

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

unausrottbar mit afrikanischer Musik und Performativität in Zusammenhang gebrachte(n) Terminus“ der Improvisation (S. 96). Mit dem jüngsten kulturpolitischen Dokument zu den „weitgreifenden Aufgaben der ‚National Commission of Culture‘“ zeigt er den holistischen Kulturbegriff der ghanaischen Regierung, in dem die Kultur als Basis und wichtigster Faktor der menschlichen und materiellen Entwicklung der Nation (S. 94) gewichtet wird.

Wie wenig Sinn es macht, bei der Betrachtung der musikalischen Realitäten die Gegensatzpaare modern-traditionell und städtisch-ländlich aufrecht zu erhalten, „diskutiert“ Klein mit vielen afrikanischen, amerikanischen und europäischen Soziologen, Politologen und Anthropologen quasi insofern, als er immer wieder umfangreiche Originalausschnitte aus deren wissenschaftlichem Werk zitiert und sie in seinen Kontext, hier die „Adowa in Accra: ‚Cultural Troupes‘ in einer afrikanischen Millionenmetropole“ stellt. Im Gegenteil: die „rural-urban migration“ schafft eher ein Kontinuum, auf dem die „Übernahme sozialer Hierarchien der Ewe-Ensembles [...] in den städtischen Raum“ sichtbar wird und „die neo-traditionelle Anlo-Ewe Musikkultur als ein soziales System [...] von der institutionellen Kulturpolitik beeinflusst [...], in seinen Organisationsstrukturen vielfach auf ethnische Bindungen und somit auf sich selbst bezogen bleibt“ (S. 117). Mehr als ein halbes Dutzend namhafte Ensembles, ihre Strukturen und soziale Interaktion, ihr Vokalrepertoire und die instrumentalen Ressourcen, Kanon und Choreographie (mit detaillierter Photodokumentation), Performance und Konkurrenz werden im Folgenden ausführlich beleuchtet.

Quantitative Untersuchungen enthält im Abschnitt „Ethnizität und Performanz als ‚Soziale Welten‘“ die statistische Studie zu den „cultural troupes“. Hier werden „erstmalig überhaupt Daten zu sozialen Konstituenten der ‚cultural troupes‘ und ihrer Mitglieder erhoben“ (S. 184): zu Gender, beruflicher Tätigkeit, Herkunftsort und Wohnbezirken, Aufführungsorten und bevorzugten Tänzen. Eine zentrale heuristische Erkenntnis ist daraus zu ziehen: die Existenz zweier Sphären – „sozialer Welten“ –, in denen zahlreiche Mitglieder der „cultural troupes“ simultan sozial agieren (S. 185) und damit ein „Charakteristikum der afrikanischen Gegen-

wart“ deutlich machen, „die Idealkonkurrenz und Überlagerung nicht notwendig in Konflikten resultierender ethnischer und demotischer Identitäten“ (S. 186).

Die musikalischen Gestaltungsprinzipien, „Ensemblemusik als Arrangement“ und Komposition werden im sechsten Abschnitt anhand der Gruppe Hewale Sounds einer kursorischen Betrachtung unterzogen. Dramaturgisch bestens platziert aber widmet sich Klein im vorletzten Kapitel „Moderne Traditionen“ endlich der im Stillen vom Leser längst erwarteten Klärung der beiden Topoi, um damit ein weiteres Mal heftige Kritik an „der überkommenen Praxis einer modernitätsskeptischen Musikethnologie“ zu üben (S. 209). Wenn Klein dann im letzten Abschnitt „Tradition, Hiplife und Civil Society“ die „Bedeutung von postkolonialer Theorie und ‚Black Atlanticism‘“ herausstellt und schließlich – mit politischen Liedtexten des modernen Hiplife – in der Aktualität der Wahlen in Ghana landet, ja dann wünscht man sich noch mehr solch profunde Studien, die die Auseinandersetzung mit der postkolonialen Musikgeschichte Afrikas gründlich beleben können.

(Mai 2008)

Edda Brandes

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung I: Musikdramen. Band 3: Alceste (Wiener Fassung von 1767). Tragedia per Musica in drei Akten von Raniero de' Calzabigi. Teilband b: Vorwort, Notenanhang, Kritischer Bericht. Hrsg. von Gerhard CROLL in Zusammenarbeit mit Renate CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005. CX S., S. 487–659, Abb.*

Mit der Publikation der Wiener *Alceste* (1767) wurde 1988 die Werkgruppe Musikdramen innerhalb der *Gluck-Gesamtausgabe* abgeschlossen. Da seinerzeit der Notenband (*Sämtliche Werke, I/3a*) separat erschienen war (vgl. *Mf* 49, 1996, S. 225 f.), durfte man auf die Vorlage des Kritischen Berichts nebst Vorwort nunmehr gespannt sein. Dies umso mehr, als in den 1980er-Jahren eine neue Partitur-Quelle in der Österreichischen Nationalbibliothek ‚geborgen‘ wurde, die zeitnah zur Wiener Uraufführung von 1767 steht und somit für die Ausgabe von besonderer Relevanz ist. Die Komplexität der Philologie der Wiener *Alceste* spiegelt sich schon im Umfang des vorliegenden Teil-Bandes wider, der mit 220