

Daniel Kernchen

Virtuosität als Überlebensstrategie und Publikumsmagnet

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3765>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kernchen, Daniel: Virtuosität als Überlebensstrategie und Publikumsmagnet. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 183–194. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3765>.

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/>

VIRTUOSITÄT ALS ÜBERLEBENSSTRATEGIE UND PUBLIKUMSMAGNET¹

Das in der Musikwissenschaft bis heute aus verschiedenen Gründen noch immer weitestgehend vernachlässigte Phänomen der Virtuosität erfuhr bisher hauptsächlich mit Fokus auf das 19. Jahrhundert Beachtung. Diese Vernachlässigung erscheint umso erstaunlicher, als es sich hierbei um ein wesentliches Paradigma der Solokonzertkultur im 19. Jahrhundert handelte und deren bekanntesten Vertreter – wie Nicolo Paganini, Franz Liszt, Frédéric Chopin und andere – bis heute Gegenstand umfassender Untersuchungen sind. Die erste explizit monographische Auseinandersetzung wurde von Adolf Weissmann 1918 vorgelegt.² Er verortet den Virtuosen »inmitten der fahrenden Leute, inmitten der Unehrliehen« (Weissmann 1920, 18). Damit zeichnet Weissmann den Typ eines *Urvirtuosen* nach, den er außerhalb der zünftig organisierten Handwerker verortet. Er setzt ihn gleich mit Gauklern und Bettlern und führt an, dass die Kunst dieses Urvirtuosen ein »Neben-, und Durcheinander von Künsten« sei, deren Ziel es sei, auf die Sinne seiner Zuschauer und Zuhörer einzuwirken und durch die Buntheit des Gebotenen, das ist die Mischung aus Artistentum und Kunst, die Neugier zu wecken und zu befriedigen (ebd., 19). Erstaunlich und beachtenswert sind allerdings seine für diesen Zeitpunkt frühen Überlegungen zu den soziologischen Implikationen des Virtuositätsphänomens im ausgehenden 19. Jahrhundert bzw. beginnenden 20. Jahrhundert. Weissmann erkennt nicht nur die merkantile Bedeutung eines Starkultes, welchem sich der Virtuose unterzuordnen habe, sondern verortet den Virtuosen zutreffend in einem immer größer werdenden Spannungsverhältnis von Publikumserwartung, internationaler Medienlandschaft und daraus resultierendem Marktwert:

»[...] Amerika, das dem deutschen Geschäftsbetriebe Lehrmeister wird, beugt sich gern vor deutscher Musikbildung, vor deutscher Methode [...]. Der Virtuose körpert sich dem Starsystem ein, und die Reklame in Musik- und Tageszeitungen trägt seinen Namen in die Kreise rasch emporgestiegener Verbraucher« (Weissmann 1920, 156).

Erst in jüngerer Zeit scheint sich wieder ein vermehrtes Interesse abzuzeichnen, sich mit dieser letztlich sehr komplexen Thematik eingehend zu beschäfti-

gen.◀3 Loesch/Mahler/Rummenhöller führen aus, dass sich der Untersuchungsgegenstand aufgrund der bisherigen »einseitigen Fixierung auf musikalische ›Strukturen◀« einem wissenschaftlichen Zugriff verweigere (2004, 7).

Virtuosen sind jedoch nicht nur Vertreter einer musikalischen Erscheinung, sondern mithin auch Ausdruck einer in sozialen und kommunikativen Prozessen verankerten Entwicklung, welche durch die technischen und gesellschaftlichen Revolutionen des 19. Jahrhunderts eine stete Beschleunigung erfuhr und die bis in die heutige Zeit reicht.◀4

Der hier verfolgte Ansatz plädiert hingegen für eine auf das Virtuositum bezogene umfassendere Betrachtungsweise wie sie beispielsweise Gamper in Aussicht stellt (2006, 82). Das Phänomen der Virtuosität, das für die Musik des Heavy Metal geradezu konstituierend erscheint,◀5 soll nachfolgend einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

Virtuosität erschließt sich nicht, betrachtet man nur die strukturelle Seite der Musik. Dieses Manko, musikalische Erscheinungen einengend über das Mittel der klassischen Musikanalyse zu deuten, war lange Zeit prägend vor allem für die Beschäftigung mit Musik außerhalb der sogenannten Ernsthaften Musik.◀6 Dabei erscheint es offensichtlich, dass vor allem für den Bereich der Rockmusik das soziale Milieu und die spezifisch inhärenten Kommunikationsmuster als Deutungshorizont keinesfalls vernachlässigt werden dürfen. Ebenfalls scheint es nicht immer ergebnisleitend, ausschließlich die musikalische Seite zu fokussieren. Die Kritik an einer sinnentleerten »Tonflut« wird allzu schnell laut.

Im Folgenden soll durch einen etymologischen Exkurs zunächst gezeigt werden, welchen Bedeutungskomplex Virtuosität eröffnet, um die Sichtweise auf dieses Phänomen wieder zu öffnen.

Begriffsgeschichte und Bedeutungshorizont

Die Begriffsgeschichte von *virtuos* bzw. den davon gebildeten Substantiven *Virtuose* und *Virtuosität* ist sehr komplex und lässt sich zunächst bis in die lateinische Verwendungsform von *virtuosus* (Adj.) bzw. *virtūs* (*virtūtis*) = Tugend, Tüchtigkeit bestimmen. Dies wiederum stammt von *vir*, *viri* (m.) = Mann. In einer weitergehenden Bedeutung ist *virtūs* das, was einen Mann ausmache. Zu *virtuosus* werden sonach alle guten Eigenschaften gezählt, welche einen Mann in seinem jeweiligen Gebiet (Bauer, Soldat, Politiker etc.) ausmachen und auf dem er ein Spezialist ist. Aus dieser Verbindung ergeben sich die weiteren Bedeutungsstränge von Mannhaftigkeit, Kraft, Stärke, Tugendhaftigkeit und Sittlichkeit (Petschenig/Skutsch/Stowasser 1998, 554).

Beachtenswert ist, dass bereits in dieser ursprünglichen lateinischen Herleitung zwei Bedeutungskategorien herauszustellen sind – eine, die den physiologischen Aspekt betont, und eine andere, welche auf eine moralische Kategorie abstellt. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass *virtuos* und *virtuell* von dem gleichen Wortstamm *vir* ableitbar sind. *Virtuell* bezeichnet dabei eine bildhafte Kategorie, mithin eine Möglichkeitskategorie, eine den Sinnen vortäuschende – nicht vorhandende – Einbildung.◀7 Dies verweist auf die Kategorie des Performativen, d.h. dem Schaffen eines perfekten Scheins. Der Schein als die den Künstler umgebende Aura, ist wesentlicher Bestandteil eines Starkultes, beispielsweise bei Paganini, Liszt, aber auch Yngwie Malmsteen oder Steve Vai u.v.a.m.◀8 Es lassen sich demnach mindestens zwei Kategorien erkennen, welche im Zusammenhang mit *Schein* und *Einbildung* stehen: die (scheinbare) Aura einer Persönlichkeit sowie die (scheinbare) spielend leichte Bewältigung technischer Schwierigkeiten einer virtuellen Komposition.

Im italienischen Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts wird ein, durch »ungewöhnliche intellektuelle, künstlerische, physische und ethische Fähigkeiten« sich Auszeichnender, mit dem Begriff *Virtuoso* belegt (Reimer 1972, 1). Die lateinische Form *virtū* wurde seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durch das deutsche Wort *Virtuosität* ersetzt, dessen Bedeutung zunächst einen umfassenden positiven Impetus hatte. Das Wort bezeichnete sowohl den praktischen Musiker als auch den Komponisten und Musikgelehrten. Im frühen 18. Jahrhundert lässt sich allerdings eine Verengung der Bedeutung nachzeichnen, welche in ihrem Verlauf nur noch auf den praktisch ausübenden Künstler abhebt (Reimer 1996, 61). Erst mit dem beginnenden 19. Jahrhundert erhielt *Virtuosität* seine pejorative Bedeutung. Der negative Bedeutungsinhalt bezieht sich hierbei auf eine breite Kritik gegen *Virtuosität* als bloße spieltechnische Kategorie einer artistischen Höchstleistung um ihrer selbst willen, ohne eigenständigen künstlerischen Aussagegehalt (Reimer 1972, 8).

Im weiteren Verlauf der Begriffsgeschichte lassen sich mehrere Bedeutungsverschiebungen erkennen: Galt die Bezeichnung »Virtuose« anfangs sowohl für Naturwissenschaftler als auch für Künstler (Warnke 2001, 81f.), wird zunehmend der Bereich der Naturwissenschaften ausgeblendet und der Begriff einengend nur noch für den Bereich der Künste verwendet. Aber auch die Verknüpfung mit dem Dilettantentum wird aufgegeben und es erfolgt eine Beschränkung auf enorme handwerkliche Fähigkeiten und Fertigkeiten. Bemerkenswert allerdings bleibt, dass der Begriff dennoch nicht seiner semantischen Implikation beraubt werden kann: Nach wie vor bezeichnet er etwas durchaus Skurriles und Hervorstechendes.

Dem Virtuosen wurden in der frühen Neuzeit immer auch ein hohes Maß an Moral und Tugendhaftigkeit abverlangt. Stadler spricht in diesem Zusammenhang von inneren und äußeren Qualitäten; außerordentliche moralisch-geistige Qualitäten bedurften eines äußeren sozialen Umfeldes, um sich in einem Gegenstandsbereich (der Kunst) manifestieren zu können (2006, 23). Mattheson fasst dem Zeitgeist entsprechend, folgende Eigenschaften zusammen, welche einen Virtuosen auszeichneten (zit. nach Drescher 1996, 47):

- *virtus practica* (= praktische Fähigkeiten)
 - *virtus theoretica* (= theoretische Kenntnisse in Kontrapunkt & Komposition)
- diese bilden zusammen die »*virtus intellectualis*«

Unabdingbar dazu gehört weiterhin die »*virtus moralis*«, das heißt, die moralische Integrität einer Person und folglich auch die eines Künstlers. Beachtenswert ist, dass Mattheson zwar Virtuosität nicht dann abspricht, wenn einer der Komponenten fehle, es sich aber dann nicht um einen brauchbaren Virtuosen handle. Aus soziokultureller Sicht ist zu bemerken, dass für den Bereich des Heavy Metal der Topos moralischer Tugendhaftigkeit zu fehlen scheint. Durch gerade diese Abwesenheit wird jedoch der Raum für das Spiel mit dem Topos des Dämonischen und der damit assoziierten Macht eröffnet, der für die Welt des Heavy Metal grundlegend ist.

Im Bereich der musikalischen Künste wurde bereits früh darüber reflektiert, was ein »brauchbarer« beziehungsweise »unbrauchbarer« Virtuose ist und was einen Virtuosen auszeichne. Allein der Betrachtungsfokus wird zunehmend eingengt.

Man erkennt hier einen zunächst auf Universalismus angelegten Virtuositätsbegriff, welcher sowohl praktische als auch theoretische Fähigkeiten und Fertigkeiten umfasst. Bildung in jeglicher Variante erhebt einen Musiker erst in den Rang eines Virtuosen. Andererseits ist auch bereits eine Aufteilung erkennbar. Die Aufspaltung wird in der weiteren Begriffsgeschichte zunehmend an Evidenz gewinnen. Ende des 18. Jahrhunderts beginnen sich im ästhetischen Diskurs zunehmend auch kritische Haltungen, gegenüber dem lediglich einem exhibitionistischen Selbstzweck dienenden Spiel eines vollkommenen Technikers zu etablieren. Mit einem Sprung in das 19. Jahrhundert und der Etablierung des Solo-Konzertabends ist die hauptsächliche Konzentration auf die spieltechnische Seite vollzogen. Aus einem allseits gebildeten Fachmann wurde der Star und Entertainer, der auf dem Podium über das Publikum herrscht. Letztlich erfolgt eine vollkommene Reduzierung des Begriffs auf die technische Selbstdarstellung und Repräsentation zum Selbstzweck ohne jeglichen moralischen oder gar künstlerischen Anspruch. Hieraus entstand eine Kritik, welche

auf dem Gebiet des reisenden Virtuositums in der Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrt evident wurde und letztlich zu dessen Verfall führte.

Kriterien & Funktionen von Virtuosität

Sowohl im Bereich der sogenannten Klassischen Musik als auch im Bereich der Populärmusik im Allgemeinen und des Heavy Metal im Speziellen ist nicht klar, was unter virtuoser Musik bzw. Virtuosität verstanden werden kann. Dieses Defizit zeigt jedoch gerade, dass sich das Paradigma der Virtuosität gerade nicht eindimensional betrachten lässt, sondern aufgrund der Vielfalt dynamischer Konstituenten auf ein breites und heterogenes Bedeutungsfeld führt.

Eindeutig fallen zunächst die Ebene des Technischen und der vollkommenen Beherrschung selbiger in Bezug auf eine spezielle Fähigkeit, mithin der Instrumentalfähigkeiten, in diese Kategorie.◀9 Die Virtuosität eines Spielers umschreibt hierbei die vollkommene Beherrschung einer zu einem bestimmten Zeitpunkt existierenden instrumentalen Spieltechnik. Es ist leicht ersichtlich, dass somit Virtuosität nicht eindeutig zu bestimmen ist. Was zu einer Zeit ein tatsächliches technisches Reservoir darstellte (was zunächst eng mit dem spezifischen Stand der Entwicklung des jeweiligen Instrumentenbaus korreliert), kann zu einer anderen Zeit weiteren Parametern unterworfen sein und seine Attribution *virtuos* verlieren.◀10

Entscheidender Faktor von virtuosem Spiel ist zunächst die technische Höchstleistung. Dies stellt höchste Anforderungen an die koordinativen Fähigkeiten eines Musikers/ einer Musikerin. Virtuosität stellt sich als das Ergebnis psychomotorischer Optimierungsprozesse dar (Kopiez 2004, 212ff).

Die pure Geschwindigkeit der technischen Ausführung ist also scheinbar ein unstrittiger Faktor von Virtuosität. Doch allein schnelles Spiel ist nicht Virtuosität. Dass schnelles und präzises Spiel ›schwer‹ ist, davon kann hier ausgegangen werden. Allein, ob schweres Spiel als ›*virtuos*‹ gelten kann, ist hingegen nicht eindeutig zu beantworten. Allzu häufig erschließt sich dem Zuhörer nicht unbedingt der Unterschied beider Dimensionen bzw. nur der Insider oder Fachmann kann beides voneinander trennen (von Loesch 2004, 12).

Weitere Faktoren auf der Seite der technischen Ausführung sind:

- ein hohes Maß an Passagen- und Figurenwerk
- schnelle bis extrem schnelle Tempi
- Spiel in hohen Lagen (dadurch bedingt Brillanz als wesensimmanente Klangfarbe von virtuosem Spiel)
- schnelle Lagenwechsel

- schneller Wechsel von Akkord- und Melodiespiel
- häufiger Rhythmuswechsel – Verwendung ungewöhnlicher Metren → da durch Erzeugung des Eindrucks von Quasi-Improvisation im Bandgefüge
- unter Umständen Verwendung von Polyrythmik zwischen den einzelnen Instrumenten
- Erzeugung hoher Klangdichten auf dem Instrument
- Vermischung von Ton- und Geräuscherzeugung als Stilmittel

Diese Elemente müssen natürlich nicht immer alle zutreffen. Ob etwas als *virtuos* anerkannt wird, liegt letztlich in der Rezeption der Hörerschaft und des Konzertpublikums, welches sich einen akustischen und vor allem auch einen visuellen Eindruck schafft.

Wie bereits erwähnt, ist *Virtuoses* und *Schweres* nicht immer gleichzusetzen. Somit gibt es auch Techniken und Spielweisen, die zwar eine hohe Klangdichte erzeugen und sehr schnell und brillierend gespielt werden, aber im Prinzip technisch nur bedingt *schwer* sind. Sie erzeugen auf der einen Seite den Hörereindruck, etwas sei sehr anspruchsvoll – ist aber andererseits nicht mehr als beispielsweise Passagen- und Figurenwerk. Aber auch hier gibt es graduelle Abstufungen und die Übergänge sind fließend. Beispielsweise *Tapping* oder *Sweeping* auf der Gitarre erzeugen pro Zeiteinheit eine hohe Tondichte, die mit geringem Kraftaufwand erzeugt werden kann. In Perfektion erfordern diese Techniken ebenfalls ein Höchstmaß an koordinativen Fähigkeiten.

Eine nicht zu unterschätzende Rolle bei (nahezu) allen Virtuositätsphänomenen ab dem 19. Jahrhundert spielt die Rolle der darbietenden Person, die diese verkörpert. Fournier untersucht den Topos des Teuflischen, arbeitet Merkmale heraus, welche das Diabolische kennzeichnen und überträgt diese auf die Virtuosen. Historisch bezieht er sich dabei ausdrücklich auf Paganini, für welchen der Begriff des »Teufelsvirtuosen« vom zeitgenössischen Schrifttum geprägt worden ist.

Folgende Merkmale bestimmt er als idealtypisch für Virtuosität (Fournier 2001, 119ff):

- Technische Fertigkeiten
- Eitelkeit
- Seelenlosigkeit und Kälte
- der Virtuose als Attraktion
- Verführung und Anpassungsfähigkeit

Fournier verknüpft diese Elemente und kommt zu folgendem Ergebnis (ebd., 131):

»Im Virtuosen begegnet uns ein Mensch, der scheinbar übermenschliche Fähigkeiten hat, in der Realisation seiner Möglichkeiten aber einer psychologischen, seelischen Tiefe entbehrt. Er arbeitet mit profanen ›Showeffekten‹, die ihm den Zugang zu seinem Publikum erleichtern und ihm die Möglichkeit geben, seine Zuschauer/-hörer derart in seinen Bann zu ziehen, daß diese die Verführung als solche nicht wahrnehmen. In diesem Zusammenhang ist der Virtuose bemüht, den Anschein zu wecken, als tät er nicht, was er in Wirklichkeit tut: sein Publikum mit Oberflächlichkeiten blenden und zu Negativem, nämlich zu ›minderwertiger Trivialmusik‹ verführen. Seine Anpassungsfähigkeit erleichtert ihm dabei den Zugang zu seinem Publikum, dessen musikalische Bedürfnisse er erfüllt. Sein begrenzt extravagantes Auftreten und seine Eitelkeit erscheinen in diesem Kontext als kleine, den Reiz für das Publikum noch erhöhende Sonderlichkeiten eines vermeintlichen Genies.«

Es ist erkenntlich, dass Virtuosität nicht einfach auf technische Vollkommenheit abzielt, sondern aus einer Vielzahl von Bedeutungskomplexen mit Inhalt angefüllt wird. Virtuosität stellt sich darum vielmehr als ein dynamisches Gebilde verschiedenster Konstituenten dar und nicht als eine fest umreibare Erscheinung.

Erscheinungsformen und Funktionen von Virtuosität

Aus der Kombination der verschiedensten Konstituenten ergeben sich unterschiedliche Phänotypen von Virtuosität, die sich in ihrer Funktion einzeln wesentlich unterscheiden, häufig aber ineinander übergehen:

Virtuosität als Lust am Spiel (homo ludens) – diese Kategorie umfasst auch die Lust am »Entdecken«, d.h. eventuell ein frühes (unreflektiertes) Stadium von Improvisation

Diese Funktion stellt möglicherweise die ursprünglichste Funktion menschlichen Umgangs mit Musik dar. Oerter betont, dass das Musizieren den Merkmalen eines typischen Spiels entspräche. Es sei primär Selbstzweck aus intrinsischer Motivation, wobei der Handelnde sich eine zweite Realitätsebene schaffe und das Handeln durch Ritual und Wiederholung gekennzeichnet sei. Hierbei bilde das sensomotorische Spiel die Basis allen Musizierens (Oerter 1993, 293f). Die starke Betonung des handwerklich-technischen Aspekts könnte durchaus als starke Überbetonung bzw. Überentwicklung eines vom menschlichen Spieltrieb herrührenden Bedürfnisses gedeutet werden. Der Akteur der Musik (sowohl der Ausführende als auch der Rezipient) erlebe hierdurch »emotionale Veränderungen« und eine »Selbsterhöhung«, mithin »neue sinnstif-

tende Eindrücke« (ebd.). Für die Virtuosität erscheint hier in besonderem Maße die Selbsterhöhung von starkem Interesse zu sein, die sich in einer verstärkten Ekstase äußern kann. Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist das von Oertel beschriebene »Phänomen der Realitätsveränderung im Symbol-, Rollen- und Regelspiel« (ebd.). Dieser Aspekt bekommt für die Rolle, die Heavy Metal als Kultur für Jugendliche spielt und die unter anderem von Simon Frith herausgestellt wird (Frith 1983, 202ff), eine wichtige Bedeutung. Kennzeichen der meisten Jugendsubkulturen ist die Suche nach Bedeutungs- und Sinnmustern in den gesellschaftlichen Strukturen. Der virtuose Metalmusiker wird somit zur Projektionsfläche und zum Identifikationspunkt breiter Massen. Das Spiel mit Attitüden und Symbolen erfährt hier besondere Bedeutung. Hier lassen sich starke Synergieeffekte zwischen Publikum und Künstler ausmachen.

Virtuosität als Ergebnis psychomotorischer Optimierungsprozesse

Im Gegensatz zur herrschenden allgemeinen Ansicht unter Musikern führt die moderne Psychologie aus, dass die Expertise »fast ausschließlich auf dem Ausmaß an Übung beruht und natürliches Talent so gut wie keine Rolle spielt« (Anderson 2007, 356). Diese Auffassung erscheint bisweilen extrem einseitig, da sie bestimmte soziale Ausgangssituationen und die Förderung musikalischer Begabungen nicht berücksichtigt. Für den Heavy Metal zeigt sich insbesondere, dass die Ausbildung von musikalischer Perfektion auch unabhängig von den klassischen Ausbildungsinstitutionen stattfindet. Nur ein Bruchteil der mit den Heavy Metal-Bereich assoziierten Musiker hat eine Musikhochschule besucht bzw. ein klassisches Instrumentalstudium absolviert. Die Ausbildung und Fähigkeitsaneignung findet häufig über den Weg des Selbststudiums und Experimentierens statt.¹¹ Umso erstaunlicher ist in der Heavy Metal Kultur der häufige Verweis auf Musik, die einem klassischen Ausbildungsweg entstammt (sogenannte »Klassik«).

Virtuosität als Ziel kompositorischer Arbeit

Der Komponist schreibt hier explizit für den virtuellen Künstler. Die Aussage des Komponisten bleibt im Werk immanent, das heißt der Virtuose ist Instrument zur Ausführung des kompositorischen Willens oder: der Virtuose komponiert für sich selbst zum Zwecke der Selbstdarstellung. Vordergründiges Ziel ist hierbei die Präsentation technischen Könnens, wobei das Werk kaum eigenständigen Aussagegehalt hat: Artistik als Selbstzweck und »Verarmung« bzw. »Beschränkung« des kompositorischen Könnens.¹² Oftmals folgt hier der kompositorische Ausdruck den technischen Möglichkeiten und Vorlieben des Virtuosen und bleibt zumeist darauf beschränkt.

Virtuosität, die sich aus der Überwindung der bis zu einem gewissen Zeitpunkt geltenden instrumentalten Grenzen ergibt (hieraus folgt auch die Veränderbarkeit dessen, was zu einer Zeit als virtuos gilt)

Die Entwicklungen im Instrumentenbau haben daher einen erheblichen Einfluss auf die Tendenzen der Virtuosität. Dies betrifft zum einen die Spielbarkeit von beispielsweise bestimmten Spielfiguren oder die klangliche Nuancierung etc. und zum anderen die damit verbundene Reichweite von Kompositionen. Die Entstehung des modernen Konzertflügels mit Gussrahmen ermöglichte erst die Herausbildung des Konzertabends für Soloinstrument (vergleichbares lässt sich für die Streichinstrumente konstatieren). Diese Erneuerungen im Instrumentenbau wiesen erst den Weg zu einer Massentauglichkeit. Eine große Anzahl an Menschen ließ sich nur mit hinreichender Lautstärke erreichen. Somit war es möglich das Phänomen der Virtuosität, welches bis zu Mozart beispielsweise ein mehr oder minder privates (das heißt auf einen eng begrenzten und selektiven Personenkreis beschränktes) Phänomen war, in ein öffentliches zu überführen. Dies darf nicht mit der Außenwirkung verwechselt werden, ohne welche virtuos Spiel sich selbst negieren würde. Mit öffentlicher Virtuosität sei vielmehr der Aspekt des unselektierten Adressatenkreises benannt, mit welchem der Faktor der Popularwirkung eng korreliert.

Virtuosität als Attraktionselement und Publikumsmagnet

Steht das pure artistische Element im Vordergrund, um als Attraktionselement merkantile Interessen zu verfolgen, handelt es sich unter Umständen um den höchsten Grad der technischen Vollkommenheit, jedoch auch um den geringsten Grad kommunikativen Inhalts. Das Spiel erscheint aus diesem Grund vollkommen sinnentleert, da es über kaum oder wenig kommunikativen Zweck verfügt. Daraus folgt ebenso, dass eine populäre Wirkung lediglich temporär vorhanden sein kann. Für den Bereich der Rock- und Popmusik sind zwar die marktorientierten Aspekte konstituierend, aber es herrscht eine intensive Kommunikations- und Austauschstruktur, ohne welche sich ein populärer Erfolg in der Regel nicht einstellt.

Zusammenfassung

Die gegenseitige Abhängigkeit zwischen »Brillieren« und »Charmieren« (zit. nach Küster 1993, 110f) bleibt bestehen und stellt sich als wesentlich dafür heraus, breite Massen begeistern zu können. Das lyrische und das heroische Ausdruckselement sind gerade auch in der Rockmusik- und Metalmusik auf beson-

dere Weise miteinander verwoben. Virtuose Spielformen können hierbei beide Ausdrucksformen annehmen.

Vor allem das Alternieren zwischen Spannung und Entspannung, d.h. Changieren zwischen »Artistik« und »Ausdruck«, ist wesentliches Konstruktionselement jeglicher instrumental-virtuosen Darbietung. Wenn durch pure technische Höchstleistung der kommunikative Inhalt verlorengeht, bleibt zwar anfängliche Bewunderung für das artistisch Mögliche. Sie wird jedoch verdrängt von der Frage nach der Sinnhaftigkeit und stößt sonach früher oder später auf Ablehnung. Die Bewunderung technischer Höchstleistungen bleibt wahrscheinlich nur bei einem geschulten Fachmann erhalten,¹³ wohingegen die reine Artistik beim Massenpublikum schnell ihren Attraktionswert verliert, sobald nicht weitere Erwartungshaltungen befriedigt werden. Dieser Umstand lässt sich an Werken des 19. Jahrhunderts ebenso erkennen wie in einigen Stilrichtungen der Neuen Musik und der Heavy Metal-Musik. Gerade der Umstand, dass der Kontinuitätsbogen über Epochen- und Stilgrenzen hinweg geschlagen werden kann, verweist darauf, dass es hierbei um fundamentale (unter Umständen anthropologische) Grundkategorien geht, was als ein wesentliches Argument für die Beständigkeit von Heavy Metal über Generationsgrenzen hinweg gedeutet werden kann.

Der Virtuose dient hierbei als Attraktionselement und Publikumsmagnet. Seine Dämonisierung und Auratisierung, mithin die Legenden- und Mythosbildung um einen Charakter sind bereits im Vorfeld eines Konzertereignis bestimmend. Nicht auf CD oder DVD soll dies rezipiert werden. In der realen Erlebniswelt soll das Spiel mit Schein – quasi körperlich – erfahren werden. Der sehende – nicht nur per CD hörend erfahrbare – Mitvollzug des virtuos Dargebotenen ist die höchste und dichteste Form der möglichen Kommunikation zwischen Band und Publikum. Hierbei spielen im Prinzip die uralten Kommunikationsmuster von Spannung und Entspannung eine wesentliche Rolle. Gerade dieses Wechselspiel lässt sich sowohl in der Kleinform eines Solos als auch in der Großform eines Songs nachvollziehen. Mithin kann diese Form als Spiel ums Überleben – um das Überleben und Aufrechterhalten der Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient gedeutet werden.

Anmerkungen

- 01►** Der folgende Beitrag stellt die Weiterführung der Thesen meiner Masterarbeit »Virtuositätsphänomene in der populären Kunstmusik des 20. Jahrhunderts – Übertragung eines historischen Phänomens auf soziologischer Grundlage« dar. Ich danke Herrn Prof. Albrecht von Massow und Herrn Prof. Dr. Helmut Well für die vielseitigen Anregungen und zahlreichen interessanten Gespräche.
- 02►** siehe Weissmann 1918. Die Seitenangaben der folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Zweite 1920 erschienene Auflage.
- 03►** Die aktuellste Veröffentlichung zu dieser Thematik ist 2008 von Markus Preissl vorgelegt worden. Seine Betrachtungsweise ist auf den ersten Blick eine unkonventionelle, aber dennoch herauszuhebende. Indem Preissl auf die vielfältigsten musikwissenschaftlichen, kulturellen und medialen Referenzen eingeht, zeigt er einen neuen Weg auf, das Phänomen der Virtuosität unter einem äußerst weiträumigen Blickwinkel zu betrachten.
- 04►** Exemplarisch für das Liszt'sche Klavierwerk und deren konstitutive Bedingungen siehe: Samson 2003, 70ff.
- 05►** siehe hierzu grundlegend musikalisch: Walser 1993 sowie die sehr erhellende sozialgeschichtliche Studie von Pascal Fournier 2001.
- 06►** Einen umfassenden Überblick über den aktuellen Forschungsstand bietet Bielefeld/Dahmen/Großmann 2009.
- 07►** siehe hierzu beispielhaft Dauzat/Dubois/ Mitterand 1993, 812 und Gamillscheg 1997, 898. Allerdings scheint der Ursprung der französischen Form *virtuel* nicht tatsächlich geklärt. Wie dem Autor von Dr. Martin Müller-Wetzel aufgrund nicht veröffentlichter Forschungsarbeit dargelegt wurde, scheint es sich hierbei um eine Wortneuschöpfung zu handeln. Der Rückbezug auf das lateinische *vir* ist demnach nicht gesichert. Die Bedeutung des Wortes wird dennoch durch seine Verwendung im aktiven bzw. zu einer Zeit aktuellen Sprachgebrauch geprägt. Sonach lassen sich durchaus Parallelen zwischen den verschiedenen Kategorien von Virtualität und Virtuosität ziehen.
- 08►** siehe hierzu ausführlich auch Schirdewahn/Ulrich 2002.
- 09►** siehe hierzu beispielsweise: von Loesch 2004, 12; von Arburg 2006, 9; Walker 2001, 789
- 10►** von Loesch nennt diesen Umstand das »Veralten[...] von Virtuosität« und bezieht dies vor allem auf den wandelbaren Sinngehalt von »raschen Tonfolgen« in Form von Figuren- und Passagenwerk, welche »historisch bedingten [...] graduellen Abstufungen« unterlägen. Daher lasse sich ein Sinnverlust einiger historischer Werke konstatieren, welche ursprünglich mit dem Attribut *virtuos* belegt waren. vgl. hierzu: von Loesch et al. (2004, 13.)
- 11►** Mit Sicherheit gibt es keinen generalisierbaren Heavy Metal-Musikerlebenslauf; allein der Umstand der kontinuierlichen Erreichung technischer Höchstleistung außerhalb eines institutionalisierten Ausbildungsrahmens erscheint mir umso erwähnenswerter.
- 12►** vgl. hierzu auch Küster 1993, 114f.

13 ► vgl. hierzu auch Kaden 2004, 268..