

**Aus:**

MALTE FRIEDRICH

## **Urbane Klänge**

### **Popmusik und Imagination der Stadt**

April 2010, 340 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1385-8

Wie klingt die Stadt? Malte Friedrich zeigt, was die Stadt mit der Popmusik macht und umgekehrt die Popmusik mit der Stadt. In einem innovativen Ansatz führt das Buch drei divergierende Diskurse zusammen: die Diskussion über die wachsende Bedeutung der urbanen Konsumkultur, die Debatte über die soziale und politische Bedeutung der Popkultur und die Frage der Repräsentation von Musik.

Anhand von Punk, HipHop und Techno wird gezeigt, wie die Stadt die Produktion von populärer Musik beeinflusst und welche Praktiken und Vergemeinschaftungsformen sich im öffentlichen Raum ausbilden. Imagination erweist sich als konstitutiv für die urbane Kultur. Und Musik erweist sich als zentrales Medium zur Imagination der Stadt.

**Malte Friedrich** (Dr. phil.) arbeitet als Meinungsforscher und Journalist in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1385/ts1385.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1385/ts1385.php)

# Inhalt

<b>Einleitung: Auf der Suche nach dem Klang der Stadt</b> .....	7
<b>1. Migration, Fremdheit, Nachtclubs.</b>	
<b>Die Stadt als Zentrum der populären Musik</b> .....	17
Art-Worlds .....	18
Die Fremdheit der Stadt und die Bedeutung von Clubs .....	23
Der Einfluss der Stadt auf die Produktion populärer Musik am Beispiel von Jazz, Blues und Rock 'n' Roll .....	29
Fazit: Musikproduktion zwischen Innenstadt und Vorstadt .....	39
<b>2. Shopping-Centren, Industrieruinen, iPods.</b>	
<b>Konsumkultur und Stadtentwicklung</b> .....	41
Von der Produktion zum Konsum .....	42
Konsum und Stilisierung .....	55
Musikkonsum in der Stadt .....	68
Fazit: Stadtraum als Konsumraum .....	72
<b>3. Tagträume, Helden, Kaufzwang. Imagination und Repräsentation in der Konsumkultur</b> .....	73
Konsum und Imagination .....	74
Phantasmagorie und Stadtfigur .....	97
Repräsentation und Stadt .....	101
Fazit: Konsum, fragmentierter Stadtraum und Imagination .....	117
<b>4. Konsumgespenster, Großstadtkämpfer, Utopisten.</b>	
<b>Postindustrielle urbane Musikkulturen</b> .....	119
Punk: Negative Stadtverherrlichung .....	120
HipHop: Territorien der Stadt .....	137
Techno: Deindustrialisierung und Industrieklänge .....	150
Verortung durch Pop .....	164
Fazit: Inszenierungsräume durch populäre Musik .....	166

<b>5. Subkultur, Stämme, Szene.</b>	
<b>Vergemeinschaftung durch populäre Musik</b> .....	167
Repräsentation und Poptexte .....	168
Strukturelle Homologie zwischen sozialen Gruppen und Musik .....	177
Popkulturszenen .....	192
Fazit: Vergemeinschaftung .....	200
<b>6. Dienstmädchen, Beethoven, Free-Jazz.</b>	
<b>Repräsentationstheorien bei Adorno und Attali</b> .....	203
Repräsentation bei Adorno .....	204
Adornos unversöhnliche Ablehnung der populären Musik .....	211
Repetition und Komposition bei Attali .....	218
Fazit: Ästhetische Werturteile .....	223
<b>7. Lärm, Klanglandschaft, Montage.</b>	
<b>Populäre Musik und städtische Umgebung</b> .....	225
Die Beeinflussung von ästhetischen Prinzipien durch die städtische Umgebung .....	226
Der Lärm der Stadt .....	229
Geräuschmusik .....	242
Auditive Montage .....	256
Fazit: Postindustrieller Stadtklang und Popmusik .....	263
<b>8. Pop, Traum, Stadt.</b>	
<b>Imagination durch populäre Musik</b> .....	265
Musik als Medium .....	266
Idealisierte Stadtatmosphären durch Musik .....	280
Populäre Musik als Medium urbaner Imagination .....	285
Urbane Imagination und Gesellschaft .....	293
Fazit: Träume der idealen Stadt .....	299
<b>9. Zusammenfassung:</b>	
<b>Die Bedeutung von Musik und Stadt</b> .....	301
<b>Literatur</b> .....	309

## Einleitung: Auf der Suche nach dem Klang der Stadt

---

The city is built to music  
Therefore never built at all  
And therefore built for ever

*Tennyson, Idylls of the King<sup>1</sup>*

An den Anfang seiner fulminanten Geschichte der populären Musik hat der Musikjournalist und Gründer der Avantgarde-Popband *Art of Noise* Paul Morley den Song »Can't get you out of my head« von Kylie Minogue gesetzt. Seine Beschreibung verweist direkt auf das Thema dieser Arbeit, den Zusammenhang von populärer Musik und Stadt:

»A grid of light and dark, buildings and shadows, city and ghost city, stretches to the horizon in every direction. Everything is connected to and from the highway like a vast circuit-board. [...] The tyres of her car speed to a rhythm. But she can't hear the noise they make, because her car stereo's on, a booming stereo filling her own private space inside this machine, providing a soundtrack to her own private movie, the movie of her song, the song she's here to sing [...]. It is just her, the car, the open road, the city in distance, her dreams that fill the city.«<sup>2</sup>

In diesem kurzen Zitat werden bereits einige zentrale Themen angesprochen – die Stadt als Traum, das Übertönen von Stadtgeräuschen, die Stadt als Gebilde ohne Ende. Und Morley wählt nicht ohne Hintergedanken die Stadt als Ausgangspunkt seiner Reise durch die Popgeschichte. Neben der Tatsache, dass die Geschichte der populären Musik eng mit der Stadt verknüpft ist, bietet das Urbane ihm genügend Metaphern und

---

1 Tennyson 1859.

2 Morley 2004: 11-12.

Orientierungspunkte, seine assoziative, fragmentierte und rekursive Erzählweise zu strukturieren.

Bemerkenswert ist, dass Morleys Argumentation sich offensichtlich nicht an der Musik orientiert, sondern am dazugehörigen Musikvideo, in dem Kylie Minogue in den Anfangssequenzen zu sehen ist, wie sie, in einem Auto sitzend, in eine virtuelle, computeranimierte Stadt fährt. Obwohl Morley, im Unterschied zu anderen Chronisten der populären Musik, sehr viel über den Klang der Musik schreibt, wählt er für den Zusammenhang von Musik und Stadt die bewegten Bilder und nicht das Musikstück selbst und dessen Klangeigenschaften.<sup>3</sup>

### Die Abwesenheit von Klang in Soziologie, Stadtforschung und Musikwissenschaft

Klänge sind nur selten Diskursthema in den Sozialwissenschaften. Allgemein wird angenommen, dass in der ›westlich‹ geprägten Moderne der Sehsinn dominiert. Die Durchsetzung eines einheitlichen, kartesianisch bestimmten Betrachtungs-Regimes<sup>4</sup> und der Beobachtung als zentraler wissenschaftlicher Methode<sup>5</sup>, die Bedeutungszunahme visueller Medien<sup>6</sup> und nicht zuletzt die auf das Sehen hin orientierte Interaktionen in der Großstadt<sup>7</sup> werden als Faktoren benannt, die dem Sehen eine Vorzugsstellung gegenüber allen anderen Sinneswahrnehmungen geben sollen. Der Historiker Peter Bailey fasst zusammen: »As befits a hypervisual modern world we have all been seeing and looking with ever greater intensity and sophistication, while the other senses have been ignored.«<sup>8</sup> Die Dominanz des Visuellen bestätigt und tradiert ein wissenschaftlicher Diskurs, der den Klängen und ihrer Wahrnehmung zumeist keine Beachtung schenkt. Selbst das an die Artikulation von Tönen gebundene Sprechen wird in den Sozialwissenschaften selten unter seinen klanglichen Aspekten analysiert – es ist fast ausschließlich als semiotische oder kommunikative Struktur präsent.<sup>9</sup>

---

3 Gute Übersichten der Geschichte der populären Musik bieten: Clarke 1995, Gillet 1996, Wicke 2001, Starr/Waterman 2003.

4 Vgl. Jay 1992, Jenks 1995.

5 Vgl. Levin 1993, Crary 1996; zur Bedeutung als Kontrollmechanismus vgl. Foucault 1994.

6 Vgl. Mirzoeff 1998, 1999.

7 Einen Zusammenhang des Stadtlebens mit der Dominanz des Sehnsinns erkannte Georg Simmel (1995: 727) schon Anfang des 20. Jahrhunderts.

8 Bailey 1998: 194.

9 Die Soziologie interessiert sich weniger für die Sprachäußerungen, als für die Struktur der Sprache, die sich auf soziale Begebenheiten übertragen lässt, wie dies zum Beispiel der Ethnologe Claude Lévi-Strauss in seinem grundlegenden Werk »Die

Aber der Zugang des Menschen zur Welt ist nicht nur visuell. Der Engziehung der Wahrnehmung auf das Sehen in der wissenschaftlichen Reflexion steht eine Welt gegenüber, die voller Klänge, Gerüche und taktile Eindrücke ist. Selbst wenn es zutrifft, dass der Sehsinn in der ›westlichen‹ Moderne dominiert, sollte nicht vorschnell geschlussfolgert werden, Klänge oder Gerüche des Sozialen seien irrelevant. Einer der wenigen, die den Klängen Relevanz zuschreiben, ist der Wirtschaftswissenschaftler und Kulturforscher Jacques Attali, der ihre Bedeutung sogar über das Sehbare stellt:

»Our science has always desired to monitor, measure, abstract, and castrate meaning, forgetting that life is full of noise and that death alone is silent: work noise, noise of man, and noise of beast. Noise bought, sold, or prohibited. Nothing essential happens in the absence of noise.«<sup>10</sup>

Wenn nichts Entscheidendes ohne Geräusche geschieht, dann müssen sie bei der Erklärung sozialer Sachverhalte zumindest mitberücksichtigt werden. Die Fixierung auf die visuelle Beobachtung, die selbst noch in den Musikwissenschaften dazu führt, die Notenschrift höher zu bewerten als das eigentliche Klangerlebnis, bestätigt und tradiert die herrschende Zugangsweise zur Welt. In Folge gilt das olfaktorische, taktile oder auditive Erleben nur als sekundäres Phänomen nach dem Visuellen und wird als irrelevant nicht weiter untersucht. Für ein umfassendes Verständnis sozialer Phänomene gilt es, das ganze Spektrum dieser sinnlichen Welten zu erfassen.

Auch in der Stadtforschung interessiert man sich, entsprechend der allgemeinen Tendenz in den Sozialwissenschaften, fast nur für das Sehen und Betrachten.<sup>11</sup> Der wissenschaftlich gewählte Zugang zur Stadt bleibt zumeist auf den Sehsinn beschränkt und die Wahrnehmung des städtischen Raums wird gleichgesetzt mit visuellen Sinneseindrücken. Der zentrale Ansatz zur Erforschung der Wahrnehmung des städtischen Raums, das kognitive Kartieren, fokussiert ausschließlich auf das Sehen und die mentale Repräsentation visueller Wahrnehmungen.<sup>12</sup> Nicht nur

---

elementaren Strukturen der Verwandtschaft« (1993) von 1949 getan hat. Wenn es um Sprechakte selber geht, dann stehen die performativen Aspekte oder die Legitimation des Sprechers im Vordergrund (vgl. Bourdieu 1990, Wulf/Göhlich/Zirfas 2001).

10 Attali 1996: 3.

11 Beachtung von olfaktorisch oder taktilen sinnlichen Eindrücken des Städtischen fehlen fast vollständig. John Urry (2000) hat zumindest erste Schritte zur Analyse des Riechens in der Stadt unternommen.

12 Vgl. Downs/Stea 1982, Lynch 1989.

die Stadtforschung selbst, sondern auch der urbane Akteur, den sie beschreibt, erscheinen letztlich taub.

Von dieser Regel gibt es vereinzelte Ausnahmen. Die von Murray R. Schafer initiierte, zunächst stark durch die Ökologiebewegung der 1970er Jahre beeinflusste Soundscape-Forschung ist mittlerweile als eigenständige Forschungsrichtung etabliert.<sup>13</sup> Sie konzentrierte sich zunächst auf eine Beschreibung der Veränderungen von Klangwelten im Zuge der Industrialisierung, gekennzeichnet durch die Zunahme von Maschinengeräuschen und Klängen aus Abspielgeräten wie Radio oder Schallplattenspieler. Mittlerweile untersucht sie allgemein die Produktion und Wahrnehmung von Klängen in sozialen Zusammenhängen in all ihren möglichen Ausprägungen. Die Palette reicht – neben methodischen Überlegungen zur sozialen Klangforschung – von der Untersuchung der Beschreibung von Klängen in der Literatur über die Darstellung spezieller Klangformationen im öffentlichen Raum bis hin zur Frage, ob Waren spezielle Klangeigenschaften besitzen.<sup>14</sup>

Bisher haben sich allerdings nur wenige Überschneidungen zwischen dieser Klangforschung und den etablierten sozial-ökologischen oder polit-ökonomischen Ansätzen ergeben. Neben der latenten Klangfeindlichkeit der visuell orientierten Soziologie ist für diese geringe Beeinflussung die Aussparung eben jenes Klangbereichs in der Soundscape-Forschung verantwortlich, der die meisten Berührungspunkte bieten würde: der Musik. Obwohl sie in den Städten zu den dominanten und omnipräsenten Phänomenen zählt, beschäftigt man sich in der Soundscape-Forschung zumeist mit der »allgemeinen« Klangproduktion durch menschliches Handeln ohne explizite Berücksichtigung von Musik.<sup>15</sup>

Eine gegenseitige Befruchtung wäre auch deshalb nötig, weil selbst in der Musiksoziologie der Klang sowie die Ästhetik von Musik im Allgemeinen und populärer Musik im Speziellen nur selten thematisiert werden. Mit der wichtigen und einflussreichen Ausnahme von Theodor W. Adorno konzentriert man sich ansonsten auf das Musikereignis, die Produktions- und Rezeptionsbedingungen und die Funktion von Musik. Die Analyse der Musik selbst überlässt man weitgehend den Musikwissenschaftlern. Die Kulturwissenschaftlerin Beverly Best schreibt:

---

13 Ablesbar zum Beispiel an der Gründung eines Studiengangs »Sound Studies – Akustische Kommunikation« im Jahre 2006 an der Universität der Künste Berlin.

14 Eine Übersicht des Forschungsstands bieten Bull/Back 2004 und Schulze 2008.

15 Wenn Musik Erwähnung findet, dann nur als Störfaktor und Verunreinigung der Klangumwelt, zum Beispiel bei Truax 1984 oder dem Standardwerk von Schafer 1994.

»In the case of popular music [...] the politics of production and reception of music have been endlessly theorized with many good results, while investigations of musical texts – uses of sounds and instruments, rhythm, phrasing, time signature, sampling, structure, lyrical content – have often been left to the aesthetic formalism of musicology or the equally ahistorical formalism of some anthropological and semiotic approaches.«<sup>16</sup>

Für dieses Vorgehen gibt es vor allem zwei Gründe. Erstens ist Musik ein sehr komplexes Artefakt mit hoher, kontextabhängiger Bedeutungsvariabilität, was ihre Analyse zu einem aufwendigen und aus soziologischer Perspektive frustrierenden Projekt macht, das nur selten Ergebnisse liefert, die für eine soziologische Theoriebildung anschlussfähig sind. Zweitens hat sich seit Max Weber in den Sozialwissenschaften in Bezug auf ästhetische Artefakte eine Verpflichtung zur Wertneutralität durchgesetzt. In der Musiksoziologie hat im Besonderen die Problematik der Theorie von Adorno, in der ästhetische Werturteile über Musikwerke auf das Engste mit ihrer (vermeintlichen) sozialen Wirkung verknüpft erscheinen, dazu geführt, auf Werturteile über Musik weitestgehend zu verzichten und sich bei der Ästhetik eher der Frage zuzuwenden, wie Werturteile in der sozialen Welt entstehen. Dies führt aber zu einem Desiderat der Musiksoziologie, in der Musik als eine zentrale Leerstelle, als Black Box gilt, um die herum man sich bemüht, die Produktion und den Konsum von Musik zu erklären.

Wenn die Musik als Bedeutungsträger selbst in der Musiksoziologie nur wenig Beachtung findet, ist es nicht verwunderlich, dass sie in der allgemeinen Soziologie und ihren Teilgebieten kaum Erwähnung findet oder gar analysiert wird. Die Stadtforschung bildet dabei keine Ausnahme. Generell ist in der Stadtforschung das Thema Musik nur selten untersucht worden und wenn, dann vor allem unter einer historischen Perspektive.<sup>17</sup>

Allzu oft wird die Stadt als ein neutraler, aus der Vogelperspektive zu betrachtender und zu beherrschender Gegenstand verstanden, der sich dem Blick des Forschers ohne Weiteres offenbart. Es existiert aber weder eine neutrale, privilegierte Betrachtungsebene auf Stadträume, noch kann darauf verzichtet werden, die Konstruktionen und Repräsentationen von Stadt als konstitutive Elemente sozialer Praktiken in Betracht zu ziehen. Repräsentationen haben Einfluss auf die individuellen und kollektiven Vorstellungen über die Stadt und werden zu Orientierungspunkten

16 Best 1998: 18.

17 Ansätze zu einer Musikgeschichte der Stadt finden sich bei Strohm 1999, Kisby 2001, Carter 2002.



sozialer Praxis, die wiederum auf die städtischen Repräsentationen zurückwirkt.<sup>18</sup> Wie es zum Beispiel in New York ist, wie man sich wo in dieser Stadt bewegt oder verhält und welche Kleidung passend erscheint, wird über Filme, Fernsehserien oder Musikstücke transportiert, so dass viele glauben, die Stadt zu kennen, ohne sie jemals betreten zu haben.

In den Ansätzen, die Repräsentationen als zentrale Elemente des Urbanen verstehen, fehlt die Würdigung der Musik fast vollständig. Und wo populäre Musik aus stadtsoziologischer Perspektive untersucht wird, bezieht man sich meist allein auf Texte oder auf die Praktiken, die mit Musik vollzogen werden, nicht auf die Musik selbst.<sup>19</sup> Selbst Iain Chambers, der bereits in den 1980er Jahren auf den Zusammenhang zwischen urbaner Imagination und populärer Musikpraxis hingewiesen hat, geht nicht auf die Bedeutung des Klangs ein.<sup>20</sup>

Ein weiteres Desiderat der Stadtforschung ist die Frage der Rezeption fiktionaler Repräsentationen. Es dominieren literaturwissenschaftliche oder filmwissenschaftliche Analysen, die darauf abzielen, den Sinngehalt einzelner, zumeist visueller Repräsentationen oder Gattungen herauszuarbeiten, eine Rezeptionsforschung ist kaum vorhanden. Insgesamt führt die fehlende Beschäftigung mit der populären Musik zwangsläufig dazu, dass Thesen zu ihrer Wirkungsweise in diesem Zusammenhang nicht diskutiert werden.

Die Musiksoziologie bietet zwar gerade bei populärer Musik, besonders im Bereich der Cultural Studies, Forschungen zu ihrem Konsum im Allgemeinen und speziell im städtischen Kontext an. Was fehlt, ist die Herstellung des Zusammenhangs von Musik, Repräsentation und Konsum. Aus diesen Desideraten von Musiksoziologie und Stadtforschung ergibt sich die zentrale Frage des vorliegenden Buches: Wie lässt sich die Wechselwirkung zwischen Stadt und populärer Musik beschreiben? Das heißt zum einen: Wie formt und beeinflusst die Stadt populäre Musik? Und zum anderen: Wie wirkt diese populäre, urbane Musik auf die Praxis und Imagination von Stadtbewohnern? Bei beiden Fragen geht es um die räumlichen, sozialen und auditiven Rahmenbedingungen, in denen populäre Musik produziert und konsumiert wird.

---

18 Grundlegende Beiträge finden sich bei Lefebvre 1991, Donald 1991, Soja 1996.

19 Ein Beispiel für die Ausparung von Musik und der alleinigen Konzentration auf Text oder Praktiken bei der Untersuchung des repräsentationellen Charakters von Musik bietet Stevenson 2003: 70.

20 Chambers 1986, 1990.

## Punk, HipHop und Techno

Wenn von *der* populären Musik die Rede ist, sieht man sich einer unüberschaubaren Masse an Tonträgern und Praktiken gegenüber gestellt.<sup>21</sup> Pauschale Urteile beinhalten immer die Gefahr, Unterschiede zwischen den einzelnen Artikulationen der populären Kultur zu unterschätzen. Andererseits ist eine Verallgemeinerung unausweichlich, weil sonst nur die spezifische Produktion oder Aneignung einzelner Musikstücke untersucht werden könnte und damit die Chance aufgegeben würde, zu ergründen, was Musikstücke und Praktiken eint – trotz der Differenzen, die sie im Einzelnen aufweisen. Ein ähnliches Problem stellt sich bei der Verwendung des allgemeinen Begriffs »Stadt«. Die Differenzen der Siedlungsformen in der Geschichte und die regionalen Unterschiede zu einem gegebenen Zeitpunkt lassen ernsthafte Zweifel aufkommen, ob sich alle diese räumlichen und sozialen Gebilde unter einen einzigen Begriff subsumieren lassen.<sup>22</sup> Deshalb sollte jedoch auch hier die Suche nach Gemeinsamkeiten nicht einfach aufgegeben werden – im Bewusstsein der Besonderheiten jedes einzelnen Stadtgebildes.

Notwendig für die Untersuchung ist trotzdem die zeitliche, regionale und gegenstandsbezogene Einschränkung auf ein Forschungsfeld, um die Gefahr zu allgemeiner und deshalb trivialer Aussagen zum Zusammenhang von Stadt und Musik auszuschließen. Deshalb konzentriere ich mich im Folgenden im Wesentlichen auf populäre Musikstile, deren Ursprünge eng mit urbanen Agglomerationsräumen in Verbindung stehen. Mit Ausnahme des ersten Kapitels, in dem die Geschichte der populären Musik in der Stadt untersucht wird, liegt der Fokus auf drei Musikstilen: Punk, HipHop und Techno. Alle drei entstehen in einer Phase, die eine Wende der Stadtentwicklung in den industrialisierten Gesellschaften markiert.

Eine Arbeit, die sich auf Punk, Techno und HipHop konzentriert, setzt sich dem Vorwurf aus, große Teile der populären Musik auszuklammern und deshalb keine generellen Aussagen über diese Musik treffen zu können. Tatsächlich »fehlen« im Weiteren viele der kommerziell erfolgreichen Musiker des sogenannten Mainstreams.<sup>23</sup> Dagegen lässt sich einwenden,

21 Vgl. Gilroy 1992. Speziell für Rap: Brennan 1994: 677-680.

22 Vgl. die Geschichte der Stadt bei Mumford 1979 und Soja 2003.

23 Es fehlt folglich die Musik von Musikerinnen und Gruppen wie *Madonna, Pink, Mariah Carey, Robbie Williams, Justin Timberlake, Coldplay* oder *U2*, um nur einige der international erfolgreichen Acts zu nennen, die bis heute einen großen Teil des kommerziellen Erfolgs der Musikindustrie ausmachen. In den 1990ern wurde die These vertreten, ein Mainstream könne mittlerweile nicht mehr ausgemacht werden, weil es zu einer immer stärkeren Differenzierung in der populären Kultur komme

dass Techno in Europa in den 1990ern ein Massenphänomen war, Rap bis heute einer der kommerziell erfolgreichsten Musikstile ist und Weiterentwicklungen des Punks die Rockmusik der letzten dreißig Jahre, bis zu Seattle-Grunge und ›neuen‹ Punkbands wie *Offspring* oder *Green Day*, stark beeinflusst haben. Punk, Techno und HipHop sind darüber hinaus nicht nur als Musikrichtungen zu verstehen, sondern als soziale Bewegungen, als Bündel aus Musik, Praktiken, Stilen. Und diese Bewegungen stehen in enger Verbindung mit den aktuellen Entwicklungen des städtischen Lebensraums.

Da alle drei Stile durch ihren Erfolg weltweit Wirkungen gezeitigt haben, ist eine regionale Eingrenzung notwendig. Die hier angestellten Überlegungen beziehen sich nur auf die Produktion und den Konsum in den Vereinigten Staaten und Europa. Entwicklungen wie HipHop in Afrika oder Techno in Australien und Südamerika werden nicht untersucht. Diese Einschränkung ist auch geboten, weil sich der größte Teil der vorliegenden Forschung alleine auf diese Region konzentriert, nicht zuletzt, weil sich die Musikkulturen hier zunächst entwickelten.<sup>24</sup>

### Ausblick auf die Argumentation des Buches

Ich werde im Folgenden zeigen, welchen Einfluss die Stadtumgebung auf die Produktion von populärer Musik hat und wie diese die Wahrnehmungsweise und das Erleben von Stadt mit beeinflusst. Deshalb untersuche ich nicht nur die Praktiken, die sich um Punk, HipHop und Techno herum gruppieren, sondern auch die Bedeutungen der dabei produzierten musikalischen Artefakte. In diesem Buch werden Argumente für eine enge Wechselwirkung von Stadt, Imagination und populärer Musik erarbeitet.

Im ersten Kapitel geht es um die Stadt als Produktionsstandort. Trotz der auf Dauer geringen Bindungskraft von Musikstilen an einzelne Städte ist die Stadt stets der wichtigste Produktionsort populärer Musik gewesen. Als zentrale Orte der Bindung von populärer Musik und Stadt erweisen sich dabei die Musikclubs. Um die Einflussnahme von städtischen Rahmenbedingungen, vor allem von Industrialisierung und Migration, auf die Produktion populärer Musik zu untersuchen, wird, anders als in den weiteren Kapiteln, hier eine historische Perspektive eingenommen und die Wirkung der Metropolen auf Jazz, Blues und Rock 'n' Roll diskutiert.

---

(vgl. Holert/Terkessidis 1996). Die Verkaufszahlen und Radiopräsenz der oben genannten Musiker und Musikerinnen beweisen das Gegenteil.

24 Vgl. Middleton 1990: vi.

Um die Wechselwirkung zwischen aktuellen Strömungen der populären Kultur und der Stadtentwicklung darstellen zu können, werden im zweiten Kapitel zunächst die seit den 1970er Jahren im Wandel begriffenen Rahmenbedingungen von Städten untersucht. Städte sind nicht länger als Produktionszentren bestimmt, obwohl sie auch weiterhin wichtige Kontroll- und Kreativfunktionen in einem globalen Produktionsprozess übernehmen. Auswirkungen dieser Entwicklungen werden anhand der regionalen Verteilung der Musikindustrie erläutert. Mit den veränderten Rahmenbedingungen geht eine forcierte Aufwertung des Konsumbereichs in den Städten einher. Sie sind von stilisierten Konsumorten geprägt, die sie für die affluenten Besucher in eine Art Vergnügungspark wandeln. Die Wirkung einer Konsumkultur zeigt sich auch in den tendenziell randlosen Vororten. Beim Konsum von Musik erweisen sich besonders mobile Abspielmedien als relevant für die urbane Kultur. Sie dienen zur Errichtung von privaten, auditiven Territorien.

Im dritten Kapitel folgt eine Vertiefung der Analyse der Gründe und Quellen für eine urbane Konsumkultur. Imagination, in Form von Tagträumen, wird zunächst als wesentlicher Motor einer Konsumkultur bestimmt. Die Verknüpfung von Imagination und Konsum bedingt eine hedonistische Disposition, die zu einer kontinuierlichen Nachfrage, letztlich zu einem Zwang zum Konsum führt. Die imaginären Tagträume, denen die Konsumkultur zugrunde liegt, können jede Art von Inhalt haben. Eine wichtige Quelle für Imagination waren seit Beginn einer sich etablierenden Konsumkultur die Konsumorte der Stadt – eine weitere Verbindung der Imagination mit dem Stadtraum. Die Imagination der Stadt wiederum ist auch geprägt durch ihre Repräsentationen, die zum Teil eng mit der Konsumkultur verknüpft sind. Gegen die Thesen, die von einer völligen Übernahme der Realität durch Repräsentationen oder umgekehrt von einer Reduktion auf das Abbild der ökonomischen Veränderungen ausgehen, wird den Repräsentationen eine intermediäre Position zugesprochen. Die Auswirkungen von Repräsentationen und Konsumkultur lassen sich insgesamt als Fragmentierung von Stadträumen charakterisieren.

Das vierte Kapitel führt in die Entstehungsgeschichte und die Grundzüge der Musikkulturen Punk, HipHop und Techno ein. Alle drei zeigen sich durch die sozialen Bedingungen postindustrieller Städte beeinflusst und entwickeln spezielle Praktiken als Reaktion auf diese Bedingungen. Mit den idealtypischen Figuren des Konsumgespenstes (Punk), des Großstadtkämpfers (HipHop) und des Utopisten (Techno) wird das jeweilige Verhältnis zum öffentlichen Stadtraum bestimmt.

Im fünften Kapitel wird die Debatte um die Bindung von Punk, HipHop und Techno an die urbane Kultur weitergeführt und nach den Vergemeinschaftungsformen dieser Musikkulturen gefragt. Da im Popdiskurs diese Frage in enger Verbindung zu der Frage steht, was die Musik der Musikkulturen repräsentiere, werden die Themen Vergemeinschaftung und Repräsentation gemeinsam untersucht. Anhand des Subkulturmodells zeigen sich die Schwierigkeiten, die bei der These von einer sehr engen Verbindung zwischen Praxis, musikalischem Artefakt und bestimmten Personengruppen entstehen. Musikkulturen sind aber nicht so starr und kausal organisiert, sondern entstehen über ein Bündel an Regeln, Praktiken, Inszenierungen und Imaginationen. Diese gleichzeitig relativ stabile und fluide Vergemeinschaftungsform wird als urbane Szene definiert.

Das sechste Kapitel unternimmt durch eine Kritik des Modells von Adorno zum repräsentativen Charakter von Musik einen zweiten Versuch, den Zusammenhang von Repräsentation und Imagination im Falle von Musik zu bestimmen. Adorno gibt, besonders in Bezug auf die Form, sinnvolle Hinweise auf die Möglichkeit von Repräsentation durch Musik. Zugleich vermischen sich in Adornos Ästhetik kontinuierlich Werturteile mit theoretischen Aussagen, die populäre Musik wird pauschal abgelehnt. Ein Problem, dass sich auch in dem neueren Ansatz von Attali zur Repräsentation von Musik wiederholt.

Demgegenüber stellt das siebte Kapitel einen grundsätzlich anderen Zugang zum Zusammenhang von populärer Musik und Stadt vor, der von dem Musikphilosophen Peter Kivy entwickelt wurde. Diskutiert wird seine These, dass Musik dann repräsentativ sei, wenn sie strukturelle Ähnlichkeiten zu außermusikalischen Phänomenen aufweise. Bezogen auf populäre Musik wird nach Korrespondenzen zwischen den ästhetischen Grundprinzipien von Punk, HipHop und Techno und den klanglichen und kulturellen Eigenschaften städtischer Umgebungen gesucht.

Abschließend zeigt das achte Kapitel, wie populäre Musik urbane Imaginationen erzeugt. Mit den Begriffen Medium und Atmosphäre wird die Musik von Punk, HipHop und Techno als eine ideale Quelle für alltägliche Tagträume bestimmt. Populäre Musik erweist sich als ein ambivalentes, gleichzeitig aber auch wirkmächtiges Medium, das maßgeblich daran beteiligt ist, eine urbane Alltagskultur zu erschaffen.