

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON TOBIAS JANZ,
RICHARD KLEIN, CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF
UND JOHANNES MENKE

Matthias Schmidt
Wagner, Hanslick und
der Antisemitismus

Krzysztof Guzczalski
Index und Ikon,
Metapher und Metonymie
in der Musik

Claus-Steffen Mahnkopf
Nationalhymnen

Hansjörg Ewert
Komponieren für Stimme

Hans-Joachim Hinrichsen
Ian Bostridges Winterreise

Forum Zeitgenössisches
Musiktheater
Frieder Reininghaus, Manos
Tsangaris, Karsten Wiegand

Seth Josel
Lachenmanns *Salut für Caudwell*

Tobias Janz
Ferdinand Zehentreibers
Musikästhetik

Wolfram Ette
Nietzsche und Wagner

Christian Grüny
Günther Anders über
musikalische Situationen

22. Jahrgang, Heft 85, Januar 2018

Klett-Cotta Stuttgart

Index und Ikon, Metapher und Metonymie in der Musik

KRZYSZTOF GUCZALSKI

I. Einführung

In der musikalischen Bedeutungsanalyse gibt es nicht selten den Versuch, Begriffe aus anderen Bereichen zu verwenden – so etwa aus der allgemeinen Zeichentheorie, der Semiotik, der Linguistik oder der Literaturtheorie; man denke an Begriffe wie Symbol, Index (Anzeichen), ikonisches Zeichen, Metapher, Metonymie und andere. Einige von ihnen eignen sich besser, andere weniger gut zur Betrachtung musikalischer Phänomene. Mitunter hat man den Eindruck, sie würden der Musik übergestülpt, ohne dabei besonders viel zu erklären. Manchmal wiederum kommt es bei dem Versuch, sie anzupassen und dienstbar zu machen, unwillkürlich zu einer Umwandlung dieser Begriffe, denn man schreibt ihnen de facto veränderte Bedeutungen zu, unterstellt jedoch zugleich, dass wir es immer noch mit den originalen Ausgangsbegriffen zu tun hätten. Oft ist sich jemand, der solche klassischen Begriffe auf die Musik anwendet, nicht einmal im Klaren darüber, dass er sie eben durch diesen Anwendungsprozess geändert hat. Anliegen des Aufsatzes ist zunächst einmal der Versuch, solche falschen Begriffsverwendungen aufzudecken, von denen etliche weit verbreitet sind, um dann in einem nächsten Schritt darzulegen, weshalb manche Begriffe besser nicht in Bezug auf die Musik verwendet werden sollten oder wie man sie bewusst umgestalten könnte, um sie für diesen Kontext nutzbar zu machen.

In seinem Aufsatz *Zeichen – Symbol – Anzeichen. Über die heteronymen Kategorien der Musiksemiotik* konstatiert Michał Piotrowski einen erheblichen Grad an Verwirrung: »Zuallererst müsste man eine Ordnung in die grundlegenden musiksemiotischen Kategorien bringen.«¹² Vorliegender Aufsatz sei als ein bescheidener Beitrag in Richtung dieses Postulats zu verstehen.

1 Michał Piotrowski, *Znak – symbol – oznaka. O heteronomicznych kategoriach semiotyki muzycznej*, in: *Muzyka* 30 (1985), H. 1, S. 56. Anzumerken ist, dass Piotrowski den Terminus »Anzeichen« synonym zu den Termini »Index« und »Symptom« verwendet, was konform mit der typischen Gebrauchsweise dieser Begriffe zu sein scheint. Diese Feststellung Piotrowskis sei somit akzeptiert, der Synonymenkette kann hier sogar noch »Signal« hinzugefügt werden. Des Weiteren stützt sich in den verschiedenen, von Piotrowski erörterten Konzepten zumindest einer der Begriffe »Zeichen« und »Symbol« auf Ähnlichkeit. Wenn also Piotrowski die Begriffe »Zeichen«, »Symbol«, »Anzeichen« verwendet, spricht er damit von ähnlichen Problemkreisen wie denen, die mit den peircischen Termini »Ikon«, »Symbol«, »Index« verknüpft werden.

2 Der vorliegende Beitrag ist zuerst auf Polnisch erschienen. Daher war es naheliegend, darin zur Illustrierung des Gebrauchs semiotischer Begriffe in der Musik Aussagen polnischer Autoren anzuführen.

II. Index und Ikon?

Als Beispiel für eine problematische Begriffsverwendung sei hier Michał Bristiger angeführt, der den Versuch unternimmt, die klassischen, auf Peirce zurückgehenden Begriffe Index und Ikon auf die Vokalmusik anzuwenden. Bei Bristiger heißt es:

»Im ikonischen Zusammenhang haben wir dieselben Qualitäten bzw. Strukturen wie im Gegenstand, und in der Musik begegnen wir nicht selten einer ikonischen Nachbildung des Wortes – einer Nachbildung seiner Qualität bzw. seiner Textstrukturen.«³

Allerdings ist das Vorliegen einer Ähnlichkeit (Analogie) in Struktur oder Qualität natürlich noch kein Beweis für das Vorliegen einer Zeichenbeziehung. Wenn also in der Vokalmusik kleinere oder größere Ähnlichkeiten zwischen der Musikstruktur und der natürlichen phonischen oder metrischen Schicht des Wortes auftreten, beweist das mitnichten, dass die Musik ein Zeichen des Textes ist, wie auch die Ähnlichkeit eines maßgeschneiderten Anzugs mit dem Anzuträger noch lange nicht beweist, dass Ersterer ein Zeichen des Letzteren ist. Beide Elemente – Musik und Text – empfangen wir gleichzeitig und direkt, und es besteht kein Grund, eines der beiden als zeichenhafte Vermittlung des anderen zu betrachten.⁴ Musik könnte möglicherweise als ikonisches Zeichen eines verbalen Textes (mündlicher Rede) verstanden werden, wenn z.B. in einem programm-musikalischen Instrumentalwerk Passagen mit laut einander übertönenden Bläsern als Bild für sich gegenseitig überbietende Marktschreier zum Einsatz kämen⁵, wenn also das Verbale in dem betreffenden Werk nicht ausdrücklich anwesend wäre.

Diese haben jedoch nur exemplarischen Charakter – ähnliche Aussagen finden sich in der deutsch- und englischsprachigen Fachliteratur. Ziel dieses Aufsatzes ist es denn auch nicht, einen Überblick über die Positionen polnischer oder deutscher Autoren zu diesem Thema zu vermitteln, vielmehr geht es um die Erarbeitung eines allgemeinen, systematischen Vorschlags, d.h. einer Antwort auf die Frage, welche der erörterten Begriffe überhaupt für die Analyse musikalischer Bedeutungen geeignet sind und in welchem Maße.

Einen Überblick über die deutschsprachige Diskussion zum Thema vermitteln: Reinhard Schneider, *Semiotik der Musik*, München 1980; Vladimir Karbusicky, *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt 1986; Ders. (Hg.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt 1990. Letztgenannter Band enthält u.a. Beiträge von Arnold Schering, Hans Engel, Marius Schneider, Tibor Kneif, Peter Faltin, Manfred Bierwisch und Doris Stockmann.

3 Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Kraków 1986, S. 163.

4 Hier wird nicht das Standardargument angeführt, dass Ähnlichkeit keinen hinreichenden Grund für das Auftreten einer ikonischen Bedeutung darstellt, da sich viele Dinge unter verschiedenen Aspekten ähneln (so ist z.B. der Baum dem Weizen ähnlich, da beides Pflanzen sind, dem Hund, da beides Lebewesen sind, der grünen Wand aufgrund derselben Farbe usw.), ohne dass dadurch die eine Sache gleich zum Zeichen der anderen wird. Es geht hier um etwas noch Elementareres: Wenn zwei Dinge immer zusammen wahrgenommen werden (so wie Musik und Wort in der Vokalmusik), kann man nicht sagen, dass das eine zum anderen gedanklich hinführt, so wie das Zeichen zu seiner Bedeutung, die sich meistens der unmittelbaren Betrachtung entzieht.

5 Eine solche Auslegung müsste natürlich durch entsprechende Hinweise in dem zum Werk gehörenden literarischen Programm gestützt werden, im Titel des Werkes, in einem Autorenkommentar o.ä.

Mit einer solchen Konstellation haben wir es im Falle der Vokalmusik jedoch nicht zu tun.⁶

Dasselbe könnte man zum Thema des Index sagen, von dem Bristiger vermutet, dass er ebenfalls in der Vokalmusik zu finden ist:

»Ein Index verlangt den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Zeichen und Gegenstand, er markiert Koexistenz zwischen musikalischem Element und Wort, und diese Bedingungen werden von einem musikalischen Werk erfüllt.«⁷

Vor allem markiert ein Index – in dem hier von Bristiger angeführten Sinne – keine Koexistenz, sondern basiert auf Koexistenz (zwischen Zeichen und Bedeutung, d.h. dem Index und dem Gegenstand, auf den er verweist). Zur Verdeutlichung ein klassisches, paradigmatisches Beispiel: Rauch als Index (Anzeichen) von Feuer verweist auf die Anwesenheit (das Auftreten) von Feuer, nicht aber auf die Koexistenz beider Erscheinungen. Diese Koexistenz begründet den Funktionsmechanismus eines Index, und ihre Wiederholbarkeit muss dem Rezipienten des Zeichens bereits zuvor bekannt sein und darf nicht erst durch den Index signalisiert werden, damit Rauch überhaupt als Anzeichen von Feuer funktionieren kann.⁸ Zum anderen hat die Rede von einem Zeichen nur Sinn, wenn eines der Glieder einer solchen existentiellen Korrelation für einen Rezipienten auf das jeweils andere Glied verweist – und davon kann man nur reden, wenn dieses andere Glied aufgrund irgendwelcher Umstände schwerer wahrnehmbar ist, wie es im Falle von Rauch und Feuer geschehen kann, aber nicht dann, wenn beide Elemente gleichzeitig, unmittelbar wahrnehmbar sind. Zu sagen, Rauch sei ein Signal (Index, Anzeichen) von Feuer, hat also nur Sinn, wenn wir das Feuer nicht direkt sehen – und eben nicht dann, wenn wir ein Lagerfeuer betrachten, von dem Rauch aufsteigt. Analog dazu ist es nicht sinnvoll, von der Musik als einem Index des gesungenen Textes zu reden, wenn wir beides gleichzeitig hören.

6 Natürlich ist die Frage der Wechselbeziehung – die zuweilen eine weitgehende Ähnlichkeit darstellen kann – zwischen der natürlichen Klangsicht des Wortes und der musikalischen Gestaltung ungemein wichtig für die Analyse von Vokalmusik. Diese Beziehung allein hat jedoch noch keinen Zeichencharakter.

7 Bristiger, *Związki muzyki ze słowem* (Anm. 3), S. 163. Die Vorstellung von der Existenz von Indexen in der Musik, nicht nur in der Vokalmusik, ist recht verbreitet. Vgl. u.a. Wilson Coker, *Music and Meaning*, New York/London 1972, S. 89-110; Tibor Kneif, *Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik*, in: *Musica*. Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens 27 (1973), S. 9-12; Vladimir Karbusicky, *The index sign in music*, in: *Semiotica* 66 (1987) H. 1/3, S. 23-35; Ders., *Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik*, in: Ders. (Hg.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt 1990, S. 1-36, bes. S. 11 u. 15.

8 Man kann also Index folgendermaßen charakterisieren: Dank einer dem Zeichenrezipienten bekannten, permanenten existentiellen Korrelation zwischen zwei Sachen oder Erscheinungen, von denen die eine durch den Rezipienten leichter wahrnehmbar, die andere jedoch interessanter ist, wird die Wahrnehmung der ersten zu einem Zeichen – einem Index – der aktuellen Existenz der anderen. In diesem Sinne kann Rauch ein Index von Feuer sein (ein natürlicher, auf einem Kausalzusammenhang basierender Index) und ein bestimmter Sirenenton ein Signal dafür, dass »es brennt« (konventioneller Index; hier gründet sich die existentielle Korrelation auf die Konvention, der gemäß die Sirene nur im Falle eines Brandes betätigt wird).

Eine solche Möglichkeit scheint denkbar, wenn die Melodie eines bekannten Vokalwerkes auf einem Instrument ertönt und so einen uns bekannten Text in Erinnerung ruft. Aber gerade dann hätten wir es nicht mehr mit einem Index zu tun! Denn die Beziehung der Koexistenz wäre dadurch nicht mehr gegeben. Die Melodie würde also gar nicht von der Gegenwart des Textes zeugen, sie verwies nicht auf seine Anwesenheit. Dennoch könnte man in dieser Konstellation – anders als im Falle von Vokalmusik – die Melodie zumindest im allgemeinen Sinne als Zeichen des Textes ansehen. Sie wäre dann – in Übereinstimmung mit der peirceschen Terminologie – ein Symbol, d.h. ein auf konventionelle Assoziation gegründetes Zeichen, das seine Existenz der Tatsache zu verdanken hat, dass eben dieser Text und diese Musik zuvor in dem Vokalwerk miteinander verbunden worden sind.

Die hier dargestellten Versuche, die Begriffe Ikon und Index auf die Musik anzuwenden, können somit nicht als überzeugend angesehen werden. Zu ihrem Vorkommen in der Musik kehren wir in diesem Text noch zurück, zuvor wollen wir jedoch Versuche analysieren, die der Literaturtheorie entlehnten Begriffe Metapher und Metonymie für die Zwecke der Musik dienstbar zu machen. Dabei stellt sich nämlich heraus, dass dieses Begriffspaar eine gewisse Analogie zu dem zuvor besprochenen aufweist. Zudem hilft die Analyse entsprechender Beispiele auch bei der Klärung der Frage, ob Index und Ikon in der Musik auftreten können.

III. Metapher und Metonymie?

Beide Termini finden sich in Anna Barańczaks Aufsatz *Wie Musik bedeutet*⁹, bei Ewa Kofin hingegen wird die »Metonymie« dem Begriff des mimetischen Zeichens gegenübergestellt.¹⁰ Anna Barańczak zufolge stellt sich die Sache einfach und klar dar:

»Neben einem *metaphorischen* (da auf dem Prinzip der Ähnlichkeit basierenden) Muster der Bedeutung von Musik kann man [...] auch ein »metonymisches« Muster unterscheiden (basierend auf dem Prinzip der Berührung). [...] Eine metonymische Bedeutung eines bestimmten Musikzeichens kann z.B. der Verweis auf eine historische oder Stilepoche sein, für die dieses Zeichen charakteristisch ist, der Verweis auf ein bestimmtes volkstümliches Muster, an das das Zeichen anknüpft usw.«¹¹

Wenn allerdings das Prinzip der Ähnlichkeit die Metaphorik begründete, und das ist streng genommen der Gedankengang der Autorin – »*metaphorisch* (da auf dem Prinzip der Ähnlichkeit basierend)« –, dann wären Fotos Metaphern

⁹ Anna Barańczak, *Jak muzyka znaczy*, in: *Teksty* 6 (1976), S. 120-131.

¹⁰ Ewa Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991, S. 112 f.

¹¹ Barańczak, *Jak muzyka znaczy* (Anm. 9), S. 131. Nur die unverständliche und inkonsequente Interpunktion – *metaphorisch* kursiv gesetzt, »metonymisch« in Anführungszeichen – verrät möglicherweise versteckte und unterdrückte Zweifel an der Legitimität der Verwendung dieser Begriffe.

des Fotografierten, Landkarten wären Metaphern von Staaten und Städten und ein Bauprojekt die Metapher des Bauwerks. Ebenso würden lautmaleri-sche Elemente – sowohl sprachliche als auch musikalische – zu Metaphern, und zwar im Hinblick auf die in ihnen enthaltenen Klangähnlichkeiten. Natürlich können wir keines dieser Beispiele als Metapher anerkennen. Denn auch der grundlegende, sprachliche Terminus der Metapher beschränkt sich beileibe nicht auf das Element der Ähnlichkeit. Wesentlicher Bestandteil dieses Begriffs ist es auch, die metaphorische Bedeutung der wörtlichen Bedeutung gegenüberzustellen und quasi die erstere der letzteren so überzubauen, dass beide Bedeutungen miteinander die Beziehung einer wenn auch für gewöhnlich nur entfernten Analogie oder Ähnlichkeit eingehen. Da es aber in der Musik meistens schwierig ist, von klaren wörtlichen Bedeutungen zu sprechen, ist das, was von dem Begriff Metapher übrigbleibt, einzig und allein ein Moment der Analogie oder Ähnlichkeit; dieser Moment bewirkt jedoch – wie aus obigen Beispielen klar wird – nicht automatisch die Existenz einer Metapher. Das bedeutet nicht, dass es von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, wenn versucht wird, den Begriff der Metapher behutsam auf die Musik anzuwenden. Wenn aber irgendeine musikalische Bedeutung als analog zu einer Metapher betrachtet werden soll (eine Metapher im wörtlichen, sprachlichen Sinne finden wir in der Musik ganz sicher sowieso nicht), müsste sich diese Analogie auf mehr stützen als auf bloße Ähnlichkeit – es müssten mehr Facetten des Begriffs Metapher berücksichtigt werden.

Vorsichtiger drückt sich Ewa Kofin aus, die anstatt von einer Metapher von mimetischen Zeichen spricht (und so die unglückliche Feststellung vermeidet, jede Ähnlichkeit impliziere eine Metapher) und diese mimetischen nicht-mimetischen Zeichen gegenüberstellt, die sie dann wiederum in arbiträre Zeichen und Metonymien untergliedert. Auf diese Weise kombiniert sie zwei Begriffe aus dem Bereich der allgemeinen Zeichentheorie (die Kategorien des mimetischen und arbiträren Zeichens decken sich praktisch mit den oben erwähnten Begriffen des ikonischen Zeichens¹² und des peirceschen Symbols) und einen aus dem Bereich der Sprachtheorie miteinander.

Metonymien sind Kofin zufolge »motivierte Zeichen, denn die Beziehung zwischen dem ›Bezeichnenden‹ und dem ›Bezeichneten‹ beruht dabei auf einer bestimmten Verbindung, auf einem Kontakt, einer zeitlichen oder räumlichen ›Berührung‹.«¹³ Diese Bezeichnung steht dem Begriff des Index nahe, der – wie wir gesehen haben – über das aktuelle Auftreten, über die aktuelle Existenz seines Objektes (›des Bezeichneten‹) informiert und sich auf die existentielle Wechselbeziehung zwischen dem Zeichenträger (dem Index selbst, dem »Bezeichnenden«) und seiner Bedeutung (dem Objekt), also dem

12 In diesem Aufsatz werden die Termini »mimetisches Zeichen« und »ikonisches Zeichen« als Synonyme betrachtet.

13 Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki* (Anm. 10), S. 113.

»Bezeichneten«, stützt. In der Tat sieht Kofin eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Metonymie und Index, und nur ihre stark ausgeprägte semiologische Strenge gebietet ihr, diese zwei Begriffe zu unterscheiden. Der Autorin zufolge ist es für die Anerkennung eines Phänomens als Zeichen notwendige Bedingung, dass ein Code oder eine Konvention für die Bestimmung der Zeichenbeziehung existiert.¹⁴ Daher erkennt sie beispielsweise natürliche, auf Kausalbeziehungen gegründete Indexe gar nicht als Zeichen an.¹⁵ Auch erkennt sie bestimmte Bedeutungen nicht als Zeichen an, die auf der Basis kulturell bedingter Verhältnisse (die also keine natürlichen Phänomene darstellen) verstanden werden, die jedoch keine Stütze in offenen Deklarationen des Komponisten haben:

»[...] obgleich hier die Musik selbst mittels Elementen spanischer Folklore über das Spanische spricht [die Autorin verweist zuvor auf Beispiele: *España* von Albéniz, die *Symphonie espagnole* von Lalo, den *Bolero* von Ravel, *Iberia* von Debussy] wäre sie ohne den Titel nur ein Index, der in uns die Assoziation Spanien weckt, wir wüssten aber dennoch nicht, ob der Komponist die Folklore-Elemente als Zeichenfunktion oder zu rein musikalischen Zwecken verwenden wollte. [...] Die Folklore selbst in der Musik ist also ein Index, und erst in Verbindung mit dem Titel ist sie ein Zeichen.

Wenn wir also auf etwas wie auf eine Metonymie ohne Code reagieren, können wir davon ausgehen, dass wir es mit einem Index zu tun haben [...].«¹⁶

Kurz gesagt: Eine Assoziation, die sich auf eine uns bekannte – natürlich oder kulturell bedingte – Wechselbeziehung des gemeinsamen Auftretens stützt, ist für Kofin noch kein Zeichen (in diesem Falle: ist noch keine Metonymie), sondern ausschließlich ein zeichenähnliches Phänomen – ein Index. Erst wenn dem Index ein eindeutig deklariertes Code hinzugefügt wird, wird dieser dadurch zu einem Zeichen – in diesem Falle zu einer Metonymie.¹⁷

Es scheint jedoch, dass derartige semiologische Strenge nicht die beste Basis für die Bedeutungsanalyse in der Kunst, insbesondere in der Musik ist. Denn wenn nur das vom Komponisten explizit Deklarierte als Bedeutung angesehen werden dürfte, wäre die Bedeutung etwas ungemein Armes. Und vor allem etwas eben in diesem Deklarationsakt (Titel, Programm usw.) bereits Vorgegebenes. Die Musik wäre dann kein Träger zusätzlicher, eigener Bedeutungen. Würden die Bedeutungen (»Codes und Konventionen«) ihr nicht sprachlich zugeschrieben, wäre sie gar bedeutungslos. Bei der Frage nach der Bedeutung der Musik geht es jedoch in erster Linie um *ihre* Bedeutung, eben darum, was in einer konkreten Situation sprachlich nicht zum

¹⁴ A. a. O., S. 110.

¹⁵ Mit dieser Auffassung steht sie nicht allein. Ähnlich argumentiert Kneif, *Musik und Zeichen* (Anm. 7); auch erschienen in: Karbusicky, *Sinn und Bedeutung in der Musik* (Anm. 2), S. 134-141, hier S. 138 f.

¹⁶ Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki* (Anm. 10), S. 118, 128.

¹⁷ Zugleich behauptet Kofin, jede Metonymie sei ein Index – eine schwer zu akzeptierende These. Im Weiteren geht die Argumentation im vorliegenden Beitrag sogar in die Richtung, dass Metonymie nie ein Index ist; vgl. bes. Anm. 28.

Ausdruck gebracht wird, und was möglicherweise – wie wir oft meinen – auch gar nicht ausdrückbar ist. Nun ist es natürlich nicht so, dass die Autorin diese anderen Inhalte von Musik, die den von ihr aufgestellten engen Rahmen der Zeichenhaftigkeit sprengen, nicht bemerkt hätte. Sie konstatiert ja selbst die »Unzulänglichkeit semiologischer Werkzeuge«¹⁸ bei entsprechenden Untersuchungen. Wenn aber diese engverstandenen semiologischen Werkzeuge im Grunde nicht viel über die interessantesten Bedeutungen von Musik zu sagen imstande sind, sollten wir sie so erweitern, dass sie zu einem besser anwendbaren Werkzeug bei der Analyse der Bedeutungen in der Musik werden. Eine natürliche Erweiterung des Zeichenbegriffs könnte sein, das strenge Kriterium des Vorliegens eines Codes oder einer Konvention durch die etwas lockerere Bedingung zu ersetzen, nach der etwas als Zeichen wahrgenommen werden muss, d.h. als Sache, deren Wahrnehmung es uns erlaubt, etwas über diese Sache selbst Hinausgehendes zu erfassen (zu begreifen, zu verstehen), und die eben in dieser Funktion gebraucht wird. Dann kann auch der besagte Rauch ein Zeichen sein, wenn nämlich jemand ihn als Signal von Feuer begreift, obwohl eine solche Zeichenkonvention nirgendwo festgelegt worden ist. So ein Zeichenverständnis entspricht wohl einer weitverbreiteten Praxis, und so soll das Zeichen auch im weiteren Verlauf des Aufsatzes verstanden werden.

Betrachten wir jetzt die von Kofin angeführten Beispiele für verschiedene Bedeutungsarten in der Musik. Diese sind sehr typisch und werden in der Fachliteratur oft ähnlich beschrieben. Kofin zufolge gehören zu den Indexen (außer den schon genannten Folkloreanknüpfungen) u.a. folgende Situationen: Tänzerischer Rhythmus ist ein Index des Tanzes; ein Zitat aus einem anderen Werk ist ein Index ebendieses Werkes; die Orgelwerke Bachs sind ein Index für Kirche und Religion (wegen der ständigen Präsenz der Orgel in der Kirche; aber erst bestimmte Titel oder Kontexte machen einige von ihnen – so Kofin – zu wirklichen Zeichen dieser Sphäre); ein ein Jagdhorn imitierendes Motiv (für gewöhnlich auf dem Waldhorn, aber mitunter auch auf dem Flügel intoniert) ist ein Index der Jagd; Trompeten und Marschrhythmus sind ein Index des Militärs. Und eine im afroamerikanischen Stil auf der Klarinette dargebotene Melodie aus Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt* ist ein Index Amerikas. Beispiele für ikonische Zeichen in der Musik wären: ein Accelerando zur Nachahmung eines schneller werdenden Zuges, Triller zur Nachahmung von Vogelgezwitscher, eine Isorhythmie zur Nachahmung des Ratterns einer Maschine, eine ruhige begleitende Basslinie zur Nachahmung des Rauschens eines Baches.¹⁹ Vergleichen wir nun die genannten Beispiele von Indexen und Ikonismen, die von Kofin, wie wir wissen, im Prinzip als se-

¹⁸ A. a. O., S. 175.

¹⁹ A. a. O., S. 129-132 u. S. 133 f.

parate Klassen behandelt werden (die Metonymien, von ihr quasi mit Indexen gleichgesetzt, zählen bei ihr schließlich zu den nicht-mimetischen Zeichen). Einerseits haben wir das Beispiel der Nachahmung von Vogelgezwitscher und Eisenbahnzug (Ikonismen), andererseits die Imitation eines Jagdhorns oder die Stilisierung von Folklore (Indexe). Gibt es denn aber keine Ähnlichkeit zwischen dem ein Jagdhorn imitierenden Motiv (ggf. dargeboten auf einem anderen Instrument) und dem wirklichen Klang eines solchen Horns? Gibt es sie nicht zwischen stilisierter und authentischer Folklore? Sollte man also nicht diese Zeichen als mimetische Zeichen werten? Andererseits: Ahmt die Musik wirklich den Zug oder diesen oder jenen Vogel nach? Eher geht es wohl um einen Bruchteil der mit diesen Dingen assoziierten Erscheinungen, nämlich ihre Geräusche, oder möglicherweise nur um einen bestimmten, hervortretenden Aspekt dieser Geräusche (z.B. die Beschleunigung), der sich musikalisch besonders gut imitieren lässt. Dennoch sagen wir, dass die Bedeutung ganz sicher auch der Zug (und zwar allgemein, als Ganzes) oder der Kuckuck ist, und nicht nur die Beschleunigung des Zuges oder der Schrei des Kuckucks. Und dann ist es doch ein Zeichen, das sich in gewissem Sinne auf das Verhältnis zwischen dem Einzelteil und dem Ganzen stützt oder auch auf deren existentielle Wechselbeziehung und ihr gemeinsames Auftreten (der Dinge und der von ihnen produzierten Geräusche). Sollte man folglich dieses Zeichen vielleicht doch als Index werten? Ikonische Zeichen und Indexe wären dann also keine getrennten Gruppen? Signalisiert uns aber die Nachahmung des Kuckucksschreis in einem Musikstück die faktische, reale Präsenz des Kuckucks? Natürlich nicht! Haben wir diese Zeichenart zu Unrecht als Index interpretiert? Und signalisiert der imitierte Jagdhornklang den wirklichen Beginn der Treibjagd? Die Antwort ist ebenso nein! Verleiten uns Trompete und Marschrhythmus dazu, aus dem Fenster zu schauen, um dort herannahende Truppenteile zu erblicken? Zweifellos aber erinnern sie an Militärmusik und sind ihr irgendwie ähnlich. Wären also diese Zeichen – Jagdmotiv und Militär – wieder mimetische und keine metonymischen Zeichen, wären sie Ikone und keine Indexe? Vielleicht das eine und das andere? Oder keines von beiden?

IV. »Nein« zum Index

Schon bei einem flüchtigen Vergleich entstehen Zweifel daran, ob ein solches begriffliches Gegenüberstellen für die Bedeutungsanalyse von Musik zweckdienlich ist und Klarheit bringt. Überlegen wir, warum die Unterscheidung von Indexen und Ikonen²⁰ im Allgemeinen, von Metapher und Metonymie

²⁰ Ich verwende bewusst »Unterscheidung« und nicht z.B. »Gegenüberstellung«, denn Indexe und Ikone sind ja auch im allgemeinen Sinne, so auch außerhalb der Musik, keine separaten Klassen. Das bekannt-

in der Sprache klar und verständlich erscheint, die diesen Begriffen entsprechenden Phänomene in der Musik jedoch so schwer auseinanderzuhalten sind. Betrachten wir dazu noch einmal den Begriff Index. Alle seine Definitionen, insbesondere die klassische von Peirce, unterstreichen, dass ein Index auf die aktuelle Existenz seines Gegenstandes verweist – die vergangene, die gegenwärtige oder die zukünftige, aber immer die reale, faktische Existenz. Auch alle von Kofin angeführten Index-Beispiele aus dem außermusikalischen Bereich sind dieser Art: Der Sonnenaufgang signalisiert den Tagesbeginn, Fieber als Krankheitssymptom, eine Wolke als Ankündigung von Regen, und schließlich auch das »Verkehrszeichen mit dem roten Kreuz darauf [...], das ›Erste-Hilfe-Station‹ bedeutet.«²¹ Welche musikalischen Zeichen signalisieren also tatsächlich die Existenz dessen, was sie bedeuten? Schaut man die oben von der Autorin als Beispiele für Indexe angeführten Beispiele an, möchte man sagen: keines davon. Denn die Musik erzählt ja nur von der Jagd, ruft die Vorstellung von einem rauschenden Bach hervor, weckt Assoziationen an Militär oder Kirche, Erinnerungen an Spanien oder Italien, ein tänzerischer Rhythmus lässt an einen Ball oder ein Volksfest denken. Keines dieser Zeichen verweist jedoch auf eine tatsächlich stattfindende Jagd, auf ein wirklich stattfindendes Volksfest, auf einen real fließenden Bach usw. Treten also Indexe in der Musik gar nicht auf?

Vielleicht ist ein Zitat aus einem anderen Musikwerk dessen Index? Wenn wir bei einem Spaziergang an der Philharmonie oder im Radio ein uns bekanntes Motiv z.B. aus der *Eroica* hören, kommen wir für gewöhnlich zu dem richtigen Schluss, dass dieses Werk gerade gespielt bzw. gesendet wird. Das Motiv ist dann also Index der faktischen »Präsenz« der *Eroica*. Er klingt nun aber dasselbe Motiv im Rahmen eines anderen Werkes, liefert es diese Information selbstverständlich nicht. Es verweist nur auf die *Eroica*, weckt die Assoziation bzw. die Erinnerung an die *Eroica*. Aber vielleicht sind ja Elemente von Folklore oder eines lokalen Idioms in der Musik ein Index? Hier wird es noch schwieriger als im vorangegangenen Fall zu zeigen, von wessen Präsenz z.B. in die Musik eingeflochtene spanische Elemente zeugen sollten. Wenig glaubwürdig klänge es zu sagen, sie verweisen darauf, dass ein spanischer Geiger vor uns erscheint oder wir selbst in Spanien sind. Alles, was wir in dieser Situation sagen könnten, ist, dass die spanischen Elemente in der Musik bestätigen, dass wir gerade spanische Musik hören (ähnlich wie das *Eroica*-Motiv Bestätigung dafür sein konnte, dass das Werk gerade aufgeführt wird). Solche Elemente sollten mit anderen Worten auf den realen, faktischen Ort (die Quelle) der Herkunft des Werkes und seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kulturtradition verweisen. Aber zeugt nun das Kla-

teste Beispiel von Zeichen, die sowohl das eine als auch das andere sind, sind Fotografien und auch z.B. Seismogramme.

21 Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki* (Anm. 10), S. 118.

rinettenmotiv aus der Sinfonie *Aus der Neuen Welt* von Dvořák davon, dass das Werk ein Produkt der afroamerikanischen Musiktradition ist? Natürlich nicht, denn Dvořák hat das Motiv nur der dortigen Tradition entliehen, aber seine Sinfonie ist selbstverständlich Teil der europäischen Kunsttradition. Ein musikalisches Idiom ist also nur dann ein Index, wenn es in seinem eigenen, ursprünglichen Kontext erscheint. Bestimmte Volksmusikmotive können davon zeugen, dass die Musik z.B. aus Schottland und nicht aus Südtirol stammt. Nach demselben Prinzip kann man auf der Grundlage stilistischer Merkmale annehmen, dass ein Werk z.B. der Burgundischen Schule entstammt oder zumindest von ihr beeinflusst ist, also mit Sicherheit im 15. Jahrhundert entstanden ist. Die Vorsichtigeren könnten sagen: Das Werk entstand nicht früher als in jener Epoche; irgendein Komponist habe ja im 19. oder 20. Jahrhundert ein Werk »im alten Stil« schreiben können, in dem er vollständig den Stil der Burgundischen Schule kopierte, ohne sich dabei lediglich auf stilistische Anspielungen zu beschränken. Geht man noch weiter, kann man auf der Grundlage gewisser Stilmerkmale den Komponisten erraten. Oder man kann anhand bestimmter Motive in Instrumentalpartien die Schlussfolgerung ziehen, dass das betreffende Instrument bereits zu jener Zeit technisch so ausgereift war, dass die Beherrschung dieser Partien möglich war. Das wären schließlich Beispiele echter Indexe. Gehören aber diese Beispiele überhaupt zu der uns interessierenden Sphäre, in der es um die Beantwortung der Frage nach der Bedeutung von Musik geht? Diese Art von Informationen (Herkunft, Schule, Entstehungszeitraum, Land, Region) lassen sich aus dem Werk selbst ablesen, und dann könnte das Werk eventuell als Index dieser Art von Bedeutungen gelten. Diese Informationen lassen sich jedoch auch völlig anders erhalten, und zwar ganz einfach auf der Grundlage schriftlicher Informationen zu dem Werk, ohne sich das Werk selbst überhaupt anzuhören. Wenn wir nun genau wissen, wo das Werk herkommt, wer es wann und wo komponiert hat – wissen wir damit irgendetwas über seine Bedeutung als musikalisches Werk? Oder – im Falle von Kunstmusik – über seinen Inhalt als Kunstwerk? Die Antwort müsste lauten: wenig oder nichts. Es ist das Werk selbst, das uns diesen Inhalt, diese Bedeutung vermitteln muss. Die Annahme, die Informationen zu Herkunft, Stil usw. eines Werks seien Teil seiner tatsächlichen Bedeutung, würde zu dem Schluss führen, dass etwa die Bedeutung von Goralenmusik darin besteht, dass ... sie goralisch ist, die von Mozart-Musik darin, dass sie klassische Musik ist. Die Bedeutung von einigen Chopin-Werken bestünde in der Information, dass die Repetitionsmechanik »Double Echappement« schon vor deren Entstehen existierte.

Das alles heißt natürlich nicht, dass solche Konnotationen (»klassisch«, »goralisch«) nicht als wirkliche Bedeutungen eines musikalischen Werkes erscheinen können. Das ist aber nur dann möglich, wenn sie als Idiom er-

scheinen, an das das Werk anknüpft, als Idiom, das suggeriert wird, an das erinnert wird, das dem Auslösen von Assoziationen dient; und nicht als Idiom, aus dem das Werk ganz einfach hervorgegangen ist. So bedeutet eine in einem Werk enthaltene Anknüpfung an das Goralische, das Spanische oder das Klassische, dass diese Motive aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst werden, es kommt zu einem Bruch in der Beziehung, dank der sie in diesen ursprünglichen Kontexten Indexe waren. An ihrem neuen Platz stehen sie für nichts Reales mehr – sie wecken nur eine Assoziation, rufen etwas in Erinnerung usw. Tschaikowskis *Erinnerung aus Venedig* mit ihrem Tarantella-Rhythmus ist keine italienische Musik, wie auch die Sinfonie *Aus der Neuen Welt* keine afroamerikanische Musik ist. Genauso verhält sich die Frage in Bezug auf praktisch alle Zeichen, die normalerweise als Indexe dargestellt werden. In seinem Originalkontext war der Schrei des Kuckucks Index seiner Präsenz, das Signal aus dem Jagdhorn signalisierte einst mit Sicherheit oft eine reale Jagd, Trompete und Marschmusik – sich nähernde Truppeneinheiten, das Schnaufen der Lokomotive – den nahenden Zug, Musik aus Richtung Wirtshaus – ein dort stattfindendes Fest. Die Musik macht sich diese natürliche und bekannte, aus dem sich ständig wiederholenden gemeinsamen Auftreten der Phänomene erwachsende Assoziation zunutze, sie filtert eines der Elemente dieser existentiellen Wechselbeziehung aus ihrem natürlichen Kontext heraus und imitiert es mit musikalischen Mitteln, um Assoziationen zu wecken, Vorstellungen von dem zweiten Element dieser Wechselbeziehung hervorzurufen. Damit dieser Mechanismus funktioniert, ist das Element der Imitation/der Ähnlichkeit unabdingbar: Schließlich muss die Musik, die im Grunde über keine festgelegten Bedeutungen verfügt, die Ähnlichkeit und Imitation zu Hilfe nehmen, um wenigstens eines der zwei Elemente der Wechselbeziehung anzudeuten, und vermittelt darüber – auch das zweite. Zugleich ist das musikalische Motiv kein echter Kuckucksschrei, kein echter Klang des Militärorchesters. Somit signalisiert die Musik weder einen echten Kuckuck noch echtes Militär und hört daher auf, Index zu sein.

Damit gelangen wir also zu der Schlussfolgerung, die sich schon nach der eingangs vorgenommenen Analyse der Musikbeispiele andeutete: Entgegen der recht verbreiteten Ansicht befinden sich unter den wirklichen Bedeutungen von Musik überhaupt keine Indexe. Die Mehrheit der allgemein als Indexe erwähnten Zeichen trägt jedoch ein ikonisches Element in sich, und das trotz der kofinschen Einordnung in die Gruppe nicht-mimetischer Zeichen. Man könnte also geradezu sagen, dass all diese in einem gewissen Sinne ikonische Zeichen sind.

Was die grundsätzliche Nichtanwesenheit von Indexen in der Musik anbelangt, so besteht hier kein großer Unterschied zu anderen Kunstgattungen. Das übergeordnete Merkmal eines Index ist sein eindeutiger Bezug zur

Realität, der Verweis auf die faktische Existenz. Und es ist kein Zufall, dass Literatur im Englischen zuweilen *fiction* genannt wird. Aussagen in einem literarischen Kunstwerk haben nicht die gleiche Aussagekraft wie Äußerungen im realen Leben. Roman Ingarden zufolge handelt es sich dabei nicht um gewöhnliche Urteile, sondern um Quasi-Urteile.²² Sie sind etwas, mit dem etwas beschrieben oder berichtet wird, ohne jedoch die faktische Existenz des Beschriebenen, Vorgestellten, Erzählten zu bestätigen. Ähnlich verhält es sich mit der Malerei, die – anders als z.B. die Bilder eines Fotoreporters – im Grunde überhaupt nichts bestätigt, es sei denn, wir haben es mit einem Hofporträtisten zu tun, dessen oberste Aufgabe darin besteht, die königliche Familie für die Nachwelt zu verewigen. Als Kunstwerke betrachtete Bilder sind jedoch keine Indexe dessen, was sie darstellen – sie können Produkt der freien Phantasie des Künstlers sein. Analog dazu wird auch von der Musik nichts signalisiert, sie »erzählt« höchstens etwas, »löst Vorstellungen aus« usw., ohne jedoch dabei etwas Faktisches, Wirkliches zu bestätigen.

Und noch in einem bestimmten Sinne wird behauptet, Musik sei Index. Sie signalisiere nämlich die vom Komponisten durchlebten emotionalen Zustände.²³ Diese Ansicht sollte man nicht geringschätzen, handelt es sich doch dabei um emotionale (bzw. expressive) Bedeutungen, die zweifellos für die Musik sehr wesentlich sind. Anders jedoch als im Falle des Kuckucks, wo klar war, dass die fallenden Terzen nicht der Kehle eines echten Kuckucks entstammen und auch nicht die Gegenwart eines echten Kuckucks bestätigen, ist es hier gar nicht so leicht, Gewissheit zu erlangen, dass hier wirklich keine Kausalbeziehung zwischen dem Gemütszustand des Komponisten und der Ausdruckskraft des Werkes vorliegt, was Letzteres zu einem Index machen würde. Die Kritiker gehen jedoch mit dieser Auffassung relativ einhellig um. Entschiedene Kritik an der Interpretation, expressive musikalische Bedeutungen seien Signal (Index) der tatsächlichen Erlebnisse des Künstlers, äußert bereits Susanne Langer in dem Kapitel »On Significance in Music« ihres Buches *Philosophy in a New Key*.²⁴ In Polen hat Henryk Elzenberg eine hervorragende Analyse zum Begriff der Ausdruckskraft in der Kunst vorgelegt. Darin kommt er zu ähnlichen Schlüssen:

»[...] real experiences and dispositions, belonging to some psyche, manifest themselves in general only in non-aesthetic expression. They do not manifest themselves in aesthetic expression, and that constitutes such a profound and fundamental difference between one

22 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972, S. 169 ff. (§ 25, Teil II); Ders., *O tak zwanej prawdzie w literaturze* [Über die sogenannte Wahrheit in der Literatur], in: *Studia z estetyki*, Bd. I, Warszawa 1958.

23 Diese Ansicht teilen z.B. einige der hier bereits angeführten Autoren: Ewa Kofin, Tibor Kneif, Vladimír Karbusický. Im Kern ist sie Teil der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert weithin akzeptierten sog. klassischen Ausdruckstheorie, deren Hauptvertreter u.a. Leo Tolstoj, Benedetto Croce, John Dewey und Robin G. Collingwood waren.

24 Susanne Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge/Mass. 1942, S. 214-218.

and the other that it all but precludes any formula that might be applicable with tolerable aptness to both.«²⁵

Auch wenn Langers und Elzenbergs Argumentation, so überzeugungskräftig und grundsätzlich zutreffend sie auch ist, in einigen Punkten unstimmig erscheinen mag, ist es auf jeden Fall möglich, sie zu modifizieren und sie dadurch zu stärken. Kern der Argumentation ist die Feststellung, dass die expressive Bedeutung eines Werks nicht der Index der Erlebnisse des Künstlers ist, selbst wenn man einräumen könnte, dass ein musikalisches Werk mitunter Ausdruck faktischer, realer Erlebnisse des Künstlers sein und ihnen entspringen kann. Zur Begründung heißt es, dass für die Existenz eines Index eine dauerhafte und wiederholbare Wechselbeziehung unabdingbar ist, denn nur deren Existenz und unser Wissen von so einer Beziehung erlauben die Schlussfolgerung: Da wir A beobachten, musste auch (oder: muss auch) B eintreten. Es besteht jedoch keinerlei Notwendigkeit vonseiten des Komponisten, dass die Ausdruckskraft seiner Werke immer seinen wirklichen Erlebnissen entspringt. Genauso gut könnte er ein Werk komponieren, in dem nicht seine eigenen Emotionen »ausgedrückt« werden; dazu reicht sein kompositorisches Handwerk und das Wissen, mit welchen technischen Mitteln eine ganz bestimmte Ausdruckskraft erlangt werden kann. Daher liegt Ewa Kofin in ihrer Interpretation der Ausdruckskraft der *Sinfonia pastorale* falsch, wenn sie andeutet, dass sie der Index von Beethovens persönlichen Erlebnissen sei. Sie argumentiert allerdings vorsichtiger als der von ihr angeführte Karbusicky²⁶ und macht darauf aufmerksam, dass

»[...] zu so einer Schlussfolgerung [dass diese Sinfonie Index ist] noch mehr Angaben nötig sind, [...] um feststellen zu können, dass hier die Musik die Emotionen einer ganz konkreten Person, und nicht nur Emotionen an sich [...] wiedergibt. Solche Angaben fänden sich durchaus, nur werden sie von Karbusicky nicht angeführt.«²⁷

Aber eben durch dieses Zugeständnis, Musik könne zumindest manchmal emotionale Zustände »an sich« wiedergeben, räumt Kofin im Grunde ein, dass die Musik im Allgemeinen nicht der Index ihrer expressiven Inhalte ist – denn auf der Basis des Werks selbst werden wir nie etwas zum eventuellen Realitätscharakter ihrer Quellen sagen können. Selbst wenn wir – wie Kofin – anerkennen, dass Lebenslauf und Aufzeichnungen Beethovens die Bestätigung enthalten, dass die *Pastorale* seine eigenen Erlebnisse wiedergibt, so wird sie dadurch noch lange nicht zum Index dieser Erlebnisse. Denn

25 Henryk Elzenberg, *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, in: *Estetyka I* (1960), S. 49-65, hier S. 56. Die zitierte englische Übersetzung in: *Non-aesthetic and Aesthetic Expression*, übers. v. John Comber, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 49 (New Series 5), 2 (2012), S. 217-231, hier S. 223 f.

26 Karbusicky, *The index sign in music* (Anm. 7), S. 25 f.

27 Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki* (Anm. 10), S. 137.

nicht aus ihr haben wir etwas zum realen Charakter dieser oder anderer Erlebnisse Beethovens erfahren. Und auch in Zukunft wird es nicht so sein, dass wir auf der Grundlage irgendeines anderen Werks von Beethoven oder einem anderen Komponisten etwas dazu erfahren, ob die Werke irgendwelche realen oder fiktiven emotionalen Inhalte wiedergeben.

V. Bedingtes »Ja« zur Metonymie

Wenn also Indexe in der Musik nicht auftreten, woher stammt die oft anzutreffende Ansicht über ihre Verbreitung und Relevanz? Vielleicht geht es in Wirklichkeit gar nicht um Indexe im wörtlichen Sinne, sondern um indexähnliche Phänomene, etwas auf Indexen Beruhendes; nicht um die Existenz des wahren Index, sondern die Herkunft von einem Index? Es lohnt in diesem Zusammenhang, einmal den konkurrierenden Begriff »Metonymie« unter die Lupe zu nehmen. Auch wenn Kofin ihn quasi mit dem Begriff Index gleichsetzt (da ihr zufolge jede Metonymie ein Index ist), hat er doch eine grundsätzlich andere Genese und bedeutet auch in seiner ursprünglichen Bedeutung etwas anderes – Metonymie ist eine Art übertragener Sprachgebrauch. Gemäß gängiger Wörterbuchdefinition handelt es sich um ein stilistisches Mittel zur Bezeichnung eines Gegenstandes mithilfe des Namens eines anderen Gegenstandes, der mit ersterem über eine Kausalbeziehung, eine Teil-Ganzes-Beziehung, eine Gefäß-Inhalt-Beziehung u.a. verbunden ist. Beispielsweise meint der Ausdruck »die ganze Stadt« die Gesamtheit ihrer Einwohner, »Mozart« bedeutet sein Schaffen (in der Wendung »Mozart hören«), »die Krone« steht für den König oder die Monarchie, »das Weiße Haus« für den US-Präsidenten und »Leinwand« kann einfach Bild/Gemälde bedeuten. Hier wirkt folgender Mechanismus: Wir haben die Zeichenrelation zwischen dem Wort »Mozart« (A) und Mozart selbst (B) sowie die Beziehung des unmittelbaren, faktischen Zusammenhangs zwischen Mozart (B) und den von ihm komponierten Werken (C). Stellt man diese Beziehungen zusammen (A mit B und B mit C), ergibt sich eine Assoziation zwischen dem Wort »Mozart« und seinem Schaffen (Assoziation von A mit C), die so eine neue Zeichenrelation bildet.

Metonymie in diesem Sinne ist natürlich kein Index. Weder ist das Wort »Mozart« Index seiner Werke noch Index der Grundbedeutung, d.h. des Komponisten selbst. Die einzige Relation, die eventuell Grundlage eines Index sein könnte, ist die zwischen dem Komponisten und seinen Werken.²⁸

²⁸ Man muss betonen, dass die existentielle Wechselbeziehung zwischen B und C, zwischen der primären und der sekundären Bedeutung, nicht automatisch bedeutet, dass eines von beiden Index des anderen ist. Damit aus dieser Art Korrelation ein Index entsteht, müssen weitere, oben bereits erwähnte Bedingungen erfüllt sein: Die Korrelation muss stetig und wiederholbar sein, sie muss dem potentiellen Rezipienten bekannt sein, der unter bestimmten Umständen in der Lage sein muss, eines der Glieder der Korrelation leichter wahrzunehmen. Unter den oben angeführten Beispielen kann es z.B. schwierig sein, ein Bild/

Bei der Metonymie geht es jedoch überhaupt nicht darum, den Komponisten als Index (oder auch überhaupt als Zeichen) seiner Werke oder umgekehrt zu betrachten. Das Wort »Mozart« ist das Zeichen, dessen Bedeutung wir ergründen. Wenn es in der Bedeutung »Werke Mozarts« gebraucht wird, werten wir diesen Gebrauch als Metonymie. Jedoch sind einzelne Wörter in der Sprache im Allgemeinen keine Indexe: Sie müssen mit ihren Objekten nicht zeitlich oder räumlich korreliert sein, sie bedeuten nicht in sich selbst eine reale Existenz, ein faktisches Bestehen von etwas, sie verweisen nicht auf die aktuelle Präsenz von irgendetwas. Sie dienen lediglich dem Hervorrufen von Vorstellungen, von Erinnerungen an ihre Objekte, für gewöhnlich mit dem Ziel, noch etwas mehr über sie zu sagen. Dieses »etwas mehr« kann der Art sein, dass ein komplexes Zeichen – ein Satz – schon ein Index sein kann: »Robert ist gekommen«, »Das Gras sprießt«. Aber natürlich muss es nicht so sein. Sätze über fiktive Phänomene (das Einhorn oder den Weihnachtsgott), Sätze in literarischen Werken (auch solche wie oben zitiert) sind ebenso wenig Indexe wie Sätze wie z.B. »Robert ist ein schöner Name« oder »Das Gras beginnt circa zwei Wochen nach der Aussaat zu sprießen«. Die meisten Wörter einer Sprache sind, für sich genommen, laut Peirce ausschließlich Symbole: Zeichen, die mit ihren Bedeutungen in arbiträrer Weise verbunden sind. Wenn also das Wort »Mozart« kein Index von Mozart ist, heißt das, dass zwischen »Mozart« und Mozart keine existentielle Wechselbeziehung besteht und somit ebenso wenig zwischen dem Wort »Mozart« und seiner neuen, übertragenen Bedeutung, d.h. den Werken Mozarts. Nach dem oben dargestellten Schema bedeutet A (»Mozart«) B (Mozart), das mit C (den Werken) korreliert. Dadurch erlangt A die neue Bedeutung C. Und obwohl zwischen B und C eine Art faktischer Wechselbeziehung und Korreliertheit besteht, kann man das für die Beziehung zwischen A und B nicht sagen, was zur Folge hat, dass es sie in der neuen Beziehung zwischen A und C auch nicht gibt. Kurzum: Eine Metonymie besitzt in ihrer Struktur oft ein Element

Gemälde als Index von Leinwand zu behandeln, denn Gemälde entstehen oft auch auf anderen Untergründen: Holz, Papier, Putz, Glas u.a. Der Anblick des Weißen Hauses kann uns zu der Vorstellung verleiten, der für uns unsichtbare Präsident sei dort gerade anwesend – ein offensichtlich unsicherer Index, denn der Präsident kann gerade woanders weilen. Sehr schwierig wäre es schließlich, sich glaubwürdige Umstände vorzustellen, unter denen eine ganze Stadt Index sämtlicher Einwohner oder umgekehrt sein könnte. Da das Endresultat der Bedeutungsübertragung, d.h. die Metonymie, keinen Index darstellt, ist es also auch nicht so wesentlich, ob die Relation zwischen der primären und der sekundären Bedeutung einer sein könnte. Die Stufe der Korreliertheit ist daher weniger eng zu sehen als im Falle des aktuellen Index, und wirklich wesentlich ist die Möglichkeit der Entstehung einer eindeutigen Assoziation. In Metonymie-Definitionen tauchen daher oft geräumigere Bezeichnungen für den erforderlichen Zusammenhang zwischen der primären und der sekundären Bedeutung auf, bis hin zu der Feststellung, dass eine von beiden mit der anderen irgendwie assoziiert werden kann. Mit Hinblick auf die Funktion der Metonymie, die alles andere als indexalisch ist, erscheint so eine Lockerung nur allzu verständlich. Anzutreffen ist sie auch in einigen Bezeichnungen bei Kofin, wenn sie z.B. über die Relation »einer dauerhafteren Beziehung, eines gemeinsamen Kontextes, einer gewissen Nähe, des Kontaktes« (Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki* [Anm. 10], S. 127) schreibt – allesamt Begriffe, denen eine besondere Unschärfe eigen ist. Umso unverständlicher ist es, dass die Autorin – gestützt auf einen derart unscharfen Begriff der Metonymie – behauptet, die Metonymie sei ein Index.

der existentiellen Wechselbeziehung (wie hier zwischen B und C, zwischen der ursprünglichen und der übertragenen Bedeutung), was diese jedoch noch nicht zu einem Index macht.

Wenn also, wie bereits festgestellt, Indexe in der Musik im Grunde nicht vorkommen, die Metonymie kein Index ist, jedoch in ihrer Struktur ein gewisses Element existentieller Wechselbeziehung enthält, wäre dann nicht der Begriff Metonymie ein viel besseres Werkzeug zur Beschreibung bestimmter Bedeutungen in der Musik, in deren Struktur auch das Element der existentiellen Wechselbeziehung präsent ist? Man müsste nur näher an der ursprünglichen Bedeutung der Metonymie bleiben und nicht postulieren – so wie dies Kofin tut –, sie sei ein Index. Wenn wir den Entstehungsmodus der sprachlichen Metonymie mit dem der von Kofin Metonymien genannten Zeichen vergleichen, ist eine weitreichende Analogie feststellbar. Analog zur sprachlichen Metonymie haben wir es mit zwei Relationen zu tun: Ein bestimmtes musikalisches Motiv (A) imitiert den Klang eines Jagdhorns (B) und ist dessen ikonisches Zeichen; der echte Jagdhornklang (B) korreliert wiederum existentiell mit der Jagd (C) (kann sogar deren Index sein); durch das Nebeneinanderstellen beider Relationen entsteht die Assoziation des musikalischen Motivs (A) mit der Jagd (C). Der Unterschied zwischen diesem Schema und der Metonymie in der Sprache besteht nur darin, dass in der Sprache die Zeichenrelation zwischen A und B typisch für die Sprache, d.h. konventionell ist, während sie in der Musik ein ikonisches Zeichen darstellt. Die Analogie im Gesamtschema ist jedoch derart weitgehend, dass es berechtigt erscheint, so ein Zeichen musikalische Metonymie zu nennen. Nicht vergessen dürfen wir dabei allerdings, dass Metonymie in diesem Sinne, wie im Übrigen auch im ursprünglichen sprachlichen Sinne, kein Index ist.

VI. Eindeutiges »Ja« zum Ikon

Könnten also die oben dargestellten Bedeutungsarten von Musik am treffendsten als musikalische Metonymie interpretiert werden, wie oben ausgeführt?

Zuallererst muss festgestellt werden: Wenn Metonymie in der Musik so aussähe, dann wäre jede Metonymie zugleich ein ikonisches Zeichen. Die Jagd-Metonymie wäre gleichzeitig ein ikonisches Zeichen des Jagdhornklangs, die Spanien-Metonymie wäre gleichzeitig eine Stilisierung (also auch wiederum ein ikonisches Zeichen) der spanischen Folklore usw. Aber muss es immer so sein? Das hängt von der Antwort auf die Frage ab, ob die Zeichenrelation zwischen A und B in diesem Modell immer ikonisch ist. Dies ist ganz sicher die typischste Situation, da die Musik im Grunde nicht über festgelegte, konventionelle Bedeutungen verfügt. Ist jedoch ein anderer Relationstyp mitunter denkbar? Kann die Relation auch konventionell sein? Am einfachsten

erreichbar wäre dies sicherlich über die der musikalischen Notation eigenen Merkmale: Töne haben ihre Buchstaben- oder Solmisationsnamen, sie werden außerdem im Rahmen der Tonleiter (der Tonart) mit bestimmten Ziffern in Verbindung gebracht. Am bekanntesten ist wohl das Beispiel B–A–C–H. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um Metonymie in unserem Sinne. Denn obwohl wir hier zwei Relationsglieder haben – die betreffenden Töne werden über ihre Buchstabennamen assoziiert, die wiederum ein Wort bilden und so auf den Komponisten verweisen, wodurch die Töne selbst auf Bach verweisen – hat jedoch keines dieser Glieder den Charakter existentieller Abhängigkeit. Sie beide unterliegen arbiträren Zuordnungen sprachlichen Charakters.

Man kann sich jedoch z.B. das Thema *C–F–d–D* vorstellen, interpretiert als 1–4–9–2, in einem entsprechenden Kontext verstanden als Verweis auf die Entdeckung Amerikas. Oder das Motiv *C–C–d* (oder *d–C–C*), d.h. 1–1–9 (9–1–1) als Verweis auf die Anschläge auf das World Trade Center.²⁹ Beide Fälle könnten als Metonymien verstanden werden (Ereignis und Datum sind existentiell korreliert), die in sich überhaupt kein ikonisches Element tragen. Klar ist jedoch auch, dass dieser Art Beispiele in der Musik nur sporadisch vorkommen. Das Vorliegen eines ikonischen Elements kann man als typische Regel betrachten.

Andererseits kann man fragen, ob die Existenz eines ikonischen Zeichens automatisch das Vorliegen einer Metonymie bedeutet? Das hängt davon ab, was für uns die Bedeutung des Zeichens darstellt. Ist es nur der imitierte Laut oder ein prozessuales Merkmal (z.B. die Beschleunigung des Zuges oder das Ansteigen der Sintflut), haben wir es ausschließlich mit einem ikonischen Zeichen zu tun. Ist die Bedeutung für uns jedoch – und das erscheint natürlicher – die Sintflut selbst oder der Zug, könnte man sagen, dass zu der ersten, ikonischen Relation noch eine zweite, existentielle Wechselbeziehung hinzutritt: nämlich zwischen dem Zug und seinem Geräusch sowie zwischen der Sintflut und dem Ansteigen des Wassers. Das Zeichen in seiner Gesamtheit könnte man dann wieder als Metonymie interpretieren. Bei näherer Betrachtung der von Kofin angeführten Beispiele stellt sich heraus, dass man über die meisten von ihnen dasselbe sagen könnte, vgl. u.a.:

»*Karneval der Tiere* von Saint-Saëns (Nachahmung von Stimmen und typischer Bewegungen verschiedener Tiere), *Äses Tod* von Grieg (Nachahmung der Todesklage), *Oiseaux exotiques* von Messiaen (lautmalerische Nachahmung verschiedener Vogelstimmen), *Jimbo's Lullaby* von Debussy (Illustration von Schwere und Trägheit), *Tambourin* von Rameau (Cembalo-Imitation des Klangs eines Tamburins) [...] *Der Schwan* von Saint-Saëns (Illustration von fließender Bewegung) ...«.³⁰

²⁹ Der Ausdruck »Nine-Eleven« (in den USA wird der Monat vor dem Tag genannt) funktioniert im Englischen als typische Metonymie.

³⁰ Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki* (Anm. 10), S. 135.

Die Autorin selbst verweist auf den Unterschied zwischen dem, was für uns die Bedeutung ausmacht – das steht in den Titeln der Werke –, und dem, was faktisch zum Objekt der Nachahmung wird (Kommentare in Klammern). Klar ist, dass zwischen dem einen und dem anderen keine Identität, sondern lediglich eine existentielle Verknüpfung besteht: gleichzeitiges Auftreten, Teil-Ganzes-Beziehung, Beziehung einer Sache zu ihrem Merkmal usw.

Neben der Nachahmung realer Geräusche kann Ikonizität in der Musik auch durch eine strukturelle Analogie erreicht werden, so wie in dem erwähnten musikalischen Bild der Sintflut. In diesem Beispiel wird nur ein Element der Sintflut herausgegriffen (Ansteigen des Wassers), das dann zum Gegenstand einer musikalischen Analogie wird. Auch hier ist also das gesamte Zeichen eine Metonymie, und nicht ein einfaches, direktes Ikon der Sintflut.

Musikalische Ikone sind also in ihrer übergroßen Mehrheit gleichzeitig Metonymien. Zusammen mit dem zuvor Festgestellten, dass nämlich fast alle Metonymien Ikone sind, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass in der Musik Metonymie und ikonische Zeichen nicht nur keine separaten Klassen sind – wie von Kofin behauptet –, sondern sogar fast deckungsgleich sind. Somit entsteht die Frage, ob eine solche Unterscheidung bei der Analyse musikalischer Bedeutungen überhaupt nötig und hilfreich ist.

Bei der Betrachtung der ursprünglichen, sprachlichen Bedeutung von Metonymie fällt auf, dass ihr wesentliches Merkmal in der Übertragung einer wörtlichen Bedeutung und im Gebrauch des Begriffs in der übertragenen Bedeutung besteht. Dieses Merkmal trifft für die Metonymie in der Musik nicht zu, da es – wie bereits erläutert – in der Musik im Prinzip keine festgelegten wörtlichen Bedeutungen gibt, auf deren Grundlage dann übertragene Bedeutungen entstehen könnten. Der Komponist hat also mit anderen Worten nicht die Möglichkeit, bei der Herstellung eines Bezugs zu einem Elefanten oder dem Tod auf bereits bestehende Zeichen mit der Bedeutung »Schwere und Trägheit« oder »Todesklage« zurückzugreifen und dann verstehen zu geben, diese seien in dem betreffenden Kontext Metonymien des Elefanten bzw. des Todes. Der Komponist muss die Zeichen für Schwere und Trägheit bzw. für Todesklage erst schaffen. Die Bedeutung in der Musik entsteht also nicht durch den Ersatz des Alten, Buchstäblichen durch das Neue; die Bedeutung wird jedes Mal neu erschaffen. Und das Medium dieses Erschaffungsprozesses ist in erster Linie eine gewisse Ähnlichkeit oder Analogie, eine gewisse Ikonizität. Als Ausnahme betrachtet werden müssen selten auftretende Zeichen, die sich konventionelle Merkmale der Notation (z.B. Notennamen) zunutze machen, oder auch völlig willkürliche Zuordnungen, z.B. bei einigen Leitmotiven Wagners.

Wenn es um das Grundsätzliche und Charakteristische für die hier behandelten Bedeutungsarten geht, ist eher die Ikonizität denn die Metonymizität maßgebend. Zugleich ist das Ikonische, die Ähnlichkeit, die Analogie – ob-

wohl fast immer unumgänglich – in der Musik nur selten das einzige Kettenglied in der Bedeutungsbildung. Meistens findet das, dem die Musik in irgendeiner Weise ähnelt, was *de facto* in der Musik dargestellt wird, in der Folge weitere Bezüge; und manchmal ist es erst ein weiteres Glied in dieser Kette, das die Endbedeutung konstituiert. Diese weiteren Kettenglieder können allerdings in ganz verschiedener Weise konstituiert werden.

Noch ein Beispiel sei angeführt: das Symbol des Satans in der Musik Bachs. Hier sieht die Assoziationskette wie folgt aus: bestimmte Töne – Formung des visuellen Bildes einer Schlange durch die entsprechenden Noten im Notensystem – Schlange – Satan. Klassifizierung: Die erste Assoziation ist konventionell und basiert auf der verwendeten Notation³¹, die zweite ist ein ikonisches Glied, die dritte (Schlange – Satan) ist wieder konventionell, ein festgelegtes Symbol, also ein arbiträres Zeichen im Rahmen unserer Kultur.³² In dieser Kette kommt die wesentliche, bedeutungsgenerierende Rolle dem ikonischen Glied zu, die anderen sind konventionelle Zeichen, d.h. es gibt kein Glied existentieller Korrelation, ähnlich wie in den Beispielen vom Typ B-A-C-H.

Im Allgemeinen gibt es in so einer Kette der Bedeutungskonstituierung fast immer mindestens ein ikonisches Glied (Ausnahmen bilden die oben erwähnten rein konventionellen Assoziationen, die sich auf gewisse Eigenheiten in der Notation gründen). Die restlichen Glieder können in Bezug auf Anzahl und Art verschieden sein: konventionell, gestützt auf eine existentielle Wechselbeziehung oder auch ikonisch. Das vorgestellte Modell der Metonymie in der Musik (d.h. also: A-B-C, wobei die Relation A–B ikonisch oder eventuell in seltenen Fällen konventionell ist, und die Relation B–C eine existentielle Korrelation darstellt) ist nur eines der möglichen Modelle für eine solche Assoziationskette, und es gibt keinen klaren Grund, es anderen Modellen vorzuziehen. Es Metonymie zu nennen, ist zudem problematisch aus dem oben beschriebenen Grund: Es fehlt die Übertragung einer vorhandenen wörtlichen Bedeutung, wie dies für die Metonymie in der Sprache typisch ist. Außerdem ist, wie gesehen, die Zeichenrelation in ihrer Gesamtheit nie ein Index, somit scheint die Präzision der existentiellen Verknüpfung in einem der Glieder nicht besonders relevant zu sein – wichtig ist nur, dass die gewollte Assoziation auch eintritt. Eintreten kann die Assoziation aber auch genauso gut auf der Basis konventioneller – arbiträrer oder auch kulturell bedingter – Verknüpfungen. Eine Unterscheidung zwischen Metonymien, d.h. Bedeutungen, bei deren Konstituierung wir es mit einem Glied der existen-

31 Für Menschen mit einer regen musikalischen Phantasie mag dieses konventionelle Glied »Töne – Notation« überflüssig sein, wenn sie in der Lage sind, das »Sich-Schlängeln« der Schlange aus der Musik selbst herauszuhören. (Das heißt, dass unsere Notation, obgleich konventionell, auch ein ikonisches Element beinhaltet, das z.B. in einer Notation fehlen würde, für die statt des Notensystems eine Buchstaben-Transkription der einzelnen Noten verwendet würde.)

32 Es sei denn, wir wollten das erste Buch Mose (Genesis) wörtlich verstehen. Dann träte Satan real in Gestalt der Schlange in Erscheinung, wir hätten es also mit einer klaren existentiellen Korrelation zu tun.

tiellen Verknüpfung zu tun haben, und solchen, bei denen ein solches Glied fehlt, ist zum einen nur schwer machbar, da die existentielle Wechselbeziehung keineswegs präzise sein muss und es zuweilen schwer ist zu sagen, wann sie vorliegt und wann nicht. Zum anderen – und das ist der noch wichtigere Aspekt – ist eine solche Unterscheidung wenig relevant, denn wirklich relevant ist die Entstehung der Assoziation und nicht der Weg, der zu ihrer Entstehung führt – und auch nicht die reale Bestätigung der Präsenz, wie das beim Index der Fall ist.

Während es also keinen überzeugenden Grund dafür gibt, die Metonymie unter anderen Assoziationsketten hervorzuheben, gibt es doch Anlass dazu festzustellen, dass ikonischen Beziehungen – sofern sie nicht in seltenen Fällen durch konventionelle Zuordnungen ersetzt werden – in den allermeisten Fällen eine wesentliche und grundsätzliche Rolle bei der Bedeutungskonstituierung zukommt. Kurz gesagt: Die meisten Zeichen sind Ikone; zu bedenken ist dabei nur, dass ein ikonisches Element nicht alles ist, was am Mechanismus der Bedeutungsentstehung beteiligt ist und dass in der Musik ein einfaches Ikon (d.h. eine Kette, die nur aus einem einzigen, ikonischen Glied besteht) eine relativ seltene Erscheinung ist.

VII. Schluss und Ausblick

Die dargestellten Schlussfolgerungen erlauben keine eindeutige Klassifikation von Bedeutungen und Zeichen in der Musik: Nichts ist ein Index, fast alles ist ein Ikon, während der Begriff der Metonymie etwas problematisch und möglicherweise wenig hilfreich ist. Die verschiedenen Arten von Bedeutungen weisen jedoch ein große Andersartigkeit und Vielgestaltigkeit auf. Die durch Dreistimmigkeit symbolisierte Dreifaltigkeit, die fallende Terzen als Zeichen für den Kuckucksschrei, Rameaus *Tambourin* und Debussys *La Mer* – all diese Bedeutungen könnte man in gewissem Sinne als relativ einfache ikonische Zeichen interpretieren. Wie sehr unterscheiden sie sich jedoch untereinander! Im ersten Fall wird zur Herstellung eines eindeutigen, individuellen Bezugs eine bestimmte strukturelle und überlokale (regionale) Eigenheit des Werks genutzt (zumindest eine Passage muss dreistimmig sein!), die leichter auf der Grundlage der Partitur (also konzeptuell) erfassbar ist als direkt auditiv. Im zweiten Fall wird der eindeutige Bezug über ein lokales Motiv hergestellt, erfassbar eher auditiv denn konzeptuell. Im dritten Fall ist der Inhalt des Werks durchaus nicht ausschließlich die Herstellung des Bezugs, sondern ein umfassenderes musikalisches Bild, das sich auf die Ähnlichkeit zu Klangmerkmalen gründet. Der vierte Fall ist dem dritten ähnlich, aber die Ähnlichkeit ist hier nicht nur klanglicher Art (denn Analogien zum Zurückfließen des Meeres, zum Wellengang, zum Ansteigen des Wassers sind feststellbar), dennoch auditiv, und nicht ausschließlich konzeptuell

erfassbar. Nehmen wir noch Debussy's *Clair de Lune* hinzu, erhalten wir noch eine Bedeutung, weniger den zwei ersten denn dem dritten und vierten Beispiel ähnlich, zugleich jedoch von ihnen verschieden, denn vermutlich wichtiger als in den vorangehenden Beispielen ist hier das Ausmalen einer gewissen Stimmung, d.h. die schwer erklärbare und geheimnisvollste Dimension der Bedeutung in der Musik: die musikalische Expressivität.

Diese Unterschiede, so intuitiv deutlich sie auch sind, lassen sich keineswegs mithilfe der oben analysierten Begriffe erfassen und erklären. Eine Analyse und Klassifikation, die sich dessen annehmen wollte, sollte sich nicht eines von außen importierten Begriffsapparates (Indexe, Ikone, Metaphern, Metonymie u.a.) bedienen, sondern sollte – wie hier aufgezeigt – von einem Vergleich musikalischer Beispiele ausgehen und überlegen, welche offensichtlichen Elemente und charakteristischen Merkmale zu ihrer Unterscheidung dienen können. So eine Analyse, die ja zunächst einmal Ordnungs- und Klassifikationsaufgaben hat, müsste auch stets von Fragen begleitet sein: Worin besteht die wesentliche Funktion einer bestimmten Art von Bedeutung in einem musikalischen Werk? In welchem Verhältnis stehen diese Bedeutungen zu den durch den Titel, das Programm oder den Kontext vermittelten Bedeutungen? In welchen Fällen, in welcher Weise und in welchem Maße können sie von den letztgenannten unabhängig sein? Das schließt natürlich die Verwendung allgemeiner semiotischer Begriffe nicht aus, diese sollten jedoch nicht der Ausgangspunkt sein, sondern lediglich ein Werkzeug zur Erklärung des spezifischen musikalischen Kontexts.

Diese Gedanken stehen im Einklang mit der eingangs zitierten Schlussfolgerung im Aufsatz von Michał Piotrowski. Wenn auch Piotrowskis Postulat – Ordnung in die semiotischen Kategorien zu bringen und deren Anwendbarkeit auf die Beschreibung von Musik einzuschätzen – jetzt zumindest teilweise erfüllt ist, bleibt die nächste Aufgabe weiterhin offen: die Erarbeitung anderer, musikspezifischer Kategorien, die sich zur Beschreibung und Analyse von Musik besser eignen. Es ist zu hoffen, dass die in diesem Aufsatz vermittelten Erkenntnisse und Modelle der Bedeutungskonstituierung einen Beitrag zu diesem Zukunftsprojekt leisten können und auch dazu, künftig zumindest einige mögliche Fehler bei der Verwendung semiotischer Begriffe in Bezug auf die Musik zu vermeiden.

(Aus dem Polnischen von Dr. Gero Lietz, Frankfurt/Oder)

Abstract

Index and icon, metaphor and metonym in music – In this paper, it is argued that the widespread attempts to use notions taken from semiotics, linguistics or literary theory – such as symbol, index, iconic sign, metaphor and metonym – to analyze the meanings of music are most often misguided. Index in particular – contrary to popular belief – does not occur in music.

Of all the notions considered here – metaphor and metonym, index and icon – only the last may be applied to music in any essential way. That does not mean, however, that all musical meanings are so uniform in character. On the contrary: they are highly diverse, but notions mechanically imported from other fields are not suited to describing that diversity. The paper concludes with the suggestion that in order to produce such a description, one must endeavour to construct specifically musical distinctions and categorizations of meanings.