

Notation als Neutrum

Matteo Nanni

Diese Reflexion über das Verhältnis zwischen musikalischer Notation und Gender nimmt ihren Ausgang von der allgemeineren Frage nach der Relation von Schrift und Geschlechterzuordnung. Denn die Relevanz der Notenschrift für den Genderdiskurs ergibt sich, so meine These, gerade durch das Fehlen jeglicher Formen der Genusmarkierung. Mit anderen Worten spielt sich eine wichtige Beziehung zwischen Notationstheorie und Gendertheorie in der spezifischen Differenz zwischen Notenzeichen und Schriftzeichen ab, in der Abgrenzung also von der musikspezifischen Funktion des *neutralen* Zeichenrepertoires der Notationen von jenen gender-spezifischen semiotischen Mechanismen, die der Sprachschrift zugrunde liegen. In diesem Text möchte ich die Trias Schrift, Notation und Gender nicht im Hinblick etwa auf die wichtigen geschlechtsspezifischen Kontexte des Schreibens, des Schriftzugangs, der Alphabetisierung oder der sozialen Zugehörigkeit der Schreiber_innen reflektieren – sie sind der jeweiligen visuellen Medialität von Notation und Schrift nicht immanent. Vielmehr möchte ich die Frage nach musikalischer Schrift und Gender aus einer zeichentheoretischen Perspektive angehen, bei der ich die grund-sätzliche Differenz von Schrift und Notation in Hinblick auf das Paradigma des Geschlechts näher bedenken und semiotisch ergründen möchte.

Während mit Notation hier ausschließlich symbolische Formen des Aufschreibens von Musik gemeint sind, wie sie in den kulturübergreifenden Buchstabennotationen, den mittelalterlichen Neumen bis hin zu den verschiedenen Ausprägungen der Notation auf Linien zu finden sind, so ist mit Schreiben und Schriftlichkeit eine Kulturtechnik gemeint, die mehr umfasst als vorgefertigte Zeichen aneinanderzureihen. Mit den im Fokus des Schriftdiskurses Jacques Derridas stehenden Momenten der Spur, der Ein-Schreibung, der supplementären Repräsentation und der *differance*¹ sowie mit der Schriftbildlichkeitsdebatte im Ausgang von Sy-

¹ Aus den vielen Stellen, in denen Jacques Derrida das Feld der Schrift und der Differenz abmisst, möchte ich auf eine Passage aus *Die Schrift und die Differenz* verweisen, in der Derrida den Begriff der *differance* in Bezug auf das »Verhältnis von phone und Bewußtsein« im Kontext einer Freud-Lektüre diskutiert und sie als »Vor-Eröffnung der ontisch-ontologischen Differenz« definiert (Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M. 1972, hier S. 303f.). Mit dem Begriff *differance* wird am Phänomen der Schrift

bille Krämer² kann man festhalten, dass sich Schrift und Notation nicht allein in der graphischen Repräsentation sprachlicher oder akustischer Sachverhalte erschöpfen, sondern dass jede Form von Schriftlichkeit als eine »Kommunikations- und Kognitionstechnik«³ Auskunft gibt über Praktiken und Vorstellungen des Verschriftlichten, über die Modalität, wie Sprache und Musik in Schriftkulturen konzeptualisiert werden.

Lassen sich die Denkanstöße von Derrida und Krämer sowohl auf Sprachschrift als auch auf musikalische Notation beziehen,⁴ so möchte ich nun im Folgenden auf die Differenzierung dieser beiden Medien eingehen. Nehmen wir das Schriftbild der Sprache etwas genauer in den Blick, so sedimentieren sich im Schriftbild vielfältige Kulturparadigmen, die das traditionelle phonographische Schriftverständnis und dessen Fokussierung auf die mündliche Sprache weitgehend unberücksichtigt lassen. Aus dieser Perspektive nimmt die verschriftlichte Sprache (die Sprachschrift) immer auch Bezug auf das Paradigma der Geschlechterteilung in Form grammatischer Marken (Graphe wie Flexionen und Endungen).

der zeitliche »Aufschub« sichtbar gemacht, der die Ungleichzeitigkeit der »Ordnung des Signifikats [...] mit der Ordnung des Signifikanten« markiert (Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983, S. 35). In einer weiteren Stelle der *Grammatologie* kommt Derrida auf das Verhältnis von Schrift und Politik zu sprechen, indem er auf die Trennung hinweist, die es zwischen »der Ordnung der Schrift« und »der Ordnung der polis« gibt (ebd., S. 505–506). Siehe allgemein zum Begriff der Spur als *differance* auch ebd., S. 44 und 109–114.

- 2 Die visuelle Eigenlogik von Schrift wird von Krämer unter dem Begriff der Schriftbildlichkeit reflektiert. Schrift wird als etwas aufgefasst, das in enger Verknüpfung mit Denken zu verstehen ist. Im Hinblick auf die operative Dimension von Schriftlichkeit identifiziert Krämer folgende zentrale Kategorien von Schrift: »Flächigkeit« und »Gerichtetheit«, »Graphismus«, »Syntaktizität« sowie »Referenzialität« und »Operativität«. Sybille Krämer: »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«, in: Martina Heflner / Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 94–122, hier S. 98.
- 3 Dies.: »Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: Gernot Grube / Werner Kogge / Sybille Krämer (Hg.): *Schrift. Kulturtchnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 23–57, hier S. 52. Siehe auch dies.: »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift«, in: Sybille Krämer / Horst Bredekamp (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München S. 157–176, hier S. 158–159 und 164.
- 4 Siehe dazu Federico Celestrini / Matteo Nanni / Simon Obert / Nikolaus Urbanek: »Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer Notationen«, in: Carolin Ratzinger / Nikolaus Urbanek / Sophie Zehetmayr (Hg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn 2020, S. 1–50.

Unter den vielen Diskussionen, die in den letzten Jahrzehnten zum Themenkomplex Sprache und Gender geführt wurden,⁵ sticht eine Beobachtung hervor, die Derrida in seinem Buch *Politik der Freundschaft* eingeführt hat. Die Grundfrage, die der französische Philosoph diskutiert und die mir für die hier zu reflektierende Thematik relevant erscheint, ist die problematische Relation zwischen Universalem und Partikularen, die Aporie, die sich stets ergibt, wenn zwischen dem Drang nach Allgemeingültigkeit und der irreduziblen Kraft des Besonderen vermittelt werden soll. Eine Politik der Freundschaft, so Derrida, müsse auf Folgendes abzielen: eine »Universalisierung, die nichts anderes universalisiert als eine Berücksichtigung der namenlosen und irreduziblen Singularität von Einzelnen.«⁶ Er führt uns dafür folgendes Beispiel vor Augen: Die Sprache der Demokratie, als ein Wert, der universellen Anspruch erhebt, gründet auf eine innere »Bindung an die familiäre Herkunft«,⁷ die sich in der Parole ›Liberté, Égalité, Fraternité‹ (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit) verdichtet. Und so sehr auch diese universalistische »Phratriarchie [...] die Schwestern *einbegreifen*«⁸ mag, so markiert die Sprache – und damit die Schrift – eine Differenz, die rein vom Sprachlichen her gedacht einem Ausschluss gleicht. »Der Bruder ist weder die universelle Klasse, die Frauen und Schwestern offenstünde, noch ist er eine in ihrer unumwundenen *Eingrenzung*, wenn nicht gar ihrer geschlechtlichen Festlegung austauschbare geistige Figur.«⁹ Die Sprache spricht. Sie definiert durch die Wahl ihrer Buchstaben das, was in ihren Wörtern eingeschlossen, und das, was ausgeschlossen bleibt. Und selbst »etwas einzuschließen und zu begreifen«, so hebt Derrida hervor, »kann auch heißen, es zu neutralisieren«.¹⁰ Zwar impliziert das generische Maskulinum keineswegs, dass die Schreiber_in das Femininum und das Neutrumb intentional ausschließt,¹¹ im Gegenteil, als generisches Maskulinum ist es sprachgeschichtlich durchaus semantisch inklusiv, universal; auf der symbolischen

5 Aus der umfassenden Literatur zu diesem Thema siehe: Julia Kristeva: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris 1969; Michael Hausherr-Mälzer: *Die Sprache des Patriarchats*, Frankfurt a.M. 1990; Gisela Klann-Delius: *Sprache und Geschlecht. Eine Einführung*, Stuttgart 2005; Susanne Günthner: »Sprache und Geschlecht«, in: Peter Auer (Hg.): *Sprachwissenschaft. Grammatik – Interaktion – Kognition*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 361–367 und Hilke Elsen: *Gender – Sprache – Stereotype. Geschlechtersensibilität in Alltag und Unterricht*, Tübingen 2020.

6 Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*, übers. von Stefan Lorenzer, Frankfurt a.M. 2000, S. 157.

7 Ebd., S. 11. »Die Demokratie hat selten eine Vorstellung von sich selbst gewonnen, die nicht zumindest die Möglichkeit dessen einschloß, was stets, wenn man den Akzent dieses Wortes nur ein wenig verschiebt, der Möglichkeit einer Verbrüderung gleicht«. Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 358f.

10 Ebd., S. 11.

11 Vgl. dazu Helga Kotthoff / Damaris Nübling: *Genderlinguistik. Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht*, Tübingen 2018, S. 123.

Ebene der Schrift – symbolisch im engeren semiotischen Sinne – ist Schrift jedoch alles andere als inklusiv, sie definiert den sprachlichen Raum durch Ausschluss.

Martin Heideggers Satz: »Die Sprache spricht, indem sie sagt, d.h. zeigt¹² bringt jenes autonome Moment von Sprache ans Licht, das in Bezug auf den Genderdiskurs gerade zur Kernfrage wird. Denn das, was die Sprache selbst als Möglichkeiten bzw. Einschränkungen mit sich bringt, bestimmt das, was die Sprechenden sagen und schreiben: »Das Sprechen gehört als Sagen in den Aufriß des Sprachwesens, der von Weisen des Sagens und des Gesagten durchzogen ist, darin das An- und Abwesende sich ansagt, zusagt oder versagt: sich zeigt oder sich entzieht.«¹³ Als Roland Barthes in seiner Antrittsvorlesung im Collège de France hervorhob, dass wir beim Sprechen »seit jeher gezwungen [sind], zwischen Maskulinum und Femininum zu entscheiden«,¹⁴ so zielte seine Beobachtung darauf ab, dass Sprache eine Ausübung von Macht ist. Nicht so sehr durch die Menschen, die sie anwenden, sondern durch ihre eigene unsichtbare Struktur: »Das Objekt, das von aller menschlichen Ewigkeit her Macht enthält, ist die Rede [*langage*] oder genauer, ihr bindender Ausdruck: die Sprache [*langue*].«¹⁵ Ist ein »Diskurs der Macht« für Barthes jeder »Diskurs, der Schuld erzeugt und infolgedessen Schuldgefühle bei dem, der ihn aufnimmt«,¹⁶ so ist »Sprache als Performanz« nach Barthes' radikaler Konsequenz »weder reaktionär noch progressiv; sie ist ganz einfach faschistisch«, und er präzisiert: »Faschismus heißt nicht am Sagen hindern, er heißt zum Sagen zwingen«.¹⁷ Sprache ist »das, wodurch ich, ob ich will oder nicht, gesprochen werde«.¹⁸ Wenn also Sprache, im Sinne Heideggers, etwas aufzeigt, das nicht einmal vom sprechenden Subjekt intendiert zu sein braucht, so schlägt sich ihre Macht immer auch in der Schrift nieder. Wörter haben ein Geschlecht und dieses wird von einzelnen Buchstaben markiert. So gesehen ist weder die Sprache noch ihre Schrift neutral. Macht äußert sich in der grammatischen und graphischen Zuordnung zu einem Genus, mit anderen Worten an der Schnittstelle, die Sprache und Schrift in Bezug auf deren genderspezifische Funktion bestimmt. In diesem

¹² Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Gesamtausgabe Bd. 12, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1985, S. 243. Und wenn Heidegger sagt »Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht« (ebd., S. 30), so müsste man entgegnen, dass der Mensch dann spricht, wenn er der Sprache widerspricht.

¹³ Ebd., S. 242.

¹⁴ Roland Barthes: *Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1980, S. 17.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 15.

¹⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸ Roland Barthes: *Das Neutrumb. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Thomas Clerc, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 2005, S. 87.

Sinne schreibt uns die Schrift immer eine Geschlechterteilung vor: Wir schreiben nicht, wir werden *geschrieben* (in einem transitivischen Sinn).

In der Vorlesung, die Barthes unter dem Titel *Le Neutre* 1977–78 am Collège de France hielt, bemerkte der französische Poststrukturalist, dass »trotz aller ›Ökumene‹ [...] das Maskulinum seine Vorherrschaft« behält, denn Wörterbücher verzeichnen ihre Einträge »stets [in der] männliche[n] Form«.¹⁹ Die anderen Genera werden durch hinzugefügte Morpheme angezeigt und in der Schrift sichtbar gemacht: »Im Französischen«, so Barthes' Schlussfolgerung, »bildet man das Femininum durch Anhängen eines stummen *e* usw. Femininum = ein Derivat«.²⁰ Durch dieses sprachwissenschaftlich unter dem Begriff der Movierung²¹ bezeichnete Verfahren bestätigt die Schrift das Paradigma des Geschlechts, indem sie durch einzelne Buchstaben und Buchstabengruppen (Graphe, Buchstabenkörper) Genus und Identität bestimmt. Sie wird vom Paradigma des Geschlechts, der Identität, des ›entweder ... oder‹ strukturiert.

»Was ist das Paradigma?«, fragt Barthes in seiner Vorlesung zum Neutrumb und findet folgende Antwort: »Es ist die Opposition zweier virtueller Terme, von denen ich einen aktualisiere, wenn ich spreche, wenn ich Sinn erzeugen will«.²² Dem Begriff des Paradigmas wohnt immer ein Moment des Ausschlusses und der Dualität inne, die entsprechend der Saussure'schen Zeichentheorie Sinnerzeugung und Verstehen bedingt: »[D]as Paradigma [ist] die treibende Kraft des Sinns«.²³ Doch stellt sich die Frage, ob nicht andere Weisen der Sinnerzeugung oder genauer der Sinngebung²⁴ existieren. Ist der Schriftsinn immer nur auf die Binarität der Zeichen zurückzuführen? Gibt es etwas, das das Genderparadigma subvertiert? Für Barthes ist das *Neutrum* etwas, das grundsätzlich dessen paradigmatisches binäres Wesen »außer Kraft setzt«.²⁵ Damit meint Barthes nicht die grammatischen Kategorien des sächlichen Genus, sondern ein polymorphes Feld, eine Konstellation von Figuren,

¹⁹ Ebd., S. 308.

²⁰ Ebd., S. 309.

²¹ Siehe dazu Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 135–144.

²² Barthes: *Das Neutrum*, S. 32. Siehe auch ebd., S. 88, Anm. 126.

²³ Ebd., S. 33.

²⁴ Das in der Semiotik von Julia Kristeva eingeführte Konzept der *signifiance* (Sinngebung) wird als »Praxis des Strukturierens und Destrukturierens« verstanden (Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, übers. von Reinold Werner, Frankfurt a.M. 1978, S. 31) und wurde auch von Barthes in seiner Theorie diskutiert. Siehe dazu Julia Kristeva: »Le texte et sa science«, in: dies.: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, S. 7–26, hier S. 10 sowie Roland Barthes: »Texte (théorie du)«, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Éric Marty, Paris 1994, S. 1677–1689, hier S. 1682; ders.: *Die Lust am Text*, übers. von Trautgott König, Frankfurt a.M. 1974, S. 90 und ders.: »Der dritte Sinn«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1990, S. 47–66, hier S. 49.

²⁵ Barthes: *Das Neutrum*, S. 32.

die sich von der Logik der geschlechtlichen Opposition entziehen: »[D]as Neutrum ist eben das, was das Paradigma unterläuft«.²⁶

In der erwähnten Vorlesung untersucht Barthes eine ganze Reihe von Figuren des Neutrums, wie beispielsweise das Wohlwollen, das Panorama, den Kairos oder die Intensitäten. Eine zentrale Figur dabei ist das Schweigen: »[W]ie das *tacet* einer Partitur«,²⁷ womit Barthes wohl auf Cages 4'33"²⁸ verweist, ist die Stille »nicht ein Zeichen im eigentlichen Sinne«, da sie »nicht auf ein Signifikat«²⁹ Bezug nimmt. Nach dem Vorbild der Pause in der Musik ist das Neutrum der Stille »ein Zustand ohne Paradigma, ohne Zeichen«.³⁰ So wie die musikalische Pause und das Schweigen als Figuren des Neutrums das Paradigma des Signifikats unterlaufen, so setzt die musikalische Schrift in analoger Weise das Genderparadigma insgesamt außer Kraft. Denn in der Sprachschrift erfolgt die Unterscheidung des Genus durch Grapheme, wodurch beispielsweise im Deutschen die Movierungssuffixe *-in*, *-a* oder *-e* das Feminin von Substantiven, Namen und Adjektiven als Derivat vom Maskulinum meinen.³¹ In den musikalischen Schriften gibt es hingegen keine Suffixe, Pronomen oder semiotischen Klassifikatoren, die das Genderparadigma indizieren würden. Wenn wir musikalische Notation mit der Sprachschrift vergleichen, so haben wir es mit einer wesentlichen Differenz zu tun: Wort-Schrift verweist immer auf eine ihren Zeichen externe Bedeutung, sie ist, wie Derrida hervorgehoben hat, Anzeige *und* Ausdruck³² von Begriffen und daher referentiell. Erst auf dieser Ebene setzt das Paradigma des Geschlechts an, da das grammatischen Genus auf die Idee einer »binäre[n] Geschlechtsklassifikation«³³ gründet, deren Funktion Helga Kotthoff und Damaris Nübling in Anlehnung an den Semiotiker Michael Silverstein als »referentielle Indexikalität«³⁴ definieren.

26 Ebd., S. 88. An anderer Stelle umschreibt er dieses Konzept wie folgt: »dieses polymorphe Feld der Paradigma- oder Konfliktvermeidung = das Neutrum.« Ebd., S. 33.

27 Ebd., S. 59.

28 Vgl. John Cage: *4'33" for any instrument or combination of instruments*, New York [1960]. Siehe auch Barthes: *Das Neutrum*, S. 293f.

29 Ebd., S. 59.

30 Ebd., S. 56.

31 »Männerbezeichnungen sind unmarkiert, Movierungen markiert und bezeichnen die Ausnahme [...]. Diese weibliche Abhängig- und Nachrangigkeit durchzieht das gesamte Sprachsystem: Das Deutsche hat nicht nur eine Obsession mit Geschlecht, es hat sie auch mit der Ungleichgewichtung der beiden Geschlechtsklassen. Movierungssuffixe dürfen als sprachliche Genitalien bzw. tertiäre Geschlechtsmerkmale begriffen werden. Damit hat bzw. ist und zeigt die Frau das Geschlecht.« Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 136.

32 Vgl. Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M. 2003, S. 41, Anm. 1.

33 Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 237.

34 Ebd., S. 39.

In der Schrift ist die Geschlechterreferenz nicht an sich gegeben, sondern erst durch den ideellen Bezug zu einer in Klassen unterteilten Realität: Wie Barthes pointiert hervorgehoben hat, ist »das Geschlecht [...] eine ›Idee!«³⁵ Und Notation hat keine Idee davon, da sie, in der engeren Bestimmung der symbolischen Notation auf Linien, nur Anzeige von klanglicher Artikulation und nicht Ausdruck eines begrifflichen Denotats ist. Semiotisch betrachtet ist sie immer symbolisch, kann ikonisch³⁶ sein, kann aber niemals referenziell indexikalisch sein. Und indem sie auf die Hervorbringung singulärer klanglicher Ereignisse in der Zeit verweist, liegt sie außerhalb des referenziellen Paradigmas des Geschlechts. Und noch mehr: Ein geschriebenes Wort *be-deutet* durch die Teilhabe (*Methexis*) an einem Allgemeinbegriff – so ist sprachgeschichtlich etwa das generische Maskulinum zu verstehen –, während dagegen ein notiertes Gebilde – beispielsweise ein Motiv, eine Gestalt oder ein Cluster – stets das singuläre Phänomen anzeigt. Es erhebt dabei keinen Anspruch auf eine universelle Bedeutung. Die allgemeingültige Referenzialität von Schrift, ihr *etwas-und-nicht-anderes-meinen*, markiert die Differenz zur Eigenart von musikalischer Notation: Diese *meint* nicht einen Klang, sie *zeigt* dessen performative Möglichkeit an. Um es emphatisch auszudrücken: Es gibt kein generisches Maskulinum in der musikalischen Schrift. Durch das Fehlen jeglicher begrifflichen Referenzialität verhält sich musikalische Schrift gegenüber dem Genderparadigma als abstrakte Negation. Dass die Notenzeichen, die in einer Partitur niedergeschrieben sind, auf keine Genderzugehörigkeit verweisen können, dass sie sich indes dem Genderparadigma entziehen, ist ganz im Sinne des Genderdiskurses als eine subversive Kraft der Notation zu deuten. Musikalische Schrift ist eine Figur des ›Neutrums‹, sie setzt das Paradigma außer Kraft.

Wie Barthes in Bezug auf sprachliche Wendungen und, nicht ohne Ironie, auf das mit dem Neologismus »sexuiseamblance«³⁷ bezeichnete arbiträre Moment der Analogie von Gegenständen und Geschlechterzuordnung pointiert hingewiesen hat, können auch musikalische Sachverhalte durch ein metaphorisches³⁸ Verfahren als »geschlechtshaltig«³⁹ deklariert werden und somit *ideo-logisch* »resexualisiert«⁴⁰ werden. Ohne dass ein musikalisches Phänomen von sich aus in eine referenzielle

35 Barthes: *Das Neutrumb*, S. 310.

36 Im Falle graphischer Notation können visuell-körperliche Darstellungen von Klangerzeugungen von Geschlechtervorstellungen geprägt sein und somit, ohne sprachlich auf ein Denotat zu zeigen, Geschlecht markieren.

37 Barthes: *Das Neutrumb*, S. 309.

38 Vgl. Daniel Jurafsky: »Universal tendencies in the semantics of the diminutive«, in: *Language* 72/3 (1996), S. 533–578, hier S. 544. Jurafsky analysiert aus einer linguistischen Perspektive die Mechanismen des »semantic change« und identifiziert vier Grundaspekte: Metapher, Inferenz, Abstraktion und Generalisierung. Siehe auch ebd., S. 541–544 und 551.

39 Barthes: *Das Neutrumb*, S. 309.

40 Ebd.

Beziehung zwingend zu einer Genderzuordnung stehen müsse, kann es diskursiv in eine solche Beziehung gesetzt werden. In der Geschichte der musiktheoretischen Terminologie lässt sich im Sinne dessen, was Daniel Jurafsky »semantic change«⁴¹ nennt, mehrfach der Usus von Begriffen ausmachen, die musikalische Phänomene in eine Geschlechterreferenz überführen: Termini wie Genus und Tongeschlecht⁴² oder stark assoziative Bilder wie die sogenannten männlichen und weiblichen Endungen sind dabei besonders einschlägige Beispiele einer solchen forcierten Referenzialität.

Erst ab dem »ersten Drittel des 18. Jahrhunderts«, wie Nina Noeske beobachtet hat, lässt sich in der Musiktheorie eine »Zuordnung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll zum männlichen und weiblichen Geschlecht«⁴³ ausmachen, deren Bezug zur sexuellen Differenz im Rahmen der zu jener Zeit allgemein ansetzenden Verschiebung von einer genealogischen und inklusiven Bedeutung des Begriffs Geschlecht hin zu einer »biologisch-naturhistorischen«⁴⁴ zu verorten ist. Im frühen 18. Jahrhundert ist »Geschlecht [...] ein zusammenfassender Begriff, kein scheidender«, da »seine Funktion [...] nicht in der Bestimmung von Differenz, sondern in der Konstruktion von Zusammenhängen und Gemeinsamkeiten«⁴⁵ besteht, so entwickelt sich im Laufe der Zeit die Bedeutung in einer Weise, wonach dieses Wort, wie Ute Freverts terminologische Studie deutlich macht, auf das, »was Frauen und Männer voneinander unterscheidet«,⁴⁶ hinzielt. Die in der Musiktheorie ansetzende Gender-Metaphorisierung erscheint somit historisch relativ zu Beginn einer Tendenz, die die Genderdifferenz in den Vordergrund setzte:

Der Begriff ›Geschlecht‹, im frühen 18. Jahrhundert noch vorrangig oder gar ausschließlich im genealogischen Sinn gebraucht (›Menschengeschlecht, das ›Geschlecht der Hohenzollern‹), setzt sich allmählich flächendeckend als biologische Klassifikation durch. Er dient nicht mehr in erster Linie dazu, Abstammungsgemeinschaften zu definieren, sondern Differenzen zwischen Männlichem und Weiblichem zu beschreiben. Dabei gewinnen die körperlich-sexuellen Merkmale jener Differenzen immer mehr an Einfluß.⁴⁷

⁴¹ Jurafsky: »Universal tendencies in the semantics of the diminutive«, S. 542.

⁴² Ich danke Anne Hameister für den Hinweis auf dieses terminologische Phänomen und für den ergiebigen Austausch dazu.

⁴³ Nina Noeske: »Keine Spielerei? Dur und Moll im (und als) gender-Diskurs«, in: Hans-Joachim Hinrichsen / Stefan Keym (Hg.): *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Köln 2020, S. 51–62, hier S. 51.

⁴⁴ Ute Frevert: »Geschlecht – männlich/weiblich. Zur Geschichte der Begriffe (1730–1990)«, in: Ute Frevert (Hg.): *Mann und Weib und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995, S. 13–60, hier S. 23.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 24.

⁴⁷ Ebd., S. 51.

Dass Dur als männlich und Moll als weiblich bezeichnet werden, ist für Ruth Heckmann symbolisch-modellhaft für die Polarisierung der Geschlechter⁴⁸ in der Gesellschaft der Aufklärung zu verstehen, entsprechend für Noeske als Hinweis auf eine außermusikalische dualistische Logik⁴⁹ zu deuten und lässt sich für Stefan Eckert als metaphorisches »Spiegelbild sozialer und konzeptioneller Beziehungen«⁵⁰ lesen. Bei allen Autor_innen scheint es Konsens darüber zu geben, dass die Metaphorik nicht in der Sache selbst fundiert ist. Tatsächlich handelt es sich beim Ausdruck Tongeschlecht⁵¹ oder auch Klanggeschlecht⁵² um eine Übersetzung des seit der Antike existierenden Begriffs γένος.⁵³ Erst im Zuge der Durchsetzung des tonalen Dur-Moll-Systems wird der Terminus Tongeschlecht im Sinne dessen, was Barthes Resexualisierung⁵⁴ nennt, auf eine binäre Geschlechterzuordnung bezogen. Der Genderbezug wird im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs ab dem 18. Jahrhundert als Pseudo-Genusmarkierung statuiert. Denn die griechische Terminologie benennt mit γένος lediglich die drei Gattungen des Tetrachords: diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Der in diesem Kontext eher aus der

- 48 Vgl. Ruth Heckmann: »Mann und Weib in der ›musicalischen Republick‹. Modelle der Geschlechterpolarisierung in der Musikanschauung 1750–1800«, in: Rebecca Grotjahn / Freia Hoffmann (Hg.): *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2002, S. 19–30. Die Musik, so Heckmann, wird Teil eines »Diskurses, der der gesellschaftskonstituierenden Dichotomie zweier Geschlechter bewusst eine ästhetische Analogie an die Seite zu stellen suchte.« Ebd., S. 29.
- 49 Noeske: »Keine Spielerei?«, S. 52.
- 50 Stefan Eckert: »... nur ein Weiberer liebt so einen weichherzigen Gesang. Gender-Metaphern in Joseph Riepels Anfangsgründen zur musicalischen Setzkunst«, in: Stefan Rohringer (Hg.): *Musiktheorie –> Begriff und Praxis. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, München 2002*, 2022, <https://doi.org/10.31751/p.v.7>, in der PDF-Version S. 169–181, hier S. 171.
- 51 Quellen zu diesem Terminus und dessen Zuordnung zu dem männlichen bzw. weiblichen Geschlecht sind aufgeführt bei: Heckmann: »Mann und Weib in der ›musicalischen Republik‹«, S. 19–30; dies.: *Tonsetzerinnen. Zur Rezeption von Komponistinnen in Deutschland um 1800*, Wiesbaden 2016, S. 49–57 sowie bei Noeske: »Keine Spielerei?«, S. 51–62.
- 52 Etwa in den Schriften von Heinrich Christoph Koch. Vgl. Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. I, Rudolstadt 1782, S. 39 und ders.: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunsts-wörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Offenbach a.M. 1802, S. 849–868.
- 53 »Dur und Moll als Tongeschlechter zu bezeichnen, geht auf die antiken (diatonischen, chromatischen oder enharmonischen) γένη zurück und entspricht als Übersetzung des lat. genus (Gattung) der dualen oder polaren Auffassung von Dur und Moll«. Peter Bernay: Art. »Dur und Moll«, in: *MCG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www-1magg-2online-1com-1t4lico-9lodge.emedien3.sub.uni-hamburg.de/magg/stable/12517> (28.9.2023).
- 54 Vgl. Barthes: *Das Neutrumb*, S. 309.

aristotelischen Logik als aus der Grammatik⁵⁵ stammende Ausdruck γένος bezeichnet im philosophischen Sinne »jede höhere zusammenfassende Gruppierung von εἶδος (und γένη)« und benennt parallel dazu »das populäre ›Geschlecht‹, ›Sorte‹ [...] Art«.⁵⁶ Wobei hier das Wort Geschlecht nicht im Sinne des Sexus, sondern vielmehr als Abstammung, Familie, Stamm zu verstehen ist.⁵⁷ Im Sinne der wissenschaftlichen Taxonomie führte Aristoxenos den Begriff γένος analog zur aristotelischen Unterscheidung in γένος und εἶδος (Gattung und Spezies) in die Musiktheorie ein, um die paradigmatische Unterscheidung zwischen den drei Kategorien von Tetrachorden festzuhalten, die sich bezüglich der beweglichen Töne innerhalb einer Quarte differenzieren.⁵⁸ Dass die Notation als Neutrum das Paradigma der Genusmarkierung außer Kraft setzt, lässt sich zum einen in der griechischen Antike zeigen, bei der kein eigenes Notationssystem für die drei verschiedenen Genera existierte,⁵⁹ und zum anderen daran, dass die moderne Notation ebenfalls keine spezifischen Zeichen kennt, die Dur und Moll unterscheiden: Ein C-Dur-Akkord unterscheidet sich zwar von einem c-Moll-Akkord durch das Vorzeichen vor dem Ton e, das Vorzeichen meint jedoch nicht die Tonart c-Moll, sondern lediglich den Ton es, dessen Notenzeichen auch in vielen anderen Kontexten, wie etwa als Grundton von Es-Dur, fungieren kann. So wie die beiden Systeme der griechischen musikalischen Schrift, die vokale und die instrumentale Notation, nicht zwischen den drei Genera differenzieren konnten, so gibt es auch in der modernen Notenschrift keine eigenen Zeichen für Dur und Moll. Auch hier lässt

55 Mathiesen hebt hervor, dass »[t]he term [genus] is also used in its common logical sense to define other distinct groupings that appear from time to time in the theoretical tradition.« Mathiesen: Art. »Genos«, in: *Grove Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com> (28.9.2023). Als Teil der grammatischen Trias ἄρρεν, γένος und ὥκεια bezeichnet hingegen γένος allein die weibliche Genus von Wörtern und kommt daher weniger in Frage als taxonomische Kategorie musiktheoretischer Sachverhalte. Vgl. Maximilian Scherner: Art. »Genus, Sexus«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 311–315.

56 Fritz Krafft, Art. »Gattung, Genus«, Sp. 25.

57 Im Sinne dessen, was Frevert vor der terminologischen Wende des 18. Jahrhunderts beschrieben hat. Vgl. Frevert: »Geschlecht – männlich/weiblich«, S. 23.

58 Vgl. Aristoxenos: *Elementa harmonica*, Rom 1954, I, S. 19; II, S. 35 und 49–54 sowie Kleoneides [Cleonide], *Εἰσαγωγὴ ἀρμονικὴ* [Introduzione all’armonica], in: Luisa Zanoncelli (Hg.): *La manualeistica musicale greca. [Euclide]* Cleonide, Nicomaco, *Excerpta Nicomachi*, Bacchio il Vecchio, Gaudenzio, Alipio, *Excerpta Neapolitana*, Mailand 1990, S. 71–132, Kap. 3, 4, 6 und 7, hier S. 78–93.

59 »Außerdem unterscheidet die Notation [der griechischen Antike] nicht zwischen chromatischem und enharmonischem Tongeschlecht; es wird lediglich das zweithöchste Notenzeichen eines jeden diatonischen Tetrachords durch ein Alternativzeichen ersetzt, das gleichermaßen für Chromatik und Enharmonik dienen muß.« Egert Pöhlmann: Art. »Griechenland«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Februar 2022, <https://www-1mgg-zononline-1com-1t4lic9lodce.emedien3.sub.uni-hamburg.de/mgg/stable/407606> (28.9.2023).

sich Notation als Neutrum verstehen; sie bleibt dem Paradigma des γένος und dann des Tongeschlechts fremd.

In der französischen Musiktheorie des frühen 19. Jahrhunderts wurde in Anlehnung an die Verslehre die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Kadzenzen eingeführt. 1821, in *La seule vraie Théorie de la Musique*, erläuterte Jérôme-Joseph de Momigny diese Unterscheidung im Zusammenhang mit der Metrik- und Phrasierungslehre und bestimmte die Endung auf einer betonten Zeit als männlich und die auf einer unbetonten Zeit als weiblich. Während die männliche Kadenz auf den Schlag endet, endet die weibliche Kadenz auf der Hebung.⁶⁰



Abb. 1: Jérôme-Joseph de Momigny: *La seule vraie théorie de la musique. Ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur*, Paris 1821 [Reprint Genève 1980], S. 113.

Im ersten Band seiner *Großen Kompositionslære* von 1902 nimmt Hugo Riemann die Gendermetaphorik von Momigny auf und beschreibt die zwei verschiedenen Ka-

60 Zu dem hier wiedergegebenen Notenbeispiel kommentiert Momigny Folgendes: »La Barre de Mesure se mettant entre le premier et le second membre de la cadence, elle est un trait d'union et non de séparation, ainsi qu'on l'imagine, la croyant placée entre deux mesures différentes et séparant l'une de l'autre. La barre ne dit pas: ici finit la mesure, mais le levé de la cadence seulement, le frappé qui suit appartenant à cette même cadence, à cette même mesure naturelle, dont le levé est la première ou la seconde partie, et non la dernière. La cadence peut avoir sa finale retardée d'une note; alors sa terminaison est féminine, et la cadence se compose de trois notes, au lieu de deux.« Jérôme-Joseph de Momigny: *La seule vraie théorie de la musique. Ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur*, Paris 1821 [Reprint Genève 1980], S. 113. Zum metrischen Unterschied der Kadzenzen auf die schwere und auf die leichte Zählzeit kommentierte er an früherer Stelle im Traktat: »[S]i l'on fait ce tems double du levé, ou un tems après le frappé si on marque cette mesure par trois tems égaux; ce qui doit rendre cette terminaison féminine, puisque la masculine finit au frappé lui-même.« Ebd., S. 22.

denzarten anhand des Themas von Ludwig van Beethovens *Menuett* aus der Klaviersonate op. 49, Nr. 2, dessen Phrasenenden er wie folgt kommentiert:

Hier ist Takt 2 unverkennbare Nachbildung von Takt 1, die zweite Zweitaktgruppe setzt mit einer zweiten Nachbildung an, schwingt sich aber aufwärts und tritt im 4. Takt wieder herab; Takt 5–8 aber ist getreue Reproduktion des Vordersatzes mit ganz geringer Änderung der Schlußbildung (männlich auf der Prim [gemeint ist der Grundton *g*] statt mit weiblicher Endung Terz-Prim).⁶¹



Abb. 2: Hugo Riemann: *Große Kompositionsllehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin/Stuttgart 1902, S. 49.

Der Rekurs auf das Paradigma der Geschlechterteilung ist offenbar metaphorisch und im Sinne eines »semantic change«⁶² gemeint, da es semiotisch keine Korrespondenz in den Notenzeichen hat und wie bei der Zuweisung vom grammatischen Genus bei Gegenständen⁶³ semantisch willkürlich ist. Die metrische Position einer Motiv- oder Phrasenendung liegt in der Tat jenseits des Geschlechterparadigmas. Beide Musiktheoretiker haben hier ein musikalisches Phänomen durch die Metapher der Männlichkeit und der Weiblichkeit und deren stereotypisierten Charakteristika resexualisiert. Das Notat zeigt zwei verschiedene Möglichkeiten auf den Grundton zu kadenzieren, einmal auf einer unbetonten, einmal auf einer betonten Zeit, einmal metrisch offen, einmal geschlossen. Dass eine offene Endung als ›weibliche‹ und eine geschlossene als ›männliche‹ beschrieben wird, ist ein Vorgehen, das viel mehr über das kulturgechichtliche Paradigma der Geschlechterteilung und

61 Hugo Riemann: *Große Kompositionsllehre*, Bd. 1: *Der homophone Satz (Melodielehre und Harmonielehre)*, Berlin/Stuttgart 1902, S. 49. Siehe auch ebd., S. 40, 44, 48–49, 54, 61–64.

62 Jurafsky: »Universal tendencies in the semantics of the diminutive«, S. 542.

63 »Genus ist ein jedem Substantiv inhärenter Klassifikator, dem selbst keine Semantik (Bedeutung) zukommt. Die Tafel hat nichts Weibliches an sich ebensowenig wie der Stuhl etwas Männliches, und das Fenster ist nicht ›sächlicher‹ als die beiden anderen Objekte.« Kotthoff / Nübling: *Genderlinguistik*, S. 69.

die Imago einer stereotypen Polarität zwischen angeblich ›schwachen‹ und ›starken‹ Geschlechtern verrät als über die Sache selbst. Semantisch belastet durch das, was Susan McClary das »mapping« einer Gender-Differenz von »strong/weak«⁶⁴ genannt hat, ist die Bezeichnung männliche und weibliche Kadenz notationstheoretisch dennoch arbiträr. Momignys und Riemanns Rede von weiblichen und männlichen Kadenzten ist die Projektion eines pseudo-semantischen Paradigmas, das keinen referenziellen Bestand in der musikalischen Schrift hat. Die Notation hat keine Idee davon, denn sie kann schwerere und leichte Zeiten zwar notieren, diese jedoch niemals einem Genus zuordnen, Notation ist an sich die abstrakte Negation jeglichen Genderparadigmas.

Mehr noch, durch das Fehlen von begrifflicher Referenzialität entzieht sich musikalische Schrift nicht nur der binären Logik des Genders, sondern auch jeder paradigmatischen Sinngebung. Jede Motiv- und Phrasenendung ist singulär. Notation ist demzufolge nicht universalistisch, sie impliziert nicht das Allgemeine als Sinn. Ihr Sinn ist vielmehr die Sinnlichkeit des jeweils Besonderen. Dass Notenschrift im Sinne von Barthes' Neutrumb als das zu verstehen ist, »was das Paradigma unterläuft«,⁶⁵ dass sie den Dualismus aushebelt, macht sie zu einer macht-losen Schrift, eine Schrift, die keine Macht ausübt.

64 McClary hebt hervor, dass die binäre Opposition männlich/weiblich eine konzeptionelle Vorstellung der sexuellen Differenz sichtbar macht (in diesem Sinne ist »mapping« zu verstehen), wonach »[t]he ›feminine‹ is weak, abnormal, and subjective; the ›masculine‹ strong, normal, and objective«. Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991, S. 10.

65 Barthes: *Das Neutrumb*, S. 88.

