Meiner

Carlos Spoerhase / Steffen Siegel / Nikolaus Wegmann (Hg.)

Ästhetik der Skalierung

Gefördert von der VolkswagenStiftung

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über ‹http://portal.dnb.de› abrufbar.

ISBN eBook 978-3-7873-3882-5
Sonderheft 18 · ISSN 1439-5886 · ISBN 978-3-7873-3815-3

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2020. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Carlos Spoerhase
Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart 5

Gesa zur Nieden
Potenzierte Formen des größten Miniaturisten der Musik.
Skalierungen in der Rezeptionsgeschichte Richard Wagners 17

Isa Wortelkamp
Close Reading und Distant Reading als Methoden der Tanzwissenschaft ... 37

Nicola Glaubitz
Lang oder überlang? Zu Ästhetik und Pragmatik komplexer anglophoner
Langromane der Gegenwart 57

Benjamin Krautter, Marcus Willand
Close, Distant, Scalable. Skalierende Textpraktiken in der
Literaturwissenschaft und den Digital Humanities 77

Andrew Fisher
Der fotografische Maßstab 99

Steffen Siegel
Jeff Wall und das Politische.
Zur Gegenwart des fotografischen Großtableaus 115

Marc Ries
Figurationen der Schrift im öffentlichen Raum.
Jenny Holzers infame Kunst der Skalierung 135

Claudia Tittel
Monumentale Filmbilder im öffentlichen Raum.
Übergänge und Konvergenzen zwischen Film, Architektur und Stadtraum
in Doug Aitkens Videoinstallation *sleepwalkers* 147

Lilian Haberer
Rewind | Downscale. Künstlerische Verfahren zum ›armen Bild‹ 165

Veronica Peselmann
Die Handhabung dynamischer Skalierungen. Mikro- und Makrogeschichte in Julie Chens Miniatur-Künstlerbuch »Memento« (2012) 187

Jens-Christian Rabe
Pointierte Skalierung 203

Skalierung

Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart

Carlos Spoerhase

Was ist Skalierung? In jüngerer Zeit wird diese Frage auffallend häufig gestellt.[1] Der theoretische Physiker Geoffrey West beantwortet diese Frage in seiner jüngst erschienenen Monografie »Scale« auf 480 Seiten.[2] Skalierung ist für West die fundamentale Frage danach, wie ein beliebiges System auf die Veränderungen seiner Größe reagiert. Diese fundamentale Frage zieht eine Vielzahl abgeleiteter Problemstellungen nach sich: wie diejenige nach den ökonomischen Effekten von Größenveränderungen, nach der temporalen Dimension von Größentransformationen in Wachstumsprozessen, nach den intrinsischen Grenzen von Vergrößerung oder Verkleinerung und nach der Skaleninvarianz bestimmter Systemeigenschaften.

Nicht alle, die sich gegenwärtig mit Fragen der Skalierung befassen, teilen die übersteigerten Erklärungsansprüche von West, der in Skalierungsregularitäten einen Universalschlüssel für alle Wachstumsphänomene gefunden zu haben glaubt. In den Geisteswissenschaften richtet sich das systematische Interesse an Skalierungsproblemen vielmehr auf klarer definierte Gegenstandsbereiche – wobei im Folgenden vor allem diejenigen Bereiche fokussiert werden, die sich mit ästhetischen Skalierungsproblemen auseinandersetzen.

⋆

Skalierung steht in den Geisteswissenschaften, die sich mit ästhetischen Fragestellungen befassen, erstens für eine methodische Herausforderung. Das methodische Problem der Skalierung stellt sich sowohl auf einer geografischen als auch auf einer chronologischen Ebene: Die historische Forschung reicht nunmehr von der Mikrogeschichte eines Dorfes bis zur Makrogeschichte des gesamten Plane-

[1] Vgl. *Scale in Literature and Culture*, hg. von Michael Tavel Clarke und David Wittenberg, Cham 2017; *On Scaling Space, Numbers, Time and Energy*, hg. von Florian Dombois und Julie Harboe, Zürich 2017; *Size Matters! (De-Growth) of the 21st Century Art Museum*, hg. von Beatrix Ruf und John Slice, London 2017; vgl. auch Carlos Spoerhase und Nikolaus Wegmann: *Skalieren*, in: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann, Bd. 2, Wien, Weimar und Köln 2018, S. 412–424.

[2] Vgl. Geoffrey West: *Scale. The Universal Laws of Growth, Innovation, Sustainability, and the Pace of Life in Organisms, Cities, Economies, and Companies*, New York 2017; vgl. auch die deutsche Übersetzung Geoffrey West: *Scale: Die universalen Gesetze des Lebens von Organismen, Städten und Unternehmen*, München 2019; vgl. zur Skalierung von politischen Gemeinwesen jüngst auch *Scaling Identities. Nationalism and Territoriality*, hg. von Guntram H. Herb und David H. Kaplan, Lanham u. a. 2018.

ZÄK-Sonderheft 18 · © Felix Meiner Verlag 2020 · ISBN 978-3-7873-3815-3

ten, von der Mikrogeschichte eines Tages bis zur Makrogeschichte der gesamten Menschheit (ja selbst darüber hinaus). Auch im Kontext einer historischen Beschäftigung mit den Künsten ist es zu einer gewissen Verunsicherung hinsichtlich der Untersuchungsskalen gekommen. Auffällig ist, dass zuletzt auch im Bereich der Geschichte der Künste die ›Hochskalierung‹ der Historiografie massiv an Attraktivität gewonnen hat – »global history«, »big history« und »deep history« finden auch hier zunehmend Resonanz. Beobachten lässt sich zudem, dass bislang bevorzugte mittlere geografische und chronologische Skalen im Rahmen dieser Amplifikation an Plausibilität verlieren. Während die Grundskala zum Beispiel literaturhistorischer Beobachtung lange der moderne Nationalstaat war, wird nunmehr nach einer globalen Literaturgeschichte verlangt, die sich von den frühesten antiken Literaturen bis in die unmittelbare Gegenwart erstreckt. Die Grundtendenz zur Skalenamplifikation besagt: je größer die gewählte chronologische und geografische Skala, desto besser.

Die methodische ›Hochskalierung‹ kann gegenwärtig als ein internationaler disziplinübergreifender Trend beschrieben werden, der von der »Big Bang Art History«, die Ulrich Pfisterer im »Merkur« diskutiert hat, bis zur »Makroanalyse« in der Literaturwissenschaft reicht.[3] In unterschiedlichen Disziplinen lässt sich eine methodische Verunsicherung hinsichtlich des Größenzuschnitts ihrer Gegenstandsbereiche beobachten. Hier würde ein transdisziplinärer Vergleich die aktuelle wissenschaftstheoretische und -historische Diskussion sicherlich voranbringen: Lässt sich erkennen, dass bestimmte Disziplinen bestimmte Größenordnungen methodisch präferieren? Kann man innerhalb von bestimmten akademischen Fächern Skalenkonjunkturen beschreiben? Was sind die Voraussetzungen, die zu einer Privilegierung der größeren Skalen führen?

Wie sich etwa anhand der Literaturwissenschaft erkennen lässt, sind diese Voraussetzungen vielfältig. In der Literaturwissenschaft hat sich dieser Trend ausgehend von drei Forschungsprogrammen herausgebildet: den Bemühungen um eine sozialhistorische Ausweitung des Untersuchungsgegenstandes der Literaturgeschichte, die Bemühungen um eine grundlegende Globalisierung der Literaturhistorie und schließlich die aktuellen Bemühungen um eine Digitalisierung der Literaturwissenschaft. Die mit dem Instrumentarium der »Digital Humanities« operierende methodische Hochskalierung soll erlauben, die nicht eingelösten Versprechen sowohl der Sozialgeschichte der Literatur als auch der Weltliteraturgeschichte einzulösen.

Sehr programmatisch ist diese Ausweitung der Größenordnungen der Literaturwissenschaft von Franco Moretti eingefordert worden: In seinem Essay über »Die Schlachtbank der Literatur« schreibt er, dass die Literaturwissenschaft bislang nicht mehr als ein halbes Prozent der Romane des 19. Jahrhunderts zur Kenntnis genom-

[3] Vgl. Ulrich Pfisterer: *Big Bang Art History*, in: *Merkur* 71 (2017) H. 5, S. 95–101; Matthew L. Jockers: *Macroanalysis. Digital Methods and Literary History*, Urbana und Chicago u. a. 2013.

men habe.[4] Das seien etwa 200 Werke. Der große Rest sei von der akademischen Literaturgeschichte dem Vergessen anheimgegeben worden. Das methodische Problem der quantitativen Größenordnung, mit dem sich eine literaturhistorische Forschung abmüht, die zehntausende Romane zu ihrem epistemischen Objekt machen möchte, hat Moretti später als Herausforderung des »distant reading« charakterisiert. Gegen die Herausforderungen, die sich in der Bildwissenschaft angesichts der aktuellen massenweisen Bildproduktion und -konsumption ergeben, fallen die literaturwissenschaftlichen Skalierungsprobleme von Moretti allerdings fast überschaubar aus. Während Moretti noch danach fragt, wie man 40.000 Romane lesen könne, nennen andere bereits siebenstellige Bücherzahlen;[5] und Medienwissenschaftler wie Lev Manovich fragen nach den methodischen Voraussetzungen eines Vergleichs von 1.000.000 Bildern.[6]

Diese Skalen-Amplifikation im Hinblick auf den Gesamtumfang der berücksichtigten Texte und Bilder geht jedoch interessanterweise mit der Erneuerung des Interesses für das Kleine einher. Morettis methodische Metapher der »Distanz« (»distant reading«) erweist sich deshalb als problematisch. Die Fokusverschiebung von dem einzelnen Werk als Leitgröße der Literaturwissenschaft zu einem umfangreichen Korpus literarischer Textproduktion führt nämlich auch zu einer Aufmerksamkeitssteigerung für mikrologische Elemente der Literatur. Die Skalen-Amplifikation, die mit »distant reading« gemeint ist, rückt also auch die Valenz des Einzelwortes oder den spezifischen Wert einzelner Satzstrukturen wieder in den Vordergrund. Die methodische Skalenamplifikation kann deshalb, genau genommen, sowohl in einer Makroanalyse als auch in einer Mikroanalyse münden. Das Lesen auf Distanz erweist sich aus dieser Perspektive weniger als eine Präferenz für Großskaliges denn als eine grundsätzliche Distanzierung von den literaturwissenschaftlichen Meso-Skalen, das heißt von etablierten Beobachtungshaltungen, die ihre Gegenstände auf einer ›mittleren‹ Größenskala situieren. Das Lesen auf Distanz erweist sich mithin als eine Verfremdung des literarischen Gegenstandes durch die Umgehung des werkförmigen Textes zum Zweck der Untersuchung des bislang marginalisierten Infratextuellen oder Supratextuellen.

Dies hervorzuheben, ist deshalb wichtig, weil nur auf diese Weise deutlich wird, dass die Skalierungsproblematik, die im Zentrum der Diskussionen über die Digital Humanities steht, nicht auf die Problematik der Quantifizierung reduziert werden kann. Es geht nicht einfach nur darum, nun weitaus mehr Texte lesen oder Bilder

[4] Vgl. Franco Moretti: *Die Schlachtbank der Literatur* [2000], in: Franco Moretti: *Distant Reading*, Konstanz 2016, S. 63–86.

[5] Vgl. zur mittlerweile häufig repetierten Rhetorik der Hochskalierung bereits den kritischen Hinweis von Tanya Clement, Sara Steger, John Unsworth und Kirsten Uszkalo: *How Not to Read a Million Books*, Oktober 2018, http://people.virginia.edu/~jmu2m/hownot2read.html, Zugriff: 17.03.2019; vgl. auch die skeptischen Beobachtungen bei Nan Z. Da: *The Computational Case against Computational Literary Studies*, in: *Critical Inquiry* 45 (2019), S. 601–639.

[6] Vgl. Lev Manovich: *How to Compare One Million Images?*, in: *Understanding Digital Humanities*, hg. von David M. Berry, Houndmills und Basingstoke u. a. 2012, S. 249–278.

vergleichen zu wollen, und sich deshalb maschineller Unterstützung und statistischer Verfahren bedienen zu müssen. Es geht vielmehr darum, dass dieses maschinelle »Mehrlesen« in eine umfassendere Theorie und Praxis eingebettet ist, die auf eine fundamentale Problematisierung der etablierten Größenordnungen der Literatur- und Bildwissenschaften hinauslaufen.

Die Frage, wie die Geisteswissenschaften ihre Forschungsprobleme dimensionieren und wie sie ihre Fragestellungen mengenmäßig, temporal und räumlich skalieren, entscheidet darüber, welche Merkmale sie an ihren Untersuchungsgegenständen überhaupt erfassen, beobachten, beschreiben, deuten und bewerten können.

⋆

Neben diese methodologische Herausforderung tritt bei der Beschäftigung mit ästhetischen Artefakten zweitens eine stärker gegenstandsorientierte Problemstellung: Wie beeinflusst die Größe eines Kunstwerks seine Produktion, Zirkulation, Rezeption und Wirksamkeit? Hier geht es um die Skalierung der ästhetischen Objekte selbst: Welchen Unterschied macht es, ob Friedrich Schillers »Wallenstein« in vier oder in zehn Stunden aufgeführt wird?[7] Was verändert sich dadurch, dass Manet ein großes Bildformat für eine ›kleine‹, das heißt untergeordnete Bildgattung wählt – und somit eine provokante skalare Unstimmigkeit zwischen Format und Gattung bzw. Sujet herstellt?[8] Welche ästhetischen Effekte haben Umfangsobergrenzen zum Beispiel in sozialen Medien? Wie beeinflusst der Umfang eines Romans die an ihn herangetragenen Lektürestrategien und Textumgangspraktiken?

Solche Fragen sind in der Ästhetik bisher nicht systematisch gestellt worden. Vielleicht auch, weil sie außerästhetisch anmuten: als müsste die Beschäftigung mit der Skalierung des Kunstwerks unvermeidlich an dessen ästhetischen Eigenheiten vorbeigehen. So kommen auch E. M. Forsters berühmte Vorlesungen über die »Ansichten des Romans« recht hemdsärmelig daher, wenn er seine Romandefinition mit einer Größenangabe verbindet: Ein Roman sei »jedes fiktionale Prosawerk mit mehr als 50.0000 Wörtern«.[9] Je nach persönlicher Disposition mag diese Größenangabe eher Bewunderung oder Unwohlsein hervorrufen: Bewunderung, weil Forster an einer zentralen Stelle seiner Gattungspoetik ohne jede Entschuldigungsgeste skaliert und die präzise Mengenangabe eine ganz eigene intellektuelle Souveränität ausstrahlt; oder aber Unwohlsein, weil diese Form der Größenbestimmung im Reich der Poetik deplatziert anmutet und sich schwer beurteilen lässt, ob die willkürlich wirkende Mengenangabe als Zeichen eines weltläufigen Pragmatismus oder eines engstirnigen Dogmatismus gedeutet werden soll. Gehen derartige Größenangaben nicht am Kern der Sache vorbei?

[7] Vgl. Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018, Kapitel 6.

[8] Vgl. Pierre Bourdieu: *Manet. Eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998–2000* [2013], Berlin 2015, S. 45–46.

[9] E. M. Forster: *Aspects of the Novel* [1927], London 2005, S. 25.

Die intellektuelle Verlegenheit, die sich angesichts dieser Größenbestimmung des Romans einstellt, darf aber nicht als idiosynkratische Irritation missverstanden werden. Die Verlegenheit verweist vielmehr auf das Insistieren eines fundamentalen ästhetischen Problems, das bisher keine anspruchsvolle und umfassende Reflexion erfahren hat: das Problem der Größenordnung von Kunstwerken. Es mangelt bislang an einem ausgefeilten Vokabular, mit dem wir Phänomene ästhetischer Skalierung angemessen erfassen können.

Mit welchem Begriff soll man den programmatisch umfangreichen Roman der Modernen charakterisieren? Vladimir Nabokov behilft sich in seinen poetologischen Vorlesungen aus Mangel an besseren Alternativen mit der Bezeichnung »fette« Romane. Romane wie James Joyces »Ulysses«, Marcel Prousts »À la recherche du temps perdu« oder Robert Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« sind für Nabokov ohne ihre Umfangsambitionen nicht angemessen zu verstehen. Für Nabokov ist der voluminöse Textumfang diesen Werken keineswegs äußerlich, sondern vielmehr eng mit dem ästhetischen Ideal einer literarischen Welthaltigkeit verknüpft. Der »fette« Roman der Moderne, der enzyklopädisch die gesamte Welt oder synekdochisch einen exemplarischen Weltausschnitt mit einer epischen Geste noch einmal zu erfassen versucht, muss auch selbst umfangreich sein.[10]

»Fett« sind aber nicht nur Romane der ›klassischen‹ Moderne: Kanonische Romane des 19. Jahrhunderts sind häufig ebenfalls sehr umfangreich und nicht selten weit umfangreicher. Schließlich qualifizieren sich auch für den Ehrentitel der »Great American Novel« in der Gegenwart nur umfangreiche Romane. Nicht zufällig finden sich in den jüngeren dicken Wälzern von Jonathan Franzen oder Paul Auster ausführliche Reflexionen über die herausgehobene kulturelle Signifikanz »fetter« Romane. Obwohl der Umfang von literarischen Werken für Schriftsteller, Literaturkritikerinnen, Literaturwissenschaftler und Leserinnen eine alltägliche Beobachtungsgröße ist, fehlt es bislang an einer differenzierten Begrifflichkeit, um diese Beobachtungen anspruchsvoll artikulieren zu können. Die Beschreibung, Deutung und Bewertung der Größe eines Kunstwerks erfolgt deshalb weitgehend intuitiv, metaphorisch und schamhaft.

Für theoretische Scham besteht allerdings kein Anlass. Bereits an den europäischen Ursprüngen poetologischer Reflexion lässt sich ein feines Sensorium für die Skalierung des Kunstwerks beobachten: In seiner »Poetik« diskutiert Aristoteles die Frage des Umfangs und der Länge des Dramas. Obwohl einige Aspekte der dramatischen Umfangsbetrachtung von Aristoteles weiterhin strittig sind, besteht in der philologischen Diskussion doch weitgehend Einigkeit über den folgenden Punkt: Für Aristoteles ist wichtig, dass die Länge des Dramas nicht ein Maß übersteigt, das das Vergegenwärtigen und Memorieren der Totalität des Stücks durch die Zuschauer vereiteln könnte. Die dramatische Umfangsobergrenze ergibt sich

[10] Vgl. Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne*, Göttingen 2016, S. 51–61.

also daraus, »dass die Zusammengehörigkeit der Teile zu einem Ganzen gut überschaubar sein bzw. gut im Gedächtnis zu behalten sein muss.«[11]

Aus dieser Perspektive erweist sich ein ästhetisches Werk als zu umfangreich, sobald die Vergegenwärtigungskraft und das Erinnerungsvermögen der Rezipienten nicht mehr in der Lage sind, das Drama als ein integriertes Ganzes zu handhaben. Die Frage des poetischen Übermaßes wird hier direkt an die Leistungskraft der relevanten kognitiven Kapazitäten gekoppelt. Die ästhetischen Umfangsgrenzen verlaufen genau dort, wo von einer Überforderung der menschlichen Vermögen ausgegangen werden kann. In einer Theorie der Künste, die Skalierungsfragen ernstnimmt, müsste »Überforderung« als eine zentrale ästhetische Kategorie in den Blick gelangen. Eine systematische Berücksichtigung von Phänomenen und Problemen der Überforderung ließe auch deutlich hervortreten, dass die Skalierungsproblematik nicht nur eine strukturorientierte, sondern auch eine wirkungsorientierte Ästhetik betrifft: Skalierungen machen nicht nur etwas mit den Werken, sondern machen auch etwas mit dem Publikum, das diese Werke handhabt. Überlange Inszenierungen wie der zehn Stunden dauernde Schiller'sche »Wallenstein« von Peter Stein oder die siebenstündige Langfassung des Jelinek'schen »Sportstücks« von Einar Schleef fordern die Vermögen der Zuschauer offensiv heraus: Die Überforderungsästhetik dieser Inszenierungen, die sich in den Musikdramen Richard Wagners vorgeprägt findet, ergibt sich aus einer spezifischen Skalierungsstrategie.

Skalierung ist auch eine fundamentale Repräsentationskategorie: Ein Ausgangsobjekt soll in einer anderen Größenordnung so dargestellt werden, dass bestimmte Merkmale und Eigenheiten des Ausgangsobjekts auch in dem reskalierten Zielobjekt erhalten bleiben. Eine Ausdifferenzierung der verschiedenen Repräsentationsmodi, die im Forschungsfeld der Skalierung berücksichtigt werden müssen, steht allerdings noch aus: Überall dort, wo im Rahmen von Verfahren der Projektion, Darstellung, Simulation, Modellierung und Reproduktion die Umwandlung eines Ausgangsobjekts in ein reskaliertes Zielobjekt stattfindet, stellt sich etwa die Frage nach dem maßstäblichen Verhältnis von den Ausgangsgrößen zu den Zielgrößen. Hierbei handelt es sich um ebenso allgemeine wie grundlegende medientheoretische Probleme, die sich nicht auf die Repräsentationsmodi und Reproduktionstypen in den Künsten beschränken lassen.

Gleichwohl lassen sich diese Probleme sehr gut in den verschiedenen Künsten beobachten. Blickt man etwa auf die Literatur, so lässt sich das Repräsentationsproblem der Skalierung zum Beispiel im Bereich einer Erzähltheorie verorten, die das Verhältnis von narrativer Darstellung und narrativ Dargestelltem untersucht. Diese Dimension der Skalierung ist bislang wohl am systematischsten im Kontext der Relationierung von Erzählzeit und erzählter Zeit theoretisiert worden. Jeder Erzählakt erweist sich so gesehen als ein Reskalierungsakt, der die erzählte Zeit im Medium der Erzählzeit wiedergibt – und sich narrativer Verfahren der Ver-

[11] Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, S. 364.

dichtung und der Ausdehnung bedient. Eine weitere Dimension der Skalierung wird neuerdings verstärkt im Rahmen der Erforschung von textuellen Epitomisierungsprozessen thematisiert. Die in der gesamten Textkultur seit der Antike beobachtbaren Verfahren der Verkürzung von Textumfängen und der textuellen Komprimierung von Wissensbeständen gehorchen einer Reskalierungslogik, die es noch umfassender zu rekonstruieren gilt. Eine skalierungssensible Betrachtung des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit hat bis heute ebenso wenig stattgefunden wie eine an Skalierungsfragen orientierte Erfassung des Verhältnisses von Ausgangswerken und gekürzten bzw. komprimierten Zielwerken (Epitomen). Überdies lässt sich keine literaturtheoretische Reflexion ausmachen, ob und wie diese und andere Reskalierungsakte mit systematischen Verzerrungen einhergehen – wie sie seit längerem in der theoretischen Geografie, aber auch in der Medientheorie diskutiert werden. Hier besteht ein großer Reflexionsbedarf seitens der ästhetischen Theoriebildung.

⋆

Skalierung ist ein Schlüsselproblem der Geisteswissenschaften, die sich mit den Künsten befassen. Weshalb ist man ihm bislang ausgewichen? Vielleicht ist es gerade der Offensichtlichkeit dieses Problems geschuldet, dass es an einer systematischen Behandlung von Skalierungsfragen im Bereich der Ästhetik fehlt. Aufgrund dieses Mangels an systematischer Reflexion könnte es hilfreich sein, ausgehend von den vorigen Überlegungen einen Problemkatalog zu formulieren, der die Fragen aufführt, die sich in der bisherigen Reflexion über Skalierung als besonders dringend erwiesen haben. Es handelt sich um sieben Fragenkomplexe, die als Leitlinien für eine Erschließung dieses Forschungsfelds dienen können und vor allem die ästhetischen und hermeneutischen Dimensionen der Skalierung betreffen.

Was sind erstens die Maßeinheiten der Skalierung? Was wären etwa die Einheiten, in denen man den Umfang von literarischen Werken bemessen sollte: Kapitel, Akte, Szenen, Strophen, Verse? Oder Bände, Bogen, Blätter, Seiten? Oder Zeilen, Wörter, Zeichen, Anschläge? Oder Lektürestunden? Vermessen lässt sich bei ästhetischen Artefakten Unterschiedliches. Bleibt man beim Beispiel der Literatur, so lässt sich der materielle Text vermessen, der sich etwa in dicken Foliobänden oder schmalen Taschenbüchern realisiert; oder der abstrakte Text mit einem bestimmten Umfang an Buchstaben; oder der rezipierte Text als realisierte Lektürezeit. Hier kommt die Frage auf, wie die gewählten Maßeinheiten die Beobachtung des Gegenstandes beeinflussen, und die Frage, welche Größen von Kunstwerken sich möglicherweise einer Messung vollständig entziehen.

Was genau ist zweitens damit gemeint, wenn man von »großen« oder »kleinen« ästhetischen Artefakten spricht? So müsste geklärt werden, wie sich die Zuschreibungen von »groß« und »klein« zu den Zuschreibungen von »komplex« und »einfach« verhalten. Nicht nur in der Literaturwissenschaft lässt sich beobachten, dass dort, wo von »kleinen« Formen gesprochen wird, nicht selten auch »einfache« Formen gemeint sind. Wie verhält sich aber die Skalierung von Größe zu der Ska-

lierung von Komplexität? Zudem stellt sich auch die Frage nach der fundamental normativ-ethischen Aufladung von Größenzuschreibungen: »Groß« und »klein« sind häufig Wertausdrücke. Inwiefern finden unter dem Vorzeichen rein quantitativer Bestimmung nicht häufig auch qualitative Wertungsakte statt? Besteht mithin die Gefahr, dass eine wissenschaftliche Rekonstruktion, die Ausdrücke wie »groß« und »klein« in ihrem Analyserepertoire verwendet, mehr oder weniger implizit Wertungen vornimmt?

Wie soll man drittens aus einer methodischen Perspektive die Skalierungsprozesse konzeptualisieren? Soll man sich Skalierungsprozesse als graduelle oder kategoriale, mithin als feingestufte oder sprunghafte vorstellen? Skalierungsbegriffe wie »mikro«, »meso« und »makro« oder »global«, »national«, »regional« und »lokal« legen eher kategoriale Differenzierungen nahe. Die Skalierungsmetapher der Einstellungsgröße, wie sie etwa aus der Filmanalyse vertraut ist, also das sich zwischen »Totale« und »Close-Up« öffnende Spektrum, impliziert hingegen eine graduelle Differenzierung. Hier stellt sich dann auch die Frage, wie die »Granularität« der eigenen Beobachtungsmodelle theoretisch ausbuchstabiert werden sollte. Wie sind in diesem Zusammenhang die Metaphern einzuordnen, die häufig für Skalierungsphänomene verwendet werden: So handelt es sich bei Begriffen wie »close reading« und »distant reading« um Metaphern, die ein fundamentales methodisches Skalierungsproblem in dem bildlichen Repertoire unterschiedlicher Entfernungen zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt einzufangen versuchen. Zentrale methodische Problemstellungen werden hier faktisch mit der visuell-technischen Metapher des »Zooms« umschrieben, die zweifellos als eine der modernen Leitmetaphern der Reflexion über Skalierung rekonstruiert werden muss.[12]

Wie sollte man viertens den Skalenpluralismus, der unsere Gegenwart prägt, medientheoretisch beschreiben? Die meisten Kunstwerke und ihre Reproduktionen sind uns heute in einer Vielzahl von Skalierungen zugänglich. Die Weiterverbreitung und Zirkulation von ästhetischen Artefakten geht häufig mit Reskalierungsarbeit einher. Hier wäre zu klären, ob bestimmte Verfahren wie zum Beispiel miniaturisierende Reskalierungen die Zirkulation von kulturellen Produktionen in der aktuellen digitalen Populärkultur steigern. Zudem sind viele ästhetische Artefakte sowohl aufgrund der unüberschaubaren Vielfalt von digitalen Rezeptionsoberflächen als auch aufgrund der Reskalierungsaffinität dieser Benutzeroberflächen mittlerweile einer permanenten Reskalierung ausgesetzt. Derartige Vorgänge des Reskalierens werfen aus ästhetischer Perspektive das Problem der ästhetischen Formkonstanz über Größenwechsel hinweg auf: Geht jede Reskalierung notwendigerweise mit einem umfassenden ästhetischen Formverlust einher?[13] Oder lassen

12 Vgl. die Problematisierung bei Bruno Latour: *L'Anti-Zoom*, in: Olafur Eliasson: *Contact*, Paris 2014, S. 122–125.

13 Vgl. Jacob Burckhardt: *Format und Bild* [1886], in: Jacob Burckhardt: *Vorträge, 1870–1892*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Maurizio Ghelardi und Susanne Müller unter Mitarbeit von Reinhard Bernauer, München und Basel 2003, S. 506–516.

sich Merkmale von ästhetischen Objekten ausmachen, die auf Reskalierungsarbeit kaum reagieren, vielleicht sogar skaleninvariant sind? Hier ist davon auszugehen, dass sich die diversen Künste hinsichtlich dieser Reskalierungsphänomene unterschiedlich verhalten. Nicht minder zentral ist in diesem Zusammenhang das Problem, ob Reskalierungsarbeit durch eine Veränderung quantitativer Größen einen qualitativen Kategoriensprung herbeiführen kann, das heißt, ob sich durch eine quantitative Veränderung der Größen und Maße der gesamte qualitative ›Aggregatzustand‹ des ästhetischen Artefakts transformieren kann.

Wenn bisher meist die Größenverhältnisse der Kunstwerke selbst im Zentrum gestanden haben, so wird angesichts der geschilderten permanenten kulturellen Reskalierungsarbeit in den Künsten der Gegenwart fünftens die Frage relevant, ob man nicht den Fokus von den ästhetischen Objekten auf die Praktiken der Veränderungen von Größenverhältnissen verschieben sollte. Die oben geschilderte Fokussierung des Skalenpluralismus würde die Größe von Kunstwerken weniger als Objekteigenschaft denn als eine soziale Medienpraxis rekonstruieren, die bestimmten materiellen, technischen, infrastrukturellen, institutionellen und intellektuellen Restriktionen unterliegt. Es würde dann weniger um »Großes« und »Kleines« in der Kunst gehen als um die künstlerischen Verfahren des Vergrößerns und des Verkleinerns. Eine derartige praxeologische Perspektive würde dann auch nahelegen, Skalierungsverfahren immer in bereichsspezifischen Praxiszusammenhängen zu situieren: Die Tatsache etwa, dass sich, wie Moretti insistiert, bestimmte Merkmale der literaturgeschichtlichen Evolution nur auf ganz großen Skalen angemessen historisch-philologisch rekonstruieren lassen, bedeutet keineswegs, dass diese Skalen auch für eine angemessene ästhetische Rezeption maßgeblich sein müssten. Hier ist eher davon auszugehen, dass unterschiedlichen Praxisformen auch unterschiedlich skalierte Beobachtungsobjekte entsprechen.

Diese Fokussierung von sozialen Reskalierungspraktiken birgt auch sechstens die Möglichkeit, die ästhetischen und epistemischen Effekte von Skalierungen näher in den Blick zu nehmen. Möglicherweise lässt sich aus dieser Sicht Ästhetisierung selbst als ein Skalierungseffekt rekonstruieren. So ist etwa bereits im Rahmen der Fotogeschichte gezeigt worden, dass der Kunstmarkt die Fotografie erst in dem Moment zu einer vollends ästhetisch validen Ausdrucksform werden lässt, in dem eine Formatvergrößerung der Fotografie zum tafelbildanalogen Ausstellungsobjekt stattfindet. Darüber hinaus lässt sich im Bereich der »Appropriation Art« beobachten, dass Ästhetisierungsprozesse mit Reskalierungsstrategien häufig Hand in Hand gehen. Mithin ist die selbstreflexiv ausgestellte Skalierung von Kunstwerken zu einer zentralen ästhetischen Strategie geworden. Aber nicht allein die Ästhetisierung, sondern auch die ›Epistemisierung‹ von Artefakten verdient eine skalierungssensible praxeologische Rekonstruktion. Artefakte müssen nämlich nicht selten erst in eine bestimmte Größenordnung übertragen werden, um für die wissenschaftliche Bearbeitung handhabbar zu werden. Die Überführung von Artefakten in epistemische Objekte, die z. B. in wissenschaftlichen Katalogen, Ausgaben und Studien verzeichnet, verglichen und zitiert werden können, setzt häufig eine massive

Reskalierungsarbeit voraus. So könnte man pointiert sagen: keine Vergleichbarkeit innerhalb akademischer Arbeit ohne vorgelagerte Reskalierungsarbeit.

Sowohl aus der Perspektive alltäglicher Rezeption als auch aus der Perspektive der wissenschaftlichen Deutung von Kunstwerken stellt sich siebtens die Frage, auf welcher Ebene der Granularität sich ästhetisches Handeln konstituiert. Anders gefasst: Auf welcher Ebene der Granularität der Beobachtung von kreativen Prozessen und Produkten finden wir menschliche »agency«? In welchen Skalensektoren lässt sich künstlerische Intentionalität verorten, das heißt, auf welchen Größenordnungen können Künstlerinnen überhaupt Gestaltungsabsichten zugeschrieben werden? Die Frage der Verortung der menschlichen »agency« wirft schließlich auch die zentrale Frage auf, welche Rolle der Mensch und ›seine‹ spezifischen Maße für die Frage der Skalierung spielen. Sollen wir davon ausgehen, dass alle Skalen anthroponom ausgerichtet sind? Dieser Aspekt ist häufig als Ausgangspunkt von Analyse wie Kritik von Kunstwerken verwendet worden: So ist es in der Architekturkritik geradezu ein Topos, vom Verlust des menschlichen Bezugsmaßes in der modernen Baukunst zu sprechen. Nur wenn man dieses Grundproblem der Anthroponomie der Skalierung in den Wissenschaften, die sich mit den Künsten befassen, und in den Künsten selbst fokussiert, lassen sich Kunstwerke verstehen, die wie zum Beispiel Andreas Gurskys Fotografien nicht nur großformatig sind, sondern programmatisch auch Perspektiven entwerfen, die allen menschlichen Maßen spotten und die damit eine Skalierungsstrategie forcierter Überforderung betreiben – wobei seit den postmodernen Debatten über das Erhabene in den modernen Künsten die Diskussion über die Skalierung von Kunstwerken aus der philosophischen Ästhetik nicht mehr wegzudenken ist.

Nur wer diese anthropologische Dimension der Skalierung im Blick hat, wird auch die dezidiert anti-anthropozentrische Pointe von Morettis Methodenpolemik verstehen, die darauf hinausläuft, dass man die von und für Menschen produzierte Literatur nur angemessen verstehen kann, wenn man eine größere Textmenge analysiert, als ein Mensch innerhalb seiner Lebenszeit je selbst wird lesen können. Diese gleichsam ultrahumane Definition des Gegenstandes der ›Humanities‹ wirft deshalb die grundlegende Frage auf, ob der Mensch überhaupt noch das Maß aller ästhetischen Dinge ist.

⋆

Die Frage nach der Skalierung ist nichts anderes als die grundlegende Frage danach, wie ein beliebiger Bezugsgegenstand auf die Veränderungen seiner Größe reagiert. Die vorangehenden Überlegungen sind ein Plädoyer dafür, dass die Skalierungsfrage zu einer festen Reflexionsgröße in unserem fundamentalen Theorierepertoire werden sollte.

Diese Frage ist so grundlegend, dass sie sich sogar auf die Monografie von Geoffrey West anwenden lässt. In einem gut 15-minütigen TED-Talk hat West bereits 2011 seine Theorie der Skalierung präsentiert. Ein halbes Jahrzehnt später folgt darauf die 480-seitige Monografie. Die Reskalierung des kurzen YouTube-

Videos zu einer dicken Nonfiction-Monografie beeindruckt fraglos. Wie aber hat das von West propagierte System »Theorie der Skalierung« auf die massive Veränderung seiner Größe reagiert? Blickt man in den umfangreichen Band, kann man extensive anekdotische Einschübe zu wissenschaftlichen Entdeckungen und ausführliche biografische Abrisse zu Wissenschaftlern ausmachen. Es handelt sich dabei nicht um tragende Teile der Theorie, sondern um eingehängte Einschübe und dilatorische Digressionen. Vielleicht ist der TED-Talk also gar nicht der komprimierte Buch-Trailer der umfangreichen Monografie, sondern vielmehr das dicke Buch die homöopathische Verdünnung des konzisen TED-Talks? Hier wird ersichtlich, dass nicht nur bei der Beschreibung ästhetischer und intellektueller Artefakte viel von der unterstellten Laufrichtung der kulturellen Reskalierungsprozesse abhängt; auch bei der Bewertung der Artefakte spielt die Laufrichtung dieser Prozesse häufig eine wichtige Rolle.

Potenzierte Formen des größten Miniaturisten der Musik

Skalierungen in der Rezeptionsgeschichte Richard Wagners

Gesa zur Nieden

1. Skalieren im »Wagner-Universum«: Wagner als Exzess

Um den Sachverhalten auf die Spur zu kommen, die sich in Bezug auf Wagners Musik und die damit zusammenhängenden musikwissenschaftlichen Forschungen als Skalierung im Sinne vom Umgang mit Größenordnungen und der Reflexion auf Messbarkeit beziehungsweise die Vermessung von Musiktheaterstücken fassen lassen könnten, ist es erhellend, mit dem Beispiel einer offensiven Nicht-Skalierung zu beginnen: »Wagneruniversum« heißt das Kompendium des Fluglotsen und Wagner-Liebhabers Frank Schönenborn, mit dem er 2016 und 2018 eine kommentierte Auflistung aller Tonaufnahmen von Wagners »Werkverwirklichungen« vorlegte.[1] Seine Zusammenstellung erfüllt zwar alle Bedingungen für eine auf Vollständigkeit bedachte, zeitlich umfassende Arbeit, indem neben den unterschiedlichen Tonträgern und Medien (»Schellack, Vinyl, CD, DVD, Radio, TV, Internet«) auch inoffizielle Aufnahmen berücksichtigt werden. Gleichzeitig weist die Aufstellung, im Gegensatz zu mancher Rezension,[2] keinerlei Reflexion über die Größenordnung des Unterfangens auf, die für den ersten Band bereits ein Durchhören der ca. 500 Mitschnitte erforderte. Auch die Abstufungen der qualitativen Einschätzungen zum sängerischen Durchhaltevermögen oder zur interpretatorischen Nuancierung, die in den kurzen Kommentaren zu jeder Aufnahme festgehalten werden, werden trotz der Existenz eines extra darauf ausgerichteten Einführungskapitels nicht weiter hinterfragt. Lediglich die Monotonie der verwendeten Bewertungsstufen scheint dem Autor Sorgen zu machen: »Bestimmte Worte werden auch immer wieder auftauchen. Wiederholungen lassen sich kaum vermeiden, denn es gibt für ›gut‹, ›sehr gut‹, ›ausgezeichnet‹, ›exzellent‹ und ›hervorragend‹ nur eine begrenzte Bandbreite von Alternativen.«[3]

[1] Frank Schönenborn: *Wagneruniversum auf Schellack, Vinyl, CD, DVD, Radio, TV, Internet* I: *Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin*, Würzburg 2016. 2018 erschien der 2. Band mit Kommentaren zu *Der Ring des Nibelungen*: *Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Die Götterdämmerung*.

[2] hot: *117 Tage am Stück Richard Wagner hören*, in: *Hamburger Abendblatt* (21.08.2018), https://www.abendblatt.de/kultur-live/article215138229/117-Tage-am-Stueck-Wagner-hoeren.html, Zugriff: 06.09.2018.

[3] Schönenborn: *Wagneruniversum auf Schellack* [Anm. 1], Seite 17.

ZÄK-Sonderheft 18 · © Felix Meiner Verlag 2020 · ISBN 978-3-7873-3815-3

Zusammen mit der mit einem Augenzwinkern geäußerten Tatsache, dass Wagnerianer »– in aller Bescheidenheit natürlich – einfach Recht haben«,[4] verweist die ›Alternativlosigkeit‹ der ausgesuchten Bewertungen zunächst auf eine implizite Skalierung des »Universums der existierenden Wagneraufnahmen«[5] mittels traditioneller, aber vor allem wohl stillschweigender Übereinkünfte zu musikalischen Interpretationen und ästhetischen Wertungen.[6] Gleichzeitig schärft eine solch aktive Nicht-Erklärung der eigenen Skalierung die Autorität des Bewertenden, der sich während der Aufstellung seiner kommentierten Listen keinerlei Problemen zu stellen hat – darunter schon gar nicht den ideologischen Vorbehalten in Bezug auf die kulturhistorische Größe Richard Wagners, die sich in der Länge seines Werkes oder der Fülle der vorliegenden Interpretationen spiegeln könnte. Im Gegenteil können die verwendeten Adjektive wohl nur von langjährigen Einwohnern des »Wagneruniversums« verstanden und mit Bedeutung gefüllt werden; man bleibt also in seiner spezifischen musikrezeptorischen Praxis gewissermaßen unter sich.[7]

Dieses Beispiel einer offensiven Nicht-Reflexion der eigenen Skalierung erlaubt nicht nur einen ersten Blick auf die gegenwärtigen kulturhistorischen und musiksoziologischen Zusammenhänge, die bei der Größenordnung von Richard Wagner und seinen Musikdramen ins Spiel kommen. Es rückt zudem die Unterscheidung unreflektierter Skalierungen, die es in der wissenschaftlichen wie populären Wagner-Rezeption in Hülle und Fülle gibt,[8] von gezielten und auf Messbarkeit angelegten (Neu-)Skalierungen der von Wagner geschaffenen Werke ins Zentrum der Betrachtung. Neuskalierungen Wagners, das wird im Folgenden zu zeigen sein, liegen vor allem in Momenten vor, in denen ein mehr oder weniger

4 Ebd., 17 f.

5 Ebd., 8.

6 In der Tat empfiehlt Schönenborn zur Wahrung der Objektivität das »Blindhören« analog zum »Testen von Wein«, ebd., 13.

7 »Die folgenden Besprechungen sind lediglich die konsolidierten Einschätzungen einiger passionierter Wagnerianer mit unterschiedlichen persönlichen Vorlieben […]«, ebd., 18. Aufgrund der von Schönenborn angegebenen Bewertungsskala, deren Tiefpunkt ein »gut« zu sein scheint, lässt sich festhalten, dass die alleinige Tatsache, an einer Produktion von Wagner-Werken beteiligt zu sein, in den Augen des Autors bereits ein gehobenes Prädikat verdient.

8 Die messtechnisch nicht weiter reflektierten, sondern relational gedachten Abstufungen von Musik werden zum Beispiel in Studien zur Dynamik Richard Wagners deutlich, vgl. z. B. Jens Malte Fischer: *Die Kunst des tönenden Schweigens. Herbert von Karajan und Richard Wagner*, in: *Herbert von Karajan 1908–1989. Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, hg. von Lars E. Laubold und Jürg Stenzl, Salzburg, Wien und München 2008, 54. Zu Wagners Dynamik und ihren »Rückstufungen« vgl. Egon Voss: *Wagner aufführen*, in: *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*, hg. von Wolfgang Storch, Frankfurt/M. 2002, 128–144. Imogen Fellinger weist auf den zeitgenössischen Dynamikbegriff hin, der eng mit dem Erhabenen verbunden war und somit den Akzent nicht auf die Abstufung, sondern auf die »als sich beherrschende, in sich sichere Kraft von besonders erhabener Wirkung« setzte. Wilhelm Hebenstreit: *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*, Wien 1843, 248/1, zit. nach Imogen Fellinger: *Bemerkungen zur Dynamik Richard Wagners*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, 160.

abgeschlossenes, auf Wagner zentriertes »Wagneruniversum« mit anderen »Universen« konfrontiert oder verglichen wird. Sie sind also nicht nur in sich relational, sondern stehen auch in Relation zu etwas Äußerem.[9] Insofern lässt sich in Bezug auf reflexive Skalierungen von Richard Wagners Musik bereits festhalten: Wer aktiv skaliert, denkt zwar nicht unbedingt groß, aber zumindest über den eigenen Tellerrand hinweg. Gezielte, in ihren Messverfahren zurückzuverfolgende Skalierungen entstehen dementsprechend an musikhistorisch oder -kulturell relevanten Scharnierstellen, an denen es mit Exzessen umzugehen gilt, die innerhalb einzelner Felder jeweils unterschiedlich eingestuft werden. Insofern sind diese Skalierungen, wie in anderen künstlerischen Bereichen sicherlich auch, zumeist eng mit dem Gefühl der Nicht-Skalierbarkeit verbunden, das sich ergibt, wenn implizit gesetzte Maßstäbe nicht mehr funktionieren.

In der Wagner-Rezeption gibt es vor allem zwei »Universen« beziehungsweise Diskurse, in denen in bestimmten Momenten beim Umgang mit Wagners Musik explizit mit Skalierungen gearbeitet wird, das heißt, in denen Skalierungen nicht nur als implizite Maßstäbe vorhanden sind, sondern aktiv neu hervorgebracht werden. Dies ist vor allem bei Wagner-Interpretinnen und -Interpreten der Fall, spielt aber ausgehend von der bis heute gleichermaßen rezipierten wie kritisierten Abhandlung *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* des Wagner-Liebhabers Alfred Lorenz von 1924–1933 (vier Bände) auch in der Wissenschaft eine große Rolle.[10] Lorenz' schematische Einteilungen der Musikdramen Wagners mittels taktanzahlmäßig skalierter Formen brachte dabei nicht nur weitere Reflexionen auf messbare Längenverhältnisse in Wagners Musiktheaterkompositionen hervor, sondern gleich ein ganzes Diskursnetzwerk, das sich über die einzelnen »Universen« hinweg zwischen Befürwortern und Ablehnern Richard Wagners sowie zwischen Wissenschaft und Musikpraxis gleichermaßen aufspannt.

Dies ist umso erstaunlicher, als dass Richard Wagners Musikdramen in der Musikgeschichtsschreibung auf den ersten Blick seltsam unskaliert erscheinen. Der

[9] Einen relational arbeitenden, aber die Binnenskalierung nicht weiter reflektierenden Ansatz zur Erforschung der Wagner-Rezeption verfolgt Stephan Mösch, der sich mit verschiedenen Inszenierungsstrategien und dem intermedialen Einsatz digitaler Techniken in Wagner-Inszenierungen beschäftigt. Stephan Mösch: *Beschleunigung und Entschleunigung als Paradigmen der Wagner-Rezeption?*, in: *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hg. von Helmut Loos, Leipzig 2013, 279–286, (= Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Sonderband).

[10] Zur Rezeption von Alfred Lorenz vgl. William Kinderman: *The Institute of Musicology at the Ludwig Maximilian University during National Socialism: the Career of the Wagner Scholar Alfred Lorenz*, in: *Music & Politics* 11/1 (2017), 15: »The overestimation of Lorenz's work has roots in the close-knit German nationalist circles described above, but a prominent British author like Gerald Abraham, writing in 1938, praised Lorenz's contribution as ›masterful‹ and as ›great analytical work‹ (A Hundred Years of Music [London: Fuckworth, 1955; first published 1938], 121, 128). In his chapter from 1999 on ›Wagners Kompositionstechnik‹ in his edited book *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Claus-Steffen Mahnkopf writes that ›Lorenz's large studies… are a milestone of research on Wagner's music and remain unsurpassed.‹ (›Lorenz' grosse Abhandlungen… sind ein Meilenstein der Forschung zu Wagners Musik und bis heute uneingeholt.‹) (p. 166).«

Länge von Wagners Musikdramen, darunter vor allem der Ring-Tetralogie und der philosophisch-ästhetischen Schriften des Komponisten, scheint die musikwissenschaftliche Forschung selten erlegen – zumindest wird der Umfang fast nirgends aktiv reflektiert und binnendifferenziert.[11] Dies mag daran liegen, dass die Operngeschichte des späten 19. Jahrhunderts und darüber hinaus zahlreiche »große« Werke aufzuweisen hat, von der von Giacomo Meyerbeer und Gioachino Rossini bedienten Gattung der *Grand opéra* über Hector Berlioz' zweiteiliges »poème lyrique« *Les Troyens* (1856–1858) bis hin zu Sergej Prokofjews vierstündiger Oper in 5 Akten beziehungsweise 13 Bildern *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*, 1941–1943, zwischen 1946 und 1952 mehrfach revidiert), Bernd Alois Zimmermanns Oper in 4 Akten *Die Soldaten* (1957–1865) und Olivier Messiaens »scènes franciscaines« *Saint François d'Assise* (1975–1983). Diese oft als »Mammutwerke« bezeichneten Opern zeigen jedoch bereits, wie vielseitig der Begriff der »Größe« in der Opernhistoriographie umschrieben und angewendet wird, zumal überwältigende Szenographien, die Anzahl der Darstellerinnen und Darsteller, der umfassende ideelle beziehungsweise ideologische Impetus sowie die herausragende Wirkungsgeschichte der Werke neben ihrer Länge und der damit verbundenen kompositorischen wie sängerischen Anstrengungen die »Größe« dieser Musiktheaterstücke ausmachen.[12]

Ein solch inklusiver Größenbegriff scheint auch die Grundlage dafür zu sein, dass musikalische beziehungsweise musikhistorische Größe in der Musikgeschichte oft in Anlehnung an »große Werke« zu erlangen versucht oder auch zurückgewiesen wird. Hierbei kommt Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* eine herausgehobene Stellung zu, wobei die retrospektiven Wagner-Referenzen jeweils wiederum ganz unterschiedliche Parameter der Größe akzentuieren, indem sie vom siebentägigen Musiktragödien-Zyklus *Homerische Welt* (UA Dresden, 1896–1903) des weniger bekannten Komponisten August Bungert bis hin zu Karlheinz Stockhausens unter anderem von Thomas Manns (und Theodor W. Adornos) *Doktor Faustus* inspiriertem Opernzyklus *LICHT* (1977–2003) reichen.[13]

Umgekehrt zu diesen musikhistorisch vielschichtigen Betrachtungen der Größe, mit deren Hilfe vor allem komplexe kulturhistorische und intermediale Zusammenhänge erhellt werden können, finden sich rein an der Länge von Wagners Musikdramen orientierte Größenbetrachtungen eher in aufführungspraktischen Studien wieder. Hier führt die Reflexion der Größe zu Skalierungsversuchen im

[11] Ganz anders dagegen die Literatur *über* Wagner, die Claus-Steffen Mahnkopf zufolge jedoch nur einen verschwindend geringen Anteil an Auseinandersetzungen mit Wagners Musik aufweist, vgl. Claus-Steffen Mahnkopf: *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, Stuttgart 1999, 159.

[12] Zur *Grand opéra* vgl. neuerdings Carolin Bahr: *Grand Opéra an deutschen Hoftheatern (1830-1848): Studien zu Akteuren, Praktiken und Aufführungsgestalten*, Würzburg 2016 (= Musik – Kultur – Geschichte 5).

[13] Christoph Hust: *August Bungert und sein Musiktragödien-Zyklus Homerische Welt*, in: *Friedrich-Kiel-Studien* 3 (1999), 119–146; Magdalena Zorn: *Stockhausen unterwegs zu Wagner. Eine Studie zu den musikalisch-theologischen Ideen in Karlheinz Stockhausens Opernzyklus* LICHT *(1977–2003)*, Hofheim 2016.

Hinblick auf einen geeigneten Umgang mit Wagners Musik. In den aufführungspraktischen Studien geht es darum, die physisch und kognitiv anspruchsvoll langen Werke Richard Wagners als Sängerin, Sänger oder Dirigent (seltener als Dirigentin) angemessen aufzuführen. Der Dirigent Peter Schneider fasste seine Erfahrungen mit Wagners Mammutwerken im Jahr 2002 unter dem Titel »Climbing Mount Everest. On Conducting *Die Meistersinger*« zusammen.[14] Im selben Band reflektiert Dietrich Fischer-Dieskau über die Anforderungen der Rolle des Hans Sachs mit den Worten: »Vocal mastery of such a gigantic role is thus a question of economy, which a young singer must first gradually develop. Indeed, each new attempt at singing the part entails a new adjustment to the vocal requirements. Above all this calls for a scaling-down towards the lyrical, which Sachs so often requires. This, really, is the Gordian Knot for a higher baritone: that he constantly has to operate in a register which *per se* is too low, and which goes against the physiological reality.«[15]

Auch der Bassbariton Theo Adam bemüht in seiner autobiographischen Rekonstruktion der Einstudierung des Hans Sachs Beschreibungen der Messbarkeit, Relationalität beziehungsweise Vergleichbarkeit und des stufenartigen Vorgehens – und streikt zunächst im Angesicht des rein längentechnischen Exzesses, den seine »Abmessungen« der Rolle deutlich machen.[16] Umgekehrt zu diesen Versuchen einer Herunterskalierung von Stimmgabe und sängerischem Ausdruck im Hinblick auf eine interpretatorisch und zeitlich unbegrenzte Flexibilität begegnet der Dirigent Christian Thielemann der Herausforderung seines ersten Bayreuther *Rings* mit einem »klug kalkulierten, architektonischen musikalischen Aufbau«, innerhalb dessen sich die einzelnen Stücke des *Rings* als Versatzstücke einer größeren Form charakterisieren lassen: »Das *Rheingold* muß eigentlich als gigantische Ouvertüre betrachtet und auch so dirigiert werden«.[17] Zielpunkt dieser Hochskalierung ist eine gefühlvolle Wiedergabe des Stücks trotz der höchsten Anstrengung, die der *Ring* erfordert: »Man muß sich vor allem auch überlegen, wie man sich die Kräfte einteilt. Und wie wir wissen, sind die Sommer in Bayreuth heiß, und der *Ring* besteht bekanntlich aus mehreren nicht ganz kurzen Stücken. Man hat mich schon gewarnt – und es ist mir ja auch nicht vollständig unbekannt –, daß der erste *Ring*-Sommer bei einer Neuinszenierung immer höllisch anstrengend ist. Daher muß

14 Peter Schneider: *»Climbing Mount Everest«: On Conducting Die Meistersinger*, in: *Wagner's »Meistersinger«. Performance, History, Representation*, hg. von Nicholas Vaszonyi, Rochester/NY 2003, 23–38.

15 Dietrich Fischer-Dieskau: *Richard Wagner's Cobbler Poet*, in: *Wagner's »Meistersinger«. Performance, History, Representation*, ed. by Nicholas Vaszonyi, Rochester/NY 2003, 52.

16 »Heute habe ich die Partie erst einmal ›abgemessen‹. Alle Noten und Worte, die Hans Sachs zu singen hat, wurden im Klavierauszug blau unterstrichen. […] Der Blaustift ist dabei erheblich kürzer geworden, und ich stelle fest, daß der Sachs ein ›Bandwurm ohne Ende‹ ist. Also klappe ich den Auszug geräuschvoll zu und stöhne: Das lerne ich nie! Sage es und stelle die Noten im Regal unter ›Wagner‹ wieder ab. Aus!«, Theo Adam: *Seht, hier ist Tinte, Feder, Papier… Aus der Werkstatt eines Sängers*, Berlin (Ost) 1980, 57 f.

17 Interview *»Im ersten Jahr ist das natürlich ein Wagnis!« Christian Thielemann im Gespräch mit Dieter Borchmeyer und Sven Friedrich*, in: *wagnerspectrum* 1 (2006), 182.

man schon zuvor einen Rahmen abstecken, in dem man dann das Gefühl spielen lassen kann. Ich bin ja nicht unbedingt zuerst der Kopfmensch, aber es kommt darauf an, das Gefühl schon von Anfang an in geordnete, strukturierte Bahnen zu lenken.«[18]

Während hier schon festzuhalten ist, dass die Reflexion auf die Länge von Wagners Musikdramen beziehungsweise seiner Tetralogie gleichermaßen zu Herunter- als auch zu Hochskalierungen des musikalischen Materials im Hinblick auf seine Bewältigung durch Aufführende wie Rezipient*innen herausfordert, gründen Thielemanns Skalierungen zur Bewältigung des Werks mittels eines »architektonischen Aufbaus« auf Alfred Lorenz' zwischen 1924 und 1933 erschienener Abhandlung *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner.* Der Wagner-Adept Lorenz wurde von seinen Kritikern oft als in seinen Analysen zu verkopft bewertet, da er die angesetzten Formen wie die Bar-Form oder Bogenform im musikalischen Text allerorten wiederentdeckte, unter anderem indem er sie zu »potenzierten Formen« ausbaute.[19] Auf diese Weise gedachte Lorenz, den Vorwurf der Formlosigkeit zu entkräften, mit dem Wagners Musikdramen um die Jahrhundertwende ausgehend von seinem Begriff der »unendlichen Melodie« regelmäßig konfrontiert wurden.[20] Wagner gelte, so Lorenz, vielen als »Zerstörer« der Form, der Melodie und der harmonischen Gesetze, und gerade diese Eigenschaft mache für viele seine »Größe« aus.[21] Zugleich wandte Alfred Lorenz sich gegen die werkhermeneutische Einseitigkeit der durch Hans von Wolzogen etablierten »Leitfadenliteratur« in bloßer Listenform:[22] »So wichtig also für das Verständnis des Wagnerschen Kunstwerkes die Aufdeckung der Beziehungen zwischen dramatischen Beweggründen und musikalischen Motiven war, vom musikalischen Standpunkte aus sind die Leitmotive doch nichts, als kleine Steine, durch deren Zusammensetzung erst die Wunderbauten der Wagnerschen Musik entstehen, und nimmermehr werden wir die kolossale Wirkung dieser musikalischen Dome auf beinahe drei Generationen erklären können, wenn wir nicht ihre auftürmende Konstruktion ins Auge fassen,

18 Ebd., 181.

19 Vgl. William Kinderman: *Wagner's Parsifal*, New York 2013, 4f., (= Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation).

20 Vgl. dazu Stefan Kunze: *Über Melodiebegriff und musikalischen Bau in Wagners Musikdrama dargestellt an Beispielen aus »Holländer« und »Ring«*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, 111.

21 Alfred Lorenz: *Der Musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen* (1924), Tutzing 1966, 3.

22 Auf das Wort »Leitfadenliteratur« geht Lorenz am Ende seiner Abhandlung zum *Ring des Nibelungen* ein: »Das ist die Frage nach der großen Architektonik des Kunstwerkes: denn es genügt zur Erkenntnis der Musik durchaus nicht das, was die Leitfadenliteratur gewonnen hat, daß man wisse, welche Themen wiederkehren und was diese in bezug auf die Dichtung bedeuten, Sondern [sic!] die Hauptsache ist, zu überschauen, was durch die Gruppierung dieser Motive, durch ihre Zusammenfügung und Verarbeitung, durch ihre gegenseitige Spannung und Entspannung für musikalische Wirkungen erzielt werden.«, ebd., 295.