

Mathias Mertens

## Medienästhetische Überlegungen zur Luftgitarre

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3768>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mertens, Mathias: Medienästhetische Überlegungen zur Luftgitarre. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 225–241. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3768>.

### 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/>

# MEDIENÄSTHETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR LUFTGITARRE

## O.

›Theorie und Praxis‹: Wann immer im wissenschaftlichen (und auch sonstigen) Diskurs die beiden Begriffe verwendet werden, stehen sie in einer bestimmten Reihenfolge: zuerst die Theorie, dann die Praxis. Das folgt einerseits einem kausalen Nützlichkeitsdenken, dass sich die intensive Reflexion von Etwas dadurch legitimieren lässt, dass sie zu Ergebnissen führt, die wieder in bestehende Prozesse eingespeist werden können und diese verbessern. Andererseits kommt darin die Auffassung zum Ausdruck, dass sich Wissenschaft immer am Anfang und Ende von Prozessen befindet. Theorie ist immer vorgängig, entweder – seltener – indem die Prozesse die Umsetzung von Theorie sind, oder – häufiger – indem die Prozesse als von einer impliziten Theorie geleitet entlarvt werden. Beides kommt in den fetischisierten Begriffen der ›Überlegung‹ und der ›Reflexion‹ zum Ausdruck, immer absorbiert die Theorieebene alles das, was von der Praxisebene ausgeht.

Ist aber auch ein anderer Modus denkbar? In dem es keine Konsekutiv-, Konzessiv-, Final- oder Kausalbeziehungen gibt, sondern Konditional- und Relativbeziehungen? Wahrscheinlich reichte es schon mal, die Begriffe einfach umgekehrt zu benutzen, von ›Praxis und Theorie‹ zu sprechen, um sich damit auseinanderzusetzen, warum sich das dann so ungewöhnlich anfühlt.

Wenn man nun aber von ›Praxis und Theorie‹ spricht, dann müsste das andere Implikationen haben, als die, die bei einem Sprechen von ›Theorie und Praxis‹ vorhanden sind. Also keine Ableitung und Wiedereinspeisung, kein Sich-Außerhalb-von-Befinden, weder am Anfang noch am Ende von Prozessen, keine Schlussfolgerungen (man beachte das Finalitätskonzept in diesem Begriff!). Das alles, während es aber auch Theorie gibt, nicht nur Praxis. Wie aber soll man diese Theorie *dokumentieren*, wenn sie weder mit Praxis identisch sein soll, noch ihr vor- beziehungsweise nachgängig sein soll? Es braucht etwas wie den Flugschreiber in Flugzeugen, der am Prozess beteiligt ist, während er sein eigenes Beteiligtsein dokumentiert und danach vollständig von seiner Beteiligung am Prozess Auskunft geben kann. Oder, besser, so etwas wie die Gram-

mophonadel, die die Musik von der Plattenrille abliest und zum Tönen bringt, während sie gleichzeitig auch ihr Ablesen mitbekommt und zu Gehör bringt.

## 1.

Wenn man als gemeiner Kulturkritiker einen Begriff braucht, um den seit Jahrtausenden andauernden Bildungsabbau und Selbstentmündigungsprozess des Menschen zu bezeichnen, dann greift man auf sie zurück: die Luftgitarre. Wenn es darum geht, dass die Leute nichts mehr können, aber alles wollen, dann hilft die Luftgitarre, anschaulich zu machen, dass nur so getan wird und nichts dahinter ist. Jemanden des Luftgitarrenspiels zu überführen ist die zeitgemäße Variante von *Des Kaisers neue Kleider*.

Zwei der meistzitierten Artikel zur Regierungszeit Schröders bedienen sich der Metapher: Cordt Schnibbens Text im *Spiegel* aus dem Jahr 1998, in dem er dem Kanzlerkandidaten bescheinigt, dass er »virtuos an der Luftgitarre« (Schnibben 1998) sei. Und Ulf Poschardts 2005er Bilanz der Schröder-Ära in der *ZEIT*, in der es heißt, dass der Kanzler zwar »in den Medien als Popstar brilliert, im Kabinett wie in der SPD [aber] zum Spielen der Luftgitarre verdammt« (Poschardt 2005) sei. Der Dämon des Uneigentlichen war nie sinnfälliger verkörpert als in der Person, die Gitarrengriffe macht, ohne je einen Ton zu erzeugen.

## 2.

So verstanden ist die Metapher allerdings aus der Luft gegriffen (vom dazugehörigen Argument ganz zu schweigen), denn die Luftgitarre ist weder auf nichts bezogen, noch steht sie für sich allein. Der Kulturkritiker sieht nur die Oberfläche des Ergebnisses und ignoriert vollständig die Umstände, aus denen diese ästhetische Praxis hervorgegangen ist. Die Luftgitarre ist als Reaktion auf kollektiv erfahrbare Musik entstanden, sie ist Ausdruck von Teilhabe an der Rock-Kultur und sie funktioniert nur als Feedback in einem Regelkreis von ästhetischer Produktion und Rezeption, als ein »vielfältigstes menschliches Echo des Gitarristen auf der Bühne« (Bentz van den Berg 1999, 8), wie es Roel Bentz van den Berg emphatisch formuliert hat, als ein Wiederhallen eines Lieds

»zwischen den Außenmauern der Welt und den Innenmauern der eigenen Seele, [...] so lange, bis das Echo, das sich mit all dem füllt, wogegen es unterwegs stößt, wie in einem Spiegel aus Schall ein menschliches Antlitz angenommen hat, das einem bekannt vorkommt« (ebd., 8f.).

Nur weil man gesehen hat, wie andere Luftgitarre spielen, spielt man sie auch selbst, wodurch die anderen sehen, dass Luftgitarre gespielt wird und sich bestätigt fühlen. Wenn die Luftgitarre überhaupt als Metapher dient, dann nur für populäre Musik. Denn die hat so schon immer funktioniert: als sich selbst bestätigende und dadurch hervorbringende ästhetische Praxis, die von einem Kollektiv von Individuen betrieben wird.

### 3.

Im Stadion hat populäre Musik in den 1980er Jahren zu sich gefunden (sie hat sich dabei wohl auch aufgezehrt, aber das ist eine andere Geschichte und soll den Kulturkritikern zur Erzählung überlassen bleiben). Populäre Musik ist hierbei nicht gleichzusetzen mit Popmusik: zwar ist sehr viel Popmusik auch populäre Musik, aber es gibt auch Popmusik, die nicht populär ist, weil sie gerade nicht in Stadien funktionieren kann und auch geflissentlich gegen diese Stadiontauglichkeit von Produzenten und Rezipienten als statusgenerierende Differenzqualität kultiviert wird. Zudem gibt es noch andere Musik, die populäre Musik ist, Rock beispielsweise und Heavy Metal – die natürlich auch ihre elitären Ausprägungen besitzen: Independent Rock (manchmal), oder Death und Black Metal (außerhalb von Norwegen).

Wie auch immer: Stadionhaftigkeit ist Telos populärer Musik, und zwar weil sie die größtmögliche leibliche Kopräsenz von Musikproduzenten und Musikrezipienten darstellt, um dieses theaterwissenschaftliche Minimalsystem zu bemühen. Im Unterschied zum Theater ist die Aufführung hier aber nicht das fetischisierte Original, sondern die Feier des bereits verkündeten Evangeliums, die Eucharistie. Man geht nicht ins Stadion, um einer Band dabei zuzuhören, wie sie Musik macht – das ist bei der zur Beschallung von 50.000 Menschen nötigen dazwischengeschalteten Technik ohnehin nicht möglich. Man geht ins Stadion, um dabei zu sein, wie diejenigen, die für die Aufnahmen, die man zuhause gehört hat, verantwortlich sind, als Oblaten dienen für die Evokation der gemeinschaftlichen Körperschaft der populären Musik. Religiös sind Rock und Pop nie deshalb gewesen, weil sie einer Gottheit gehuldigt hätten, ein Moralsystem installieren wollten oder die Fragen nach den ersten und letzten Dingen klären konnten, religiös waren sie immer nur in dieser gegenwärtigen Feier der Gemeinde, dieser Kommunion mit den Exegeten, dieser Konfirmation des Glaubens an den unzählige Male auf dem heimischen Plattenspieler oder im Rundfunk gehörten Text.

#### 4.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts brauchte es diese Stadionhaftigkeit nicht. Es brauchte sie nicht, weil sie technisch überhaupt nicht möglich war. Musik fand entweder in einem perfekt ausgearbeiteten Apparat statt, der ein genau ausartiertes Verhältnis von Instrumenten, Instrumentalisten und Zuhörern besaß, und für den seit vielen Jahrzehnten Menschen immer wieder Stücke schrieben. Oder sie fand ad hoc für eine kleine Gruppe von Menschen statt, die viel öfter selbst beteiligt waren, als dass sie bloße Zuhörer gewesen wären. Das waren die beiden Ausprägungen höfische Musik/später klassische Musik und Volksmusik.

Die sogenannte klassische Musik unterscheidet sich von anderer Musik nicht wegen eines bestimmten Habitus oder bestimmter kultureller Ansprüche (das sind alles Sekundärphänomene, die heutzutage gepflegt werden, weil sonst nichts mehr übrig geblieben ist) sondern wegen ihrer immensen Abhängigkeit von einer bestimmten technischen Anordnung. Wenn man laute wie leise Passagen produzieren, wenn man sowohl Melodien wie differenzierte Begleitung, Bässe, Mitten und Höhen haben, wenn man zudem noch ein Publikum damit beglücken wollte, dann führte kein Weg an den großen Streichergruppen und den gewieft ausgetüftelten Holz- und Blechbläsersektionen vorbei. Anders war so ein Sound überhaupt nicht zu erzeugen, der bestimmte Räume füllen konnte. Und wenn man an dieses Orchester gebunden war, dann forderte es auch einen bestimmten Stil heraus, denn die vorhandenen Instrumente in ihren entsprechenden Stärken wollten auch eingesetzt werden. An der Fantasie, dass Beethoven, hätte er die instrumentalen Möglichkeiten des späten 20. Jahrhunderts gehabt, Heavy Metal-Musiker geworden wäre, der unter anderem der Film *BILL & TEDS VERRÜCKTE REISE DURCH DIE ZEIT* (USA 1988, Stephen Herek) frönt, ist in diesem medienpragmatischen Sinn sicher etwas dran; es erscheint zumindest nicht unplausibel.

Volksmusik – und hier darf man natürlich nicht Volksmusik mit Volksmusik oder Folkmusic verwechseln, beides auf bestimmte Images und musikalische Parameter verdichtete Markenwaren, die zu einer bestimmten Zeit sehr gut multimedial zu vermarkten waren – Volksmusik dagegen zeichnete sich durch die komplette Autarkie aus, die Unabhängigkeit von jeglichem Apparat. Volksmusik musste stattfinden können, wann immer und wo auch immer Menschen Musik machen wollten, was nicht ausschloss, dass auch sie Instrumente, Inszenierungen und Ideologien benutzte, was aber nur Handhabungen waren und nicht Grundbedingungen. Als immer und überall stattfinden könnende Praxis zeichnete sich Volksmusik durch zwei Merkmale aus: 1. die Reduktion auf ein-

prägsame, einstimmige und leicht zu singende Tonfolgen, Melodien, und 2. die Kultivierung von Rhythmen. Melodien waren und sind Gefühlsträger, Rhythmen waren und sind Körperphänomene. ›Alle stimmen ein‹, das bezeichnet sehr gut, wie Volksmusik zur Herausbildung von Körperschaften wie Gemeinden funktionieren konnte.

## 5.

Was Volksmusik allerdings nachhaltig veränderte, war die elektrische Revolution, die im 20. Jahrhundert einsetzte und die eine Fülle von leicht zugänglichen und leicht zu benutzenden Apparaten mit sich brachte. Mikrophon, Grammophon und Radio konnten einmalig produzierte Melodien konservieren und verbreiten, ohne dass sie sich erst durch permanente Reproduktion durch viele singende Menschen fortsetzen und ins kulturelle Gedächtnis einschreiben mussten. Elektrisches Licht, Verstärker und Lautsprecher machten es möglich, dass in den durch Industriearbeiter gewachsenen Städten Tanzvergnügen an den Abenden nach den Arbeitsschichten in sonst dunklen Kellerräumen und nicht mehr nur Sonntag mittags in Konzertmuscheln stattfinden konnten, zudem durch eine kostengünstige kleine Instrumentalgruppe. Schließlich kam es zur Herausbildung spezieller elektrifizierter Musikinstrumente. Die kulturelle Zusammenschaltung dieser sich massenhaft verbreitenden Apparate erzeugte den großen, Produktion und Rezeption mitkoppelnden Resonanzraum, den Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (Adorno/Horkheimer 1947) richtig, aber einseitig als »Kulturindustrie« bezeichnet haben, der aber alle Aspekte berücksichtigend besser als ›Populärkultur‹ bezeichnet werden sollte. Volksmusik beziehungsweise ihre Modifikation populäre Musik unterscheidet sich von sogenannter ›Klassischer Musik‹ immer noch durch die Unabhängigkeit von speziellen Apparaten, denn die totale Elektrifizierung der Gesellschaft und die massenhafte Verbreitung der neuen Apparate sorgte dafür, dass eine neue Natur entstand, ein neuer Alltag, in dem Beleuchtung, Rundfunk, konservierte Musik und Gelegenheit zu Freizeitvergnügen ebenso selbstverständlich und unsichtbar wurden wie die Abhängigkeit von sauerstoffreicher Luft, Schwerkraft, Erdachsenschiefstand und Photosynthese.

## 6.

Als kleinere Instrumentalensembles an kleineren Orten zu Zeiten außerhalb der Arbeitszeiten mit Liedern auftreten konnten, die die Menschen bereits zuhause im Radio oder auf dem Grammophon hören konnten, entstand eine wachsende Nachfrage nach Live-Musik, die nur durch das Touren durch die Städte und die Gründung von immer mehr Bands befriedigt werden konnte. Touren war aufwändig und teuer, und je mehr Mitglieder eine Band hatte, desto aufwändiger und teurer war es; um Bands zu gründen, brauchte es Musiker, und nicht jeder war dazu geboren, ein herausragender Saxophonist, Posaunist oder Trompeter zu sein. Die Elektrifizierung eines Instruments, das bisher nur ein Schattendasein in der Rhythmussektion der Bands gespielt hatte, löste auf Dauer diese Probleme.

Denn der große Vorteil der Gitarre – dass sich nämlich sowohl rhythmische Akkorde wie auch Melodien produzieren ließen – konnte nun ausgespielt werden, weil elektrische Tonabnehmer und Verstärker ihren entscheidenden Nachteil beseitigen konnten: sie war in ihrer akustischen Fassung zu leise und zu undifferenziert, als dass sie einen Bandsound hätte tragen können. Als E-Gitarre kam sie dagegen voll zum Tragen. Hinzu kam ihr zweiter Vorteil: mit ihrer pentatonischen Stimmung ist sie ein relativ leicht zu lernendes und schnell Erfolg bringendes Instrument, das zudem noch durch eigenen Gesang ergänzt werden kann, was dafür sorgt, dass sehr viele Menschen Musiker werden, die es mit schwieriger zu spielenden und weniger zur Show geeigneten Instrumenten niemals ausgehalten hätten. Mit wichtigen Fremdwörtern ausgedrückt: die Zugänglichkeitsschwelle zu diesem Instrument ist sehr niedrig, was seine Ubiquität befördert, und durch seine Versatilität gekoppelt mit Elektrifizierung ist sein musikalischer Dominanzfaktor sehr hoch.

## 7.

Man kann alle Instrumente elektrifizieren, aber nur zwei davon haben sich als eigenständige Instrumente und nicht bloß als interessante Varianten durchgesetzt: Klavier und Gitarre, erstes als Synthesizer, zweites als E-Gitarre. Und dass es diese beiden sind, hat nicht nur den primären Grund, dass sie am verstärkungsbedürftigsten waren, um sich in einem Instrumentalensemble durchzusetzen, sondern auf Dauer dann den sekundären Grund, dass sie am überzeugendsten eine elektrische Ästhetik verkörpern können. Denn sehr schnell wurde klar, dass hier etwas Unerhörtes passierte. Nicht nur, dass die Töne schärfer

klängen, metallischer, aggressiver, das hätte man noch unter Variation des Instruments klassifizieren können, es war mit dem simplen Akt der Elektrifizierung eine phänomenologische Schwelle überschritten worden. Töne werden bei der E-Gitarre nicht mehr durch kunstvolle Werkzeuge manipuliert, sie werden durch eine Apparatur »abgenommen« und verarbeitet, sie werden entnaturalisiert und synthetisiert. Der Synthesizer verzichtet sogar auf den letzten Rest von naturalistischer Rhetorik und empfängt nur noch die Daten für Tonhöhe und Tondauer, um dann alles völlig selbstständig zu verrichten.

Immer noch, auch nach Jahrzehnten der Gewöhnung, wohnt dem Klang einer E-Gitarre eine unverständliche Fremdartigkeit inne. Wie er zustande kommt, kann man abstrakt erklären und verstehen, intuitiv begreifen kann man Elektromagnetismus allerdings nicht, nicht so wie Schwingungen eines Trommelfells, eines Resonanzbodens oder die Vibrationen eines Luftstroms in einer Röhre. Elektrizität, wenngleich ein Naturphänomen, gehört nicht zum Habitat des Homo Sapiens. Wärme, Feuchtigkeit, Luftvibration, Wellenlänge von Lichtstrahlen, Schwerkraft, Solidität, stoffliche Zusammensetzung, kurzum Thermodynamik und Biochemie, alles das sind nachvollziehbare Phänomene, weil sich die Spezies unter diesen Bedingungen entwickelt und auf sie eingestellt hat. Die klassische Elementenlehre von Erde, Feuer, Wasser und Luft ist Ausdruck dieses Verständnisses der Existenz in diesem Habitat. Elektrizität tauchte über Hunderttausende von Jahren hinweg bestenfalls als blitzschnelle atmosphärische Entladung auf, ohne dass man sie hätte fassen können, so dass sie nur als jenseitiges, als göttliches Phänomen überhaupt zu begreifen waren. Der höchste aller Götter, derjenige, der am weitesten weg von den Menschen und ihren Nöten war, der am meisten dem Göttlichen verhaftet war, musste der Blitzeschleuderer und/oder der Donnermacher sein. Denn er griff nur im äußersten Fall ein, wenn alle anderen Götter nicht mehr konnten, aber dann entlud sich sein Zorn über die Unfähigkeit und Beschränktheit der Götter und der Menschen.

## 8.

Die bislang relativ kurze Geschichte der zivilisatorischen Nutzung der Elektrizität ist nicht, wie im Fall des Feuers beispielsweise, eine Geschichte der Domestizierung, sondern eine des Verschwindenlassens. Die Pioniere der Elektrophysik wie Faraday oder Tesla versuchten Menschen noch von der Nützlichkeit und Handhabbarkeit der Elektrizität dadurch zu überzeugen, dass sie spektakuläre Experimente veranstalteten. Mit dem gegenteiligen Effekt, weil sie



ebenso magisch und naturgewaltig erschienen wie dereinst der zornige Gott und Elektrizität nicht nahebrachten, sondern die Menschen auf Distanz gehen ließen. Das Evidenz-Gebot, das für fast alle anderen Phänomene gilt – mach es mir anschaulich, dann akzeptiere ich es – ist bei Elektrizität kontraproduktiv. Erst die Anstrengungen Edisons und seiner Nachfolger, Elektrizität hinter immer perfekter an die kognitiven Fähigkeiten und die Lebensumstände der Menschen angepasste Interfaces zu verstecken, machten es möglich, dass Elektrizität genutzt wird. Die elektrischen Leitungen in Gebäuden, die Elektromotoren und Schaltkreise in Gehäusen: sie entsprechen den Nervenbahnen im menschlichen Körper, die für das Denken und die Aktivierung der Muskulatur zuständig sind, die Menschen allerdings nicht wahrnehmen müssen oder überhaupt nicht wahrnehmen können.

Durch die E-Gitarre, Verstärker und Lautsprecherboxen in Luftschwingung übersetzt wird Elektrizität allerdings wahrnehmbar, weil sie ihrer vom Menschen aus gesehenen übernatürlichen und existenzbedrohenden Eigenschaften beraubt ist; auch ihre besondere Ästhetik kann nur in der Übersetzung in vertraute Codes wie Harmonik, Melodie und Rhythmik begriffen werden. In dieser Veränderung, Vermischung und Aufbereitung kann sie dann allerdings eine immense Wirkung entfalten, ähnlich den Volumenprozenten von Alkohol in Getränken, wo ein vergleichbares Verfahren angewendet wird. Jedenfalls reagierte das Publikum auf diese elektrische Ästhetik und machte den Sound einer elektrischen Gitarre und das Wechselspiel mit den Musikern zu einem »Signifikanten« (Millard 2004a, 2) für die amerikanisierte Kultur des 20. Jahrhunderts, wie es André Millard ausgedrückt hat.

## 9.

Dass es dann nur die E-Gitarre war und nicht auch der Synthesizer, der die performative Mitkopplung und die elektrische Ästhetik befördert hat, liegt an ihrer körperlichen Beziehung zum Musiker. Die E-Gitarre ist das einzige Instrument, das zum Gestischen geeignet ist. Sie kann sich vollständig an den Körper des Spielers anschmiegen, etwa bei der rhythmischen Akkordbegleitung, um dann aber expressiv gelöst zu werden, etwa beim Solo, sie kann dem Publikum wie eine Monstranz hingehalten werden, ohne dass ihr Spiel aufgegeben werden müsste. Somit kann man Spielen vorspielen, Musikmachen machen. In diesem Moment, da sie sich vom Körper löst, um dann auch wieder zu ihm zurückzukehren, liegt ihre Sexyness. Bläser und Kleinstreicher sind zu kopfverbunden, als dass sie vom Körper gelöst werden können. Klavier, Schlagzeug und

auch Großstreicher sind zu eigenständig, als dass sie sich mit dem Musikerkörper verbinden könnten. Die unglaubliche Akrobatik eines Jerry Lee Lewis am Klavier war genau das: die Vorführung eines begnadeten Akrobatenkörpers an einem starren Sportgerät. Und nicht das Wechselspiel zwischen zwei Körpern in permanenter Umarmung und Abstoßung, in Verschmelzung und Auflösung. Die Versuche in den 1980er Jahren mit Umhängekeyboards eine ähnliche Sexyness zu erreichen, kamen zu spät. Zu sehr hatte sich das Bild vom starren Klavier und der beweglichen Gitarre eingebrannt, als dass man die Umhängekeyboards nicht als verzweifelte und somit lächerlichen Nachahmungsversuch sehen konnte.

## 10.

Beiseite gesprochen: die vielbeschworene phallische Qualität der Gitarre ist zwar ohne Zweifel vorhanden, sie ist aber nur ein Aspekt von vielen. Genau so häufig wird von der Gitarre als Frauenkörper gesprochen, was paradox ist, denn wie kann sie gleichzeitig Penetrierungsorgan und zu penetrierender Körper sein? Das Paradox löst sich nur dann auf, wenn man die Anmutung an einen Geschlechtsakt zwischen zwei Menschen als den Versuch der Übersetzung des Geschehens in eine vertraute und verständliche Kategorie begreift. Tatsächlich ist es zu polymorph pervers, als dass man es säuberlich in Männliches und Weibliches trennen könnte. Einzig das Geschlecht des Musikers ist identifizierbar und so werden seine oder ihre männlichen oder weiblichen Gesten mit diesem Körper verbunden, während seine oder ihre komplementären Gesten unbeachtet bleiben. Natürlich reckt ein männlicher Gitarrist die Gitarre im 45-Grad-Winkel von seinem Körper abstehend nach vorne, was man als Präsentation des erigierten Penis lesen kann, aber ebenso krümmt er sich zusammen, während sich die Gitarre flach in seinen Schritt presst, was in einer freudianischen Deutung der Performance unterschlagen wird, weil es nicht in den Kram passt.

## 11.

Diese Flexibilität der Gitarre und nicht eine kompositorische Neuerung ist dafür verantwortlich, dass eine neue Art Musik entstand: Rock'n Roll. Marty McFly spielt in ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT (USA 1985, Robert Zemeckis) *Johnny B. Goode* (Chuck Berry, JOHNNY B. GOODE 1958) und nicht *Rock Around the Clock* (Bill Ha-

ley and His Comets, *Rock AROUND THE CLOCK* 1954), um die Gesellschaft des ›Enchantment Under the Sea‹-Dance mit Rock'n'Roll bekanntzumachen. Denn während Bill Haley die Gitarre immer noch hauptsächlich auf ein Rhythmusinstrument im Dienste des Gesamtarrangements reduzierte, selbst immer noch den Habitus eines traditionellen Bandleaders pflegte, und das Gitarrensolo in guter Jazz-Combo-Manier einen festdefinierten Platz durch einen Soloinstrumentalisten hatte, entwickelte die Gitarre in *Johnny B. Goode* ein entfesseltes Eigenleben, das Chuck Berrys Körper mitriss und über die Bühne zucken ließ. Der Song beginnt bereits mit einem Gitarrensolo, völlig allein im Raum, um sich dann durch einzelne Schlagzeug- und Bassschläge in einen Rhythmus und in den Kompromiss eines Riffs zwingen zu lassen, nicht etwa zur rhythmischen Akkordbegleitung, sondern zum Changieren zwischen Gestischem und Soma-tischem. Dieselbe Gitarre, dasselbe Bluesschema, dieselbe Zeit, und dennoch grundverschieden. Bill Haley erzählt eine Geschichte vom Rocken und Rollen (dem einstigen Slang-Wort für Sex), erzählt, wie toll er und die Frauen es am Wochenende treiben, und die Zuhörer haben einzig und allein diesen Bericht, um es glaubwürdig zu finden. Chuck Berry will auch etwas erzählen, aber seine Gitarre fährt ihm permanent dazwischen, treibt ihn, wird eingefangen, um wieder auszubrechen, solange, bis beide Körper einen gemeinsamen Rhythmus finden, in dem sie sich bewegen können. Hier sind Zuhörer auch Zuschauer des Treibens und können den Rock'n'Roll bezeugen.

## 12.

Höchstwahrscheinlich hat er es nicht erfunden, es hat sicherlich andere gegeben, die es vor ihm gemacht haben, da wird noch viel Suche in Archiven vonnöten sein, um diesen Punkt mit absoluter historischer Akkuratess zu klären, aber Chuck Berry hat es so populär gemacht, dass man es mit ihm in Verbindung bringen kann: Chuck Berry ließ sich von der Gitarre elektrifizieren. Denn die Bewegungen, zu denen die Gitarre ihn trieb, haben für sich genommen etwas so Unnatürliches, dass sie nur in Kombination mit der übernatürlichen, hereinbrechenden und gewalttätigen Ästhetik des Elektrischen in der Musik sinnvoll sind. Sein Rutschen auf einem verkrampften, gekrümmten Bein, angetrieben durch konvulsivische Zuckungen des anderen ausgestreckten Beins, als »Duckwalk« zu bezeichnen, ist ein kläglicher Versuch, Organisches zu behaupten, wo bloße Physik waltet. Viel besser wäre es mit dem Voltaschen Experiment zu vergleichen, wo Froschschenkel der Willkür von elektrischer Spannung unterworfen waren und sich nach Belieben des Experimentators beugen und

strecken ließen. Und auch die Krümmungen des Körpers und das immer wieder zur Grimasse verzerrte Gesicht, das Herumschleudern der Gitarre, das abrupte in die Knie-Fallen und ebenso abrupte wieder Heraufschnellen erinnern stärker an einen Körper, der an Starkstromelektroden angeschlossen ist, als an einen Tänzer zur Musik. Chuck Berrys größter Schüler, Angus Young, hat nicht nur dessen Duckwalk übernommen und intensiviert, er hat auch diese Ästhetik der Elektrifizierung unverhohlen dargestellt, am sinnfälligsten sicherlich auf dem Sleeve von AC/DCs POWERAGE-LP (1978), wo er auf der Rückseite in normaler Haltung, auf der Vorderseite in gleicher Position, allerdings mit zurückgeworfenem, strahlendem Kopf, verzerrtem Gesicht und Stromkabeln an den Armen dargestellt ist.



Abb.1: Der Duckwalk in den Variationen von Chuck Berry und Angus Young

### 13.

An diesem Punkt der Geschichte begann sich eine neue kulturelle Form zu entwickeln: der Guitar Hero. Chuck Berry ließ sich nicht elektrifizieren, weil die Gitarre es so wollte; die Elektrifizierung fand statt, weil Menschen ihm dabei zusahen, wie er Musik machte, und er sich durch ihren Blick auf sein Gitarrenspiel selbst beobachten konnte. Und die Elektrifizierung machte ihn nicht hilflos, denn er schaffte es ja weiterhin Gitarre zu spielen und sich immer wieder aus den Krämpfen zu befreien. Das Musikmachen wurde zum Drama, aus dem er als Held hervorgehen konnte, nicht als Sieger, aber als jemand, der dem Dämon trotzen konnte und nicht besiegt worden war. In dieses Drama stiegen dann sehr viele Gitarristen ein, manche mehr, manche weniger, manche überzeugender, manche nur epigonal. Die Liste von Eigenschaften, die André Millard für den Guitar-Hero ausmacht, liest sich wie ein klassischer Mythos: Der Guitar Hero verkörpert Transzendenz und Magie, pendelt zwischen Genie und Wahnsinn. Tragisch ist sein Leben, weil er höchst intensiv lebt, sich dabei aber selbst zerstört, denn nur er kann sich besiegen, nicht der Dämon ihn. Gesegnet mit sexueller Macht bleibt er dennoch ein einsamer Mensch. Zwar ist er Initiator instrumentaler Evolutionsprozesse, in seiner Virtuosität und seinem Improvisationsvermögen aber unerreichbar. Seine Einzigartigkeit zeigt sich in einer spezifischen Körperlichkeit und bestimmter Trademark-Moves auf der Bühne. Schließlich besitzt er sogar ein eigenes Gitarrenmodell, das nur er imstande ist,

zu spielen (auch wenn alle es kaufen, um so zu sein wie er). Und natürlich muss er früh sterben, einsam, als Denkmal seiner selbst (Millard 2004b).

Es ist unerheblich, dass die Liste real wohl nur auf Jimi Hendrix zutrifft, von dem sie auch direkt abgelesen worden ist, wichtiger ist, dass sie das Skript ist, dem viele Gitarristen im Anschluss an Chuck Berry auf der Bühne gefolgt sind. Ein ungeschriebenes Skript, das sich durch das Erleben von Guitar-Heroes auf der Bühne verbreitet und verfeinert hat. Nicht nur durch Musiker, sondern auch durch das Publikum. Denn an demselben Punkt der Geschichte beginnt etwas, was nicht zu erklären wäre, handelte es sich um ein rein mechanisches Phänomen, das durch das Spielen einer Gitarre entsteht, so wie der Watschelgang von Jockeys, die Kurzsichtigkeit von Viellesern oder die Bräune von Surfern. Das Publikum imitierte die Bewegungen, es spielte dasselbe Skript und ließ sich von der Musik zu denselben Zuckungen verleiten, die auch den Gitarristen durchfuhren. Es spielte Luftgitarre. Zwar nur zu ausgewählten Passagen und eingebaut in sonstiges Verhalten wie Tanz oder rhythmisches Klatschen oder Wiegen im Fluss der Musik, aber immer wieder dann, wenn es ebenso überwältigt war vom Gitarrensound wie der Gitarrist auf der Bühne.

#### 14.

Die Luftgitarre – und damit ist der gesamte ästhetisch-praktische Komplex gemeint, nicht nur der leere Raum zwischen den beiden Händen – die Luftgitarre brachte und bringt immer noch eine neue Erkenntnis: Es ist nicht die Gitarre, mit der der Gitarrist kopuliert, es ist nicht dieses elektrifizierte Stück Holz, das ihn überwältigt und in Zuckung versetzt, sondern es die Musik, dieser fremdartige Sound, der nach einem Interface sucht. Der Körper der Gitarre ist genau das, eine Metapher im Wortsinne: ein Hinübertragendes, nicht mehr, aber auch nicht weniger, Transportmittel zwischen dem Körper der Musik und dem Körper des Spielers. Am expressivsten und damit überzeugendsten ist Luftgitarrenspielen, wenn Spielerkörper und Musikkörper miteinander im Riff verschmelzen, was dann am besten gelingt, wenn die Metapher Gitarrenkörper perfekt benutzt wird. Oder, wie es die Verantwortlichen für die *Air Guitar World Championships* formulieren, wenn »airness« erreicht wird, was »die besondere Gabe« meint, »die bloße Imitation zu transzendieren und das Luftgitarrenspielen zu einer eigenständigen Kunstform zu erheben«.

Deshalb kann man sagen, dass auch auf der Bühne Luftgitarre gespielt wird, neben dem E-Gitarrenspielen. Manche E-Gitarristen sind begnadete Gitarrenspieler, aber miserable Luftgitarristen, vielleicht wäre Eric Clapton dafür ein

geeignetes Beispiel, manche sind keine virtuosen Gitarrenspieler, aber hervorragende Luftgitarristen, was man beispielsweise von Angus Young sagen könnte, und natürlich gibt es die, die beides sind, Großmeister der E-Gitarre wie der Luftgitarre, Eddie Van Halen ist wohl so einer. Und wenn man anfängt, diese Beispiele zu bezweifeln und zu diskutieren, bestätigt das, dass die Kategorien intuitiv begriffen und bestätigt werden.

Dass es Menschen gibt, die überhaupt keine Gitarrenspieler sind, aber virtuose Luftgitarristen, ist zunächst allerdings kontraintuitiv. Denn es muss ja die Musik geben, zu der man sich mit der Luftgitarre verhalten kann, es muss das Gitarrenspiel geben, das die Grundlage für alles ist. Aber hier setzt wieder die popkulturelle Mitkopplung ein, bei der alles wiederholt wird, und die in dieser permanenten Wiederholung konserviert. Die Musik, die dereinst gespielt und aufgezeichnet und von vielen in dieser aufgezeichneten Form gehört wurde, ist auf der Bühne ohnehin eine Wiederholung dieser Aufzeichnung, selbst in ihrer Variation, die als solche nur im unauflöselichen Bezug zum »Original«, der initiativen Aufzeichnung, funktioniert. Und so stört es nicht, wenn die Musik beim Bühnenauftritt vom Band kommt, wenn die Musiker nur das Musikmachen und die Überwältigung durch die Musik überzeugend verkörpern. »Playback« bedeutet eben nicht nur »im Hintergrund eingespielt«, sondern auch »zurück gespielt«. »Playback« ist immer auch ein Zurückspielen zum Druckstock, von dem alle Kopien gezogen worden sind. »Playback« könnte als Synonym für »Luftgitarre« benutzt werden, beziehungsweise als Gattungsbezeichnung für mehrere ähnliche Praktiken, von denen eine Luftgitarre ist.

## 15.

Luftgitarre wird inzwischen auf zwei Weisen gespielt. Es gibt weiterhin die spontane Fassung, bei der ein kurzer Moment des sich als Guitar-Hero-Fühlens zum Ausdruck gebracht wird, eine triumphale Geste, die sich des Signifikanten E-Gitarre bedient. Beispiele dafür finden sich in amerikanischen Teenager-Komödien zuhauf, am bekanntesten sicherlich die Sequenz in *LOCKERE GESCHÄFTE* (USA 1983, Paul Brickmann), als der von Tom Cruise gespielte Joel Goodsen nach der Abreise seiner Eltern durch das sturmfreie Haus rennt und zu *Old Time Rock and Roll* von Bob Seger (*STRANGER IN TOWN* 1979) playback singt und (ein klein bisschen) Luftgitarre spielt. Auch Bill und Teds reflexartiges Luftgitarrenspiel, wann immer sie etwas begeistert, fällt in diese Kategorie.

Darüber hinaus gibt es aber auch das Luftgitarrenspielen als Performancekunst, bei der Menschen im Rahmen von oder außerhalb von Wettbewerben

vor einem Publikum spielen, das genau das betrachten will. Und an diesen Performances lässt sich das kulturelle Skript, dem Guitar Heroism folgt und das in der Performance wiederholt geschrieben wird, sehr genau ablesen. Sie sind Essays zur Metapher E-Gitarre, für ein gebildetes Publikum, das jahrzehntelang die musiktechnische Entwicklung des E-Gitarrenspiels, die Posen der Rockstars und die Moden des Sounds studiert und verinnerlicht hat.

## 16.

Wenn man sich heute Zac Monros Auftritt bei den *World Air Guitar Championships* 2001 auf Video anschaut, dann ist man, wenn man die Meisterschaften der Folgejahre verfolgt hat, verblüfft, wie asynchron seine Performance und wie unkoordiniert die Dramaturgie ist. Aber dann sind es genau diese Momente, die es immer noch so überzeugend machen, wie es für die Punkerichter gewesen ist, die ihn zum ersten nicht finnischen Luftgitarrenmeister machten und dadurch diese Veranstaltung von einem kuriosen Programmteil eines regionalen Musikfestivals zu einem weltweit bedeutenden Kulturereignis machten. Zac Monroe steht auf der Bühne und versucht einigermaßen entspannt dem Rhythmus der Powerchords zu folgen, kann sich den aggressiven Fills aber nicht entziehen, die in seinen Körper schießen und ihn zu Klappmessern treiben, woraufhin sein Körper hoch und runter gehoben wird wie ein Kolben in einem Motor. Und einmal entbunden von der Schwerkraft, bringen ihn die Fills in der Luft zum Trudeln, so dass er sich um seine Achse dreht, bevor er wieder herunterfällt, um dann von den Powerchords wieder hochgedrückt zu werden. Was Zac Monroe somit zum Ausdruck brachte, war die Demonstration des Prinzips, dass

der Spielerkörper vom Körper der Musik penetriert wird, von seiner aggressiven und abiologischen Elektrizität. Das ungläubige Gesicht, das er nach dem Ende des Auftrittes macht, das verlegene Verrücken seiner Mütze, zeigen an, wie überwältigt er tatsächlich war, wie stark er sich der Musik hingeeben hat und ihr keine eigene Form aufdrücken wollte, wie naiv diese Performance tatsächlich gewesen ist.

Ganz ähnlich, aber mit absolut gespielter und kontrollierter Naivität und deshalb ungleich präziser und dramatischer, war Geeky Gisberts Auftritt bei der Deutschen Luftgitarrenmeister-

Abb 2.: Geeky Gisbert während der Deutschen Luftgitarrenmeisterschaft 2009 in Berlin



schaft 2009 (s. Abb. 2). Hier konnte man das Drama der Elektrifizierung als in all seinen Facetten und Implikationen durchdachte Tragödie erleben. Das Publikum sah die Geschichte eines schwächtigen, zurückhaltenden Nerds, dem der Rock'n'Roll als Epiphanie widerfährt, als die Gitarre Angus Youngs in *Let there be rock* (AC/DC, LET THERE BE ROCK 1977) aus dem Himmel auf ihn niederkommt und ihn willenlos zucken lässt, brutal von einer Seite der Bühne auf die andere zerrt, ihn zu Boden schmeißt, hilflos hin und her rollen lässt und schließlich, als sie genug hat, wieder von ihm lässt und ins Jenseits schwebt, aus dem sie gekommen ist. Zurück bleibt der verzweifelt ihr nachspringende Geeky Gisbert, der die brutale Übermannung als echte Lebendigkeit erfahren hat und nicht davon lassen will.

## 17.

Das genaue Gegenteil, aber ein ebenso durchdachter Essay über das, was beim E-Gitarrenspielen vor Publikum geschieht, war The Tarkness' Weltmeisterperformance 2004. Zu dem zum Klischee für Gitarrenvirtuosität gewordenen *Eruption* von Eddie Van Halen (VAN HALEN 1978), macht er nichts außer die virtuoson Fingerbewegungen auf dem Griffbrett auszustellen, mit Kopfnicken und Zeigen mit der rechten Hand zu unterstreichen und insgesamt ein körperliches Unbeteiligtsein zu demonstrieren. Mit der Schlusspointe, dass die Gitarre explodiert und ihn zu Boden wirft, es schließlich also doch zur Überwältigung kommt. »Es rockt nicht!« sagt er damit, es ist bloßes Gitarrenspiel, bewunderungswürdig, intellektuell anregend, kulturhistorisch von großer Bedeutung, aber ohne den geringsten Körperbezug und damit bar jeder Airness. (Womit aber nur das kommentierte Objekt *Eruption* gemeint ist, und nicht die Performance von The Tarkness, die eben in ihrer Darstellung von Nichtkörperlichkeit eminent körperlich war.)

## 18.

Zwischen diesen Polen der überwältigenden Elektrifizierung und der totalitären Gitarrenzähmung befinden sich nun die allermeisten anderen Auftritte von renommierten Luftgitaristen. Sie stellen das Anschmiegen und Abstoßen der Gitarre, das Elektrifizieren und das dagegen Triumphieren im stetigen Wechsel dar und perpetuieren somit die kulturelle Form, indem sie die Möglichkeiten innerhalb dieser Grenzen ausloten.



Eine der wichtigsten Performances in diesem Sinne war sicherlich C. Diddys Choreographie zu Extremes *Play with me* (EXTREME 1989), mit der er 2003 die US-amerikanische und im Anschluss die Weltmeisterschaft gewinnen konnte. C. Diddy tritt hier mit brutalem Ernst auf, stellt bei virtuoson Passagen immer wieder das imaginäre Griffbrett aus, um danach aber erneut von der Musik hin und her geschleudert zu werden. Das alles, während er in einem seltsamen Kostüm aus Superheldenumhang und *Hello-Kitty*-Brustpanzer steckt, das seinen unförmigen Bauch frei lässt und den Anschein von fehlender Körperbeherrschung vermittelt. Was C. Diddy so überzeugend machte, war diese konsequente Ambivalenz in seinem Auftreten, diese Bewegung exakt auf der Grenze zwischen Ernst und Lächerlichkeit, zwischen Chaos und Kontrolle, diese absolute Beherrschung der Gitarre bei gleichzeitiger körperlicher Unterlegenheit.

## 19.

In gewisser Weise kann man sagen, dass Luftgitarre nicht das Uneigentliche verkörpert, wie es der gemeine Gebrauch als Metapher will, sondern das Eigentliche in einem existenzialphilosophischen Sinne. Oder, besser noch, sie bringt die Idee des Ganzen zum Ausdruck, ohne dass sie zu einem realen Bild greifen müsste, dass dann wieder nur ein Abklatsch der Idee wäre, wie Platon enttäuscht feststellen würde. Die Definition für Airness der *World Air Guitar Championships* ist deshalb zwar kulturpolitisch richtig als Rechtfertigung und Aufwertung des eigenen Tuns, sie ist aber falsch in dem Sinne, dass nicht der Performer die bloße Imitation transzendiert und zu einer eigenständigen Kunstform macht, sondern dass er sich so darauf einlässt, dass er die eigenständige Kunstform emaniert. Und dieses Einlassen ist eine Praxis, die Theorie ist, eine ›Schau des Göttlichen‹, wie man das griechische *theoria* richtig übersetzen müsste, eine Betrachtung der Wahrheit unabhängig von ihrer Realisierung.

Airness als Begriff besitzt dann diese schöne Anmutung des Flüchtigen, des Ätherischen, des Geistigen, des Auratischen, so dass er wohl nicht nur für das Luftgitarrenspielen gilt, sondern allgemein zur Beschreibung einer bestimmten Qualität von Instrumenten, Werkzeugen, Apparaten, Techniken, kurzum: Medien dienen kann. Luftgitarre ist wohl nur das sinnfälligste Beispiel für ein allgemeines medienästhetisches Prinzip: den Airnessfaktor von Medien, den man so definieren könnte: Wenn ein Medium ein Publikum hat, es also ein Massenmedium ist, findet der Umschlag vom Medium zur Metapher umgekehrt proportional zur Aufwändigkeit und Zugänglichkeit seiner technischen Beschaf-

fenheit statt. Das Telefon, beispielsweise, hat keinen Airnessfaktor, weil es kein Publikum für Telefongespräche geben kann, durch das man sich selbst beim Telefonieren erleben kann – die Virtuosen des Telefonierens, die es zweifelsohne gegeben hat und immer noch gibt, bleiben unentdeckt und können sich am Publikum nicht zur Airness hochschaukeln.

Die Massenmedien Film und Fernsehen andererseits waren jahrzehntelang technisch zu aufwändig und zu wenig zugänglich, als dass die Macher sich durch Publikumszuspruch hätten überwältigen lassen, um entfesseltes, reines Bewegtbild zu produzieren. Wenn sie es doch taten, wie etwa Fellini in *8(½)* (Italien/Frankreich 1963, Federico Fellini) oder Alexander Kluge in seinen Filmen und späteren Fernseh-Produktionen, dann konnte es nur im Kunstdiskurs interpretiert werden, weil das Publikum vom Entstehungsprozess ausgeschlossen war. Die Verbesserung der technischen Voraussetzungen durch Heimvideokameras und -recorder, ließ das System in die andere Richtung kippen, weil nun zwar jeder etwas machen konnte, aber kaum jemand dabei zuschaute. Erst die Möglichkeit, durch flächendeckende Breitbandverbindungen und entsprechende Plattformen wie *Youtube* seine Videos im Internet zu präsentieren und gezielt für diesen Mitkopplungsraum zu produzieren, schuf die Möglichkeit, nicht nur Videos zu machen, sondern auch das Videomachen zu machen, indem man sich durch das instantane Feedback so erleben konnte.

Schreiben dagegen besitzt, seitdem es durch den Druck ein Massenpublikum bekommen hatte, schon lange einen immensen Airnessfaktor. Das Bild des Schriftstellers verbreitete sich ebenso gründlich wie die Schriften, und so wollten Menschen nicht nur die Aura der bewunderten Schriftsteller abschöpfen, indem sie ihnen schrieben, sie besuchten, zu ihren Lesungen gingen, sondern auch die Airness erlebten, wenn sie lasen und so taten, als fielen ihnen jetzt gerade diese Worte ein, die die Zuhörer bereits kannten. Neben dem Wunsch, Gitarrenspielen zu lernen, weil sie Luftgitarre spielen wollen, wollen wohl immer noch viele Gerade-Pubertierende und Immer-Noch-Pubertierende ein solcher Schriftsteller werden, wie es Kafka, Hesse, Hemingway, Kerouac, Thompson und andere gewesen sind. Nicht, weil sie etwas zu schreiben hätten, sondern weil sie die Airness des Schreibens verströmen wollen und sich zu diesem Zweck an Lyrik und Kurzprosa versuchen.

## 20.

Es rockt derjenige, der in irgendeiner Praxis zusammen mit seinem Publikum zu Theorie wird. Und diejenige sowieso.