

Peter Wicke

Genres, Stile und musikalische Strömungen populärer Musik in Deutschland

Die populäre Musik hat sich in den letzten Jahrzehnten in eine unüberschaubare Vielfalt an Spielweisen und Stilformen ausdifferenziert. Dabei haben Genre- und Gattungsmodelle ihre normative Bindekraft verloren und einer im Prinzip grenzenlosen Individualisierung musikalischer Kreativität Raum gegeben. Andererseits liefern sie jedoch noch immer einen funktionellen Orientierungsrahmen für den Marketing-Prozess, der das ausufernde Angebot an Produktionen strukturiert und auf das Musikschaffen zurückwirkt. Der musikalische Inhalt der einschlägigen Begrifflichkeit hat sich dabei mit einer Vielzahl von außermusikalischen Aspekten – Nachfragestrukturen, Zielgruppen, Vertriebswegen, Kommunikationsstrategien, Medien- und Programmformaten – verzahnt, die derartige Kategorien allenfalls noch als Grobraster tauglich machen. Hinter dieser Entwicklung haben sich zudem Musikformen wie etwa das unterhaltende Musiktheater in Form von Operette und Musical in ihren tradierten institutionellen Zusammenhängen behauptet, werden wie die Blasmusik und viele Laienmusikformen auf der Grundlage fester Traditionen erhalten oder sind wie die Film-, TV- und Werbemusik in eng definierte und damit relativ stabile Anwendungskontexte eingebunden, die je nach Betrachtungsperspektive ebenfalls dem weiten Feld der populären Musik zuzuschlagen sind. Die Tatsache, dass es sich bei den einschlägigen Genre-Kategorien um reine Platzhalterbegriffe handelt, die weder stabile Zuschreibungen besitzen noch an konsistente und kohärente Kriterien gebunden sind, macht das Bild nicht eben übersichtlicher (1). Je allgegenwärtiger Musik in ihren diversen medialen Transformationen im Verlauf der Entwicklung geworden ist, desto unüberschaubarer sind ihre musikalisch-stilistischen Erscheinungsformen.

Auch in Deutschland ist die populäre Musik zu einem Phänomen ausufernder musikalischer Unübersichtlichkeit geworden. Hinzu kommt, dass es wohl kaum noch eine Musikform auf dieser Welt gibt, die im Zuge des kulturellen Globalisierungsprozesses nicht auch in Deutschland auf der Suche nach alternativen Identitäten oder innerhalb der entsprechenden Migrantenkulturen eine Heimstatt gefunden hätte. Ob Highlife aus Ghana, Jùjú aus Nigeria, Raï aus Algerien, Tango aus Argentinien, Samba aus Brasilien, Ghazal aus Pakistan oder Sufi aus Südostasien, sie alle haben in den urbanen Nischenkulturen aktiv praktizierende Anhänger, nicht zu reden von der vielfarbigem Musikkultur der türkischen Communities in deutschen Großstädten. Doch lässt man solche musikalischen Rekonstruktionen des kulturell „Anderen“ als Sonderfälle außen vor und sieht auch von dem historisch und kreativ Randständigen einmal ab – von letzterem, weil es wie Operette oder Musical den Einfluss auf die Entwicklung des Ganzen weitgehend verloren hat, von ersterem, weil es seine musikalische Perspektivträchtigkeit erst noch erweisen müssen – dann gibt auch die permanent wachsende Vielfalt, die für das Feld der populären Musik so charakteristisch ist, durchaus den Blick auf Kristallisationspunkte und musikalische Strömungen frei. Dann lassen sich Szenen und Muster ausmachen, die zwar nicht einer strikt gehandhabten musikalischen Begrifflichkeit folgen, dennoch aber im scheinbar munteren Drauflosmusizieren, verbunden mit der immer hektischeren und schnelllebigeren Suche nach immer neuen Käuferschichten für immer mehr Musikprodukte, durchaus so etwas wie eine Struktur erkennen lassen.

Im Folgenden seien die wichtigsten dieser Musikszenen und ihr Erscheinungsbild in Deutschland zumindest in Umrissen skizziert. Grob lassen sich dabei Schlager, volkstümliche Musik, die Liedermacherszene, Rockmusik, elektronische Tanzmusik, HipHop und der Mainstream der Popmusik als Orientierungspunkte ausmachen, um die sich der größte Teil der einheimischen musikalischen Aktivitäten gruppiert (2). Allerdings erweist sich eine nationale, regionale oder lokale Verortung von kreativen Aktivitäten auf dem Feld der populären Musik

als immer schwieriger, wie etwa das Beispiel des deutschen Siegartitels beim Eurovision Song Contest 2010 in Oslo sehr anschaulich zeigt. Lena Meyer-Landruts „Satellite“ (2010) ist eine Komposition der amerikanischen Songwriterin Julie Frost und des dänischen Komponisten John Gordon, produziert in englischer Sprache von dem Berliner Produzentennetzwerk Valicon um die ostdeutschen Musiker Ingo Politz, Bernd Wendlandt und Andre Buchmann. Dennoch steht sie als Siegartitel des Eurovision Song Contest europaweit für Popmusik aus Deutschland. Aber auch bei deutschsprachigen Produktionen ist die nationale Herkunft weitgehend irrelevant geworden seit die Tonträgerfirmen den deutschsprachigen Raum in seiner Gesamtheit unter dem Kürzel GSA (Germany, Switzerland, Austria) als Vertriebsgebiet zusammengefasst haben. Dass Udo Jürgens gebürtiger Kärntner und sowohl österreichischer wie Schweizer Staatsbürger ist, spielt weder in Deutschland noch in der Schweiz oder Österreich für seine Anhänger eine Rolle. Erfolgreich und mit seinen Erfolgen fest verankert ist er in allen drei Ländern.

» Schlager

Der Schlager ist eine der ältesten Formen der populären Musik in Deutschland. Abgesehen von der Tatsache, dass er zum weit überwiegenden Teil in deutscher Sprache produziert ist, weist er auch in seiner musikalischen Gestaltung mit der Bindung an die dreiteilige Strophenliedform gegenüber der im angelsächsischen populären Lied dominanten Chorusform markante Besonderheiten auf. Er geht auf das Tanzlied zurück und war noch in den 1950er Jahren an standardisierte Begleitrythmen gebunden. Im Verlauf der 1960er Jahre verlor er dann massiv an Boden und musste den Rock- und Pop-Importen aus dem Ausland weichen, bevor er in den 1970er Jahren durch Integration von musikalischen Einflüssen seiner internationalen Konkurrenten und zeitgemäßere Produktions- und Soundkonzepte eine Renaissance erlebte. Der Grundstein hierfür wurde schon Mitte der 1960er Jahre von den Söhnen des Berliner Erfolgskomponisten Will Meisel, Peter und Thomas Meisel, gelegt, die mit ihrer Edition Intro im Rahmen der Musikverlage ihres Vaters und Produktionen wie Manuelas „Schuld war nur der Bossa Nova“ (1963), Siw Malkwists „Liebeskummer lohnt sich nicht“ (1964) und Drafi Deutschers „Marmor Stein und Eisen bricht“ (1965) das verlorengelohnte Terrain zurück zu erobern begannen. Mit ihrem Hauskomponisten Christian Bruhn und der 1964 gegründeten hauseigenen Produktionsfirma (Hansa Musikproduktion) samt angeschlossenem Label (Hansa Records) lieferten sie dem deutschen Schlager eine lange Reihe von erfolgreichen Künstlern und Songs, darunter Juliane Werding mit „Am Tag als Conny Cramer starb“ (1972), Gunter Gabriel mit „Hey Boss, ich brauch' mehr Geld“ (1974) oder Frank Zander „Der Ur-Ur-Enkel von Frankenstein“ (1975), die vor allem junge Leute ansprachen und auf einem Marktsegment eine Alternative boten, das zunehmend von Lizenzproduktionen aus dem englischsprachigen Ausland beherrscht war.

Einen großen Stellenwert für die Rehabilitierung des deutschen Schlagers besaß das Fernsehen, das zwischen 1969 und 2000 mit der ZDF-Hitparade – konzipiert und bis 1984 moderiert von Dieter Thomas Heck – eine Plattform schuf, die diese Form des populären Liedes in Deutschland wieder einem Millionenpublikum nahebrachte. Die Komponisten und Produzenten Jack White (Horst Nußbaum) – u. a. mit Produktionen für Tony Marshall („Schöne Maid“, 1971), Jürgen Marcus („Eine neue Liebe ist wie ein neues Leben“, 1972) und Andrea Jürgens („Und dabei liebe ich euch beide“, 1978) – sowie Ralph Siegel – u. a. mit Produktionen für Rex Gildo („Fiesta Mexicana“, 1972), Chris Roberts („Du kannst nicht immer siebzehn sein“, 1974) und Nicole, der er mit „Ein bißchen Frieden“ (1982) den Siegartitel des 1982 noch unter der Bezeichnung Grand Prix d'Eurovision laufenden europäischen Liedwettbewerbes schrieb – haben neben dem schon erwähnten Christian Bruhn aus dem Haus der Brüder Meisel maßgeblich den Schlager der 1970er und frühen 1980er Jahre geprägt.

Die analoge Entwicklung im Osten Deutschlands war zwar mit anderen Namen verbunden, unterschied sich aber nicht so grundsätzlich von der im Westteil, wie die Zweistaatlichkeit mit ihren diametral entgegengesetzten sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedingungen vermuten lassen würde. Hauptsächlich Ralf Petersen (Horst Fliegel), Walter Kubiczek und Arndt Bause haben die DDR-Version des deutschen

Schlagers mit ihren zahlreichen Kompositionen geprägt, die sich mit den Namen teils noch heute im Ostteil des Landes erfolgreich agierenden Interpreten wie Dagmar Frederic, Regina Thoss oder Frank Schöbel verband. Im Übrigen gab es schon 1959 den ersten gesamtdeutschen Hit. „Gitarren klingen leise durch die Nacht“ des deutsch-griechischen Sängers Jimmy Makulis war die Cover-Version eines DDR-Schlagers (K: Horst Reipsch/T: Erich Moderer), den Günther Geißler dort populär gemacht hatte. Auch Udo Jürgens' „Regen in der Nacht“ (K: Ralf Petersen/T: Dieter Schneider) ging auf einen DDR-Hit (mit Michael Holmes) zurück. Peter Maffays Version des Titels „Über sieben Brücken mußt Du geh'n“ (1979) der DDR-Rockband Karat war der wohl größte deutsch-deutsche Erfolg auf dem Schlagermarkt.

Im Gefolge des als Neue Deutsche Welle vermarkteten einheimischen Ablegers der angelsächsischen New Wave sind in der ersten Hälfte der 1980er Jahre die musikalischen Grenzlinien zwischen Schlager und Rock etwa mit „Da da da“ (1982) von Trio oder „99 Luftballons“ (1983) von Nena, einer Band um die Sängerin Gabriele Susanne Kerner, immer durchlässiger geworden. Als mit Wolfgang Petry, Stefan Waggershausen, Peter Maffay, Klaus Lage, Heinz Rudolf Kunze oder Herbert Grönemeyer Musiker in der angelsächsischen Singer/Songwriter-Tradition hinzukamen, die in Besetzung und Sound ihrer Produktionen im Rockbereich verbleiben, mit der konsequenten Deutschsprachigkeit ihrer Lieder aber dem Schlager das ihm bis dahin weitgehend unangefochten überlassene Terrain der deutschen Sprache im populären Lied streitig zu machen begannen, verwischten sich die einst so festgefügt scheinenden Grenzen vollends. Der Schlager verlor damit seinen dominanten Platz, musste einerseits dem musikalisch zeitgemäßeren Pop-Song weichen und andererseits der volkstümlichen Musik. Er wurde in diesem Prozess zum Genremodell, das gerade weil es in einer sich immer hektischer wandelnden musikalischen Welt Beständigkeit signalisiert, dennoch eine nicht eben geringe Zahl vor allem erwachsener Fans behielt. So versammelte etwa der Schlagermove 2010 in Hamburg 500.000 Besucher zu Deutschlands größter Schlagerparty. Radioformate wie Melodie-Schlager (z. B. Bayern 1), die sich ebenso wie ihre Pendants im Internet (AlpenRadio, Schlagergarage) an die Schlagerfans wenden, basieren auf den Produktionen hauptsächlich der 1980er Jahre. Cover-Sänger und Sängerinnen wie Vanessa Neigert, Susan Ebrahim oder Lukas Bach, die von den Kulthits der Vergangenheit leben, haben sich einen festen Platz in dieser Szene erobert.

» Volkstümliche Musik

Die volkstümliche Musik nimmt seit den 1990er Jahren in Deutschland den Platz ein, den in den 1950er und 1960er Jahren einmal der Schlager innehatte. Sie hat dessen älter gewordene Zielgruppe weitgehend übernommen. In dem Maße, wie der Schlager ab Anfang der 1980er Jahre aus den konventionellen Bahnen einer schablonisiert gewordenen Musikproduktion ausbrach und zum Popsong mutierte, machte die volkstümliche Musik durch ihre spektakuläre Publikumsresonanz im deutschsprachigen Raum von sich reden. Die aus Imitaten der alpenländischen Folklore und den Tanzformen des 19. Jahrhunderts (Polka, Ländler) hervorgegangene, bewusst einfach gehaltene und auf maximale Verkaufbarkeit ausgerichtete Musik rief angesichts ihres pseudofolkloristischen Charakters und der ausgesprochen professionell aufgezogenen Kommerzialisierung nicht wenige Kritiker auf den Plan. Dessen ungeachtet sorgten insbesondere Fernsehsendungen wie die seit 1981 in Österreich, ab 1984 auch in Deutschland und der Schweiz ausgestrahlte Sendereihe „Musikanten-Stadl“ – bis Ende 2005 von dem österreichischen Entertainer Karl Moik gestaltet und moderiert – sowie der seit 1986 in Koproduktion von den Sendeanstalten ORF, ZDF, SF, DRS (ab 2000 auch RAI für Südtirol) jährlich veranstaltete „Grand Prix der Volksmusik“ für Quotenrekorde. Beide Sendungen gehören noch immer zu den meistgesehenen Musiksendungen des deutschsprachigen Fernsehens. Die Komponisten und Produzenten Günther Berle, der 1988 mit „Patrona Bavariae“ für das Original Naabtal Duo alle Rekorde brach, Jean Frankfurter (Erich Liessmann), der u. a. Patrick Lindner, die Kastelruther Spatzen, Stefanie Hertel, Andy Borg und Marianne & Michael mit Hits beliefert, oder G. G. Anderson (Gerd Willi Grabowski), der für die Wildecker Herzbuben, das Nockalm Quintett, Andy Borg und DJ Ötzi gearbeitet hat, gehören zu den Säulen der blühenden Volksmusik-

Industrie, die in dem Münchner Musikverleger, Medienmanager und langjährigen früheren Repräsentanten von Udo Jürgens Hans R. Beierlein mit seiner Edition Montana ihr Rückgrat hat.

Auch hier gab es bis 1989 auffallende Parallelen in beiden Teilen Deutschlands. Nicht nur besaß die volkstümliche Musik aus dem Dreieck Deutschland-Österreich-Schweiz in der für sie charakteristischen Zielgruppe „50+“ auch in der DDR ein riesiges Publikum. Mit dem Thüringer Herbert Roth Ensemble oder Eberhard Hertel hat es eine vergleichbare, wenn auch in den offiziellen Darstellungen des Kulturbetriebs weitgehend ausgeblendete Entwicklung gegeben, die wegen ihres rundum unpolitischen Charakters zwar selten erwähnt, dessen ungeachtet aber dezent gefördert wurde.

Dass es sich bei der volkstümlichen Musik, ausgeprägter noch als im Falle des Schlagers, um eine für den deutschsprachigen Raum genuine Form der populären Musik handelt, erklärt, warum sie in den neunziger Jahren zum Sammelbecken aller sich als bodenständig verstehenden Formen des Musizierens geworden ist, eingeschlossen jene Teile der Schlagermacher, die sich mit ihrem Schaffen dezidiert nicht in den globalisierten Kontext der Popmusik begeben wollten, sondern seiner traditionellen Form verhaftet blieben (Heino, Die Flippers, Kristina Bach). So finden sich mit Ralph Siegel oder Jack White in diesem Kontext dann auch Namen wieder, die jahrzehntelang mit dem Schlager verbunden waren. Entsprechend heterogen ist das musikalische Erscheinungsbild der volkstümlichen Musik inzwischen geworden, die heute nicht nur Volksmusikimitate auch aus anderen Regionen Deutschlands (z. B. Schwarzwaldfamilie Seitz) einbezieht, sondern die ursprünglich einmal dominanten akustischen, den Folkloreensembles nachgebildeten Besetzungen zugunsten zeitgemäßer Klangbilder in den Hintergrund hat treten lassen.

» Neues deutsches Lied

Ein „neues deutsches Lied“ zu schaffen, befreit vom Missbrauch durch den Nationalismus und musikalisch wie inhaltlich auf der Höhe der Zeit, das war das erklärte Ziel der Aktivisten der in den 1960er Jahre einsetzenden Liedbewegung, für die sich rasch die Bezeichnung „Liedermacher“ einbürgerte. Der in Anlehnung an Brechts Wortschöpfung des „Stückeschreibers“ geprägte Begriff bezeichnet eine durch die Personalunion von Texter, Komponist und Interpret charakterisierte Erscheinungsform des deutschsprachigen populären Liedes, die von der angelsächsischen Singer/Songwriter-Tradition ebenso inspiriert worden ist wie durch das französische Chanson, den Jazz und die Rockmusik. Die in der Regel sehr persönlich gehaltenen und ausgesprochen textzentriert angelegten Wort-Ton-Schöpfungen haben mit Künstlern wie Reinhard Mey oder Konstantin Wecker schon in den frühen 1970er Jahren noch heute aktive und ebenso erfolgreiche wie profilierte Vertreter gefunden, die sich jeder musikalischen Rubrizierung durch die Individualität ihrer musikalischen Handschrift entziehen.

Die Entwicklung dieser Szene, die einen zwar begrenzten, aber festen Platz im Kulturbetrieb der Bundesrepublik behauptet hat und auf das deutschsprachige populäre Lied in allen seinen musikalischen Erscheinungsformen ausstrahlt, verdankt einen seiner wichtigsten Entstehungsimpulse der amerikanischen Folk- und Protestsong-Bewegung, die in den 1960er Jahren auch in Deutschland auf einen sehr fruchtbaren Boden fiel. Politische Liedermacher wie Hannes Wader, Franz Josef Degenhardt, Dieter Süverkrüp und vor allem Wolf Biermann gehörten zu den Pionieren dieses neuen deutschen Liedes. Festivals wie das zwischen 1964 und 1969 jährlich zu Pfingsten auf der Burg Waldeck veranstaltete Chanson Folklore International oder die Internationalen Essener Songtage (1968) lieferten den solistisch sich selbst mit der Gitarre begleitenden, später vereinzelt auch mit eigenen kleinen Ensembles auftretenden Liedermachern ein medienwirksames Forum. Vor allem die Burg Waldeck, die sich als „Bauhaus des Liedes“ verstand, führte die verschiedenen Formen des Liedschaffens, vom Volkslied über das Chanson, den Folksong, die Songtradition aus der Arbeiterliedbewegung bis hin zur Rockmusik zusammen und lieferte damit einen idealen Nährboden für die sich aus den verschiedensten

Quellen speisende neuartige Liedkultur, die eine Entsprechung auch im Ostteil Deutschlands fand. Von Wolf Biermann einmal abgesehen, dessen Schaffen durch die besonderen Umstände seiner Biographie geprägt ist und dessen Lieder schon auf dem ersten Festival der Burg Waldeck präsent waren, auch wenn ihm selbst die Teilnahme versagt blieb, hat es in der DDR u. a. mit Bettina Wegner (1983 ausgebürgert), Hans-Eckardt Wenzel, Barbara Thalheim, Tino Eisbrenner oder Gerhard Schöne eine Reihe noch immer aktiver profilierter Liedermacher gegeben, die sich mit der Eigenwilligkeit ihrer Lieder gegen den politischen Druck behauptet haben, dem sie in der DDR ausgesetzt waren. Sie haben ihr Publikum auch im wiedervereinigten Deutschland gefunden, wo sie etwa neben Stefan Stoppok, Danny Dziuk, Helmut Debus oder Manfred Maurenbrecher in den Nischen des Kleinkunstbetriebs agieren.

Im Umfeld des neuen deutschen Liedes sind auch die Vertreter der einheimischen Folkmusik angesiedelt, die sich wie Zupfgeigenhansel, Liederjan oder die ostdeutsche Gruppe Folkländer um die authentische Wiederbelebung des Liedgutes traditioneller lokaler Musikkulturen und deren Transformation in einen zeitgenössischen Kontext bemühen. Dass die hier ausgegrabenen, oft mehrere Jahrhunderte alten Lieder entsprechend ausgewählt und zusammengestellt eine überraschende Aktualität entfalten, macht sie auf eine Weise „neu“, die mit den zeitgemäß arrangierten Volksmusikimitaten der volkstümlichen Musik nichts zu tun hat, auch wenn Letztere inzwischen den Begriff der Volksmusik weitgehend okkupiert.

Obwohl die bunte Zunft der Liedermacher und Folkmusiker nicht zu den Chart-Stürmern gehört, schon weil sie von der Live-Begegnung mit ihrem Publikum und nicht vom Tonträgerverkauf lebt, sind ihre Auswirkungen auf die Entwicklung des populären Liedes in Deutschland, von Grönemeyer bis Silbermond, von Klaus Lage bis Wir sind Helden, unüberhörbar.

» Rockmusik

Die Rockmusik „made in Germany“ ist das erste einheimische Derivat einer globalisierten Musikpraxis angelsächsischen Ursprungs gewesen, das auf breiter Basis sowohl auf dem professionellen Sektor wie auch im nichtprofessionellen Bereich des Musizierens Fuß fassen konnte und es hier zu einer Eigenständigkeit gebracht hat, die etwa mit Kraftwerk in den 1970er Jahren, den Scorpions in den 1980er Jahren oder Rammstein in jüngster Vergangenheit auch auf den internationalen Kontext zurückgewirkt hat. Zwar besaß in den 1950er Jahren schon der Vorläufer Rock'n'Roll etwa mit Peter Kraus oder Ted Herold durchaus erfolgreiche einheimische Vertreter, aber die blieben musikalisch eng an die amerikanischen Vorbilder, namentlich Elvis Presley, angelehnt. Auch die deutschen Beatgruppen der ersten Stunde waren wie die Lords oder die Rattles noch das Produkt von Wettbewerben, die unter dem Motto „Wer spielt so wie die Beatles?“ veranstaltet wurden. Doch schon wenige Jahre später gingen Bands wie Tangerine Dream, Guru Guru, Amon Düül, Ash Ra Tempel und Can mit weiträumigen Klangfeldern anstelle klar gegliederter Songstrukturen, mit komplexen elektronischen Klangmanipulationen und der Integration von Elementen aus der zeitgenössischen Avantgarde der E-Musik, aus Free Jazz und außereuropäischen Musikkulturen ihre eigenen Wege. Die ironische Bezeichnung „Krautrock“, die die englischsprachige Musikpresse für diese so ganz aus der Art geschlagene Rock-Version aus Deutschland (West) aufbrachte, ist ein Hinweis darauf, dass sich diese Bands mit ihrem meditativen Musikkonzept auch international etabliert hatten.

Mitte der 1970er Jahre traten dann Hard-Rock-Formationen wie Karthago, Lake oder die Scorpions ins Rampenlicht, denen ihre Herkunft kaum mehr anhörbar war. Rock aus Deutschland (West) hatte damit auf der internationalen Bühne zu einer gleichberechtigten Akzeptanz gefunden, auch wenn die Bands, denen das gelang, nicht eben zahlreich waren. Einfluss zu nehmen auf die internationale Musikentwicklung vermochte allerdings nur die noch immer aktive Düsseldorfer Electronic-Rock-Band Kraftwerk mit Produktionen wie „Autobahn“ (1974), „Radioaktivität“ (1976) oder „Trans-Europa-Express“ (1977). Ihr Musikkonzept hat ein Jahr-

zehnt später bei der Entstehung des Detroit Techno hörbar Pate gestanden und damit eine nicht unwesentliche Rolle für die Geburt der elektronischen Tanzmusik gespielt. In Deutschland selbst hielt sich die Resonanz allerdings eher in Grenzen. Hier war es Udo Lindenberg mit seinem Panik-Orchester vorbehalten, einer einheimischen Variante der Rockmusik den Weg zu bahnen (z. B. „Alles klar auf der Andrea Doria“, 1973; „Votan Wahnwitz“, 1975).

Unter dem Einfluss des britischen Punk Rock und der amerikanischen New Wave kam es Ende der 1970er Jahre dann zu einem regelrechten Boom deutschsprachiger Rockproduktionen, für den das Label Neue Deutsche Welle (NDW) schnell zur Hand war. Zu Zentren dieser Entwicklung wurden Hamburg u. a. mit Geisterfahrer und Palais Schaumburg, Düsseldorf u. a. mit Male, Mittagspause, Krupps, Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF) und Fehlfarben, Hannover u. a. mit Rotzkotz, Hans-A-Plast und Blitzkrieg sowie Berlin (West) mit Einstürzende Neubauten, Tödliche Dosis oder Din-A-Testbild. Auch Nina Hagen begann in dieser Zeit, nachdem sie im Umfeld der Biermann-Affäre 1977 die DDR verlassen hatte, von Westberlin aus eine Karriere, die sie zum internationalen Star werden ließ (u. a. „Unbehagen“, 1979). Mit Foyer des Arts, Die Ärzte, BAP, Münchner Freiheit, Purple Schulz, Die Toten Hosen und Rio Reiser (Ralph Möbius), Blumfeld, Die Goldenen Zitronen oder Tocotronic blieben deutschsprachige Pop- und Rockproduktionen fortan eine wichtige Komponente im Musikgeschehen der Bundesrepublik, die erst durch den Generationswechsel, mit dem sich naturgemäß auch neue Formen musikalischer Selbstdefinition verbanden, etwas in den Hintergrund geraten ist.

Im Unterschied zu Schlager und volkstümlicher Musik prägte die Zweistaatlichkeit auf diesem musikalischen Terrain eine deutliche Verschiedenartigkeit aus. In der DDR waren Rockbands als eine politisch hochbrisante Form des kulturellen Selbstaustauschs Jugendlicher mit einer unüberhörbaren musikalischen Anbindung an den Westen einem enormen Anpassungsdruck seitens der staatlichen Kulturbehörden ausgesetzt. Die aufgezwungene Gratwanderung zwischen Authentizität und Anpassung hat dabei nicht nur in den Texten, sondern auch musikalisch tiefe Spuren hinterlassen. Die Bands wichen dem politisch-ideologischen Druck mit einem Hang zum Metaphorischen in ihren Liedern aus und versuchten das staatliche Diktum von der „Unterhaltungskunst“ durch Einbindung der rockspezifischen Klangmuster in komplexe, dem Art Rock entlehnte und dann weiterentwickelte formale Abläufe zu unterlaufen. Elektra, Stern Meißen, Karat, aber auch Silly, City oder Pankow ist dieser Spagat, einerseits den Erwartungen des jugendlichen Publikums zu entsprechen und andererseits der von der SED gelenkten Kulturbürokratie zumindest soweit entgegenzukommen, dass Produktions- und Auftrittsmöglichkeiten nicht gefährdet wurden, erfolgreich gelungen. Andere, wie die Puhdys etwa, haben sich mit einer Musikalität frei von allen ideologischen Ecken und Kanten durch die Verhältnisse hindurch laviert. Da dieses Grundmuster an DDR-spezifischer Erfahrung von einem Großteil der Bewohner im Ostteil des Landes im entsprechenden Alter geteilt wird, haben die erfolgreichsten der einstigen DDR-Rockbands an Popularität bis heute nichts eingebüßt, sondern feiern wie die Puhdys („Wilder Frieden“, 1999; „Alles hat seine Zeit“, 2004), City („Silberstreif am Horizont“, 2004) oder Silly („Alles Rot“, 2010) spektakuläre Erfolge. Die jüngere Generation der Musiker und Bands mit Auftrittserfahrungen in der DDR, sofern sie bei der Musik geblieben sind, hat sich in neuen Projekten zusammengefunden, die es vereinzelt, wie The Inchtabokatables und vor allem Rammstein („Sehnsucht“, 1994; „Liebe ist für alle da“, 2009), zu beachtlichem internationalem Erfolg brachten. Rammstein erhielten sowohl 2005 wie 2010 den World Music Award der International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) für jeweils mehr als zehn Millionen verkaufter Tonträger.

In den letzten beiden Jahrzehnten ist die Rockmusik nicht nur durch die wachsende Fragmentierung der Musikmärkte und eine sich potenzierende Vielfalt an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten aus der Funktion eines jugendkulturellen Leitmediums verdrängt worden. Sie hat sich auch selbst in eine breite Vielfalt von Stilformen und Spielweisen ausdifferenziert, die nicht mehr eine ganze Generation, sondern nur noch bestimmte und kleiner gewordene Hörergruppen anspricht. Nach wie vor bietet allerdings der leichte Zugang zu dieser von der E-Gitarre dominierten Musikpraxis jungen Leuten eine gern gesuchte Einstiegsmöglichkeit in die

Musik, was sich in einem noch immer vergleichsweise hohen Anteil an nicht- und semiprofessionellen Bands widerspiegelt. In lokalen und regionalen Szenen finden sich so von Punk bis Gothic, von Grunge bis Heavy Metal, von Industrial bis Nu Metal alle Facetten der Rockmusik vertreten und haben hier auch ungebrochen Zulauf, selbst wenn der mediale Fokus inzwischen auf anderen Entwicklungen liegt. Mit Bands wie beispielsweise Fury in the Slaughterhouse aus Hannover (1997-2008) finden auch aus diesem Umfeld immer wieder einmal Produktionen ihren Weg in die internationale Arena.

» Elektronische Tanzmusik

Als elektronische Tanzmusik firmiert heute ein breites Spektrum einschlägiger Musikstile (Techno, Ambient, Breakbeat, Gabber, Goa, Hardcore, Jungle, Drum'n'Bass, Trance, Tribal etc.), denen gemeinsam ist, dass sie hauptsächlich auf maschinell generierten Klangstrukturen beruhen. An die Stelle des Songs ist der instrumentale „Track“ getreten, der das Ausgangsmaterial für die Live-Mixe der DJs und DJanes in den Clubs darstellt. Die Grundlage sind per Hard- oder Software-Sequencer generierte, häufig aus gesampeltem Material erstellte Loops (melodisch-rhythmische Patterns in Endlosschleife), die über dem tiefenbetonten Beat der elektronischen Bass Drum in mehreren Ebenen rhythmisch versetzt geschichtet sind. Das in beats per minute (bpm) gemessene Metrum, charakteristische Rhythmuspatterns und die jeweiligen Besonderheiten des Klangbildes unterscheiden die verschiedenen Produktions- und Mixstile voneinander. Das bedeutete einen radikalen Bruch mit den Konventionen, die bis dahin das Feld der populären Musik geprägt haben.

Obwohl auch hier mit House aus Chicago, Garage aus New York und vor allem Techno aus Detroit die Initialimpulse aus den USA kamen, ist doch unstrittig, dass mit der Wende zu den 1990er Jahren die deutsche Techno-Szene einen herausragenden Stellenwert für diese Entwicklung erhielt und Deutschland zu einem der Zentren der Entwicklung der elektronischen Tanzmusik gemacht hat. Vor allem in Berlin gaben nach dem Fall der Mauer die Hinterlassenschaften des DDR-Sozialismus mit innerstädtischen Industriebrachen und verfallender Bausubstanz einer einzigartigen Clublandschaft Raum. Der Tresor im Tresorkeller des ehemaligen Kaufhauses Wertheim in Berlin Mitte (seit 2007 im früheren Heizkraftwerk Berlin Mitte), der Bunker im Reichsbahnbunker nahe dem Berliner Bahnhof Friedrichstraße, das E-Werk in einem ausgedienten Elektrizitätswerk im Zentrum der Stadt, der WMF im Toilettentrakt eines nach dem Mauerbau stillgelegten U-Bahnhofs, später (1997-2000) in einer ausgedienten Paketposthalle und danach (2000-2003) im einstigen Gästehaus des Ministerrats der DDR, oder das Ostgut (heute Berghain) in einer ehemaligen Lagerhalle am Berliner Ostbahnhof gelten weltweit als Plattformen für die als Turntablism bezeichnete Mix-Kunst der DJs. Sie wurden den stilprägenden DJs aus aller Welt zur Heimstatt und so zu Schmelztiegeln einer kulturellen Bewegung, die in der Berliner Loveparade zwischen 1996 und 2000 ihren Höhepunkt fand. Vor allem der Tresor, der ab 1991 DJs aus Detroit wie Jeff Mills, Juan Atkins, Blake Baxter, Robert Hood und Kevin Saunderson ein Forum bot, spielte eine zentrale Rolle bei der Transformation des Detroit Techno, eine afroamerikanische Nischenkultur aus dem kulturellen Underground der Autobauer-Stadt, in eine transnationale europäische Jugendkultur.

Ein zweiter prägender Faktor war der mit der Digitalisierung der Musikproduktion einhergehende Boom kleiner Plattenlabels. Hier fanden experimentelle Formen der elektronischen Musik einen Raum, die unter dem Dachbegriff Electronica zwischen den Strukturen des etablierten Musikbetriebes siedelten. Dem 1993 gegründeten Frankfurter Label Mille Plateaux kam mit seinem Programm hier eine Vorreiterrolle zu. Es verhalf Subgenres wie Minimal Techno, Glitch bzw. Cut'n'Clicks zur Geburt und leistete über die Repertoirearbeit hinaus einen wesentlichen Beitrag zur Vernetzung der Aktivisten dieser Musik. Von den Klangbastlern dieses in den Medien auch als Electronic Listening Music (ELM) rubrizierten Kreativpools, zu dem u. a. Labels wie Ritornell, das Berliner Label brigade music und das Chemnitzer Label Raster-Noton gehören, sind nicht nur wichtige Entwicklungsimpulse auf die elektronische Tanzmusik ausgegangen, sondern die Grenzen zu dieser wurden mit der Zeit immer durchlässiger. Heute wird der Sparte Electronica vielfach auch die elektronische Tanzmusik

als Electronic Dance Music (EDM) zugerechnet. Die üppig und fantasievoll wuchernde Begrifflichkeit hat hier freilich einen noch begrenzteren Aussagewert als auf dem Feld der populären Musik ohnehin schon, denn von einigen wenigen, allerdings markanten Ausnahmen abgesehen, entzieht sich die Szene durch Anonymisierung mittels Pseudonymen und die konstitutive Rolle der Live-Mixe herkömmlichen Formen der Kommerzialisierung auf Basis einer künstler- und genrebundenen Markenführung. Mit der ausgeprägten Individualisierung in temporären Projektzusammenhängen und personalisierten Mix-Stilen sinkt zudem die normative Bedeutung von Genremodellen und die Halbwertszeit generischer Begriffe. Hinzu kommt, dass keine andere Musikform einen derart hohen internationalen Vernetzungsgrad aufweist. Lediglich die Infrastruktur aus Klubs, Labels und Szenemedien lässt noch einen regionalen oder lokalen Bezug erkennen. Die Mobilität der DJs und DJanes dagegen ist nicht nur europaweit, sondern weltweit außerordentlich hoch. Labels wie MFS (Berlin), Eye Q Records (Frankfurt/Main), Noom Records (Neckargemünd) und klubeigene Tonträgermarken wie Tresor, Ostgut Ton, Watergate oder WMF für die Veröffentlichung der Mitschnitte von DJ-Mixen und als Plattformen für ihre DJ Residents (fest an den Club gebundene DJs) identifizieren diese Musik häufig zutreffender als die hier zirkulierenden Genrebegriffe.

In Deutschland haben es DJ-Produzenten der ersten Stunde wie Sven Väth, WestBam (Maximilian Lenz), Dr. Motte (Matthias Roeingh) oder Paul van Dyk (Matthias Paul), die sowohl auflegen als auch einschlägige Labels und Clubs betreiben, aber auch Ricardo Villalobos, Monika Kruse, Marusha (Marusha Aphrodite Gleiß) und Steve Bug (Stefan Brügesch) zu einem hohen internationalen Renommee gebracht und ragen damit aus der Phalanx sich häufig hinter mehreren oder wechselnden Phantasienamen verbergenden Protagonisten der elektronischen Tanzmusik heraus. Auch wenn Deutschland im Ausland nach wie hauptsächlich mit Techno und seinen Varianten identifiziert wird, haben doch alle Versionen der elektronischen Tanzmusik ihre Vertreter unter den nach Tausenden zählenden DJs und DJanes im Land gefunden.

» HipHop

Eine der elektronischen Tanzmusik vergleichbare Infrastruktur aus Klubs, Szenemedien, Plattenlabels und Homestudios charakterisiert die sich aus DJing, Rap (MCing), Breakdance (B-Boying) und Graffiti (Writing) konstituierende, unter dem Dachbegriff HipHop firmierende Jugendkultur, die in den 1980er Jahren ihren Weg aus den USA nach Europa und so auch nach Deutschland fand. Allerdings ist das teils live eingespielte, teils gesampelte oder technisch generierte Klangmaterial hier nicht in global zirkulierende Mix-Tracks transformiert, sondern wird eher sparsam als rhythmische Unterlage unter einen textlastigen durchrhythmisierten Sprechgesang eingesetzt, der ganz im Gegensatz zur elektronischen Tanzmusik den lokalen Zusammenhängen verhaftet bleibt und darin häufig durch einen ausgeprägten sozialen Realismus gekennzeichnet ist. Diese fantasievolle Form des rhythmisierten Sprechgesangs ist in den frühen 1990er Jahren auch in Deutschland zu einer eigenständigen Variante der populären Musik geworden, die nach der sie tragenden Jugendkultur benannt ist. HipHop Crews aus einem oder mehreren Rappern, den sie begleitenden und den Rhythmusteppich liefernden DJs – häufig unterstützt von auf dem heimischen Rechner vorproduzierten DAT-Kassetten, selten auch von Live-Musikern – sind die kreativen Keimzellen dieser Musik. Zwar werden die Protagonisten durch ihren jeweiligen „Style“ voneinander unterschieden, was in diesem Kontext die Verbindung einer meist spezifischen rhythmischen Signatur mit der darauf bezogenen Akzentuierung des Sprechgesangs, thematischen Charakteristika und einem personalisierten Klangbild meint. Zudem sind die Entwicklungsphasen analog den Vorbildern aus den USA in Old School und New School unterteilt, was in Deutschland die den amerikanischen Vorbildern verhafteten Rapper von denen, die eigene Wege gehen, unterscheidet. Doch auch hier ist ein hoher Individualisierungsgrad charakteristisch. Der als Subgenre geltende Battle Rap – die Verunglimpfung („disen“) eines realen oder fiktiven Gegners bei gleichzeitiger Überhöhung der eigenen Person – ist ebenso wie etwa der Polit Rap und vergleichbare Varianten (Conscious Rap) eher eine Art programmatische Leitlinie zum Rappen ohne spezifische musikalische Konnotationen.

Für den deutschsprachigen HipHop spielten die Chart-Erfolge der noch immer aktiven Stuttgarter Fantastischen Vier Anfang der 1990er Jahre eine entscheidende Rolle. Zwar gilt die 1987 gegründete Heidelberger Crew Advanced Chemistry mit „Fremd im eigenen Land“ (1992) als Pionier des neuen deutschen Sprechgesangs, doch mit dem im deutschen Pop-Umfeld damals höchst ungewöhnlichen Spaß-Rap der Fantastischen Vier („Die da“, 1992) wurde aus den englischsprachigen US-HipHop-Imitationen, die auch in Deutschland – übrigens in beiden Teilen – schon in der Mitte der 1980er Jahre zu verzeichnen waren, eine breite kreative Bewegung mit massiver Medienöffentlichkeit. Der neugegründete Spartenkanal VIVA lieferte mit dem Fernsehmagazin Freestyle ab 1993 dem deutschen HipHop dann eine eigene öffentlichkeitswirksame Plattform, die wesentlich zu dem regelrechten Boom von HipHop-Artisten in den deutschen Charts ab Mitte der 1990er Jahre beigetragen hat. Fettes Brot aus Hamburg oder das HipHop-Duo Der Tobi & das Bo (1993-1997) aus Elmhorst folgten mit ihren im Wortwitz verankerten Spaß-Produktionen den Fantastischen Vier, während das Frankfurter Rödelheim Hartreim Projekt (u. a. „Krieg“, 1994; „Höha, Schnella, Weita“, 1996) – ähnlich wie vor ihnen schon Advanced Chemistry (u. a. „Fremd im eigenen Land“, 1992) Elemente jenes sozialen Realismus einbrachten, der für die weitere Entwicklung charakteristisch wurde. Er kulminierte in einer aggressiven, über die Landesgrenzen hinaus bekannt gewordenen Variante, die seit 2001 vor allem mit Bushido (Anis Mohamed Youssef Ferchichi) und Sido (Paul Hartmut Würdig) um das Berliner Label Aggro Berlin entstand. Ihre Gewalt verherrlichenden, homophoben oder sexistischen, an den US Gangsta Rap angelehnten Texte sorgten zwar für erhebliche Kontroversen, vermochten sich aber ausgesprochen erfolgreich auf dem deutschen Plattenmarkt zu etablieren. Sie fanden insbesondere unter den Jugendlichen aus den ständig breiter werdenden sozialen Randschichten eine begeisterte Anhängerschaft, aus der sich etwa mit FLER (Patrick Losensky), Toby D (Mohamed Ayad) oder Silla bzw. Godsilla (Matthias Schulze) gleichartige Projekte rekrutierten. Die gelegentliche Indizierung einzelner Produktionen durch die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien war dem Erfolg eher noch förderlich, so dass 2007 der Tonträgerriese Universal Music GmbH das junge Berliner Unternehmen unter seine Fittiche nahm, bis es 2009 seinen Betrieb einstellte und in das neue Projekt Aggro-TV, einem YouTube-Kanal, überführt wurde.

Dem Berliner HipHop stehen analoge Entwicklungen in anderen deutschen Großstädten wie Hamburg, München, Stuttgart oder im Ruhrgebiet gegenüber, die sich mit einer entsprechenden Infrastruktur aus Clubs, Labels und Szenemedien ihrerseits zu Zentren des HipHop in Deutschland entwickelten. Hier ist nicht nur jeweils eine ausdifferenzierte lokale Szene entstanden, sondern deren Vertreter haben überregionale Aufmerksamkeit auf sich gezogen wie etwa Hamburg u. a. mit Absolute Beginner bzw. Beginner oder mit dem Gemeinschaftsprojekt Dynamite Deluxe der HipHop Artisten Sammy Deluxe (Samy Sorge), Tropf (Kaspar Wiens) und DJ Dynamite (Jochen Niemann); München mit Main Concept, Creme Fresh oder der auch mit Live-Musik arbeitenden HipHop-Formation Blumentopf; Stuttgart neben den Fantastischen Vier u. a. mit Massive Töne und der live musizierenden HipHop-Band Freundeskreis (1996-2007), oder das Ruhrgebiet z. B. mit der Ruhrpott AG (1996-2001) aus Bochum.

Eine wichtige Komponente des HipHop in Deutschland sind die türkischstämmigen Rapper, die der deutsch-türkischen Subkultur eine unüberhörbare Stimme gegeben haben. Sie rappen teils in deutscher Sprache wie Kool Savas (Yurderi Savas) oder Eko Fresh (Ekrem Bora), teils in türkischer Sprache wie die Berliner Formation Islamic Force oder Karakan aus Nürnberg, oder sie produzieren wie das Kölner multikulturelle türkische Projekt Microphone Mafia und die Kieler Formation Da Crime Posse (DCP) mehrsprachig. Sie sind mit den Musikszenen der türkischen Communities der angrenzenden Länder ebenso vernetzt wie mit der als Turkish HipHop bekannt gewordenen Variante dieser Musik aus der Türkei.

» **Popmusik**

Um die Mitte zu den 1980er Jahren nahm im Zuge sich ausdifferenzierender Vielfalt auch die Popmusik musikalisch deutliche Konturen an. Obwohl der Begriff im deutschen Sprachraum vielfach synonym mit „populärer Musik“ gebraucht wird, markiert er doch ein relativ festumrissenes Repertoiresegment, das allerdings eher durch kommerzielle, denn durch konsistente musikalische Kriterien bestimmt ist. Es handelt sich um jenen Sektor, auf dem die diversen Strömungen und Tendenzen der populären Musik die jeweils größte Schnittmenge an gemeinsamen Merkmalen besitzen. Damit ist zugleich gesagt, dass prinzipiell jede Stilform der populären Musik in die Popmusik Eingang finden kann, sofern die betreffenden Produktionen ein hinreichendes Maß an Gemeinsamkeit mit anderen aufweisen, die diese Kategorie speisen. Ein solches Schnittmengenkonstrukt unterliegt in seinem musikalischen Erscheinungsbild nicht nur in einem höchst ausgeprägten Maß dem zeitlichen Wandel, sondern ist ein Marketing-Resultat, das nach den Gemeinsamkeiten im Musikgeschmack und -konsum der jeweiligen Trägergruppen, Fankulturen und Hörschichten sucht, die hinter den auseinanderdriftenden musikalischen Strömungen auf dem Feld der populären Musik stehen.

Auf dem deutschen Musikmarkt tauchten Mitte der 1980er Jahre mit den Rockbarden Wolfgang Petry („Wahnsinn“, 1983), Stefan Waggershausen („Mitten ins Herz“, 1984), Peter Maffay („Sonne in der Nacht“, 1985), Klaus Lage („Mit meinen Augen“, 1983), Heinz Rudolf Kunze („Dein ist mein ganzes Herz“, 1985) oder Herbert Grönemeyer („Bochum“, 1984) die ersten Produktionen auf, die durch ihren dem Wort-Ton-Verhältnis der deutschsprachigen Texte verpflichteten melodischen Gestus das Potenzial besaßen, die zu diesem Zeitpunkt noch recht starren Grenzen zwischen Schlager und Rock durchlässiger werden zu lassen und damit eine Absatzmaximierung versprachen, die über die jeweiligen Grenzen beider Bereiche hinausging. Schnell wurde nach solchen Schnittmengenprodukten nicht nur auch in den anderen musikalischen Bereichen gezielt gesucht, sondern sie drängten nun förmlich auf den Markt, weil hier das größte Erfolgspotenzial liegt. Gruppen und Musiker(Innen) wie Purple Schulz („Sehnsucht“, 1983), Alphaville („Big In Japan“, 1984), Münchener Freiheit („So lang’ man Träume noch leben kann“, 1987), PUR („Seiltänzertraum“, 1994) und die Prinzen („Alles nur geklaut“, 1993; „Deutschland“, 2001) siedeln von vornherein in jenem „Dazwischen“, das die Kategorie Popmusik nun markiert. Sie haben die verschiedensten musikalischen Einflüsse assimiliert und eine jeweils unverwechselbare individuelle Melange daraus gemacht, die sich jedoch keinem dieser Einflüsse, sei es Rock oder Schlager, Chanson oder die deutsche Liedermachertradition, exklusiv verpflichtet fühlt. Tic Tac Toe („Verpiß Dich“, 1996; „Warum?“, 1997) brachten HipHop-Einflüsse in die einheimische Popmusik, mit der Elektropunk-Band MIA („Alles neu“, 2002; „Tanz der Moleküle“, 2006) hielt eine Mixtur aus elektronischer Musik und Rock Einzug. Ende der 1990er Jahre begann die Solo-Karriere von Xavier Naidoo („Nicht von dieser Welt“, 1998; „Ich kenne nichts (das so schön ist wie du)“, 2003), der zuvor schon als Gründungsmitglied der multistilistischen Band Die Söhne Mannheims einen prägenden Einfluss auf die deutschsprachige Popmusik genommen hatte, mit einer Synthese von Rock, Soul und Rhythm & Blues. Rosenstolz („Ich bin ich (wir sind wir)“, 2006) feiern mit einer Chanson-Rock-Kombination, Ich+Ich („Pflaster“, 2009) mit einer Schlager-Rock-Kombination große Erfolge, während Annett Louisan mit chansonhaften Pop-Songs (u. a. „Das Spiel“, 2004), die ihr der in Istanbul geborene deutsch-französische Texter und Komponist Frank Ramond, der Songschreiber Hardy Kayser und der Komponist und Musikproduzent Matthias Haß auf den Leib schrieben, die Popmusik in Deutschland um eine sehr eigenwillige Farbe bereichert. 2raumwohnung („Spiel mit“, 2003), Silbermond („Das Beste“, 2006) oder Wir sind Helden („Von hier an blind“, 2005) kombinieren Elemente von Rock und Liedermachertradition. Tokio Hotel (u. a. „Schrei“ 2005; „Humanoid“, 2009), die zu den erfolgreichsten deutschen Pop-Produkten der letzten Jahre gehört, betonen wieder stärker die Rock-Komponente. Peter Fox, der sich seit 2008 als einer der erfolgreichsten Solo-Protagonisten der Popmusik in Deutschland etabliert hat (u. a. „Haus am See“, 2008), als „Enuff“ zugleich Gründungsmitglied der Dancehall-Reggae-Formation Seeed ist, kombiniert Reggae mit HipHop- und Schlager-Elementen. Und auch das ist nur ein Ausschnitt aus den zahllosen Varianten, die die Popmusik in Deutschland vor allem im letzten Jahrzehnt hervorgebracht hat.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Vielfalt und Vielgestaltigkeit, die für die populären Musikformen auch in Deutschland so charakteristisch geworden ist, von einer erstaunlichen Vitalität des einheimischen Musikgeschehens Zeugnis gibt, das damit auch in musikalisch-künstlerischer Hinsicht weit besser ist als mancherorts noch immer sein Ruf.

Stand: 27. August 2010

Prof. Dr. Peter Wicke ist Professor am Seminar für Musik- und Medienwissenschaft der Humboldt- Universität zu Berlin und Leiter des Forschungszentrums Populäre Musik der Humboldt-Universität sowie Adjunct Research Professor am Department of Music der kanadischen Carleton University in Ottawa.

- (1) Die Inhalte der hier zirkulierenden Begriffe werden in einem permanenten Prozess der kulturellen Auseinandersetzung zwischen Hörern, Industrie, MusikerInnen und Medien auf den Musikmärkten immer wieder neu ausgehandelt. Ihre Unschärfe, mangelnde Konsistenz und historische Wandelbarkeit gehören daher zur Sache. Das gilt für den Begriff populäre Musik ebenso wie für die diversen Stil- und Genrekategorien, denen in Abhängigkeiten von den sozialen Kontexten, kulturellen Zusammenhängen und dem zeitlichen Entwicklungsverlauf unterschiedliche, teils auch divergierende und sich immer wieder ändernde Inhalte zugeschrieben sind. Alle diese Begriffe markieren bewegliche Grenzlinien auf dem kulturellen Terrain und fungieren nicht als normative Deskription von Sachverhalten. Ausführlicher hierzu sowie zur Rekonstruktion des Wandlungsprozesses auch der im vorliegenden Kontext verwendeten Begriffe vgl. Peter Wicke / Kai & Wieland Ziegenrucker, Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie, Mainz 2007.
- (2) Der Jazz muss als ein eigenständiger Bereich, der von Hörern, Medien, Industrie und Veranstaltern auch als ein solcher behandelt wird, einer gesonderten Darstellung vorbehalten bleiben.