

klingenden Ergebnisse weit stärker dem Einfluss performativer Elemente unterliegen als eine auf herkömmliche Weise komponierte und notierte Partitur. Indem er diese Erkenntnis mit dem Begriff des Personalstils verbindet, kann Berger gerade die jeweils für Lennon und McCartney charakteristischen Ausdrucksweisen und damit auch die zentralen Unterschiede ihrer Arbeiten herausstellen. Der Versuch, diese Divergenzen von der Biographie und Persönlichkeitsentwicklung beider Protagonisten aus zu erhellen und daraus bestimmte Eigenarten ihrer Personalstilkunst abzuleiten – was dann auch durch eine ausführliche Exegese der Songtexte ergänzt wird –, krankt allerdings ein wenig an einem etwas unkritischen Umgang mit den zurate gezogenen Quellentexten. Hier fehlen dem Autor die notwendige Distanz zum Gegenstand und das Bewusstsein dafür, dass Exzerpte aus Interviews oder im zeitlichen Rückblick geäußerte Erinnerungen bisweilen im Dienste künstlerischer Selbstdarstellung stehen.

Dennoch eignen sich Bergers Ergebnisse dazu, das in der Beatles-Literatur oft einseitig dargestellte Profil der beiden Bandmitglieder argumentativ zu vertiefen und mit neuen Fakten anzureichern. Ein Gewinn ist es vor allem, dass der Autor den völlig unterschiedlichen Zugang beider Künstler zum Songwriting plausibel machen kann und aus ihm heraus sein differenziertes Bild der abweichenden Personalstilkunst entwickelt. So unterstreicht er bei Lennon die zentrale Bedeutung des Textes, der als Ausgangspunkt für die Musik dient und die metrischen Unregelmäßigkeiten der Songs als Abbildung des natürlichen Sprachflusses verständlich werden lässt, während bei McCartney die Songs von der Melodie her erfunden sind und oft erst im Nachhinein mit einem metrisch passenden Text ausgestattet werden. Von dieser grundlegenden Haltung her ergeben sich weitere wesentliche Unterschiede der Arbeitsprozesse: Während sich etwa McCartney eher an Vorhandenes anlehnt und gängige harmonische Gerüste und Fortschreitungen für seine Songs nutzt, sucht Lennon das Neue im experimentellen und häufig ungewöhnlichen Zugang zur Harmonik. Ähnliches gilt für die Arbeit mit dem Sound, die bei McCartney auf das Instrumentarium der barocken und klassischen Musiktraditionen ausgeweitet wird, während Lennon durch die gleichsam experimentelle Arbeitsweise die

Grenzen von Instrumenten und Studioteknik hinterfragt und dem Stab des Produzenten George Martin schwierige Aufgabenstellungen vorsetzt, die bisweilen zu völlig neuen Klangergebnissen führen. Gerade Letzteres unterstreicht dann auch den Umstand, dass Lennons Songs viel häufiger als eine durch konkrete Klangimaginationen angeregte Kollektivleistung des gesamten Produktionsteams angesehen werden müssen, während McCartney viele Einzelparts seiner Titel in gesonderten Studiositzungen selbst eingespielt und auf der genauen Wiedergabe seiner Vorgaben durch fremde Instrumentalisten bestanden hat, also immer bestrebt war, die vollständige Kontrolle über das klangliche Ergebnis zu wahren. Es ist eine sehr positive Seite von Bergers Buch, diese Unterschiede bis ins Detail hinein akribisch nachzuvollziehen, wodurch dem Autor zugleich ein analytisch fundierter Beitrag zur Differenzierung der oftmals pauschalisierenden Aussagen zu Lennon und McCartney gelingt. Angesichts dieser Ergebnisse schaut man dann auch über kleinere terminologische Unschärfen hinweg, die, wie etwa die Rede von den „Anklängen an die Avantgarde“, in ihrer Substanz wenig greifbar bleiben und auf ein eher diffuses Verständnis von bestimmten musikalischen Zusammenhängen jenseits des eigentlichen Forschungsgegenstands schließen lassen.

(August 2008)

Stefan Drees

*NILS DITTBRENNER: Soundchip-Musik. Computer- und Videospieldmusik von 1977–1994. Osnabrück: Electronic Publishing 2007. 141 S., Abb., CD-ROM (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 9.)*

Als im Frühjahr 2008 das Computerspiel *Grand Auto Theft* auf den Markt kam, registrierte Matthias Schönebäumer in der *ZEIT* (26/2008) voller Staunen den bedeutenden Umfang des hierfür komponierten Soundtracks mit seinen mehr als 200 Musiktiteln unterschiedlichster Genres. Dass solche virtuellen Spielwelten inzwischen zu einer gewichtigen Kategorie intermedialer Kunstwerke geworden sind, die sich auch musikwissenschaftlich untersuchen lässt, scheint freilich in der Forschung noch nicht so recht angekommen zu sein. Die Ursache hierfür mag zumindest teilweise in den

Berührungängsten gegenüber einem der Unterhaltungsindustrie entstammenden Gegenstand liegen, dürfte aber auch nicht unwesentlich mit dem Problem zu tun haben, dass sich ohne genauere Einblicke in die technischen Bedingungen der gesamten Entwicklung die Annäherung an entsprechende Produkte kaum sinnvoll durchführen lässt.

Als beispielhaft anzusehen ist es daher, wenn Nils Dittbrenner in seiner Untersuchung anhand sogenannter Soundchip-Musik die Frühzeit der Musikverwendung im Computer- und Videospiel beleuchtet und damit auch den Boden für Untersuchungen aktuellerer, auf der Basis geänderter technischer Voraussetzungen basierender Spiele bereitet. Die Beschränkung auf den Zeitrahmen 1977 bis 1994 resultiert aus den technischen Entwicklungen: Denn bis zur Mitte der 90er-Jahre boten die Soundchips die einzige Möglichkeit, in den heute primitiv anmutenden 8- und 16-Bit-Umgebungen bei zugleich möglichst schonendem Umgang mit Speicherressourcen Klänge zu erzeugen und sie an verschiedenen Stellen der Spiele einzusetzen. Obgleich die technisch bedingten Grenzen von Klangqualität und musikalischer Flexibilität nicht zu überhören sind, wurden solche Soundchips in Computerspielsystemen und Soundkarten verwendet, bis sie zum Zeitpunkt der Entwicklung des General MIDI-Formats durch neuere Standards und komplexere Lösungen ersetzt werden konnten.

Dittbrenner nimmt bei seinen Ausführungen keinerlei Rücksicht auf den Laien – im Gegenteil: Die ausführliche Darstellung von technischen Spezifikationen wichtiger Soundchips und ihrer programmiertechnischen Herausforderungen, die einen großen Teil des Bandes beansprucht, ist überhaupt erst die Grundlage für die weiterführenden Erläuterungen, denn sie dient dazu, das Hauptaugenmerk der Studie ins richtige Licht zu rücken. Letzten Endes geht es nämlich darum, die der Soundchip-Musik zukommende „Medienrealität“ aufzudecken, mit anderen Worten: zu zeigen, welche Möglichkeiten in Form von Prozessorgeschwindigkeit, Speicherplatz und Soundchip-Struktur den Programmierern zu einem bestimmten Zeitpunkt überhaupt zur Verfügung standen, um damit Computerspiele mit einer Soundebene ausstatten zu können. Dabei macht der Verfasser dem Leser nachdrücklich bewusst, wie stark

einerseits die resultierenden musikalischen Strukturen, aber auch deren Verknüpfung mit bestimmten Aktionen des Spielers, also die Parameter der musikalischen Gestaltung und deren Verschränkung mit der funktionalen Ebene des Programms, ihre Wurzeln in den Hardwarevoraussetzungen haben und sich nur mit Bezug auf diese adäquat würdigen lassen.

In diesem Kontext beschreibt Dittbrenner die Möglichkeiten und Beschränkungen der Hardwaresysteme als historischen Prozess zunehmender Komplexität, in den die kreativen Leistungen der ‚Komponisten‘ – eine Bezeichnung, die viele Autoren von Soundchip-Musik ablehnen, da sie sich eher als Entwickler und Programmierer verstehen – einzuordnen sind. Gerade die Fixierung auf eine starke Beschränkung bezüglich Klangfarben oder Stimmenanzahl lässt dann auch die jeweiligen kreativen Eigenleistungen sichtbar werden, die anhand zahlreicher Beispiele – sie finden sich auf einer dem Buch beiliegenden CD-ROM als Audio-dateien im MP3-Format – diskutiert werden. Wie stark sich die Bedingungen unterschiedlicher Soundchips und die zu ihnen gehörenden Hardwaresysteme in der Praxis tatsächlich voneinander unterscheiden haben, macht der Autor dort deutlich, wo er kursorisch die klangliche Beschaffenheit von Musik zu einzelnen Spielen vergleicht, die durch einen Transfer an alternative Computerplattformen angepasst wurden und dadurch auch eine Modifikation der Soundebene erfahren mussten. Darüber hinaus kann er jedoch auch zeigen, dass die Bewertung solcher Arbeiten ohne die Berücksichtigung des funktionalen Charakters von Soundchip-Musik wenig Sinn macht. Zu diesem Zweck unterscheidet Dittbrenner ihre unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten und erläutert, inwiefern die Bindung an bestimmte Aktivitäten des Spielers (etwa an das positive oder negative Ergebnis von Aufgabenstellungen während des Spielverlaufs) besondere Lösungen im Sinne einer adaptiven bzw. interaktiven Musik erfordert.

Indem er auch auf die Renaissance verweist, die der spezifische Eigenklang früherer Computerspielmusik seit Ende der 90er-Jahre in der populären elektronischen Musik erfahren hat, macht Dittbrenner schließlich auch auf die Verflechtungen und Wechselwirkungen aufmerksam, die zwischen der Soundchip-Musik und den Entwicklungen innerhalb von elektronischer

Netzmusik und Technoszene mit ihren MP3-basierten Netzlabeln bestehen. Damit thematisiert er eine Reihe von Phänomenen, die von der Musikwissenschaft bislang nur am Rande diskutiert worden sind und eröffnet eine Perspektive über sein eigentliches Thema hinaus.

Ein wenig mag man bedauern, dass der Autor bei diesem Punkt eigentlich nur an der Oberfläche kratzt, indem er es bei einer Skizze der aus den nachgezeichneten Entwicklungen folgenden musikalischen Praktiken belässt. Allerdings bietet er dem Leser durch die Vielzahl genannter Internetquellen genügend Stoff zur eigenständigen Beschäftigung mit der Materie. Und vielleicht kann dies ja ein Anstoß für die musikwissenschaftliche Forschung sein, sich in Zukunft verstärkt mit einem riesigen, bislang eher vernachlässigten Bereich gegenwärtiger Musikpraxis und -produktion auseinanderzusetzen.

(August 2008)

Stefan Drees

*TOBIAS ROBERT KLEIN: Moderne Traditionen. Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. 280 S., Abb., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 5).*

Es ist keineswegs übertrieben, wenn der Autor der vorliegenden Studie darauf verweist, dass die „Modernisierung der traditionellen Musikkulturen Afrikas“ zu den sträflich vernachlässigten Themen der musikethnologischen Forschung gehört. Mit ihrem leicht provokanten, weil auf den ersten Blick scheinbar widersprüchlichen Titel „Moderne Traditionen“ wird diese Publikation auf jeden Fall dazu beitragen, dass sich diese „Leerstelle“ füllt.

Der Untertitel verspricht bescheiden „Studien zur postkolonialen Musikgeschichte Ghanas“, des westafrikanischen Landes mit heute ca. 20 Millionen Einwohnern. Vor dem Leser breitet sich alsdann ein dichtes Mosaik aus auf gut 280 Seiten, die mit reichlich bibliographischen und den Diskurs stetig erweiternden Anmerkungen versehen sind. Der kritische Stil des Autors erreicht beim Leser eine Spannung, die – und das ist selten – sich in der Begierde äußert, die Fußnoten allesamt dem Hauptkorpus einzuverleiben, um keinen Hinweis, keine Diskussion über zuvor aufgestellte Hypothesen oder Erkenntnisse mit Hilfe der zahlreich zitierten und

kritisch beleuchteten Literatur und lebendigen Interviews zu verpassen.

Da es unmöglich ist, diese umfangreiche Materialsammlung sinnvoll in Kürze zusammenzufassen, beschränke ich mich auf die Hervorhebung nur einiger, aber dafür umso interessanterer Aspekte zu Ghanas postkolonialer Musikgeschichte, die als beispielhaft für andere Musikkulturen im Westen Afrikas gelten kann, da die Voraussetzungen für die Ausbildung nationaler Musikkulturen und die Musikgeschichtsschreibung durch Sklaverei, Kolonialismus, christlicher Missionierung etc. ähnlich sind. Worum geht es genau?

Das in acht Abschnitte gegliederte Textkorpus beginnt mit dem Blick auf „Afrikanischen Nationalismus, Moderne und Musikwissenschaft“ und rückt unmissverständlich ins Licht, welches Gedankengut vor dem Ersten und auch noch nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Wahrnehmung der „Entwicklung und Rezeption der sogenannten traditionellen Musik im zeitgenössischen Kontext“ zunächst verhindern konnte. Das spätere Ringen etwa um eine nationale Kulturpolitik der afrikanischen Staaten im Kontext des Konzepts einer „unity in diversity“ wird in zahlreichen Quellen belegt, führt anhand neuester Publikationen in die Moderne und betont schließlich „die partiell kosmopolitische, nach internationaler Anerkennung und Einbindung strebende Motivation hinter dem Drang zur Festigung des Nationalstaates“ (S. 17).

Die Überlegenheitsideologie Europas mit ihrer Geringschätzung afrikanischer Musik tut ihre Wirkung nachweislich bis ins 20. Jahrhundert, und erst spät beginnt die Wissenschaft, die historischen Quellen von einst zu würdigen. „Proud possession of the African' – Ballanta und die frühe westafrikanische Musikhistoriographie“ führt vor Augen, wie afrikanische Intellektuelle mit zum Teil bahnbrechenden Arbeiten zur traditionellen Musik und bedeutenden Sammlungen von Walzenaufnahmen (!) als Schlüsselfiguren der frühen afrikanischen Musikforschung „bislang völlig verkannt“ sind (S. 46).

Gleichsam am Rande der Detailstudie zur politischen Bedeutung und Rolle der (Musik-)Kultur im heutigen Ghana im Abschnitt „Trommeln, Tänze, Hornfanfaren“ klärt der Autor den „immer wieder fälschlich und anscheinend