

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 02.12.20

Allkunstverk

(_sjanger) Fra det tyske ordet “Gesamtkunstwerk”, som betyr “helhetskunstverk”. Ordet “allkunstverk” brukes av noen norske forskere (blant andre Karlsen 2011 s. 17; og om “allkunstverkets mulighet til samtidig å appellere til alle sanser” skrev Kjell Skyllstad om i *Aftenposten* 1. april 1996). Det er et slags multi-kunstart-verk som utgjør en enhet og helhet. Kunststartene skal sammen få en enhetlig virkning (Arnold og Sinemus 1983 s. 472). Ulike kunstarter skal smelte sammen til en ny type kunstverk som overskrider mange sjangrer (Zima 1995 s. 93).

Om Aiskhylos tidlige tragedie *De bønnfallende* (ca. 463 f.Kr.; også kalt *Hiketides*) skriver en ekspert på antikkens tragediesjanger: “The audience was not simply listening to poetry; it was experiencing a combination of the three arts, poetry, dance, and music, all surely saying the same thing, each reinforcing the others.” (Kitto 1986 s. 5) I teksten *Kunsten og revolusjonen* (1849) bruker den tyske komponisten Richard Wagner “Gesamtkunstwerk” bare om den greske tragedien. Senere utvidet han begrepet.

Begrepet er kjent fra Richard Wagners visjoner på 1800-tallet om å skape operaer der musikk, dans, drama og bildekunst smelter sammen til en kunstnerisk helhet. Wagner forsøkte å skape et “totalt teater”. Slik en sosial revolusjon i prinsippet skal utslette menneskets egoisme, ville Wagner at hans musikkteater skulle avslutte enkeltkunstenes “egoisme” og forene dem (Henckmann og Lotter 1992 s. 81). Allkunstverket er dermed en slags kommunisme, og det er et framtidrettet kunstverk som forbereder menneskehetens revolusjon (s. 81).

Wagner skilte mellom “multimedia and intermedia along the lines of the functioning of media next to each other (*Nebeneinander*) and with each other (*Miteinander*). With *Nebeneinander* he means that the separate media function within a larger production but maintain their own qualities, concepts and structure, whereas in the *Miteinander* variant the different media function in an integrative way. The media take over each others structure or concepts and are changed in this integrative process.” (Joki van de Poel sitert fra Dena 2009 s. 91)

Blant Wagners største beundrere var kong Ludvig 2. av Bayern i Tyskland. Han var sterkt preget av den nyromantiske tanken om Gesamtkunstwerk da han bygde

sine eventyrslott (Liptay og Bauer 2013 s. 236). Wagners festspillhus i Bayreuth og dessuten bygninger som Rudolf Steiners Goetheanum i Dornach i Sveits (1928; “zweites Goetheanum”) ble bygd for å realisere allkunstverkideen gjennom både lyd, bilde og romlig opplevelse (Wyss 1996 s. 214).

“Michelangelos fresker i Det sixtinske kapell hører til det ypperste i verdens kunstarv. Men veggmaleriet “Dommedag” er ikke bare et av verdens fremste malerier, det er også et multimedialt kunstverk, mener kunstprofessor Peter Gillgren. Motivet har ikke den vanlige oppdelingen med de velsignede på den ene siden og de fordømte på den andre, men er i stedet delt inn i soner. Formålet var at maleriet skulle oppleves under lysslukkeritualet tenebrae i påsken, hvor lys i kapellet ble slukket trinnvis slik at ulike deler av maleriet fortløpende kom i fokus. Tenebrae ble utført til en egen musikk. Det er dermed grunnlag for å hevde at fresken er et multimedialt kunstverk, hvor bilde, lys og lyd var tenkt å fungere i et samspill for å fremkalle en bestemt virkning. Tenebrae-seremonien opphørte en gang på 1800-tallet, derfor er dette aspektet ved maleriet blitt glemt, mener Gillgren” (*A-magasinet* 14. januar 2011 s. 26).

Den tyske filosofen Friedrich von Schelling skrev tidlig på 1800-tallet om opera som allkunstverk, dvs. “den mest fullkomne sammensetning av alle kunster, foreningen av poesi og musikk gjennom sang, av poesi og maleri gjennom dans, og videre syntetisert [til] komponerte teaterframføringer” (siteret fra Frank 1989 s. 219).

Festforestillingen *Brudfærden i Hardanger* ble vist i Christiania Theater i 1849 i form av et kunstnerisk “tablå”, til ære for Norge og malerne Tidemand og Gudes kjente nasjonalromantiske bilde fra 1848. Dikt, musikk, bilde og skuespillere skulle i forestillingen inngå i et slags allkunstverk. På scenen stod en båt med blant andre kjente damer fra byens borgerskap kledd i Hardanger-bunad. Fiolinisten Ole Bull spilte folkemusikk-stykker, og et kor sang Halfdan Kjerulf og Andreas Munchs “Brudfærden”. Kjerulf var dessuten dirigent for musikken.

Den russisk-franske maleren og kunstteoretikeren Vasilij Kandinskij ønsket kunst som var medieoverskridende og dermed ble allkunstverk. Han planla selv et slags skuespill kalt *Den gule klang* som skulle forene akustiske lyder (klang), musikk, scenebilde, tekst og lysregi til en virkningsfull helhet (Schreier 1991 s. 115).

Sammen med komponisten Thomas De Hartmann lagde Kandinskij en opera med den samme tittelen i 1912. (Sammensetningen “gul klang” er en synestesi, dvs. at en sansning utløser et inntrykk fra en annen sans.)

“Ofte kobles fænomenet ‘synæstesi’ på Gesamtkunstwerk’et, fordi forestillingen om, at eksempelvis opplevelsen 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. 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.” (Munch 2012)

Den tyske kunstneren Kurt Schwitters hadde fra høsten 1919 planer om en Merzscene (“Merzbühne”) som skulle være et allkunstverk (Katrin Fischer i Köhnen 2001 s. 203). Men ideene ble aldri realisert på en scene. Termen Merz ble overført på nesten alle livsområder, og ble en kunstnerisk verdensanskuelse. I det såkalte “Merzgesamt-weltbildes” gjennomtrenger liv og kunst hverandre (https://www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/download_dokumente/pdf/kurt_schwitters_kurzbiografie.pdf; lesedato 07.10.19).

Den ungarsk-amerikanske maleren og designeren László Moholy-Nagy var blant annet lærer i den tyske Bauhaus-høyskolen for design og arkitektur. Moholy-Nagys “skolprogram innefattade rentav fler genrer än det tidiga Bauhaus, och tog upp film, musik, till och med gruppoesi. Detta är en uppdatering av idéen om ett förenande av konstarterna, som i samma avseende som det ursprungliga Bauhausmanifestet från 1919 är inskriven i allkonstverkstraditionen. Walter Gropius förklarade där att skolans mål var att förbereda konstnärerna för den gemensamma uppgiften att resa framtidens katedral, ett “Einheitskunstwerk”. [...] Studenterna använde varje tänkbar konstnärlig teknik för att förstå rollerna av visualiteten och taktiliteten, de rumstidsliga relationerna och samtidigheten, psykiska strukturer och abstrakta begrepp. I själva verket ville han [Moholy-Nagy] att studenterna skulle vara konstnärer som visade de avancerade relationerna i den moderna kulturens komplexa enhet. De skulle arbeta mot specialiseringen och alienationen, och insistera på allomfattande perspektiv i konst- och designlösningar. [...] Ett konstverk som gör anspråk på att vara ett “allkonstverk” kan naturligtvis inte förbli isolerat från det levande samhället utan att bedra sin egen idé. De flesta experimenten slutade i avlägsen exklusivitet eller utopisk isolering, men Moholy-Nagy understryker idealet med visionen om hur livets alla aspekter förenas i en biologisk och universell nödvändighet – dvs. folkets behov” (Anders V. Munch i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19).

Den tsjekkiske avantgardekunstneren Karel Teige var på 1920- og 30-tallet opptatt av det han kalte “ars una”, der det ikke skulle være noen kunstige skiller mellom kunstartene. Teige oppfattet kunst som sådan som revolusjon, ikke som et middel i revolusjonens tjeneste. Ars una skulle omfatte alle sider av mennesket som sosialt vesen og alle måter å produsere på, i motsetning til ideologisk kunst som brukte estetikk som et verktøy for politiske mål.

Noen nettstedene på Internett framstår som “WWW-Gesamtkunstwerke” (Hermann Rotermund i Hautzinger 1999 s. 86). De tar i bruk film, tale og musikk, med fargerike innslag som brukeren kan styre. Multitekster på Verdensveven eller cd-rom ligner ofte på allkunstverk ved å inkludere bilder, film, lyd og ha noe iscenesatt ved seg (Simanowski 2001 s. 5). Det kan fungere som om ord og bilder “opptrer” i et “tekst-teater”.

“Mange virkemidler og kommunikasjonsformer i nutidens forbruger- og mediesamfund antager en Gesamtkunstwerk-lignende karakter, som et selvbekræftende forbrugsspektakel og som en kulturindustri med resonans i hele opplevelsesøkonomien.” (Munch 2012)

Den danske forskeren Anders V. Munchs avhandling *Fra Bayreuth til Bauhaus: Gesamtkunstwerk'et og de moderne kunstformer* (2012) hevder at fordi slik kunst “upphæver den splittning og spesialisering som kenne-tecknar den moderna kulturen, så återger det människan en erfarenhet av hennes verkliga natur i dess fullhet. [...] allkonstverket förenar konsterna och frälser människan från hennes alienation.” (<https://tidsskrift.dk/kok/article/view/15899/13762>; lesedato 14.06.19)

“Richard Wagner brugte ordet i sine programmatisk skrifter fra Zürich 1849-51 i udfoldelsen af sin vision om ‘Fremtidens kunstværk’ [...] 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. [...] 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.” (Munch 2012)

“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.” (Munch 2012)

“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 kunstnerens 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.” (Munch 2012)

“Gesamtkunstwerk-tanken [...] 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. 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.” (Munch 2012)

“I *Framtidens konstverk* talar Wagner om ett “stort Enat Konstverk, som samlar varje form av konst för att använda den som ett medel, och i något avseende överträder den för de samlade konstaternas gemesamma väl: den villkorlösa, absoluta bilden av den fulländade mänskliga naturen”. Och han fortsätter med att säga att “detta stora Enade Konstverk” inte kan uppfattas som “beroende av någon enskild människas godtyckliga syften”, utan bara kan förstås som “den Framtida Mänsklighetens instinktiva och gemensamma skapelse”. Redan i det här citatet blir de två huvudlinjerna i Wagners text tydliga: den ena är formell, och tycks handla om genrernas samverkan; den andra är utopisk, och verkar tala om hur det totala konstverket i sig hänvisar till uppkomsten av en framtida mänsklighet. Det är viktigt att inte underskatta radikaliteten i någon av dessa linjer [...] Konstarterna förenas i en syntes med förnuftet och moralen som ersätter religionen som yttersta riktninggivare för den mänskliga tillvaron. När Wagner tar upp den här romantiska idén utgår han från systemet av de sköna konsterna: musik, poesi, dans, arkitektur, skulptur och måleri. För var och en av de här konstarterna försöker *Framtidens konstverk* visa tre saker. Först, hur de en gång, i det antika Grekland, existerade i en sorts harmonisk enhet. Sedan, hur de kommit att separeras och degenereras genom västerlandets historia. Och till sist, hur de bara kan återvinna sin verkliga potential genom att uppgå i det framtida konstverkets högre enhet – i allkonstverket. Enligt Wagner finner alltså konsthistorien som sådan sin logiska slutpunkt och absoluta fullkomning i hans egna folkliga operaspel. [...] frågan om genrernas sammanblandning eller upplösning hela tiden är underordnad en fråga om sanningen. Den

process som separerar konstarterna från varandra, alierar också människan från en verklig erfarenhet av sitt egen sanna väsen, av sitt liv och av den natur hon tillhör. Bara ett konstverk som engagerar alla betraktarens sinnen kan ge henne en full upplevelse av sitt väsen – och det är alltså först ett allkonstverk som kan uppenbara den yttersta sanningen för människan.” (Kim West i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

“Även om man inte riktigt vill tro på att allkonstverket kommer att frälsa mänskligheten, och även om det känns ganska avlägset att tänka sig att det kommer att återföra oss till en ursprunglig erfarenhet av vår egentliga natur, så kan man konstatera att Wagners idé drar frågan om genrernas upplösning till en svår-bemästrad men öppen slutpunkt. Idén om ett konstverk som vidgar sig över genrerna och över själva det mänskliga livet upphäver också gränsen mellan konst och kunskap, och detta ger såväl varje autonomt konstbegrepp som varje vetenskapsbegrepp en högst osäker status. Här öppnar sig ett första problemfält, där det är väldigt lite som är självklart: det befinner sig bortom både konsten och filosofin, i det avseendet att varken den förra eller den senare skulle få diktera villkoren.” (Kim West i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

“Boken *Framtidens konstverk* tecknar en ambitiös metafysik, som mynnar ut i en väldig politisk-estetisk utopi, där allkonstverket kanske snarast bör uppfattas som något som producerar sanning. Wagner förstår människan både som en del av naturen och som dess fullkomning och självmedvetande, och han förstår konsten som människans fullkomning, hennes högsta bild av sig själv och av naturen. Skapelsen av det perfekta konstverket, den perfekta bilden av människan och naturen – det vill säga allkonstverket – är därför en logisk fortsättning av naturens egen nödvändiga strävan efter fullkomning. Viljan att fullfölja denna strävan är människans yttersta frihet: att vilja något annat är att acceptera yttre, icke-naturliga begränsningar av människans väsen. De människor som förenas i det aktiva strävandet efter att förverkliga denna vilja – viljan till det totala konstverket – kallar Wagner för Folket. Med andra ord förstår han människan som en väsentligen samhällelig eller social varelse: varje individs vilja att förverkliga den sanna friheten och den egentliga lyckan i allkonstverket, är samtidigt Folkets kollektiva vilja. Det är därför han kan säga att allkonstverket ska uppfattas som hela Folkets skapelse: Folket är alla konstnärers brödraskap, alla är potentiella konstnärer, alla skapar allkonstverket som är skapat för alla. När Wagner för andra gången, i slutet av sin text, frågar vem som är framtidens konstnär, är hans svar otvetydigt: “Låt oss säga det med ett ord: Folket.” Samtidigt ser Wagner sin egen tid som förfallen. Folket är upplöst, den mänskliga tillvaron har förfallit till hänsynslös egoism, och konstverket har splittrats och gett upphov till alierade och livlösa kulturella discipliner. Det här är anledningen till att idén om allkonstverket har revolutionära och utopiska värden. Allkonstverket är för Wagner framtidens konstverk, kring vilket framtidens mänsklighet ska samla sig. Men eftersom det inte finns något Folk, eftersom Folket är splittrat, så krävs det att någon genomför den heroiska och

självupppoffrande uppgiften att förverkliga Folkets vilja, och alltså skapar detta nya allkonstverk. Först då skapas villkoren för existensen av ett nytt Folk. Denna någon är Poeten, som, på det musikaliska dramats scen, blir en aktör som förkroppsligar den tragiska hjälte som gått under i kampen för att förverkliga Folkets vilja. Allkonstverket i Wagners version är en hyllning till en människa som gått under i den fria strävan efter att uppfylla den mänskliga naturens nödvändiga vilja.” (Kim West i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

“Allkonstverksbegreppet formades av en längtan, inte bara efter ett nytt förenande av konstarna, utan också efter den förenade kultur för vilken den monumentala konsten stod som symbol. När Wagner övertog begreppet och använde det för att beskriva sina musikaliska dramer, så var det för att understryka att han ville att hans festivaler skulle bidra till formandet av ett nytt mänskligt samhälle. Förenandet av konstarna skulle också innebära förenandet av folket, och dess återlösning från det borgerliga och framväxande kapitalistiska samhällets egoism. Allkonstverket var både förenande och återlösande. Avsikten var att den effekt erfarenheten av gemensamhet i dramat och i den känslomässiga musiken skapade skulle vara så stark att den skulle skapa en ny, gemensam och fruktbar utgångspunkt för kulturen – och den skulle därigenom överträda gränserna mellan konst och liv. Wagner uppfattade iscensättandet av förenade konstnärliga effekter som skapelsen av en ny verklighet på scenen.” (Anders V. Munch i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

“[A]llkonstverket inte bara representerar människans och naturens högsta sanning, utan också i ett avseende producerar sanning: det ställer fram den värld vari en ny mänsklighet och en ny kultur kan uppstå och existera. Tankefiguren är märklig: Folket och det framtida samhället finner sin logiska förutsättning i allkonstverket, men det är också Folket som skapar allkonstverket, samtidigt som det upprätthålls av det. Visionen av det framtida samhället i *Framtidens konstverk* är extremt radikal. Wagner tycks i princip vilja se det som en pågående, öppen process, där Folkets enhet ständigt återskapas av nya allkonstverk. Det finns ingen stat: allkonstverket skapas hela tiden på nytt i nya skepnader, och är den yttersta organiserande principen för den sociala ordningen. Samhället befinner sig i ett tillstånd av permanent estetisk-politisk revolution. [...] Wagners teori är naturligtvis högst riskabel, både estetiskt och politiskt. Hans egen teoretiska version av allkonstverket, som samlar folket kring berättelsen om en tragisk hjälte som dött i kampen för att förverkliga den enda sanna mänskliga naturen, för oundvikligen tankarna till någon sorts fascistiska martyrlegender. Och från idén om ett allkonstverk som gör anspråk på att ge uttryck för ett helt folks vilja samtidigt som det ger upphov till detta folk, löper en ganska klar linje till den tyranniska stat där estetiken blir en del av ett väldigt maskineri som syftar till att producera ideologisk konsensus och politisk likformighet – vilket Boris Groys har visat i en mycket bra bok, *Gesamtkunstwerk Stalin* [1988].” (Kim West i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

Adolf Hitler “dyrkede Wagner og kunne bruke eller misbruke 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.” (Munch 2012)

Anders V. Munch har denne oversikten/listen over ulike sammensmeltinger eller forente krefter, som han skriver at utgjør “de tankefigurer, der utvikler sig i Gesamtkunstwerk-traditionen. De findes ikke samlet alle sammen, hverken hos Wagner eller nogen af arvtagerne”, men utgjør en klynge av ideer (Munch 2012):

Ytre bestemmelse: Forening av kunststartene, av virkemidler og medier

Indre bestemmelse: Overskridelse av kunst og liv, verk og virkelighet

Foreninger/overskridelser:

Forening av alle sanser (totalopplevelsen som virkelighet)

Overskridelse av alle særinteresser (det rent menneskelige)

Forening av sanser, følelser og tanker (det hele menneske)

Forening av frihet og nødvendighet (absolutt kunst)

Forening av kunstnerne (samarbeid eller kollektivt verk)

Sammensmelting av kunstnerens liv og verk (totalkunst)

Forening av tilskuere og verk (folkets verk)

Forening av tilskuerne (folket)

Forening av kunst og samfunnsliv (kulturell enhet)

Forening av kunst, kultur og politikk (estetisk stat)

Forening av staten og massen i føreren (totalitær stat)

Forening av høyere og lavere kunst (stil)

Forening av kunst og teknikk (industrikultur)

Forening av kunstner, tekniker og kjøpmann (folkets ‘verkliv’)

Sammenheng fra tegn og gjenstander til byplan (totalarkitektur)

Allkunstverk “er et stjerneeksempel på et avgjørende begreb med en kompleks herkomst og virkningshistorie; det er klart produsert i en konkret historisk kontekst, utvikler sig gjennom forskjellige nye kontekster og begivenheder og viser sig selv yderst produktiv i form af stadig nye bibetydninger og afledte begrebsdannelser.” (Munch 2012)

Matthew Wilson Smith hevder i boka *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* (2007) at allkunstverk-ideen “goes back to the German Romantics and the festivals of the French Revolution, which mobilized the arts to celebrate the People, the Republic, and the Nation, and that the history of the total work of art since Wagner extends from the avant-garde movements of the early years of the twentieth century through to Hollywood and contemporary mass culture. [...] The

chapters focused on America demonstrate that the idea of the total work of art is more central to mass culture than has been recognized. [...] Not only did Warhol's Factory bring together painting, film, theater, music, and fashion into a single system of performance celebrating mechanical production and commercial culture (136), but pop music was reinvented as a Dionysian multimedia performance. Total immersion appears as the ultimate logic connecting Disneyland and today's themed environments, the society of commodity spectacle, pop music, and the virtual reality of video games. If they are haunted by Warhol's vacant gaze – "I think everybody should be a machine" (142) – it is because the Factory functioned as a celebration of the end of art in the form of a total indifferenciation of the critique and affirmation of mass culture in what Warhol called the "business art business." The great merit of Smith's study is that it demonstrates in a convincing fashion the continuing relevance of the idea of the total work of art in a trajectory that takes us from Friedrich von Schiller's aesthetic realm of play and semblance to Walt Disney's theme-park escapism: "I want them to feel they're in another world" (122). Smith reminds us that the total work of art is not confined to the world of opera. It stands for an idea of theater and performance that, in seeking to bridge the "mystic gulf" (Wagner) between stage and audience, has continually invited and inspired new media technologies. The old European modernist antagonism between high and mass culture that obsessed Adorno has given way to a much more open relationship between art and commerce, art and entertainment. If the German dream of the Gesamtkunstwerk ended in catastrophe, its rebirth in the United States was accompanied by what Jean Baudrillard called the "smile of collusion" (146) with consumer culture." (David Roberts i <https://academic.oup.com/oq/article/26/1/175/1481059>; lesedato 09.09.19)

"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. Allerede i den romantiske kunst var målet ofte en sammenhæng hinsides værket, hvor værket blot skulle skabe en stadig overskridelse af kunst og liv." (Munch 2012)

"[A]llkonstverkets historia är intimt sammanflätad med den moderna konstnärliga och politiska historien. Kanske är det väsentliga just att idén om allkonstverket i strikt bemärkelse är orealiserbar, och därför kan förbli en dröm för kunsten att förhålla sig till, en utopi som kan orientera konstnärliga, estetiska och filosofiska praktiker i vitt skilda historiska och politiska kontexter. [...] det är ett begrepp som aldrig har förlorat sin aktualitet. [...] "Allkonstverket" är konstverket som använder varje separat form av konst som medel för att skapa en samlad enhet, en totalitet som sluter sig kring alla betraktarens sinnen. Med andra ord, "allkonstverket" är ett

genreöverskridande, eller rentav genreupplösande, och allomslutande kunstverk. Uppfattat på det sättet kan begreppet användas för att beskriva en mängd fenomen i den samtida konstvärlden: enskilda konstverk, konstnärskap eller kanske till och med utställningar, som förenar traditionellt åtskilda konstarter inom någon form av “fler-sinnlig” helhet. Kort sagt: begreppet “allkonstverk” kan användas för att beskriva samtiden. Frågan är vad som står att vinna på att göra det. Idag framstår upplösningen av genrer som regel snarare än undantag, som en genomförd norm snarare än ett utmanande ideal. Och om “allkonstverk” och “genreöverskridande” i princip uppfattas som utbytbara begrepp, så riskerar de bara att bekräfta detta rätt okontroversiella faktum.” (Kim West i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

“Även om idén om allkonstverket först och främst verkade bygga på en dyrkan av det storslagna och enhetliga kunstverket, så innebar den samtidigt kunstverkets upplösning i hela samhället, i publiken och i livet. Allkonstverkets historia från Wagner och framåt genom den moderna konsten bygger i själva verket på det ständiga ifrågasättandet av idén om konstens autonomi och av kunstverksbegreppet.” (Anders V. Munch i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 16.09.19)

Filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback har hevdet at “allkonstverket fortfarande är ett ytterst inflytelsesrikt begrepp i orkestreringen av samtidens konstnärliga och estetiska ambitioner. För våra samtida öron är grundtonaliteten hos detta begrepp ambition. [...] det genljuder som inspiration i den så kallade teknologiska konsten, i multimedia, i relationell och interaktiv estetik, där det wagnerska huvudtemat för en sammansmältande estetik søker nye uttrycksformer.” (i http://www.sitemagazine.net/content/01-issues/7-9-10_2004/9-10_2004.pdf; lesedato 07.10.19)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>