

TILO WEBER

Texte ohne Worte – an den Grenzen von Sprache in bildender Kunst, Literatur und Musik

Abstract

Was macht etwas Wahrnehmbares zum Ausdruck einer kommunikativen Absicht, zum Mittel der Realisierung einer sozialen Funktion, was macht es zu einem Text? In diesem Beitrag werden Werke der Literatur, aber auch aus der bildenden Kunst und der Musik analysiert, die als Versuche beschrieben werden können, die Grenzen von Kommunikation auszuloten. Warum sind Felix Mendelssohn-Bartholdys Lieder ohne Worte Lieder, warum lesen wir Christian Morgensterns Fisches Nachtgesang als Gedicht, ist John Cages Organ²/ASLSP ein musikalisches Werk? Untersucht wird hier, wie das Nicht-vorhanden-Sein von Wörtern, Abbildungen, Klängen im Umfeld von Zeichen anderer semiotischer Modalitäten und einem Kontext, der von den an der Kommunikation Beteiligten kognitiv geteilt wird, als Leerstelle nicht nur wahrnehmbar, sondern auch als Text oder Realisation anderer Genres verstanden wird und damit erst entsteht.

What renders something perceptible an expression of communicative intent, a means of realizing a social function, what makes it a text? This article analyzes works of literature, as well as those from the visual arts and music, which can be described as attempts to explore the boundaries of communication. Why, for instance, are Felix Mendelssohn Bartholdy's Lieder ohne Worte ('Songs without words') considered songs, why do we interpret Christian Morgenstern's Fisches Nachtgesang ('Fish's night song') as poetry, is John Cage's Organ²/ASLSP a musical composition? The paper examines how the absence of words, images, sounds in the context of signs of other semiotic modalities and a cognitive context which is shared among communication participants is perceived not only as a void but also understood as a text or realization of other genres, thus bringing them into existence in the first place.

Keywords: Bedeutungskonstruktion, Form-Bedeutungs-Paare, radiale Kategorien, Lieder ohne Worte, Organ²/ASLSP

meaning construction, form-meaning-pairs, radial categories, Songs Without Words, Organ²/ASLSP

1 Einleitung

Texte ohne Worte – die Formulierung im Titel dieses Beitrags weist auf zwei Aspekte hin, die im weiteren Verlauf ausführlich erörtert werden: Zum einen spielt sie auf die Überschrift an, die Felix Mendelssohn Bartholdy einer Sammlung von 48, zwischen 1829 und 1845 komponierten Klavierstücken voranstellt (vgl. Amon 2011). Sind Lieder *ohne Worte* überhaupt Lieder? In Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* wird das Lied als „wichtigste und schlichteste Form der Lyrik [...]“ bestimmt, die wiederum eine „der drei Naturformen [...] der Dichtung“ darstelle (Wilpert 1979, 459, 482). Dichtung aber ist eine besondere Form der Textkommunikation. Können *Texte ohne Worte* in von Wilperts Sinn *Texte* sein? Hier scheint etwas zu fehlen, was *Texte* eigentlich ausmacht. Um die soeben aufgeworfene Frage zu beantworten, wird anschließend an diese Einleitung (1) im ersten Hauptabschnitt dieses Beitrags erörtert, was einen *Text* zu einem *Text* macht und welche Rolle Wörter dabei spielen (2). Mit Bezug auf einige Beispiele, die sich gerade durch das Nicht-Vorhandensein oder, besser, das offensichtliche Fehlen von Wörtern als effiziente Instrumente öffentlicher Kommunikation erwiesen haben, wird argumentiert, dass auch *Texte ohne Wörter* Repräsentanten der Kategorie *Text* sind, wenn auch periphere, untypische (vgl. Lakoff 1987, 91-115). In diesem Zusammenhang soll gezeigt werden, dass *Texte* keine vom Rezipienten unabhängigen, objektiven, als Objekte vorliegende Gegenstände sind, sondern der Mitwirkung von Diskursteilnehmerinnen bedürfen, um als *Texte* zu funktionieren und dadurch überhaupt erst zu entstehen. Dies gilt insbesondere, aber eben nicht ausschließlich für *Texte ohne Wörter*.

Der Verweis auf Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte* hat im vorliegenden Zusammenhang jedoch noch einen zweiten Sinn. Er veranschaulicht die Tatsache, dass Verfahren wie das ostentative Weg- und Auslassen, das In-Szene-Setzen eines Fehlens zu kommunikativen Zwecken nicht allein in der Rede, im Sprechen, Schreiben oder auch Gebärden realisiert werden. Vielmehr zeigen sich auch in Werken der Musik oder der bildenden Kunst Leerstellen, die, als solche wahrgenommen, Rezipierenden die Gelegenheit bieten, ja von ihnen verlangen, sie im Hören, Betrachten, Gebrauchen mit Sinn zu füllen. Hier ist etwas erkennbar weggelassen, und dieses Weglassen wird bemerkt und verstanden. Kunstwerke unterschiedlicher Genres bieten hierfür Experimentierfelder, was anhand einiger konkreter Beispiele illustriert wird (3). Eine Schlussbemerkung (4) fasst die vorgetragenen Argumente, Beobachtungen und Analysen zusammen.

2 Keine *Texte* oder *Texte ohne Wörter*?

Die leeren Zettel, die chinesische Studentinnen und Studenten im November 2022 Kameronas und der Polizei entgegenhielten, waren äußerst effiziente Medien der Kommunikation. Sowohl die Vertreter des chinesischen Staates als auch Medienrezipientinnen weltweit verstanden, worum es hier ging: um einen Protest gegen die als restriktiv empfundene Informationspolitik der staatlichen Autoritäten, die die Bevölkerung über die Entwick-

lung der COVID 19-Krise hinsichtlich Inzidenz-Zahlen, Todesfällen und Gefahren des Virus auch dann noch weitestgehend im Dunkeln hielten, als die Einschränkungen der Bewegungsfreiheit im Alltag und harte Sanktionen bei Verstößen gegen die erlassenen Regeln längst implementiert waren und strengstens durchgesetzt wurden (zu diesen Protestformen vgl. Fix, Schröder und Markewitz im vorliegenden Heft).

Zwischen der Perspektive der Menschen, die in Beijing, Shanghai und anderen Demonstrationsorten an den Geschehnissen als Akteure oder direkte Beobachterinnen beteiligt waren, und derjenigen der Nachrichtenrezipientinnen besteht allerdings ein Unterschied. Die Augenzeugen vor Ort verstanden die Bedeutung der leeren Zettel unmittelbar, indem sie diese im Zusammenhang ihres Kontextwissens wahrnahmen. Dieses Wissen betraf über die allgemein eingeschränkte Meinungsfreiheit und das Misstrauen in offizielle Verlautbarungen hinaus auch Erfahrungen mit ganz konkreten Maßnahmen wie Ausgangsbeschränkungen, Meldepflichten usw., die sich von Stadt zu Stadt durchaus unterschieden. Für die Menschen vor Ort waren die Blätter Teile eines komplexen kommunikativen Gesamtzusammenhangs, in den sie eingebettet waren. Ein deutscher Leser, der möglicherweise ein paar Tage später Fotos von den Ereignissen in einem Online-Nachrichtenportal sah, verfügte über dieses konkrete und anschauliche Kontextwissen nicht, auch wenn er mit der Verwendung weißer Blätter als Mittel des Protests unter anderen politischen Umständen, wie etwa Demonstrationen von Russinnen und Russen gegen den Krieg ihres Landes gegen die Ukraine, möglicherweise vertraut war (vgl. auch Fix in diesem Heft). Zumindest scheint das die durchaus plausible Annahme der Redaktionen gewesen zu sein, die mehr oder weniger ausführlich, und sei es nur in der Form von Bildunterschriften, über diesen Kontext aufklärten.

Die Frage, ob es sich bei den leeren Blättern der chinesischen Studentinnen und Studenten um *keine Texte* handelt, wird im Folgenden in den Zusammenhang zweier Annahmen gestellt:

- (1) Texte als komplexe sprachliche Zeichen sind keine Gegenstände, sondern Ergebnisse individueller hermeneutischer Prozesse.
- (2) *Text* ist, das haben Autorinnen wie Barbara Sandig (2000) und Kirsten Adamzik (2016, 41-43) dargelegt, eine prototypikalische, eine radiale Kategorie im Sinne der Prototypentheorie und der kognitivistischen Semantik, wie sie u. a. George Lakoff (1987) und John R. Taylor (1995) entwickelt haben.

2.1 Texte sind keine Gegenstände

Prototypische Gegenstände sind Entitäten, die hinsichtlich ihrer Identität und ihrer Merkmale weitgehend unabhängig von einem Beobachter sind oder zumindest als solche gedacht werden können. Gegenstände bleiben dieselben, auch wenn sie von unterschiedlichen Beobachterinnen von unterschiedlichen Standpunkten aus oder eben auch gar nicht wahrgenommen werden. Für diesen Tisch da, auf dem mein Rechner steht, gilt

das oder für den Eiffelturm in Paris, insofern er ein physisches Gebilde aus Metall und anderen Baustoffen darstellt, nicht aber in seiner Funktion als Symbol für Frankreich. Mit Texten verhält es sich anders. Texte sind sprachliche Zeichen. Als solche *haben* sie keine Bedeutung oder kommunikative Funktion in dem Sinne, in dem ein Gegenstand Eigenschaften wie etwa Größe, Farbe oder Umfang hat. Wie andere sprachliche Zeichen auch *sind* sie Form-Bedeutungs-Paare (vgl. z. B. Lakoff 1987, 467), die, um den Begriff de Saussures (2014, 63-64) zu verwenden, als wechselseitige *Assoziation* der beiden „Seiten“ des sprachlichen Zeichens entstehen. Was ohne Bedeutung ist, ist demnach kein Text. Was von einem Text sichtbar ist oder wird, die Text-„Oberfläche“, ist daher nichts weiter als eine physische, eine (typo-)graphische Form, die als solche weder eine grammatische Struktur noch eine Bedeutung hat und haben kann, wenn man darunter nicht behavioristisch die zwangsläufige, weil physiologisch determinierte Reaktion eines Körpers auf einen auf ihn einwirkenden physischen Reiz verstehen möchte. Erst der Leser, der diese Form wahrnimmt und seine Aufmerksamkeit darauf richtet, weist diesem Phänomen eine sprachliche Struktur zu und assoziiert diese in einem interpretativen Akt mit einer Bedeutung bzw. mit einer kommunikativen Funktion. Schon de Saussure (2014, 105) hat darauf hingewiesen, dass dieser psychische, kognitive Vorgang nicht in einer Richtung, von der Wahrnehmung des physischen Phänomens über die grammatische Strukturierung zur semantischen Interpretation, verläuft, sondern ein Wechselspiel darstellt, in dem sich formales und inhaltlich-funktionales Verstehen wechselseitig bedingen. Es ist erst dieser kognitive Akt, der das Zeichen und also auch den Text überhaupt entstehen lässt. So stellt de Saussure im Hinblick auf die gesprochene Sprache fest:

Das letztere [d. h. das Lautbild als eine der beiden Komponenten des bilateralen Zeichens; T.W.] ist nicht etwa der materielle Laut, der rein physischen Charakter hat, sondern der psychische Abdruck dieses Lautes, die Darstellung, die uns das Zeugnis unserer Sinne liefert; es ist sensorischer Natur, und wenn wir es manchmal „materiell“ nennen, so nur in dem Sinne und im Gegensatz zum anderen Element dieser assoziativen Verbindung, dem Konzept, das allgemein abstrakter ist. (de Saussure 2014, 104-105)

Was de Saussure für Sprache in ihrer lautlichen Modalität ausführt, lässt sich auf Geschriebenes übertragen, auf ein „Schriftbild“, das eine Leserin erst bildet, wenn sie ihren Aufmerksamkeitsfokus auf eine graphische Struktur richtet, die ihrerseits „rein physischen Charakter hat“, auf der Grundlage ihres sprachlichen, medienbezogenen und enzyklopädischen Wissens als Text interpretiert und somit liest. Erst dadurch werden Texte als sprachliche Zeichen geschaffen, durch eine kognitive Synthese, die sprachliche Form und Bedeutung miteinander assoziiert. Texte entstehen auf der Basis der Wahrnehmung physischer Objekte; selbst sind sie jedoch keine. Was Menschen wahrnehmen, gedruckt auf Papier, einem Bildschirm oder einer andersartigen medialen Oberfläche sehen, ist Material, ist ein physisch komplexes Signal ganz im Sinne der Mathematiker Claude Shannon und Warren Weaver (1964), deren einflussreiches Modell allein der Veranschaulichung der ersten, der „technischen“, von drei Kommunikationsebenen dient (vgl. z. B. Weaver 1964), nicht aber darauf abzielt, die Probleme zu erhellen, die darin liegen, die semantische

Interpretation des Signals (Level B) und seine pragmatisch-kommunikative Funktion (Level C) zu analysieren, die Weaver wie folgt voneinander unterscheidet:

Three Levels of Communications Problems

[...]

LEVEL A. How accurately can the symbols of communication be transmitted? (The technical problem.)

LEVEL B. How precisely do the transmitted symbols convey the desired meaning? (The semantic problem.)

LEVEL C. How effectively does the received meaning affect conduct in the desired way? (The effectiveness [or pragmatic; T.W.] problem.). (Weaver 1964, 4)

Dass Bedeutung und damit auch Kohärenz nicht ohne das Zutun der Diskursteilnehmer:innen entstehen, wird in Übereinstimmung mit der textlinguistischen Literatur seit de Beaugrande/Dressler (1981) auch von Nina Janich hervorgehoben, die im Anschluss an ihre Erörterung der Texttheorie Julia Kristevas anmerkt:

Der offene poststrukturalistisch-dekonstruktivistische Textbegriff hat durchaus gewisse Gemeinsamkeiten mit pragmatisch-kommunikativen und kognitions-wissenschaftlichen Textauffassungen [...]: Diese betrachten den Text als etwas Dynamisches, als Produkt von Formulierungs- und Interpretationshandlungen [...], der prinzipiell in Produktions- und Rezeptionssituationen eingebunden ist [...]. Seine Kohärenz und Bedeutung erhält ein Text somit auch aus textlinguistischer Sicht nicht nur und nicht primär durch die Textstruktur, sondern durch entsprechende (Re-)Konstruktionsleistungen durch die kommunikativ Handelnden, also durch Autor *und* Leser. Textverstehen wird dabei nicht mehr nur als Dekodierung, sondern durchaus als „aktive Re-Kreation“ aufgefasst. (Janich 2008, 179-180, Hervorhebung im Original)

Vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten ist mit de Saussure davon auszugehen, dass auch die von Janich als Basis von Bedeutung genannte Textstruktur, verstanden als grammatische, formale Ordnung eines Texts, nicht auf der Ebene des materiellen Signals (Weavers Level A) festgelegt ist, sondern das Ergebnis einer erst durch Schreiber und Leser vollzogenen kognitiven Strukturierung darstellt. Unter dieser Voraussetzung sind „Textverstehen“, d. h. die Verbindung von sprachlicher Form und Bedeutung, und „aktive Re-Kreation“ als eigentliche Textkonstruktion aufzufassen.

Ähnliches lässt sich auch für Hausendorf/Kesselheim (2008) feststellen, die die Kategorie *Text* in der Tradition von de Beaugrande/Dressler (1981) mit Bezug auf eine Reihe von Merkmalen bestimmen:

Ein Text ist also, vereinfachend gesagt, ein lesbares Etwas, das begrenzt [1], in seinen Erscheinungsformen verknüpft [2] und thematisch zusammengehörig [3], pragmatisch nützlich [4], musterhaft und auf andere Texte beziehbar [6] ist. (Hausendorf/Kesselheim 2008, 23; zit. n. Adamzik 2016, 105)

Adamzik ist zuzustimmen, wenn sie feststellt, dass diese Definition auf Eigenschaften verweist, die – mit Ausnahme von [1], also Weavers Level A – einem Text bzw. eigentlich

einer graphischen Struktur, einem als Text gelesenen physischen Signal nicht objektiv zukommen, sondern vom Leser zugeschrieben werden (vgl. Adamzik 2016, 105).

Der Begriff *Text* als einer semiotischen, formal strukturierten und bedeutungsvollen Entität, die als Gegenstand unabhängig von denen Bestand hat, die ihn produzieren und verstehen, löst sich vor dem Hintergrund des oben Ausgeführten und des zuletzt Referierten auf. Adamzik jedoch geht nicht so weit, diese Schlussfolgerung zu ziehen, wenn sie ihre Erörterung des Textbegriffs und der Rolle, die Textualitätsmerkmalen dabei zukommt, zusammenfasst. Zwar beschreibt sie ihre eigene Sicht als „die konsequente Abkehr von der Vorstellung, es gäbe objektiv (oder auch nur intersubjektiv) feststellbare Eigenschaften, die einen Text zum Text machen [...]“. Andererseits betont sie:

Damit wird nicht bestritten, dass es *objektiv feststellbare Merkmale* gibt, jedoch besonderer Wert darauf gelegt, dass gegenüber diesen eine viel größere Bedeutung den *Deutungskategorien* zukommt, mit denen wir uns Texten nähern. (Adamzik 2016, 113, Hervorhebungen im Original)

Adamzik geht also offenbar davon aus, dass Kommunikaten Eigenschaften unabhängig von deren Produktion und Rezeption durch die Diskursteilnehmer:innen zukommen und dass dies Eigenschaften sind, die die Identität des Kommunikats als Text gewährleisten. So kann sie dann auch davon sprechen, dass „wir uns Texten nähern“, also Gegenständen, die bereits ohne unser Zutun vorhanden sind.

Welche die erwähnten „objektiv feststellbare[n]“ Textmerkmale sind, führt die Autorin allerdings nicht aus. Wenn außerdem, wie von ihr nahe- und oben dargelegt, formale Textstruktur, Kohärenz, kommunikative Funktion, intertextuelle Bezüge etc. einerseits Deutungskategorien, d. h. Zuschreibungen, darstellen und deren Vorliegen ein Kommunikat andererseits überhaupt erst als Text auszeichnen, dann folgt daraus, dass auch Texthaftigkeit selbst eine Zuschreibung ist. Texte sind dann also keine „objektiven“ Gegenstände, sie sind nicht sichtbar, sondern das Ergebnis eines kognitiven Prozesses, in dessen Verlauf Lesende Wahrgenommenes mit Gewusstem und Erwartetem in Verbindung bringen und auf diese Weise als bedeutungsvoll verstehen.

Diese Schlussfolgerung bildet nun den Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen und Analysen.

2.2 Text als radiale Kategorie

Was im vorangegangenen Absatz dargelegt wurde, lässt sich auf den erwähnten Fall der leeren Blätter anwenden. Es *waren* keine Texte, was die Protestierenden in den Händen und Polizei, Kameras und der Medienöffentlichkeit entgegenhielten. Doch auch Plakate mit Aufschriften wie „KEINE ZENSUR!“ oder „Geben Sie Gedankenfreiheit!“ wären in diesem Sinne keine Texte *gewesen*. Zu Texten werden diese Gegenstände, wenn sie *als* Texte gelesen werden. Basis und Ausgangspunkt dieses semiotischen und hermeneutischen Prozesses sind materielle Objekte, deren physische, intersubjektiv zugängliche Struktur die Bandbreite plausibler Interpretationen einschränkt. Insofern ist der Unterschied zwischen den weißen Blättern und typischen Demonstrationstransparenten („Wir sind das Volk“,

„Keine Gewalt“) gradueller, quantitativer Art. Sie alle sind angewiesen auf Leserinnen, die das, was sie sehen, in einen bestimmten inhaltlichen und pragmatischen Zusammenhang stellen.

Weißer Blätter sind untypische Protestplakate. Diejenigen jedoch, die Protestierende im Jahr 2022 in chinesischen Städten in den Händen hielten, waren unter den dort obwaltenden Umständen als Protestplakate verstehbar.

Das war möglich, gerade weil sie nicht etwas prinzipiell Anderes repräsentierten als Texte. Es handelte sich also nicht um *keine Texte*. Vielmehr haben wir es hier, insofern sie wahrgenommen und verstanden, insofern auf sie reagiert wurde, mit ungewöhnlichen Exemplaren einer radialen Kategorie der Art zu tun, wie sie in den Kognitionswissenschaften zuerst von Eleanor Rosch (1973) und anschließend u. a. von George Lakoff (1987) und John R. Taylor (1995) und für die Kategorie *Text* von Sandig (2000), Adamzik (2016, 41-43) und anderen beschrieben wurde. Das von den Protestierenden realisierte kommunikative Verfahren lässt sich als ein Spiel beschreiben, in dem es darum ging, einerseits verständlich zu kommunizieren und andererseits daraus Nutzen zu ziehen, dass die Bedeutung des in einen öffentlichen Raum gestellten Kommunikats durch Interpretation seitens der Rezipierenden zustande kommt, wenn die Umstände allen Beteiligten hinreichend bekannt sind. Letzteres erlaubt es Autorinnen, die Verantwortung für die Bedeutung eines Texts von von sich selbst auf die Leserinnen zu verschieben. Unter Bedingungen politischer Zensur und Einschränkung der Meinungsfreiheit schützt ein solches Vorgehen möglicherweise vor Sanktionen der Staatsgewalt (vgl. Steimer 2022).

Kommunikation durch ostentatives Weg- und Offenlassen findet sich nicht nur im Rahmen der politischen oder Alltagsinteraktion. Auch dort, wo es nicht primär um die Realisierung bestimmter kommunikativer Ziele, sondern darum geht, Varianten von Ausdrucksmöglichkeiten zu erforschen, werden entsprechende Verfahren erprobt. Dies gilt für Künste unterschiedlicher Genres, von der Poesie über die bildende Kunst bis zur Musik. Im Folgenden werden einige Werke vorgestellt und gezeigt, wie angesichts von Schweigen, Weglassen und Leere Bedeutung entstehen kann.

3 Offenheit als Interpretationsangebot – Beispiele aus den Künsten

Bisher wurde dargelegt, dass Texte nicht einfach *sind*, also dem Rezipienten, der Leserin als mit sich selbst identische Objekte gegenüberstehen. Stattdessen, so wurde argumentiert, entstehen sie vielmehr erst jeweils durch die kognitive Aktivität der einzelnen Beteiligten, die ein Objekt *als* Textoberfläche und damit als Sinnangebot interpretieren. Sie tun dies auf der Basis je eigener Erwartungen, ihres Vorwissens und mithilfe von pragmatischen Schlussverfahren. Das Beispiel der leeren Blätter macht deutlich, dass dies für unterschiedliche Rezipientinnen und Rezipientengruppen zu unterschiedlichen Verständnissen führt, ja führen muss und soll in dem Maße, in dem deren Erwartungen, Interessen und Vorwissen sich voneinander unterscheiden. Dies alles gilt für jeden Text, tritt aber mit Blick auf den Extremfall der weißen Blätter besonders deutlich hervor.

Seine Aufnahme in die Anthologie sowie der Titel kennzeichnen dieses Werk als Lied bzw. als Gesang. Auf den ersten Blick erscheint diese Einordnung absurd, und vom *Blick* als Modus der Rezeption muss tatsächlich die Rede sein, denn anders als gewöhnliche Lieder hat das hier vorliegende weder Wörter noch eine in Noten notierte oder als bekannt voraussetzbare Melodie. Bei näherer Betrachtung aber und wenn man über das entsprechende Genrewissen verfügt und mit der Wahrnehmung der Abbildung verknüpft, tritt die Lied- und damit die Texthaftigkeit des Ganzen hervor. Das beginnt mit der Überschrift, die kulturhistorisch entsprechend Informierte auf Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Nachtgesang* (2017 [1804]) und dessen Vertonung durch Franz Schubert (2008 [1814]) verweist. Der symmetrische Aufbau des Werks und die regelmäßige Gliederung in Verse entspricht den Möglichkeiten, die den Rahmen der Gattung *Gedicht* bilden. Die in Zeilen angeordneten Glyphen — und ∪ werden seit der Antike für die Repräsentation silbenmessender oder quantifizierender Metren verwendet, also der regelmäßigen Abfolge von langen und kurzen Silben im Vers. Die Anordnung dieser graphischen Elemente evoziert, als ein frühes Beispiel konkreter Poesie, unterschiedliche visuelle Gestalteffekte. Zum einen lässt sich das gesamte Gedicht als Umriss eines Fisches lesen, dessen Schwanzflosse durch den auf zwei Zeilen verteilten Titel angedeutet ist; zum anderen erscheinen jeweils Paare des Kürzezeichens und ein mittig darunter angeordnetes Längenzeichen als die geschlossenen Augen und den entspannten Mund eines schlafenden Gesichts. Dies wiederum lässt sich mit Goethes *Nachtgesang* in Verbindung bringen, dessen lyrisches Ich vom Träumen spricht und seinen Adressaten am Ende jeder Strophe auffordert: „Schlafe! was willst du mehr?“.

Wer sich Christian Morgensterns Werk, weil es ihm beispielsweise als Teil einer Anthologie begegnet oder als Gegenstand der Analyse im Rahmen einer schulischen Prüfung, mit der Erwartung nähert, es handle sich um ein Gedicht, wer darüber hinaus über Wissen bezüglich der Gattung *Gedicht* und kulturhistorischer Zusammenhänge verfügt, wie sie oben skizziert wurden, kann *Fisches Nachtgesang* als Gedicht lesen. So entsteht der Text in einem Leser, ein Gedicht, wenn auch kein prototypisches, während die wahrgenommene, gegenüber ihrer Umgebung abgegrenzte physische Gestalt für andere buchstäblich stumm, d. h. unverständlich, bedeutungslos, möglicherweise rätselhaft und eine bloße, regelmäßige Abfolge von liegenden Bögen und Strichen bleibt.

3.2 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Lieder ohne Worte* – keine Lieder?

Auch Mendelssohn Bartholdy nutzt eine Überschrift, um 48 zwischen 1829 und 1845 entstandene Klavierstücke zusammenzufassen und sie als *Lieder* zu charakterisieren. Gleichzeitig macht er dabei auf einen Widerspruch oder doch eine Spannung im Verhältnis zu dem aufmerksam, was besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bürgerliches Allgemeingut ist: 20 Jahre nach Erscheinen von Clemens Brentanos und Achim von Arnims (2006) romantischer Liedersammlung unter dem Titel *Des Knaben Wunderhorn*

handelt es sich hier, wie rund ein Jahrhundert später bei Morgenstern, um Lieder ohne Worte.

Frieder Reininghaus analysiert das kulturbürgerliche Umfeld, in das hinein Mendelssohn Bartholdy seine Klavierstücke publizierte und damit den Kontext, in dem sie als Lieder rezipiert und verstanden wurden. Dies veranschaulichend, zitiert Reininghaus Robert Schumann, Zeitgenosse und kompetenter Rezensent seines Kollegen, der die aktive, die kreative Rolle derjenigen hervorhebt, die Mendelssohn Bartholdys Stücke musizierend überhaupt erst entstehen lassen:

Wer hätte nicht einmal in einer Dämmerstunde am Klavier gesessen (ein Flügel erscheint zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. (Robert Schumann; zit. n. Reininghaus 1973, 37)

Lieder ohne Worte sind keine Lieder prototypischer Art, keine als solche offensichtlichen Exemplare dieses musikalisch-poetischen Genres. Indem der Autor seine Kompositionen um 1830, also zur Zeit der literarischen Romantik mit ihrem in Deutschland großen Interesse an der Volkskunst, für sein Auditorium als Lieder kennzeichnet, macht er ihm ein Interpretationsangebot, das diejenigen annehmen oder auch nachempfinden können, die über das nötige, in der bürgerlichen Gesellschaft der Zeit voraussetzbare Wissen verfügen. So lädt er dazu ein, im Klavierspiel und beim Hören die einfache, strophische Form und die Singbarkeit der Melodie zu erkennen, die, wie von Schumann beobachtet, zum Mitsummen einzuladen scheint und auf diese Weise Lieder entstehen lässt.

3.3 John Cage, *Organ2/ASLSP* und 4'33'' – keine Musik?

Zum Wesen von Musik gehört Klang. Musik lässt sich auch als durch Klang strukturierte Zeit charakterisieren (Buhles 1998). John Cage konterkariert diese Erwartung in seiner 1987 in Metz uraufgeführten Komposition für Orgel *Organ2/ASLSP* („As Slow as Possible“). Die erneute Realisierung des Stücks, die am 5. September 2001 in der ehemaligen St. Burchardi-Kirche in Halberstadt begann und laut Partitur im Jahr 2640 enden wird, zerdehnt die Musik aufs Äußerste.



Abb. 2: Ausschnitt aus der Partitur zur Realisierung von John Cages *Organ2/ASLSP* in Halberstadt (John-Cage-Orgelstiftung, o.J.)

Zu Beginn verzeichnet die Partitur eine lange Generalpause, die in Anwesenheit eines Publikums einsetzt, als am 89. Geburtstag des Komponisten der Balg beginnt, Luft durch die Orgel zu blasen. Erst 17 Monate später wird diese die ersten Töne zum Erklingen bringen. Die anfängliche, lange Klangpause ist für die meisten „Zuhörerinnen“ als solche nicht wahrnehmbar, weil Anfang oder Ende außerhalb der Zeitspanne ihrer Anwesenheit liegen. Und doch ist sie Teil der Aufführung eines *Musikstücks*, das für ein über das Projekt, seine Vorgeschichte und seine Konzeption informiertes Publikum als solches erlebbar ist (s. auch Wu/Weber 2023, 168). Die Stille wird so als Pause verstehbar, die eine Spannung erzeugt, die sich durch das Einsetzen der Töne an ihrem Ende auflösen wird. Der Kirchenraum mit dem Instrument ist als typischer Aufführungsort sakraler Musik bekannt und aufgrund seiner Einrichtung erkennbar. Die Mitanzwesenheit anderer Menschen, ihr möglicherweise hörbares Atmen, Husten, ihr im Regelfall konzentriertes, jedenfalls insgesamt konzertbesuchstypisches Verhalten lassen diejenige, die sich gleichzeitig im Raum befinden, als Mitglieder einer Gruppe, als Teile eines Publikums begreifen. All dies sind Erfahrungen, die beim Hören sakraler Musik, etwa auch beim Erklingen einer Bach'schen Kantate oder eines von der Empore leise tönenden gregorianischen Choral, gemacht werden können.

Das musikalische Spiel mit der Stille und mit den Erwartungen und Erfahrungen, die sie unter bestimmten Umständen induziert, vollzieht John Cage (2020 [1953]) in einer anderen, nicht weniger radikalen Weise auch in *4'33"*. Der Titel gibt die vorgesehene Gesamtdauer der drei Sätze mit vier Minuten und 33 Sekunden an, während deren kein einziger absichtsvoll produzierter Ton erklingen soll. Cage selbst sieht für Aufführungen „jederart Instrument oder Kombination von Instrumenten“ vor, und entsprechend reichen die Realisierungen von Solodarbietungen mit einem Flügel bis hin zum Orchesterkonzert der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Kirill Petrenko (Cage 2020). Aufnahmen dieser Aufführungen zeigen viele Merkmale prototypischer Konzerte: Ein Publikum versammelt sich in einem Konzertsaal, begrüßt die Musiker mit Beifall und verstummt, als der Dirigent seinerseits grüßt, sich den Instrumentalistinnen zuwendet und sich die konzentrierte Stille vor dem erwarteten Anheben der Musik ausbreitet. Alle nehmen eine spannungsvolle Haltung ein, Petrenko gibt den Einsatz. Kein Ton erklingt, kein Instrument bringt die Luft zum Schwingen. Alle verharren weitestgehend unbewegt. Nach 30 Sekunden und dann nach weiteren zwei Minuten, 23 Sekunden erfolgen Übergänge zwischen den in der Partitur mit „*Tacet*“ (‘Schweigen’) überschriebenen Sätzen, die durch das Dirigat, etwas Bewegung im Orchester, einen vorübergehenden, beobachtbaren Spannungsabfall usw. markiert sind. Nach reichlich viereinhalb Minuten endet die Darbietung, worauf das Publikum applaudiert, der Dirigent sein Pult verlässt und abtritt, wahrscheinlich (hier endet die Aufnahme), um bei anhaltendem Beifall zurückzukehren und seinerseits dem Publikum zu danken, ebenso seinen Musikern, und all das zu tun, von dem die meisten im Saal wissen, dass es bei einem solchen Anlass geschieht.

Es handelt sich hier nicht etwa um eine musikalische Variante von *Des Kaisers neue Kleider*, um eine Art Kunstbetrug. Keine der Anwesenden glaubt, es erklängen Harmonien,

Rhythmen, Melodien, die für alle anderen hörbar wären. Der Applaus des Publikums gilt sicher nicht der schieren körperlichen Leistung, einer Körperbeherrschung, die die Orchestermitglieder bewegungslos während der Schweigesätze demonstrieren. Hier gibt es keine „äußere“ Musik als strukturierten physischen Schall, sondern, zumindest für einige im Raum, eine „innere“ Musik, die entstehen kann aus einem Zusammenspiel des sinnlich Wahrgenommenen, des Wissens und der Erwartungen im Hinblick auf ein Konzert, und, möglicherweise, der Erfahrung, dass diese Erwartungen in wesentlicher Hinsicht gerade nicht erfüllt werden. Für denjenigen, dem die Vorgänge in einem Konzertsaal gänzlich fremd sind und der unvorbereitet in die Vorstellung ging, muss das Geschehen unverständlich und äußerst seltsam erscheinen.

3.4 Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch, *Schwarzes Quadrat* (1915) – kein Gemälde?

Malewitsch zeigt dieses in Öl gemalte Bild mit den Maßen von 79,5 x 79,5 Zentimetern zum ersten Mal 1915 im Rahmen der Futuristen-Ausstellung *0,10* in St. Petersburg. In den folgenden 20 Jahren wird er weitere Fassungen mit unterschiedlicher Seitenlänge anfertigen und ausstellen. Zu sehen ist eine monochrome Fläche. Das Schwarze Quadrat gleicht in dieser Hinsicht den oben gewürdigten weißen Blättern der chinesischen Demonstranten, auch wenn die Oberflächenstruktur des Bilds durch den verwendeten Untergrund und die teils mehrfache Übermalung komplexer ist. Nicht nur zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die radikale Abkehr von der gegenständlichen Malerei, von der Kunst, die etwas bildet oder gar abbildet ebenso programmatisch wie verstörend. Und verstörend oder schlicht als Kunstwerk unverständlich ist sie auch heute für die meisten derjenigen, die ihr begegnen, ohne sie in einen kunsthistorischen Zusammenhang einordnen zu können. Hinweise, die eine solche Kontextualisierung erleichtern, kann die Inszenierung eines Werks geben, ihre Präsentation in räumlicher Beziehung zu anderen Bildern. Abbildung 3 zeigt das Schwarze Quadrat zusammen mit anderen avantgardistischen Arbeiten in der St. Petersburger Ausstellung:

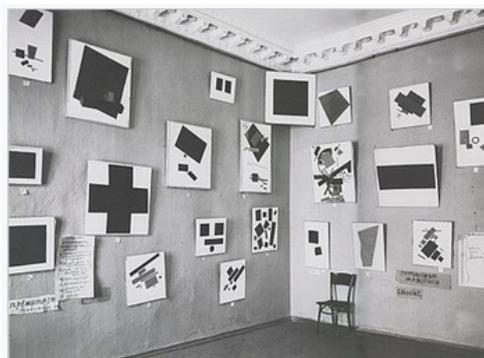


Abb. 3: Das Schwarze Quadrat in der St. Petersburger Ausstellung *0,10* im Jahr 1915, hier: in der Raumecke ganz oben unmittelbar unter dem Deckengesims (Schwarzes Quadrat 2024)

Malewitschs Kunst entstand, wie die anderer Vertreter der europäischen Kunstavantgarde des frühen 20. Jahrhunderts, etwa Wassily Kandinskys, im Zusammenhang intensiver Reflexionen über künstlerische Verfahren und das Wesen von Gestaltungsfaktoren wie Farbe, Linie und Fläche. Malewitsch fasste diese theoretischen Überlegungen unter dem Begriff *Suprematismus* zusammen, zu dem er sich in unterschiedlichen Schriften äußerte (vgl. z. B. Malewitsch 1994 [1922]). Wer mit diesen Überlegungen mehr oder weniger vertraut ist, wird das Schwarze Quadrat, das aufgrund seiner reinen physischen Gestalt kaum Anknüpfungspunkte für seine Rezeption bietet, in ihrem Licht betrachten. Für wen dies nicht gilt, wird ein großes schwarzes Quadrat sehen, das für ihn kaum zu einem vielschichtigen, komplexen, anregenden Kunstwerk wird.

4 Schlussbemerkung

Die weißen Blätter der chinesischen Studentinnen aus dem Jahr 2022, Christian Morgensterns *Fisches Nachtgesang*, Felix Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte*, John Cages *Organ²/ASLSP* und *4'33"* sowie Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat* haben etwas gemeinsam, wenn und insofern sie als Zeichen, als bedeutungsvolle Entitäten verstanden werden. In diesem Beitrag ging es darum zu zeigen, dass diese Werke als materielle, physische, wahrnehmbare Gegenstände notwendigerweise ohne Bedeutung oder Funktion sind. Bedeutungsvoll und damit zu Texten, Musikstücken, Gemälden werden sie im Verständnis von Rezipientinnen, also wenn sie „aufgeführt“, gelesen, angehört und vermöge entsprechenden Hintergrundwissens und damit verbundenen Erwartungen und Interessen interpretiert werden und erst dadurch Bedeutungsvolles entsteht.

Texte sind komplexe, bilaterale sprachliche Zeichen, d. h. Verknüpfungen von Form und Bedeutung; fehlt eine der beiden „Seiten“ handelt es sich nicht um einen Text. Eben aus diesem Grund *sind* weiße Blätter als physische Gegenstände keine Texte, denn wie könnte etwas Materielles mit einer Bedeutung, die prinzipiell nichtphysischer Natur ist, verknüpft oder assoziiert sein. Eine solche Verbindung scheint überhaupt nur denk- und beschreibbar als Prozess und Ergebnis des Meinens und Verstehens und damit als kognitiver Akt von Sprechenden/Schreibenden und Hörenden/Lesenden. Eben deshalb konnte das Zeigen der weißen Blätter kommunikativ effizient und gleichzeitig subversiv werden. Die Demonstrierenden konnten damit rechnen, dass die unterschiedlichen von ihnen angesprochenen Adressatengruppen die gezeigten Gegenstände bzw. deren Wahrnehmungsbilder mit entsprechenden Bedeutungen assoziieren würden; die Blätter selbst waren als Gegenstände ganz unschuldig, weil bedeutungslos. Es ist Ferdinand de Saussure und damit einer von denen, auf dessen Überlegungen die moderne Semiotik und besonders die Sprachwissenschaft bis heute aufbauen, der diese Bedeutungslosigkeit rein physischer Laute mit großem Nachdruck hervorhebt.

Kunstwerke, im modernen, westlichen Verständnis von Kunst, können als außerhalb funktionaler, gesellschaftlicher, politischer Diskurse stehend und frei von ihren pragmatischen Bedingtheiten rezipiert werden. Das macht Kunst zu einem Experimentierfeld,

auf dem Verfahren der Bedeutungsgenerierung ohne Rücksichtnahme auf bestimmte kommunikative Ziele erprobt werden können. Die oben vorgestellten Arbeiten tun dies auf unterschiedliche Weisen.

Nun sind Werke wie 4'33“ und *Schwarzes Quadrat* ebenso wenig prototypische Vertreter der Gattungen Komposition bzw. Gemälde, wie dies bei den Protest-,Plakaten‘ in Beijing oder Shanghai der Fall war. In ihrer Reduktion und Einfachheit weisen sie jedoch in besonders deutlicher Weise auf etwas hin, machen vor allem die musikalischen Werke Cages und Mendelssohn Bartholdys erlebbar, was auch für Thomas Manns Romane, die Aufführung einer Beethoven-Symphonie oder Raffaels Sixtinische Madonna gilt. Auch deren Struktur und Bedeutung liegt „im Auge des Betrachters“, „im Ohr des Zuhörers“.

Quellen

- Arnim, Achim von/Brentano, Clemens (Hrsg., 2006) *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Nachdruck der Ausgabe von 1923. Frankfurt, M./Leipzig: Insel.
- Cage, John (2020) 4'33“ [Partitur publiziert 1953]. Eingespielt von den Berliner Philharmonikern unter Kirill Petrenko am 2. November 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU> [zuletzt aufgerufen am 20.03.2024].
- Goethe, Johann Wolfgang von (2017) Nachtgesang (1804). In: *Projekt Gutenberg*. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/gedichte/chap073.html> [zuletzt aufgerufen am 25.03.2024].
- Morgenstern, Christian (1981) *Alle Galgenlieder*. Fotomechanischer Nachdruck der 1932 erschienenen Erstausgabe. Zürich: Diogenes.
- Schubert, Franz (2008) *Nachtgesang* (1814). URL: <https://www.schubertlied.de/die-lieder/nachtgesang> [zuletzt aufgerufen am 25.03.2024].

Literatur

- Adamzik, Kirsten (2016) *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*. 2., völlig neu bearbeitete, aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Amon, Reinhard (2011) Eintrag „Lied ohne Worte“. In: Amon, Reinhard/Gruber, Gerold (Hrsg.) *Lexikon der musikalischen Form. Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien/Stuttgart: Doblinger/Metzler, 200-220.
- Beaugrande, Robert-Alain de/Dressler, Wolfgang Ulrich (1981) *Introduction to text linguistics*. London: Longman.
- Buhles, Günter (1998) Die Musik als Medium zur Strukturierung der Zeit. Die Frage nach dem richtigen Tempo. In: *Das Orchester* 46 (10), 8-11.

- Fix, Ulla (2008) Nichtsprachliches als Textfaktor: Medialität, Materialität, Lokalität. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 36 (3), 343-354.
- Janich, Nina (2008) Intertextualität und Text(sorten)vernetzung. In: Janich, Nina (Hrsg.) *Textlinguistik. 15 Einführungen*. Tübingen: Narr, 177-196.
- John-Cage-Orgelstiftung (o. J.) *John-Cage-Orgel-Kunst-Projekt Halberstadt*. URL: <https://www.aslsp.org/das-projekt.html> [zuletzt aufgerufen am 20.03.2024].
- Lakoff, George (1987) *Women, fire, and dangerous things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Malewitsch, Kasimir (1994) *Suprematismus – die gegenstandlose Welt* [Zuerst: Witebsk 1922]. Ostfildern: Du Mont.
- Reininghaus, Frieder (1975) Studie zur bürgerlichen Musiksprache Mendelssohns „Lieder ohne Worte“ als historisches, ästhetisches und politisches Problem. In: *Die Musikforschung* 28 (Heft 1), 34-51.
- Rosch, Eleanor (1973) Natural categories. In: *Cognitive Psychology* 4, 328-350.
- Sandig, Barbara (2000): Text als prototypisches Konzept. In: Mangasser-Wahl, Martina (Hrsg.) *Prototypentheorie in der Linguistik. Anwendungsbeispiele – Methodenreflexion – Perspektiven*. Tübingen: Stauffenburg, 93-112.
- Saussure, Ferdinand de (2014) Vorlesung zur allgemeinen Sprachwissenschaft. In: Wunderli, Peter (Hrsg.) *Cours de linguistique générale. Studienausgabe in deutscher Sprache*. Tübingen: Narr, 53-227.
- Schwarze Quadrat, Das (2024). In: *de.wikipedia.org*. Zuletzt bearbeitet am 16.02.2024. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Schwarze_Quadrat [zuletzt aufgerufen am 25.03.2024].
- Shannon, Claude E./Weaver, Warren (Hrsg., 1964) *The mathematical theory of communication*. 10th printing of the 1949 edition. Urbana, IL: The University of Illinois Press.
- Steimer, Miriam (2022) Null-Covid-Politik in China. Der Protest der weißen Blätter. In: *ZDFheute*, 27.11.2022. URL: <https://www.zdf.de/nachrichten/politik/corona-china-protest-shanghai-xi-jinping-100.html> [zuletzt aufgerufen am 25.03.2024].
- Taylor, John R. (1995) *Linguistic categorization. Prototypes in linguistic theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Weaver, Warren (1964) Recent contributions to the mathematical theory of communication. In: Shannon, Claude E./Weaver, Warren (Hrsg.) *The mathematical theory of*

communication. 10th printing of the 1949 edition. Urbana, IL: The University of Illinois Press, 1-28.

Wilpert, Gero von (1979) *Sachwörterbuch der Literatur*. 6., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner.

Wu Fei/Weber, Tilo (2023) Eternity/Yǒng Héng. In: Huang Ping/Pichon, Alain le/Reichmann, Tinka/Zhao Tingyang (Hrsg.) *Transcultural dictionary of misunderstandings. European and Chinese horizons*. 2nd edition, revised and extended. Paris: Cent Mille Millions, 159–171.