

Marco Lehmann; Reinhard Kopiez

Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3766>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lehmann, Marco; Kopiez, Reinhard: Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 195–206. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3766>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

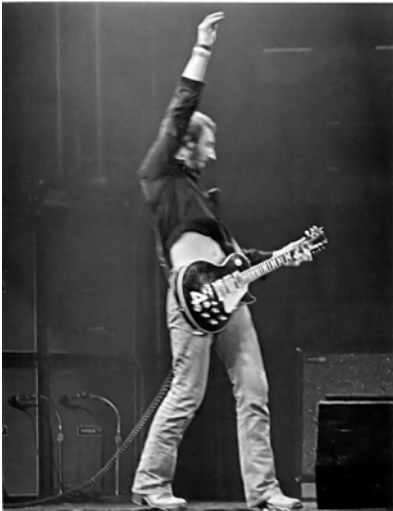
DER EINFLUSS DER BÜHNENSHOW AUF DIE BEWERTUNG DER PERFORMANZ VON ROCKGITARRISTEN

Iron Maiden, Manowar, van Halen – Sie alle haben ihn ...

... den Showfaktor. Live-Auftritte dieser und ähnlicher Bands erscheinen uns einzigartig und beeindrucken uns noch lange danach. Bei Iron Maiden fliegen beispielsweise Gitarren durch die Luft (Abb. 1) oder Gitarrensoli werden in pyramidenartigen Posen aus mehreren Performern zur Schau gestellt. Manowar bieten spezielle Spieltechniken zeremoniell dar: So hält der Sänger Eric Adams für das simultane Tappingsolo der zwei Instrumentalisten Joey DeMaio und Karl Logan den Bass in seiner rechten Hand und die Gitarre in seiner linken (Abb. 2).

Viele der Rockperformanzen erweitern das normale Gitarrenspiel, indem die Instrumentalisten ein zusätzliches motorisches Programm verwenden, dessen Hauptmerkmal die *gute Sichtbarkeit* ist. In vielen Fällen tragen diese Showkomponenten nichts zum physikalischen Klang der Musik bei und bei Studioaufnahmen würden die Musiker auf sie verzichten. Auch die meisten Betrachter wissen um die Merkmale einer Bühnenshow und so gehört das Spiel mit der für den Heavy Metal charakteristischen Selbstironie und der permanenten Übersteigerung zum kulturellen Code dieses Musikstils und seiner Konzerte. Doch eine gute Bühnenshow beeindruckt auch. Es stellt sich deshalb die Frage, inwiefern sie als Teil eines audiovisuellen Gesamtkonzepts beispielsweise die Bewertung eines Gitarrensolos beeinflusst (vgl. hierzu ausführlich Kopiez 2008; 2009; 2010). Die hierbei bedeutsamen intermodalen Zusammenhänge zwischen dem Sehen und dem Hören der Show wollen wir in unserem Beitrag aus Sicht der Performanzforschung untersuchen.

Die Auswahl der Rockgitarre als Studienobjekt für die Bedeutung des Showfaktors bei der Bewertung instrumentaler Performanz ist durch die historische Sonderstellung des Instruments in der Geschichte der Rockmusik bestimmt. In Übereinstimmung mit Millard (2004) sind wir davon überzeugt, dass die elektrische Gitarre zu den »american icons« des 20. Jahrhunderts gehört. Sie hat wie kaum ein anderes Instrument den Klang des modernen Amerika bestimmt und zwei Spezies von Instrumentalisten hervorgebracht: den »guitar hero« und den



»guitar god« (ebd., 143ff.). Während der guitar hero ein Spieler ist, der die Instrumentaltechnik weiterentwickelt und dessen Spiel dann häufig imitiert wird (zu dieser Gruppe gehören Namen wie Eric Clapton, Pete Townsend oder Jimi Hendrix), entwickelte sich mit den guitar gods gegen Ende der 1970er Jahre ein extrem virtuoser Spielertypus, dessen Spieltechnik nicht mehr einfach imitiert werden konnte und bei dem die Zurschaustellung seiner virtuoseren Fertigkeiten ein fester Bestandteil des Liveauftritts war beziehungsweise dessen Demonstration von Spielertypus auch die Form von Songs bestimmte (zu dieser Gruppe gehören Namen wie Edward van Halen, Uli Jon Roth oder Yngwie Malmsteen). Zusammen mit der durch den Schultergurt erreichten hohen Mobilität des Spielers wurde damit der Gitarrist zum »Epizentrum of rock'n'roll« (Millard 2004, 147). Die Gitarre erlaubt zudem viele Spieltechniken, auch solche, die aus einer größeren Distanz gut erkennbar sind (s. Abb. 1). So lässt Pete Townshend (von der Band The Who) durch seinen kreisenden Arm die Töne zwar nicht besser klingen, er erreicht aber eine gute Fernwirkung bei seiner Show (Abb. 3). Insgesamt gibt es viele Beispiele populärer Gitarristen, die dem Publikum in den vergangenen fünf Jahrzehnten die zahlreichen Möglichkeiten einer wirkungsvollen Bühnenshow demonstriert haben (s. Abb. 5 und 6).

Aber was genau passiert auf der Bühne? Wie gestalten Rockgitarristen ihre Show? Sind ihre Spielgesten aufgrund der Musikstruktur erforderlich oder sind sie eine spektakuläre Zugabe? Und wie wirkt die Show auf den Rezipienten? Inwiefern beeinflusst die Bühnenshow die Wahrnehmung und Bewertung eines Gitarrensolos? Wird die Wirkung der musikalischen Leistung, also des Instrumentalspiels durch die Bühnen-

show gefördert oder etwa trivialisiert? Anschaulich gesprochen, verwenden Betrachter Bewertungsheuristiken wie ›Der Spieler zeigt eine große Show, weil sein Solo musikalisch wertlos ist‹ oder ›Beeindruckendes Spiel! Live kommt das Solo erst richtig zur Geltung‹?

Dieser Text trägt Elemente einer Theorie der Bühnenshow zusammen. Dabei wird die Bühnenshow nicht nur aus der Sicht des Gitarristen oder eines Experten betrachtet, sondern auch aus der Perspektive des Rezipienten. Es geht also um das komplizierte Verhältnis zwischen Bühnenshow und Anspruchsniveau auf der Seite der Performanz und deren Wirkungen auf den Rezipienten. Es geht nicht um korrektes Gitarrenspiel oder um ideale Techniken, obwohl das Ausschalten überflüssiger Bewegungen als Optimierungsziel aller Spieltechniken eine Voraussetzung der vorliegenden Argumentation ist. Der Text verwendet durchgehend den Begriff Rezipient anstelle von Hörer, Zuschauer oder Betrachter, um den Adressaten einer audiovisuellen Bühnenshow zu bezeichnen. Ein Solo wird immer gehört und gesehen.

Die Bühnenshow aus der Sicht des Gitarristen

Ursprünglich waren expressive Gesten zur Kommunikation musikalischer Strukturen wie Beginn und Ende einer musikalischen Phrase gedacht. Der Performer sollte die Musik durch seine Gesten gliedern. Beispielsweise ist die Verknüpfung musikalischer Elemente Davidson (2002) zufolge ein wichtiges Ausdrucksziel der Bewegungen von Sängern und soll auch als solche vom Rezipienten verstanden werden. Dem gegenüber steht die von der musikalischen Struktur unabhängige Wertschätzung der Qualitäten einer Performanz, die in einem neueren Essay von Nicholas Cook (2008) Berücksichtigung findet. Ihm zufolge dienen Merkmale der Per-



Abb.1-6 (von links oben nach rechts mitte): Verschiedene Beispiele für Gitarrentechniken mit hohem Showfaktor: die fliegenden Gitarren bei Iron Maiden (Abb. 1), die Drei-Personen-Tapping-Zeremonie von Manowar (Abb. 2), die Windmühlentechnik von Pete Townsend (Abb. 3), die Over-Under-Technik von Michael Angelo Batio (Abb. 4), die Zungentechnik von Steve Vai (Abb. 5) und Jimi Hendrix' Spiel hinter dem Rücken (Abb. 6).

formanz nicht einfach zur Kommunikation musikalischer Strukturen, sondern haben eigene Qualitäten, die nicht im Notentext kodiert sind. Die Performanz erhält damit neben der Komposition eine ganz eigenständige künstlerische Bedeutung. Cook (2008) meint mit Qualitäten einer Performanz unter anderem den zeitgeschichtlichen Wandel der Vorstellung eines musikalischen Spiels, beispielsweise die Abstimmung zwischen Tempo und dynamischer Phrasierung. Er veranschaulicht dies an Aufführungen des abendländisch-klassischen Repertoires. Es geht bei diesen Qualitäten jedoch weniger um die Kommunikation einzigartiger Merkmale der Performanz oder des Spielers, wie es in der Rockmusik vermutlich das Ziel der Bühnenshow ist. Eine Rockshow gehorcht also vielleicht anderen Qualitätskriterien, die möglicherweise erst durch die hohe Mobilität des Gitarristen freigesetzt werden.

Wir schlagen deshalb vor, die Bühnenshow eines Rockgitarristen anhand von vier Merkmalen zu beschreiben: Erstens sind die Showelemente Teil der musikalischen Gestik; zweitens sind Show-Spieltechniken zusätzliche Bewegungskomponenten der Ausführung und für ein professionelles Spiel nicht zwingend notwendig; drittens basieren sie auf individuellen Merkmalen des Spielers, der jeweils eine zu seinen individuellen motorischen und physiologischen Voraussetzungen passende Integration von Show und Technik finden muss; viertens erfüllen Showelemente eine spezifische Kommunikationsfunktion zwischen Spieler und Rezipienten.

Die Kommunikationsfunktion wird vom Spieler vermutlich bewusst konzipiert und unterliegt nicht der sonst für Instrumentaltechniken gültigen Maxime der Bewegungsökonomie beziehungsweise -optimierung (Altenmüller 2006). Ein anspruchsvolles Solo spieltechnisch zu optimieren und gleichzeitig eine Bühnenshow zu liefern, beinhaltet konfligierende Anforderungen an die Motorik. Aus der Planung einer Show erwachsen so spieltechnische Beschränkungen. Sehr schnelles Gitarrenspiel und viele Lagenwechsel erfordern beispielsweise ein präzises Training, das überflüssige Bewegungen ausschaltet. So sollten sich die Finger der Greifhand nicht zu weit vom Griffbrett entfernen, um schnell wieder einsatzbereit zu sein. Bei Robert Fripp (King Crimson) sind im Gitarrenspiel des Stücks *Fractured* dementsprechend nur wenige Greifbewegungen sichtbar. Alle Finger der Greifhand halten sich immer in der Nähe des Griffbretts auf. Diese Hand kann damit nur schlecht für die Bühnenshow und zur Kommunikation eingesetzt werden. Weitere Beispiele für optimierte Bewegungen der Hände beim Gitarrenspiel finden sich auf dem Lehrvideo von Mattias Eklundh (2004) bei der Demonstration der Sweeping-Technik oder der des Whammy-Bar-Einsatzes (Abb. 7).



Abb.7: Sweeping Technik (links). Die rechte Hand streicht mit dem Plektrum in einer Bewegung über mehrere Saiten und bewegt sich anschließend zurück. Whammy Bar oder Vibratohebel (rechts). Die rechte Hand lockert oder erhöht die Saitenspannung mit einem am Steg der Gitarre befestigten Hebel.

Eine Bühnenshow, die diese Techniken erlauben soll, muss professionell gestaltet werden. Der Gitarrist Michael Angelo Batio betont dementsprechend auf seiner Unterrichts-DVD *SPEED LIVES* (2003) die Bedeutung der Planung einer individuellen Live-Show. Ihm zufolge kommt ein Gitarrist seinen Vorbildern wie van Halen, Blackmore oder Page näher, wenn er live ganz er selbst ist und eine einzigartige Show liefert. In diesem Geist entstand auch die Over-Under-Technique, das Markenzeichen Batiós (Abb. 4). Im schnellen Wechsel greift Batio die Töne von unten und von oben. Rein spieltechnisch gesehen eine eher unökonomische Technik, die nichts zum Klang beiträgt, die jedoch gut sichtbar ist und das Solo möglicherweise anspruchsvoller erscheinen lässt. Im Studio jedoch käme diese Technik natürlich nicht zum Einsatz, bemerkt Batio. Sie hat einen hohen Preis, denn die Greifhand muss häufig ihre optimale Spielposition verlassen.

Bühnenshow wirkt also dem Ideal der Bewegungsminimierung entgegen. Um das Problem abzumildern, sollten Gitarristen ihre Bühnenshow planen und üben, wenn sie gleichzeitig ein professionelles Gitarrenspiel anstreben, in dem der motorische Ablauf optimiert ist (Altenmüller/Jabusch 2008). Sie benötigen jedoch Annahmen darüber, welche Merkmale ihrer Show den Betrachter oder Fan beeindrucken oder bewegen sollen. Wir nennen solche Annahmen subjektive Theorien des Performers. Diese müssen aber nicht zwingend mit empirisch feststellbaren Zusammenhängen übereinstimmen, die sich durch die Befragung der Rezipienten aufdecken lassen. Fallen die Theorie des Performers und die wirklichen Zusammenhänge zwischen Bühnenshow und wahrgen-

nommenem Anspruch einer Performanz zu weit auseinander, dann lässt sich vielleicht der Misserfolg guter Musiker erklären. Es wäre zu fragen, inwiefern bestimmte Merkmale der Bühnenshow die Bewertungen der Rezipienten beeinflussen, ob beispielsweise bestimmte Showmerkmale ein Solo anspruchsvoller oder beeindruckender erscheinen lassen.

Wie erlebt der Hard Rock-Fan die Bühnenshow?

Wir betrachten nun die Rezipientenperspektive der Bühnenshow, um eine Vorstellung von den Zusammenhängen zwischen Showelementen und den Bewertungen der Gitarrensoli zu gewinnen. Hard Rock-Fans geben viel Geld dafür aus, Live-Shows zu sehen. Wozu der Aufwand, wenn sie die Musik doch auch bequem von CD in Studioqualität hören könnten? Die Live-Show hat offensichtlich eine spezielle Bedeutung für den Rezipienten, von der Erfolg und Qualität einer Show abhängen. Wir fragen also nach einer Ästhetik der Live-Performanz, die die Zusammenhänge zwischen Showelementen und deren Wertschätzung beim Zielpublikum beschreibt.

Unser Ansatz geht über die Einschätzungen und Kritiken musikalischer Experten hinaus, wie sie beispielsweise in einem schon 1977(a) von Sandner herausgegebenen Buch zu den ästhetischen Wertungskriterien des Rock und seiner Bühnenshows vorliegen. Sandner (1977b) betrachtet die Bühnenshow bei der Rockmusik aus soziologischer Perspektive. Es werden dabei Beispiele für die Interpretationen der Bühnenshow einiger Bands und Interpreten gegeben (z. B. Roxy Music oder Lou Reed), jedoch geschieht dies wieder aus Experten- und nicht aus Rezipientenperspektive. Diese soziologische Betrachtung verrät nichts über die psychologischen Zusammenhänge bei der Rockmusik-Rezeption.

Zwei Beispiele können die Bedeutung der Show für den Rezipienten illustrieren. Zum einen das *Jump*-Desaster der Rockband Van Halen: In einem Konzert der Band wurde ein Playback mit einer falschen Sampling-Frequenz eingespielt, so dass zwischen der Tonhöhe der Bandinstrumente und der des Playbacks eine Differenz von 146 Cent, d. h. von mehr als einem Halbton bestand. Obwohl damit ein technischer Fehler den Song unbrauchbar machte, schien dies die Fans allerdings nicht zu stören (Kopiez/Platz 2009).¹² Zum anderen lieferte die Band AC/DC ein Beispiel: Auf dem Live-Mitschnitt des Eröffnungstitels *Thunderstruck* (THE RAZORS EDGE, 1990) beginnt zunächst das Schlagzeug und gibt das Tempo vor. Der Gitarrist Angus Young setzt mit seinem Intro jedoch zu langsam ein und beschleunigt erst im Verlauf der ersten Sekunden auf das rich-

tige Tempo. Die Wertungskriterien der Fans in einer Live-Show sind angesichts dieser Beispiele noch völlig unbekannt und sollen auf keinen Fall durch ein Defizitmodell beschrieben werden, das althergebrachte Aussagen zur Inkompetenz der Fans neu auflegt. Die Wertschätzung durch die Fans muss stattdessen gemäß ihres innigen Verhältnisses zur Musik erklärt werden.

Eine Rockshow muss authentisch sein

Die Authentizität ist für den Rezipienten möglicherweise das wichtigste Merkmal eines Gitarrensolos. Von ihr hängen alle weiteren subjektiven Zusammenhänge zwischen Merkmalen des Solos und seinen Wirkungen ab. Von Appen/Doehring (2000) leiten die Bedeutung der Authentizität aus den Albumrezensionen verschiedener Musikzeitschriften ab, die sie aus vier Jahrzehnten gesammelt haben. Zwar sind auch Kategorien wie Innovation, Originalität und Homogenität eines Werks bei der Musikkritik zentral, fußen jedoch auf der Authentizität und Integrität des Werks. Wenn beispielsweise bei einem Fernsehauftritt kein Instrumentenkabel in der E-Gitarre eines Musikers steckt oder der Schlagzeuger zum Playback nur in der Luft trommelt, dann ist es aufgrund der fehlenden Authentizität des Auftritts müßig, weitere Qualitätsmerkmale des dargebotenen Instrumentalspiels zu bewerten. Eines von vielen amüsanten Beispielen ist der Auftritt der Spider Murphy Gang bei der ZDF-Hitparade mit dem Titel *Schickeria*.⁴³ Das einzige, was hier noch zu bewerten bleibt, ist die Show. Doch kann allein die Show bei einem unaufmerksamen Betrachter die Authentizität wiederherstellen, beispielsweise durch das Engagement des Musikers? Die Antwort darauf erfordert ein Modell des Rezipienten und einen empirischen Zugang zu seinem Erleben. Diese Idee ähnelt dem Paradigma der experimentellen Ästhetik, das schon im 19. Jahrhundert Gustav Theodor Fechner verfolgte. Ihm ging es um die Anwendung experimenteller Methoden zur Untersuchung der Wahrnehmung von Kunstgegenständen (Berlyne 1996). Darin spielt weniger das Expertenurteil über einen Kunstgegenstand eine Rolle, sondern vielmehr das Rezipientenurteil als Ausgangspunkt einer Ästhetik (Motte-Haber 2005). Kleinen (1986) geht sogar noch einen Schritt weiter und verlagert ästhetisches Erleben in den alltäglichen Umgang der Rezipienten mit Musik. Demnach ist das Gefallen die Voraussetzung für die weitere Verwendung eines Musikstücks, beispielsweise zur Stimmungsregulation.

Authentizität ist also eine psychologische Konstruktion des Rezipienten. Sie ist nicht nur von Experten bewertbar, sondern entsteht im Kopf der Fans. Auf Authentizität in diesem Sinn legen es auch Manowar an. Sie betonen bei vielen Gelegenheiten, dass es ihnen um True Metal gehe, um so etwas wie Wahrhaftigkeit, die sie bei sich und ihren Fans beschwören: »True metal people wan-

na rock not pose« (KINGS OF METAL, Manowar, 1988). Angesichts dessen ist aber zweifelhaft, ob Manowar jemals mit Schwertern in den Krieg gezogen sind oder ob der Imperativ der letzten Strophe des Titels *Hail and Kill* (ebd.) jemals durch die Band oder ihre Fans verwirklicht wurde. Die Authentizität muss von den Fans nur erlebt und nicht überprüft werden.

Einflüsse auf die Bewertung einer musikalischen Darbietung

Mit einer authentischen Rockshow können nun mehrere psychologische Einflüsse zusammenhängen. Entsprechende Evidenz für diese Einflüsse liegt allerdings hauptsächlich im Rahmen des klassischen Repertoires vor. Wir möchten einige Befunde kurz ansprechen und anschließend auf die Situation der Rockshow und seiner Gitarrensoli übertragen. In manchen Studien wird das physische Erscheinungsbild des Musikers manipuliert, in anderen seine Bewegungen, Gestik und Mimik. Zu unterscheiden ist auch, ob die Rezipienten einer professionellen Jury angehörten oder ob es sich um musikalische Laien handelte. Der erste Fall kann beispielsweise Licht auf die Manipulierbarkeit der Juryentscheidungen bei Musikpreisen werfen. Unser theoretischer Fokus bezieht sich allerdings auf Laien, die Musik in ihren alltäglichen Begriffen beurteilen. In einigen der nachfolgend zusammengefassten Studien werden nur verschiedene audiovisuelle Bedingungen miteinander verglichen, in anderen werden die audiovisuellen Bedingungen ins Verhältnis zu einer rein auditiven Darbietung gesetzt.

Der Einfluss des Geschlechts des Musikers auf das Urteil über die akustische Darbietung wurde in einem Experiment mit playback-spielenden Pianisten nachgewiesen (Behne 1994). Männliches Spiel wirkte präziser, weibliches dramatischer. Weitere Studien belegen Einflüsse der Attraktivität und der Kleidung des Musikers (Wapnick/Darrow/Kovacs/Dalrymple 1997; Davidson 2002) sogar im akademisch-musikalischen Bereich. Ryan/Wapnick/Lacaille/Darrow (2006) ließen beispielsweise die Tonqualität, das Timing oder den Ausdruck musikalischer Darbietungen bewerten. Für die Bedeutung der Attraktivität und der Darbietungsdauer postulieren Wapnick/Campbell/Siddell-Strebel/Darrow (2009) eine Interaktion, derzufolge die Attraktivität bei kurzen Darbietungsdauern die Musikbewertung beeinflusst; später, wenn sich mehr von der Musik entfalten konnte, nimmt die Wirkung der Attraktivität ab. Möglicherweise werden auch die sichtbaren Zeichen des emotionalen Engagements des Performers von den Zuschauern honoriert, wie für den Einfluss einer expressiven Mimik und ausdrucksvoller Körperbewegungen gezeigt wurde (Ruggieri/Katsnelson 1996; Davidson/Correia 2002; Ryan et al. 2006). Die visuellen Aspekte einer Darbietung enthalten also entscheidende Hinweise für das Ver-

ständnis der Interpretationsabsichten und unterstützen die Spieler-Hörer-Kommunikation.

Eine kreative Forschungsmethode zu den Einflüssen visueller Merkmale auf die Musikbewertung ist die point-light technique, bei der eine Kamera die Bewegungen von Reflektoren an wichtigen Körperpunkten aufzeichnet. Davidson (1993) untersuchte damit die Bewertung der Expressivität des Violinspiels und Griffiths (2008) den Einfluss der Kleidung bei Violindarbietungen. Diese Technik könnte auch bei empirischen Studien zur Expressivität von Gitarrensoli eingesetzt werden.

Insgesamt zeigen die bisherigen Studien, dass den visuellen Informationen eine besondere Bedeutung für das Rezipientenurteil zukommt. Unseres Wissens liegen jedoch für die Rockshow noch keine überzeugenden empirischen Ergebnisse zu diesen Zusammenhängen vor. Diese wären wünschenswert, um den Rockgitarristen mehr Anhaltspunkte für die Gestaltung ihrer Show zu geben. Auch die Rockshow beinhaltet eine wirksame expressive Mimik und Gestik wie kreisende Arme, Springen, Rennen oder das Nachvollziehen einzelner Töne im Gesichtsausdruck. Was davon beim Rezipienten als wirksames Mittel der Show ankommt, muss nun empirisch untersucht werden. Die Rockshow besitzt außerdem ihren eigenen Dresscode, der dem Wandel der Zeit ausgesetzt ist, beispielsweise die klar einer Epoche zugehörigen Outfits solcher 1980er-Jahre Bands wie Helloween oder Skid Row. Doch zu welchem Eindruck führen diese Dresscodes beim Rezipienten? Das sind Fragen, die sich nur durch einen theoretischen und einen empirischen Zugang zum Erleben der Rockfans beantworten lassen. Wir stellen deshalb die Frage, was das Gitarrensolo im Erleben der Fans darstellt und was die Rockshow mit ihren Gitarrensoli erreichen kann. Dazu werden abschließend zwei hypothetische Bereiche umrissen: die Rockshow als Persuasion und das Gitarrensolo als Emblem für soziale Identität.

Den Fan überzeugen – Persuasion auf der Bühne

Aus unserer Sicht bietet die moderne Rhetoriktheorie eine mögliche Erklärung für die tieferliegende Funktion der Bühnenshow. Aus Sicht dieser Theorie wird der Musiker als Orator (Redner im antiken Sinn) betrachtet, der sich in einem audiovisuellen kommunikativen Setting befindet. In Übereinstimmung mit Knappe (2000, 33) ist der Orator der strategische Kommunikator und der archimedische Punkt der Rhetoriktheorie (dies meint einen Punkt, von dem aus in einem übertragenen Sinn die Welt erklärt werden kann). In diesem kommunikativen Setting bildet nun der Vorgang der Überzeugung (Persuasion) den rhetoriktechnischen Kern (Knappe 2003). Sein Ziel ist es, das Wahlverhalten des Adressaten zu beeinflussen (Nothstine 1996, 505). Dies geschieht in zweifacher

Hinsicht: Erstens soll eine Bindung (Systasis) zwischen Orator und Adressat hergestellt werden und zweitens sollen diejenigen, die eine andere Meinung haben (und z. B. auch Fans anderer Gitarristen sind), zum Wechsel bewegt werden (Metabolismus, vgl. Knappe 2000, 34). Vor diesem theoretischen Hintergrund kann die Bühnenshow eines Instrumentalisten nun als sinnvolle Handlung interpretiert werden: Durch eine ausgefeilte Bühnenshow eignet sich der Musiker ein Alleinstellungsmerkmal an, das für bereits überzeugte Betrachter (Fans) eine Bindungsfunktion und für noch nicht überzeugte die Wechselfunktion zu seiner Person hat. Zusätzlich sind Showtechniken im positiven Sinn Beindruckungsstrategien, denn sie sind auch Demonstrationen spieltechnischer Überlegenheit, weil sie – scheinbar widersprüchlich – unökonomische Bewegungsabläufe bei gleichzeitig virtuosem Gesamteindruck verwenden. Diese Vorgehensweise kann sich ein Spieler nur dann erlauben, wenn er über eine überragende technische Souveränität verfügt. Wir bezeichnen dieses Verhalten mit dem Begriff *head-room-Demonstration*. In der Musikgeschichte finden sich zahlreiche Anekdoten für die Wirkung derartiger Performanzstrategien: Mozarts Klavierspiel mit verbundenen Augen gehört ebenso dazu wie Paganinis Geigenspiel auf drei und weniger Saiten.

Eine wichtige Voraussetzung, sich von der Bühnenshow beeindrucken zu lassen dürfte die Sympathie mit dem Gitarristen als Quelle des Überzeugungsversuchs sein (Eagly/Chaiken 1993). Möglicherweise ist Sympathie gegeben, wenn die Rezipienten sich und den Performer als Mitglieder einer sozialen Gruppe ansehen, in der das Gitarrensolo ein besonderes Bindeglied darstellt, ein Aushängeschild und legitimierendes Kennzeichen der Mitgliedschaft.

Das Gitarrensolo als Emblem für soziale Identität

Das Gitarrensolo ist etwas, das der Performer aus seinen Händen an seine Fans gibt. Diese Annahme gründet sich auf die bei Frith (2004) vertretene Hypothese, dass Musik besessen wird. Insbesondere Jugendliche sehen Musik als Emblem ihrer sozialen Identität an (*badge of identity*, vgl. Hargreaves/Marshall/North 2003). Beispielsweise hätte das *Eruption*-Solo von van Halen (1978) zu seiner Zeit als frisches Aushängeschild des Hard Rock angesehen werden können. Die Fans erhielten dieses Solo von Eddie van Halen als eigenständigen Track auf der Schallplatte. Damit lässt sich in der Konfrontation mit einer Fremdgruppe leicht und direkt demonstrieren: „Hör mal! Das ist Hard Rock. Das ist meine Musik“.

Es ist demnach weniger bedeutsam, was ein Gitarrensolo bei irgendeinem Rezipienten freisetzt, sondern was die Hard-Rock-Fans damit machen, wie sie die Musik einsetzen, um ihre Gruppe zu formen und gegenüber anderen abzugrenzen.

zen. Die Demonstration der eigenen Musik dürfte jedoch beispielsweise bei Techno- oder Schlagerfans auf taube Ohren treffen und einfach in den Bereich abgelehnter Musik fallen, die gedanklich nicht weiter erschlossen wird. Studien zur Offenohrigkeit, der Bereitschaft sich auf unkonventionelle Musik einzulassen, zeigen dementsprechend, dass sich die Intoleranz gegenüber fremdartiger Musik im Verlauf der Grundschuljahre formt (Schellberg/Gembris 2003; Kopiez/Lehmann 2008). Gegenüber einer Fremdgruppe wird die Demonstration der Hard-Rock-Präferenz also vermutlich eine Demonstration bleiben und niemanden überzeugen. Dies macht ein Gitarrensolo zu einem Emblem für soziale Identität. Die Aufgabe des Performers dabei ist, gutes Material bereitzustellen, das in dieser Weise verwendet werden kann.

Diskussion

Der Erfolg der Rockgitarre als american icon des 20. Jahrhunderts ist nicht zuletzt der Bühnenshow zu verdanken, in die viele Gitarristen ihr professionelles Spiel und ihre spieltechnischen Innovationen einbetten. Wir betrachteten einerseits die Situation des Gitarristen, der sich bei der Showplanung im Spannungsfeld zwischen der spieltechnischen Bewegungsoptimierung und der Sichtbarkeit seiner individuellen Showgesten bewegt. Dazu wurden vier Merkmale der Bühnenshow aufgestellt. Zentral dabei war die Erkenntnis: Show dient der Kommunikation mit dem Rezipienten. Die Entscheidung darüber, was beeindruckende Showelemente sind, die ein Gitarrensolo anspruchsvoller erscheinen lassen, ist jedoch nur aus der Perspektive der Rezipienten zu beantworten. Eine empirische Forschungsaufgabe besteht demnach darin, die Zusammenhänge zwischen den Merkmalen der Show und subjektiven Beurteilungsdimensionen zu benennen.

Eine besondere Herausforderung an die Erfindung von Showtechniken stellt die variable Entfernung zum Publikum dar: Was in den ersten Reihen gut gesehen werden kann, bleibt in 100 Metern Abstand ohne Wirkung. Elemente der Bühnenshow weisen möglicherweise einen Wirkungsradius auf, innerhalb dessen sie besonders gut zur Beeinflussung des Betrachters geeignet sind. Allen bisherigen Studien zum Einfluss der Bühnenshow ist weiterhin gemeinsam, dass professionelle Performer beurteilt wurden. Ob dagegen Amateurmusiker von einer Bühnenshow profitieren und mehr Erfolg haben können, ist noch nicht bekannt.

Dieser Aufsatz beschreibt das Rockgitarrensolo aus verschiedenen Perspektiven, die auf eine zentrale Schlussfolgerung hinauslaufen, nämlich auf die Be-

deutung des Rezipientenurteils. Die subjektiven Theorien und Erfahrungen der Performer einerseits sowie die Ansichten von Musikkritikern und -rezensenten andererseits können nicht das Verständnis der psychologischen Zusammenhänge im Kopf des Rezipienten ersetzen, der schließlich für die Soli oder allgemein für die Livedarbietungen bezahlen soll. Inwiefern die Merkmale der Bühnenshow mit dem subjektiven Eindruck beim Rezipienten zusammenhängen, muss also empirisch untersucht werden. Anfänge in dieser Richtung aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum belegen die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes am Beispiel des klassischen Repertoires (Davidson 1993; Behne 1994; Wapnick et al. 1997). Die Rockgitarre als mobiles, vielseitiges und erfolgreichstes Instrument des 20. Jahrhunderts liefert ein überaus weites Studienfeld für die Gesetze der Bühnenshow.

Anmerkungen

- 01 ▶ [<http://www.youtube.com/watch?v=rOz-AP-n8Pg&playnext=1&list=PLCoB6189Co7512C98&index=8>], letzter Abruf 24.03.2011.
- 02 ▶ Das Konzert fand in Greensboro, USA, am 29. September 2007 statt und ist einsehbar unter [http://www.youtube.com/watch?v=Mjx_GjyXCs4], letzter Abruf 24.03.2011.
- 03 ▶ [http://www.myvideo.de/watch/5878788/Spider_Murphy_Gang_Schickeria], letzter Abruf 24.03.2011.