

Interkulturalität hören – die »TRX Studies« und Elnaz Seyedi

INSA MURAWSKI

Wir leben in Zeiten einer fortgeschrittenen Globalisierung, die politische Tendenz zum Nationalismus und zur Abschottung nimmt zu, es werden vermehrt Debatten über Rassismus geführt. Für unser gesellschaftliches Leben werden Fragen kultureller Hybridität immer relevanter. Dies spiegelt sich auch in aktueller Musik wider. In ihr finden sich häufig verschiedene kulturelle Repräsentationen. Diese können innermusikalisch auf unterschiedliche Art miteinander interagieren, sie können z.B. kontrastierend nebeneinanderstehen, miteinander verwoben sein, aufeinander reagieren oder sich überlagern. Für die Analyse von solcher Neuer Musik möchte ich mich gern bei der Popmusikforschung bedienen und das Analysetool *TRX Studies* verwenden. Am Beispiel von Elnaz Seyedis Stück *Fragments inside* möchte ich exemplarisch herausfinden, ob die Musik eine bestimmte Kulturkonzeption impliziert, ob man in ihr eine Vorstellung hören kann, in welchem Verhältnis verschiedene Kulturen zueinanderstehen. Ich möchte herausfinden, wie man die *TRX Studies* im Bereich der Neuen Musik nutzen kann. Wie kann ich die Musik mit diesem Tool neu betrachten? Welche Parameter müssen modifiziert oder ausgelassen werden? Und welche Art von Neuer Musik ist für die Untersuchung mithilfe der *TRX Studies* geeignet?

Das Analysetool hat der Musikwissenschaftler und -soziologe Johannes Ismaiel-Wendt entwickelt.¹ Mit der Methode wird Popmusik an

1 2011 als Dissertation unter dem Titel *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse* im UNRAST-Verlag Münster erschienen

der Musik selbst entlang auf die Repräsentation postkolonialer Strukturen hin untersucht.² Dies passiert, indem postkoloniale Theorien, eine Parameteranalyse und die subjektive Hörerfahrung des/der Untersuchenden zusammenfließen und interpretiert werden. Die Musik wird danach befragt, ob postkoloniale Weltauslegungen wie z.B. Machtgefälle zwischen den Repräsentationen verschiedener Kulturen in der Musik reproduziert werden, ob sie hinterfragt oder unterwandert werden. Wie dies genau passiert, zeige ich später ausführlich am Beispiel von Elnaz Seyedis *Fragments inside*.

Der Name *TRX Studies* schließt durch die Auslassung der Vokale sowohl (Audio-)Tracks als auch Treks (strapaziöse Reise, Dynamik, Migration, Diaspora) ein. Die *TRX Studies* bringen Musik und Postkoloniale Theorie zusammen.

Wenn man das Tool so modifiziert, dass es auch Neuer Musik gerecht wird, kann mit dessen Hilfe anhand der Musik Kulturverstehen diskutiert werden. Es kann einen neuen Zugang zu (bestimmter) Neuer Musik eröffnen und impulsgebend für ein neues Hören sein. Damit wird es in meinen Augen außerdem dem Gegenstand gerechter als es z.B. eine herkömmliche Parameteranalyse kann, da man sich vom Notentext löst und sich verstärkt dem Hörerlebnis und seiner kulturellen Relevanz widmet.

Für die Analyse mit den *TRX Studies* eignet sich laut Ismaiel-Wendt jede Popmusik, auch solche, die ihre kulturellen Einflüsse nicht auf den ersten Blick preisgibt. Der Autor sagt, dass Popmusik durch eine besonders starke topographische, ethnisierte und kulturalisierte Ausrichtung gekennzeichnet ist, deren Ursprünge er im Kolonialismus sieht. Er stellt die These auf, dass jede Popmusik postkoloniale Musik ist. Da Neue Musik keinen so klaren thematischen Fokus auf Ethnie oder Verortungen hat, möchte ich die These nicht so allgemeingültig auf Neue Musik übertragen. Darüber ließe sich aber sicherlich diskutieren. In jedem Fall halte ich es für sinnvoll, mit den *TRX Studies* solche Neue Musik zu analysieren, in der verschiedene kulturelle Repräsentationen stattfinden.

Welche weiteren Unterschiede zwischen Popmusik und Neuer Musik gibt es, und wie muss die Methode an den anderen Gegenstand angepasst werden? Bei Popmusik ist der Klang das Material, von dem ausgegangen wird. Es gibt zwar Verschriftlichungen, aber diese sind immer eine Interpretation. In Neuer Musik geht häufig der Notentext dem Klang voraus (wenn man improvisatorische Aspekte ausklammert) und ist daher genuiner Bestandteil des Gegenstands. Trotzdem halte ich es für sinnvoll, zuerst den auditiven Zugang zu wählen, um möglichst unvoreingenommen zu sein.

Ein weiterer Unterschied ist die verschiedene Rollenverteilung in der Produktion: Bei Popmusik stehen die Interpret*innen im Fokus, sie führen die Musik auf und schreiben sie auch häufig selbst. Insgesamt ist die Produktion ein komplexer Prozess mit vielen Beteiligten. Bei Neuer Musik sind Interpret/in und Komponist/in in der Regel nicht identisch. Da die Interpret*innen wechseln, unterscheiden sich die einzelnen Auführung viel stärker voneinander als bei Musik mit gleichbleibenden

2 »Der Begriff ›postkolonial‹ ist [...] nicht nur als die Phase nach der Hochzeit des europäischen Kolonialismus und nach den Unabhängigkeitserklärungen der ehemals kolonialisierten Staaten zu denken, sondern bedeutet eben auch das Fortwähren der Repräsentations-, ›Rasse- und ›Kultur-Diskurse.« (Johannes Ismaiel-Wendt: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster 2011; S.33)

Interpret*innen. Bei den modifizierten *TRX Studies* konzentriere ich mich also tendenziell stärker auf den Notentext als auf die konkrete Aufführung. Wie die Gewichtung dabei ausfällt, wäre von Fall zu Fall zu entscheiden.

In der Popmusikforschung ist es üblich, die subjektive Lesart des/r Einzelnen nicht zu verschleiern. Objektivität kann in (geisteswissenschaftlicher) Forschung in letzter Konsequenz sowieso nicht erreicht werden. Deshalb wird in der Popmusikforschung bewusst mit der Subjektivität gearbeitet. Die individuelle Lesart wird durch ständige Reflexion und Selbstverortung gerahmt, was Forschungsprozess und -ergebnisse

»Anstatt eine Handlung zu erzählen, scheint sie
einen Zustand zu beschreiben.«

transparent macht und intersubjektive Nachvollziehbarkeit ermöglicht. Dies passiert auch in den *TRX Studies*, in die assoziative Hörerlebnisse miteinfließen. Da meine persönlichen Erfahrungen, Einflüsse und Einstellungen also eine große Rolle für die Ergebnisse spielen, kurz zu meiner Person: Ich bin studierte Flötistin und Musikwissenschaftlerin. Einer meiner Interessen- und Arbeitsschwerpunkte liegt in der Neuen Musik. Ich bin weiblich, 30 Jahre alt, politisch links orientiert. Ich bin in Deutschland geboren und aufgewachsen. Auf Musikkulturen, die nicht westlich konnotiert sind, habe ich eine Außenperspektive.

Um die *TRX Studies* nun vorzustellen, analysiere ich mit ihrer Hilfe skizzenhaft das Stück *Fragments inside* von Elnaz Seyedi. Ich habe die Uraufführung am 30. Oktober 2020 in der Essener Philharmonie besucht, gespielt vom Ensemble Musikfabrik unter der Leitung von Peter Rundel.

Subjektive Assoziationen

Der erste Analyseschritt der *TRX Studies* ist die Beschreibung von *audio-treks/audioscapes*. Hier geht es um die eigenen, subjektiven Eindrücke des/r Hörer*in, um Bewegungsstränge, Raumassoziationen, individuelle Geschichten oder konkrete Ortsbeschreibungen. In der Tradition der Cultural Studies stehend, hält Ismaiel-Wendt es für unabdingbar, das subjektive Moment von Bedeutungsproduktion offenzulegen. Außerdem erwartet er bei Assoziationen der Hörenden Deckungsgleichheiten, weil Musik sozial vermittelt wird. Ich gehe zwar davon aus, dass dies bei Popmusik viel eher der Fall ist als bei Neuer Musik, gewisse Ähnlichkeiten vermute ich jedoch auch. Ziel dieses Schritts ist also nicht etwa eine objektivierende Analyse, sondern er soll die subjektive Vorstellung von Wirklichkeiten darstellen, um sie später nutzen zu können.

Die Musik, die ich höre, ist bewegungsarm, es gibt wenig Aktionen. Anstatt eine Handlung zu erzählen, scheint sie einen Zustand zu beschreiben. In die Musik ist viel Stille integriert, sie strahlt Ruhe aus. Die Klänge

innerhalb dieser Statik sind umso vielschichtiger, sie haben eine enorme Tiefe. Die Obertönigkeit steht fast greifbar im Raum. Was ich höre, wirkt nicht konstruiert auf mich, sondern völlig organisch. Das führt mich zu Natur-Assoziationen: Vor meinem inneren Auge erscheint eine bewaldete Berglandschaft, eine sehr langsame Kamerafahrt wandert das Panorama entlang. Der Wind pfeift in der Bratschenstimme.

Parameter-Analyse

Eigentlich erst als dritter Punkt der Analyse folgt die *Spurensicherung*, ich ziehe sie allerdings vor, um ihre Ergebnisse im darauffolgenden Schritt, der Kontextualisierung des Stücks, einordnen zu können. Die Spurensicherung entspricht einer konventionellen Parameter-Analyse: Es wird z.B. nach Gesamtklangbild, Klangfarbe, rhythmischen, melodischen und harmonischen Gestaltungsmitteln gefragt. Dass diese Analyse allerdings bei der von Ismaiel-Wendt untersuchten Popmusik über das Gehör läuft und bei Neuer Musik am Notentext erfolgen kann (und muss), ist eine grundlegende Differenz. Generell gilt immer, dass die Systematik sich nach dem Forschungsgegenstand richten soll, sodass an diesem Punkt immer zweckdienlich nach den relevanten Parametern gefragt wird.

In dem Begriff *Spurensicherung* verstecken sich zwei Dinge. Zum einen geht es hier um die Tonspuren, die in Popmusik übereinandergelegt werden, zum anderen wird mit dem Begriff auf die Kriminologie angespielt: Indizien dienen zur Rekonstruktion der Tat und sind nicht mit ihr gleichzusetzen. Auch diese vermeintlich objektive Analyse ist eine Interpretation.

Fragments inside ist für folgende Ensemble-Besetzung geschrieben: Bass- und Altflöte, Klarinette (auch Bass), Horn, präpariertes Klavier, Viola, Kontrabass. Außerdem kommen vier Kastenzithern, *Harmonic Canons*, zum Einsatz, die nach dem Vorbild des Instrumentenbauers Harry Partch gebaut wurden. Sie tragen die Namen *Castor*, *Harmonic Canon I*, *Blue Rainbow* und *Pollux*. Die Zithern werden von verschiedenen Instrumentalist*innen des Ensembles mit Plektrern oder Fingern gespielt. Das Stück dauert ca. 17 Minuten und ist in 183 Takten notiert. Es setzt sich zusammen aus vielen kurzen Fragmenten, die durch Generalpausen voneinander getrennt werden. Diese Fragmente basieren alle auf dem gleichen harmonischen Material, den immer gleichen Intervallen, die neu zusammengestellt werden. Das Metrum ist sehr langsam (Viertel = 42–66) und nur selten wahrnehmbar, da fast ausschließlich Cluster und breite Klangflächen zu hören sind. Die Klänge, mit denen Seyedı arbeitet, sind stark strukturiert: Die Blasinstrumente werden u.a. mit Flatterzunge oder dem Einsatz der Stimme gespielt, es werden Multiphonics, Tremoli und Flageolets gespielt, viele Klänge haben einen hohen Geräuschanteil. Der Einsatz von Mikrotonalität erzeugt Reibung. Für das Ensemble sind Viertel- und Sechsteltöne notiert, die Stimmung der Partch-Instrumente ist noch deutlich differenzierter. Das einzige Element, das Bewegung

bringt, sind Glissandi abwärts, erst mit einem runden Glas im Innenraum des Flügels gespielt, dann auch auf den Partch-Instrumenten. Deren Saiten sind in so feinen mikrotonalen Abstufungen gestimmt, dass die Glissandi oft nur einen sehr kleinen Tonraum abschreiten, teilweise sogar auf demselben Ton stattfinden. Diese Glissandi eröffnen verschiedene Resonanzräume, die dann im Raum stehen. Die Dynamik ist vom vierfachen Piano bis zum Fortissimo notiert. Crescendi und Decrescendi führen aus dem Nichts und ins Nichts. Die Dynamik bestimmt die Balance innerhalb der Klangflächen.

Kontext

Als nächster Schritt der *TRX-Studies* folgt eine Kurzvorstellung des/der Komponist/-in und eine Kontextualisierung des ausgewählten Stücks.

Die Komponistin Elnaz Seyedi ist 38 Jahre alt und stammt aus Teheran. In ihrer Heimatstadt hat sie ein Informatik-Studium absolviert und wurde in europäischer klassischer Musik ausgebildet. 2007 ist sie nach Deutschland gekommen, um hier ein Kompositionsstudium aufzunehmen. Gelernt hat sie bei Younghi Pagh-Paan und Jörg Birkenkötter (Bremen), Günter Steinke (Essen) sowie Caspar Johannes Walter (Basel). Seyedi ist durch zahlreiche Stipendien ausgezeichnet worden, ihre Musik wird bei nationalen und internationalen Festivals gespielt.

Ihr Stück *Fragments inside* ist ein Auftragswerk der Philharmonie Essen im Rahmen des dortigen NOW! Festivals. Hier hat das Ensemble Musikfabrik das Stück am 30. Oktober 2020 unter der Leitung von Peter Rundel uraufgeführt. Die Philharmonie hat das diesjährige Festival – frei nach Robert Schumann – unter das Motto *Von fremden Ländern und Menschen* gestellt. Mit dieser Prämisse war der kompositorische Fokus auf Seyedis interkulturelle Biografie klar gesetzt.

Ein wichtiges Element für die Analyse sind die Zithern *Harmonic Canons*. Es sind vier Kastenzithern, mit je ca. 90 Saiten bespannt, die an das persische Instrument Santur erinnern. Sie sind nachgebaut nach dem Vorbild des amerikanischen Komponisten und Instrumentenbauers Harry Partch (1901–74). Diese besondere Figur der Neue Musikszene hat als Pionier der Mikrotonalität ein Modell entwickelt, das die Oktave in 43 Teile teilt. Für diese Zwecke hat er zahlreiche Instrumente erfunden oder adaptiert – unter anderem die *Harmonic Canons*. Das Ensemble Musikfabrik hat vor einigen Jahren einen Satz dieser Partch-Instrumente nachbauen lassen.

Seyedi spricht über diese Instrumente und ihr Stück in einem Interview, das Günter Steinke mit ihr zu Beginn des Konzerts auf der Bühne führt. Sie berichtet von ihrem Werdegang und davon, dass sie die Partch-Instrumente in Deutschland kennengelernt hat. Fasziniert von ihnen vertiefte sie die Auseinandersetzung in der Schweiz und in den USA. Dabei wurde ihr bewusst, wie groß die Ähnlichkeit der Partch-Stimmung zu persischer Musik sei. Auf der Reise immer weiter in den Westen beschäftigte

sie sich so auch vermehrt mit der Musikkultur ihrer Heimat. Einerseits, sagt sie, weil generell ein gewisser Abstand nötig ist, um etwas sehen zu können. Aus der Ferne sei es viel einfacher, die Heimat klar zu erkennen. Andererseits wurde ihre Herkunft jetzt ständig von außen an sie herangetragen. Per Fremdzuschreibung wurde ihr ihr Persisch-Sein nun permanent bewusstgemacht.

Außerdem habe sie sich in letzter Zeit viel mit den Arbeiten von Aleida Assmann zum kollektiven Gedächtnis beschäftigt. Vielleicht habe die Zuordnung oder die Identifikation mit einer kulturellen Gruppe eher mit den kollektiven Erfahrungen zu tun, anstatt mit einem spezifischen Bereich von Kunst oder Kultur. Die (kollektive) Identität habe außerdem wie das kollektive Gedächtnis eine fragmentarische Struktur. Das Stück sei eine musikalische Auseinandersetzung mit dieser fragmentarischen Struktur. So kommt es zum Titel *Fragments inside*.

Referenzen

Der nächste Analyseschritt der *TRX Studies* nennt sich *Performative Räume*. Hier wird nach den Referenzen der Musik gefragt: Wie werden welche musikalisch imaginierten Geographien angerufen und wie wird das Fremde und das Eigene vertont (wenn diese Unterscheidung überhaupt zu treffen ist)? Welche Art des transkulturellen Verstehens wird offenbart (z.B. ethnozentristisch, regionalistisch, universalistisch, relativistisch)? Dabei können Aspekte wie Verweise auf Traditionen, verwendete Instrumente und Materialien, intermusikalische Verweise und das Spiel mit Hörgewohnheiten relevant sein. Sie können Aufschluss darüber geben, ob eine Sound-/Kultursynthese versucht wird oder Differenzen betont werden.

Aus *Fragments inside* lese ich Zeichen heraus, die auf zwei verschiedene Performative Räume hindeuten: zum einen Neue Musik, zum anderen persische Musik. Bei beiden spreche ich generell über Teilaspekte und nicht über die Musikkultur in ihrer Gänze. Es fällt auf, dass der Titel einer der beiden Performativen Räume, der persischen Musik, einen expliziten Ortsbezug enthält, der andere, der Neuen Musik, nicht. Letzterer hat nur einen Zeitbezug und damit einen impliziten universalen Geltungsbereich. Diese Namensgebung macht noch einmal deutlich, dass durch eine westliche Brille geschaut wird.

Wodurch ist das Stück also als Neue Musik gekennzeichnet? Das sind z.B. die Ensemblebesetzung mit den westlichen Instrumenten, die Präparation des Flügels, die Notation des Stücks, die eingesetzten Spieltechniken, aber auch der Aufführungskontext in einem Konzertsaal und das Selbstverständnis der Komponistin. Auch die Mikrotonalität kann als Zeichen für Neue Musik gelesen werden.

Sie kann aber auch im Kontext des zweiten Performativen Raums gedacht werden: der persischen Musik. Neben der Mikrotonalität lese ich als weiteres zentrales Zeichen für diese Musikkultur den Einsatz der

Zithern. An diesem Punkt wird es spannend. Denn der persische Klang wird hier nur zitiert, er wird abgebildet durch ein Instrument, das tatsächlich ein sehr westliches ist. Die Partch-Zither wurde in den USA entwickelt und kommt aus der Tradition der Neuen Musik. Ich kann also zwei Performative Räume voneinander trennen, der eine ist aber referenziell doppelt besetzt.

Fragments inside beinhaltet die Komponenten West und Ost, und für mich als Rezipientin gibt es dabei ein klares Fremd und Eigen. Vielleicht stecken auch viele weitere Parallelen zu persischer Musik in dem Stück, die ich nicht erkenne, weil ich auf diese Musikkultur nur eine Außenperspektive habe. Das Stück könnte problemlos auch als reines Neue Musik Stück gelesen werden.

»In *Fragments inside* wird die Möglichkeit
der Verortung untergraben.
Der Versuch der Lokalisierung wird durch
Doppeldeutigkeiten erschwert.«

Für Elnaz Seyedi ist die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem überhaupt nicht so klar zu treffen, da sie selbst eine kulturell hybride Biografie mitbringt. Im Übrigen könnte man durchaus diskutieren, ob es nicht als kulturelle Aneignung oder zumindest eurozentristisch gelten könnte, persische Musik mit westlichen Mitteln abzubilden, wenn Seyedi nicht selbst iranischstämmig wäre.

Welche Art von transkulturellem Verstehen zeigt sich in diesem Stück? Wenn man dafür das Spektrum Relativismus/Universalismus aufmachen möchte, verstehe ich *Fragments inside* als ein universalistisches Stück, das die Grenzen zwischen den beiden Musikkulturen verschwimmen lässt und ihre Überschneidungen betont, anstatt die Differenzen zu fokussieren.

Postkoloniale Diskussion

Der letzte Analyseschritt trägt den Namen *Weltauslegungen, Weltaneignungen und Wirklichkeiten*. Hier werden die bisherigen Ergebnisse postkolonial, transkulturell diskursiv diskutiert. Es entsteht eine synchronisierte Analyse der kulturellen, nationalen, ethnischen Repräsentationen oder deren Auflösung und der musikalischen Bewegungen. Hierbei ist vor allem interessant, ob eine postkoloniale Wirklichkeit oder eine bestimmte Kulturkonzeption hörbar gemacht wurde. Gefragt wird auch nach der Hörbarkeit von z.B. Hybridität, Migration und Diaspora, double-consciousness, Unglaube an Tradition und ortloser/topophober Musik. Die Deutungen werden im Kontext von postkolonialen Theorien betrachtet.

Ich verstehe *Fragments inside* als ein Stück, das andeutet, wie komplex die Frage nach kultureller Identität ist. Zeichen sind nicht eindeutig und Grenzen lassen sich kaum ziehen. In einer globalisierten Welt führt kulturelles Schubladendenken nicht weit.

Ich erkenne hier das kulturwissenschaftliche Denkmodell der Hybridität.³ Seyedis Biografie deutet schon auf ihre eigene kulturelle Hybridität hin. Die Zeichen, die sie in *Fragments inside* verwendet, sind zum Teil so gewählt, dass sie Aspekte aus beiden Musikkulturen repräsentieren könnten (Mikrotonalität, Zithern). Sie verwendet also eine nicht-binäre Form der Repräsentation. Es werden nicht zwei erkennbare Lager oder Fronten aufgemacht. Es sind Einflüsse aus Ost und West zu erkennen, aber wo sie anfangen und wo sie aufhören, ist unklar. Die Differenzen zwischen den Musikkulturen oder ihre Grenzlinien werden nicht betont, sondern sie verschwimmen. Der entstehende Klang ist völlig organisch, das Stück ist eine Zustandsbeschreibung, es ruht in sich.

Mit dem Anstreben einer Synthese der kulturellen Repräsentationen vermittelt Seyedi also in meiner Lesart, wie schon erwähnt, eine universalistische Kulturkonzeption. Diese entspricht außerdem Ismaiel-Wendts Konzept der Topophobie (Ortlosigkeit). In *Fragments inside* wird die Möglichkeit der Verortung untergraben. Der Versuch der Lokalisierung wird durch Doppeldeutigkeiten erschwert, sodass ich denke, dass sich die Musik auf einer translokalen Ebene abspielt.

Außerdem lese ich Seyedis Stück als ein Werk, das sich gegen eine Essentialisierung⁴ wendet. In *Fragments inside* lässt sich von vornherein kein »Eigenes« oder »Anderes« ausmachen. Statt einer abgebildeten inneren Essenz der beiden repräsentierten Musikkulturen lese ich in dem Stück ihre Gemeinsamkeiten und ihre Auflösung. Eine Essentialisierung wird ad absurdum geführt, indem sich die verschiedenen Zeichen einer eindeutigen Zuordnung entziehen.

Mit den TRX Studies das Ohr schärfen

Wie wir also sehen, kann auch Neue Musik mithilfe der *TRX Studie* gewinnbringend auf kulturelle Repräsentationen hin befragt werden, und implizite Kulturkonzeptionen können aufgedeckt werden.

In welchen Punkten musste ich das Tool modifizieren? Zum einen habe ich den untersuchten Gegenstand anders definiert: Der Notentext ist wichtiger Teil der Analyse. Das schlägt sich auch in der Gewichtung nieder. Die Spurensicherung nimmt viel Raum ein. Außerdem ist die verschiedene Rollenverteilung in den unterschiedlichen Musiken zu beachten. Die Rolle des Ensembles ist in dieser Analyse sehr klein. Die Musikfabrik bestärkt nur den Neue Musik Kontext. Ich denke, je nach Stück und der jeweiligen Rolle der Interpret*innen könnte man sie auch stärker beleuchten.

Welche Art von Neuer Musik eignet sich für die Analyse mit den *TRX Studies*? Die Bearbeitung solcher Neuer Musik, die interkulturelle Aspekte jeder Form aufweist, ist sicherlich sinnvoll. Die *TRX Studies*

3 »Vermischung von Ressourcen unterschiedlicher kultureller Kontexte, deren Verbindung, Fusion und Mélange im Rahmen der translokalen Kultur« (Andreas Hepp: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden 2010; S. 274.)

4 Essentialisierung ist die Festschreibung des anderen auf seine Andersartigkeit bzw. des Eigenen auf seine ursprüngliche Wesenheit (Essenz), wobei innere Differenzen nivelliert werden. »Essentialismus beschreibt die Annahme, dass Gegenstände – unabhängig von Kontext und Interpretation – eine ihnen zu Grunde liegende, alle Veränderungen überdauernde Essenz aufweisen, die ihre »wahre Natur« bestimmt und sie notwendig zu dem macht, was sie sind.« (Babka/Posselt 2003; kulturglossar.de)

können offenlegen, welche kulturellen Repräsentationen in welchen musikalischen Aspekten wahrgenommen und wie sie verarbeitet werden. Daraus kann gelesen werden, ob und welche Schlüsse bzgl. übergeordneter Kulturkonzeptionen gezogen werden können. Aber da ich, wie bereits beschrieben, Neue Musik für nicht so pauschal postkolonial wie Pop halte, müsste von Fall zu Fall von der Musik und dem Kontext ausgehend entschieden werden.

Man könnte mit den *TRX Studies* auch Neue (und andere!) Musik ohne verschiedene offensichtliche kulturelle Repräsentationen analysieren. Aus ihnen könnte man dann z.B. eine selbstreferenzielle, eurozentristische Kulturkonzeption herauslesen.

»Ich bin überzeugt, dass das Tool eine andere Art
des Hörens anregen kann.«

Bestimmt könnte man die *TRX Studies* aber auch auf solche Formen von Neuer Musik anwenden, in denen andersartige Begegnungen stattfinden. Anstatt verschiedener Kulturen, die aufeinandertreffen, wäre z.B. auch die Begegnung von unterschiedlichen Kompositionstraditionen vorstellbar. In diesem Fall müsste jedoch der Aspekt des Postkolonialen ausgeklammert werden.

Außerdem können die *TRX Studies* Aufschluss darüber geben, wie Neue Musik gehört wird, was wahrgenommen oder assoziiert wird. Auch die Rezeption von Neuer Musik passiert nicht im luftleeren Raum. Die Musik wird verknüpft mit Außermusikalischem, mit Bildern oder mit anderen subjektiven Assoziationen – eine Ebene, die die *TRX Studies* offenlegen können. Ein schöner Nebeneffekt wäre zudem, dass die Interdisziplinarität zwischen »U- und E-Musik«-Forschung gefördert wird.

Ich bin überzeugt, dass das Tool eine andere Art des Hörens anregen kann. Es schärft das Ohr für Aushandlungsprozesse innerhalb der Musik – allerdings nur in dem Falle, dass die Hörer*innen Repräsentationen verschiedener Kulturen, Traditionen oder Ähnlichem in der Musik ausmachen können. Dies ist in (bestimmter) Neuer Musik genauso möglich wie in Popmusik. So kann einerseits dem Publikum von Neuer Musik eine neue Wahrnehmungsebene nahegelegt werden. Andererseits könnte auch fachfremdem Publikum, z.B. Schüler/-innen oder Neue-Musik-fernem Konzertpublikum, der oft holprige Zugang zu Neuer Musik erleichtert werden. Unter Vernachlässigung des wissenschaftlichen Anspruchs wäre ein Hörauftrag im Sinne der *TRX Studies* möglicherweise auch für diese Art von Zielgruppe eine Hilfestellung. Zudem können die *TRX Studies* für jede/n Hörer/-in, mit geringen oder umfassenden Vorkenntnissen, als Tool dienen, um Zuschreibungen transparent zu machen und analytisch aufzuschlüsseln, und die eigenen unterbewussten Essentialismen und blinden Flecken besser zu erkennen – auch in Neuer Musik. ■