

# **„Personal Style“ im Spiel der E-Gitarre“**

Zusammenhänge zwischen Persönlichkeitsfaktoren des Big Five und dem Instrumentalspiel – Entwicklung eines theoretischen Konstrukts.

## **Masterarbeit**

zur Erlangung des Grades Master of Arts (MA)  
im interuniversitären Masterstudium Musikologie

an der Kunstuniversität Graz

vorgelegt von  
Stephanie GMEINER

am Institut für Musikwissenschaft

Begutachter Ao. Univ.-Prof. Dr.phil. Werner Jauk

Graz, 2017

### **ABSTRACT (dt.)**

Individuelle Unterschiede im (expressiven) Verhalten sind es, welche Persönlichkeit und ihre Eigenschaften konstituieren. Musik und Formen des Musizierens sind als verschiedene Verhaltensweisen anzusehen, die jedoch gefiltert und geformt, mediatisiert durch Kulturtechnologien zu Tage treten. Das Spiel der für die Popmusik unabdingbaren E-Gitarre stellt derart expressives, kulturtechnologisch geformtes Verhalten dar. Wie auch expressives Verhalten auf verbaler und nonverbaler (gestischer) Ebene hat es seinen Ursprung in physiologischen Erregungszuständen und ist an den Körper gekoppelt. Innerhalb eines somit entstehenden anthropologischen, medientheoretischen und psychologischen Kontexts stellt sich die Frage nach der Möglichkeit „Personal Style“, also individuellen Unterschieden im Spiel der E-Gitarre wie es auch in anderen expressiven Verhaltensformen zu Tage tritt, beobachten und strukturieren zu können. Unter Bezug zum Fünf-Faktoren-Modell der Persönlichkeit und dortigen Verbindungen zu expressiven Eigenheiten in Verbindung mit Ausprägungen von Persönlichkeitseigenschaften wird der Versuch unternommen, ein theoretisches Konstrukt zu entwickeln, welches es erlaubt „Personal Style“ im Spiel der E-Gitarre zu beobachten.

### **ABSTRACT (engl.)**

Individual differences in (expressive) behaviors are constitutional for personality and its traits. Music as such and as performance can be understood as forms of expressive behavior, that are filtered and formed, or mediatized via cultural technologies. Thus, playing the electric guitar as important part of pop music and pop culture is such mediatized expressive behavior. As verbal and nonverbal expression (such as gestures), its origin are bodily arousal states and adaptive processes. Within this context of anthropology, media theory and psychology the question of the possibility to observe and structure “Personal Style” as individual differences in playing the electric guitar is asked. In relation to the Five Factor Model of Personality and given connections between extraversion and openness as two of its traits, certain expressive behaviors and music, this thesis tries to develop a theoretical construct, which allows to observe “personal electric guitar playing style”.

## INHALT

DANK.....	0
ANMERKUNGEN .....	0
I EINLEITUNG .....	1
II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG.....	3
1 ERREGUNG - BEWEGUNG - EXPRESSION .....	3
1.1 (Pop-) Musik und das nackte Überleben .....	3
1.2 Expression und Expressives Verhalten .....	5
1.3 Mensch und Kultur .....	6
2 DAS SPIEL DER E-GITARRE .....	9
2.2 Ein Pop-Symbol, seine Technik und Spielweisen .....	9
2.1 Das Instrumentalspiel.....	11
2.3 Das „freie Spiel“ und Improvisation .....	13
2.4 Expertise .....	17
3 PERSÖNLICHKEIT .....	18
3.1 Konzept und Begriff.....	18
3.2 Das Fünf-Faktoren-Modell .....	19
3.3 Das Fünf-Faktoren-Modell in der Forschung.....	23
4 ZUSAMMENFASSUNG UND FRAGESTELUNG .....	25
III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS .....	27
1 EXTRAVERSION .....	27
1.1 Extra- und Introversion .....	27
1.2 Forschung und Hypothesen .....	28
2 OFFENHEIT .....	29
2.1 Offenheit gegenüber neuen Erfahrungen.....	29
2.2 Forschung und Hypothesen .....	30
3 SPIELWEISE UND INSTRUMENTALSPIEL.....	32
3.1 Spielweisen und Stil .....	32
3.2 Der Blues und seine Spielweisen.....	33
3.3 Fähigkeiten und Kenntnisstufen .....	35
4 ZUSAMMENFASSUNG UND HYPOTHESEN .....	37
IV DISKUSSION UND VERSUCHSAUFBAU .....	39
1 Versuch.....	39
2 Limitierungen – Probleme .....	42
V AUSBLICK .....	44
Literaturverzeichnis .....	46

## DANK

an

meinen engagierten und bemühten Betreuer Werner Jauk; kollegiale, hilfsbereite und entspannte StudienkollegInnen des Masterstudiums und Doktorats der Musikologie; den menschenfreundlichen administrativen Apparat der KFU und KUG Graz; meine Gitarre; die Jamsession des Clubs Vakuum e.V. in Graz; eine übermäßig leistungsorientierte Gesellschaft; Aspirin Migräne; alle Menschen in meinem sozialen Umfeld, die ein auf und ab in meiner sozialen Präsenz und Verträglichkeit im letzten Jahr (gut) weggesteckt haben; moderne Unterhaltungstechnologie; den Zufall;

## ANMERKUNGEN

Zitiert wurde nach den Richtlinien der APA. Literaturverweise befinden sich dementsprechend im Fließtext. Fußnoten enthalten inhaltliche, ergänzende Kommentare zum Fließtext, kurze Erklärungen oder Definitionen. Die vorliegende Arbeit ist auf Deutsch verfasst, enthält jedoch gelegentliche englische Originalzitate, Fachausdrücke oder sonstige Inhalte, die das Verständnis der englischen Sprache zum Lesen und Verstehen notwendig machen. Der Autorin ist bewusst, dass notwendige direkte oder indirekte Übersetzungen zwischen der englischen und deutschen Sprache problematisch sein und Bedeutungen leicht verändern können. Deshalb wird möglichst wörtlich und direkt übersetzt wo dies nötig ist, Originalzitate jedoch in der Originalsprache belassen. Abbildungen ohne Quellenangabe sind selbst erstellte Grafiken und Tabellen.

### I EINLEITUNG

Die E-Gitarre ist elementarer Bestandteil der Popmusik (Coelho, 2003, S. 9–10). Sie ist nicht nur durch einen Jahrhundert prägenden Kult zum „Über-Icon“ (einer Jugendgeneration) und „[...]meist mystifizierte[m] Instrument des Pop [...]“ geworden (Jauk, 2007, S. 273). Auch ihre Spielweisen und Sound prägten die Popmusik entscheidend. Die E-Gitarre ist nicht deren alleiniges Instrument. Aber der immense Kult um sie und ihre SpielerInnen, die persönliche Verbindung der Autorin zu ihr, sowie eine Besonderheit der Stromgitarre machen die E-Gitarre und ihr Spiel zum Gegenstand dieser Masterarbeit. Die Besonderheit, von der hier die Rede ist, liegt in den Möglichkeiten des direkten *sound shaping* im Spiel der elektrifizierten, vor allem der *distorted guitar*, welches ein „körperliches“, und somit dem direkten körperlichen Ausdruck nahes Spiel ermöglicht (vgl. Jauk, 2007).

Somit ist Musik und auch das Spiel der elektrischen Gitarre eine Form körperlichen Ausdrucksverhaltens. Expressive Verhaltensweisen sind jedoch von Mensch zu Mensch verschieden. Diese beobachtbaren, individuellen Unterschiede definieren, was in Summe und Beständigkeit zu Persönlichkeit wird. Persönlichkeitseigenschaften zeigen sich in verschiedenen expressiven Verhaltensweisen von Menschen auf unterschiedlichen Ebenen, beispielsweise im lautlichen, sprachlichen, mimischen und gestischen Ausdruck. Diese Masterarbeit stellt die Frage nach der Strukturierung und schließlich Möglichkeit der Beobachtung jener individuell verschiedenen Persönlichkeitseigenschaften entsprechenden Verhaltensweisen im Spiel der E-Gitarre. Um „Personal Style“ im Spiel der E-Gitarre auf die Spur zu kommen, ist die grundlegende Frage vorab, ob und welche Zusammenhänge zwischen Persönlichkeit und dem Instrumentalspiel auf der Elektrogitarre bestehen. Deshalb widmet sich diese Abschlussarbeit dem Versuch, ein theoretisches Konstrukt zu erarbeiten, das die Beantwortung dieser Frage ermöglicht.

Hierfür wird in Kapitel II der im Rahmen der Fragestellung relevante theoretische Kontext erläutert und etabliert, in Kapitel III darauf aufbauend, im engeren Fokus konkrete Hypothesen (im Bezug zu den Eigenschaften Extraversion und Offenheit des Fünf-Faktoren-Modells) und für eine Beobachtung dieser Zusammenhänge notwendigen Elemente (der Spielweise und eines stiltypischen

## I EINLEITUNG

Beobachtungsrahmens) entwickelt, die schließlich in Kapitel IV in einer Diskussion und einem möglichen, hypothetischen Versuch zusammengeführt werden.

Die im Rahmen der Popmusik und Popkultur relevante Fragestellung nach „Personal Style“ im Spiel der Elektrogitarre wird innerhalb eines notwendigen interdisziplinären Kontexts aus Anthropologie, Medientheorie und Psychologie (gegeben unter anderem durch das Heranziehen des bewährten, etablierten Fünf-Faktoren-Modells zur Beschreibung und Erfassung der menschlichen Persönlichkeit, strukturiert in *traits*) betrachtet.

### II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Diese Sektion widmet sich der Einordnung in einen theoretische- und empirisch relevanten Kontext dieser Arbeit, grenzt das Verständnis verwendeter Begriffe möglichst ein und erläutert abschließend auf der so entstandenen Grundlage zusammenfassend die Aufgabe- und Fragestellung dieser Arbeit auf Basis des Erklärten.

#### 1 ERREGUNG - BEWEGUNG - EXPRESSION

##### *1.1 (Pop-) Musik und das nackte Überleben*

Musik im Allgemeinen und Popmusik im Speziellen sind nicht nur als und in einer Welt aus Zeichen und Formen zu verstehen und semiotisch zu deuten. Deren Herkunft ist eine viel basalere: physiologische Zustände und Regulationen des Menschen sowie menschlicher Äußerungen. (Pop-) Musik ist erregungs-basiert und erregungs-induzierend und somit auch ein vorzeichenhafter Stimulus. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Popmusik sounddominiert ist und Klang an sich wiederum erregende Qualitäten mit sich bringt (vgl. Jauk, 2009). Hierauf gründet sich eine unweigerliche Körper-Klang-Koppelung (ebd.).

Die Erklärung dieser physiologischen Grundlage gestaltet sich simpel. Die körperlichen Spannungszustände des „organischen Systems Mensch“ entladen sich nach Knepler und Blacking – ursprünglich – in Emotionslauten, also klanglichen und zugleich körperlich begründeten Äußerungen des Menschen und in ihren Formalisierungen als Musik (vgl. Blacking 1977; Knepler 1977; zit. nach Jauk, 2009, S.43). Die Absicht dahinter ist auch eine soziale, nämlich jene, den körpereigenen Spannungs- und hiermit verbundenen emotionalen Zustand der Umwelt mitzuteilen. Diese kommunikative, expressive Tätigkeit dient wiederum einem sehr grundlegenden Zweck: dem Überleben. Sie ist Teil der adaptiven evolutionär gerichteten (ständigen) Interaktion zwischen Mensch und Umwelt (vgl. Gibson, 1982 zit. nach Jauk, 2009, S.190) einerseits, und unabdingbarer Teil der menschlichen Wahrnehmung und des Erkenntnisgewinns selbst andererseits. Der Körper nimmt hierbei eine zentrale Rolle ein:

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

"The body is not just any chemical and mechanical machine, but rather an all-important source of meaning for us: one can only try to imagine what it would be like to try to grasp the unity of objects without already having a precognitive grasp of the unity of our bodily experience." (Aho, 2016, S. 1)

Dies entspricht dem Gewicht den der Körper und seine Tätigkeiten in der weitgehend akzeptierten embodied (music) cognition einnehmen (Leman, 2012). Der Körper und seine Betätigungen nehmen also eine wichtige Rolle in Kognition sowie Expression ein. Zu letzterem gehören als Konsequenz nicht nur Laute, sondern auch Bewegungen, also expressive Gesten, Mimik und Körperhaltung – Äußerungen innerer Spannungszustände und in Folge dessen von emotionalen Zuständen. Dass diese Zusammenhänge zwischen Körperbewegung und Emotionen bestehen, legen nicht nur Alltagsbeobachtungen nahe, sondern konnte bereits empirisch untermauert werden (Wallbott, 1998). Hierdurch entsteht wiederum eine starke Verbindung zwischen Musik, Bewegung, Emotionen und Bedeutung (sowohl deren Ausdruck als auch emotionale Wirkung), vereint in der *musical gesture* (Godøy & Leman, 2010). Die musikalische Geste ist nicht zwangsweise eine körperlich exakt ausgeführte, sondern kann ebenso eine metaphorische, imaginierte Bewegung sein. Entscheidend ist ihr Ursprung in der körperlich geprägten Mensch-Umwelt-Interaktion, die zu einer körperlichen Einschreibung geführt hat (*embodied metaphor, embodied cognition*).

Diese in Erfahrung entstandenen Einschreibungen prägen auch das kulturelle und musikalische „Code-System“, welches sich im Lauf der (Musik-) Geschichte zunehmend entwickelt oder vom körperlich-direkten Ausdrucksverhalten weiter entfernt, also „mediatisiert“ haben. In diesem Zusammenhang kann (Pop-)Musik und Musizieren selbst als „Mediatisierungsphänomen“ evolutionären Ursprungs gesehen werden: „Musik als Mediatisierungsphänomen betrachtet, ist [...] ein willkürliches Codesystem, dessen formale Organisation den mechanischen Gesetzen aus der körperlichen Erfahrung der Umwelt folgt [...]“ (Jauk, 2009, S. 7). Der Ursprung dieses willkürlichen Codesystems ist also letztlich biologischer Natur, jedoch ebenso von sozialen (kulturellen) Prozessen geprägt und gesteuert.<sup>1</sup> Das Spiel der E-Gitarre als Teil der Popmusik und Musizierform in diesem Kontext ist Teil jenes willkürlichen Codesystems und basiert ebenso auf körperlichen Erregungszuständen.

---

<sup>1</sup> die ihrerseits ebenso „körperlichen“, beziehungsweise psychologischen Einschreibungen entsprechen können

### **1.2 Expression und Expressives Verhalten**

Expression (wortwörtlich Ausdruck) ist ein sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der Psychologie existenter Begriff und untersuchtes Phänomen. Im musikwissenschaftlichen (performativen) Kontext sind mit expressiven Qualitäten häufig Eigenschaften einer emotionsgeladenen, oder emotional besonders wirkungsvollen Performance oder eines Stücks gemeint und damit einhergehende technisch expressive Spielweisen, wie unter anderem dynamische Variation, Phrasierung oder Artikulation bezeichnet (The Oxford Companion to Music). Dementsprechend konzentrieren sich Untersuchungen hier häufig auf die Interpretation von Stücken, die Analyse akustischer Merkmale oder auf die Identifizierung musikalischer *cues*, die als expressive Indikatoren gelten können. In der Psychologie umreißt Expression, hier in den Begriff des expressiven Verhaltens eingegliedert, mehr als diese Eingrenzung:

*„[...] “expressive behavior” refers to those aspects of behavior which manifest motivational states. “Motivational state” [covers] emotional attitudes and moods, cognitive attitudes (attention, concentration), activation states (arousal, fatigue), and more-or-less permanent attitudes that are personality attributes.“ (Thomson, 2008).*

Neben dem wörtlichen Hinweis auf Persönlichkeitsattribute, klingt bereits an, dass innerhalb dieses Verständnisses verschiedenste Formen von Verhalten als expressives Verhalten gelten können. Hierzu sind zu zählen: Expressive Bewegungen in Körperhaltung, Mimik und Gestik, sowie integrierte Bewegungspattern; Sprache und Sprechen; „Produkte“ kreativer Tätigkeiten<sup>2</sup>; (ebd.). In Einklang mit dem Verständnis in der Musikwissenschaft steht hier die Annahme, expressives Verhalten vermittele menschliche Emotionen. Dies wird – im psychologischen Kontext differenzierter unter „motivationale Zustände“ zusammengefasst – um hiermit um in Zusammenhang stehende kognitive Zustände sowie Zustände körperlicher Aktivität beziehungsweise Erregung ergänzt. Durch den Begriff „motivationale Zustände“ wird eine gewisse Zweckmäßigkeit im Handeln deutlich, die jedoch nicht als rein rationale Zweckmäßigkeit, sondern im Kontext dieser Arbeit als Hinweis auf (evolutions-)biologische und hierin physiologische und anthropologische Zusammenhänge verstanden werden muss.

---

<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang ist kreativ als künstlerischer Betätigung entstammend zu verstehen.

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Im Rahmen dieser Arbeit wird ebenfalls von einem weiter gefassten expressiven Verhalten ausgegangen, jedoch ist das Verständnis dieses Begriffs und seiner Dimensionen als Kombination beider erläuterten Definitionen zu verstehen. Dementsprechend werden zu einem späteren Zeitpunkt Zusammenhänge aus den verschiedenen erwähnten expressiven Verhaltensformen - Musik stellt eine Form dar - als wichtig erachtet und herangezogen. Vieles deutet darauf hin, dass Verbindungen zwischen den verschiedenen „Kanälen“ expressiven Verhaltens vorhanden sind, wie beispielsweise zwischen vokaler und musikalischer Expression (Juslin & Laukka, 2003). Die expressive Geste und deren mentale Repräsentationen untermauern diesen Zusammenhang.

Expressives Verhalten folgt letzten Endes einer kommunikativen Intention. Deshalb werden individuelle Unterschiede im expressiven Verhalten im Kontext dieser Arbeit ebenso als Unterschiede im „Kommunikationsstil“ verstanden, unabhängig von disziplinären Grenzen, die zwar noch selten überschritten, jedoch bereits als notwendig verbundene Felder gesehen werden (vgl. Jensen, 2016).

### **1.3 Mensch und Kultur**

Dass sich durch den Fokus Mensch innerhalb dieser Arbeit ein anthropologischer Kontext ergibt, wurde bereits deutlich. Es gilt jedoch zu klären, welches Verhältnis des Menschen zur Kultur in diesem Rahmen besteht und vor allem was unter Kultur zu verstehen ist. Dies ist keineswegs ein eindeutiger oder eindimensionaler Begriff (Fuchs, 2008, S. 11–24), er ist innerhalb (und auch außerhalb) dieser Abschlussarbeit jedoch häufig in verschiedenen Formulierungen zu finden und muss deshalb zum besseren Verständnis kurz erklärt und eingegrenzt werden. Max Fuchs gibt in Anlehnung an Cicero eine Definition, die, ohne zu ausschweifend zu werden, auch den evolutionären Motor menschlichen Handelns anklingen lässt:

*„Dieses erste Auftauchen des Kulturbegriffs [bei Cicero] liefert eine Bedeutungszuweisung, die bis heute Gültigkeit hat. Kultur als cultura ist Pflege, Pflege ist menschliches Tun. Cultura agri ist menschliches Handeln, mit dem die Natur verändert wird zum Zwecke der Lebenserhaltung des Menschen.[...].Der Mensch greift handelnd in die Natur ein, gestaltet diese und gestaltet hierbei sich selbst.“ (Fuchs, 2008, S. 12)*

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Wie ist dies im hier vorhandenen Kontext zu verstehen? Im Zuge von „Kultivierungsprozessen“<sup>3</sup> haben sich andere Formalisierungen menschlicher „Emotionslaute“, nämlich sich von diesem schlichten Emotionslaut entfernende Formen menschlichen Ausdrucks herausgebildet. Im Rahmen des vorab erläuterten Kontexts Musik sei auch Mediatisierungsphänomen, kann dies folgendermaßen erklärt werden: Die zunehmende Entfernung vom Emotionslaut ist zugleich eine Entfernung vom direkten körperlichen Ausdruck. In der Musik ist dies am Beispiel der Notenschrift gut nachvollziehbar. Diese hat ihren Ursprung ebenso in der körperlichen Erfahrung, hochfrequente Töne befinden sich oben, tieffrequente Töne unten im Notenbild – ein Phänomen, dass sich im Rahmen der *embodied cognition* (Leman, 2012) als *embodied metaphor* (Shapiro, 2011, S. 86–91) erklärt.

Die körperliche Erfahrung ist also grundlegend für dessen Aus- und Überformung in der Kulturtechnik der Notenschrift. Jedoch basieren herausgebildete Codes dieser Kulturtechnologie zwar auf körperlicher Erfahrung, sind aber selbst form- und rahmengebend für menschliches expressives Verhalten<sup>4</sup>, da in Folge dieser Entwicklung die Notenschrift selbst zum spezifischen Ausdrucksmittel, beziehungsweise zum Verweis auf die Qualität eines spezifischen Ausdrucks wird. Der direkte körperliche Ausdruck und der Körper selbst scheinen also mit zunehmenden Kultivierungsprozessen (Mediatisierung im medientheoretischen Kontext) in den Hintergrund zu rücken und im Gegenteil dazu, das Wissen um die „korrekte“ Nutzung von Kulturtechnologien in den Vordergrund. Kultur ist in diesem Sinne, wie auch in oben angeführter Definition, gestaltend für den Menschen und seine Praxis. Sie gibt also in ihren Ausformungen auch Rahmen und Regeln für expressives Verhalten vor und beeinflusst dieses dadurch, sei es durch materielle, soziale oder mentale Grenzen, Regeln und Repräsentationen. Was hier wie eine aussichtslose kulturpessimistische Entwicklung erscheint, welche „kulturellen Fortschritt“ mit „körperlichem Rückschritt“, oder zumindest mit „kognitivem Fortschritt“ koppelt, erfährt in der Popmusik und Popkultur jedoch eine Umkehrung in einer erneuten Zuwendung zum „hedonischen Körper“ (vgl. Jauk, 2007). Pop unterliegt keinem (kultur-)technologischen Rückschnitt, sondern ist im Gegenteil stark durch jene Entwicklungen geprägt. Dennoch geht mit der Geburt der Popmusik eine Hinwendung zum körperlichen Ausdruck einher, welche bei höchster (kultur-

---

<sup>3</sup> Kultivierende oder Kultivierungsprozesse werden, angeführter Definition folgend, als grundsätzlich dynamisch verstanden.

<sup>4</sup> Sprechen und Sprache ist ein alltägliches Beispiel hierfür.

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

technologischer Entwicklung und somit größtmöglicher Mediatisierung in der *digital culture* ihren Höhepunkt findet. Popmusik kann hierin als zugleich gering und hoch mediatisiert angesehen werden (ebd.).

Das Spiel der elektrischen Gitarre ist hierbei nicht als Teil der maximal entkoppelten *digital culture* (ebd.) zu sehen, sondern durch ihre Möglichkeit der direkten Klangformung mit unbestreitbarer Nähe zum vokalen Ausdruck (vgl. Jauk, 2009, S.268-269) als potentiell gering mediatisiert und von hoher Körper-Klang-Koppelung geprägt (Jauk, 2007, S. 337). Dennoch ist das Spiel auf ihr nicht automatisch „körpernah“, sondern zeigt sich „kulturspezifisch“ verschieden in diversen ex-pressiven Ausprägungen. Diese durch menschlichen Eingriff gestalteten Ausprägungen zeigen sich beispielsweise in Form von verschiedenen Musikstilen und dementsprechend stiltypisch unterschiedlichen (e-gitarristischen) Spielweisen.

### 2 DAS SPIEL DER E-GITARRE

#### ***2.2 Ein Pop-Symbol, seine Technik und Spielweisen***

Durch den Fokus dieser Arbeit auf das Spiel der Elektrogitarre, steht sie unweigerlich im popkulturellen Kontext. Dies liegt – neben der Überhöhung der E-Gitarre als Symbol des Pop (Jauk, 2007, S. 273) (später Rock) – vor allem an den sozioästhetischen Impulsen der Vergangenheit, mit denen die E-Gitarre in Zusammenhang steht. Die sounddominierte (Jauk, 2009) Popmusik ist stark von ihr und dem Spielverhalten auf ihr geprägt.

Natürlich ist es nicht nur dieses eine Musikinstrument, das populäre Musik und ihre Ausprägungen auf den Weg gebracht und geformt hat. Vielmehr war es – in Anlehnung an Kurt Blaukopf – eine Konsequenz aus Wechselwirkungen technologisch initiiertes, gesellschaftlicher und ästhetischer Entwicklungen zu Beginn bzw. zur Mitte des 20. Jahrhunderts (Blaukopf, 1989). Dennoch haben in dieser Dynamik „ [d]ie technische Entwicklung der Gitarre zum solistisch spielbaren Instrument sowie ihre kommerzielle Verfügbarkeit<sup>5</sup> [...] dieses Instrument letztlich zum dominanten Instrument des amateuristischen Pop gemacht.“ (Jauk, 2009, S. 268). Die E-Gitarre und ihr Equipment stehen klangprägend am Anfang popkulturellen Musizierens zusammen mit dem Rock n' Roll der 50er Jahre. Neben dem Synthesizer – der erst ab den späten 60er Jahren entscheidende ästhetische Impulse setzen konnte<sup>6</sup> – kann die elektrische Gitarre aufgrund ihres Einflusses und Status als Kultsymbol als äußerst wichtiges Popinstrument gelten (Coelho, 2003, S. 9–10).

Um den individuellen Unterschieden im Spiel dieses Instruments auf den Grund gehen zu können, muss vorab genauer auf das Spielverhalten eingegangen werden. Die Grundlage hierfür bildet zunächst das Instrument und dessen technische Eigenheiten selbst. Die Elektrogitarre ist hierbei als untrennbare Einheit mit dem Verstärker zu sehen, die technischen Gegebenheiten dieser Einheit sind in Kombination mit dem Spielverhalten klangprägend (Jauk, 2009, S.270). Elektromagnetische Tonabnehmer auf der Gitarre erzeugen in Kombination mit aufgespannten Metallseiten in geringem Maße Strom, welcher dann verstärkt wird. Die Beschaffenheit der Tonabnehmer und deren Position auf der Gitarre sowie der

---

<sup>5</sup> - begünstigt durch die Möglichkeit der industriellen Massenproduktion -

<sup>6</sup> Erst 1968 wurde dieser durch Wendy Carlos „Switched-on Bach“ popularisiert.

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Verstärker und dessen technische Eigenheiten bergen bereits technische Variationsmöglichkeiten, welche direkt physikalische Auswirkungen auf die akustischen Eigenschaften des erzeugten, beziehungsweise verstärkten Tons haben (ebd.).

Systematisch betrachtet ist eine zentrale Eigenschaft der elektrischen Gitarre herauszustellen: die hohe Körper-Klang-Koppelung dieses Instruments, gegründet auf der Extension der Stimme in ihr (Jauk, 2009, S. 268–269), beispielhaft (verstärkt und überhöht) beobachtbar im durch Jimi Hendrix popularisierten, körperlich modulierendem Feedback-Spiel (Jauk, 2007). Der Weg dorthin musste in der Entwicklung der Gitarre jedoch zuerst geebnet werden, da sie zu Beginn ihrer Elektrifizierung noch ein dem Jazz entstammendes, perkussiv und akkordisch gespieltes Begleitinstrument mit rhythmisch stützender Funktion war. Nach dem Bau und der Etablierung erster Elektrogitarren waren diese noch im Jazz verbreitet, in dessen Umgebung das solistische *single note* Gitarrenspiel geprägt wurde. Die Elektrifizierung, Verstärkung und somit erhöhte Lautstärke der Gitarre begünstigten diese Entwicklung in technischer Hinsicht (Altersberger, 2006; Jauk, 2009, S. 268–269).

Eine mit (übermäßiger) Verstärkung einhergehende Verzerrung des Tons war zu Beginn ein (ungewünschtes) Artefakt, welches in Kombination mit dem schrillen Klang der Stratocaster gepaart mit geräuscherzeugenden Single-Coil Tonabnehmern und solistischem Feedbackspiel unter Jimi Hendrix Fingern popularisiert wurde (vgl. ebd.). Diese kurze kulturhistorische Exkursion macht den direkten Einfluss von technischen<sup>7</sup> Gegebenheiten auf den Sound und Entwicklungen verschiedener (pop-)musikalischer Formen deutlich.

---

<sup>7</sup> im Sinne materieller Eigenschaften

### **2.1 Das Instrumentalspiel**

Dieses Kapitel beinhaltet Definition des Instrumentalspiels im relevanten medien-theoretischen und anthropologischen Kontext dieser Arbeit.

Das Instrument ist hier im Sinne des McLuhanschen Medien- und Technologieverständnisses als „any extension of men“ (McLuhan, 1964) zu verstehen. Es ist also zunächst funktionale, zweckgebundene Erweiterung des Menschen, seines Körpers und dazugehöriger Fähigkeiten, jedoch nicht nur im mechanischen und instrumentellen Sinne – wie beispielsweise ein Stock den menschlichen Arm verlängern würde, um damit ein höher gelegenes Ziel zu erreichen. Die Extension des Menschen beinhaltet hier auch eine körperliche und somit unweigerlich kommunikative Dimension, die wiederum direkt an das relevante Verständnis von (Pop-)Musik anknüpft (vgl. Jauk, 2009). Dies ist an die anthropologisch geprägte Musik-Auffassung Kneplers & Blackings gebunden, dass Musizieren als instrumentalisiertes, (körperlich) erregungsbasiertes Kommunikationsverhalten einerseits, sowie die kulturelle Überformung des Emotionslautes andererseits anzusehen sei (Blacking, 1977; Knepler, 1977 zit. nach Jauk, 2009, S. 85–86). Was bedeutet dies? Kulturell überformt ist er deshalb, weil sich in Kultivierungsprozessen im Lauf der menschlichen Evolution und Geschichte komplexere Formen des „Emotionslautes“ – sich ursprünglich in Bewegung und Lauten manifestierend - herausgebildet haben<sup>8</sup>. Die Grundlage hierfür bleibt jedoch, wie bereits Erläutert, der menschliche Körper, dessen Erregungszustände sowie evolutionär geprägter Drang, diesen der Umwelt auch mitzuteilen.

Das Musikinstrument und dessen Spiel können somit als Erweiterung der körperlichen Kommunikation, oder Körper-Umwelt-Interaktion (Gibson, 1982) des Menschen gelten. Jedoch wird das Instrument „zwischengeschaltet“ und so zum Medium zwischen Mensch und Umwelt. Das somit medial instrumentalisierte Ausdrucksverhalten ist kein direktes mehr, sondern ein (technologisch und technisch) mediatisiertes, im Zuge dessen sich der Ausdruck vom quasi ursprünglichen körperlichen Ausdruckslaut entfernt, welcher gleichzeitig dennoch die Grundlage für jegliches expressives Verhalten ist und mit diesem in Zusammenhang steht.

Im Sinne der Mediamorphose nach Blaukopf bzw. Alfred Smudits, können die technologischen Entwicklungen, die das Musikschaffen des 20. Jahrhunderts

---

<sup>8</sup> Sprache und Schrift sind ein Beispiel

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

maßgeblich beeinflusst haben und jenes der Gegenwart entscheidend beeinflussen unter dem Begriff der Kommunikationstechnologien subsummiert werden ("Mediamorphose", oeml) . Im Kontext dieser Arbeit ist das Verständnis von Technologien (wie oben erwähnt) letztlich aber ein weit gefasstes, das sowohl Technik, wie die technische Beschaffenheit der E-Gitarre, als auch Kulturtechniken, wie bestimmte Tonsysteme oder beispielsweise konkrete gitarristische Spieltechniken beinhalten. Kultur und Kulturtechniken sind somit nichts anderes, als in sozialen Gruppen und ihren Gefügen entstandene Reglementierungen menschlichen Verhaltens – sowohl materieller, physikalischer als auch immaterieller, mentaler Natur. Sogar die Kognition selbst als „Mediatisierung“ zwischen Mensch und Umwelt gelten. Jedoch soll die Grenze hier im Rahmen dieser Masterarbeit in materieller Hinsicht bei und mit dem menschlichen Körper gezogen werden. Aber auch mentale Prozesse sind hier als Vermittler zwischen Mensch, dessen Körper und der Umwelt zu verstehen. Dennoch bleibt das Instrumentalspiel, von Leman als *interaktives Musik System* bezeichnet, komplex und kann bidirektional mediatisiert gesehen werden:

*"Interactive music systems have both a technological and experiential component. The technological component is concerned with the tools that translate human movements into manipulations of sounds. The experiential component is concerned with the intended control of the tools, which is accomplished through [musical] gestures."* (Leman, 2012, S. 5)

Der Zusammenhang zwischen expressivem Verhalten und seinen „Werkzeugen“ sowie zwischen expressivem Verhalten und Gesten wurde in Kapitel I bereits erläutert. Der Versuch das Instrument als expressives Werkzeug zu kontrollieren, kann jedoch nicht ausschließlich als auf körperlichen Gesten beruhend gesehen werden, zumindest nicht im wörtlichen Sinne. Vielmehr stellt die Kontrolle eines Musikinstruments das Beherrschen einer Übersetzungsleistung dar: *"[...] the display of high-level cognitive skills in musicianship is a matter of mental and corporeal control over a musical instrument through which expressive sensitivities are translated into moving sonic forms or patterns."* (Desmet et al., 2012, S. 2)

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Diese durch Kontrolle erlangte „Übersetzungsleistung“ unterliegt zu einem großen Teil erlernten Mechanismen und Regeln des instrumentalen Spielverhaltens auf der elektrischen Gitarre. Diese Regeln können wiederum restriktiv sein für das expressive Gitarrenspiel.

### **2.3 Das „freie Spiel“ und Improvisation**

Anknüpfend an mögliche Restriktionen sowie Erläuterungen im Kapitel II.1.3 nimmt das „freie Spiel“<sup>9</sup> einen wichtigen Part im Kontext dieser Arbeit ein. Neben spieltechnischen Regeln, dem Instrument und ergänzendem Equipment selbst als materielle, technische „Mediatisierungen“, geben zahlreiche weitere Reglementierungen Grenzen für das Instrumentalspiel der E-Gitarre vor und prägen daran gebundene Ausdrucksformen. Die naheliegenden Formen sind jene, die der „westlichen“ Strukturierung des Tonfundus entstammen – Tonsysteme und deren Strukturierung und Einbettung in einen stilistischen Rahmen. Performance an sich unterliegt aber zahlreichen weiteren Einflussfaktoren. Eine von Juslin verfasste Liste zu den Aspekten die musikalische Performance beeinflussen können, gibt einen Eindruck darüber, wie viele Faktoren man in der Tat bei deren Untersuchung berücksichtigen könnte (Abb.1):

---

<sup>9</sup> als dem intuitiven, möglichst ungefiltertem Ausdruck sehr nahe verstanden

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

TABLE 1 *Examples of factors that might influence expression in music performance*

Type	Examples of factors
Piece-related	The musical composition itself Notational variants of the piece Consultations with composer or composer's written comments Musical style/genre
Instrument-related	Acoustic parameters available Instrument-specific aspects of timbre, pitch, etc. Technical difficulties of the instrument
Performer-related	The performer's structural interpretation The performer's expressive intention with regard to the mood of the piece The performer's emotion-expressive style The performer's technical skill The performer's motor precision The performer's mood while playing The performer's interaction with co-performers The performer's perception of/interaction with audience
Listener-related	The listener's music preferences The listener's music expertise The listener's personality The listener's current mood The listener's state of attention
Context-related	Acoustics Sound technology Listening context (e.g. recording, concert) Other individuals present Visual performance conditions Larger cultural and historic setting Whether the performance is formally evaluated

Abbildung 1: Juslin's 5 Facets of Music Performance (Juslin, 2003, S. 278)

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Neben den dort aufgeführten Einflussfaktoren weist Juslin außerdem auf einen wichtigen Faktor musikalischer Performance in seinem GERM-Model hin. Die anatomische Beschaffenheit des menschlichen motorischen Apparates und sich hierdurch natürlich ergebende Bewegungen sind ebenfalls wichtig für das Spiel, das sich hierdurch zusätzlich auf einem Instrument „ergibt“ (vgl. Juslin, 2003). Juslin geht zwar – wie auch häufig in der Forschung vorgefunden offensichtlich von Performances aus, die wiederum Stück –und Kompositionsorientiert und hierdurch an einen Notentext und dessen UrheberInnen gebunden sind (ebd.) die ausführliche Liste verdeutlicht dennoch, dass das per Definition instrumentalisierte Instrumentalspiel (unweigerlich eine Form musikalischer Performance) im Grunde nicht frei sein kann.

Da die optimale Situation eines völlig freien Spiels deshalb unerreichbar bleibt, ist es naheliegender von der Möglichkeit einer gewissen improvisatorischen Freiheit innerhalb eines vorgegebenen Rahmens auszugehen. Jenes improvisatorische Instrumentalspiel kann einen geeigneten Rahmen im Kontext der Fragestellung dieser Arbeit darstellen. Warum ist die Improvisation geeigneter Ausgangspunkt für die Betrachtung individueller Unterschiede im Spiel der Elektrogitarre? Was genau ist unter Berücksichtigung der möglichen Einflussfaktoren für das Spiel unter Improvisation zu verstehen?

Musikalische, speziell instrumentale Improvisation ist gängige Praxis, vor allem im Bereich des Jazz (vgl. Nettl B. et al.). Einer improvisierten Situation wohnt ein spontanes, unvorhergesehenes, und daher unkontrolliertes Element inne, welches man als spontane Kreativität bezeichnen kann. Hierin liegt demnach auch das Schaffen von etwas Neuem, erreicht durch den originellen Umgang mit Bekanntem. Das dem Begriff nach mit musikalischer Improvisation verbundene Element des Unkontrollierten hat eine Entsprechung auf neurobiologischer Ebene, wie Limb und Braun in einer neurologischen Untersuchung von Jazz-PianistInnen in einer Improvisationssituation feststellen:

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

*"[...] The idea that spontaneous composition relies to some degree on intuition, the ability to arrive at a solution without reasoning", may be consistent with the dissociated pattern of prefrontal activity we observed. [...] rather than operating in accordance with conscious strategies and expectations, musical improvisation may be associated with behaviors that conform to rules [...] outside of conscious awareness". (Limb & Braun, 2008, S. 4)*

Was auf neurobiologischer Ebene als nicht vorhandenes bewusstes Kontrollieren des Musizierens erscheint, erinnert wiederum an das intuitive Wissen (*tacit knowledge*<sup>10</sup>), welches als wesentlich zum Erlernen eines Instrument, mehr noch, zum Beherrschen desselben und im Zuge dieser Beherrschung dem gezielten Verlieren dieser kontrollierenden Beherrschung und Hinwendung zum intuitiven Umgang mit dem Instrument gesehen werden kann (vgl. Aho, 2016). Eine Situation, in der dies gegeben ist, wäre deshalb optimal für die Beobachtung eines möglichst expressiven Spiels der elektrischen Gitarre.

Das Instrument und erlernte Spielweisen bleiben zwar auch in einer improvisatorischen Situation als Mediator bestehen, jedoch können durch das Verzicht einer Interpretation eines bekannten „Stücks“ einige beeinflussende und reglementierende Faktoren umgangen werden. Deshalb kann für einen hypothetischen Versuch ein stiltypischer festgelegter Rahmen (Blues) als Basis für Improvisation am Instrument innerhalb eines bekannten Rahmens mit mehr oder weniger festen Regeln gesehen werden. Hierin liegt der Versuch einen geeigneten Spagat zwischen Freiheit und Reglementierung zu schaffen, also zwischen möglichst freiem und damit intuitivem, den Persönlichkeitsfaktoren entsprechendem expressivem Spiel auf der einen Seite, und durch (Reproduktion von und Kontrolle über) restriktive Kulturtechnologien geprägtem Spiel auf der anderen Seite.

---

<sup>10</sup> die beiden Begriffe werden ausdrücklich nicht synonym verwendet

### **2.4 Expertise**

Um sich nicht auf die kognitiven Kontrollfähigkeiten über das Instrument, sich selbst und motorischer Abläufe verlassen zu müssen (also sich von der bewussten „Beherrschung“ abwenden zu können), ist es notwendig, die erforderlichen Fähigkeiten zum Spiel der E-Gitarre bereits verinnerlicht zu haben.

Die erforderlichen perzeptiven und motorischen Abläufe müssen bis zu einem gewissen Grad automatisiert sein, dieser Lernprozess abgeschlossen (oder zumindest auf einem hohen Level befindlich) sein, um sich dem „Privileg“ hingeben zu können, sein Bewusstsein sich selbst überlassen zu können anstatt es gezielt und kontrolliert auf diese Abläufe zu lenken. Andernfalls behindert dieses gezielte Lenken des Bewusstseins eben jene erforderlichen motorischen Abläufe (Aho, 2016, S. 135). Diese Expertise im Spiel ist aber wiederum notwendig, um sich intuitiv einer (musikalischen) Situation anpassen zu können und nicht „nur“ nach Rezept mehr oder weniger bewusst auf erlernte Regeln zurückzugreifen: "[...] an expert, who, immersed in their skilled activity, follows their intuition to achieve a maximal grasp of any given situation [...] Moreover, an expert adapts to situations" (Aho, 2016, S. 136).

Dieses intuitive Spiel wird als Ideal für eine mögliche Untersuchungssituation angesehen. Da die E-Gitarre jedoch ein Instrument ist, das feinmotorische und musiktheoretische Kenntnisse, zusammenfassend ausgedrückt Kulturtechnologien (wenn auch instinktiv verankert) zum Spiel benötigt, erscheint ein hohes Level an spielerischen und musikalischen Fähigkeiten für einen möglichst intuitiven Zugang zur eigenen Performance unabdingbar. Ein möglicher praktischer Umgang mit diesen scheinbar widersprüchlichen Bedingungen im Zusammenhang mit erarbeiteten Hypothesen im Rahmen eines theoretischen Konstrukts dieser Arbeit wird in Abschnitt III genauer erläutert.

### 3 PERSÖNLICHKEIT

Musikalische Expression ist, wie Juslin feststellt, ein stets vage gebliebenes und wenig konkret beforschtes Phänomen. Deshalb könne ein psychologischer Ansatz zur wissenschaftlichen Konkretisierung von Vorteil sein. Juslin teilweise folgend, der die Psychologie als geeignetes Werkzeug zur Untersuchung musikalischer Expression ansieht (Juslin, 2003), steht diese Arbeit unweigerlich auch im Kontext der Persönlichkeitspsychologie. Juslin fordert: *"[...] a psychological approach to performance expression should consider how this phenomenon reflects basic human abilities and characteristics that are not necessarily unique to the musical domain"* (Juslin, 2003, S. 275).

In dem Versuch des in Bezug Stellens des Spielverhaltens zum Fünf-Faktoren-Modell liegt ein psychologischer Ansatz begründet, der dieser Forderung Juslins in Teilen nachkommen kann. Denn die im Modell erfassten und beschriebenen Eigenschaften sind als allgemein menschliche, und nicht nur als Charakteristika anzusehen, die lediglich im Kontext musikalischer Phänomene oder musikwissenschaftlichen Diskurses ihre Gültigkeit haben.

#### 3.1 Konzept und Begriff

Zunächst kann Persönlichkeit allgemein als menschliches Verhalten betrachtet werden und rückt somit in denselben anthropologischen Kontext, wie das Instrumentalspiel – das erlernte Verhalten dient auch immer einem kommunikativen, (selbst-)regulativem und letztlich evolutionärem Zweck. Jedoch ist dieses Verhalten in seiner Ausprägung als charakteristisch und einzigartig an jedes menschliche Individuum gebunden zu sehen. Definitionsübergreifend soll Persönlichkeit hier schließlich als (einzigartige) Ausprägung einer Kombination charakteristischer und (beobachtbarer) Merkmale im Verhalten sowie als Verhaltensmuster von Menschen verstanden werden, die von einer gewissen situativen Konsistenz geprägt sind (vgl. Zimbardo, Gerrig, & Hoppe-Graff, 1999). Dieses Verhalten ist also im Zusammenhang mit Umweltreizen zu sehen (Adelstein et al., 2011, S. 1), somit also Teil der beständigen Körper-Umwelt-Interaktion.

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Was in der Musikwissenschaft noch immer nicht ausreichend wissenschaftlich entschlüsselt und strukturiert ist, hat die Psychologie in einem deskriptiv verlässlichen Modell fixiert: (expressives) Verhalten<sup>11</sup> und dessen individuell vorhandene Unterschiede. Hierin liegt das Potential individuell verschiedene Expressions-Stile auch im musikalischen Kontext zu entschlüsseln, in der Annahme, dass diese eine gegenseitige Entsprechung haben oder doch zumindest in strukturierbarer und verständlicher Beziehung zueinander stehen.

Persönlichkeitseigenschaften haben dennoch eine nicht rein theoretische, sondern empirisch belegbare biologische bzw. neurobiologische Entsprechung. Diese ist nach dem Model von Eysenck (Eysenck, 1967), der unterschiedliche physiologische Erregbarkeit unterschiedlichen Persönlichkeitseigenschaften entsprechend vorschlägt, empirisch belegt (Adelstein et al., 2011; Mitchell & Kumari, 2016).

### **3.2 Das Fünf-Faktoren-Modell**

Das Fünf-Faktoren-Modell stellt bis dato das am breitesten akzeptierte Modell zur Beschreibung menschlicher Eigenschaften und deren Struktur und Verhältnis zueinander dar (vgl. McCrae & Costa, 2008). Diese Eigenschaften liegen nach besagtem Modell, häufig als Big Five betitelt, in fünf kategorial getrennten und dementsprechend weitgehend voneinander unabhängigen bipolaren Eigenschaften oder Dimensionen begründet. Die fünf Hauptkategorien des Modells (Neurotizismus, Extraversion, Offenheit, Verträglichkeit, Gewissenhaftigkeit) dienen der Beschreibung von Eigenschaftsstrukturen in der menschlichen Persönlichkeit auf höchster hierarchischer Ebene. Bevor die Struktur des Modells und dessen Eigenschaften selbst genauer erläutert werden, soll kurz auf die Eigenheiten des FFM<sup>12</sup> und Gründe für die Wahl dieses Modells erläutert werden. Letzteres liegt unter anderem in der weitreichenden wissenschaftlichen Akzeptanz und interdisziplinären Anwendung des FFM zur Persönlichkeitsbeschreibung begründet (McCrae & Costa, 2008). Nach dem lexikalischen Ansatz - also der Annahme, für die Persönlichkeitsbeschreibung bedeutsame Wörter schlagen sich im Wortschatz einer Sprache nieder<sup>13</sup> (Rauthmann) - wurden durch Faktorenanalyse fünf Eigenschaften erschlossen, die

---

<sup>11</sup> expressiv deshalb, weil es beschrieben werden kann

<sup>12</sup> Abk. Fünf-Faktoren-Modell

<sup>13</sup> und eine Sprach-Faktorenanalyse ermöglicht dementsprechend Erkenntnisgewinn zur Persönlichkeitsstruktur

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

sich zur Beschreibung verschiedener menschlicher Persönlichkeiten und dem Ordnen von Studienergebnissen bewährt haben. Die zunehmende Entdeckung, dass sich empirische psychologische Bemühungen mit den lexikalisch erlangten Dimensionen des FFM decken, führte letztlich zu einer weitgehenden Akzeptanz und Anwendung des Modells seit den 90er Jahren (McCrae & Costa, 2008, S.275).

In diesem Sinne ist das FFM nicht als Persönlichkeitstheorie sondern vielmehr verlässliches Beobachtungsinstrument mit hierfür ausreichender und zugleich analytisch bewältigbarer Anzahl an charakteristischen Dimensionen, sowie zureichender experimenteller Anwendbarkeit zu sehen. McCrae & Costa konstatieren nach einer Studie 1997 die Universalität der Eigenschafts-Struktur, „trait structure“, des FFM. Diese konstatieren sie unter Vorbehalt, jedoch resultiert daraus eine gewisse interkulturelle Anwendbarkeit, Gültigkeit (McCrae & Costa, JR., 1997) und Vergleichbarkeit (in verschiedenen disziplinären Zusammenhängen sowie Sprachen), von der auch ein hypothetischer Versuchsaufbau im Rahmen dieser Arbeit profitieren kann.

Die hierarchisch strukturierten Facetten des FFM stehen im Kontext eines Persönlichkeitsverständnisses, dessen Ursprung genetischer Natur ist. Gleichzeitig äußern sich die genetisch angelegten Persönlichkeitseigenschaften nicht ungefiltert und unbeeinflusst von Umweltfaktoren, sondern unterliegen individuellen, personalen und externen Einflüssen, die ebenso erlernte kulturspezifische Anforderungen und Verhaltensweisen beinhalten und in sich in dynamische Prozesse eingliedern, die in ihrer Gesamtheit als Grundlage des Gesehenen werden können (vgl. McCrae & Costa, 2008, S. 278). Die komplexen Prozesse, die letztendlich zum beobachtbaren Verhalten einer Person führen sind unter anderem von externen Einflüssen und kulturspezifischen Einflüssen geprägt. Kulturbedingte Anforderungen für entsprechend normatives Verhalten innerhalb eines kulturspezifischen Kontexts sind entscheidend für die (sprachliche) Bewertung desselben. Diese Konzeption ist der Konzeption des Instrumentalspiels als expressives, kulturspezifisches Verhalten ähnlich.

Die fünf Hauptfacetten der hierarchisch strukturierten „Big Five“ - Extraversion, Neurotizismus, Offenheit, Verträglichkeit, Gewissenhaftigkeit - werden im Folgenden kurz beschrieben. Für diese Arbeit ausgewählte Faktoren werden an anderer Stelle noch detaillierter erläutert und entsprechend relevante Zusammenhänge anderer expressiver „Kanäle“ aufgezeigt.

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

Jene Faktoren sind als bipolare Grundkategorien- bzw. Facetten anzusehen, die jeweils wiederum aus Subfacetten bestehen, die in Anzahl und Beschreibung variieren können (Raad & Mlačić, 2015, S. 561). Entsprechende Fragebögen zu deren Erfassung variieren ebenso in Anzahl und Art der integrierten Subfacetten und Items (Asendorpf & Neyer, 2012, S. 108). Die nachfolgende Auflistung (im Kontext des FFM) gibt einen kurzen Überblick über deren Beschaffenheit und zugehörige Eigenschaften. Sie ist aus der amerikanisch-englischen Sprache übernommen und die Übersetzung deshalb als der amerikanisch-englischen Version Nahe anzusehen.

### **Extraversion - Introversion**

Extraversion steht der Introversion als Pol in dieser Dimension gegenüber. Sie beschreibt die nach außen gerichtete Energie im Gegensatz zur stärker nach innen gerichteten Energie bei größerer Ausprägung von Introversion als Eigenschaft von Menschen. Eine stärkere Ausprägung von Extraversion äußert sich deshalb ebenso in stärker ausgeprägter Expressivität, Aktivität, Redseligkeit und Geselligkeit von Menschen (Raad, 2000, S. 88–91). Sie steht mit positiven Emotionen in Zusammenhang (Asendorpf & Neyer, 2012, S. 138 f). Dahingegen zeigt sich eine geringer ausgeprägte Extraversion und stärkere Introvertiertheit in beschreibbaren Eigenschaften wie stärkerer Reserviertheit und einem geringeren Bedürfnis nach sozialer Interaktion (ebd.).

### **Neurotizismus – Emotionale Stabilität**

Neurotizismus ist neben Extraversion eine der am häufigsten wissenschaftlich untersuchten Dimensionen des Fünf-Faktoren-Modells. Unter anderem, da Neurotizismus – dieser Eigenschaft steht emotionale Stabilität bipolar gegenüber – mit negativen Eigenschaften und Emotionen sowie (psychischen) Erkrankungen, speziell Persönlichkeitsstörungen in Zusammenhang steht (Raad, 2000, S. 94–96). Zu den negativen Eigenschaften stärker ausgeprägten Neurotizismus gehören Ängstlichkeit, Impulsivität und (starke) Anspannung, allgemeiner ausgedrückt emotionale Labilität (McCrae & John, 1992, S. 178–179).

### **Verträglichkeit – Antagonismus**

Die Dimension der Verträglichkeit betrifft vor allem zwischenmenschliche Beziehungen. Verträgliche Persönlichkeiten zeigen Eigenschaften wie Freundlichkeit, Kooperationsbereitschaft, verständnisvolles, solidarisches und vertrauensvolles Verhalten im Umgang mit anderen (Raad, 2000, S. 91–92) (McCrae & John, 1992, S. 178–179).

### **Gewissenhaftigkeit**

Gewissenhaftigkeit als Dimension wurde und wird häufig herangezogen in Bereichen, in denen Leistung eine Rolle spielt. Dessen Facetten sind Eigenschaften, die in diesem Kontext wichtig sind. Stark gewissenhafte Persönlichkeiten besitzen ausgeprägte Eigenschaften wie Fleiß, Genauigkeit und Verantwortungsbewusstsein. Sie handeln stärker konventionell, planvoll und sorgfältig (Raad, 2000, S. 93–94).

### **Offenheit für Erfahrungen**

Offenheit für (neue) Erfahrung ist eine Dimension des FFM die mit Intellekt, kreativer Betätigung und bestimmten Lernstrategien in Zusammenhang steht (Raad, 2000, S. 96–98). Personen mit stark ausgeprägter Offenheit werden als künstlerisch, fantasievoll, neugierig, scharfsinnig und originell beschrieben, zeigen viele verschiedene Interessensbereiche und Kreativität im Denken (McCrae & John, 1992, S. 178–179). Da Offenheit häufig als für kreative Betätigung relevante Dimension herangezogen wird, ist eine genauere Betrachtung innerhalb dieser Arbeit naheliegend.

### **Alternativmodell**

Neben dem Fünf-Faktoren-Modell existieren zahlreiche weitere Ansätze zur Beschreibung von Persönlichkeit und deren Eigenschaften. Ein dem Fünf-Faktoren-Modell nahestehendes Alternativ-Modell ist das HEXAKO-Modell, welches aus sechs statt nur fünf Hauptfaktoren besteht. Der wesentliche Unterschied liegt hierin in einer zusätzlichen Dimension in Abgrenzung zu Verträglichkeit: Ehrlichkeit und Bescheidenheit (Thomas K. et al, 2015, S. 796). Da diese Dimension jedoch nicht deutlich als relevant für expressive Verhaltensformen oder „kreatives Verhalten“ auftritt, erscheinen zwei aus fünf ausgewählte Dimensionen des FFM im Rahmen dieser Arbeit als ausreichend.

### **3.3 Das Fünf-Faktoren-Modell in der Forschung**

Das Fünf-Faktoren-Modell findet in verschiedenen Disziplinen Anwendung. Im Kontext dieser Abschlussarbeit sind jedoch speziell Zusammenhänge zwischen Persönlichkeit(sfaktoren) und kommunikativ intendiertem, expressivem Verhalten auf verbaler und nonverbaler Ebene sowie Musik von Interesse.

Persönlichkeit ist zunächst grundlegend mit Bewegung und Expression und somit mit Aspekten in Zusammenhang zu sehen, die wiederum wesentlich zum Verständnis und dem Erfassen der Persönlichkeitseigenschaft und individuellen Unterschieden im menschlichen Verhalten beitragen (Gross, 1999 zit. nach Luck, Saarikallio, Burger, Thompson, & Toiviainen, 2010). Vereinfacht ausgedrückt definieren sich Persönlichkeitseigenschaften, naheliegend, über die Art und Weise der Ausführung expressiver Verhaltensformen, die zumeist mit beobachtbarer Bewegung im weitesten Sinne in Verbindung stehen. Zusammenhänge zwischen kommunikativen, beziehungsweise expressiven Verhaltensweisen und Persönlichkeitseigenschaften auf verbaler und nonverbaler Ebene wurden bereits untersucht und belegt (Campbell & Rushton, 1978; Gezgin, 2006; Jensen, 2016; Koppstein & Grammer, 2010). So wirkt sich die Ausprägung bestimmter Eigenschaften beispielsweise auf die Frequenz der getätigten (sprachbegleitenden) Gesten aus (Hostetter & Potthoff, 2012). Ebenso zeigt sich eine Auswirkung auf den „Kommunikationsstil“ über die Grenzen verbaler und nonverbaler Kommunikation hinweg (vgl. Jensen, 2016). Die fünf Faktoren des Modells lassen sich also in jedem Fall in und an expressivem Verhalten auf verschiedenen Ebenen festmachen. Die bestehende Verbindung zwischen expressivem Verhalten und Musik wurde bereits an anderer Stelle erklärt. Ebenso lassen sich Musik und musikbezogene Phänomene mit Persönlichkeitseigenschaften in Zusammenhang stellen.

Speziell das Fünf-Faktoren-Modell wird in diesem Kontext häufig angewandt. Die Ausprägung dessen Dimensionen beeinflusst beispielsweise die Musikpräferenz. So stellten Rentfrow und Gosling eine Verbindung zwischen einer Präferenz für als „reflektiv und komplex“ bezeichnete Musik und Offenheit für neue Erfahrungen sowie von Extraversion, Verträglichkeit und Gewissenhaftigkeit mit einer Vorliebe für „energetische und rhythmische“ Musik fest (Rentfrow & Gosling, 2003, S. 1248–1250). Vella und Mills kommen zu sehr ähnlichen Ergebnissen (Vella & Mills, 2016). Auch die Art und Weise der (emotionalen) Alltagsnutzung und individuellen Funktion

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

von Musik steht mit den Persönlichkeitsdimensionen in Zusammenhang (Chamorro-Premuzic & Furnham, 2007; Georgi, Cimbali, & Georgi, 2009). Nicht nur Musikpräferenz und Form der Alltagsnutzung sondern auch die Art und Weise, wie Menschen sich zu bestimmten Musikgenres bewegen steht in Beziehung zur Ausprägung der Persönlichkeitsfaktoren und lässt sich in entsprechenden charakteristischen Bewegungs-Pattern (als musik-induzierte Bewegungen) beobachten (Luck et al., 2010). Diese von Luck et al. musik-induzierten bestimmten Ausprägungen von Persönlichkeitsfaktoren nach dem FFM entsprechenden Bewegungspattern stehen als offensichtliche Bewegung innerhalb eines musikalischen und gleichzeitig stilspezifischen Kontexts dem individuell charakteristischen Spielstil eines Instruments bereits „näher“, als die vorher angeführten Beispiele andersgearteten expressiven Verhaltens (desselben Ursprungs). Relevante Aspekte deren Studien werden deshalb in Abschnitt III noch genauer erläutert. Persönlichkeitseigenschaften tragen zudem maßgeblich zu der Entwicklung von bestimmten Fähigkeiten bei (Thomas K. et al, 2015).

Aufgrund (i) sich durch expressives Verhalten definierender Persönlichkeit(-sfaktoren), der Verbindungen zwischen (ii) verschiedenen Formen expressiven Verhaltens auf verbaler sowie nonverbaler Ebene<sup>14</sup>, (iii) Verbindungen von Persönlichkeitsfaktoren zu bestimmten expressiven Verhaltensformen und (iv) aufgrund der breiten Anwendung und Akzeptanz des FFM in entsprechenden Disziplinen, erscheint dieses Modell geeignet und mitunter vielversprechend zur Untersuchung von individuellen Unterschieden in musikalischer Expression auf dem Instrument der E-Gitarre.

---

<sup>14</sup> embodied cognition

### 4 ZUSAMMENFASSUNG UND FRAGESTELLUNG

Musik im Allgemeinen und Popmusik im Speziellen haben denselben Ursprung: physiologische (Körper-)Zustände, adaptive Prozesse innerhalb beständiger Interaktion mit der Umwelt und aus dieser Dynamik hervorgehende „Emotionslaute“ des Menschen. Im Zuge „kultivierender“ Prozesse haben sich diese weiter von direkt körperlichen Äußerungen entfernt. Expressive Verhaltensweisen haben sich durch kulturtechnologische Entwicklungen verändert, wurden „formalisiert“ und „mediatisiert“, sind dem direkten körperlichen Ausdruck somit nicht mehr nahe. Das Spiel der E-Gitarre stellt eine dieser kulturtechnologisch mediatisierten, expressiven und hierdurch unweigerlich kommunikativ intendierten Verhaltensweisen dar. Diese Verhaltensweisen sind in ihren Ausprägungen in der Regel beobachtbar individuell verschieden. Individuelle Unterschiede im expressiven Verhalten sind es sogar, welche die Ausprägung menschlicher Persönlichkeit und ihrer Eigenschaften definieren. Deshalb stellt sich die Frage, ob und inwiefern diese individuellen, am expressiven Verhalten festmachbare Unterschiede im Spiel der E-Gitarre zu beobachten sind. Hierfür wird das Spiel der E-Gitarre in einem popkulturellen, medientheoretisch-anthropologischen und psychologischem Kontext definiert und betrachtet. Durch das Heranziehen des gängigen Persönlichkeits-Faktorenmodells des Big Five und einer Kombination zweier relevanter Faktoren (Extraversion und Offenheit) des Modells mit vorhandenen Verbindungen zu anderen Formen expressiven Verhaltens, wird der Versuch unternommen, zu einem theoretischen Konstrukt zu gelangen, welches die Betrachtung individueller Unterschiede, also des „Personal Styles“, im in der die Popmusik stark prägendem Spiel der E-Gitarre erlaubt.

Die zugrundeliegenden Fragen sind also *ob* bestimmte nach dem Big Five Modell strukturierte Persönlichkeitsdimensionen mit bestimmten Elementen der Spielweise in Zusammenhang stehen<sup>15</sup> und weiter, *falls* dies so ist, wie sich diese zueinander Verhalten und strukturiert sowie beschrieben werden können. Da Teile eines empirischen Kontexts hierfür aufgrund fehlender Forschung (noch) nicht vorhanden sind, ist es ein limitiertes Ziel dieser Arbeit bereits erläuterten, relevanten theoretischen Kontext und vorhandene empirische Hinweise bereits existierender Empirie zu verschiedenen Formen expressiven Verhaltens zusammenzufügen, und

---

<sup>15</sup> dies wird aufgrund erläuterter Zusammenhänge als sehr wahrscheinlich angesehen

## II THEORIE – KONTEXT – FRAGESTELLUNG

mit für das Spiel und für bestimmte Spielweisen auf der Elektrogitarre möglichst relevanten Dimensionen des Big Five in Zusammenhang zu stellen. Diese Dimensionen werden, vorwegnehmend, Extraversion und Offenheit sein, eine Wahl die zu einem späteren Zeitpunkt begründet wird.

Letztlich steht in dieser Arbeit also der Umgang mit erlernten (kulturell und spieltechnisch) expressiven Verhaltensweisen auf dem Instrument der Elektrogitarre in Abhängigkeit von den Persönlichkeitseigenschaften Extraversion und Offenheit im Fokus. Folgende Grafik visualisiert dies im Kontext erläuterter theoretischer Zusammenhänge. Deren Anordnung von oben nach unten ist nicht notwendigerweise als mentaler Top-down-Prozess – also durch konzeptuelle, durch Lern-erfahrung geprägte mentale Verarbeitungsprozesse geprägt (Huestegge, 2017) – zu deuten:

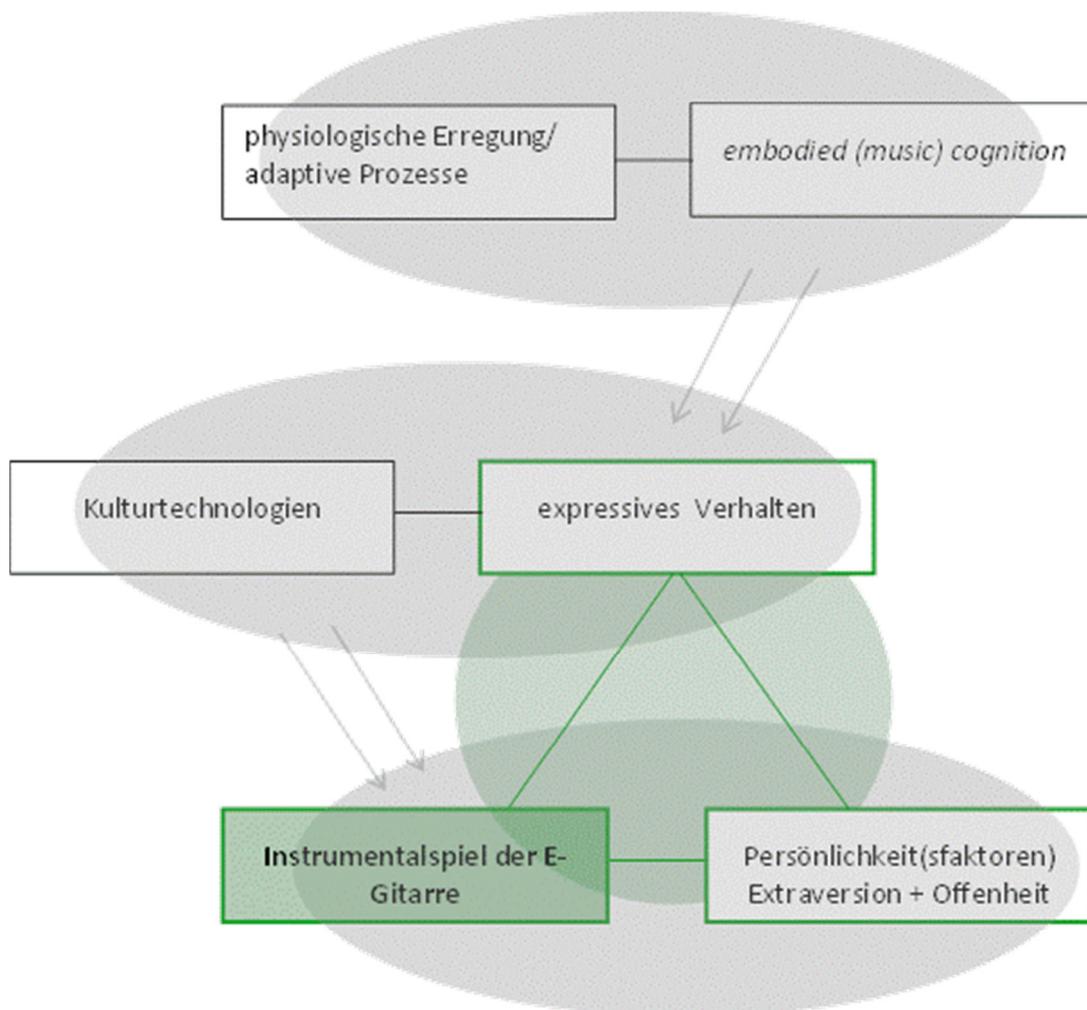


Abbildung 2: Übersicht: Fokus und Fragestellung im theoretischen Kontext

## III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

Diese Sektion erläutert die für ein theoretisches Konstrukt, zugehörige Hypothesen und Versuchsvorschlag notwendigen Elemente detaillierter, grenzt diese ein und leitet sie wo nötig her.

### 1 EXTRAVERSION

#### 1.1 *Extra- und Introversion*

Extraversion ist neben Neurotizismus die am meisten untersuchte Dimension des Fünf-Faktoren-Modells. Extra- und Introversion als bipolar gegenüberstehende Extreme dieser Eigenschaftsdimension innerhalb des Fünf-Faktoren-Modells beschreiben die Orientierung von Individuen entweder nach innen, Richtung eigene Psyche, oder in Richtung Außenwelt. Dies hängt mit der Erregbarkeit und Aktivität bestimmter Hirnregionen zusammen (Adelstein et al., 2011; Mitchell & Kumari, 2016). Bei stark extrovertierten Personen besteht im aufsteigenden retikulären Aktivierungssystem des Gehirns, kurz ARAS, ein grundlegend niedrigeres Erregungsniveau, weshalb extrovertierte vermehrt auf Reize von außen angewiesen sind, um ein höheres Erregungsniveau zu erreichen. Das Gegenteil ist bei Introvertierten der Fall. Das Erregungsniveau sowie die Erregbarkeit der ARAS-Region ist im „Ruhezustand“ höher, weshalb stärker introvertierte zum einen stärker auf äußere Reize reagieren, und deshalb zum anderen weniger nach äußeren Reizen suchen (Eysenck, 1967). Das Resultat dieser Unterschiede ist ein „geselligeres“ und scheinbar kommunikativeres Verhalten, generell der Versuch vermehrt mit der Außenwelt und anderen Menschen zu interagieren, gepaart mit dem äußeren Eindruck von Aktivität bei extrovertierten. Hierbei muss erwähnt werden, dass dies bei ähnlichem Erregungszustand der Fall ist.

Dieser Zusammenhang zeigt sich beim Sprechen (Campbell & Rushton, 1978), der Gestik (Hostetter & Potthoff, 2012) und auch musikinduzierten oder musikbegleitenden Bewegungen<sup>16</sup> (Luck et al., 2010), wobei man diese Auswirkungen mit zunehmender Extraversion vereinfacht als stärker ausgeprägt bezeichnen kann. Im Gegenteil dazu erscheinen stärker introvertierte nach außen hin

---

<sup>16</sup> nahe dem Tanz

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

verhaltener, ruhiger, reservierter und nachdenklicher, da sie weniger soziale Interaktion und äußere Reize „benötigen“, um zu einem angenehmen inneren Erregungszustand zu gelangen und dementsprechende weniger Aktivität nach Außen, oder weniger „expressive Energie“ in sozialen Situationen zeigen.

#### **1.2 Forschung und Hypothesen**

Maßgeblich für Annahmen, die die Dimension der Extraversion und Intraversion betreffen, ist der Umstand, dass starke Extraversion mit verstärkter nach außen gerichteter Energie einhergeht. Dies ist durchaus im physikalischen Sinne zu verstehen. Vereinfacht ausgedrückt bedeutet dies - entsprechend oben erläuteter Zusammenhänge aus anderen Bereichen expressiven Verhaltens - dass mehr nach außen gerichteter Energie auch stärkere Bewegung (imaginiert<sup>17</sup> oder real ausgeführt) entspricht. Diese höhere „expressive“ Energie steht im Einklang mit den extrovertierten Eigenschaften im Rahmen des FFM und zeigt sich in den oben erwähnten Bereichen und Studien, vor allem sehr deutlich in erwähnter Studie von Luck et al, welche durch Motiontracking die stark positive Auswirkung von stark ausgeprägter Extraversion (im genrespezifischen, musikalischen Kontext) auf alle dort festgesetzten fünf Bewegungs-Grundkomponenten (Local Movement, Global Movement, Hand Flux, Head Speed, Hand Distance) beobachten konnte (vgl. Luck et al, 2010). Eine vorhandene, höhere (sprachbegleitende) Gestikulationsrate von Extrovertierten als eine Kommunikationsform auf nonverbaler Ebene stützt diese Beobachtung (vgl. Hostetter & Potthoff, 2012).

Insgesamt kann angenommen werden, dass sich eine stärker ausgeprägte Extraversion auf alle festgesetzten Dimensionen der Spielweise, Harmonik und Melodik, Rhythmik und Artikulation, quantitativ auswirkt. Im vorab eingeschränkten Rahmen dieser Arbeit lassen sich aus oben erläuterten Ergebnissen folgende konkrete, untersuchbare Annahmen formulieren:

---

<sup>17</sup> als Bewegung im Klang beim Instrumentalspiel

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

#### **(1) stark ausgeprägte Extraversion korreliert positiv mit der „Expressionsrate“**

*Expressionsrate ist hier als die Anzahl gespielter Töne pro Zeiteinheit, beziehungsweise innerhalb eines festgesetzten, gleich bleibenden Zeitrahmens zu verstehen. Untersuchbar ist diese beim Spiel der elektrischen Gitarre als Anschlagszahl im Verhältnis zum Metrum. Expressionsrate könnte in einer höheren Ebene auch strukturell, zum Beispiel als Pattern oder melodische Phrase verstanden werden. Im Rahmen dieser Arbeit wird dieses jedoch auf die niedrigste Ebene des einzelnen Anschlags beschränkt.*

Aufgrund der stärker ausgeprägten Expressivität, welche Extrovertierten in sozialen Situationen zugeschrieben werden kann, könnte man ebenso davon ausgehen, dass beim Spiel der Elektrogitarre in einer Situation direkt sozialer Interaktion der positive Effekt auf festgesetzte Dimensionen stärker, ohne direkte soziale Interaktion schwächer ausgeprägt ist. Ein Versuchsrahmen mit einer Gruppe von Zuschauern wäre beispielsweise so eine Situation (oder ein reales Konzert in einer Alltagssituation).

## **2 OFFENHEIT**

### **2.1 Offenheit gegenüber neuen Erfahrungen**

Offenheit als eine der hierarchisch vorangestellten Dimensionen des Fünf-Faktoren-Modells umfasst persönliche Eigenschaften, die einen Hang zu kognitiven Herausforderungen, kreative Betätigung, kreatives und originelles Denken und Handeln sowie ästhetisches Interesse und Neugierde einschließen (Thomas K. et al, 2015). Sie ist dementsprechend jene Grundeigenschaft, welche am deutlichsten mit Kreativität in Zusammenhang steht (Silvia, Nusbaum, Berg, Martin, & O'Connor, 2009). Dies gilt in praktischer Hinsicht<sup>18</sup>, als auch auf kognitiver Ebene. Offenheit kann hier auf kognitiver Ebene deutlich zur Vorhersage für divergentes Denken – eine Denkweise und Problemlösestrategie, die offene, unsystematische und spielerische Strategien anwendet und dementsprechend vielfältige Lösungsansätze hervorbringt ("divergentes Denken", 2017; Bergius, 2017) – herangezogen werden und steht somit stark mit divergentem Denken in Zusammenhang (Silvia et al, 2009).

---

<sup>18</sup> Hinsichtlich beobachtbarem Verhalten

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

Da divergentes Denken als kreatives Denken und somit Kreativität betrachtet werden kann und betrachtet wird (Asendorpf & Neyer, 2012, S. 157–159), ergeben sich hierin in sich konsistente Verbindungen zwischen (i) der Konzeption von Offenheit innerhalb des FFM und divergentem Denken, (ii) divergentem Denken und Kreativität sowie (iii) Offenheit und Kreativität verstanden als kreatives Denken und kreative Betätigung. Praktisch betrachtet stellt das Spiel der E-Gitarre hiermit kreative Betätigung dar und eine Situation improvisatorischer Freiheit eine kreative Aufgabe, die kognitive Flexibilität erfordert oder im Idealfall zu Tage fördert.

#### **2.2 Forschung und Hypothesen**

„Kognitive Flexibilität“ kann als Charakteristikum von Offenheit gelten wie DeYoung, Peterson und Higgins vorschlagen und empirisch stützen (DeYoung, Peterson, & Higgins, 2005). Auf der Ebene beobachtbaren Verhaltens gehen in hohem Maße offene Individuen vermehrt erfolgreich ästhetischer Betätigung nach, absolvieren folglich mit höherer Wahrscheinlichkeit artistische Abschlüsse und wählen kreative Berufe (Larson et al., 2010 zit. nach Thomson et al., 2015). Dementsprechend steht hohe Offenheit mit formaler musikalischer Ausbildung und Übung in Zusammenhang (ebd.) und fördert so, gemäß dem *investment approach*, hiermit zusammenhängende kognitive und musikalische Fähigkeiten, wie jene mit der *auditory discrimination ability* verbundenen auditiven Wahrnehmungsfähigkeit (ebd.). Somit erhöht sich auch die Wahrscheinlichkeit unter musikalisch geübten Individuen gleichermaßen offenere Individuen vorzufinden, und unter besonders offenen Personen gleichermaßen stärker artistisch ausgebildete. Mit hoher Offenheit geht eine bereits erwähnte Präferenz für komplexe Musik und Musikgenres einher (Rentfrow & Gosling, 2003), die wiederum mit der Offenheit zugeschriebenen Eigenschaft des Suchens nach kognitiven Herausforderungen konsistent ist.

Expressives nonverbales Verhalten im Zusammenhang mit Offenheit wurde von Luck et al untersucht. Musikinduzierte Bewegung bei hoher Offenheit geht mit tendenziell geschmeidigeren Bewegungen, vor allem der Körpermitte einher (vgl. Luck et al, 2010). Jedoch lassen sich sonst kaum signifikante Merkmale „offenen“ expressiven Verhaltens auf nonverbaler Ebene festmachen. Dies macht Hypothesen diesbezüglich schwierig. Gemäß den in 2.1 und 2.2 erläuterten Zusammenhängen lassen sich dennoch folgende Annahmen formulieren:

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

#### **(1) starke Ausprägung von Offenheit korreliert positiv mit einer Abweichung von erlernten Standards und Spielweisen**

*Nachdem flexibles Denken und eine Bereitschaft zu „abweichenden“ Denk- und Handlungsweisen mit Offenheit einhergeht wird angenommen, dass sich dies auch in einer improvisatorischen Situation beim Spiel der E-Gitarre, welche wie bereits angemerkt ebenfalls durch spontane Abweichungen (verstanden als unkonventioneller Umgang mit erlerntem) charakterisiert ist, beobachten lässt. Man kann vereinfacht formulieren, je offener das Individuum, desto „erfolgreicher“<sup>19</sup> ist die Performance in einer improvisatorischen Situation. Um eine hiermit verbundene Abweichung von Spielnormen zu erfassen, müssen diese jedoch möglichst (und dem spielerischen Niveau von InstrumentalistInnen entsprechend) genau und messbar für deren drei Dimensionen (Harmonik-Melodik, Rhythmik, Artikulation) festgesetzt werden, es sei denn eine Messung erfolgt durch Beobachtung und Bewertung von menschlichen ExpertInnen.*

Aus oben erwähnten Zusammenhängen (Präferenz für komplexe Musik und kognitiv anspruchsvolle Aufgaben) ließe sich ebenso ableiten, dass mit hoher Offenheit auch ein höherer Hang zu komplexen Spielweisen einhergeht. Jedoch ist Komplexität als Begriff hier problematisch, da er sich auf jeder der drei Dimensionen der Spielweisen und einer Kombination aus mindestens zwei dieser drei Dimensionen (Harmonik-Melodik, Rhythmik, Artikulation) zusammensetzen müsste und ohne sehr konkret definiert zu sein, nicht erfassbar, nur als komplexes Zusammenspiel oder durch Beobachtung wie beispielsweise die Bewertung durch ExpertInnen erfassbar bleibt. Deshalb bleibt diese Folgerung hier am Rande erwähnt und nicht als konkrete Hypothese formuliert.

Ähnliches gilt für Ableitungen geschmeidigerer Bewegungen bei hoher Offenheit. Ein entsprechendes Klangbild oder eine entsprechende Phrasierung könnte zwar (z.B. durch akustische Analysen) erfasst werden, bei gleichbleibendem Equipment und dessen Einstellungen sind mögliche Abweichungen im Sound jedoch sehr gering und dadurch schwer zu messen. Bei visueller Beobachtung durch beispielsweise Motiontracking auf Ebene von Fingerbewegungen können sich zum einen Probleme durch Grenzen technisch möglicher Genauigkeit ergeben. Zum

---

<sup>19</sup> im Sinne von angemessener und der Aufgabe von Originalität in einer improvisatorischen Situation entsprechender Performance

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

anderen stellt sich die Frage ob sich reale Bewegungen der Finger als solche nicht auf einer anatomischen Ebene abspielen, welche physiologisch aufgrund sehr feinmotorischer Bewegungen nur wenig relevant ist im Rahmen der Fragestellung (vgl. Juslin, 2003, S. 282.).

## 3 SPIELWEISE UND INSTRUMENTALSPIEL

### 3.1 Spielweisen und Stil

Um möglichst konkrete Anhaltspunkte für einen Zusammenhang zwischen Spielweise und Persönlichkeitsdimensionen zu haben, ist es notwendig, relevante Spielparameter (speziell für das Spiel der E-Gitarre), möglichst beobachtbare und zugleich expressiv möglichst relevante Elemente<sup>20</sup> zu bestimmen. Zugunsten eines hypothetischen Versuchsaufbaus werden diese im Rahmen eines bestimmten Musikstils festgesetzt, der seinerseits wieder stiltypische Regeln vorgibt. Diese lassen sich drei allgemeinen Bereichen zuordnen und in deren Kontext kategorisieren: einen melodisch-harmonischen, einen rhythmischen und einen artikulativen Bereich. Artikulativ meint ergänzend dazu **was** (melodisch-harmonisch) **wann** (rhythmisch, im zeitlichen Verlauf) gespielt wird, **wie** dies gespielt wird und schließt hierdurch alle Spielweisen und Techniken, die sich auf die Artikulation auswirken ein. Dies beinhaltet beispielsweise die Anschlagstechnik, Phrasierung und Dynamik<sup>21</sup>, welche beispielsweise durch Legatospielweisen (*hammer-ons und pull-offs*), *bendings*, *harmonics* oder andere, außergewöhnlichere Spieltechniken<sup>22</sup> auf der E-Gitarre erreicht werden können. Diese Arbeit beschränkt sich zunächst auf Aspekte des melodisch-harmonischen sowie rhythmischen. Es wird zwar davon ausgegangen, dass auch oder gerade „artikulative“ Spielweisen besonders expressiv relevant sind, jedoch bildet der harmonisch-strukturelle Verlauf die Basis des komplexen Zusammenspiels von Harmonik, Melodik und Rhythmik als Grundlage der „expressiven, (popmusikalischen) Praxis des E-Gitarrenspiels“ und ist somit Ausgangspunkt hypothetischer Annahmen und eines hypothetischen Versuchs.

---

<sup>20</sup> als mögliche „messbare“ Variablen

<sup>21</sup> in einem Setting mit gleichbleibendem Equipment ist eine Veränderung der Lautstärke in nur begrenztem Maß mittels Spiel und Variation des Anschlags zu erreichen, mit Ausnahme der Nutzung des Lautstärkereglers an der Gitarre selbst.

<sup>22</sup> auch in Kombination mit speziellen Effekten- und Effektgeräten

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

Popmusik und Popkultur so wie die Popularisierung der elektrischen Gitarre wird als Phänomen „westlichen“ Ursprungs angesehen. Dieser Tradition entstammt auch der tonale Bezug, welcher als Rahmen dieser Arbeit zu sehen ist. Innerhalb dieses tonalen Bezugssystems können dennoch, oder gerade deshalb stiltypische Unterscheidungen hinsichtlich der „kulturellen Vorgaben“ in den oben genannten Bereichen innerhalb eines Stils gemacht werden.

#### **3.2 Der Blues und seine Spielweisen**

Der Blues als Stil scheint aus zwei Gründen ein geeigneter Ausgangspunkt zur Betrachtung des Spiels auf der E-Gitarre im Zusammenhang mit verschiedenen Persönlichkeitseigenschaften zu sein. Zum einen wurzelt im Blues die Entwicklung der Gitarrenpop<sup>23</sup>- späteren Rockmusik. Zum anderen kann der Blues als Stil auf der Elektrogitarre (aufgrund der Nähe zum stiltypischen stimmlichen Ausdruck) als besonders expressiv gelten. Wenn sich Blues als Stil auch in verschiedenen Formen entwickelt und ausgeformt hat, können dennoch, gerade im (Elektro-)Gitarrengeprägten Blues, einige grundlegende gemeinsame Merkmale in Form und Spielweisen festgehalten werden, die auch als Basis für eine Untersuchungssituation dienen können.

Eines ist das variable 12-taktige Bluesschema, dessen Wurzeln bereits in den Ursprüngen des Blues liegen und welches seinen Weg vielfach in die gitarrengeprägte Pop- und Rockmusik gefunden hat wo es in variierten Formen wiederzufinden ist (vgl. Kernfeld & Moore). Das 12-taktige Bluesschema ist somit als harmonisch-strukturelle Grundlage zu sehen, da es die jeweiligen Stufen innerhalb der Tonart sowie deren Verlauf klar vorgibt (Abb.3). Die folgende Abbildung zeigt das Grund-Schema ohne häufig vorzufindenden Turn-Around:



Abbildung 3: grundlegendes 12-taktiges Bluesschema (Kernfeld & Moore)

<sup>23</sup> der Rock n' Roll der 50er war eine Fusion aus Blues und Folk der Vereinigten Staaten von Amerika

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

Harmonisch ist der Blues zumeist in Dur gehalten, jedoch mit der typischen verminderten Terz, Septime und Quint als *blue notes* ("*blues*", *Grove Music Online*) . Hierdurch ergibt sich die typische Blues Skala mit kleiner Terz und kleiner Septim<sup>24</sup> und die gängige Nutzung von Septakkorden als harmonische-melodische Basis (vgl. Krenz, Hiland, & Pearson, 2010). Rhythmisch ist dieser Stil in der Regel von einem ternären *beat* und *shuffle feeling* geprägt. Typische Spielweisen des elektrischen Blues, die sich dem vorab kategorisierten artikulatorischen Bereich zuordnen lassen, sind im Blues häufig angewandte, grundlegende Spieltechniken auf der Elektrogitarre wie *bendings* (das Ziehen der Saite mit der Greifhand nach oben oder unten und Tönhöhenveränderung hierdurch), *vibrato* (das schnelle hin und her Bewegen, also „vibrieren“ des Fingers der Greifhand auf dem Griffbrett und schnell abwechselnde geringfügige verändern der Schwingdauer der Saite und Tonhöhe um den gespielten Ton herum hierdurch) (Altersberger, 2006, S. 101) und Legatospielweisen bestehend aus *hammer-ons* („hämmern“ eines Fingers der Greifhand auf das Griffbrett und in Schwingung versetzten der Saite ohne die Schlaghand) und *pull-offs* (seitliche Abziehen des mit der Greifhand gegriffenen Tons und hiermit in Schwingung versetzen der Saite ohne die Schlaghand) (Altersberger, 2006, S. 102–103).

Die Elektrogitarre birgt, gerade in Kombination mit vielfältigem Equipment und damit verbundenen Soundeffekten, noch zahlreiche weitere, außergewöhnlichere Spielweisen- und Techniken, die auch im Blues angewandt werden können. Die hier erläuterten Spieltechniken können jedoch als weit verbreitete Grundlage expressiven, solistischen Blues-Spiels gesehen werden.

---

<sup>24</sup> das Tonmaterial, an dem man sich innerhalb des Blues bedienen „darf“ beschränkt sich natürlich nicht nur auf die *blues scale*.

#### **3.3 Fähigkeiten und Kenntnisstufen**

Wie im Kapitel "Expertise " (II.2.2.4) erläutert, erfordert das "bedienen" der E-Gitarre durch das Instrument an sich auf der einen Seite bereits ein Mindestmaß an koordinativen und motorischen, durch Übung erlangte Fertigkeiten<sup>25</sup>. Auf der anderen Seite stellt ein sehr hoher Grad an Expertise sehr gute Voraussetzungen für ein möglichst expressives und intuitives Spielen dar, da es erst dann möglich ist, sich nicht mehr bewusst auf Erlerntes und motorische Abläufe fokussieren zu müssen (vgl. Aho,2016). Hieraus ließe sich auch darauf schließen, dass mit zunehmender Expertise der Grad der Möglichkeit des intuitiven Umgangs mit der musikalischen Situation steigt und hierdurch ebenso der Grad des Zugangs zum expressiven Spiel den eigenen Persönlichkeitseigenschaften entsprechend. Das gegenteilige Extrem – keinerlei Expertise und Fähigkeiten – wäre ebenso optimal zur Beobachtung, da so ein völlig unvoreingenommenes und demnach ungefiltertes Spiel möglich scheint. Allerdings sind keinerlei Vorkenntnisse jeglicher Art als nicht realistisch anzusehen. Selbst ohne jede musikalische Ausbildung, ohne kulturspezifisches Wissen und damit verknüpften Erwartungen ist zumindest im selben „Kulturkreis“ bei Erwachsenen Personen von gewissen Vorkenntnissen auszugehen. Selbst wenn man nicht geübt ist im Umgang mit dem Instrument, die E-Gitarre und gängige populäre Musikstile sind beispielsweise in der Regel bekannt.

Durch die entwickelte(n) Hypothese(n) bezüglich der Persönlichkeitseigenschaft Offenheit und der Notwendigkeit Spielfähigkeiten hinsichtlich Erlerntem möglichst konstant je Stufe zu halten, ergibt sich eine besondere Anforderung an ein mögliches Versuchsdesign. Wenn die Abweichung von erlernten Fähigkeiten innerhalb eines vorgegeben Stils und dementsprechenden Konventionen erfasst werden soll, ist es notwendig neben stilistischen Konventionen diese Fähigkeiten des „Wissens“ in Stufen zu betrachten. Diese Stufen lassen sich in Orientierung an der Musikpädagogik festsetzen, da sich seit der „Geburt des Pop“ zunehmend in der institutionalisierten sowie nicht institutionalisierten (Pop-)Musikpädagogik ein Kanon herausgebildet hat, der sich nicht nur an Lehrinstitutionen sondern auch in der „Alltagspädagogik“, in didaktischer Literatur (Gitarrensulen) und anderen Lehr- und Lernformen (die beispielsweise das Internet und die Videoplattform YouTube im

---

<sup>25</sup> gemeint sind hiermit sehr grundlegende Fähigkeiten, wie z.B. die erforderliche Koordination und Kraft um die Saite(n) an der erwünschten Stelle zu treffen und zu drücken um den gewollten Ton „sauber“ erzeugen zu können

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

speziellen ermöglichen) widerspiegelt. Deshalb werden hier - in Anlehnung an verfügbares (musikpädagogisches) Material (bonedo), ExpertInnenwissen und ein inhaltsanalytisches Vorgehen – gemäß dieser Bereiche drei Fertigkeitsstufen und dementsprechende Spielweisen festgesetzt. Die niedrigste und erste Stufe ist jedoch bereits über einem völligen Beginner Level anzusiedeln. Kenntnisse der unter 3.2 festgesetzten grundlegenden und typischen Blues Spielweisen und Eigenschaften sind Voraussetzung. Alle Stufen beziehen sich aufgrund vorher getätigter Einschränkung auf die Kategorie des als Basis anzusehenden harmonisch-melodischen Bereichs dessen was als (zumeist *single note*) Leadgitarrenspiel<sup>26</sup> bezeichnet werden kann:

- Stufe 1: Improvisation mittels der (Tonart entsprechenden) Moll-Pentatonik  
*Die Pentatonik kann, als gebräuchlichste Skala, nicht nur als „Bibel“ des in der Pop- und Rockmusik beheimateten Elektrogitarrenspiels angesehen werden, sondern ist auch in der Pädagogik häufig erstes improvisatorisches Werkzeug (vgl. Schonbrun, 2003, S. 26).*
- Stufe 2: Improvisation mittels einer Kombination aus Moll und Dur-Elementen.  
*Die Dur-Pentatonik kann in Teilen des Blues-Schemas angewandt werden. Hierdurch ergibt sich die Möglichkeit einer Kombination der Moll- und Dur-Pentatonik (vgl. bonedo) .*
- Stufe 3: Modale, dem Stufenverlauf des Schemas folgendes Spiel.  
*Improvisation mittels des harmonisch-melodischem Verlaufs folgenden Gebrauchs von Skalen. Das melodische Improvisationsmaterial wird durch den Stufenverlauf vorgegeben (vgl. z.B. ebd.).*
- Stufe 4: Wechselndes, im Jazz beheimatetes *inside/outside* Spiel.  
*Melodische Improvisation, welche sich gezielt an Tönen bedient, die innerhalb eines bestimmten harmonischen Kontext jeweils als zu vermeidend gelten (vgl. JazzAdvice).*

---

<sup>26</sup> bedingt durch einen improvisatorischen Kontext

#### 4 ZUSAMMENFASSUNG UND HYPOTHESEN

Die im Folgenden tabellarisch dargestellten Elemente sollen mögliches Werkzeug zur Beobachtung des „Personal Styles“ im Spiel der E-Gitarre sein. „Personal Style“ ist hier als individuell verschiedene Ausprägung im Spielverhalten zu sehen. Unterschiede im expressiven Verhalten verschiedener Ebenen sind wiederum konstituierend für die Beschreibung der Persönlichkeit und deren Eigenschaften (im Rahmen des FFM). Da expressive Verhaltensweisen denselben physiologischen Ursprung haben und deren verschiedene Ausformungen, auch in der Musik, Verbindungen zueinander aufweisen, wurde angenommen, dass (i) sich individuelle Unterschiede als Ausprägung von Persönlichkeitseigenschaften auch im Spiel der Elektrogitarre zeigen und (ii) auf Basis bekannter Verbindungen zwischen verschiedenen expressiven „Kanälen“ Hypothesen hinsichtlich des Spiels der E-Gitarre gemacht werden können.

Das Spiel der Elektrogitarre wird allgemein als expressives, menschliches Ausdrucksverhalten körperlichen Ursprungs, geformt (und überformt) durch Kulturtechnologien verstanden. Neben den materiellen Eigenheiten und der technischen Beschaffenheit gebräuchlicher Equipments (welches wie erwähnt soundprägend und spielformend sein kann), sind vor allem „westliche“ Regeln des Musizierens als für das performative Spiel einflussreiche Kulturtechnologien zu sehen. Im Kontext des Elektrogitarrenspiels sind dies (i) das tonale System, (ii) gitarristische Spieltechniken und (iii) eine spezifische Kombination aus beidem (i+ii) innerhalb eines stilspezifischen Kontexts.

In den vorangegangenen Kapiteln wurden hierdurch für einen Versuch<sup>27</sup> notwendige Elemente konkretisiert. Dies beinhaltet (i) die Festsetzung stiltypischer Eigenheiten und als minimaler Konsens anzusehende Eigenschaften und (e-)gitarristische Spielweisen<sup>28</sup> innerhalb des Blues (Tab. 1), (ii) den Versuch aufgrund bestehender Verbindungen verschiedener Formen expressiven Verhaltens und der Ausprägung von Persönlichkeitseigenschaften konkrete Hypothesen zum Zusammenhang bestimmter Spielweisen und der Ausprägung von Extraversion und Offenheit zu formulieren (Tab.2) und (iii) entsprechende Definition von verschiedenen Fertigungsstufen beim Spiel der E-Gitarre innerhalb dieses Stils in Anlehnung an einen pädagogischen Kanon (Tab. 3).

---

<sup>27</sup> im Rahmen der Fragestellung nach individuellen Unterschieden im Spiel der E-Gitarre

<sup>28</sup> als grundlegende Spielweisen

### III ENTWICKLUNG EINES THEORETISCHEN KONSTRUKTS

**Tabelle 1: Stiltypische Eigenschaften und Spielweisen des Blues**

Kategorie	Eigenschaften/ Spielweisen
harmonisch-melodisch	vorwiegend Dur-Tonalität; kleine Terz und Septim; Septakkorde; Blues-Skala; 12-taktiges Blues-Schema;
rhythmisch	ternär; shuffle;
artikulativ	<i>bending; pull-off; hammer-on; vibrato;</i>

**Tabelle 2: Hypothesenübersicht**

Dimension des FFM	Hypothese 1.1	Hypothese 1.2
Extraversion	++ Extraversion korreliert positiv mit der Anschlagzahl	- - Extraversion* korreliert negativ mit der Anschlagzahl
Offenheit	++ Offenheit korreliert positiv mit der Abweichung von erlernten Spielweisen und Standards	- - Offenheit korreliert negativ mit der Abweichung von erlernten Spielweisen und Standards

\*= ++ Intraversion

**Tabelle 3: stiltypische Spielfähigkeiten in Stufen**

Kategorie Fähigkeiten	melodisch-harmonisch	(rhythmisch)	(artikulativ)
Stufe 1	Moll-Pentatonik über Dur-Blues	(...)	(...)
Stufe 2	Kombination von Moll/Dur-Pentatonik über Dur-Blues	(...)	(...)
Stufe 3	modales Spiel	(...)	(...)
Stufe 4	inside/outside Spiel	(...)	(...)

### IV DISKUSSION UND VERSUCHSAUFBAU

#### 1 Versuch

Die Grundlage eines hypothetischen Versuchsaufbaus ist das Schaffen einer möglichst kontrollierten Situation zur Beobachtung von Spielweisen während des Spielens der elektrischen Gitarre. Wie bereits erklärt, haben das Equipment, also die Einheit von E-Gitarre und Verstärker, deren Einstellungen sowie eventuell verwendete Effekte, einen starken Effekt auf den Klang und gegebenenfalls rückwirkende Wirkung auf die Spielweise auf dem Instrument. Deshalb müsste in einem Versuchsaufbau die Einheit aus Gitarre und Verstärker (samt dessen Einstellungen) konstant bleiben, um hierdurch verursachte Unterschiede im Klang auszuschließen und sich verändernde rückwirkende Effekte auf das Spiel auszuschließen. Um dennoch einen sustainreicheren und somit modulierbaren Klang zur Verfügung zu haben, kann die (gleichbleibende) Nutzung der Verzerrung dienen. Die Aufgabenstellung der Improvisation im Rahmen eines festgelegten Stils, schafft den „Freiraum“ für möglichst intuitives und der Annahme nach dadurch möglichst expressives, den Persönlichkeitseigenschaften entsprechendes Spiel. Da aber Eigenheiten der als Grundlage einer Improvisation dienenden Musik selbst Indikatoren für bestimmte Bewegungen (Burger, Thompson, Luck, Saarikallio, & Toiviainen, 2013) und demzufolge Spielweisen sein können, ist es notwendig auch diese konstant zu halten. Ein nach bereits festgesetzten Grundlagen gestalteter, blues-typischer *Backingtrack* kann deshalb als Basis der Improvisation über denselben dienen. Durch das nicht vorhanden sein eines menschlichen Gegenübers kann der Gebrauch unterschiedlicher Spielweisen als soziale Reaktion innerhalb einer so gegebenen direkten sozialen Interaktion mit daran gebundenen Regeln ausgeschlossen werden, und das musikalische Feedback (des *Backingtracks*) sehr konstant gehalten werden.

Versuchspersonen müssten zudem für jede der beiden Hypothesengruppen (Extraversion und Offenheit betreffend) ein jeweilig sehr spezifisches Profil erfüllen. Die die Performance hemmende, da mit negativen Emotionen wie Angst in Verbindung stehende Persönlichkeitseigenschaft des stark ausgeprägten Neurotizismus sollte in beiden Fällen ausgeschlossen werden.

## IV DISKUSSION UND VERSUCHSAUFBAU

Ein dementsprechender versuch kann folgendermaßen Verlaufen. Die folgende Übersicht stellt einen beispielhaften Vorschlag dar:

### **Möglicher Versuchsverlauf:**

---

- 1 Suche geeigneter Versuchspersonen durch Big Five Testung und Einordnung in 2 – 4 Versuchsgruppen zu entweder *high scorern* in Extraversion und Offenheit oder je *high* sowie *low scorern* in E und O.<sup>29</sup>

---
- 2 Personen gemäß 4 Stufen kategorisieren (standardisierte Tests oder Einschätzung von ExpertInnen)

---
- 3 Versuchseinführung und Aufgabenstellung

---
- 4 Setting für Improvisationsaufgabe: Improvisation zu einem gleichen, bluestypischen Backingtrack je Gruppe

---
- 5 Untersuchung der E-Hypothese(n) durch Messung der Anschlagzahl (Zählung, Audio- und Videoaufnahme).

---
- 6 Untersuchung der O-Hypothese(n) durch ExpertInneneinschätzung der Abweichung festgesetzter Spielwesen

---
- 7 Auswertung

---

<sup>29</sup> unter jeweiligem Ausschluss hohen Neurotizismus

#### IV DISKUSSION UND VERSUCHSAUFBAU

Tabelle 4 zeigt die mögliche Untersuchung am Beispiel der zu Offenheit formulierten Hypothese, starke Offenheit gehe mit stärkerer Abweichung von erlernten Spielweisen und Standards einher. Um die Abweichung zu messen wird in diesem Beispiel ExpertInneneinschätzung herangezogen. Bezugspunkt der Bewertung ist immer die vorab erhobene Fertigkeitenstufe bei jeweils entweder sehr niedriger (--low) oder sehr hoher (++high) Ausprägung von Offenheit. Durch die Festlegung von vier Bewertungsstufen (0-3) ergibt sich bei der Einschätzung der Abweichung von den Standards der als aufbauend aufeinander zu sehenden Fähigkeitsstufen im Spiel die Möglichkeit, die Abweichung in Konsistenz mit den hier als aufbauend aufeinander zu verstehenden Fertigkeitenstufen zu bewerten. Eine sehr offene Versuchsperson der Stufe 1 könnte beispielsweise so durch sehr starke Abweichung den Spielweisen der Stufe 4 entsprechen. Diese Konsistenz hätte allerdings den Nachteil, unkonventionelle Spielweisen, die stark abweichend, aber nicht vorab innerhalb der Stufen erfasst sind, tendenziell gar nicht, oder nur unzureichend zu messen.

**Tabelle 4: Beispiel: Untersuchung Hypothese Offenheit**

Versuchspersonen je Skill-Stufe + O-Score		ExpertInnen-Rating: Abweichung			
		0 gar nicht	1 etwas	2 stark	3 sehr stark
OFFENHEIT STUFE 1	-- low				
	++ high				
OFFENHEIT STUFE 2	-- low				
	++ high				
OFFENHEIT STUFE 3	-- low				
	++ high				
OFFENHEIT STUFE 4	-- low				
	++ high				

### 2 Limitierungen – Probleme

Durch die Fragestellung und Definition des Gitarrenspiels als kulturtechnologisch mediatisiertes Ausdrucksverhalten an sich ergibt sich die kulturelle Grenze eines starken Bezugs zur „westlichen“ (Pop-<sup>30</sup>)Kultur und deren Technologien, allem voran deren tonalem System. Zwar können starre kulturelle Grenzen als nicht existent betrachtet werden und müssen kulturelle Prozesse (vor allem in einer stark vernetzten Welt) als äußerst dynamisch angesehen werden, jedoch wäre die Annahme falsch, dass sich durch die Fragestellung der individuellen Unterschiede im E-Gitarrenspiel innerhalb eines bestimmten Stils (und daran geknüpfte Regeln) nicht automatisch kulturspezifische Reglementierungen ergeben. Diese sind als verwurzelt in einem „westlich tradierten“ Kulturrahmen zu sehen. Folglich können Ergebnisse einer hypothetischen Untersuchung nur als innerhalb dieses Rahmens limitiert relevant gesehen werden.

Eine ähnliche Einschränkung ergibt sich durch vergleichsweise hohe, jedoch gleichzeitig durch das Instrument bedingte Anforderungen in den festgesetzten Fähigkeitsstufen beim Spiel der E-Gitarre. Da diese sich zum einen an einem pädagogischen Kanon, zum anderen teilweise an im Bereich des Jazz typischen anspruchsvollen Fertigkeiten orientieren, hätte eine dementsprechende Untersuchung eine Tendenz dazu, vor allem professionell orientierte Spielende der Elektrogitarre und deren individuelle Unterschiede in der Spielweise zu erfassen.

Innerhalb dieser Arbeit beschränkt sich jene Festsetzung der Fertigungsstufen auf in Anlehnung an inhaltsanalytisches Vorgehen auf Basis verfügbaren pädagogischen Materials entstandene Fixierung von vier Stufen. Dies ermöglicht zum einen eine eher grobe Messung möglicher Abweichung von diesen Stufen. Zum anderen müssten diese in der Praxis durch reale Inhaltsanalyse und daraus folgender Kategorisierung von Stufen entstehen, um als verlässlich angesehen werden zu können. Diese Stufen wären dann vorab messbar, wenn entweder jeweils bereits standardisierte Einstufungstests herangezogen werden können, oder jene Stufen durch ExpertInnen erfasst und beurteilt werden könnten.

---

<sup>30</sup> Popkultur ist als globale Kultur zu verstehen

#### IV DISKUSSION UND VERSUCHSAUFBAU

Hierzu ergibt sich eine weitere Schwierigkeit. Wie erwähnt steht die Ausprägung bestimmter Persönlichkeitsmerkmale (beispielsweise Offenheit) mit der Ausbildung bestimmter Fähigkeiten (beispielsweise musikalischem Training und auditiver Wahrnehmungsfähigkeit) in Zusammenhang. Der Grad der Fähigkeiten ist aber gerade beim Spiel der E-Gitarre entscheidend für die Möglichkeiten des Spiels und beeinflusst dieses hierdurch maßgeblich. Korrekter wäre deshalb, den Grad der Fähigkeiten als zusammenhängend mit der Ausprägung von relevanten Persönlichkeitsmerkmalen zu betrachten.

Eine grundlegende Einschränkung in der Entwicklung von Hypothesen sind zudem wenig eindeutig vorhandene empirische Zusammenhänge zwischen dem Instrumentalspiel sehr nahe dem expressiven Verhalten und persönlichkeitsrelevanten Eigenschaften. Um hieraus konkrete Hypothesen abzuleiten müssten auch diese Ergebnisse aus der Literatur optimaler Weise gemäß ihrer Beschaffenheit kategorisiert (beispielsweise verbal, nonverbal, musikbezogen in Verbindung mit Extraversion und Offenheit oder dort enthaltenen Eigenschaften) und inhaltsanalytisch hinsichtlich dortiger Zusammenhänge betrachtet werden, um hieraus Annahmen in Bezug zu verschiedenen Formen expressiven Verhaltens abzuleiten.

Durch den relativ hohen Mediatisierungsgrad des Spiels der Elektrogitarre, bleibt der Versuch dessen an Persönlichkeitseigenschaften gebundene Ausprägungen (als „Personal Style“) zu erfassen immer an dessen Kulturtechnologien gekoppelt, hierin komplex und daher schwer in seiner Gesamtheit darzustellen und zu untersuchen. Zudem läuft ein hypothesengeleitetes Vorgehen ähnlich dem hier entwickelten Konstrukt Gefahr, Kulturtechnologien zu reproduzieren und in Folge dessen nur deren kulturspezifischen Gebrauch als „Personal Style“ im Spiel der E-Gitarre zu erfassen. Eine qualitative Analyse großer Datenmenge würde im Gegenteil hierzu ermöglichen relevante, das Spiel der E-Gitarre konstituierende Eigenschaften in Verbindung mit der Ausprägung von Persönlichkeitseigenschaften verlässlicher zu extrahieren.

## V AUSBLICK

Gelingt es auf lange Sicht durch weitere Forschung ein vollständiges Gerüst zur Erfassung individueller Unterschiede im Spielverhalten und dortigen empirisch erfassbaren Merkmale im Zusammenhang mit Persönlichkeitseigenschaften zu entwickeln, so kann die Eingliederung in ein wissenschaftliches Modell zu einem gesamtheitlicheren Verständnis der zugrundeliegenden Mechanismen und der Erfassung dieser Mechanismen dienen. Dies kann ebenso eine Basis für Implikationen in der Musikpädagogik bilden:

*"[...] teachers lack a theory of performance expression that can guide teaching. The problem is compounded by the fact that musical expression involves tacit knowledge that is difficult to convey from teachers to students. Research on expression could help to render the tacit knowledge explicit. Rather than surrender to individual differences in expressive ability in the name of musical talent, we could address them through theoretically informed teaching. Thus, a proper scientifically grounded understanding of the mechanisms that underlie musical expression has scientific as well as social and educational implications."* (Juslin, 2003, S. 274–275)

Diese Aneignung impliziten Wissens (tacit knowledge), wird durch einen zu starken Fokus auf reine Spieltechnik und damit verbundene kognitive Fixierung auf motorische Abläufe gehemmt (Aho, 2016, S. 135). Ein Lehr- und Lernstil in Anlehnung an individuelle, expressive Tendenzen von Spielern und Spielerinnen könnte eine Alternative sein.

Die weitere Klärung von Zusammenhängen zwischen der Persönlichkeit nach dem Fünf-Faktorenmodell und bestimmten Spielweisen, also bestimmten musik- und instrumental-spezifischen expressiven Mitteln, könnte einen Beitrag zum besseren Verständnis von einzelnen expressiven, spieltechnischen Mitteln und somit zur Entmystifizierung von musikalischer performativer Expression an sich leisten. Da das Big Five Modell im Zusammenhang mit zahlreichen anderen Kommunikations-Metiers bereits untersucht wurde und in Zusammenhang mit Emotionen steht, kann eine genauere Untersuchung und Aufschlüsselung außerdem Aufschluss über das Verhältnis zwischen alltäglichem und musikspezifischen, expressiven Verhaltens geben.

## V AUSBLICK

Auf jeden Fall können die Annahmen innerhalb dieser Masterarbeit ihrem Grundgerüst und den kategorisierten Bereichen der Rhythmik und Artikulation auf drei jeweils auch hier zu formulierenden Fertigungsstufen entsprechend erweitert werden. Erst dann kann das Konstrukt als vollständig genug erachtet werden, um ein umfassendes Verständnis von Spielweisen auf der Elektrogitarre im Zusammenhang mit dem Persönlichkeitseigenschaften des FFM zu ermöglichen. Hierfür müsste als nachfolgender Schritt der hier erhobene Teil des Konstrukts auf dessen Anwendbarkeit und potentielle Gültigkeit hin überprüft werden.

## Literaturverzeichnis

- Adelstein, J. S., Shehzad, Z., Mennes, M., Deyoung, C. G., Zuo, X.-N., Kelly, C., et al. (2011). Personality is reflected in the brain's intrinsic functional architecture. In: *PLoS ONE*, 6(11).
- Aho, M. (2016). *The tangible in music: The tactile learning of a musical instrument*. London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Altersberger, J. J. (2006). Distorted sound: Die Verstärkung der elektrischen Gitarre und ihre Spielweisen in der instrumentalen Rockmusik. Universität Graz (Dipl.-Arb.).
- Asendorpf, J. B., & Neyer, F. J. (2012). *Psychologie der Persönlichkeit (5., vollst. überarb. Aufl. 2012)*. Springer-Lehrbuch. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Bergius, R. (2017). divergentes Denken. Abgerufen von <https://portal.hogrefe.com/dorsch/divergentes-denken/>, [19.10.2017].
- Blacking, J. (1977). Towards an anthropology of the body. In : J. Blacking (Ed.), *The anthropology of the body*. London: Academic Pr. S.1–28.
- Blaukopf, K. (1989). *Beethovens Erben in der Mediamorphose: Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*. Heiden: Niggli.
- bonedo. *Blues Solo Improvisation - Die wichtigsten Blues Scales*. Abgerufen von <https://www.bonedo.de/artikel/einzelsicht/blues-solo-improvisation-die-wichtigsten-blues-scales.html>. [18.10.2017].
- Burger, B., Thompson, M. R., Luck, G., Saarikallio, S., & Toiviainen, S. (2013). Influences of rhythm- and timbre-related musical features on characteristics of music-induced movement. In: *Frontiers in psychology*, 4, S.183.
- Campbell, A., & Rushton, J. S. (1978). Bodily communication and personality. In: *British Journal of Social and Clinical Psychology*, 17(1), S.31–36.
- Chamorro-Premuzic, T., & Furnham, A. (2007). Personality and music: can traits explain how people use music in everyday life? In: *British journal of psychology*, 98 (2), S.175–185.
- Coelho, V. A. (Ed.) (2003). Cambridge companions to music. The Cambridge companion to the guitar (1. publ). Cambridge: Univ. Press.
- Desmet, F., Nijs, L., Demey, M., Lesaffre, M., Martens, J.-S., & Leman, M. (2012). Assessing a Clarinet Player's Performer Gestures in Relation to Locally Intended Musical Targets. In: *Journal of New Music Research*, 41(1), S.31–48.
- Deyoung, C. G., Peterson, J. B., & Higgins, D. M. (2005). Sources of openness/intellect: cognitive and neuropsychological correlates of the fifth factor of personality. In: *Journal of Personality*, 73(4), S.825–858.
- divergentes Denken (2017). Abgerufen von <http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/divergentes-denken/3558>. [12.10.2017]
- Eysenck, H. J. (1967). The biological basis of personality. *American lecture series: Vol. 689*. Springfield Ill.: Thomas.

## Literaturverzeichnis

- Fuchs, M. (Ed.) (2008). Kultur Macht Sinn. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH Wiesbaden.
- Georgi, R. v., Cimbal, K., & Georgi, S. (2009). Aktivations- und Arousal-Modulation mittels Musik im Alltag und deren Beziehungen zu musikalischen Präferenzen, Persönlichkeit und Gesundheit. In *Musikalisches Gedächtnis und musikalisches Lernen* (S.141–183). Göttingen u.a.: Hogrefe.
- Gezgin, U. B. (2006). Relationship of bodily communication with cognitive and personality variables. Ankara: Middle East Technical University.
- Gibson, J. J. (1982). Wahrnehmung und Umwelt. München: Urban & Schwarzenberg.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (Eds.) (2010). Musical gestures: Sound, movement, and meaning. New York: Routledge.
- Hostetter, A. B., & Potthoff, A. L. (2012). Effects of personality and social situation on representational gesture production. In: *Gesture*, 12(1), S.62–83.
- Huestegge, L. (2017). *Top-down-Verarbeitung*. Abgerufen von <https://portal.hogrefe.com/dorsch/top-down-verarbeitung/>. [12.10.2017].
- Jauk, W. (2007). Der Sound des hedonisch-performativen Körpers und das Spiel der Elektrogitarre. In: *Jazzforschung*, 39 (2007), S.273–289.
- Jauk, W. (2009). Pop/music + medien/kunst: Der musikalisierte Alltag der digital culture. In: *Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft: Vol. 15*. Osnabrück: Electronic Publ. JazzAdvice. *How to Play Outside Like a Pro: 4 Techniques That'll Make the 'Wrong' Notes Sound Right*. Abgerufen von <https://www.jazzadvice.com/how-to-play-outside-in-jazz-improvisation/>. [18.10.2017]
- Jensen, M. (2016). Personality traits and nonverbal communication patterns. In: *International Journal of Social Science Studies*, 4(5).
- Juslin, S. N. (2003). Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. In: *Psychology of Music*, 31(3), S.273–302.
- Juslin, S. N., & Laukka, S. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code? In: *Psychological bulletin*, 129(5), S.770–814.
- Kernfeld, B., & Moore, A. F. Blues progression. *Grove Music Online*. Abgerufen von <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusiconline.han.kug.ac.at/subscriber/article/grove/music/41276>, [16.10.2017].
- Knepler, G. (1977). Geschichte als Weg zum Musikverständnis: Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Leipzig: Reclam.
- Koppensteiner, M., & Grammer, K. (2010). Motion patterns in political speech and their influence on personality ratings. In: *Journal of Research in Personality*, 44(3), S.374–379.
- Krenz, S., Hiland, J., & Pearson, J. (2010). *Learn & master blues guitar with Steve Krenz (Spotlight Series)*. Nashville, Milwaukee: Hal Leonard Pub Co.

## Literaturverzeichnis

- Larson, L. M., Wu, T. F., Bailey, D. C., Gasser, C. E., Bonitz, V. S., & Borgen, F. H. (2010). The role of personality in the selection of a major: With and without vocational self-efficacy and interests. In: *Journal of Vocational Behavior*, 76(2), S.211–222.
- Leman, M. (2012). Musical Gestures and Embodied Cognition. In: *Journée d'informatique musicale, Proceedings*, S.5–7.
- Limb, C. J., & Braun, A. R. (2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: an fMRI study of jazz improvisation. In: *PLoS ONE*, 3(2).
- Luck, G., Saarikallio, S., Burger, B., Thompson, M. R., & Toivainen, S. (2010). Effects of the Big Five and musical genre on music-induced movement. In: *Journal of Research in Personality*, 44(6), S.714–720.
- McCrae, R. R., & Costa, S. T. (2008). Empirical and Theoretical Status of the Five-Factor Model of Personality Traits. In: *The SAGE Handbook of Personality Theory and Assessment: Volume 1 — Personality Theories and Models*. London: SAGE Publications Ltd. S. 273-294.
- McCrae, R. R., & Costa, S. T., JR. (1997). Personality trait structure as a human universal. *American Psychologist*, 52(5), S.509–516.
- McCrae, R. R., & John, O. S. (1992). An Introduction to the Five-Factor Model and Its Applications. In: *Journal of Personality*, 60(2), S.175–215.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man* (1. ed). New York NY u.a: McGraw-Hill.
- Mitchell, R. L.C., & Kumari, V. (2016). Hans Eysenck's interface between the brain and personality: Modern evidence on the cognitive neuroscience of personality. In: *Personality and Individual Differences*, 103, S.74–81.
- Nettl B. et al. Improvisation. In *Grove Music Online*. Abgerufen von <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusiconline.han.kug.ac.at/subscriber/article/grove/music/13738#S13738>, [12.10.2017].
- Oliver, S. Blues. *Grove Music Online*. Abgerufen von <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusiconline.han.kug.ac.at/subscriber/article/opr/t237/e1298>, [12.10.2017].
- Raad, B. de (2000). The big five personality factors: The psycholexical approach to personality. Seattle: Hogrefe & Huber.
- Raad, B. de, & Mlačić, B. (2015). Big Five Factor Model, Theory and Structure. In J. D. Wright (Ed.), In: *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* (2nd ed.), S.559–566.
- Rauthmann, J. . Lexikalischer Ansatz. In: *Dorsch Lexikon der Psychologie*. Abgerufen von <https://portal.hogrefe.com/dorsch/lexikalischer-ansatz/>, [15.08.2017].
- Rentfrow, S. J., & Gosling, S. D. (2003). The do re mi's of everyday life: the structure and personality correlates of music preferences. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 84(6), S.1236–1256.
- Schonbrun, M. (2003). The everything rock & blues guitar book: From chords to scales and licks to tricks, all you need to play like the greats. Avon, MA: Adams Media CorS.

## Literaturverzeichnis

- Shapiro, L. A. (2011). *Embodied cognition. New problems of philosophy.* London u.a.: Routledge.
- Silvia, S. J., Nusbaum, E. C., Berg, C., Martin, C., & O'Connor, A. (2009). Openness to experience, plasticity, and creativity: Exploring lower-order, high-order, and interactive effects. In: *Journal of Research in Personality*, 43(6), S.1087–1090.
- Smudits, A. Mediamorphose. In *oeml (Österreichisches Musiklexikon online)*. Abgerufen von [http://www.musiklexikon.ac.at.oesterreichismusiklexikon.han.kug.ac.at/ml/musik\\_M/Mediamorphose.xml](http://www.musiklexikon.ac.at.oesterreichismusiklexikon.han.kug.ac.at/ml/musik_M/Mediamorphose.xml) [19.10.2017].
- Thomas K. et al (2015). Openness to experience and auditory discrimination ability in music: An investment approach. In: *Psychology of Music*, 44(4), S.792–801.
- Thomson, G. (2008). Expressive Behavior - Dictionary definition of "Expressive Behavior ". In: *International Encyclopedia of the Social Sciences*. Abgerufen von <http://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/expressive-behavior>. [19.10.2017].
- Vella, E. J., & Mills, G. (2016). Personality, uses of music, and music preference: The influence of openness to experience and extraversion. In: *Psychology of Music*, 45(3), S.338–354.
- Wallbott, H. G. (1998). Bodily expression of emotion. In: *European Journal of Social Psychology*, 28(6), S.879–896.
- White, Bryan. expression. In: *Oxford Music Online*. Abgerufen von <http://www.oxfordmusiconline.com.oxfordmusiconline.han.kug.ac.at/subscriber/article/opr/t114/e2377> . [19.10.2017].
- Zimbardo, S. G., Gerrig, R. J., Hoppe-Graff, S. (1999). *Psychologie* (7., neu übers. u. bearb. Aufl). *Springer-Lehrbuch*. Berlin u.a: Springer.