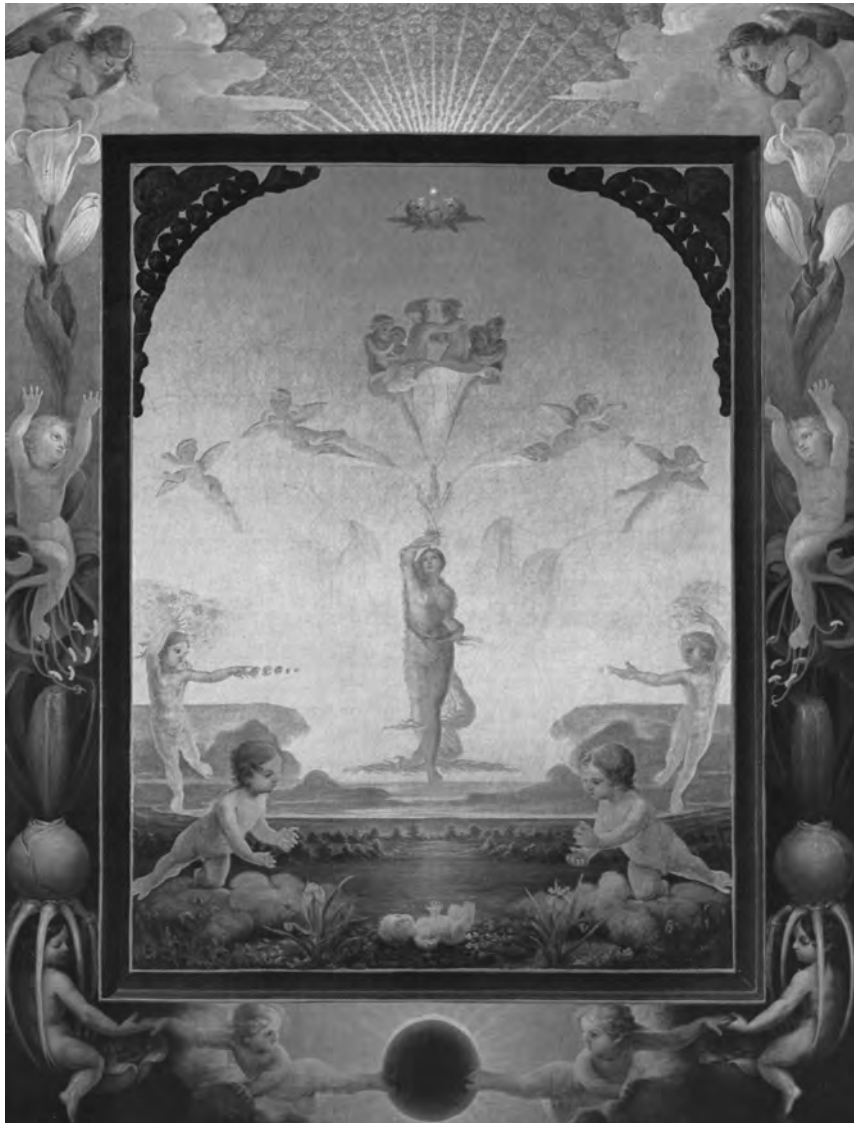


VERLICHTING EN VERLOSSING

Het mystieke streven naar het totaal kunstwerk



1. Philipp Otto Runge, *De kleine morgen*, 1808, olieverf op doek, 106 × 81 cm, Kunsthalle Hamburg.

Michel Didier (1960) is kunsthistoricus, afgestudeerd aan de UvA in 1987 op de relatie tussen schilderkunst en muziek in de romantiek. Sindsdien auteur van enkele boeken en vele tijdschriftartikelen over kunst, film en muziek, waarvan een kleine selectie te vinden is op www.tijdruimte.nl.

Het totaal kunstwerk heeft vanaf het begin van de negentiende eeuw een grote ontwikkeling doorgemaakt. Michel Didier benadert de gemengde kunstvorm niet vanuit formele aspecten maar probeert de achterliggende drijfveer van de kunstenaars te bevatten. Aan de hand van treffende voorbeelden in de geschiedenis van het totaal kunstwerk duidt hij de positie die het genre vanuit een hedendaags standpunt inneemt.

Het totaal kunstwerk, een kunstwerk waarin verschillende kunstvormen tegelijk appelleren aan verschillende zintuigen, is gedurende de afgelopen twee eeuwen gemeengoed geworden; de technische mogelijkheden hebben multimedia-installaties tot alledaagse verschijnselen gemaakt. Bij alle nadruk op de technische, formele aspecten is de aard van het totaal kunstwerk echter ondergesneeuwd geraakt: waarom moeten kunstvormen die op zulke uiteenlopende zintuigen als ogen en oren inwerken eigenlijk versmolten worden in één kunstwerk?

Romantiek

Het streven om poëzie, kunst en muziek met elkaar te laten versmelten in een totaal kunstwerk hing nauw samen met weemoed over de verloren eenheid der dingen en de wens die te herstellen.¹ Dit streven, dat min of meer de kern van de romantiek vormde, kan gezien worden als tegengesteld aan het denken en voelen van de voorafgaande eeuwen, waarin de verschillende kunstvormen semantisch en onoplosbaar van elkaar gescheiden waren, met name die tussen de 'tijd-kunsten' poëzie en muziek en de 'ruimte-kunsten' schilderkunst en architectuur. De negentiende eeuw gaf juist een algemeen streven naar convergentie van de verschillende kunstvormen weer, uitgaande van het (nieuwe) idee dat alle kunsten een gemeenschappelijke oorsprong hadden, net als de zintuigen, en door een ongelukkige ontwikkeling uiteen waren gedreven.² Kunstenaars en andere strevers trachtten daarom een 'totaal' kunstwerk te verwerkelijken, een kunstwerk waarin het aandeel van de verschillende kunsten gelijkwaardig was en dat een 'totaaleffect' sorteerde op de beschouwer.

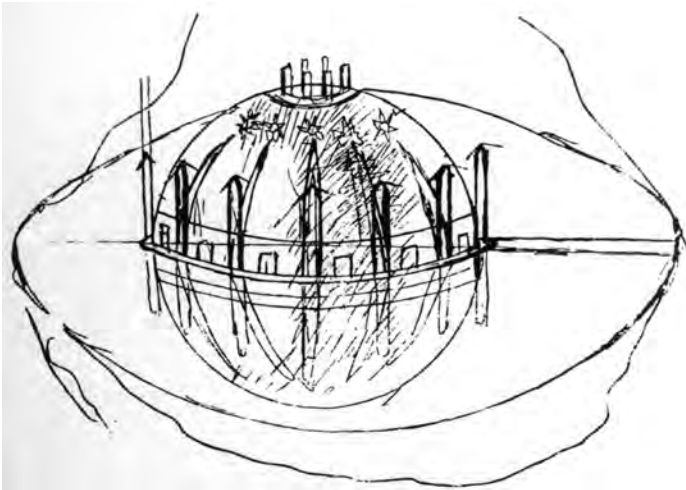
Het streven naar een totaal kunstwerk was een mystiek ideaal: door versmelting van schilderkunst, poëzie en muziek werden de zintuigen overstegen en werd de beschouwer een transcendente ervaring

deelachtig, namelijk die van eenwording met het Al, met de kosmos, met God of het goddelijke: er moest een verzoening plaatsvinden tussen het aardse en het bovenaardse, tussen mens en geest, tussen het tijdelijke en het eeuwige.³ De mystieke ervaring zou al het zintuiglijke overstijgen en men zou geen afzonderlijke dingen meer kunnen onderscheiden: subject en object zouden versmelten en wat restte was een ervaring van eenheid en absoluut zijn.⁴

Gouden tijdperk

De term totaal kunstwerk als *Gesamtkunstwerk* dook voor het eerst op in 1827,⁵ maar als ideaal werd het al een kwart eeuw eerder onder woorden gebracht in de zogenaamde Jeaner Kreis, een kring jonge Duitse intellectuelen die met hun bijeenkomsten in de universiteitsstad Jena de theoretische grondslagen van de Romantiek leverden.⁶ Friedrich von Hardenberg alias Novalis las daar in 1799 zijn opstel *Die Christenheit oder Europa* voor, dat begon met een hooggestemde evocatie van de verloren gegane eenheid: 'Es waren schöne, glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Weltteil bewohnte; ein grosses gemeinschaftliches Interesseverband die entlegensten Provinzen diesen weiten geistlichen Reiches.'⁷

Het verbindende element in deze ideaalvoorstelling van culturele en spirituele eenheid was de kerk, die in haar rituelen spiritualiteit (begrepen als streven naar eenwording met het goddelijke) combineerde met kunst, in de vorm van een ervaring die alle zinnen zou begoochelen: 'Mit welcher Heiterkeit verliess man die schönen Versammlungen in den geheimnisvollen Kirchen, die mit ermunternden Bildern geschmückt, mit süßen Düften erfüllt, und von heiliger erhebender Musik belebt waren.' De ervaring van een sacrale ruimte: hoe katholiek een en ander



2. Aleksandr Skrjabin, *Ontwerpschets voor de tempel van het Mystère*, pen en inkt, 1903-1915.

ook leek, de esthetische ervaring van tempel en rite overschaduwde, verving zelfs de religieuze beleving.

Die Christenheit was niet in een afgesloten verleden gesitueerd: Novalis' geschiedopvatting omvatte verleden, heden en toekomst tegelijk. Wat ooit een eenheid was, was nu verloren gegaan, maar de mens streefde naar herstel van de eenheid in de toekomst, die tevens een gelukzalig opgaan was in het Al – het paradijs: 'eine neue goldene Zeit [...], eine prophetische wundertätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit – eine grosse Versöhnungszeit.' Tot dan toe restte de mens niets anders dan zich 'Künstliche Paradiese' te scheppen. Dit escapisme kenmerkte de idealistische Duitse romantici: men kon zich het komende gouden tijdperk slechts *denken*.

Boven de historische dimensie uit, maakte het absolute leven de *übergreifende Sphäre* uit, omdat het de eenheid van het volmaakte hemelse leven en het onvolmaakte aardse leven voorstelde. Voor Novalis hief het christelijke dualisme van aardse tijdelijkheid en bovenaardse eeuwigheid zich op in een mystiek-transcendentiaal pantheïsme.⁸

De filosoof Friedrich Wilhelm Joseph Schelling was bij de voordracht aanwezig; ook in zijn *System des transzendentalen Idealismus* was kunst bekroning en voltooiing; in het kunstwerk zelf vond de mystieke eenwording plaats van de mens en het goddelijke: 'Der Grundcharakter des Kunstwerkes ist [...] eine *bewusstlose Unendlichkeit* (Synthesis von Natur und Freiheit).' De 'ästhetische Produktion [...] endet [...] im Gefühl einer *unendlichen Harmonie*' en slechts in het aanschouwen van kunstwerken kan de mens de oorspronkelijke harmonie ervaren van

zijn en denken.⁹ Kortom, natuur en geest komen uit hetzelfde principe voort (en moeten weer een worden) en kunst is de hoogste verwerkelijking van al het aardse.

Eeuwige cyclus

Van de enige twee beeldende kunstenaars in de kring van schrijvers en denkers van de vroege romantiek, Caspar David Friedrich (1774-1840) en Philipp Otto Runge (1777-1810), was Runge degene die een manier zocht het nieuwe streven in harmoniserende, eeuwige beelden om te zetten. De mystieke ervaring vond hij in de harmonie van zijn geloofsbelijdenis en de natuur, waarvoor hij een hiëroglifische stijl ontwikkelde.¹⁰ Uit de confrontatie met Gods schepping destilleerde de protestants-christelijke Runge het hoogste ideaal van de nieuwe kunst: 'Das Gleichnis Gottes [...] in uns zu suchen und zu bilden, das ist das, was wir das Ideal dieser Kunst nennen müssen, diese Blüte der Menschheit, dies Land, das wir das Paradies nennen, das inwendig in uns liegt und das wir finden und worüber wir uns einig und allein freuen sollten, wenn wir darauf stossen.'¹¹ Ook Runge waande zich in het paradijs, in navolging van Novalis, Schelling, Tieck, Wackenroder en de andere 'kunstminnende broeders'.¹² Het religieuze was ook bij Runge meer een esthetisch concept, gebonden aan kunst en kunstenaar, in wie God aanwezig is.

Na een toevallige ontmoeting met Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), die doende was het kilmchanistische, natuurwetenschappelijke wereldbeeld van Newton om te vormen tot een zingevend en

inspirerend wereldbeeld van schoonheid en troost, ging Runge enthousiast aan het werk om de *Umwelt* van de mens te esthetiseren tot één allesomvattend kunstwerk, een cyclus 'decoratieve' wandschilderingen waarin *alles* vervat zou zijn, ingebed in een passend geheel van *alle* kunstvormen. 'De elementen van de kunst, de woorden, klanken en beelden' wilde hij samenbrengen in 'eine abstrakte malerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören', een compositie waarin de drie kunsten verenigd waren en waarvoor de bouwkunst een heel eigen gebouw moest optrekken met een orgel.¹³

Slechts twee voorstudies voor een van de geplande vier wandschilderingen voltooide hij, het belangrijkste van de vier dagdelen: 'De morgen staat voor de grenzeloze opklaring van het heelal' en is 'een van de vier dimensies van de geest die de schepper heeft gemaakt', maar beeldt eveneens de eeuwige cyclus van wedergeboorte van natuur en mensheid uit.¹⁴

In de romantiek werd het totaalkunstwerk het artistieke, mystieke ideaal die een terugkeer betekende van het gouden tijdperk waarin alles nog een was: heden, verleden en toekomst, de verschillende zintuigen en de verschillende kunstvormen, maar ook subject en object, de mens en de natuur en het aardse en het goddelijke. Het totaalkunstwerk werd een constituerend onderdeel van het grote project van de negentiende eeuw, het opheffen van alle tegenstellingen in een denkbeeldige *restitutio ad integrum*, kortom, een volkomen herstelling van het verlorene.

Symbolisme

In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems wehendem All -
ertrinken – versinken -
unbewusst – höchste Lust!

Wagner, *Isoldes Liebestod*

Hoewel uit de opera's van Richard Wagner (1813-1883) een neiging tot realisme blijkt, kwamen zijn vernieuwende principes voort uit romantische denkbeelden, zoals de overtuiging dat de kunsten uit eenzelfde bron kwamen en uiteindelijk moesten versmelten in een *Gemeinsames Kunstwerk*, maar ook zijn gewoonte zijn zinnen te laten bedwelmen door een totaalindruk en door een 'nieuwe wijze van

waarneming', die inhield dat alle geluiden der natuur samensmolten in het oor als 'één grote woudmelodie'.¹⁵ Volgens Wagner was verdere ontwikkeling van de individuele kunsten (muziek, poëzie en dans) niet meer mogelijk; slechts door in elkaar te verzinken zouden ze hun eigen wezen terugvinden.¹⁶

Wagner zocht aristocratische steun om zijn opera's in Parijs, de muzikale hoofdstad van Europa, te kunnen opvoeren, maar vond vooral weerklank bij de bohème, veelal jonge schrijvers die de ongekende schilderachtige mogelijkheden konden waarderen van een tot de grenzen van het bevattingsvermogen opgeschroefde chromatiek en de nagestreefde versmelting van tekst en muziek, of eenvoudigweg het revolutionaire, provocatieve karakter van de 'muziek van de toekomst'.¹⁷

Charles Baudelaire (1821-1867) zag in Wagner de kunstenaar die de moderne dichotomie tussen heden en verleden kon opheffen door middel van het totaalkunstwerk: door het transcenderen van de aardgebonden zintuigen komt een gewaarwording van zowel de eeuwigheid als de tijdloosheid van het ogenblik tot stand. Baudelaire's *idéal* was de pure, boven-moderne, boven-historische toestand waarin de *correspondances* de esthetische tegenkrachten zijn tegen de *shock*, de traumatische ervaring van het ongrijpbare heden.¹⁸ Deze *correspondances* houden de herinnering vast aan een verloren gegane wijze van ervaren en komen tot gelding in synesthetische ervaringen, waarin de ogen geluid opvangen, de oren geur en de vingers kleur: 'O métamorphose mystique/de tous mes sens fondus en un'.¹⁹ Wagner creëert deze boven-historische, boven-moderne toestand in *Der Ring des Nibelungen*, die begint met een reeks over elkaar heen schuivende klankvlakken, massieve akkoorden die zich niet oplossen, maar in elkaar teruggrijpen.²⁰

Baudelaire gebruikte het begrip *correspondances* voor het eerst in *Salon de 1855*, maar in *Salon de 1846* citeert hij uit *Kreisleriana* van E.T.A. Hoffmann: '...lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums'.²¹ Hij streefde naar een *art pur* of *absolu*, naar een voor-tijd waar de kunsten dezelfde taal spreken en een gemeenschappelijke spiritualiteit bezitten, door te trachten zintuiglijke gewaarwordingen en zintuigen te verwarren. Wagner schotelde het publiek eenzelfde ideaal voor in *Der Ring des Nibelungen*. Hier plant de oppergod Wotan, in een mystieke drang naar zelfvernietiging, de ondergang van de



3. Jean Delville, Titelblad voor de eerste uitgave van Skrjabin's symfonie *Prométhée*, Berlijn z.j..

wereld in een Apocalyps, opdat de goden opgaan in het Al.²²

Tannhäuser, *Lohengrin* en *Der Fliegende Holländer* werden in Parijs met blijde herkenning ontvangen; de in 1885 opgerichte *Revue wagnérienne* was een spreekbuis van de symbolisten, die op uiteenlopende terreinen streefden naar 'synthese'.²³ De voor 'discipelen' van Wagner verplichte 'bedevaart' naar Bayreuth resulteerde in een mystieke ervaring, waarbij menigeen in onmacht geraakte, als ware hij bevangen door een religieuze, esthetische extase.

Mysterium

De apotheose van het symbolistisch totaalkunstwerk werd ver weg van Parijs geschapen. De Russische pianovirtuoos Aleksandr Skrjabin gaf vele succesvolle

concerten in Parijs. Vanaf 1907 legde hij zich meer en meer toe op het schrijven van symbolistische, atonale symfonieën, gedichten genoemd, beladen met een messianistische opvatting van het synthetisch streven, ingegeven door onderdompeling in mystiek-religieuze kringen in Moskou. Van Friedrich Nietzsche nam hij het begrip 'extase' als scheppende kracht over: 'In de vorm van gedachten is extase de hoogste vorm van synthese; in de vorm van gevoelens is extase de grootste gelukzaligheid; in de vorm van ruimte is extase bloei en vernietiging.'²⁴ In 1904: 'Ik heb het over de laatste extase, die al nabij is.'²⁵ Deze synthese, gelukzaligheid, bloei en vernietiging (ontleend aan het hindoeïsme) zouden begeleid worden door de verlichte (ontleend aan de theosofie) kunstenaar als *Übermensch* (ontleend aan Nietzsche)



4. Hans Scharoun, *Theaterentwurf*, 1919, aquarel, Akademie der Künste, Berlijn.

die de wereld zou verlossen door middel van het *Mysterium*, een zevendaags ritueel in een halfronde tempel, hoog in de Himalaya, dat een 'Armageddon' moest bewerkstelligen, 'een grandioze synthese van alle kunsten die de geboorte van een nieuwe wereld zal aankondigen'.²⁶ Niet alleen woord, muziek, dans, kleur, geur en bewegende architectuur liet de mens-god hierin samenspelen, maar hij betrok er tevens de natuur in, het geruis van bomen en het ritme van zonsop- en ondergang: 'Elk leven herhaalt ritmisch zijn schepping. De mens is een ritmische figuur.'²⁷ Het was Runges cyclische totaalkunstwerk op Russische schaal, aangevuld met Wagners mystieke vernietigingsdrang.²⁸

Skrjabin liet voor het *Mystère* slechts schetsen na van een *Acte préalable* en een vracht teksten

(waaronder de kenmerkende aantekening 'Ik ben God'), maar als voorproefje componeerde hij *Prométhée - le poème du feu* (1908-11).²⁹ De piano is Prometheus, die de goden tart en de mens vuur brengt. Naast kruizen en mollen is er sprake van een nieuwe toonordening rond het 'prometheïsch' of mystiek akkoord, een zestonig kwartenakkoord in elf transposities, verbonden met een ordening van spectrale kleuren. Skrjabin voegde aan de partituur ook twee 'kleurenstemmen' (*luce*) toe, die moesten 'klinken' door middel van projectie op wanden en mensen. Publiek en uitvoerenden moesten in het wit gekleed opdat de kleuren op hen geprojecteerd werden.³⁰

De romantische opvattingen van Wagner werden door de Franse symbolisten omhelsd en het totaalkunstwerk kreeg een alsmar ruimer

geformuleerd doel, door toevoeging van Nietzsches Übermenschtheorie en de cultuuroverschrijdende synthetische theorie van de Theosofen. Hoewel niet elke totaalkunstenaar streefde naar vernietiging van de wereld om er een betere uit geboren te laten worden, was de eenwording met het Al geen denkbeeldig paradijs meer, maar moest actief naar verwerkelijking worden gestreefd. Het totaalkunstwerk kon dus verstoffelijkt worden.

Expressionisme

De Münchense kunstenaarsgroep Der Blaue Reiter rond Wassili Kandinski (1866-1944) en Franz Marc (1880-1916) streefde vanaf 1910 eveneens naar een synthese van de kunsten. Kandinski ging schilderen na het zien van een doek van Monet en een synesthetische ervaring bij een uitvoering van de *Lohengrin*; evenals Baudelaire ervoer hij Wagners muziek als kleurenverschijnsel. De eerste en enige 'almanak' van Der Blaue Reiter, die begin 1912 verscheen, was een weergave van allerlei synesthetische experimenten en bevatte bijdragen over schilderkunst, tekst en muziek – waaronder een artikel over Skrjabins *Poème du feu*.³¹

Kandinski's synesthetische theorie, die hij uiteenzette in *Über das Geistige in der Kunst* (1910), was gegrondvest op theosofische aura-leer en Russisch-orthodoxe mystiek en onderbouwde Marcs en Mackes opvatting dat de kunst de tegenstelling tussen de innerlijke en de uiterlijke ervaringswerkelijkheid moest opheffen door gelijkschakeling van de kunsten, die dan op één groot zintuig konden mikken. Doel van de onderscheidene kunstvormen is *Erkenntnis*, 'das letzte Ziel', dat in de ziel wordt bereikt³² door 'feinere Vibrationen'.³³

De hartelijke en wederzijds beïnvloedende correspondentie tussen Kandinski en Arnold Schönberg (1874-1951) leidde tot diens bijdrage 'Der Verhältnis zum Text' aan de almanak, alsmede enkele van diens schilderijen en zijn compositie *Herzgewächse*.³⁴ Kandinski's bijdragen behelsden de opstellen 'Über die Formfrage' en 'Über Bühnenkomposition', waarin hij stelde bij de toeschouwer 'Seelenvibrationen' op te willen roepen door de verschillende kunsten tegelijk in te zetten op grond van een 'innere Notwendigkeit', in tegenstelling tot de 'äusserlichen Einheit'.³⁵

Na de conclusie dat een totaalkunstwerk geen traditionele handeling moest hebben, maar dat de handeling moet bestaan uit de muzikale, choreografische en schilderkunstige actie, sloot Kandinski de almanak af met zijn eigen synthese *Der gelbe Klang*,

in eerste opzet *Riesen* genaamd. Samen met de jonge Russische componist Thomas von Hartmann en de danser Aleksandr Sacharov werkte hij experimentsgewijs aan alle constituerende elementen van deze *Bühnenkomposition* tegelijk: kleur, licht, beweging en geluid in een reeks handelingen zonder traditionele samenhang. De laatste scène, reuzen in kruisvorm, wel geduid als 'Kreuzigung des Lichts', was een amalgamatische catharsis van religie, mystiek en nieuwe kunst.³⁶ *Der gelbe Klang* was het ultieme totaalkunstwerk, doordacht tot in de uiterste gevolgtrekkingen van de idealen van de Duitse romantiek en het Franse symbolisme; de kunsten ontleed in hun modaliteiten en op volstrekt gelijkwaardige wijze ondergebracht in een synthese die op de meest rechtstreekse manier op het geheel aan zintuigen inwerkte, liever gezegd daaraan ontsteeg – in een spirituele eenheid van kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer.³⁷ De cirkel kwam echter pas rond in de *Ausklang* van het expressionisme, dat aanvankelijk wel *Neuromantik* werd genoemd.

De glazen kathedraal

Goethes tot cliché geworden stelling dat architectuur 'bevoren muziek' is, klonk door in de neoromantiek, het expressionisme van rond de Eerste Wereldoorlog.³⁸ De utopische ontwerpen en het sterk idealiserende wereldbeeld van de werkloze Duitse architecten die zich direct na de Eerste Wereldoorlog hadden verenigd in *Die gläserne Kette* deden het romantische streven naar het totaalkunstwerk herleven, in vergelijkbare bewoordingen en met een metafoer die direct aan *Die Christenheit oder Europa* ontleend leek: een aan het aardse – tastbare – ontstegen, spiritueel bouwwerk, een glazen kathedraal, waarin de kunsten gezamenlijk een mystieke ervaring moesten bewerkstelligen die de mensheid zou verlossen in een toekomstig paradijs, een herstel van de verloren eenheid.³⁹

Bruno Taut, kampioen van de kristallijne architectuur, achtte synesthesie een onontkoombaar effect van eenwording met de kosmos in het hoofdstuk 'Über Bühne und Musik' van zijn *Weltbaumeister*: 'Die Farbe klingt, die Formen klingen – Farben und Formen als reine ungebrochene Elemente des All tragen den Ton [...] Natürlich bleibt alles, was menschen tun, anthropomorph, und auch eine völlig kosmisch konzipierte Handlung muss menschlicher Phantasie, menschlichem Empfinden und Denken entspringen. Projektion unseren menschlichen Seins in das All

mit dem Wunsche, uns darin zu verlieren.⁴⁰

Opmerkelijk genoeg was het sacrale bouwwerk geen religieuze ruimte, maar een theater of museum, hoog in de bergen gedacht - zoals bij Skrjabins *Mysterium*, maar ook zoals de glazen kathedraal in het Bauhaus-manifest (1919).⁴¹ Hans Scharoun beschreef in 1921 een theater waarin de acteur vervangen is door een kristal, waarin 'zu absoluter Musik absolute Farb- und Formspiele aufsteigen oder niedertropfen, begleitet vom Wort, das nicht Begriff, sondern gleichfalls Musik sein soll und von verdeckt aufgestellte Choren gesprochen.'⁴² Zoals Fidus (Hugo Höppener) het al in 1896 verwoordde: 'Mein Ideal der bildenden Kunst ist der Tempel einer neuen Glaubens, die Stätte, wo die Kunst in ihrer Gesamtheit dem Volke zugänglich wird. Das wäre ein 'Gesamtkunstwerk' neben dem Wagnerschen Festspielhause.'⁴³

In het Duitse expressionisme leidde het streven naar vermaatschappelijking van de kunst direct tot een uitbreiding van het concept van het totaal-kunstwerk: de nadruk verschoof van de kunstenaar naar het publiek, in wier innerlijk dezelfde vibraties moesten plaatsvinden als in die van de kunstenaar.

Conclusie

Het totaal-kunstwerk als ideaal was een streven naar de oneindigheid, een oplossing van alle dichotomieën van het moderne tijdsgewricht in een herstel van verloren gegane eenheden: tussen verleden en heden, tussen heden en toekomst, tussen lichaam en geest, tussen de verschillende kunsten, tussen de verschillende zintuigen, tussen het aardse en het hemelse, het menselijke en het goddelijke, tussen subject en object en tussen de kunstenaar en het publiek, de mensheid.

De Zwitserse musicoloog Ernst Kurth schreef in 1923 in een boek over Wagners *Tristan* dat hoorbare muziek slechts klinkende manifestaties zijn van veel machtigere oer gebeurtenissen: 'Das Wesen der Harmonik' is 'das Überfließen von Kraft in Erscheinung' en akkoorden zijn 'Reflexe aus dem Unbewußten'. Het totaal-kunstwerk is een synesthetische wil (in de zin van Schopenhauer), de oorsprong van de kunstervaring en kunstproductie en de manifestatie van een onbewuste kracht, die ongedeeld is, die altijd aanwezig is: 'Daartegenover is het van geen belang of ergens op historische achtergronden een totaal-kunstwerk bestond [...], want de al-eenheid der kunsten is niet ooit ergens de oorsprong van de kunsten geweest, maar hij is het altijd [...].'⁴⁴

Het totaal-kunstwerk, als de vereenzelviging van alle kunsten, is dus een product van de wil van de kunstenaar, de wil tot verlossing van het individu en verlichting van de wereld; het is de veruiterlijking van een onbewuste drang. Schilderkunst, muziek, poëzie en alle andere kunsten moeten vereenzelvigd worden om een oerervaring te bewerkstelligen: het gevoel van eenheid met het Al, in een poging de als vervreemdend ervaren dualiteiten van de moderne wereld te overbruggen. Wellicht is met het afsluiten van het modernistisch project ook het streven naar het totaal-kunstwerk irrelevant geworden. De post-moderne deconstructie verhindert een realisering juist nu de technische mogelijkheden onbegrensd lijken.

- 1 M. Didier, *Klank en kleur, modern*, doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1987.
- 2 Na de epistemologische cesuur van rond 1800, zie: M. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Parijs 1966.
- 3 Andere kunstvormen, zoals toneel, beeldhouwkunst en architectuur, bleven in de negentiende-eeuwse theorievorming vrijwel geheel buiten beschouwing, naar mijn idee omdat ze 'poëzie' misten, dat wil zeggen een zekere spiritualiteit of mogelijkheid tot transcendentie.
- 4 R. Galbreath, 'A glossary of spiritual and related terms', in: Maurice Tuchman (red.), *The Spiritual in Art: Abstract painting 1890-1985*, New York 1986, catalogus Haags Gemeentemuseum, Den Haag, p. 376.
- 5 In *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827) van de Duitse filosoof en theoloog Eusebius Trahdorff.
- 6 Onder wie de filosofen Johann Gottlieb Fichte, Friedrich en August Wilhelm Schlegel en Friedrich Wilhelm Joseph Schelling en de schrijvers Novalis, Ludwig Tieck, Friedrich Hölderlin en Clemens Brentano.
- 7 Novalis, *Werke. Studienausgabe*, München 1981, pp. 499-518.
- 8 W. Geismeyer, *Die Malerei der deutschen Romantiker*, Dresden 1984, p. 27.
- 9 Idem, p. 28. Bij alle vroege romantici in Duitsland die zich hebben uitgelaten over synthese vindt men dezelfde mystieke uitleg.
- 10 In een brief aan Tieck gebruikte Runge de begrippen hiëroglief en arabesk door elkaar. In 1805 schrijft Schlegel in *Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit* over Runges *Zeiten*: 'Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennen Gemälde sein.' (Sommerhage 1988, op. cit. (noot 7), p. 83).
- 11 C. Sommerhage, *Deutsche Romantik. Literatur und Malerei 1796-1830*, Keulen 1988, p. 78.
- 12 Ludwig Tieck en Wilhelm Wackenroder schreven met *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* in 1796 de eerste kunsttheorie van de romantiek, een manifest.
- 13 K. von Maur (red), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst vom 20. Jahrhunderts* (zur Ausstellung zum Europ. Jahr d. Musik in d. Staatsgalerie Stuttgart), München 1985, catalogus Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, p. 6.
- 14 A. Blühm (red.), *Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich. Het jaar en de dag*, Zwolle 1996, catalogus Van Gogh Museum, Amsterdam, p. 10.
- 15 Zoals de doorlopende dialogen, niet ingebakerd in het keurslijf van een aria, maar als *unendliche Melodie*. De *Leitmotive* kunnen worden opgevat als het muzikale Onbewuste en komen dan in de buurt van het Symbolisme (K. Vollemans en A. Schreiner, *Een golf van bloed. Over Wagner en Wagnerisme*, Amsterdam 1981, p. 18 v.v.). E. Brody, *Paris. The Musical Kaleidoscope 1870-1925*, Londen 1988, p. 22. Wagner spreekt niet van totaal kunstwerk (*Gesamtkunstwerk*), maar van een gemeenschappelijk kunstwerk (*Gemeinsames Kunstwerk*). Dit concept komt naar voren in zijn programmatische geschriften uit de periode 1849-1851. De belangrijkste zijn *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) en *Oper und Drama* (1851). Julius Kapp, uitgever van Wagners geschriften, spreekt in *Richard Wagner, zijn leven en werk* (Amsterdam 1910) over de samenhang tussen de 'prikkelende, zinbekorende werking' van Wagners muziek en de 'weelderig-warme' omgeving met 'bedwelmende geuren, licht- en kleureffecten, de wisselende glans van de zwaarste zijdestoffen, zachte pelzen en dik satijn, waarvan de aanvoeling hem sensaties gaf', hetgeen diende 'om zijn scheppende fantasie tot vervoering te prikkelen' en hem het 'narcoticum' ingaf 'dat later in zijn muziek is overgevloeid' (geciteerd in Vollemans en Schreiner, op. cit. (noot 15), p. 38). Wagner, geciteerd door Julius Kapp, geciteerd in Vollemans en Schreiner, pp. 44-45. Vergelijk hiermee het citaat van Klopstock dat Runge aanbracht op de lijst van *Die Lehrstunde des Nachtigall* uit 1805: 'Flöten musst du, bald mit immer stärkerem Laute, bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne. Schmettern dann, dass, dass es die Wipfel des Wald's durchrauscht! Flöten, flöten bis sich bei den Rosenknöpfen verlieren die Töne.'
- 16 '[...] durch Versenkung in die verwandte Kunstarten, wieder auf sich zurückkommt [...]. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens.' (*Das Kunstwerk der Zukunft*, geciteerd in: R. Brinkmann, 'Schönberg und das expressionistische Ausdruckskonzept', in: R. Stephan (Hrsg.), *Bericht über den I. Kongress der Internationalen Schönberg Gesellschaft*, Wenen 1978.
- 17 In navolging van Liszt verliet Wagner de klassieke drieklank en kwam hij tot massieve zeven- en achtklanken, waarbij het tooncentrum als het ware oplost in een tijdloos continuüm, met name het 'Tristan-akkoord' waar de opera *Tristan en Isolde* mee opent, een akkoord dat zich niet op de klassieke manier oplost. ...en de vernietiging van de 'wereldharmonie' (Vollemans en Schreiner, op. cit. (noot 15) p. 40). Uiteindelijk was het niet Wagner, maar Claude Debussy die in *Pelléas et Mélisande* het oorspronkelijke doel verwezenlijkte van de opera: het op muziek zetten van een toneelstuk (Brody, p. 22).
- 18 Walter Benjamin noemt de *Correspondances* 'Data der Vorgeschichte' (W. Benjamin, 'Über einige Motive bei Baudelaire', in: *Illuminationen*, Frankfurt 1980, pp. 218-219). Baudelaire verwijst zelf naar 'une vie antérieure' (C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Parijs 1975 (1857), XII, p. 45).
- 19 *Tout entière* (Didier 1987, op. cit. noot 1, p. 35)
- 20 In de ouverture van *Das Rheingold* (C. Dahlhaus, 'Musik und Jugendstil', in J. Stenzl (uitg.), *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, Zürich 1980, p. 82).
- 21 In het veel geciteerde gedicht 'Correspondances' in *Les fleurs du mal* is de sleutelzin: 'Dans une ténébreuse et profonde unité/.../les parfums, les couleurs et les sons se répondent.' Ook in Wagners opera's zijn de synesthesieën veelvuldig, bijvoorbeeld in *Isoldes slotzang*: '... in der Duft-Wellen/tönendem Schall' (J. Maehder 1987, p. 13). Vergelijk de invloedrijke synesthesie van Rimbauds *Voyelles*: 'A = zwart, E = wit, I = rood, U = groen'.
- 22 Zoals Baudelaire de dualiteit van de geschiedenis (de strikte scheiding tussen heden en verleden) trachtte te neutraliseren door het eeuwig moderne te poneren tot zijn uiterste consequentie door te voeren (Didier, op. cit. (noot 1) p. 34), zo bracht Wagner de tijd tot stilstand door het dialectische geschiedensprincipe (waarmee Hegel de dualiteit wilde opheffen) om te buigen in een cyclische beweging van leven-apocalyps-Nirwana-

- wedergeboorte, hoewel niets ooit terugkeert zoals het was; de cycli kennen dus een lineair verloop (Vollemans en Schreiner, op. cit. (noot 15), p. 71). Ook de *Leitmotive* zijn bedoeld om de dualiteit heden-verleden te overwinnen als symbolen van herinnering.
- 23 M. Kahane, N. Wild, *Wagner et la France*, Parijs 1983, catalogus Bibliothèque Nationale/Théâtre National de l'Opéra de Paris.
- 24 D. Eberlein, 'Ciurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus', in: Maur 1985, op. cit. (noot 13) p. 341.
- 25 Ibidem.
- 26 Ibidem.
- 27 Ibidem.
- 28 Boris Pasternak schreef: 'Skrjamins opvattingen over de Übermensch sproten voort uit een typisch Russische hang naar het maximale. Want zo was het: niet alleen moest de muziek een metamuziek zijn om iets te betekenen, maar alles ter wereld moest zichzelf overtreffen om zichzelf te zijn. De mens en elk optreden van de mens moesten een element van oneindigheid in zich dragen om aan het verschijnsel echtheid en karakter te verlenen.' Wagner wees op de noodzakelijke ondergang van de mensheid ten behoeve van een 'Nieuwe Religie' ('Erlösung durch Vernichtung'). In de *Ring* voltrekt oppergod Wotan die ondergang. Wotan is Wagners 'zelfportret' (Vollemans en Schreiner, op. cit. (noot 15) p. 83).
- 29 Eberlein, op. cit. (noot 29), p. 341: 'Mit der Symphonie *Prométhée* [...] betritt er den Raum des Gesamtkunstwerks, in dem sich Musik, Farben, Worlelemente und Philosophie vermählen.'
- 30 Uiteindelijk is *Le poème du feu* maar één keer tijdens Skrjamins leven uitgevoerd, in 1915 in New York. Voor de gelegenheid werd ter plaatse een kleurenorgel geconstrueerd dat daadwerkelijk gefunctioneerd schijnt te hebben. Het Amsterdams Electrisch Circus realiseerde in 1973 een uitvoering in het Scheveningse Kurhaus, waarbij door middel van schijnwerpers de voorgeschreven kleuren op een grote ballon werden geprojecteerd (naar ontwerp van Floris Guntenaar). In 1994 werd het stuk tweemaal in Nederland opgevoerd, en wel door twee verschillende orkesten, elk met een eigen reconstructie: het Noordhollands Philharmonisch Orkest en het Residentieorkest. Het lichtorgel dat pianist Håkon Austbø en programmeur Rob van de Poel ontwikkelden in opdracht van de stichting Luce voor deze laatste productie projecteerde de kleuren op vijf enorme, verticale schermen. De uitvoering werd drie jaar later herhaald in Bergen, Noorwegen, en in 1999 in Leeuwarden, Drachten en Groningen. In 1998 produceerde Luce een uitvoering van de 'Acte préalable' die Skrjabin schreef voor het *Mysterium*, in het Concertgebouw in Amsterdam, met Håkon Austbø achter het lichtorgel.
- 31 Van de hand van Skrjamins biograaf Leonid Sabanejev.
- 32 W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952 (München 1912). Hetgeen neerkwam op respectievelijk verhoogde, 'innerlijke' waarnemingscapaciteit en opgaan in het Al. Marc en Macke ontleenden de opheffing van innerlijk en uiterlijk eerder aan hun perceptie van 'primitieve' culturen.
- 33 W. Kandinsky, 'Über Bühnenkomposition', in: Jelena Hahl-Koch (red.), *Schönberg, Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, München 1983, p. 138.
- 34 De eerste brief schrijft Kandinsky op 18 januari 1911. Over de verhouding tussen tekst en muziek: 'Während es sich bei Wagner in wirklichkeit so verhält: der durch die Musik empfangene Eindruck "Vom Wesen der Welt" wird in ihm produktiv und regt eine Nachdichtung im Material einer anderen Kunst an', hoewel dat bij Wagner slechts uiterlijk blijft. Ook bij Schönberg komt het destructieve denken van Wagner naar voren in zijn aanvallen op de tonaliteit en de 'verouderde esthetiek'. Zijn in deze context typisch expressionistische kwalificaties 'Innere Notwendigkeit' en 'Zukunft' zijn direct aan Wagner ontleend; ook waarschuwen beiden dat muziek in een totaalkunstwerk in toom gehouden moet worden, omdat die de neiging heeft 'in de diepte' te gaan en de andere kunsten te domineren (Hahl-Koch, op. cit. (noot 41), pp. 102-103).
- 35 Marc spreekt van 'mystisch-innere Konstruktion'.
- 36 L. Schreyer, geciteerd in Hahl-Koch 1983, op. cit. (noot 41) p. 203.
- 37 Een overeenkomst met Wagners denken gaf Kandinsky in *Das Geistige in der Kunst*: als de kunstenaar bij het onderzoeken van de innerlijke waarden van de kunst merkt dat iedere kunstvorm krachten bezit die niet door die van een andere vervangen kunnen worden, zal hij tot vereniging van de specifieke krachten van de verschillende kunstvormen moeten komen (W. Kandinsky, 'Der Pyramide', in: *Über das Geistige in der Kunst*, p. 34). In 'Über Bühnenkomposition' maakte hij evenwel duidelijk dat hij Wagners project te beperkt vond, hoewel Wagners opera's minder op zuiver uiterlijke overeenkomsten en betrekkingen tussen de kunsten berusten dan de negentiende-eeuwse opera's. Zowel Kandinsky's 'innere Klang' als Wagners 'dichterische Absicht' hebben een sterk psychologisch aspect: op de toeschouwer moet het eenzelfde, 'onhoorbaar' effect sorteren. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verhinderde de geplande uitvoering van *Der gelbe Klang* en Kandinsky heeft zijn werk nooit opgevoerd gezien. De wereldpremière vond in 1972 plaats in het Guggenheim Museum in New York.
- 38 Volgens Schopenhauer, de belangrijkste filosoof van de late romantiek, aan wie Wagner veel van zijn denkbeelden ontleende, kwam het ritme in de muziek overeen met de symmetrie in de bouwkunst (Vollemans en Schreiner, op. cit. (noot 15) p. 71).
- 39 Maur 1985, op. cit. (noot 13), pp. 164-174. Zie ook de eerste pagina van Gropius' Bauhausmanifest (1919), met Lyonel Feingingers houtsnede van een glazen kathedraal.
- 40 Maur 1985, op. cit. (noot 13) p. 173.
- 41 Niet toevallig gebouwentypen die sinds begin negentiende eeuw golden als seculiere kerken, sacrale cultusruimten van de burgerlijke cultuur.
- 42 Maur 1985, op. cit. (noot 13) p. 169.
- 43 Maur 1985, op. cit. (noot 13) p. 167.
- 44 E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*, Bern 1920, geciteerd in Vollemans en Schreiner, op. cit. (noot 15) p. 86.