

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“,

„Filmgeräusch“ und „Wahrnehmungsfeld“. Den bisherigen „Zuschauer“ in „Seherhörer“ umzubenennen, mag in Anbetracht des Themas noch plausibel erscheinen, der Begriff des „Filmgeräuschs“ ist jedoch problematisch: Unter „Filmgeräusch“ verstehen die Autoren „alles, was im Kino oder auch aus dem Lautsprecher eines Monitors zu hören ist, minus der Musik“ (S. 19). Diese Definition steht nicht nur in Widerspruch zu Aussagen an anderen Stellen des Buches („Doch sehr oft kommt es vor, dass die Musik die Funktion von Atmo und/oder Sound Design übernimmt“, S. 73) und zu ihrem eigenen Musikbegriff (so stelle sich beim Klang in der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „die Frage seiner Identifikation als Musik oder Geräusch [...] nicht mehr“, S. 76), sondern auch zu vielen der vorgestellten Filmen – wie etwa *Forbidden Planet* (1955) oder Dziga Vertovs *Enthusiasm* (1931), in denen die Grenze zwischen Geräusch und Musik verwischt oder völlig aufgelöst ist. Gleichzeitig versäumen es die Autoren, auf die gewöhnliche Praxis der Filmproduktion einzugehen, wo es tatsächlich klare Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Abteilungen für Filmmusik und Filmtone gibt.

Ihre Filmgeräuschbetrachtungen stellen Butzmann und Martin in vier Kapiteln vor. Im Kapitel „Geräuschwelten“ geht es zunächst um die Relevanz des Geräuschs an sich („Aber das Geräusch lebt!“, S. 41) und in anderen Künsten. Gleich zu Beginn proklamieren die Autoren, dass das Phänomen Geräusch „zu komplex“ sei, um es zu definieren. In den folgenden Ausführungen wird deutlich, dass sie das Phänomen Geräusch gerne im Kontext der Kunst des 20. Jahrhunderts sehen wollen (die Unterkapitel lauten: Kunst, Klangkunst, Pop (Musik 2) usw.), ohne dabei auch nur ansatzweise nach dem tatsächlichen Einfluss der Kunst und der Musik des 20. Jahrhunderts auf Sound Designer, Sound Editoren etc. zu fragen (lediglich einmal wird in einem späteren Kapitel ein solcher Einfluss bei Walter Murch konstatiert).

Die Überlegungen zum „Wahrnehmungsfeld“ gehen im gleichnamigen Kapitel nicht über die Feststellung hinaus, dass „das bloße mediale Aufeinandertreffen von Seherhörer,

Fluss der Bilder und Fluss der Töne allein [...] noch nicht das Wahrnehmungsfeld“ aufspanne. (S. 60) Anstelle einer tiefergreifenden Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungsthematik setzen die Autoren auf das mäandernde Aufzählen verschiedener Themen von Audio Branding bis Surround Sound und führen dabei viele Begriffe und Termini an, die unzureichend oder gar nicht erläutert werden, wie „Cut-Up Cinema“ oder „Ultrafeld“. So wird der Terminus „Nagra“ (ein portables Tonaufnahmegerät) erst nach mehrmaliger Verwendung erklärt – ein Glossar enthält das Buch nicht – und auch der Zweck von Wortkonstruktionen wie „Filmtonefilm“ lässt sich schwer nachvollziehen.

Wenn man das Buch einfach als eine lose Sammlung von Betrachtungen nimmt, dann lassen sich trotz aller Kritik einige Abschnitte und Filmbeschreibungen finden, die konzentriert geschrieben sind und interessante Beobachtungen enthalten, so die Ausführungen zur menschlichen Stimme im Film (im Kapitel „Das Wahrnehmungsfeld“), zum Ton im Dokumentarfilm und zu Jacques Tatis *Playtime* in den letzten beiden Kapiteln „Filmgeräusche“ und „Individualstile“. Viel mehr bietet das Buch, das sich aufgrund seines Aufbaus auch nicht als Nachschlagewerk eignet, jedoch nicht.

Schließlich ist eine Reihe von sachlichen Fehlern zu bemängeln. Beispielsweise stammen Musik und Sound Design des Films *The Exorcist* (1973) nicht von Steve Boedekker (S. 225) (Boedekker hat bei der Edition des Films im Jahr 2000 mitgewirkt) und Stanley Kubrick hat für den „temp track“ des Films *2001 – A Space Odyssey* keine Musik von Penderecki benutzt (S. 195). Zu den Sachfehlern hinzu kommt ein mangelhaftes – wahrscheinlich fehlendes – Lektorat, das sich nicht nur an Schreibfehlern zeigt, sondern auch an Sätzen wie: „Das Wahrnehmungsfeld besteht aus drei Eckpunkten“ (S. 60) oder: „Den Film *Eraserhead* (1976) [...] schaute sich eine Gemeinde kopfstacheliger junger Männer im Kino *Notausgang* sieben Tagen die Woche lang an.“ (S. 205 unter der Überschrift „Rauschen 1979“).

(Juni 2013)

Julia Heimerdinger