

EKKEHARD JOST: *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 334 S., Abb., CD.

Seit jeher schreibt Ekkehard Jost Jazzgeschichte. Sein sechstes Buch soll nun nach dem, was er selbst in Aussicht stellt, einen anderen Anspruch verwirklichen: Statt monografisch vollständig zu sein, versammele es lose „Geschichten“. In der Tat ist der Untersuchungsgegenstand weit gefasst, er spannt sich sowohl über die Dauer des gesamten 20. Jahrhunderts als auch über ganz Europa. Hatte Christian Kaden es abgelehnt, von „der Musik“ zu schreiben und bevorzugte die Reden von „den Musiken“, so gibt Jost vor, keine „Geschichte“ geschrieben zu haben, sondern von „Geschichten“ zu berichten. Und die habe er tatsächlich erzählt, im Rundfunk, als 33teilige Sendereihe in den Jahren 2009–2011. Geschichten erzählen sei eine Kunst – so setzt sich der emeritierte Professor für Systematische Musikwissenschaft von der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung ab. Er habe weniger „amtliche“ Quellen als Presseberichte, Aussagen von Zeitzeugen u. ä. genutzt.

Josts *Jazzgeschichten aus Europa* sind ein Gegenstück zu seinem früheren Buch *Europas Jazz*. Es geht nicht mehr um das, was als „Jazz aus Europa“ weltweit wahrnehmbar wäre, sondern um den Jazz „in Europa“, statt um die Produktion des Spezifikums „Europas Jazz“ geht es ihm nun um die Rezeption des in den USA konstituierten Jazz. Jost schreibt in diesem Sinne eine Geschichte der Epigonen, Plagiate und Imitate sowie Kopien von „amerikanische[n] Vorbild[ern]“ (S. 231) und „Vorläufer[n]“ (S. 233). Dabei wartet man auf die versprochenen Geschichten vergebens. Sie im Titel lesbar gemacht zu haben – eine Marketingstrategie: Für „Geschichten“ gibt es einen größeren Markt als für „Geschichte“. Er schreibt sie chronologisch, macht lesbar, wer wann wo mit wem gespielt hat. Geschichten, will man sie nicht, wie Jost es abgelehnt hat zu tun, gänzlich fiktionalisieren, sind aus eigenem Erleben heraus zu erzählen. In diesem Sinne könnte Jost die „Geschichte“ des Jazz seit Anfang der 1970er Jahre als „Jazzgeschichten“ zumindest aus einem Teil Deutsch-

lands erzählen. Mit der Präsentation eines von ihm selbst erstellten Foto-Dokuments Alexander von Schlippenbachs (S. 238) wird die Spur dieser Möglichkeit erkennbar, aber von ihm an dieser Stelle sicherlich „erzählbare Geschichten“ hat er nicht aufgeschrieben, auch das Foto „erzählt“ nichts jenseits der Visualisierung der körperlichen Anwesenheit des Musikers am erwartbaren Instrument in einer bestimmten Stadt.

Bemerkenswert ist an Josts Beschreibung hier, wo seine Jazzgeschichte zu seinem früheren Thema gelangt: Sie geht bruchlos von der „Rezeption“ zur „Emanzipation“ über (S. 239). Begrifflich genauso locker ist seine Rede zu der „emanzipatorischen“ Qualität des veröffentlichten Audio-Datenträgers mit dem Titel *Heartplants*: Diese Musik trage „Züge des Revolutionären“ und sei zugleich der „erste vorsichtige Schritt in einem sich allmählich vollziehenden Ablösungsprozess“ (S. 239 f.). Jost schreibt eine Geschichte, in der er „Vorsicht“ und „Radikalität“ (S. 245) vereint. Mit Jost liest es sich unentschieden: Handelte es sich um eine „Revolution“ oder um einen „allmählich einsetzende[n] Wandel“ (S. 231 f.)? Immerhin gelingt es ihm, plausibel zu machen, warum der Free Jazz etwas mit „europäischer Identität“ zu tun haben kann: War nicht auch dieser eine Nachahmung eines weiteren in den USA produzierten Jazz-Stils? War nicht den Europäern mithin ein weiteres Mal eine rezeptive statt produktive Qualität eigen? Jost erklärt, dass in der „Mannigfaltigkeit von individuellen und Gruppenstilen“ (S. 232) des Free Jazz die „Entwicklung einer eigenen Stilistik innerhalb dieses Stilkonglomerats“ viel näher lag als je zuvor“ (S. 233).

Solange man noch auf Josts „Geschichten“ wartet, fällt auf, wie viel er aus veröffentlichten Literatur-Datenträgern zitiert, wobei er zuweilen vorgibt, aus Zeitungen zu zitieren, dabei aber aus Zeitungen zitierende Bücher zitiert. Die Quellen weiter Strecken seiner Jazzgeschichte sind gar nicht nachgewiesen, insbesondere bei Angaben jenseits des Themas: Die Preise etwa vom 9. Juni 1923 (S. 76) kennt auch ein 1938 Geborener nicht aus eigener Erfahrung. Die mit „wie man weiß“ (S. 89, 95) oder „Fundort

nicht verifizierbar“ (S. 316) realisierten Angaben zum Verzicht auf den Quellennachweis machen noch keine „Geschichten“ aus. Statt sich um die Produktion der Erlebnisqualität von „Geschichten“ zu kümmern, liefert Jost nachweisarme „Geschichte“. Sie bleibt, was mir noch unverzeihlicher scheint, bei jedem theoretischen Gedankens: Jost gilt der Jazz nicht als erkenntnisträchtiges Objekt. Er bezeichnet ihn dann auch tatsächlich als eine „Musik, die man ganz gewiß nicht mit dem Kopf in den Händen anhört“ (S. 42).

Dementsprechend schreibt er die populäre Rede vom „Jazz als Krankheit“ noch ein weiteres Mal fort, wobei ihm an dieser Stelle zugute zu halten ist, dass er darauf hinweist, dass der heute noch etwa von Günter Sommer gepflegte „Jazz-Bazillus“ bereits 1918 in der öffentlichen Verhandlung stand (S. 23). Im Sinne der Wertschätzung des Jost-Buches als Sammlung von „Materialien“ zu einer Jazzgeschichte (so der Untertitel eines seiner früheren Bücher) können auch eine Vielzahl von bereits öffentlich lesbar gemachten Hinweisen darauf gelten, wie vielfältig die im Jazz verwendete Schlagzeug-Kombination vor deren in den 1950ern realisierten Standardisierung war.

Man muss also dieses Buch nicht ohne Erkenntnis lesen, aber man darf nicht erwarten, dass der Autor eine eigene Erkenntnis lesbar gemacht hat. Sein Fazit, dass es „unüberhörbar auch weiterhin den Mut zum musikalischen Abenteuer, zur Expansion der Gestaltungsmittel, zum Entdecken von Neuland [gibt]“ (S. 309 f.), kann ich angesichts der Arbeit des Trompeters Axel Dörner und des Saxofonisten Urs Leimgrubers bestätigen. „Geschichten“ – darüber kann Jost nicht erzählen, aber er hält sie für möglich: „Neue‘ Jazzgeschichten aus Europa wird es gewiß [...] zu erzählen geben.“ (S. 313)

(November 2013)

Oliver Schwerdt

FRIEDER BUTZMANN und JEAN MARTIN: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 269 S.

Seit den 1980er Jahren, vor allem im letzten Jahrzehnt, ist besonders im englischsprachigen, aber auch im französischsprachigen Raum eine große Anzahl von Publikationen zum Thema Filmtone bzw. Film-Sound erschienen. Die Bereiche Geschichte, Technologie, Ästhetik und Theorie sind dabei umfassend behandelt worden und die Arbeiten von Elizabeth Weiss, Rick Altman oder Jay Beck, der 2008 gemeinsam mit Tony Grajeda den Sammelband *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound* herausgegeben hat, sind exemplarisch hervorzuheben – auch deshalb, weil sie auf sehr guter Kenntnis der Produktionsvorgänge und des täglichen Filmtongeschäfts beruhen. Deutschsprachige Literatur zum Thema ist dagegen bislang selten – als zwei der wenigen Bücher sind hier Jörg Lensings Arbeit über die Gestaltung von Filmtone und Barbara Flückigers *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg 2001) zu nennen, letztere als eine umfangreiche systematische Darstellung und Analyse der technischen und klangästhetischen Entwicklungen des amerikanischen Mainstreamfilms seit Ende der 1970er Jahre.

Frieder Butzmann und Jean Martin setzen sich in ihrem gemeinsam verfassten Buch weder ein bestimmtes Ziel noch formulieren sie eine bestimmte Fragestellung, sondern „zeichnen“ laut Klappentext „die Geschichte der Geräuschverwendung im Film nach“, wobei sie explizit keine bestimmte Systematik verfolgen (z. B.: „In der folgenden Unübersichtlichkeit drückt sich die Vielfalt des komplexen Phänomens [Geräusch] aus“, S. 23). In der Einleitung betonen die Autoren, dass Filminterpretation „nur eine mäandernde Filmbetrachtung“ sein könne („Mäanderstil als Methode!“, S. 18). Zudem erklären sie, in ihren Betrachtungen „keine neuen Begriffe und Hierarchien erzeugen“ zu wollen (ebd.), was ihnen – zumindest in Hinblick auf die Begriffe – nicht gelingt. Drei ihrer zentralen Begriffe zeigen den theoretischen Zugang der Autoren zum Thema: „Seherhörer“,