

Glaubt man den international agierenden DJs, wird die Tendenz, mit ganz unterschiedlichen Künstlern an ganz unterschiedlichen Orten, auf Reisen oder auf Reisen im digitalen Raum, zu produzieren, das Musikbusiness und die Musik selbst verändern. Die populäre Musik macht von Anfang an das Leben in den Fabriken und auf den Straßen zum Thema. Sie hat sich durch Deindustrialisierung und Globalisierung verändert, hat aber nie aufgehört, von der Realität in den Städten und Vorstädten zu erzählen. Welchen Einfluss hat die Loslösung vom Ort, und wovon erzählt die ort- und wortlose Musik?

## Der Klang der Vorstadt

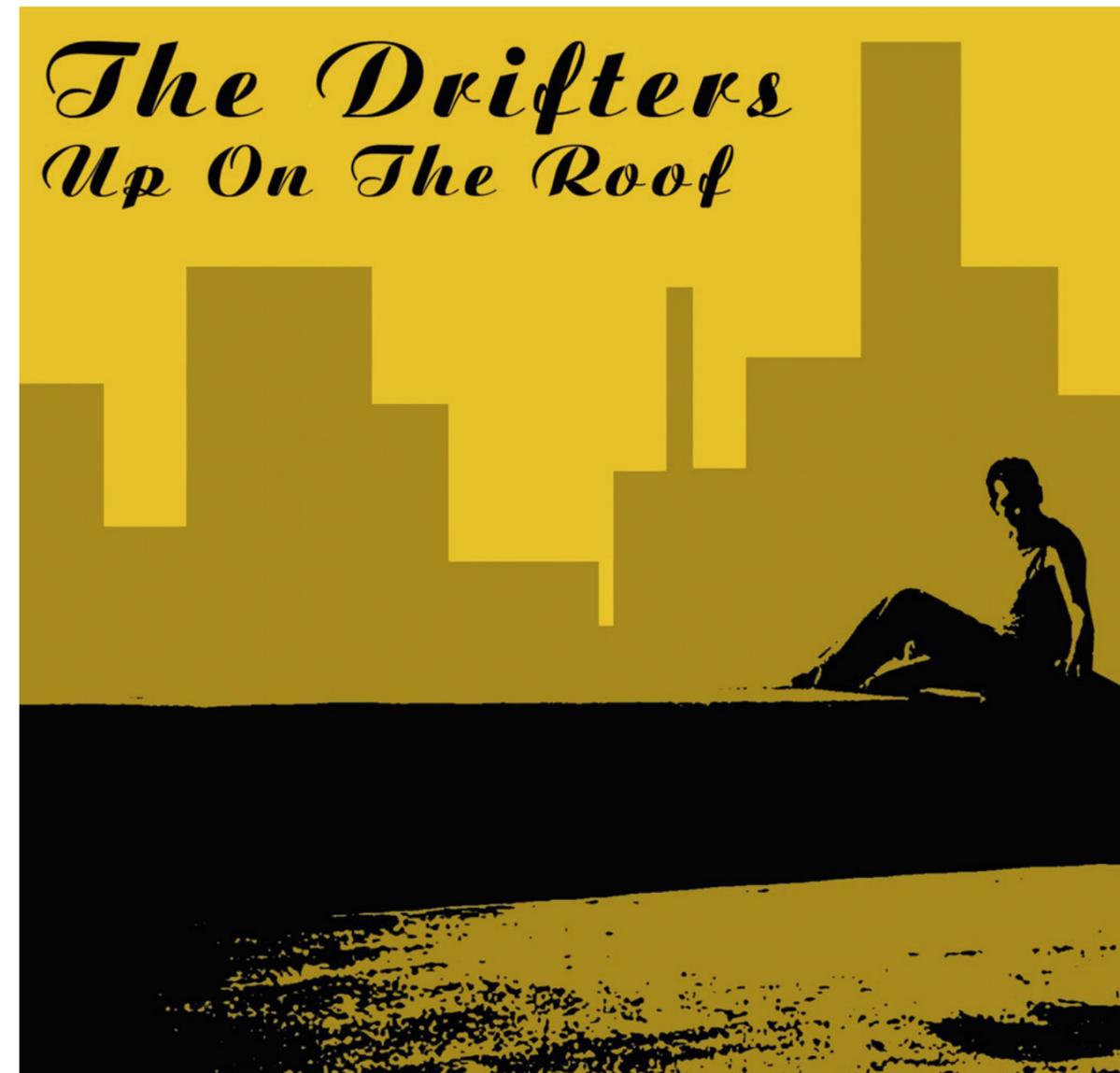
Eine kurze Genealogie des Suburban Pop: Klaus Walter

„Ich bin in Levittown aufgewachsen, einer Wohnsiedlung in New York, draußen in Long Island. Es waren die frühen Sechziger, damals war roof nur die Spitze eines Hauses und boardwalk bloß ein Holzsteg. Broadway, das war eine Straße in New York City, wo sich Leute mit blau gefärbten Haaren Theaterstücke anschauten. Samstagsabends gingen wir ins Kino und guckten movies. Der last dance fand immer ohne uns statt. Die Drifters haben alles verändert. Sie haben uns das Stichwort gegeben. Und das Stichwort hieß: Bleib nicht zu Hause hocken, glotz nicht an die Decke! Geh rauf aufs Dach, up on the roof, und schau dir die Sterne an! Sogar Levittown sah gut aus von dort oben. Mehr erzählen zu wollen über ‚Up on the roof‘, das hieß ein Geheimnis verraten, das jeder selbst ergründen muss. Also, entnehmen Sie Ihren Marschbefehl bitte dem Song: Let’s go ... Up on the roof.“

Mit diesen Worten würdigte der Popstar Billy Joel („Uptown girl“) die 1988 gerade in die Rock’n’Roll Hall of Fame aufgenommenen Drifters (und ihre Titel „Up on the roof“, „Under the boardwalk“, „Saturday night at the movies“, „On Broadway“ und „Save the last dance for me“). Heute muss niemand mehr aufs Dach steigen, um die Sterne zu betrachten. Es genügt ein Blick ins Netz. Sogar Levittown sieht dort gut aus. „Documents of an Ideal American Suburb“ verspricht eine Website.

### Popsuburbia

Neil Tennant ist in Newcastle aufgewachsen. Mit 17 Jahren hatte der spätere Pet Shop Boy eine Vorliebe für hochhackige Schuhe. „Und da so was für Männer nun mal kaum hergestellt



wird, musste ich meine Füße meistens in Frauenschuhe quetschen. Dazu trug ich weiße Hosen mit einem monströsen Schlag, Sweatshirt und knallrot gefärbte Haare.“ – Hat er Ärger bekommen mit diesem Look in der Industriestadt Newcastle? „Es war in Ordnung. Aber ich hatte immer schon sehnsüchtig den Zügen nach London hinterhergeschaut. Nach der Schule habe ich mich aus dem Staub gemacht.“ Nach London. Dort versuchen übrigens auch zwei russische Soldaten ihr Glück – in einem Song der Pet Shop Boys. Liverpools „Penny Lane under the blue suburban skies“, Manfred Manns „Semi detached suburban Mr. Jones“, das Coming out des „Smalltown boy“ Jimi Somerville, das „Suburbia“ der Pet Shop Boys: In der Popmusik sind die Suburbs stets Orte, von denen man sich aus dem Staub macht, ohne diesen Staub gänzlich loszuwerden. Darin gleichen sie dem Ghetto der afroamerikanischen Rap-Folklore.

You can take me out of the suburb, but you can’t take the suburb out of me. Popsuburbia. In seinem Standardwerk England’s Dreaming rekonstruiert Jon Savage den britischen Punk als „Sound of the suburbs“ (The Members). Simon Frith untersucht The Suburban Sensibility In British Rock And Pop und verweist auf Sarah Thorntons Analysen der „suburban routes of rave“. Hanif Kureishi schrieb den Buddha Of Suburbia, und der Band mit dem sprechenden Namen Cornershop verdanken wir die Songs „England’s Dreaming“ und „Hanif Kureishi Scene“. Die Geschichte des Pop, so scheint es, ist die Geschichte von Suburbia. Was aber wird aus dieser Geschichte, wenn Popmusik nicht mehr in Garagen und Kellern entsteht, sondern am Rechner, und wenn ihr unterwegs die Worte abhandeln kommen? Wie verhält sich Techno zu Suburbia, wie verhält sich Suburbia zu Techno?

Mit „Up on the roof“ erreichten die Drifters 1963 die Top Five der Charts. Das Dach diente ursprünglich in Carol Kings Original als Fluchttort vor dem hektischen Stadtleben: „When this old world starts getting me down ... I go up where the air is fresh and sweet.“ Mit ihrer Version des Songs überzeugten die „City-Guys“. Ihnen glaubte man, dass sie sich nicht unterkriegen lassen und über dem Geschehen der Stadt stehen.

Die Pop-Narration der Vorstädte ist gekoppelt an die fordistische Produktionsweise. Die Fabrik als Arbeit gebende und Identität stiftende Instanz organisiert Lebensstile und prägt die städtische Landschaft. Sämtliche Vororte im Frankfurter Westen etwa standen ein Jahrhundert lang im Zeichen der „Rotfabrik“, wie die Farbwerke Hoechst im lokalen Slang genannt wurden, sei es nach den roten Mauern, die sie umgeben, sei es nach den roten Dämpfen aus den Schloten. Generationen von Arbeitern wurden aus Siedlungen der Farbwerke in Unterliederbach, Griesheim oder Schwanheim mit Bussen zur Rotfabrik transportiert, Generationen von leitenden Angestellten kamen mit ihren Limousinen aus dem Hochtaunuskreis heruntergefahren. Hoechst heißt jetzt Aventis. Oder Clariant? Oder sonstwie. In der alten Heimat hieß es immer nur „die Farbwerk“ oder „die Rotfabrik“ – mit dem bestimmten, bestimmenden Artikel.

Das Gravitationszentrum von Suburbia ist nicht mehr. Viele Menschen aus der Unterklasse verlieren mit der Fabrik ein Stück Heimatordnung und empfinden die Schließung als Anschlag auf ihr geregeltes Leben. Mit dem Ende des Fordismus gerät auch die suburbane Pop-(Sozial-)Romantik in die Krise. Wenn Powerbook und Laptop gleichermaßen der Produktion wie der Reproduktion, dem Ernähren wie dem Begehren dienen, dann spielt es keine Rolle, wo die Maschinen zu Hause sind. Für global music player wie Juan Atkins oder Arthur Baker ist die Standortfrage eine Frage der Produktionsmittel. „Seit es das G4 Powerbook gibt, arbeite ich auf Reisen mit den unterschiedlichsten Musikern zusammen. Wir werden uns noch alle wundern, zu was für unglaublichen Ergebnissen diese Möglichkeit führen wird. Das hier ist erst der Anfang einer Revolution, ähnlich der Erfindung des Tonstudios.“

#### Don't Forget the Motorcity

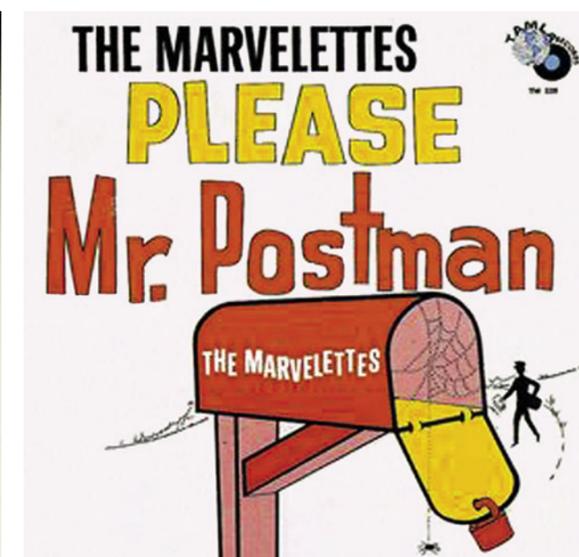
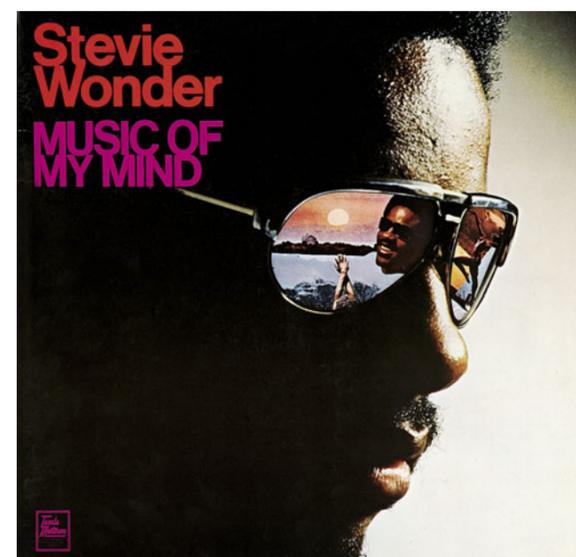
Wenn das Tonstudio keinen geografischen Ort mehr benötigt, dann wird der „Sound of the city“ ebenso verschwinden wie der „Sound of the suburbs“. „Der Rock'n'Roll war vielleicht die erste Form populärer Kultur, die ohne Vorbehalt Eigenschaften des Großstadtlebens feierte, die bis dahin zu den am meisten kritisierten gezählt hatten. Im Rock'n'Roll wurden die harten und monotonen Klänge des Stadtlebens als Melodie und Rhythmus reproduziert.“ Als „Sound of the city“ definierte Charlie Gillet in seinem Standardwerk gleichen Titels den göttlichen Lärm in der Blüte des Fordismus. Mit der Erfindung der Fließbandproduktion machte Henry Ford Detroit zum Eldorado des 20. Jahrhunderts. 1900 hatte die Stadt 285.000 Einwohner, 50 Jahre später waren es siebenmal so viele. Von überall her kamen die Arbeiter, sprechen mussten sie nicht, bloß den einen Handgriff beherrschen. Die harten und monotonen Klänge des Fließbands und des Stadtlebens als Melodie und Rhythmus reproduzierten in den Sechzigern die harten weißen Rockbands aus Detroit: Iggy & The Stooges, Mitch Ryders Detroit Wheels und die MC 5. Auf der schwarzen Seite leistete dies –

mit mehr Melodie und Harmonie für die Pop-Charts – die nach industriellem Muster produzierte Sweet Soul Music aus dem Hause Mo(tor)town.

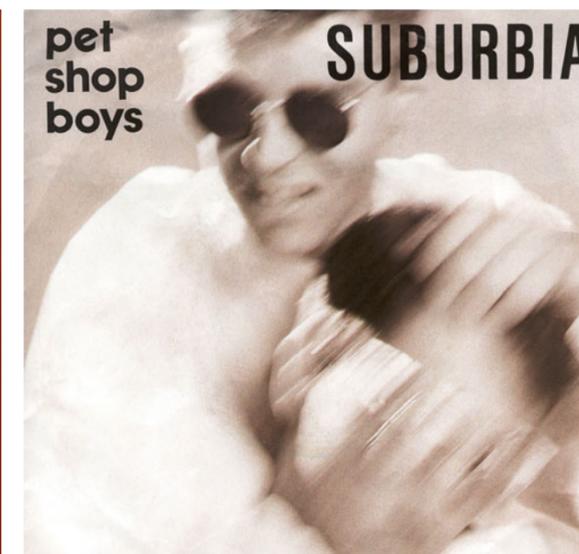
„An Ford interessieren mich nur die Roboter.“ Vor der imposanten Sound-Kulisse der Motorcity spielt Juan Atkins den futuristischen Maschinenstürmer. Mit Derrick May und Kevin Saunderson prägte der Detroit Techno-Pionier den zweiten „Sound of the city“ der Autometropole. Den postfordistischen Selbstentwurf des digitalen Nomaden favorisiert auch der Produzent Arthur Baker. Vor 20 Jahren half er Afrikaa Bambaataas Soul Sonic Force bei der Gründung der virtuell-spiritistischen Zulu Nation und schuf mit „Planet Rock“ den ersten globalen Track, indem er Teile von „Transeuropa-Express“ der Düsseldorfer Gruppe Kraftwerk via Sampler in den New Yorker Vorort Bronx transportierte. Er benutzte also einen Song als Quelle, der seinerseits die Mobilität zwischen den Metropolen feiert, zu einer Zeit, nämlich 1977, als der Rückzug aus den Städten und die Hoffnung auf ein natürliches, nicht entfremdetes Leben auf der ländlichen Scholle von vielen enttäuschten Linken als Alternative zum aussichtslosen Weitermachen in der feindseligen Großstadt propagiert wurde. „Rendezvous auf den Champs Élysées, verlasse Paris am Morgen mit dem TEE, Trans Europa Express, in Vienna we sit in the late night café, straight connection to the TEE, from station to station to Düsseldorf City, meet Iggy Pop and David Bowie.“

Der Aufstieg von Detroit Techno fiel zusammen mit der digitalen Revolution und dem dadurch beschleunigten Ende des Fordismus. Mit der rhythmischen Monotonie des Fließbands verschwanden bald weitere Koordinaten fordistischer Lebensordnung: der Standard „Montag bis Freitag, neun bis fünf“, die Trennung von Arbeit und Freizeit, die Spaltung in männliche Erwerbsarbeit und weibliche Familienarbeit, die ökonomische, städtebauliche und symbolische Hegemonie der Arbeit gebenden Fabrik. Und das Verhältnis der City zum Suburb. Die Krise der Automobilindustrie riss den Standort Detroit mit in die Krise. Binnen weniger Jahre stülpte die Stadt ihr Inneres nach außen. Anfang der Fünfziger lebten zwei Millionen Menschen in der City, gerade mal 400.000 in den Suburbs. Während die Zahl der Detroitier in den Achtzigern allmählich unter eine Million rutschte, wuchs ein fetter Suburb-Gürtel um die Stadt, ein Non-Detroit ohne Gesicht, das inzwischen von fünf Millionen Menschen bewohnt wird. Damit fiel die einstige Motorcity aus der Spitzengruppe der Metropolen ins untere Mittelfeld der global suburbs zurück.

Der Suburbanisierung von Metropolen im Postfordismus entspricht die Subordination in der globalen Standorthierarchie. Mit der Deindustrialisierung verlieren Standorte im Mittelfeld an Bedeutung, während an der Spitze die global cities konkurrieren. In dieser new world order wird Detroit zum Suburb von New York City, Liverpool zum Suburb von London und Köln zum Suburb von Berlin.



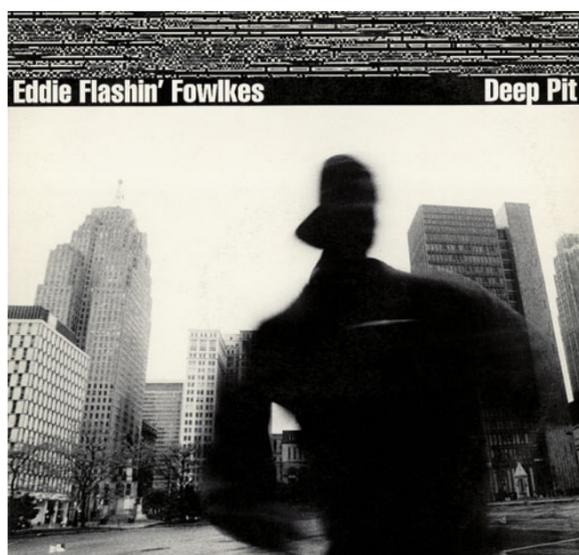
„Please Mr. Postman look and see if there's a letter in your bag for me.“ Der Pop-Soul der 60er Jahre bringt die Sehnsucht nach Veränderung und Aufregung in der Vorstadt zum Ausdruck. Während in dieser Zeit noch abgewartet wird, dass jemand die „Lonesome Road“ entlanggelaufen kommt, werden die Verzweiflung und der Wunsch, aus der Vorstadt-Hölle auszubrechen, in den 80er Jahren von den Pet Shop Boys auf den Punkt gebracht: „You can't hide. In this suburban hell.“



#### Königsforst, Erlangen, Regensburg

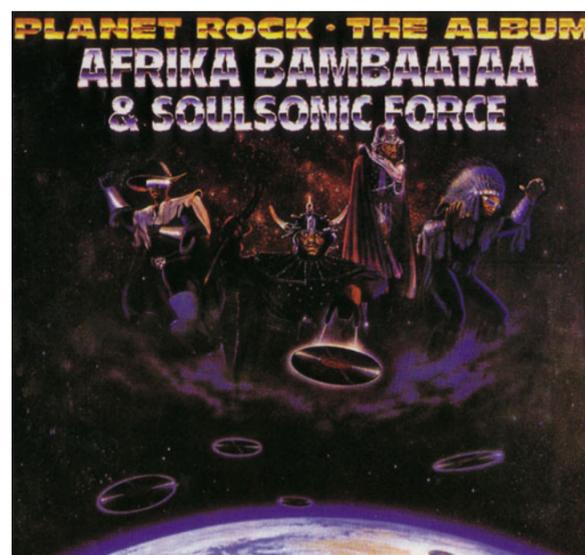
Königsforst ist ein Vorort von Köln, benannt nach dem angrenzenden Wald. Unter dem Namen Gas nahm der Kölner Techno-Musiker Wolfgang Voigt 1999 das Album „Königsforst“ auf. Auf dem Cover befinden sich Bäume vor sonnigem Hintergrund, darauf der Schriftzug „Gas“. Ein aus Mahler-Sinfonien generierter Streicher-Schleier verhüllt feierlich die Bassdrum. Hat Voigt dem deutschen Wald ein Requiem komponiert? Dem Sterben des Forsts einen wortlosen Protest entgegengeschleudert? Vom realen Suburb Königsforst jedenfalls ist diese Musik so weit entfernt wie der Regenwald. Oder Regensburg. Regensburg, eine kleine Stadt in der prosperierenden Oberpfalz, bekannt für ihren Dom und für Turnvater Jahn. Der größte Fußballverein heißt Jahn Regensburg und spielt in der

Regionalliga. Außerdem produzieren hier die Bayerischen Motorenwerke (BMW). Das erhebt Regensburg in den Rang einer Motorcity und eines Suburb von München, dem südlichen Gegenpol der Hauptstadt. „Regensburg“ heißt ein schöner Pop-Ambient-Track des Regensburger Produzenten Markus Güntner, der, wenn man es so hören will, das Läuten der Domglocken in digitalen Nebelflow gießt. In welcher Beziehung steht der Track zur Stadt? Güntner: „Regensburg ist die verträumte Kleinstadt. Nicht wirklich Suburbia, nicht wirklich Provinz, aber auch keine Großstadt. Eine sehr nette Stadt, ruhig, entspannt. Ich denke, meine Musik kann nur hier in Regensburg entstehen.“ – Gibt es einen Sound of Regensburg, Motorcity? „BMW spielt in Regensburg eine große Rolle, in meiner Musik allerdings überhaupt nicht, da ich überhaupt keinen Bezug zu solchen Dingen habe.“



Einen lokalen Bezug seiner Musik stellt der Heimwerker allenfalls über ein konkretistisches Signifying bei den Tracktiteln her: „Donaunebel“ unternimmt nicht den Versuch, Smetanas programm-musikalischer Flusslautmalerei von der „Moldau“ mit den Mitteln von Techno nachzueifern. Seinen Titel verdankt das Stück dem Frühnebel über der Donau nach einer langen Nacht im Club. Der Track „Erlangen“ erzählt nur dann „Wissenswertes über Erlangen“ (Foyer Des Arts), wenn man weiß, dass Markus Güntner und seine Freunde nach einer anderen langen Nacht im Club in eine Polizeikontrolle gerieten. Die Beamten rochen verdächtige Kräuter und befanden: „Das ist ein Fall für Erlangen.“ Für Drogendelikte in den Suburbs von Regensburg ist nämlich eine Behörde der Stadt Erlangen zuständig.

Junge Produzenten wie Güntner sind sichtlich irritiert, wenn man ihnen mit der Idee eines „Sound of the city“ kommt, also mit der Vorstellung, ihre Stadt könne sich in ihrer Musik widerspiegeln. Güntner lebt mit Anfang zwanzig noch bei den Eltern, die ihn in seinen musikalischen Ambitionen unterstützen. Mit dem harmonischen Familienleben begründet er, dass seine Musik so „nur in Regensburg entstehen kann“. Einen geplanten Umzug nach Köln, wo für ihn die Musik spielt, hat Güntner verworfen. Wenn Wolfgang Voigt vom großen Kompakt-Label im großen Köln einen Remix von „Regensburg“ anfertigen will, dann werden Dateien hin und her geschickt. Eine physische Begegnung ist für diese Art der musikalischen Auseinandersetzung nicht erforderlich. Die Musik kann an jedem Ort entstehen. Dagegen war der Signatur-Sound der Soulplatten der sechziger Jahre, der Sound von Motown (Detroit) oder Stax (Memphis) geprägt von einer bestimmten Rhythmusgruppe, von immer denselben Männern am Bass, an der Gitarre, am Schlagzeug und an den Keyboards, die in immer demselben Studio gemeinsam die Musik produ-



zierten – gleichsam am Fließband –, zu der Marvin Gaye und Aretha Franklin, die Supremes und die Temptations den Gesang beisteuerten.

#### Im Bassin der immateriellen Arbeit

Die Verknüpfung der Städte Detroit und Chicago mit Techno und House nahm schon größere Umwege. Hier waren nicht mehr bestimmte Studios und Instrumentalisten verantwortlich für die Geburt eines „Sound of the city“. Detroit und Chicago stehen für großstädtische Clubszene, in denen sich ein spezieller Sound großer Beliebtheit erfreut und immer mehr Pilger aus den Suburbs anzieht. Im Falle von Chicago House verstärkt durch die homosexuellen Smalltown Boys und Pet Shop Boys, die aus ihren Suburbs flüchten, um dem Lockruf der Großstadt zu folgen. Auf diesem Weg kamen die meist textfreien Genres Techno und House zu ihren Signifikanten Detroit und Chicago. Inzwischen hat sich der Signifikant längst vom Signifikat verabschiedet, ebenso der musikalische Autor von seiner autobiographischen Signatur. Längst kann und muss sich ein Heiko Laux aus Bad Nauheim, wenn er sein Studio aktiviert, entscheiden, ob er heute einen Track produziert, der unter „Detroit“ zu verkaufen ist, oder besser einen, der nach „Sheffield“ riecht. Oder nach Berlin? Dass Laux mit seinem Kanzleramt-Label inzwischen in die Haupt- und Kanzlerstadt umgezogen ist, hat vor allem geschäftliche Gründe, seinen Platten wird man den Wechsel aus der hessischen Provinz in die Metropole nicht anhören. Kann man also folgern, dass die Digitalisierung den Gegensatz zwischen Suburb und City aufhebt? Dass das Lokale verschwindet?

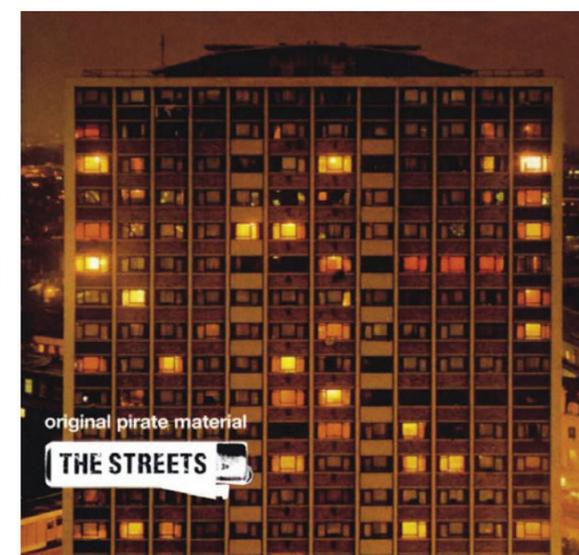
Wie der Fußball übernahm das DJ-Business die Rolle einer Avantgarde in der ökonomischen Globalisierung. Nur Topmanager, Politiker und Sportler fliegen more miles als DJs. Wie



der Profifußballer nach dem Bosmann-Urteil war der DJ und Produzent ein Prototyp des Ein-Mann-Ego-als-Profitcenter-Unternehmens. Und entspricht nicht das Berufsbild des DJ und Produzenten beinahe mustergültig dem Anforderungsprofil des umherschweifenden Produzenten, des immateriellen Arbeiters, wie es Maurizio Lazzarato beschreibt?

„Hier finden sich kleine und kleinste produktive Einheiten, häufig nur eine Person, die sich zu Ad-hoc-Projekten organisieren und gegebenenfalls nur für die Dauer eines bestimmten Vorhabens existieren. Der Produktionszyklus selbst ist dabei abhängig von der kapitalistischen Initiative; sobald der ‚Job‘ erledigt ist, löst sich der Zusammenhang auf in jene Netzwerke und Ströme, die dem produktiven Vermögen die Reproduktion und soziale Ausdehnung ermöglichen. Prekäre Beschäftigung, Hyperausbeutung, hohe Mobilität und hierarchische Abhängigkeiten kennzeichnen diese metropolitane immaterielle Arbeit. Unter dem Etikett ‚nicht abhängiger‘ oder gar ‚selbstbestimmter‘ Arbeit verbirgt sich tatsächlich ein intellektuelles Proletariat, das aber als solches höchstens von den Kapitalisten (an-)erkannt wird, die es ausbeuten. Bemerkenswert ist noch, dass es unter den skizzierten Bedingungen zunehmend schwierig wird, freie Zeit von Arbeitszeit zu unterscheiden – in gewissem Sinn fällt das Leben mit der Arbeit in eins.“

„Du hast doch dein Hobby zum Beruf gemacht“, pflegte mein Vater zu antworten, wenn ich über unmögliche Arbeitszeiten klagte. Schwimmt nicht ausgerechnet die neue Berufshobby-Elite Dee Jay International wie ein Fisch im „Bassin der immateriellen Arbeit“ (Lazzarato)? Waren nicht zunächst sogenannte alternative Betriebe der Siebziger und Achtziger, später unabhängige Pop- und Kulturschaffende aller Art Pioniere der „Neuzusammensetzung der Arbeit“, Lokomotiven einer Trans-



formation des Arbeitsbegriffes, Scouts eines Unternehmens in erster Person? „Die Seele der Beschäftigten muss Teil des Unternehmens werden“, hieße das in der Sprache der heutigen Managementberater. Das bedeutet so viel wie die Persönlichkeit und Subjektivität zur Disposition zu stellen und zum Gegenstand des Kommandos zu machen. Qualität wie Quantität der Arbeit werden rund um ihre Immaterialität organisiert. Diese Veränderungen, durch die proletarische Arbeit verwandelt wird, indem ihr Kontrollaufgaben, Tätigkeiten der Informationsverarbeitung oder die Fähigkeit, Entscheidungen zu treffen, zufallen, erfordern die Subjektivität als Einsatz.“

#### Streets

In der Popmusik, das wissen wir nicht erst seit ein achtzehnjähriger LKW-Fahrer aus Tupelo seiner Mama eine selbst besungene Schallplatte zum Geburtstag schenkte und darob fürs Schaugeschäft entdeckt wurde, sein Name war Elvis, in der Popmusik werden Seele und Subjektivität in kulturelles Kapital konvertiert. Unverbildetes Hinterwäldlertum, Sprachfehler, schlechte Zähne und schlechte Manieren, abweichende Sozio- und Dialekte aller Art waren schon immer potenzielle unique sales points. Im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit von Musik und der Designbarkeit von Popstars steigt die Nachfrage nach unverwechselbaren Seelen und Subjekten. Aus den Suburbs? Typen von der Straße, hätte man früher gesagt. Typen, die ihr Equipment gegen die Gebrauchsanweisung einsetzen, die englische Sprache gegen das Dictionary und gegen das kulturimperialistische Diktat des US-HipHop.

„Around here we say birds not bitches.“ In den frühen Nullerjahren ist Mike Skinner der englische Typ mit der unverwechselbaren suburbanen Subjektivität und Seele. Skinner kommt aus Birmingham und sieht aus wie die Fish'n'Chips-Ausgabe

Kraftwerks 22-minütiger Titel-Track „Autobahn“ wirkt durch repetitive Rhythmen, harte Riffs und das wimmernde Keyboard fast hypnotisierend. The Streets liefern auf ihrem Album „original pirate material“ ein Statement der britischen Jugend, die Dinge voranzutreiben. „Let's push things forward ... This ain't yer archetypal street sound.“

von Bastian Schweinsteiger. Reste von Babyspeck gehen nahtlos über in Ansätze eines Bierbauchs. Den großspurigen Bandnamen The Streets hat er beibehalten, obwohl ihm seine Bandmates abhanden gekommen sind. Mit „Original Pirate Material“ bringt er, so die Streets-Saga, die Suburbs back in style, eine Punk-Attitüde in die blasierte UK Garage Nightclub-Szene, in der es, so die Saga weiter, nur auf Koks, Champagner und dress to impress ankommt. Manche nennen ihn den englischen Eminem und stilisieren ihn zur White Trash Suburb-Antwort auf den London Style-Terror der Black BoBos. Im Handumdrehen hat die Platte der Streets historische Antagonismen britischer Pop-Klassen-Verhältnisse wieder in Kraft gesetzt: die postindustriellen Wastelands des Nordens gegen die postmoderne Anmaßung der Hauptstadt, derbe Punk-Distortion gegen slicken Two-Step-Konsumismus, pirate style gegen das cultural apeing der US-Vorbilder. Wenn Simon Reynolds in seiner Fünf-Sterne-Kritik darauf hinweist, dass die große Mehrheit der Garage- und Two-Step-Fans ihre Musik nicht in teuren Clubs mit hoch gesteckten Dresscodes hört, sondern daheim bei Bier und billigem Dope, dann gewährt er The Streets einen Platz in der Ahnenreihe der street-crediblen, überwiegend männlichen Pop-Phänomene aus dem Kulturbecken des postkolonialen United Kingdom, dem der Mods, Punks und Rude Boys, aufgewachsen mit einer oral history aus Rocksteady & Ska, House & Garage, Soul & Curry. In dieser Versuchsanordnung wird der auf original pirate material gegründete „Sound of the suburbs“ eingekeilt zwischen dem blasierten Charme der Hauptstadt-Hangouts und dem Gangsta-Style-Fetischismus.

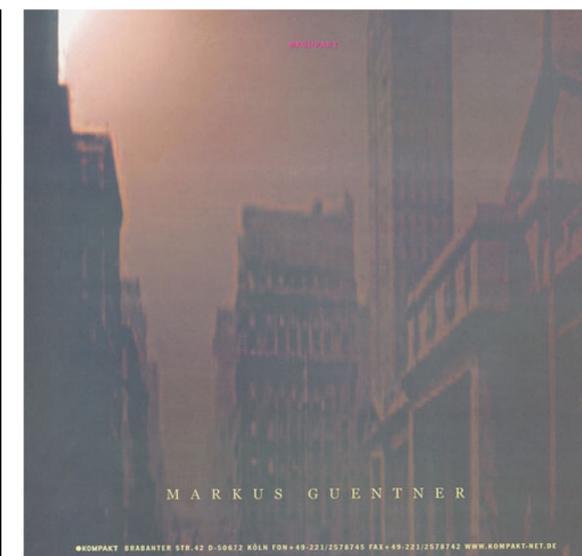
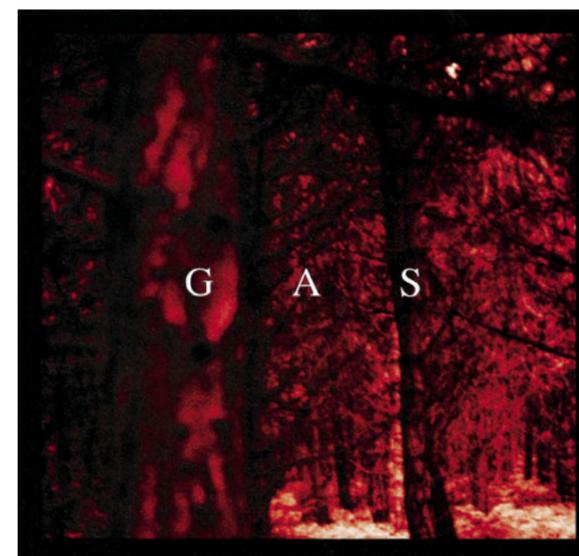
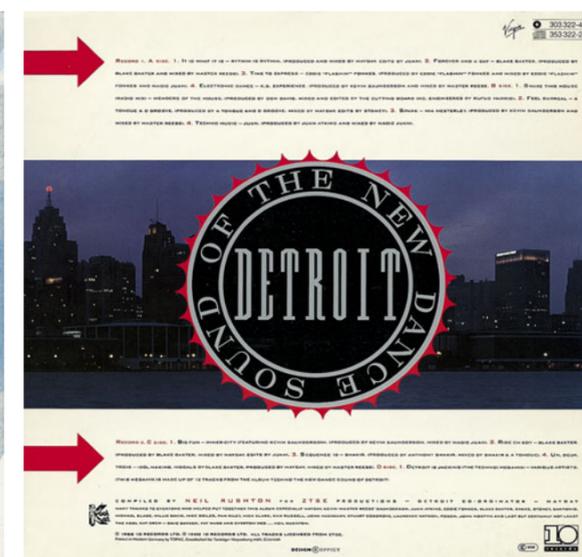
Mike Skinner gehört längst zur weißen Minderheit der Bewohner von Brixton, und er macht das Beste aus seiner Rolle. Die Kritik, sein Projektname The Streets würde vorsätzlich Assoziationen an die Großstadt und das Ghetto hervorrufen, wo er selbst doch das Inbild des kleinbürgerlichen Vorstadt-Lads sei, lässt er gelten. „Es stimmt: Die Straßen, von denen ich rede, sind nicht die Straßen des Gangsta-Rap. Ich rede von Orten, an denen du so weit draußen bist, dass du einen Bus zum nächsten Bahnhof nehmen musst, aber trotzdem ständig Angst hast, gleich von irgendwem aufs Maul zu bekommen. Ich kann verstehen, dass sich einige wirklich harte Inner-City-Jungs darüber lustig machen, dass sich ausgerechnet einer wie ich The Streets nennt. The Roads wäre treffender gewesen, hätte aber Scheiße geklungen.“

Ist die ostentative „englishness“ von The Streets nun ein weiteres Indiz für die stärker werdende kulturelle Renationalisierung beziehungsweise Regionalisierung als Antwort auf die ökonomische Globalisierung? Kauft nicht bei Ami-Rappern? Und wie verhält sich die vor einigen Jahren von Wolfgang Voigt angestoßene Suche nach einer „originär deutschen Popmusik“ zur Deutsch-Quoten-Kampagne von Heinz Rudolf Kunze und dem politisch wirksameren Deutsch-Protektionismus eines Multi-Funktionärs wie Dieter Gorny?

Natürlich gar nicht, kein „Zauberberg“ oder „Königsforst“ von Kompakt wird je mit den Spitzenreitern der deutschen Charts konkurrieren können: nicht mit dem Gottesmann Xavier Naidoo und nicht mit den Böhsen Onkelz, der deutschen Proto-Suburb-Band vom Frankfurter Berg. Und überhaupt lieben Dee Jays International ihr Detroit und Chicago viel zu sehr und diskutieren solche Fragen nicht bei Viva. Vorsicht ist dennoch geboten, schon einmal ging ein gut gemeinter Versuch einer „deutschen Antwort“ gründlich daneben: Anfang der Neunziger, als Michael Reinboth, damaliger Spex-Autor, später „Minister of Nightlife“ der Firma Marlboro, heute Boss des Nu-Jazz-Labels Compost, eine schwarzrotgoldene verpackte Deutsch-Rap-Compilation unter dem Namen „Krauts with Attitude“ vorlegte. Das vermehrte Auftauchen von deutschen Orten, Texten und Namen in House und Techno dürfte allerdings eher mit den geschilderten Bedingungen der einsamen immateriellen Arbeit zu tun haben. Auf zunehmende Abstraktion und Dislozierung wird reagiert mit strategischen und symbolischen Akten der Resignifizierung. So darf man wohl auch die Renaissance der Autorennamen nach Jahren des anonymen Produzierens unter häufig wechselnden Projektnamen verstehen. Die Männer heißen Justus Köhncke, Wolfgang und Reinhard Voigt, Markus Güntner, Jürgen Paape oder Benjamin Wild. Die Frauen heißen Gudrun Gut, Monika Kruse, Vera Heindel oder Jennifer Cardini.

#### From Levittown to Kronberg

Kronberg liegt in Sichtweite von Frankfurt in den Wäldern des Taunus. Nirgendwo in Deutschland geben die Leute mehr Geld aus als im Hochtaunuskreis. Mit 6700 Euro pro Kopf im Einzelhandel lagen die Kronberger im Jahr 2001 fast ein Viertel über dem Durchschnitt. Der berühmteste Kronberger ist Josef Neckermann. Er war Olympiasieger im Dressurreiten, traditionell eine Domäne deutscher Sportler (und Pferde). Und er war der Versandhauskönig des Wirtschaftswunders, unsterblich durch den Slogan: „Neckermann macht's möglich“, ein früher Vorläufer von Obamas „Yes we can“. In die Wege geleitet wurde dieses Wirtschaftswunder 1938, als die Nazis die Textilmanufaktur und das Versandgeschäft des jüdischen Unternehmers Karl Amson Joel „arisierten“. Der junge Unternehmer Josef Neckermann, auch Mitglied der Reiter-SA, übernahm die Joel-Betriebe für einen Bruchteil ihres tatsächlichen Wertes und stieg später zum Wehrmachtslieferanten und Berater der NS-Führung auf. Billige Arbeitskräfte fand Neckermann in Ghettos und Konzentrationslagern. Karl Amson Joel floh über die Schweiz in die USA, wo sein Neffe Billy von den Songs der Drifters ermutigt wurde, up on the roof zu steigen, um die Stars zu betrachten. Und Levittown. Diese Geschichte der Suburbs von New York und Frankfurt könnte Benjamin Wild erzählt haben, auf seinem Track „Kronberg“. Hat er aber nicht. Kronberg ist die Endstation der Vorstadt-Linie 4. In dieser S-Bahn saß eine Zeitlang eine Frau, die Benjamin Wild „wehmütig“ machte. Heute lebt Benjamin Wild in Hamburg.



Musiker wie Wolfgang Voigt alias GAS oder Markus Guentner tüfteln am Rechner ihre Klangteppiche aus, die sie dann um die halbe Welt schicken. Beim „pop-ambient“ werden aus Liedern Geräuschkulissen, die als Aussage allenfalls noch die Tiefe des meditativen Zustands des Zuhörers beinhalten. Elektro-Pop ist abstrakt und ortlos.