

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Friedrich, Malte: *Urbane Klänge. Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld: transcript 2010, 336 S. (Materialitäten. 14.).

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9, 2013, S. 324-329.
URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-117>.

Auch wenn das vorliegende Buch keine Zeile auf den Film verwendet, ist es doch für eine Analyse der Filmmusik von größtem Interesse. Friedrich untersucht die immer noch weiter voranschreitende Durchdringung der urbanen Umwelten mit Musiken, die heute nicht nur allerorten ubiquitär auftreten, sondern auch zur inneren Differenzierung der städtischen Lebensräume wesentlich beitragen. Vielleicht hat es einmal eine Zeit gegeben, in der es eine gemeinsame, in sich nicht weiter differenzierte Populärmusik gegeben hat. Spätest mit den Clubs der 1920er, vermehrt dann im Gefolge der binnengesellschaftlichen Differenzierung seit den 1950ern dient die Verschiedenheit von Musikstilen aber als eines der wichtigsten Ausdrucksmittel von Unterschieden gesellschaftlicher Zugehörigkeit, zum Unterscheidbarmachen von Klassen, Ethnien und Subkulturen.

Friedrich setzt sich intensiv mit dem Modell der Subkulturen auseinander, das seit den 1960ern als Vorstellung gedient hatte, wie sich in einer städtischen Umgebung Differenzierung ausbildet, wie sich soziale Gruppen herausbilden, die sich (nicht nur, aber signifikant) als Geschmackskulturen aus dem Umfeld herauslösen. Aus der Stadt als materiellem Lebensumfeld entwickelt sich die Stadt als symbolische Tatsache, als „Phantasmagorie“, eng verbunden mit Mustern des Konsums. Der Flaneur wird zur prototypischen Figur dieser Stadtvorstellung. Er gerät aber mit dem Fortschreiten der konsumistischen Aufbereitung der Städte in die paradoxe Situation hinein, dass aus dem spektakulären Raum der Stadt ein Raum des Warenverkehrs wird, das Symbolische wird vom Ökonomischen überlagert, ja sogar verdrängt. Musikkulturen tragen beidem bei – sie schaffen Repräsentationen (z.B. Klangumgebungen, spezifische Orte, spezifische Praktiken des Zusammenkommens, des Feierns, der Freizeitgestaltung etc.), die der phantasmagorischen Differenzierung der Städte beitragen, und legen gleichzeitig Akzente in die Vielgestaltigkeit der urbanen Umgebung, in denen spezifische Identitäten jeweils spezifischer Subkulturen sich ausbilden können. Das eine hängt mit

dem anderen zusammen, beide bedingen sich. Die Herausstellung des Besonderen in den musikalisch unterfütterten Subkulturen sichert einen sozialen Ort, in dem sich die Zugehörigen von anderen abgrenzen können; es ist aber zugleich ein Teil der spektakulären Buntheit der Stadt als Raum des Konsums (und es verwundert nicht, dass Subkulturen immer auch eigene Orte des Konsums – von Clubs und Discos bis zu Boutiquen und anderen Special-Interest-Läden –, eigene Felder des Konsums – von Kleidung über Haartrachten bis hin zu Wohnungseinrichtungen – sowie eigene Öffentlichkeitsformen – von Groß-Events bis hin zu Formen öffentlichen Verhaltens – hervorgebracht haben). „Einzelne Praktiken, Stile und Begründungszusammenhänge bleiben über längere Zeiträume und in vielen verschiedenen lokalen Kontexten erhalten“, schreibt Friedrich. „Deshalb ist es möglich, von unterschiedlichen Kulturen, wie Blues und Rock’n’Roll zu reden – oder in postindustriellen Gesellschaften von Punk, HipHop und Techno“ (119).

Heute ist die Entwicklung weiter fortgeschritten, folgt man weiter Friedrichs Argumentation: Aus den relativ stabilen Subkulturen, die ihren Mitgliedern ebenso stabile Lebenssituationen, Lebensweisen und Einstellungen vermitteln konnten (denen wiederum die Alltagsrealität, mit der sich die Angehörigen der jeweiligen Kulturen auseinander setzen mußten, korrespondieren), erwuchs auch eine relativ stabile Koppelung mit spezifischen Musikstilen. Mit der Medialisierung der Musik, der Spektakularisierung ihrer realen und medial vermittelten Aufführungsformen geht aber eine permanente Tendenz des Mainstreaming einher, der zur Entkräftung der ursprünglichen Fähigkeit dieser Musiken führt, Subkulturalität ausdrücken zu können. Ihr steht heute eine Pluralität von Musikstilen und Aneignungsweisen entgegen, die es nicht nur für den Außenstehenden zunehmend schwieriger macht, zwischen einzelnen Gruppen und deren präferierten Musiken zu unterscheiden. Es sind Modelle wie die der *urban tribes* („urbane Stämme“), die sich vor allem um ritualisierte Musi-

kereignisse versammeln, und *scenes* („Szenen“), die sich um spezifische Musiken herum strukturieren und die ihrerseits viel flüchtiger sind als „Gemeinschaften“. Diese Vergemeinschaftungsformen sind zwar immer lokal, gleichwohl sie an verschiedensten Orten global auftreten können, dabei jeweils lokale Besonderheiten integrierend. Weil insbesondere Szenen flüchtig sind, gehört die Definition dessen, was *definiens* der Szenezugehörigkeit ist, zu ihren wichtigsten Konstitutionselementen. Erhalten bleibt aber auch in diesen neuen Aggregationsformen die Tatsache, dass Zugehörigkeiten soziale Ungleichheiten artikulieren.

Ohne dem hier weiter folgen zu wollen, zeigen sich schnell die Implikationen für eine Analyse der Filmmusik. Während das klassische *scoring* sich auf ein Repertoire musikalischer Stile bezog, dessen allgemeine Kenntnis vorausgesetzt wurde und die darum in einer recht allgemeinen Art zur strukturellen und emotionalen Unterstützung der Handlung eingesetzt wurde, verändert sich die Situation, wenn auf Musiken zurückgegriffen wird, die spezifischen Subkulturen (oder neuerdings Stämmen und Szenen) zugehören – weil dann auf Bedeutungen ausgegriffen wird, die spezifisch, für Außenstehende möglicherweise unzugänglich, zudem mit viel umfassenderen Praktiken der Musikaneignung oder der allgemeineren sozialen Praxis verbunden sind. Versucht man (z.B. mit Mitteln des *song scoring*), sich in der Auswahl der verwendeten Musiken in die Innenperspektive von Subkulturen (meist vermittelt über die Figuren der Handlung) hineinzubewegen, stößt man automatisch auf das Problem, dass Deutungshorizonte der verwendeten Musiken exklusiv bleiben, für Außenstehende lediglich subkulturelle Zugehörigkeiten anzeigen können. Das Verstehen der Filmmusik wird dann selbst thematisch, es kann kaum noch automatisiert neben der Aneignung der Geschichte herlaufen, weil die Musiken zum Ausdrucksverhalten der Figuren selbst gehören, ihrer sozialen Identität als wesentlich zugeordnet sind. Figurenverstehen verlagert sich so zumindest teilweise in Musikverstehen hinein.

Ein zweites Problem ist die eingangs angesprochene filmische und filmmusikalische Repräsentation der Stadt selbst. Es gehört – nach Friedrichs Überlegun-

gen – zu den Besonderheiten der postindustriellen Städte, dass sie auch musikalisch ein äußerst komplexes *soundscape* darstellen. Heterogenität und Widersprüchlichkeit gehören zu ihren Charakteristiken. Entschließt man sich, in der Filmmusik einen spezifischen subkulturellen Stil zur Beschreibung der ganzen Stadt zu verwenden, wählt man damit einen impliziten Zugang musikalisch vermittelter Perspektivität, der die Gesamtstadt als einen letztlich homogenen akustisch-musikalischen Raum erscheinen läßt, im Kontrast zu der soziologisch erfaßbaren Heterogenität der verschiedenen Lebenswelten. Die Erzählung handelt dann von einem subjektiv gefilterten Ausschnitt aus dem Gesamt der Stadt, das sich der Darstellung selbst weitestgehend entzieht.

Man könnte die Überlegungen, die sich nach der Lektüre des höchst anregenden Bandes von Friedrich für den Filmmusikforscher aufdrängen, noch weiter ausführen. Es sei angemerkt, dass *Urbane Klänge* neben einigen anderen Untersuchungen zur „Klanganalyse der Stadt“ steht (vgl. Diederichsen, Diederich: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1999; Götz, Thomas: *Stadt und Sound. Das Beispiel Bristol*. Berlin [...]: Lit-Vlg. 2006; Scharenberg, Albert (Hrsg.): *Der Sound der Stadt. Musikindustrie und Subkultur in Berlin*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2005). Verwiesen sei zudem auf Silke Roeslers *Doing City. New York im Spannungsfeld medialer Praktiken* (Marburg: Schüren 2010), die u.a. an Filmen wie *SPIDER-MAN* (USA 2002, Sam Raimi) und *THE BOURNE ULTIMATUM* (USA 2007, Paul Greengrass) räumliche Repräsentationen der Stadt New York untersucht, dabei auf die für Friedrich so zentrale Überlagerung verschiedenster auch musikalisch repräsentierter Subkulturen kaum zu sprechen kommt (darin ähnlich *Screening the City*. Ed. by Mark Shiel. London [...]: Verso 2003, das auf die Vielfalt der Stadt als Ort des Musikalischen nicht zu sprechen kommt).

[*] Vgl. zu dem Band auch die perspektivenreiche Rezension von Dominic Larue (in: *Act. Zeitschrift für Musik und Performance*, 2, 2011, URL: http://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/2011-02/05_Larue_Friedrich/index.html).