

Ton-Geschlechter als erprobte Unterschiede der Musik

Cornelia Bartsch

Über das flüchtige Medium der Musik, den Klang, lässt sich nicht anders als in Metaphern sprechen. Dies zeigt sich auch bezogen auf Dur und Moll, denn wer hat schon einmal einen Klang angefasst und wüsste also, ob sich dieser ›hart‹ (*durum*) oder ›weich‹ (*mollum*) anfühlt. Semantische Aufladungen musikalischer Phänomene sind daher ebenso unvermeidlich wie kulturabhängig und veränderlich, wie die Unterscheidung von Dur und Moll ebenfalls deutlich macht: Dur und Moll sind heute als Begriffe für eine basale binäre Differenz der Skalen und Harmoniebildung im westlich-europäischen Tonsystem gebräuchlich, die auch als Differenz zwischen zwei ›Tongeschlechtern‹ bezeichnet wird. Das im 18. und 19. Jahrhundert zu beobachtende Framing der Skalen- und Harmonieorganisation von Dur und Moll mit den sich etablierenden Vorstellungen von zwei entgegengesetzten, biologisch bedingten Geschlechtscharakteren erweist sich im historischen Rekurs jedoch als Ergebnis einer Reihe von Fehlübertragungen. Denn die antike Musiktheorie kannte drei ›Tongeschlechter‹, und dies vermutlich nicht aus Toleranz gegenüber Abweichungen von einer binären Geschlechterordnung. Vielmehr meinte der aus der antiken griechischen Musiktheorie stammende Begriff γένος (*genos*) *Geschlecht* im Sinne von Abstammung/Genealogie oder Familie und bezeichnete also die Zugehörigkeit zu einer Gattung oder Klasse: Je nachdem, ob die Tonstufen im Rahmen einer Quarte (also eines Abstandes von vier Tönen: des sogenannten Tetrachords) enger oder weiter waren, wurde zwischen dem diatonischen (διáτονον: »durch Ganztöne gehend«), dem chromatischen (χρωματικόν von griechisch χρῶμα: »Farbe«) und dem enharmonischen (ἐναρμόνιον, zurückgehend auf die griechischen Wortstämme von »fügen«, von »Fuge/Gelenk« und »verbinden«) Genos unterschieden (vgl. Cahn). Zwar wurden bestimmte Ton-Fortschreitungen im Rahmen der Genos- bzw. der Skalenlehre auch bereits in der Antike mit Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aufgeladen, die Applikation der letzteren auf eine binär organisierte Skalen- und Harmonieordnung und die Entstehung einer damit verbundenen Klangsemantik, die ihrerseits mit kulturellen Vorstellungen von Geschlecht aufgeladen wurde, ist jedoch erst seit dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zu beobachten (vgl. den Überblick in Noeske 2020).

Im Folgenden wird es um die mit der Differenz von Dur und Moll verbundenen kulturellen Codes gehen, die als erprobte Unterschiede der Musik betrachtet werden sollen. Bezogen auf den Gegenstand der Musik erweist sich die Doppelbedeutung des Verbaladjektivs *erprobt* im Sinne von *bewährt* einerseits und *ingeübt* andererseits als besonders sinnfällig. Denn sie deutet auf die Performativität der Musik hin, mittels derer auch die ihr eingeschriebenen oder mit ihr verbundenen Differenzen durch Aktionen wie das Singen, das Spielen eines Instruments, das Tanzen produziert und verkörpert werden. Musik lässt sich daher in besonderem Maße als ein »Ort des Sozialen« (Reckwitz 111) im Sinne kultursoziologischer Praxistheorien beschreiben: als *Netzwerk inkorporierten Wissens*, als Feld, in dem kulturelle Bedeutungen und Differenzen in »routinisierten Beziehungen zwischen Subjekten und von ihnen verwendeten materialen Artefakten« (ebd. 111–112) stetig performativ erprobt, geübt, (wieder)hergestellt oder auch verändert werden.

K*eine Spielerei: Musik als Praxis des Sozialen

So einleuchtend es also erscheint, Musik als Ort des Sozialen zu verstehen, so schwierig ist der wissenschaftliche Zugriff auf die Verknüpfung zwischen der Musik als klingendem Gebilde und der Musik als sozialer Praxis. Die Annahme etwa, »dass etwa der Dur-Schluss eines Musikstückes in Moll grundsätzlich oder in Einzelfällen den Geschlechtergegensatz ideologisch bestätige oder die männliche Herrschaft festige,« die Nina Noeske am Ende ihres Rittes durch die gegenderte Terminologie von Dur und Moll pointiert zurückweist (2020, 62), ist schon deshalb absurd, weil sie auf einer einfachen Abbildtheorie basiert, die Noeske an anderer Stelle zu Recht kritisiert (2017, 155). Eine bloße Beschreibung der geschlechtsspezifischen Codes bleibt indes unbefriedigend, wenn vor der Frage nach deren sozialer Wirksamkeit kapituliert wird: eine Frage, die jenseits empirischer Einzelstudien allerdings äußerst anspruchsvoll bleibt.

Die Schwierigkeiten zeigen sich mittelbar auch anhand der Rezeption von Theodor W. Adornos musiksoziologischen Schriften als grundlegendem Versuch, Musik sowohl als Baumaterial der Gesellschaft zu begreifen als auch umgekehrt als deren Transportmittel. Dass die US-amerikanische New Musicology, darunter auch die musikwissenschaftliche Genderforschung nach Susan McClary, Adornos musiksoziologische Schriften nach Art einer Abbild- oder Widerspiegelungstheorie rezipiert hat (zur Kritik daran vgl. Knaus; DeNora 2010; Bartsch 2022), wertet die britische Musiksoziologin Tia DeNora auch als Hinweis auf ein Manko der Adorno'schen Theorie:

[I]t provides no machinery for viewing these matters as they actually take place [...]; his work offers no conceptual scaffolding from which to view music in the art

of training unconsciousness, no considerations of how music gets into action. (De-Nora 2000, 2)

Diesem Mangel setzt DeNora etwas entgegen, was sich als Pragmatik der Musik beschreiben lässt. Im Zentrum steht hierbei die Frage, wofür Musik – von den Hörenden, Spielenden, Komponierenden oder sonst mit ihr Umgehenden – gebraucht wird. Musik rückt damit gleichermaßen als Werkzeug wie als Rahmung für die Organisation und Formulierung von Erfahrungen, Gefühlen und von Wissen in den Blick: »It is to conceptualize musical forms as devices for the organization of experience, as referents for action, feeling and knowledge formulation.« (24). Entgegen der mit der Aura des musikalischen Kunstwerks verbundenen Prämisse, dieses »an sich« – als eine Art eigenen Kosmos – zu betrachten, gelte es daher gerade umgekehrt, die Praxis der Verknüpfung von Musik mit Dingen außerhalb ihrer selbst zu verstehen: »Musical framing occurs when music's properties are somehow projected or mapped on to something else, when music's properties are applied to and come to organize something outside themselves.« (27) Denn das »semiotische Vermögen« (»semiotic capacity«; 28) der Musik, ihre Möglichkeit als Lautzeichen auf etwas anderes zu verweisen, beruhe auf der intertextuellen Verbindung von Musik zu vielen anderen Dingen. Hierzu gehört, wie DeNora hervorhebt, »the framework plied upon music by the analyst her/himself.« (ebd.; vgl. Huber 2011) Im Unterschied zur Annahme einer Abbildtheorie, die immer Gefahr läuft, die inkriminierten geschlechtsspezifischen Codes zu reifizieren und zu reproduzieren (vgl. Knaus), liegt der Fokus bei DeNoras Pragmatik der Musik auf der Beobachtung der jeweiligen konkret situierten Praxis.

Das Framing von Klangerscheinung mit kulturellen Vorstellungen der analysierenden Person lässt sich bereits am frühesten Nachweis der Begriffe *Dur* und *Moll* zeigen, die mit der heutigen Begrifflichkeit noch wenig zu tun haben. Wenn Claudius Ptolemäus im 2. Jahrhundert v. u. Z. die Genera als »härter« (von *syntonon* = *durum*) und »weicher« (von *malakón* = *mollum*) unterscheidet, geht er hierbei zunächst von der Spannung der mittleren Saiten des Tetrachords aus. »*Sýntonos*« bedeutet »gespannt« und meint also die bei größeren Tonfortschreitungen beobachtete härtere Saitenspannung, »*malakós*« dagegen bedeutet »schlaff« gemäß der geringeren Saitenspannung bei kleineren Tonabständen. Entsprechend ist der diatonische *Genos* für Ptolemäus »*sýntonos*«, also »härter« als der chromatische (vgl. Dahlhaus 281–282). Auf diese klanglichen und physikalischen Beobachtungen wird nun die antike Ethos-Lehre appliziert, der zufolge ein gespannterer Körper und die mit diesem assoziierte »gespanntere« Geisteshaltung als vollkommener galten als eine »schlaffe« oder »weiche« Körper- und Geisteshaltung. Wenn also Ptolemäus in seiner Harmonielehre am Ende »weniger an Saitenspannungen und einzelne Intervalle als an die Tongeschlechter im ganzen und an ihr »männlich-hartes« bzw. »weichlich-schlaffes« Ethos [denkt]« (282), dann geschieht dies auf der Basis des semiotischen

Vermögens der Musik, intertextuelle Verbindungen herzustellen: Er überträgt die antike Ethoslehre als sein persönliches kulturelles Framework auf die Klangerscheinungen und nutzt umgekehrt die Klangerscheinungen, um die Ethoslehre mittels Musik zu ordnen, zu verstehen und ihr sinnliche Evidenz zu verleihen.

Ptolemäus' Vorgehen verweist zugleich auf die hohe Affinität des semiotischen Vermögens der Musik zu Vorstellungen von Körperlichkeit. Schon der Gebrauch von *durum* und *mollum* zur Beschreibung der Klanglichkeit verschiedener Varianten der Skalenbildung überträgt die Begriffe vom Kontext der Saitenspannung auf die körperlich-haptische Wahrnehmung des Klangs selbst: als könnten wir diesen (wie die Saiten) mit den Händen (be)greifen. Der Begriff der Tonhöhe und die Unterscheidung von kleineren oder größeren Intervallabständen zeigen, dass hiermit räumliche Vorstellungen einhergehen. Körper und Raum verbinden sich im Moment der Bewegung: Insbesondere Bewegungsmetaphern gehören zu dem sprachlichen Inventar, ohne das sich Musik nicht beschreiben lässt. Schon wenn von der Bewegung der Melodie oder von *Tonfortschreitungen* die Rede ist – Begrifflichkeiten, die als *Termini technici* der Musik gebräuchlich sind, werden räumliche Phänomene auf die Wahrnehmung von Musik übertragen. Dieser Konnex zwischen Körper, Raum und Musik ist in den letzten Jahrzehnten sowohl im Zusammenhang mit der Frage untersucht worden, wie beim Hören von Musik Bedeutung konstruiert wird und wie Musik »erzählt« (vgl. z. B. Hatten; Agawu; Wolf u. a.) als auch, quasi umgekehrt, im Hinblick darauf, wie sich ein Körpersubjekt in der interaktiven Praxis mit Musik formt (DeNora 2000, insbes. 75–108 und 46–74.). DeNora weist hierbei explizit darauf hin, dass diese Interaktion zwischen Körper und Musik, die sie in diversen Einzelstudien unter anderem auch mit Neugeborenen untersucht hat, als Mittel zur Konstituierung des vergeschlechtlichten Selbst wirksam ist: »As a series of bodily gestures, then, dance and more mundane and subconscious forms of choreography are media for the autodidactic accumulation of self and gender awareness« (78). Zugleich dient die Interaktion mit der Musik dem Körpersubjekt dazu, sich Räume zu schaffen. Bewegung ist, wie DeNora im Rekurs auf Luce Irigaray festhält, »a means for constructing the spaces of the subject« (ebd.). Diese raum-zeitliche Konstituierung von Körpersubjekt und Raum lässt sich als Spezifikum des semiotischen Vermögens der Musik festhalten, das zugleich auf dessen performativen Kern verweist.

Wenn also Georg Christian Friedrich Schlimbach 1805 die Dur-Tonleiter wegen ihrer regelmäßigen Fortschreitungen als »männlich« (267), die in ihren Fortschreitungen veränderliche Moll-Tonleiter (s. u.) dagegen »die weibliche« nennt (ebd., H. i. O.) und dazu befindet, wir dürften »die Ausdrücke *männlich weiblich* nicht für Spielerei halten« (267, H. i. O.), so liegt darin eine produktive Ambivalenz: Die Begriffe sind ernst zu nehmen – und zwar weil sie auf ein Spiel verweisen, das sie stetig in gesellschaftliche Realität überträgt. Im Sinne einer solchen performativen Praxis, in der sich die Sub*jekte im Verhältnis zur Gesellschaft erschaffen und erschaffen werden, soll der erprobte Unterschied von Dur und Moll zunächst in

historischer Perspektive betrachtet werden, bevor es um Facetten seiner Fortschreibung in der Gegenwart geht.

Zur Semantik von Dur und Moll

Klang und Bedeutung als (historisch) erprobte Praxis

Untersuchungen zum Erleben von Musik und zum Gebrauch von Musik im Alltag ganz unterschiedlicher Probanden lassen die Vermutung zu, dass Dur und Moll heute relativ kulturübergreifend unterschiedliche emotionale Qualitäten zugeordnet werden. Dabei gelten Melodien in Dur als fröhlich und positiv im Gegensatz zur Wahrnehmung von Melodien in Moll als traurig oder bedrückend. Diese Eindrücke verstärken sich noch durch schnelleres bzw. langsames Tempo oder Qualitäten der Klangfarbe (vgl. Argstatter; Friedman; Labbé et al.; vgl. DeNora 2000). Gustav Mahler nutzte dies beispielsweise im dritten Satz seiner ersten Sinfonie, indem er den bei Kindern beliebten und in zahlreiche Sprachen übersetzten Kanon *Frère Jacques* in einer Mollversion verfremdete. Neben der Molltonart und dem langsamen Tempo sorgen auch das tiefe Register und die Instrumentierung – die Pauken zu Beginn sowie die späteren, collagenartigen Einwüfe hoher Klarinetten, die an vorbeziehende Musikanten erinnern – dafür, dass aus dem ironisch-fröhlichen Lied ein grotesk wirkender Trauermarsch wird.

An dem kleinen Lied lässt sich der Unterschied zwischen Dur und Moll im heutigen Verständnis und in der gegenwärtigen Ausprägung des westlichen Tonsystems als grundlegende Differenz des Skalen- und Harmoniesystems auch ungeübten Ohren gut vermitteln. Die Melodie des Liedes beginnt jeweils mit einer schrittweisen Aufwärtsbewegung vom Grundton der Skala zu ihrem dritten Ton, der Terz. Während es sich bei der Durvariante der Melodie bei den hierfür nötigen beiden Tonschritten um Ganztöne handelt, ist der zweite Tonschritt in der Mollvariante kleiner. Es handelt sich um einen Halbtonschritt. Auf diese Weise wird im Gegensatz zur Durvariante der Melodie vom Grundton ausgehend nicht die große, sondern eine kleine Terz erreicht. Die beiden Varianten des kleinen Liedes verweisen so auf den entscheidenden Unterschied zwischen Dur und Moll, und zwar sowohl in der Skalen- als auch in der Harmoniebildung: Die Abfolge der Ganz- bzw. Halbtonschritte im unteren Teil der Tonleiter (die in Dur einen Halbtonschritt zwischen dem dritten und vierten, in Moll dagegen bereits zwischen dem zweiten und dritten Ton der Skala verlangt) – und die Beschaffenheit des über dem Grundton gebildeten Dreiklangs, der in Dur unten eine große und oben eine kleine Terz aufweist, in Moll dagegen umgekehrt.¹

1 Zur anschaulichen Erläuterung der musiktheoretischen Details inkl. Tonbeispielen vgl. Ulrich Kaiser: musikanalyse.net (21.06.2026).

a) C-Dur



b) c-Moll (Variante)



Abbildung 1: Cornelia Bartsch: Notenbeispiel 1. a) *Frère Jacques*, Beginn b) Variante aus Gustav Mahlers Sinfonie No 1, d-Moll, 3. Satz (nach c-Moll transponiert) (2024), eigene Darstellung, lizenzfrei.

Warum galten nun aber die Mollterz bzw. der Molldreiklang in der Musiktheorie von der Renaissance bis weit in die jüngere Vergangenheit hinein als unvollkommen, Durterz bzw. Durdreiklang dagegen als vollkommen? Als Grund hierfür ist über historische Unterschiede hinweg die größere Komplexität – bzw., da es sich um ein Negativkriterium handelt, – ›Kompliziertheit‹ von Moll festzuhalten, und zwar in der Theorie wie in der Praxis. In der Theorie waren hierfür seit dem Mittelalter die Schwingungsverhältnisse maßgeblich,² die bei der kleinen Terz mathematisch komplexer sind. In der Praxis seit dem 18. Jahrhundert ergab sich die ›Kompliziertheit‹ von Moll zunehmend aus ästhetischen Vorlieben, die sich mit dem binären Tonsystem von Dur und Moll etablierten. Hierbei wird insbesondere der obere Teil der Skala wichtig: der Schritt vom siebten zum achten Ton, der zum Grundton der Skala in der Oktave (zurück)führt. Aufgrund der damit verbundenen Schlusswirkung war zwischen dem siebten und dem achten Ton ein Halbtonschritt erwünscht, sodass der siebte Ton als Leitton zum Grundton hinführt. Die Durskala enthält diese Fortschreitung von selbst, während die Mollskala an dieser Stelle einen Ganztonschritt aufweist. In der Praxis wird die Mollskala (bzw. eine darauf beruhende Melodie) daher in der Aufwärtsbewegung im oberen Teil entsprechend verändert. Da der Halbtonschritt in Moll eigentlich zwischen dem fünften und sechsten Ton liegt, entsteht durch diese Erhöhung des siebten Tons jedoch zwischen dem sechsten und dem siebten Ton ein übermäßiger, 1,5 Tonschritte umfassender, Schritt (z.B. vom *f* zum *gis* in *a*-Moll). Zur Vermeidung dieser als unschön geltenden Fortschreitung, wird folglich auch der sechste Ton erhöht, sodass der obere Teil der Molltonleiter

2 Die Musik gehörte in Mittelalter und Renaissance zu den sieben freien Künsten. Gemeinsam mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie gehörte sie zum Quadrivium, sie galt also – etwas unhistorisch formuliert – als mathematisch-naturwissenschaftliche Kunst.

in der Aufwärtsbewegung komplett in eine Durtonleiter verwandelt wird. Abwärts dagegen bleiben die für die Mollskala charakteristischen Fortschreitungen erhalten (vgl. Notenbeispiel 2).

C-Dur

a-Moll (Parallele)

a-Moll ("melodisch")/"harmonisch"

Abbildung 2: Cornelia Bartsch: Notenbeispiel 2. Dur- und Molltonleiter mit Akkorden auf den Stufen I, IV und V (2024), eigene Darstellung, lizenzfrei.

Hieraus ergibt sich die Veränderlichkeit der Tonfortschreitungen in Moll, die Schlimbach 1805 auch als »gekünstelt« (267) bezeichnet – und wie seine Zeitgenossen mit Weiblichkeit verbindet (ebd., s.o.).³ Der komplexeren Melodiebildung in Moll entspricht auch eine größere harmonische Komplexität bereits bei den wichtigsten drei Dreiklängen, die die sogenannte Kadenz bilden. Von Bedeutung für die Schlussbildung ist vor allem der dritte dieser Dreiklänge auf der 5. Stufe der Skala, der als Terz den Leitton enthält und damit wiederum für jene klangliche Strebewirkung hin zum Grundton sorgt. Wie die Dur-Skala mit dem leitereigenen Tonvorrat auf der ersten vierten und fünften Stufe nur Dur-Dreiklänge bildet, erzeugt die Mollskala auf den betreffenden Stufen nur Mollldreiklänge. Um die gewünschte Schlusswirkung zu erhalten, ist es also erforderlich, auch in die Mollkadenz einzugreifen und den Akkord auf der fünften Stufe durch einen Dur-Dreiklang zu ersetzen (vgl. Notenbeispiel 2). Dies stellt der deutsche Organist und Musiktheoretiker Georg Andreas Sorge als Abbild der zeitgenössischen Geschlechterverhältnisse dar:

3 Der hier erkennbare Topos vom schwankenden, kapriziösen (und also anlehnsbedürftigen) Weiblichen wurde über die bloße Musiktheorie hinausgehend im 19. Jahrhundert auch ins Werk gesetzt, wie sich nicht nur an diversen Opernfiguren, sondern auch in der Instrumentalmusik zeigt (vgl. u.a. Noeske 2020, 59).

Und gleichwie das weibliche Geschlecht ohne das männliche gar übel dran seyn würde; also wäre es mit der Music schlecht bestellt, wenn wir keine andere Harmonie hätten, als die so *Trias minus perfecta* [d. i. den Molldreiklang, CB.] giebt. Wir könnten nicht einmahl eine förmliche Cadentz machen [...]. (Sorge 16)

Als Legitimation sowohl der musikalischen Ordnung als auch der heteronormativen Matrix der Geschlechter dient die biblische Schöpfungsgeschichte, wobei dem Moll-dreiklang eine eigene ästhetische sowie funktionale Qualität zugeschrieben wird:

Gleichwie in der Schöpfung immer eine Creatur herrlicher und vollkommener als die andere von Gott erschaffen worden; eben also verhält es sich auch mit denen musicalischen Zusammenstimmungen. Da findet sich nun nach der *Triade perfecta* eine andere, so *Trias minus perfecta* genennet wird, welche zwar nicht so vollkommen als die erste, aber auch lieblich und wohl zu hören ist. Die erste vergleichtet sich dem männlichen, diese aber dem weiblichen Geschlechte. Und gleichwie es nicht gut war, daß der Mensch (Adam) alleine war; also wäre es nicht gut, wenn wir keine andere Übereinstimmung hätten, als die *Triadem perfectam*; denn wie weit würden wir in der Fortschreitung von einem Satze zum andern kommen? (Sorge 16)

Eine ähnliche Verschiebung in der Bewertung bereits der Tonschritte, die schließlich auch die Differenz von Dur und Moll hervorbringen, sieht Dahlhaus bereits in der Renaissance. Die eindimensionale Wertung des Mittelalters, das wie die Antike »[m]it dem Ganzton [...] die Vorstellung des Vollkommenen und Einfachen, Festen und Deutlichen, auch des Männlichen und Harten – mit dem Halbton die Vorstellung des Unvollkommenen, Komplizierten und Undeutlichen, des Weichen und Weiblichen« verband (282), wird in der Renaissance aufgeweicht. Das Attribut *dulcis* (schön oder lieblich), das zunächst mit dem »mathematisch Einfachen und Vollkommenen, also mit dem Ganzton« verbunden wurde (283), bekam das Potenzial, die Seiten zu wechseln, weil nun im komplizierteren Weichen auch das »Reizvollere« gehört wurde (vgl. ebd.).

Ein für diese ästhetische Ambivalenz, aber auch insgesamt für die Entstehung einer mit Dur und Moll verbundenen Klangsemantik interessantes Beispiel ist die Marienmotette *Flos Florum* von Guillaume Dufay aus dem 15. Jahrhundert. Obwohl die Dur-Moll-Polarität, auf der auch deren oben beschriebene emotionale Wirkung beruht, noch nicht ausgeprägt war, hören »moderne« – also in dieser Polarität sozialisierte – Ohren in dem Stück klangliche »Moll-Inseln« innerhalb eines auf den Ton *f* bezogenen Tonraums, der seinerseits als Dur-Umgebung gehört wird. Der Komponist Dufay kannte weder die Kategorien Dur- und Moll noch deren Aufladung mit einem positiven (fröhlichen) oder negativen (traurigen oder niedergeschlagenen) Affekt. Dennoch wird in der Motette genau diese Klangsemantik hörbar. Wolfgang Fuhrmann deutet dies vor dem Hintergrund zeitgenössischer Traktate als Versuch,

mithilfe jenes ›Reizvollen‹ des Halbtonschrittes klangsinnliche Evidenz zu erzeugen (69). Dabei dienen die ›Moll-Inseln‹ einerseits als klanglicher Schmuck andererseits aber auch im Sinne semantischer Aufladung als Mittel der Emphase und zur Hervorhebung wichtiger Textpassagen. Fuhrmanns eindrücklichstes Beispiel für letzteres verweist zugleich auch auf die Performativität des semiotischen Vermögens der Musik: Wenn Maria im Rahmen der zahlreichen topischen Verherrlichungen im gesungenen Text als »Blüte aller Blüten, Quell aller Gärten, Königin der Himmel, Licht der Freude usw.« (69) schließlich auch als »Hoffnung auf Vergebung« (spes veniae) angerufen wird, wird ein »Bezug her[gestellt] zur irdischen Sündhaftigkeit der Subjekte – auch jener, die da gerade singen« (ebd.): Der an dieser Stelle plötzlich eingeführte *Dur-Moll-Kontrast* verbindet sich zudem mit einem tieferen Register, was »notwendig zu einer [...] demütigeren Stimmfärbung führt« (ebd.). Die semantische Aufladung dieser Stelle bezieht ihre klangliche Evidenz also auch unmittelbar aus dem Akt ihrer Verkörperung durch die Singenden.

Zwar ließen sich anhand von Dufays Motette Spekulationen darüber anstellen, wieviel die auffällige Anwendung klanglicher Reize auch mit der Darstellung eines ›Weiblichen‹ – nämlich der Himmelskönigin – gegenüber den irdischen und ausnahmslos männlichen Singenden in der sakralen europäischen Musik dieser Zeit zu tun hat. Eine solchermaßen vergeschlechtlichte Klangsemantik wäre allerdings derjenigen, die sich dann im 18. Jahrhundert gemeinsam mit der binären Ordnung von Dur und Moll etabliert hat, entgegengesetzt.

Im Jahrhundert der Aufklärung werden jedenfalls die auf die musikalischen Ordnungen übertragenen Herrschaftsverhältnisse, ungeachtet ihrer christlichen Legitimation, säkularisiert (vgl. Heckmann sowie Noeske 2020). Der bereits zitierte Georg Andreas Sorge etwa entwirft eine auf der bürgerlichen Ehe fußende Staatsordnung mitsamt den darin festgelegten Besitzverhältnissen: »*Modus major* ist gleichsam der Herr und Regent der musicalischen Republick. Seine Gemahlin ist *Modus minor*« (30, d.i. die parallele Molltonart, die über denselben Tonvorrat verfügt, aber von einem anderen Grundton startet). Diese ist denn auch – etwa als »*A moll* alle die Klänge zu gebrauchen befugt [...], die sein so genannter Eh-Gemahl *C dur* brauchen darff. Wer siehet hier nicht in der Music ein deutliches Bild des Ehestandes, und der beyderley Geschlechter?« (32). Besonders interessant sind hierbei die Figuren der Störung und der Abweichung. Deren erste ist die Mollvariante: die auf dem Grundton des Regenten C-Dur gebildete Molltonart. Sie signalisiert Ehebruch oder aber Travestie: »[D]enn wenn C-Dur und c-moll untereinander gemischt, so ists eben, als wenn einer neben seiner Ehe-Frau noch eine Concubine hält, welches nicht jederman erlaubt ist. [*Oder wenn ein Mann Weibs-Kleider anziehet.]« (29). Wenn Sorge befindet, dass für solche Grenzüberschreitungen, »Licentz nur grosse Meister haben [sollten], die da wissen, wie sie diese fremde Chorde behörig accommodiren sollen« (29), dann verweist dies auf ein bis heute wirksames Genderskript der Musik, das im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch mit kolonialen Metaphern

verbunden wurde: Die Meister – später das »Genie« – werden zu »men of margins« (McClintock 24), von denen an den Rändern der Gesellschaft, auf ihrem Weg in unbekannte Länder der Ästhetik erwartet wird, was im Inneren sanktioniert ist. Auf diese Weise integrieren sie das Verbotene wie die Schätze der unbekannten Ländereien in die eigene Gesellschaft. Die vergeschlechtlichte Markierung des Wegs ins Unbekannte und die damit verknüpften Grenzverschiebungen fungieren zugleich als stetige performative Naturalisierung der gesellschaftlichen Geschlechterhierarchien (McClintock 24; mit Bezug auf Narrative der Musik Bartsch 2025).

Sinnfällig wird dies auch in Anbetracht einer Variante der musikalischen Gesellschaftsordnung, die ein anderer Theoretiker, Joseph Riepel, zehn Jahre nach Sorge entwirft. Riepels Gleichnis für die Tonordnung von Dur und Moll ist nicht die bürgerliche Ehe, sondern die Arbeitswelt des »ganzen Hauses«. Die Mollvariante der Tonika ist hierbei eine zwiespältige Figur, eine Außenseiterin, die aber »manchmal eben auch mithelfen kann«, weshalb Riepel sie als »schwarze Gredel« bezeichnet (66). Er spielt damit auf die »schwarze Margarete« an, eine nordische Sagenfigur, die als schwarz gekleideter Geist erschien und einerseits gefährlich war, andererseits auch Hilfe versprach. Insbesondere Frauen, die in männliche Herrschaftsgebiete eindringen oder über spezielle Macht und spezielle Kräfte verfügten, wurden mit diesem Namen belegt (Huber 2011, 36; und in der Anwendung auf die Analyse vgl. Wheelock).

Die bis hierher explizit angeführten Beispiele bilden nur einen kleinen Einblick in die geschlechtsspezifische Codierung der Dur-Moll-Polarität und der darauf beruhenden europäischen Tonordnung seit dem 18. Jahrhundert. Auch die diversen Lehren zur Tonartencharakteristik von Johann Mattheson (1713), Jean Philippe Rameau (1722) und Jean Jacques Rousseau (1768) über Francesco Galeazzi (1791–1796) und Justin Heinrich Knecht (1792–1798) bis zu Christian Friedrich Daniel Schubart (1806) operieren mit einem geschlechtsspezifischen Framing zur Beschreibung von Klangcharakteristika (vgl. die Tabelle in Wheelock, 208; vgl. a. Noeske 2020, 60; Auhagen). Schon im frühen 20. Jahrhundert nehmen solche Beschreibungen ab bzw. wirken »eher kurios«, wie Noeske bezogen auf die *Harmonikale Symbolik* Hans Kayers aus den 1950er Jahren oder die *Ich-Analyse* des Psychologen Leopold Szondi von 1956 festhält, »der in seiner Triebpathologie psychosexuelle Impulse in hart und weich, Dur und Moll, männlich und weiblich einordnete und analysierte« (Noeske 2020, 61). Allerdings bedeutet dies nicht, dass vergeschlechtlichte Klangsemantiken verschwinden. Bis heute lassen sie sich als subtile Fortsetzung des Framings von Dur und Moll im Sinne der binären Geschlechterordnung hören, und zwar selbst dann, wenn es anscheinend um deren Aufhebung geht. Anhand von drei miteinander verknüpften Beispielen soll nachfolgend gezeigt werden, wie Dur und Moll auf der Basis des semiotischen Vermögens der Musik weiterhin als erprobte Praxis geschlechtsspezifischer Codierungen fungieren. Wie sich zeigen wird, ist hierbei auch die Gestaltung der musikalischen Zeit von Bedeutung.

Zeiten und Modi: Hören und vernetzte Existenzweisen

Mein erstes Beispiel beruht auf einem Zufallsfund. Während meiner Überlegungen darüber, wie ich das mit Sicherheit zwar über eine große Erfahrung im alltäglichen Umgang mit Musik, aber eher nicht über musiktheoretische oder -historische Vorbildung verfügende Publikum der Ringvorlesung, für die dieser Beitrag ursprünglich entstand, aus dem von der Differenz zwischen Dur und Moll geprägten Klanguniversum hinausführen könnte, stieß ich im Rahmen einer anderen Lektüre auf Hörerlebnisse der Ökofeministin und Anthropologin Anna Tsing.

In ihrem Buch über die Kulturgeschichte des Matsutake-Pilzes, der durch das dramatische Verschwinden der Wälder auf diesem Planeten vom Aussterben bedroht ist, verwendet Tsing auffällig oft Analogien zur Musik. Um beispielsweise den ökologischen Begriff der Assemblage als speziesübergreifendes Netzwerk lebender und auch nicht-lebender Existenzweisen zu veranschaulichen, schreibt sie: »[W]e must follow multispecies attunements in which each organism comes into its own. Matsutake is nothing without the rhythms of the matsutake forest.« (158) In allen deutschen Übersetzungsvarianten des Wortes »attunement« steckt das Wort *Stimme*; *to tune* bedeutet [ein Instrument] stimmen, das Substantiv *tune* bedeutet *Melodie*. Die Assemblage verfügt nun, in Tsings Worten, über einen Rhythmus, der sich – um bei dieser Klangmetapher zu bleiben – aus den Stimmungen und Melodien der ihn ausmachenden Existenzweisen ergibt. Prototyp einer Assemblage ist für Tsing der Wald. Durch die Vielfalt der darin zusammenwirkenden Stimmen und Melodien mit ihren je eigenen Rhythmen und Zeitordnungen, unterscheidet sich der Rhythmus der Assemblage diametral von dem des linearen Fortschritts. Als das Ordnungsprinzip der Zeit, das sich mit dem Kapitalismus ausgebreitet habe, sei letzterer zum Distinktionsmerkmal des Menschen gegenüber allen anderen Wesen geworden und diene auf vielfältige Art der Legitimation von Hierarchisierungen: »Even when disguised through other terms, such as ›agency,‹ ›consciousness,‹ and ›intention,‹ we learn over and over that humans are different from the rest of the living world because we look forward – while other species, which live day to day, are thus dependent on us« (21). Zur Charakterisierung der Assemblage, die ihr auch als Muster multidimensionaler, sozialer und ökonomischer Prozesse dient, nutzt Tsing das Adjektiv *polyphon*: »polyphonic« (23). *Polyphonie* (gr. *Vielklang*) bezeichnet eine Variante des musikalischen Satzes, bei der die einzelnen Stimmen selbständig voneinander verlaufen und nicht wie bei einem großen Teil heutiger Musik einer einzelnen, zumeist in der Oberstimme liegenden Melodie als Begleitung untergeordnet sind. Das Hören polyphoner Musik wird in Tsings Worten zur Übung, um die Netzwerkstrukturen der Assemblage wahrzunehmen und wertzuschätzen:

When I first learned polyphony, it was a revelation in listening; I was forced to pick out separate, simultaneous melodies *and* to listen for the moments of harmony

and dissonance they created together. This kind of noticing is just what is needed to appreciate the multiple temporal rhythms and trajectories of the assemblage. (24, H. i. O.)

Tsing nutzt hier also das semiotische Vermögen der Musik, um ihr Wissen um ökologische Organisationsprinzipien zu erklären und diesem mittels einer Klangmetapher sinnliche Evidenz zu verschaffen. Als Beispiele polyphoner Musik nennt sie neben der Fuge auch das Madrigal (23), eine vokale Gattung der Renaissance. Tatsächlich lag die Hochzeit der europäischen Polyphonie im 15. und 16. Jahrhundert und damit in einer Zeit, die – wie bereits anhand der Marienmotette von Guillaume Dufay deutlich wurde – die Dur-Moll-Polarität noch nicht kannte. Die Musik des Spätmittelalters und der Renaissance basierte vielmehr auf dem mittelalterlichen Hexachordsystem, das in Erweiterung der Tetrachorde aus der griechischen Antike von Sechstongruppen (gr. hexa=sechs) ausging. Unterschieden wurden drei Hexachorde, die sich – beginnend mit den Tönen *c*, *f* und *g* – ineinander verschachtelt über den Tonraum einer Dezime (zehn Töne) erstreckten.

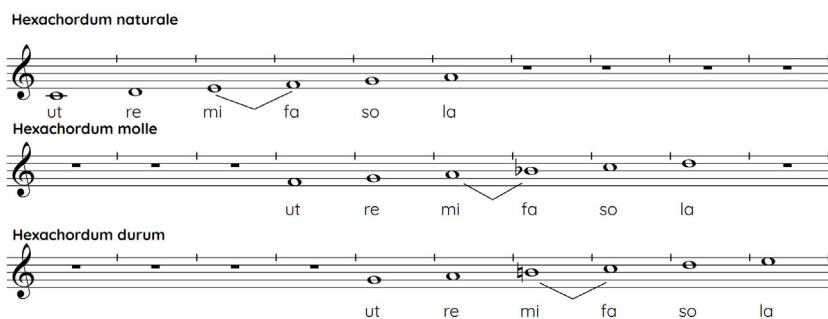


Abbildung 3: Cornelia Bartsch: Notenbeispiel 3. Hexachorde (2024), eigene Darstellung, lizenzfrei.

Zwar scheinen die Bezeichnungen (*hexachordum naturale*, *hexachordum mollum* und *hexachordum durum*) hierbei auf unser heutiges Dur-Moll-System vorauszuweisen, doch unterscheiden sich die Hexachorde in der Abfolge ihrer Ganz- und Halbtonschritte gar nicht voneinander: Bei allen liegt der mit den Tonsilben *mi-fa* bezeichnete Halbtonschritt genau in der Mitte.⁴ Um dies zu erreichen, muss beim Beginn vom *f* nach dem *a* ein *h-molle* folgen – so die Terminologie der Renaissance,

4 Die Solmisationssilben gehen auf den Johannes-Hymnus zurück, dessen Versanfänge die Silben jeweils mit dem entsprechenden Ton verbinden: *Ut* queant laxis/*resonare* fibris/*mira* gestorum/*famuli* tuorum/*solve* polluti/*labii* reatum Sancte Iohannes. Es handelte sich um ein

im Deutschen nennen wir diesen Ton heute *b* – bei Beginn vom *g* aus, dagegen ein *h-durum* (heute *h*). Mit dem in der Mitte liegenden Halbton deutet sich auch die wichtigste Differenz zum heutigen Tonsystem an: Die ›Leittonspannung‹ – also der Halbtonschritt, der im oberen Teil der Tonleiter den Grundton in der Oktave von unten ansteuert – interessierte in der musikalischen Praxis von Mittelalter und Renaissance nicht. Noch deutlicher wird dies anhand der Funktion der Hexachorde innerhalb des gesamten Theoriegebäudes: Zwar lässt der identische Bau der drei Hexachorde gegenüber dem heutigen Tonsystem zunächst auf eine geringe Vielfalt schließen, ineinander verschachtelt bilden sie jedoch die Basis für ein Skalensystem von acht bzw. sogar zwölf in ihrem Bau verschiedenen Modi. Auch diese Skalen kannten einen Schlussston, die sogenannte Finalis. Diese konnte aber auch in der Mitte des Tonraums liegen und um sie zu erreichen, waren für den jeweiligen Modus charakteristische Melodiewendungen von Bedeutung. Als grundlegender Unterschied zu einem durch die Dur-Moll-Tonalität geprägten Tonsystem lässt sich also tatsächlich eine andere Organisation der musikalischen Zeit ausmachen, die sich auch im Hörerlebnis niederschlägt. Zumindest für heutige Ohren wirkt die Musik der Zeit der Renaissance eher räumlich und weniger zielgerichtet.⁵

Obwohl Musik eine Zeitkunst ist – also in der Zeit verläuft und Zeit gestaltet – erweisen sich auch direkte Analogien zwischen kulturellem Zeitverständnis und musikalischer Zeitorganisation – also Rhythmus und Metrum im weitesten Sinne – als trügerisch. Zumeist handelt es sich dabei um Rückprojektionen heutiger Vorstellungen, die mangels Quellen fraglich bleiben (vgl. Henschel 5–6). Frank Henschel schlägt jedoch vor, »von einem untergründigen Zusammenhang auszugehen, vermittelt über einen gemeinsamen kulturellen Prozess, der die Zeiterfahrung betraf [...]« (28). Entsprechend lässt sich auch vorsichtig ein Zusammenhang vermuten zwischen der eher räumlichen Zeitorganisation einer in ihrer Tonalität modal organisierten Musik und dem zirkulären Zeitverständnis, das Johannes Fabian in seiner kulturhistorischen Untersuchung über die Entwicklung des universalistischen Zeitbegriffs der Moderne als *Sacred Time* bezeichnet (2). Gegen dieses setze sich im Verlauf der Renaissance die auf evolutionärem Denken beruhende »Secular Time« ab (ebd.), die sich mit der europäischen Aufklärung als lineare universalistische Zeit schließlich etablierte (2–3).

Die Bedeutung der Zeit für Tsings Klangmetapher lässt Rückschlüsse auf die aus der Dur-Moll-Polarität abgeleiteten geschlechtsspezifischen Codes zu, und zwar insbesondere auf ihre performative Wirksamkeit. Deutlich wird dies anhand des sich an dieser Stelle aufdrängenden Vergleichs mit jener musikalischen Form,

Memorierv erfahren für Gesangsschüler, das zudem mit Handzeichen verbunden wurde. Vgl. hierzu Jeßulat, insbes. 33–41.

5 Vgl. hierzu z.B. das Tonbeispiel *Ad te levavi anima meam* von Giovanni Pierluigi da Palestrina in Kaiser, <https://musikanalyse.net/tutorials/modus/> (22.06.2026).

die wie kaum eine andere der europäischen Musikgeschichte sowohl einer teleologischen Organisation musikalischer Zeit folgt als auch mit einer der bekanntesten Geschlechtercodierungen der Musik verbunden ist.

Dur und Moll: Binäres*

Der denkbar größte Gegensatz zu jener Musik, die Tsing als Klangmetapher für die Assemblage wählt, dürfte der Sonatenhauptsatz sein – das zweite meiner drei Beispiele. Der Sonatenhauptsatz liegt den großen und als besonders anspruchsvoll bewerteten Formen des langen 19. Jahrhunderts zugrunde: dem ersten Satz der Sinfonie, des Streichquartetts oder der Klaviersonate. Er nutzt die auf der Dur-Moll-Polarität beruhende Tonordnung harmonisch und thematisch (die Melodien betreffend) für den Bau eines Musikstücks, dessen Anlage oft als dialektisch beschrieben wird: Im ersten Teil, für den sich angelehnt an die Dramentheorie der Begriff *Exposition* etabliert hat, werden – sozusagen als These und Antithese – mit Haupt- und Seitensatz zwei Themen (mit unterschiedlichen tonalen Zentren) vorgestellt. Diese interagieren im zweiten Teil miteinander, werden in ihre Einzelteile zerlegt, neu zusammengesetzt und machen Ausflüge in entfernte Tonarten. Auf diesen nach dem beschriebenen Kompositionsverfahren *Durchführung* genannten Teil folgt drittens die Reprise, in der die Themen in einer modifizierten Wiederholung der Exposition zu einem gemeinsamen Schluss geführt und auch die verschiedenen tonalen Zentren integriert werden, weshalb dieser Teil als Synthese erscheint. »Eng verbunden ist dieses Schema mit der Vorstellung eines dreiteiligen Dramas mit Exposition der Situation, Austragung der Konflikte und abschließender Lösung und Beruhigung« (Bandur). Ein Drama braucht Protagonist*innen – und auf der Basis der binären Struktur der Form mit den beiden interagierenden Themen wurde der Sonatenhauptsatz in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem vermutlich bekanntesten vergeschlechtlichten Framing der mitteleuropäischen Musikgeschichte versehen. Die oben skizzierten, auf die Dur-Moll-Polarität bezogenen, geschlechtsspezifischen Codes der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts werden hierbei sowohl in ihrem Rekurs auf die Schöpfungsgeschichte als auch im Sinne einer klangsinlichen Evidenz der bürgerlichen Geschlechterordnung (re)aktiviert und auf die Themen (Haupt- und Seitensatz) bezogen. Zwar stehen einander mit diesen keineswegs zwingend Dur und Moll als tonale Zentren gegenüber; aber die auf der Dur-Moll-Tonalität beruhende teleologische Dynamik der Sonate und das hiermit verbundene dialektische Formverständnis werden insgesamt vergeschlechtlicht: »Haupt- und Seitensatz«, so befindet Adolph Bernhard Marx in seiner Kompositionslehre, »sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höhern Einheit sich innig vereinen« (273). Hierbei sei

der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete [...], das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in solchem Sinn ist jeder der beiden Sätze ein anderes und erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommneres. (ebd.)

Analysen, die den Sonatenhauptsatz vor dem Hintergrund dieser Passage als Ausdruck und Bestätigung männlicher Herrschaft interpretieren oder umgekehrt Sonatenkompositionen von Frauen im Sinne eines Aufbrechens der binären Ordnung – als ›Komponieren gegen den Strich‹ lesen, laufen jedoch mitunter selbst Gefahr, Geschlechterhierarchien zu reifizieren, wie ein Blick nach Frankreich deutlich macht. Denn die hier verbreitetere Sonatentheorie Anton Reichas zeigt, dass das semiotische Vermögen der Musik es durchaus erlaubte, sich die Subjekte des ›Dramas‹ Sonate ganz anders vorzustellen. Dem bürgerlichen Ehenarrativ von A. B. Marx stellt Reicha eine parthenogenetische Schöpfungsgeschichte entgegen, indem er die Themen des als »grande coupe binaire« (1159) bezeichneten Sonatensatzes erste und zweite Mutteridee (›idée mère‹) nennt (1159–1160). Annegret Huber hat darauf aufmerksam gemacht, dass Reichas »Muttermetapher« wahrscheinlich auf die zentrale Stellung der Melodielehre in seiner Theorie und seine Charakterisierung der Melodie als »Sprache des Gefühls« zurückgeht (95). Vor dem Hintergrund zeitgenössischer Vorstellungen von der »Mutter als Vermittlerin der Sprachfähigkeit« (94) sowie der sich herausbildenden Vorstellungen der bürgerlichen Geschlechtercharaktere werden die Themen (idées) der Sonate folglich mit der Mutter assoziiert und also weiblich konnotiert (95).

Damit treffen in der deutschen und der französischen Sonatentheorie auch zwei unterschiedliche ästhetische Auffassungen der Sonate aufeinander. Denn Reicha assoziiert die Themen der Sonate auch mit der noch unartikulierten Unmittelbarkeit des Vorsprachlichen, wohingegen die auf Ludwig van Beethovens Sonaten fußende Theorie Marx' mit der thematisch-motivischen Arbeit die Logik in den Vordergrund stellt, die die unartikulierte Emotionalität der Musik zu einer ›vernünftigen‹ Rede formt. Marx betont also eher den Aspekt der Form, Reicha – etwas überspitzt gesprochen – den des Materials. Mit dem Gegenüber von Form – bzw. Geist – und Material bzw. Materie ist wiederum ein in der westlichen Kulturgeschichte seit der Antike mit dem Geschlechtergegensatz überzogener Gegensatz aufgerufen, der sich subtil auch in der Hierarchisierung musikalischer Gattungen niederschlägt, – etwa, wenn weniger stringente Formen wie das Lied oder das lyrische Klavierstück als ›weiblich‹ abgewertet werden. Eduard Hanslicks berühmte gegen die ›Gefühlsästhetik‹ eingesetzte Definition »Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geist-

fähigem Material« (79) fügt sich in diese für die deutsche Musikästhetik von A. B. Marx bis zu Arnold Schönberg charakteristische Wertung ein, die die Entwicklungsformen (wie den Sonatensatz) an die Spitze dieser Hierarchie setzt. Zugleich verweist der Satz aber auch darauf, dass der zugrunde liegende Gegensatz fluide ist. Denn als »geistfähiges« enthält das – bereits als Begriff mit einer re|produktiven Weiblichkeit überschriebene – Mater|ial seinen Gegensatz schon und kann die Seiten wechseln. Judith Butler hat im Rekurs auf Luce Irigarays Lektüre von Platons *Timaios* – einer der ältesten Ausprägungen der Material-Geist-Binarität – auf die Verschiebungen hingewiesen, durch die das Weibliche stets zum konstitutiven Außerhalb einer patrilinearen »Ökonomie der Repräsentation« wird (74). Die Funktion der (veränderlichen) Verschiebungen, in denen das als weiblich (sowie kindlich, nichtmenschlich und fremd) definierte Andere des Männlichen, den männlich konnotierten Geist erst figuriert (vgl. 79), zu erfassen, müsste daher Gegenstand einer feministischen Analyse sein.

Für die geschlechtsspezifischen Codes der Musik zeichnet sich anhand der Sonatenform und in Abgrenzung zu den polyphonen Netzwerkstrukturen, die Anna Tsing bspw. im Madrigal oder in der Fuge hört, die Verschränkung mehrerer Aspekte ab. Voraussetzung ist zunächst, dass ein Thema überhaupt als anthropomorphe Gestalt imaginiert wird. Hierfür muss es offenbar zwei miteinander verbundene aber zugleich auch etwas widersprüchliche Bedingungen erfüllen: Es muss erstens eine abgeschlossene Gestalt aufweisen (und als solche erkennbar bleiben) und zweitens eine Entwicklung in der Zeit durchlaufen (sich also verändern). Beides zusammen – Wiedererkennbarkeit/Identität und Entwicklung – gelten zugleich als Kennzeichen des intellegiblen Selbst. Die Wahrnehmung der Themen als anthropomorphe Entitäten erfordert daher gewissermaßen – wie eben bei A. B. Marx – eine Zuweisung von Geschlechtlichkeit, die ihrerseits auf der heteronormativen Matrix beruht: Weiblich oder männlich definiert zu sein ist im Rahmen dieser Matrix die Voraussetzung dafür, als intellegibles Selbst wahrgenommen zu werden. Wie aber klingen Protagonist*innen jenseits dieser Ordnung?

Nonbinäres* – oder: Wie klingt ein non*binäres Subjekt?

Da die aktuelle Debatte um das Selbstbestimmungsgesetz derzeit eine Vielzahl von Dokumentar- aber auch Spielfilmen hervorbringt, bieten als drittes Beispiel die betreffenden Filmmusiken einiges Material, um sich dieser Frage zu nähern. Exemplarisch möchte ich hierbei abschließend zwei Filme heranziehen: Den belgisch-niederländischen Film *Girl* (2015, Musik Valentin Hadjadj), der die Geschichte der fünfzehnjährigen Lara erzählt, die während ihrer Transition eine Karriere als Ballerina verfolgt, sowie *The Danish Girl* (2018, Musik Alexandre Desplats). Letzterer basiert auf der Geschichte von Lili Elbe (1882–1931), die sich als eine der ersten Per-

sonen einer geschlechtsangleichenden Operation unterzog. Der Fokus beider Filme und damit auch der musikalischen Codierung der Protagonist*innen liegt auf den Transitionsprozessen, weshalb hier von non*binären Figuren die Rede ist.

Am Film *Girl* fällt zunächst auf, dass er über weite Strecken komplett auf Musik verzichtet. Die Momente mit Musik sind jedoch besonders eindrücklich, umso mehr als sie eine auf den Transitionsprozess gerichtete fragile Innenwahrnehmung der Hauptfigur zum Klingen bringen: etwa, wenn Lara mit ihren Mitschülerinnen duscht (00:47:25-47:59), mit ihnen schwimmt (00:58:00-1:00:02), nach einer Demütigung in der S-Bahn sitzt (1:03:36) oder auch während ihres ersten Dates (1:14:57-1:16:31). Mit derselben Musik ist auch die Eingangsszene unterlegt, in der Lara mit ihrem kleinen Bruder spielt; sie wird also von Beginn an eng mit der Figur Lara verbunden. Zwar klingt in der Musik eine Molltonalität an, da gleich zu Anfang eine kleine Terz zu hören ist, die nach einer Weile sogar zu einem Moll-Dreiklang ergänzt wird. Allerdings stehen alle Klänge einzeln für sich, es gibt keine melodischen Gestalten und auch keine Entwicklung. Dadurch entsteht der Eindruck des Sphärischen, wozu auch die elektronische Klanglichkeit beiträgt. Hörbar wird – mit Klangflächen, sehr weit auseinandergezogenen Dreiklängen, einzelnen glockenartigen Klängen – gewissermaßen das Material selbst, bevor es noch Gestalt angenommen hat.

Insgesamt ist die Klangsprache der Musik in *The Danish Girl* deutlich konventioneller, dennoch lassen sich einige auffällige Ähnlichkeiten beobachten. Exemplarisch hierfür ist die Szene, in der Ejnar Wegener seiner Frau mit Ballkleid Modell sitzt und dabei im Film erstmals die eigene Transidentität wahrnimmt (00:12:27-00:13:45). Sowohl in der Lautstärke als auch in der Tonhöhe und harmonisch ist die Musik an dieser Stelle durch eine Steigerung charakterisiert. Diese hat allerdings kein Ziel; sie bricht jäh ab und geht in absteigende Skalen über, als eine dritte Person den Raum betritt. Auch die Steigerung selbst wird nicht melodisch, sondern durch langsam aufsteigende Klangflächen bewirkt, die durch Tonwechsel innerlich in Bewegung scheinen. Ähnlich wie im Film *Girl* heben sich hiervon glockenartige Klänge ab, die von allen musikalischen Ereignissen noch am ehesten ›melodieartig‹ wirken; sie bilden jedoch nur arpeggienartige, kreisende Motivzellen, die die Steigerung mitvollziehen. Erzeugt werden die Glockenklänge hier von einer Celesta, die in Konzert- und Filmmusik gerne eingesetzt wird, wenn es um Sphärisches oder Mystisches geht, wie beispielsweise in Gustav Holsts *Die Planeten* oder für die Melodie der Zaubereule Hedwig in *Harry Potter und der Stein der Weisen*. Sie entspricht also klangsemantisch dem sphärischen Eindruck, den auch die Vermeidung gestalthafter Melodien und linearer Zeitverläufe hinterlässt. Der Klang der Celesta und die von ihr vorgetragenen kreisenden Motivzellen werden von Anfang an mit der Figur Lili Elbe verbunden (vgl. den Filmbeginn sowie z.B. 00:04:06-00:04:35; 00:23:05-00:23:45).

Die beobachtete Codierung non*binärer Filmfiguren wirft einige irritierende Fragen auf, deren nähere Untersuchung allerdings eines größeren Materialkorpus bedürfte. Durch die Vermeidung abgeschlossener Melodien und linearer Zeitverläufe rücken die Filmteams ihre Protagonist*innen klanglich in die Nähe jener Netzwerkstrukturen, für deren Beschreibung Anna Tsing die Klangmetapher der Polyphonie heranzieht. Was lässt sich daraus schließen, wenn non*binäre Figuren mit ähnlichen Codes versehen werden wie der Matsutake-Pilz als Teil der Assemblage? Wird ihnen auf diese Weise subtil Entwicklung und Intelligibilität abgesprochen? Oder verweist diese musikalische Codierung darauf, dass sie eine Zukunftsvision verbundener Existenzweisen repräsentieren? Wird den non*binären Filmfiguren musikalisch gewissermaßen der Subjektstatus abgesprochen? Werden sie, wie Personen, die in die heteronormative Geschlechterordnung nicht passten oder sich ihr nicht fügten, es in der Geschichte schon immer leidvoll erfahren mussten, aus dem Bereich des Menschlichen herausgeschoben? Oder soll ihnen durch diese musikalische Codierung vielmehr eine spezies- und subjektübergreifende Verbundenheit zugeschrieben werden: ›tentakuläre Existenzweisen‹ im Sinne Donna Haraways (30) als Weg aus der zerstörerischen Gegenwart des Anthropozäns?

Der Unterschied zwischen der Dystopie der ersten und der Utopie der zweiten Interpretation beginnt zu verschwimmen, wenn die klangliche Codierung der Figuren auch in der Negation derselben Logik folgt wie die Praxen, die der heteronormativen Geschlechterordnung seit dem 18. Jahrhundert mittels der Dur-Moll-Tonalität sinnliche Evidenz verleihen.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Musik – entgegen der oft gehörten Aussage, Klänge kennen kein Geschlecht – geschlechtsspezifische Codierungen transportiert und fortschreibt, die umso ernster zu nehmen sind, als sie gewissermaßen als ›Spiel‹ daherkommen: Sie werden im performativen Umgang mit Musik erprobt und dabei immer wieder aufs Neue eingeübt, ganz gleich, ob es sich hierbei um das Spielen eines Instruments, Tanzen zur Musik, um einen Konzertbesuch oder das alltägliche Radiohören handelt.

Allerdings sind diese geschlechtsspezifischen Codierungen, wie schon der historische Rekurs auf die Terminologie von Dur und Moll zeigen konnte, nicht im Sinne eines eindimensionalen Abbildverhältnisses zu verstehen. Vielmehr handelt es sich um eine kontextabhängige Praxis im Spannungsfeld von Musik, ästhetischer Wahrnehmung, sozioökonomischen Strukturen und Weltaneignung. Zum Verständnis dieser Praxis hat sich Tia DeNoras Begriff des *semiotischen Vermögens* der Musik als hilfreich erwiesen. Im Sinne einer Pragmatik der Musik fragt er danach, wie Menschen Musik dazu gebrauchen, um sich in der Welt zu verorten,

sich soziale, ethische oder ökonomische Phänomene oder Strukturen zu erklären und diesen sinnliche Evidenz zu verleihen. Musik erweist sich so als Praxis des Sozialen gemäß jüngerer kultursoziologischer Praxistheorien: Im musikalischen Handeln im weitesten Sinne schaffen, reproduzieren und verändern Menschen inkorporiertes Wissen über sich selbst und die sie umgebende Welt.

Im Spannungsfeld dieser Praxis sind neben der Musik und ihren Strukturen nicht nur ihre Codierungen veränderlich, sondern auch die ästhetische Wahrnehmung. Nicht nur die Begrifflichkeit von Dur und Moll bezeichnete im Lauf der Geschichte unterschiedliche Phänomene, auch die ästhetische Wahrnehmung von Klang und die damit verbunden Semantiken sind vom kulturellen und historischen Kontext abhängig, wie die Ausflüge in die Musik der Renaissance zeigen konnten. Auch deshalb laufen eindimensionale Abbildtheorien, wie sie auch aus dem Bereich musikwissenschaftlicher Genderforschung zu beobachten waren, Gefahr geschlechtsspezifische Codierungen zu reifizieren und damit das subversive Potenzial der Musik ebenso zu verkennen wie die affirmative Macht der durch Musik transportierten Codes.

Um den veränderlichen Gebrauch des semiotischen Vermögens der Musik im Hinblick auf die gegenwärtige Klangsemantik von Dur und Moll und ihre Verknüpfung mit der binären Geschlechterordnung näher zu untersuchen, wurden abschließend drei Beispiele für Varianten der ›Weltaneignung‹ in Ohrenschein genommen. Das erste Beispiel, der Gebrauch von Klangmetaphern in einer Studie der Anthropologin Anna Tsing, machte zunächst ex negativo deutlich, dass für die Codierung von Dur und Moll auch die damit verbundene Zeitgestaltung entscheidend ist. Denn mit ihrer Klangmetapher der Polyphonie stellt Tsing der universalistischen und linearen ›Zeit des Fortschritts‹, die seit der Aufklärung prägend ist, die räumliche Zeit entgegen, in der eine Vielfalt von Stimmen und Rhythmen hörbar wird. Ausschlaggebend für die räumlich wirkende Zeitgestaltung polyphoner Musik der Renaissance (auf die Tsing sich bezieht) ist jedoch nicht allein die Textur (also das Verhältnis der Stimmen zueinander), sondern wesentlich auch die im Vergleich zu heutiger Musik noch nicht vorhandene Ausprägung des binären Tonsystems von Dur und Moll.

Als Gegenmodell wurde Tsings Klangmetapher die bekannte Analogisierung des Sonatenhauptsatzes mit der bürgerlichen Geschlechterordnung in der Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx gegenübergestellt. Sie beruht auf der für den Sonatenhauptsatz charakteristischen Verschränkung der Dur-Moll-Tonalität mit einem teleologischen Zeitverlauf. Als Voraussetzung für die geschlechtsspezifische Codierung thematischer Gestalten, wie Marx sie vornimmt, rückt das Zusammenspiel von Wiedererkennbarkeit und Entwicklung in den Fokus. Beide gelten auch als Kennzeichen des intelligiblen Selbst, das, um als solches wahrgenommen zu werden, sich als männliches oder weibliches figurieren muss.

Die musikalische Codierung der non*binären Hauptfiguren in den Filmen *Girl* und *The Danish Girl* wirft als drittes Beispiel musikalischer Weltaneignung

vor diesem Hintergrund Fragen auf. Auf unterschiedliche Weise werden die Protagonist*innen mit einer Musik verbunden, die abgeschlossene Melodiegestalten ebenso vermeidet wie lineare Zeitverläufe. Dadurch entsteht eine sphärische Klanglichkeit, die die Figuren im Rahmen von Anna Tsings Klangmetaphorik in die Nähe von Pilzgeflechten und Netzwerkstrukturen rückt. Unabhängig davon, ob dies nun dystopisch (als Ausdruck der Aberkennung des Menschlichen) oder utopisch (im Sinne speziesübergreifender Zugehörigkeiten) gelesen wird, zeigt es, dass die geschlechtsspezifische Codierung der Musik – auch ex negativo – in der Logik des langen 19. Jahrhunderts verbleibt. Musikalisch-klanglich wird das heteronormative binäre Geschlechtermodell, wie die Beispiele andeuten, offenbar auch dort fortgeschrieben, wo es fluide zu werden scheint.

Bibliografie

- Agawu, V. Kofi. *Music as discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press, 2014.
- Argstatter, Heike. »Perception of basic emotions in music: Culture-specific or multicultural?« *Psychology of Music* 44:4, 2016, 674–690, <https://doi.org/10.1177/0305735615589214>.
- Auhagen, Wolfgang. »Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik.« *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*. Hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Böhlau, 2020, 41–50, <https://doi.org/10.7788/9783412518110.41>.
- Bandur, Markus. »Sonatenform.« *MGG Online*. Hg. von Laurenz Lütteken, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13372> (12.03.2026).
- Bartsch, Cornelia. »»After Adorno«: Decolonize Music Histor(iograph)y. Intersektionalität und Musikgeschichte.« *Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik. Ein Generationenaustausch zum 25-jährigen Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien*. Hg. von Cornelia Bartsch und Sarah Schauburger, Olms, 2022, 69–91.
- Bartsch, Cornelia. »Zur Genealogie ästhetischer und epistemischer Gewalt der Musik.« *Genie – Gewalt – Geschlecht. Musik/wissenschaft und Machtmissbrauch*. Hg. von Anke Charton und Elisabeth Treydte, Olms, 2025.
- Cahn, Peter. »Diatonik–Chromatik–Enharmonik«. *MGG Online*. Hg. von Laurenz Lütteken, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12490> (06.03.2026).
- Dahlhaus, Carl. »Die Termini Dur und Moll.« *Archiv für Musikwissenschaft* 12:4, 1955, 280–296.
- DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge University Press, 2000.
- DeNora, Tia. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, 2010.

- Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. 3. Aufl., Columbia University Press, 2014.
- Friedman, Ronald S. »Exploring the Impact of Continual Drones on Perceived Musical Emotion.« *Psychomusicology: Music, Mind & Brain* 29:4, 2019, 171–179, <https://doi.org/10.1037/pmu0000237>.
- Fuhrmann, Wolfgang. »Dur« und »Moll« in der Musik des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verfestigung einer Semantik.« *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*. Hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Böhlau, 2020, 63–100, <https://doi.org/10.7788/9783412518110.63>.
- Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press, 2004.
- Heckmann, Ruth. »Mann und Weib in der ›musikalischen Republick‹. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800.« *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Hg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Centaurus, 2002, 19–30.
- Hentschel, Frank. »Von der gefühlten zur gemessenen Zeit. Die Entstehung der Mensuralmusik und die Erfindung der mechanischen Uhr.« *Acta Musicologica* 86:1, 2014, 5–30.
- Huber, Annegret. »Was Mütter natürlicherweise hervorbringen. Anton Reichas ›idée mère‹ und andere Anforderungsprofile.« *Der »männliche« und der »weibliche« Beethoven*. Hg. von Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard und Rainer Cadenbach, Beethovenhaus, 2003, 77–95.
- Huber, Annegret. »Performing Music Analysis. Genderstudien als Prüfstein für eine ›Königsdisziplin‹.« *Gender Performances. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Hg. von Andrea Ellmeier, Doris Ingrisch und Claudia Walkensteiner-Preschl, Böhlau, 2011, 21–48, <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205791140.21>.
- Jeßulat, Ariane. »Zeigen, Anführen, Folgen – Schrift und Sozialität in praktischer Kontrapunktlehre im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert.« *Musikalische Schrift und Gender. Praktiken – Diskurse – Perspektiven*. Hg. von Gesa Finke und Julia Freund, transcript, 2024, 29–46, <https://doi.org/10.14361/9783839470220-002>.
- Kaiser, Ulrich. Open Educational Resources zur Musiktheorie und musikalischen Analyse, <https://musikanalyse.net> (22.06.2026).
- Knaus, Kordula. »Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft.« *Archiv für Musikwissenschaft* 59:4, 2002, 319–329.
- Labbé, Carolina, Wiebke Trost und Didier Grandjean. »Affective experiences to chords are modulated by mode, meter, tempo, and subjective entrainment.« *Psychology of Music* 49:4, 2021, 915–930, <https://doi.org/10.1177/0305735620906887>.

- Marx, Adolph Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch theoretisch. Dritter Theil*. Breitkopf und Härtel, 1845.
- McClintock, Anne. *Imperial leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*. Routledge, 1995.
- Noeske, Nina. »The Sound of Gender. Überlegungen zur klangsemantischen Konstruktion von Geschlecht im Musiktheater des 20. Jahrhunderts.« *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Hg. von Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Mende, transcript, 2017, 155–170, <https://doi.org/10.1515/9783839435229-008>.
- Noeske, Nina. »Keine Spielerei? Dur und Moll im Genderdiskurs.« *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*. Hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Böhlau, 2020, 51–62, <https://doi.org/10.7788/9783412518110.51>.
- Reckwitz, Andreas. »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken.« *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Hg. von Clemens Albrecht, Wilfried Dreyer und Harald Homann, transcript, 2008, 97–130, <https://doi.org/10.1515/zfs0z-2003-0401>.
- Reicha, Anton. *Vollständiges Lehrbuch der musicalischen Komposition*. Übers. von Carl Czerny, 4. Band, Anton Diabelli et Comp., 1832.
- Riepel, Joseph. *Grundregeln zur Tonordnung insgemein. Abermal Durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen (Anfangsgründe der musicalischen Setzkunst 2)*. Emerich Felix Bader, 1755.
- Schlimbach, Georg Christian. »Bemerkungen über einige musikalische Kunstaussprüche.« *Berlinische Musikalische Zeitung* 67:1, 1805, 263–265; 68:1, 1805, 267–268.
- Sorge, Georg Andreas. *Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxis hinlängliche Anweisung zum General-Baß. Erster Theil*. Autoris, 1745.
- Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2015.
- Wheelock, Gretchen A. »Schwarze Gredel and The Engendered Minor Mode in Mozart's Operas.« *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Hg. von Ruth A. Solie, University of California Press, 1993, 201–221.
- Wolf, Werner. »Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie.« *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, WVT, 2002, 23–104, https://doi.org/10.1163/9789004346642_015.

Filmografie

Girl. Regie Lukas Dhont, Musik Valentin Hadjadj. Menuet/Frakas Productions/Tokapi Films, 2018.

The Danish Girl. Regie Tom Hooper, Musik Alexandre Desplats. Universal Pictures, 2015.