

kreativer Prozess von Bedeutungsgenerierung und Reflexion erscheint. Dergestalt aus dem Rahmen historisch-soziologischer (Re-/De-)konstruktion von Hörpraktiken fällt ebenso der Aufsatz von Fred Everett Maus zu „Listening and Possessing“. Maus exploriert auf der Basis psychologischer Forschung zur Subjekt-Objekt-Relation die Vorstellung eines Ichs, derart verbunden mit einem Musikstück zu sein, dass in ihm das Gefühl aufkommt, selbst Eigentümer der Musik zu sein. Musik wird dabei nicht mehr als Objekt gehört, sondern aus dem Gefühl der Vertrautheit gänzlich internalisiert. Mit dieser extrem subjektiven Hörpraxis zeigt der Band zugleich auch die Ränder des Terminus „music listening“, der eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung suggeriert.

Dass dem *Oxford Handbook* methodische und thematische Kohärenz zukommt, ist auf die außerordentliche Leistung der Herausgeber zurückzuführen, in reflektierter Konzeptionsarbeit ein Narrativ zu entwerfen, das den Leser*innen die Knotenpunkte im Geflecht der Diskurse ersichtlich macht. Die Rede von einer „art of listening“ (S. 2), die sich seit dem 18. Jahrhundert zunehmend zu einem Dispositiv in musiktheoretischen, -ästhetischen und -soziologischen Debatten verfestigte und, so zeigt es Hansjakob Ziemer, in der Zwischenkriegszeit in eine Krise geraten ist, fungiert als Leitmotiv der versammelten historischen Betrachtungen des Musikhörens. Sämtliche Beiträge lassen sich vor dem Hintergrund dieses Narrativs einer erlernbaren „Kunst des Zuhörens“ lesen, legen dessen normative Setzungen frei, treten in Widerspruch dazu und binden es in eine übergreifende Geschichte der Sinne ein. Dabei machen die Herausgeber keinen Hehl über die konzeptuellen Schranken dieses Unterfangens, „that shifts the perspective from the work to the listener“ (S. 20). Gerade aufgrund dieser erklärten Abkehr von einer auf das Kunstwerk zentrierten Interpretation des Musikhörens ist dieses Hand-

buch für zukünftige Forschung in der historischen Musikwissenschaft in höchstem Maße anschlussfähig.

(Juli 2019)

Magdalena Zorn

Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack. Hrsg. von Emile WENNEKES und Emilio AUDISSIMO. Turnhot: Brepols 2019. 334 S., Abb., Nbsp., Tab. (*Speculum Musicae*. Bd. 34.)

Hervorgegangen aus einem Symposium und von den Herausgebern innerhalb der New Jazz Studies platziert, diskutieren in *Cinema Changes* internationale Forscher und Musiker über Jazzfilmmusiken und filmische Jazzdarstellungen. Der Band ist grob in drei Abschnitte strukturiert, wobei der erste eher spezifische Aspekte in den Blick nimmt, der zweite das Phänomen unter nationalen Gesichtspunkten betrachtet und der dritte sich einzelnen Filmen widmet. Im Vorwort geben die Herausgeber einen historischen Überblick und entwickeln daraus den (im Folgenden eher lose gehandhabten) Leitfaden, Jazz im Film anhand grob umrissener Topoi wie Rasse, Verbrechen/Unmoral, Unkonventionalität/Intellektualität, Amerika und Nostalgie zu betrachten.

Emile Wennekes entwirft daraufhin ein Konzept der „syn-diegesis“ (S. 11) und zeigt, wie Jazzscores durch die Vielfalt ihrer konnotativen Ebenen, inklusive der Songtexte, einen „multiple complex of narrative perspectives“ (S. 10) auffächern.

Phillip Johnston demonstriert zeitgenössische Möglichkeiten der jazzidiomatischen Vertonung von Stummfilmen. Improvisation über auskomponierte „beds of sound(s)“ (S. 23), spontan improvisierte Atmosphären oder spezifische „conduction technique(s)“ (S. 26) verwandeln Filmvertonungen in kinetische Performances.

Luca Stoll reflektiert über die Masse der Filmsongs, die zu Jazzstandards wurden. Er zeigt, wie Kenntnis von Film, narrativem

Kontext und kulturellem Background die Bedeutungstiefe der melodischen Interpretation des Themas entscheidend erweitern können.

Marida Rizzuti erläutert die Schnittpunkte zwischen Klezmer und Jazz im Yiddish Cinema der 1930er Jahre. In kinomusikalischen Stilmelangen, auch „jazzmer“ bzw. „klezjazz“ (S. 64) genannt, wird eine musikalische Identitätspolitik zwischen Amerika und Europa, zwischen Stadt und Schtetl ausgehandelt.

Randall Cherry diskutiert kritisch die umstrittene Stellung der Sängerin/Schauspielerin Ethel Waters in der schwarzen Musikgeschichte. Zunächst als „race hero“ (S. 67) gefeiert, wurde ihre Reputation später auch durch schwarze Bürgerrechtler in Zweifel gezogen. Cherry dagegen zeigt, wie Waters' durch geschicktes „signifying“ (S. 71) den Rassismus in Film und Gesellschaft unterlaufen konnte und kritisiert so die akademische Identitätspolitik.

Emilio Audissino würdigt John Williams als Jazzmusiker, der diese Musik als filmmusikalisches Mittel einsetzt, das Repräsentationsdynamiken zwischen Urbanität und Nostalgie auszulösen vermag. Detailreich wird der zwischen jazzigen Epochen und Stilikonventionen oszillierende „Cantina-Song“ in *Star Wars* analysiert.

Über Dokumentationen, Schulungs-, Werbe- und Animationsfilme erzählt Nicolas Pillai eine kleine Alternativgeschichte des britischen Jazzfilms abseits aller Klischees. Als „rhythm of the everyday“ (S. 107) wird Jazz hier an Themen und Empfindungen von Handel und Straßenbau, über Exotismus und Sensualismus, zu Jugendproblematiken und Arbeitsprozessen gekoppelt.

Philippe Gonin umreißt die französische Jazzfilmgeschichte zwischen 1945 bis 1960. Seitenblicke gelten der „angejazzten“ Unterhaltungsmusik Ray Venturas und der Filmkarriere Sidney Bechets.

Julio Arce und Celsa Alonso betrachten spanische Jazzfilme bis zum Bürgerkrieg im

Kontext der Modernisierungsprozesse. Eine „jazzige“ Filmkultur erschafft Hybride mit Einflüssen aus Hollywood, Lateinamerika und der spezifischen spanischen Operette (*zarzuela*). Zwischen Kosmopolitik, Urbanität, Avantgarde und lokalen Traditionen wird Jazz im Film zum Vehikel weiblichen Empowerments, zum Ausdruck von Konsumentenkultur, Modernität und neuem Freizeitverhalten.

Roberto Calabretto erläutert, wie der Aficionado Michelangelo Antonioni sich des Jazz als *modus operandi* für sein Filmemachen bedient und zum charakteristischen Element seiner Filmpoetik macht.

Willem Strank zeigt, dass nicht zuletzt die strikte Trennung von U- und E-Musik und die Dominanz des angejazzten Schlagerfilms eine wirkliche Tradition des Jazzfilms in Deutschland verhinderten. Deutsche Jazzfilmproduktionen können bis heute weder in Quantität noch in Qualität mit anderen europäischen Ländern konkurrieren.

Jason R. Hillebrand demonstriert die semantische Wirksamkeit von Jazz – unter anderem im narrativen Konflikt zwischen Stadt und Land – im sowjetischen Filmmusical *Jolly Fellow* (1934). Hillebrand erläutert Diskussionen über Jazz im sowjetischen Proletkult, wo man – da Jazz verpönt war – nach eingängiger und tanzbarer Musik suchte, um die Massen erreichen zu können.

Francesco Finocchiaro und Leo Izzo zeigen in der Analyse von Gottfried Huppertz' Score für Fritz Langs *Metropolis* die semantische Komplexität, die eine bewusst gewählte Jazzidiomatik im Film entfalten kann: Neben Mechanisierung und Dystopie, Simultaneität und sexueller Entgrenzung repräsentiert die Musik hier Klassenverhältnisse und sozialen Wandel.

Ryan Patrick Jones analysiert Fred Walters Kurzfilm *Symphony in Black* (1935) als künstlerische Vision des schwarzen Amerikas im historischen Schatten der Minstrelsy. Auf Basis einer soliden harmonischen Analyse werden vielschichtig künstlerische Posi-

tionen zwischen Europa und (Afro)amerika ausgedeutet, Gender- und Race-Fragen diskutiert.

Adam Biggs zeichnet mit relativ detailgenauen Transkriptionen und anekdotischen Hintergrundinformationen die Entstehungsgeschichte des Soundtracks von Antonionis *Blow-Up* nach. Er berücksichtigt Fragen nach spezifischen Klängen und ihre Bedingtheit durch das technische Equipment.

Amando Ianniello zeigt, dass die Komponisten für den Episodenfilm *Boccaccio'70* Jazz nicht nur als Stilistik und Klang, sondern als komplexes dramaturgisches bzw. narratives Werkzeug verstehen: Mit Hilfe dieser Musik kann ein Porträt des ökonomischen Boom im Italien der 1960er Jahre gezeichnet werden.

Marcel Bouvrie fragt anhand der Übergänge von diegetischen Big-Band-Klängen und ihren elektronisch manipulierten „Schatten“ auf der non-diegetischen Ebene in *Whiplash* (2014) nach einer Art syn- oder metadiegetischer Filmmusikebene. Er analysiert das narrative Potential von jazztypischen Charakteristika und elektronischen Klangmanipulationen.

Mervyn Cooke zerlegt den Film *The Fabulous Baker Boys* (1989) in diverse Genres zwischen Komödie und Melodram. Bei präzisiertem Timing eröffnet das Spiel mit spezifischen musikalischen Konventionen breite humoristische bis tragische Ausdrucks- und Erzählebenen.

Bemerkenswert an den Beiträgen in *Cinema Changes* ist, dass diese einerseits recht spezifische, andererseits weitläufige Thematik immer Fragen nach Erzählebenen bzw. nach den möglichen Erscheinungsebenen von Musik im Film überhaupt aufwirft. Jazz als Kultur an sich trägt eine Überfülle an Konnotationen in den Film und scheint sich nicht ohne weiteres in die Dramaturgie von Filmen einzufügen, ohne strukturelle Fragen zumindest anzureißen. Einige redundante Gedanken – sei es zum französischen Film, zu *Blow-Up*, zu *Symphony in Black*

oder *Metropolis* – hätten vertieften Reflektionen Platz einräumen können, wenn allgemein die Quellenlage (Mouëllic, Gabbard, La Polla u.a.) angemessen berücksichtigt worden wäre. Dennoch bereichert dieser Band die Diskussionen um Jazz und Film und zeigt, wie diesbezügliches Nachdenken neue Perspektiven auf das (multimediale) Erzählen an sich eröffnen kann.

(August 2019)

Konstantin Jahn

NICHOLAS COOK: Music as Creative Practice. Oxford: Oxford University Press 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Studies in Musical Performance as Creative Practice. Band 5.)

Musikalische Kreativität ist ein weites Feld und dennoch ein Kernthema der Musikforschung. Kreative Prozesse und schöpferisches Handeln in Musik werden seit langem in historischen, analytischen und empirischen Studien bearbeitet. Die dabei eröffneten Einblicke in individuelle Arbeitsweisen und Schaffensprozesse sind allerdings zuvorderst im Bereich westlicher Kunstmusik verankert, wobei der Werkbegriff eine zentrale Orientierung bietet. Die Kontexte und Erscheinungsformen musikalisch kreativen Handelns sind jedoch durchaus vielfältiger als die stereotype Vorstellung eines im stillen Komponierhäusl seine Anregungen aus der Natur verarbeitenden Komponisten. Eine solche, hier pointiert formulierte Fokussierung zeigt die Bindung des Kreativitätsbegriffs an einen spezifischen Musikbegriff. Wenn aber damit andere musikkulturelle Praktiken nicht fassbar sind, ist zu fragen, wie diese beschreibbar werden können – und welche Konsequenzen eine dazu notwendige konzeptuelle Öffnung nach sich zieht. Eine Erweiterung des Konzepts musikalischer Kreativität sollte also fragen: Welche kreativen Handlungen und Tätigkeiten sind in der Musik überhaupt zu beobachten, und wer übt diese aus, unter welchen Bedin-