



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Sag mir, warum hängt die Gitarre so weit oben?“

Eine musik- und techniksoziologische Untersuchung des Gitarrengrutes

verfasst von / submitted by

Mag. Ludger Roman Duffner Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

MA Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Alfred Smudits

Anmerkung zum gewählten Titel: Die Zeile „Sag mir, warum hängt die Gitarre so weit oben?“ entstammt dem Lied *Gitarre runter* von Bela B. das 2007 auf seinem Soloalbum *Bingo* (Label: BPX1992) veröffentlicht wurde.

## Danksagung – oder das Öffnen einer Black Box

Eine Masterarbeit ist wie eine Black Box, in der das zu Grunde liegende Netzwerk aus unterschiedlichsten miteinander verbundenen und kooperierenden Akteuren und Wissensvorräten verborgen bleibt. Mit der Danksagung wird die Black Box einen Spalt breit geöffnet, sodass ein kleiner Ausschnitt der mobilisierten und gebündelten Kräfte sichtbar gemacht wird.

Ein wichtiger Akteur für diese Arbeit war das Internet. Danke, dass du meine Arbeit gespeichert hast; mir Zugang zu Quellen aus aller Welt und den verschiedensten Epochen verschafft hast. Auch den unterschiedlichsten Bilddatenbanken und Mediatheken sowie der Bildersuchfunktion von Google bin ich zu Dank verpflichtet, denn ohne sie wäre das reichhaltige Analysematerial niemals zusammengekommen.

Obwohl ich viel über Gebrauchsformen, Erfahrungen und Probleme im Umgang mit dem Gitarren-gurt online, in Patenten oder Büchern herausgefunden habe, konnten erst die Gespräche mit meinen Interviewpartnern Christian, Michi und Simon viele noch offene Fragen beantworten. Danke euch!

Auch den technischen Hilfsmitteln sei Danke gesagt. Könnte Firefox nicht hunderte von Tabs in drei Fenstern gleichzeitig stabil offen halten, wären Stunden der Recherche umsonst gewesen. Auch ohne all die Computer, die widerstandslos meine Tasteneingaben schluckten, wäre diese Arbeit nicht zustandegekommen.

Die Schönheit der Arbeit beruht auf dem Service meines Bruders Georg, der mich nicht nur mit Schrift, Satz und Format versorgt, sondern auch eine soziologiegerechte Bibliografieformatierung für Latex gebastelt hat. Merci!

Den fürsorglichen und fördernden Institutionen, angefangen von meinen Eltern (ihnen gilt mein besonderer Dank) über Schule und Universitäten bis hin zum Sozialstaat bin ich zum Dank verpflichtet. Viele geistige und körperliche Voraussetzungen konnten erst durch ihre Unterstützung aufgebaut werden.

Dass ich die Arbeit überhaupt in Angriff nehmen konnte, liegt an der Offenheit von Prof. Smudits dieses ungewöhnliche Thema zu betreuen. Vielen Dank!

Auch meiner Schreibpartnerin Alice möchte ich danken. All die fachlichen, aber auch ablenkenden Gespräche in den Kaffeepausen und ihre Korrektur tragen diese Arbeit.

Zum wiederholten Mal hat ein nächtlicher Besuch mit Berni beim Würstelstand großen Einfluss auf eine Abschlussarbeit. Den Bela B. krieg ich nicht mehr aus den Ohren!

Danke dem Universitäts-Computerraum und all seinen Insassen. Die Ruhe, die stickigen Räume, der tägliche Kampf ums Öffnen der Fenster und viele andere kleinen Ereignisse sorgten für das richtige Arbeitsambiente.

Schließlich gilt der fetteste Danke meinem Sind! Ohne ihr Hobeln, Reparieren, Kritisieren, Korrigieren, wiederholtes Korrigieren, Therapieren, Ablenken, Urlaub machen und und und wäre ich wohl nie fertig geworden.

Und ja, danke Rubio!



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>9</b>
<b>1 Theoretischer Rahmen</b>	<b>14</b>
1.1 Musiksoziologie . . . . .	14
1.2 Techniksoziologie . . . . .	19
1.3 Theorie der Praktiken . . . . .	27
1.4 Fazit . . . . .	31
<b>2 Methodisches Vorgehen</b>	<b>32</b>
<b>3 Der Gitarrengurt</b>	<b>38</b>
3.1 Eine techniksoziologische Betrachtung . . . . .	38
3.1.1 Teil eines riesigen Hybridwesens . . . . .	39
3.1.2 Tragekonstruktionen bei anderen Instrumenten . . . . .	40
3.1.3 Der Gitarrengurt als Träger . . . . .	41
3.1.4 Der Gurt als Auslöser für Kommunikation . . . . .	44
3.1.5 Das Pin-Loch Problem: Ein instabiles Netzwerk . . . . .	45
3.2 Technikgenese: Das Aufkommen des Gitarrengurtes . . . . .	52
3.2.1 Sichtung des Artefaktes . . . . .	53
3.2.2 Einflussfaktor: Musikpraxis . . . . .	58
3.2.3 Die Herausbildung des Tragesystems . . . . .	60
3.2.4 Genese des modernen Gurtes . . . . .	63
3.3 Form und Material des Trägers . . . . .	67
3.3.1 Der Schultergurt . . . . .	68
3.3.2 Die Gitarrenschlinge für klassische Gitarren . . . . .	73
3.3.3 Material . . . . .	74
3.4 Gurt und Performance . . . . .	77
3.4.1 Gebrauch des Trägers . . . . .	78
3.4.1.1 Formen des Umhängens . . . . .	78
3.4.1.2 Trageposition . . . . .	81
3.4.2 Gestaltung . . . . .	90
3.4.3 Zentralmotiv: Bewegung . . . . .	97
3.5 Initiator für neue Handlungen . . . . .	103
3.6 Alternative zum Gitarrengurt . . . . .	104

<b>Schluss</b>	<b>107</b>
<b>Literatur und Quellen</b>	<b>111</b>
Literaturverzeichnis . . . . .	111
Bildquellen . . . . .	116
Diverse Primärquellen . . . . .	118
<b>Anhang</b>	<b>121</b>
Abstract . . . . .	121

## Abbildungsverzeichnis

1	DIY-Lösung Bierflaschenverschluss (Irons 2013) . . . . .	49
2	DIY-Lösung: Gurtüberklebung bei <i>The Clash</i> (Jordan 1978) . . . . .	49
3	DIY-Lösung: Hornüberklebung bei <i>Guy Picciotto (Fugazi)</i> (Skittles266 2008) . . . . .	49
4	Erster patentierter Strap Lock (Silverman und Collins 1979) . . . . .	49
5	Erste Darstellung des Gurtes auf einer Druckgrafik von Massijs (Massijs nach 1538) . . . . .	53
6	Lautenband auf Gemälde von Spada (Spada 1615) . . . . .	55
7	Knopfschlinge. Ausschnitt: Linard-Gemälde (Linard 1627) . . . . .	56
8	Spielposition im 15. Jahrhundert. Ausschnitt: Rothschild Micellany; Folio 246 (Unbekannt 15. Jahrhundert) . . . . .	58
9	Halskrause auf Jordaens-Gemälde (Jordaens 1621) . . . . .	62
10	Theorbe mit Lautenband (Lana 1630) . . . . .	62
11	Ausschnitt aus <i>Sottiles</i> „Guitar Strap“-Patent (Sottile 1953) . . . . .	64
12	Werbeseite für <i>Bobby-Lee</i> -Gurte (Bobby Lee 1950er) . . . . .	64
13	DIY-Hüftgurt von Steve Albini (Jarpa 2008) . . . . .	71
14	Schulter-Hüftgurt bei Jack Whites Auftritt am Fuji Rock Festival 2012 (Summers 2012) . . . . .	71
15	Markante Gitarrenschlinge bei Willie Nelson (Philpot 2009) . . . . .	73
16	Umhängevariante von Rev Gary Davis (David 1964) . . . . .	79
17	Umhängevariante bei Slideguitar: Jerry Douglas (Frommer 2009) . . . . .	79
18	Umhängevariante im Blues: Albert Collins (Sumori 1990) . . . . .	79
19	Umhängevarinate im Bluegrass: Bill Monroe (NaSHOF 1970er) . . . . .	79
20	Hoch umgehängte Gitarre: Jaco Pastorius (Jean-Luc 1977) . . . . .	82
21	Hoch umgehängte Gitarre: Steve Howe (Yes); (Dikeman 1977) . . . . .	82
22	Hoch umgehängte Gitarre: Gerry & The Peacemaker (Shout! Factory 1964) . . . . .	84
23	Hoch umgehängte Gitarre: David Byrne (Talking Heads); (Markos 1978) . . . . .	84
24	Tief hängende Gitarre: Small Faces mit Schnurverlängerung (Radio Bremen TV 1967) . . . . .	89
25	Tief hängende Gitarre: Ramones (Plismo 1976) . . . . .	89
26	Taylor Swift (Zills 2013) . . . . .	90
27	Hootenanny-Strap von Jimie Hendrix (Howzit 2014) . . . . .	93
28	Werbeseite: Roland SH101 (YAMA 2014) . . . . .	99
29	Werbeseite: Moog Liberation (Moog Music Inc. 2016) . . . . .	99
30	Duckwalk: Chuck Berry (ChuckBerry.com 1950er) . . . . .	101
31	Guitar Flip; Still aus einem YouTube-Video (malk 2009) . . . . .	102



## Einleitung

*„Sag mir, warum  
hängt die Gitarre so weit oben?  
Häng sie doch um,  
als hättest du sie grad aufgehoben  
Das sieht sonst dumm aus und alles andere als schön  
Mach die Gitarre runter  
wir wollen deinen Sack nicht sehn“*

---

Bela B. 2006

Bela B., Schlagzeuger der deutschen Pop-Punk-Band *Die Ärzte*, nimmt im 2006 veröffentlichten Lied „Gitarre runter“ Anstoß an GitarristInnen, die ihre Gitarren hoch tragen. Es sehe „leider scheiße aus“ wenn „kleine[n] feuchte[n] Griffbrettgucker[n]“ das Griffbrett „gleich unter dem Kinn“ hänge. Interessant an dem provokant-machistischen Text ist der Blick auf ein kleines, aber offenbar nicht unwesentliches Detail in der musikalischen Inszenierung: die Trageposition der Gitarre. Ihre Bedeutung scheint groß genug zu sein, dass Bela B. ihr das ganze Lied gewidmet hat. Wie aus dem Liedtext hervorgeht, führen MusikerInnen mitunter geradezu ideologische Kontroversen um die richtige Positionierung der Gitarre. Dieser Streitpunkt verweist auf eine symbolische Ebene, auf die kulturelle Kodierung der Gitarrentrageposition<sup>1</sup>. Die Annahme, dass ein solch unauffälliges Handlungselement Teil eines weitläufigen Netzes sozialer Implikationen sein könnte, war für mich ausschlaggebend dafür, diese Arbeit zu schreiben. Tatsächlich manifestiert sich der symbolische Aspekt der Trageposition einer Gitarre in einem tragenden, aber unscheinbaren Gegenstand: dem Gitarrengrurt. Ohne dieses Artefakt wären spezifische, aber weitläufig bekannte Praktiken des Gitarrenspielens nicht möglich. Dementsprechend bietet es sich an, den Träger ins Zentrum der Betrachtung zu rücken, von dem aus „das Soziale“ aufgefächert werden soll.

Dass ich den Blick auf den Gitarrengrurt richte, liegt auch an meinem Interesse daran, was die Gitarre im 20. Jahrhundert so erfolgreich gemacht hat.<sup>2</sup> Diese Frage schließt an den soziologischen Ausführungen zur herausragenden Stellung des Klaviers in der abendländischen Musikpraxis an, wie sie Max Weber vorgenommen hat (Weber 1972). Um die Entwicklungen in der Populärmusik zu verstehen, ist es meines Erachtens notwendig, die Aufmerksamkeit auf die (E-)Gitarre zu richten. Treibende Kräfte für deren Erfolgsgeschichte sind die elektroakustischen Entwicklungen wie die elektrische Verstärkung des Instrumentes und die Erweiterung des Klangraumes durch klangliche Verfremdung. Gleichzeitig dürfen die

---

1. Eine soziologische Auseinandersetzung mit dieser Inszenierungsform ist nicht neu. Bereits in den 1970er-Jahren thematisierten die SoziologInnen Angela McRobbie und Simon Frith den sexualisierten Symbolgehalt, der aus dieser Tragepraxis resultieren kann (vgl. McRobbie und Frith 1990). Im Gegensatz zu einer reinen Symbol- und Bedeutungsanalyse, die lediglich die Gesten in den Blick nimmt, die sich aus den Handlungen der MusikerIn mit ihrem Instrument ergeben, möchte ich mich in dieser Arbeit aber mit der Konstituierung dieser Handlungen befassen.

2. Da ein solches Thema den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde, habe ich mich dazu entschieden auf ein kleines, aber nicht unwesentliches Detail zu fokussieren, das diese Frage mit einschließt.

Handlungsoptionen, die das Instrument für die Inszenierung eröffnet, nicht außer Acht gelassen werden. Schließlich ist die Gestaltung des Bühnenauftrittes ein zentrales Element in der Darstellung der Musik und der Selbstinszenierung der MusikerIn. Hier findet sich der entscheidende Unterschied zum Klavier<sup>3</sup>, das die euro-amerikanischen Musikpraxis bis heute wesentlich prägt, dem die Gitarre aber zeitweise starke Konkurrenz gemacht hat. Im Gegensatz zum Tasteninstrument zeichnet sich die Gitarre durch ihre Mobilität aus – der Möglichkeit, mit ihr unterschiedlichste Bewegungsabläufe zu vollführen. Diese relevante Eigenschaft wird jedoch nicht wie bei Trompeten oder Querflöten durch die Bauform des Instrumentes gewährleistet, sondern sie bedarf bei Saiteninstrumenten einer spezifischen technischen Vorrichtung: eines Gurtes sowie eines Knopfes (Pin) als Aufhängepunkt.

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es für viele schwer vorstellbar und irritierend ist, eine soziologische Arbeit über einen Gegenstand zu schreiben, der so banal erscheint. Zum einen stellt sich die Frage, inwiefern der Gitarrengurt überhaupt ein soziologisches Thema sein kann und zum anderen, ob der Gegenstand genug Material für eine Masterarbeit hergibt. Aufgrund der Plausibilität der Einwände möchte ich hier knapp die soziologische Einbettung des Themas darstellen.

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist, dass Handeln als etwas Voraussetzungsvolles aufgefasst wird. Egal was eine Person macht, sie handelt immer auf Basis von (sozial) erlernten Wissensvorräten, auch wenn diese im praktischen Vollzug häufig nicht reflexiv zugänglich sind. Das Handeln ist dabei durch die situativen Bedingungen bestimmt. Nicht nur soziale und räumliche Gegebenheiten, sondern auch jeder involvierte Gegenstand beeinflusst bzw. verändert die Handlung. Das bedeutet, dass es in der Inszenierung einen Unterschied macht, ob ein Gitarrengurt und vor allem welcher involviert ist und welche Wissensbestände und Erfahrungen in der Handhabung des Trägers bestehen. Ein Gegenstand selbst ist das materielle Resultat eines Handlungszusammenhanges. Genauso, wie sich eine konkrete Handlung aus der spezifischen Situationskonstellation ergibt, geht das Artefakt aus Bedürfnissen, situationsabhängigen Notwendigkeiten, Erfahrungen und Wissensbeständen hervor, nur dass es im Unterschied zu flüchtigen, situativen Äußerungen das Arrangement des Handlungsvollzuges zeitlich fixiert. Das bedeutet, dass ein Objekt als Resultat spezifischer Handlungszusammenhänge thematisiert werden kann. Es lässt sich auch beobachten, dass die zuverlässige Funktionsweise außerhalb des speziellen Entstehungskontextes ein Handeln in seiner praktischen, routinisierten Form erst ermöglicht, indem der Gegenstand als selbstverständliches, wenig beachtetes Hilfsmittel beteiligt ist. Der Einfluss des Artefaktes im praktischen Handlungsvollzug fällt erst dann richtig auf, wenn (technische) Probleme den Handlungsfluss sabotieren und somit neue Handlungen auslösen. Mit dieser Perspektive lassen sich im Rahmen einer soziologischen Betrachtung

- der Gitarrengurt als Kooperationspartner und Einflussfaktor im Handlungszusammenhang betrachten
- die sozialen Bedingungen thematisieren, die bestimmte Erscheinungs- und Gebrauchform des Gegenstands hervorbringen und Modifikationen nötig machen
- und schließlich Symbol- bzw. Bedeutungsebenen erschließen, die sich aus der Handlungspraxis ergeben.

---

<sup>3</sup> Eine wesentliche Gemeinsamkeit beider Instrumente ist, dass sie in der Lage sind, akkordbasierte Harmonien hervorzu- bringen. Diese Möglichkeit dürfte ebenfalls ein bedeutender Faktor für die Erfolgsgeschichte der Gitarre gewesen sein

Aus diesen Überlegungen heraus ergibt sich folgende forschungsleitende Frage für diese Arbeit:

*„Wie ist der Gitarrenkurs in die Praxis des Gitarrespiels und der (pop)musikalischen Inszenierung eingebettet?“*

Vermutlich erscheint es auch dann noch für mancheN fragwürdig, welchen Mehrwert eine seitenweise Auseinandersetzung mit einem trivialen Gegenstand für die Soziologie zu erwarten lässt, wenn „das Soziologische“ am Thema einleuchtet. Gleich aus mehreren Gründen ist aus meiner Sicht jedoch eine wissenschaftliche Relevanz gegeben:

- Die Analyse von Artefakten trägt dazu bei, ihre Bedeutung im Handlungszusammenhang zu verstehen. Gerade der Blick auf Objekte, die im ersten Moment nicht im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, kann aufzeigen, wie soziale Handlungen erst durch die Verschränkung von Individuum und Objektwelt hervorgebracht werden. Außerdem verfestigen sich spezifische gesellschaftliche Vorstellungen und Anforderungen in den Dingen (des täglichen Gebrauchs), weshalb die Analyse von Artefakten den Blick auf wesentliche Ideen in der Gesellschaft eröffnen kann.
- Abgesehen davon bietet die Auseinandersetzung mit einem in der musikalischen Kommunikation nur sekundär beteiligten Objekt eine Perspektivenerweiterung für die Musiksoziologie. In dieser soziologischen Teildisziplin wurde (soweit mir bekannt ist) bisher kein derartiges Artefakt thematisiert, weshalb ich für dieser Arbeit auf techniksoziologischen Ansätze und die metatheoretische Perspektive der Praxistheorie zurückgreife und diese für die Musiksoziologie fruchtbar mache. Damit eröffnen sich neue Perspektiven für die soziologische Beschäftigung mit musikalischen Phänomenen.
- Schließlich kann die Auseinandersetzung mit dem Gitarrenkurs neue oder bisher wenig bedachte Aspekte aufzeigen, die zur Beantwortung der Frage nach dem Aufstieg bzw. der Verfestigung der Gitarre zu einem „Leitinstrument“ der Populärmusik verhelfen können.

Ziel der Arbeit ist also keine rein technisch-historische Auseinandersetzung mit dem Gitarrenkurs, sondern das Aufdecken von gesellschaftlichen Mechanismen, die hinter der Verwendung des Artefaktes stehen. Bevor ich den Gitarrenkurs selbst ins Zentrum rücken kann, ist es notwendig, den theoretischen Rahmen abzustecken, der mir helfen soll, mich soziologisch mit dem Gegenstand zu befassen und darüber hinaus bestimmte Fragestellungen vorgibt. Nachdem sich mein Forschungsinteresse auf die Einbettung des Gitarrenkurses in die Musikpraxis bezieht, werde ich zunächst im Kapitel [Musiksoziologie](#) aufzeigen, welche theoretischen Voraussetzungen die Musiksoziologie mitbringt, um Gegenstände einzubinden. Anhand der Thematisierung von drei Forschungsansätzen kann ich dann auch exemplarisch aufzeigen, dass es in dieser soziologischen Teildisziplin eine lange Tradition gibt, sich mit Gegenständen des Kulturbetriebes und ihrer Einbindung in die Kulturpraxis auseinanderzusetzen. Unbeachtet bleiben jedoch Gegenstände, deren Relevanz für die Musikausübung erst auf den zweiten Blick sichtbar wird. Um mich diesen „unbemerkten“ Gegenständen zu nähern, greife ich im Kapitel [Techniksoziologie](#) auf Ansätze aus dieser soziologischen Teildisziplin zurück. Die Techniksoziologie setzt sich nicht nur mit der gesellschaftlichen Einbettung von hochkomplexen künstlichen Objekten auseinander, sondern richtet ihren Blick auch auf einfache Gegenstände, die im alltäglichen Handeln zum Einsatz kommen. Neben den Perspektiven der Technikgenese

(in welchem gesellschaftlichen Rahmen entwickelt sich eine spezifische Technik?) und der Technikfolge (wie wirkt sich die Technik auf das Soziale aus?) birgt besonders die soziotechnische Co-Konstruktion, die im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie entwickelt wurde, fruchtbare Anknüpfungspunkte für mein Vorhaben. Dieser Forschungsansatz, den ich im Kapitel [Sozio-technische Konstellation](#) intensiver thematisiere, prägt meine Arbeit wesentlich – denn er behandelt Gegenstände als bedeutenden Teil im Handlungszusammenhang – nicht zuletzt, weil sie ein spezielles Handeln erst ermöglichen. Abschließend ist es notwendig, tiefgreifender darzulegen, inwiefern der individuell unterschiedliche Umgang mit einem Gegenstand das Forschungsfeld der Soziologie überhaupt betrifft. Hierzu stelle ich im Kapitel [Theorie der Praktiken](#) die Praxistheorie vor, mit der jegliche Art des Handelns als sozialer Vorgang aufgefasst werden kann. Wie ich in der Darstellung herausarbeite, baut dieses Verständnis auf der Erkenntnis auf, dass jeder Praktik erlernte Wissensbestände zugrunde liegen, die im routinisierten Agieren gekonnt, aber meist unbewusst zur Anwendung gebracht werden. Auf Basis der Praxistheorie und mit Hilfe technik- und musiksoziologischer Perspektiven widme ich mich im Anschluss ganz dem Gitarrenzug.

Die mangelnde wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand macht ein empirisches Vorgehen notwendig. Im zweiten Abschnitt dieser Arbeit widme ich mich deshalb den gewählten Methoden und ihrer Adaption für die Untersuchung (Kapitel [Methodisches Vorgehen](#)). Wie ich in diesem Teil darlege, orientiert sich meine Erhebung und die anschließende Analyse an den Ideen der Ethnographie und der Artefaktanalyse nach Manfred Lueger. Um den Gitarrenzug selbst ins Zentrum der Betrachtung zu rücken, ist es aber notwendig, diese Analyseansätze zu adaptieren und um eine Art „detaillierte Betrachtung“ des Gegenstandes, wie sie der Akteur-Netzwerk-Theoretiker Bruno Latour in seinen Studien einsetzt, zu erweitern.

Im folgenden Kapitel [Der Gitarrenzug](#) beschäftige ich mich ausführlich mit dem Träger. Hierbei stehen weniger die Gestalter und die von ihnen antizipierte Nutzungsweise im Zentrum der Betrachtung. Vielmehr geht es um die Genese der Objekte aus den sozialen Praktiken heraus, die zu einer bestimmten Formgebung geführt hat, welche wiederum in der musikalischen Praxis recht unterschiedlich adaptiert wird. Ein interessanter Aspekt am Gitarrenzug ist nämlich, dass trotz der festgelegten Funktionsweise und des normierenden Charakters weiterhin eine „Handlungsoffenheit“ besteht und dass sein Einsatz nicht zwingend nötig ist. Daraus ergeben sich verschiedene Möglichkeiten der Handhabung, die sich in der Kulturpraxis zeigen.

Mein Blick richtet sich jedoch nicht ausschließlich auf den Gitarrenzug – auch Träger und Tragweisen anderer Saiteninstrumenten wie Laute, E-Bass, Mandoline und Banjo berücksichtige ich. Dies hat sich als notwendig erwiesen, da die Instrumente in sehr ähnlicher Art verwendet werden und ihr Gebrauch sich gegenseitig beeinflusst. Außerdem beschäftige ich mich nicht nur mit dem Schulterzug, sondern mit verschiedenen Trägern, die am Körper der MusikerIn festgemacht werden können, da ihnen ähnliche Tragebedürfnisse zu Grunde liegen.

Um die beobachteten und beschriebenen Gebrauchs- und Erscheinungsformen, Erfahrungen und Lösungen nachvollziehbar zu machen, finden sich analysierte Bilder und Zitate in dieser Arbeit. Aus Platzgründen kann aber nur ein kleiner Bruchteil dargestellt werden. Um weiteres der Empirie dienendes Material zu

liefern, sind an aus meiner Sicht relevanten Stellen in der Fußzeile Internetlinks eingefügt<sup>4</sup>, die zu entsprechenden Bildern, Forendiskussionen, Patenten usw. weiterleiten. Aus arbeitspragmatischen Gründen habe ich mich entschieden, diese weiterführenden Quellen nicht im bereits überladenen Literatur- und Quellverzeichnis anzuführen, sondern möglichst genau in der Fußzeile zu dokumentieren.

Abschließend ist noch anzumerken, dass die Themenwahl einer gewissen Experimentierfreude geschuldet ist. Aus meiner Sicht ist es spannend, sich an der Grenze der Soziologie zu bewegen und den Blick auf ein Themenfeld zu richten, das üblicherweise so gar nicht als ein soziales aufgefasst wird. Es ist eine riskante Entscheidung, dem Gitarrengurt mit einer Masterarbeit ein Denkmal zu bauen, wenn die Chance besteht, nur wenig neue Erkenntnisse zu liefern oder sogar gänzlich zu scheitern. Mit der Überlegung, dass die Masterarbeit die ideale und möglicherweise letzte Gelegenheit ist, ein solches Orchideen-Thema umfassend aufzuarbeiten, habe ich mich nicht nur entschieden, mich mit dem Gitarrengurt auseinanderzusetzen, sondern dies gewissermaßen als Experiment aufzufassen.

Der Neugierde und Risikofreude sind unzählige Schwierigkeiten und mein Kopfzerbrechen geschuldet. Dies liegt vor allem daran, dass ich der Akteur-Netzwerk-Theorie folgend, den Gegenstand ins Zentrum dieser Arbeit gestellt habe und mich deshalb konsequent mit verschiedensten – auch für mich zeitweise recht soziologischen – Details des Artefaktes und den Praktiken, in die es eingebettet ist, beschäftigt habe. Aufgrund dieser Vorgangsweise mag an der einen oder anderen Stelle der Eindruck entstehen, dass das Soziologische nur angedeutet wird. Mitunter liegt dem aber der Umstand zugrunde, dass im Rahmen der Theorie der Praktiken auch das Handeln mit einem Gegenstand als soziales Handeln aufgefasst wird. Die LeserIn ist somit gefordert, nicht von einer typisch soziologischen Betrachtung auszugehen, sondern sich auf die Dekonstruktion und Analyse von kleinsten technischen Details einzulassen, damit ihr Beitrag im Handlungszusammenhang auch verstanden werden kann.

---

4. In der Onlineversion dieser Arbeit öffnet sich durch Anklicken der URL automatisch die verlinkte Quelle.

# 1 Theoretischer Rahmen

Bevor ich mich intensiver mit dem Gitarrenkurs selbst auseinandersetze, muss zuerst die Frage geklärt werden, inwiefern ein einfacher Gegenstand wie dieser überhaupt zum Thema einer soziologischen Analyse gemacht werden kann. Auf den ersten Blick scheint es durchaus angebracht, ein solches Vorhaben dahingehend zu kritisieren, dass es die Grenzen der Soziologie ausdehnt, wenn nicht überschreite, weil es unvorstellbar anmuten mag, Kernthemen der Soziologie, wie jene des sozialen Handelns, des Sinnes, der Strukturen, Normen oder Werte an ein Artefakt heranzutragen.

Und doch gibt es in der Soziologie eine lange Tradition, sich mit der Dingwelt auseinanderzusetzen, denn wie der Musiksoziologe Kurt Blaukopf hervorhebt, ist soziales Handeln immer nur unter bestimmten materiellen und technischen Bedingungen denkbar (Blaukopf 2001, S. 44).

Im folgenden Kapitel soll die Bedeutung von Gegenständen für die Soziologie und ihre Relevanz herausgearbeitet werden. Dazu richte ich zunächst den Blick auf die Musiksoziologie mit ihren vielfältigen Studien und versuche anhand drei unterschiedlicher kultursociologischer Auseinandersetzungen aufzuzeigen, wie bei diesen Gegenständen zu einem wesentlichen Thema der Betrachtung werden. Um jedoch eine theoretische Fundierung für die Bearbeitung des Gitarrenkurses zu bilden, ist es im Weiteren notwendig, auf eine techniksoziologische und dann noch allgemeiner auf eine praxistheoretische Perspektive einzugehen.

## 1.1 Musiksoziologie

### Max Weber und das Klavier

In der Musiksoziologie gibt es eine lange Tradition, sich mit den Gegenständen des Kulturbetriebes und der Kulturpraxis auseinanderzusetzen. Bereits *Max Weber* schenkt den Artefakten der Musikpraxis – also den Musikinstrumenten – in seinen Notizen zur Musik besondere Aufmerksamkeit. Ohne sie lässt sich die Systematisierung des Tonraumes und in weiterer Folge auch die Ausformung der okzidentalen (Kunst-)Musik nicht verstehen.

In den Textfragmenten zur Musik, die posthum gebündelt im Büchlein *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1972) erschienen sind, beschäftigt sich Weber zunächst mit den rationalen Ideen und den ihnen widersprechenden praktisch-musikalischen Anforderungen, durch die dem gestaltlosen Kontinuum des Klangs ein auf Tonbeziehungen aufbauendes Ordnungsprinzip auferlegt wird. Dabei zeigt er auf, dass es aufgrund von tonphysikalischen Bedingungen<sup>5</sup> kein universell gültiges, logisch richtiges Tonsystem geben kann, sondern die Logik und Pragmatik, die hinter den verschiedenen entwickelten Systemen liegt, an die musikalische Praxis gekoppelt ist und damit lediglich einer gesellschaftlichen Gültigkeit unterliegt. (Blaukopf 2010b, 121f)

---

<sup>5</sup> Zwei Ketten mit rein gestimmten Intervallen, die jeweils aus einem Tonabstand bestehen (zum Beispiel eine Quinten- und eine Oktavenkette).

In diesem kulturellen Akt wirken Musikinstrumente gleich auf doppelte Weise mit: Zum einen fördern sie die Entwicklung und Rationalisierung des Tonsystems – mit ihnen lässt sich die Logik der Tonbeziehungen empirisch überprüfen und Gehör und Stimme auf die Intervallverhältnisse schulen. (Weber 1972, 25ff; 38; 77) Zum anderen verfestigen bzw. fixieren Musikinstrumente die gebräuchlichen Tonabstände und Tonsysteme – die vorherrschende Ordnung der Töne beeinflusst den Aufbau der Instrumente. Weber verweist in diesem Zusammenhang an verschiedenen Stellen auf Blasinstrumente mit gebohrten Tonlöchern, wo die Positionierung der Löcher und deren Abstand die Tonhöhe und die Intervalle bestimmt (auch wenn diese durch die Fingerposition stark beeinflusst werden können). (Weber 1972, 25f; 59)

Auch in der Auseinandersetzung mit den Bedingungen und den durch Rationalisierung geprägten Entwicklungen im Okzident, die dazu führten, dass sich eine auf die akkordharmonische Mehrstimmigkeit ausgerichtete temperierte Stimmung ausbildete<sup>6</sup>, streicht Weber die Bedeutung der Instrumente - und hier besonders der Tasteninstrumente – hervor:

„Die Vermehrung des Tonraums auf Orgel und Klavier, das Streben nach dessen völliger Ausnutzung in der reinen Instrumentalmusik, die technische Schwierigkeit demgegenüber, Klaviere mit einigen 30 bis 50 Tasten auf die Oktave im Klaviertempo zu benutzen – und ihrer Zahl ist, wenn man für jeden Zirkel reine Intervalle konstruieren will, prinzipiell keine obere Grenze zu setzen –, die Notwendigkeit freier Transposition und vor allem freier Akkordbewegung führten zwingend zur gleichschwebenden Temperatur [...]“ (Weber 1972, S. 63)

Abgesehen von der Entwicklung der Tonsysteme, die von den Musikinstrumenten mitgestaltet bzw. mitgeprägt wurden, widmet sich Weber auf den letzten Seiten seines Textes drei für die europäische (Kunst-)Musik bedeutenden Instrumenten: der Violine, der Orgel und dem Klavier. Um ihre bevorzugte Stellung im Gefüge der Instrumente deuten zu können, zeichnet er ihre durch gesellschaftliche, ökonomische, klimatische Bedingungen beziehungsweise Bedürfnissen geprägte Entwicklung und Etablierung nach. So bringt Weber den Aufstieg der auf die „melodische Wirkung“ ausgerichteten Violine mit der „von dramatischen Interessen beherrschten Musik der Spätrenaissance“ in Verbindung, wobei erst in der Barockmusik ihr niederer sozialer Rang abgeschüttelt wird und sie sowohl als Ensemble- als auch als Soloinstrument gewürdigt wird (Weber 1972, 69f).

Bei der Orgel, die den „stärksten Charakter einer Maschine“ besitzt, streicht Weber besonders die ökonomischen Rahmenbedingungen hervor, die sich aus dem komplexen Aufbau des Instrumentes und der damit einhergehenden kostspieligen Errichtung (und Erhaltung) ergeben (Weber 1972, 71ff). Aus diesem Grund ist die Orgel lange Zeit an kirchliche Einrichtungen, wie Klöster und Domkapitel gebunden und prägt die in diesen Institutionen vorgetragene Kunstmusik.

Die letzten Seiten im Büchlein sind dem Klavier gewidmet, an dem sich laut Weber am deutlichsten die sozialen und ökonomischen Bedingungen und Einflüsse festmachen lassen, die den sozialen Aufstieg und die gesellschaftliche Durchdringung des Instrumentes prägen. So betont er, dass es einerseits „die

---

6. Dabei wird „die Reinheit der Intervalle [...] zu dem Zwecke, den Widerspruch der verschiedenen Intervall-, Zirkel‘ untereinander durch Reduktion auf nur annähernd reine Tondistanzen auszugleichen“ relativiert. (Weber 1972, S. 61)

Marktbedingungen der kapitalistisch gewordenen Instrumentenproduktion“, andererseits die mit dem aufstrebenden Bürgertum sich etablierende hausgebundene Musikpraxis sind, die dem Klavier Auftrieb geben (Weber 1972, S. 76). Da sich das Klavier sowohl für die häusliche Interpretation großer Werke als auch für die Begleitung und musikalische Schulung eignet, hat es sich als bevorzugtes Instrument in der bürgerlichen Gesellschaft – Weber bezeichnet es auch als *bürgerliches Möbel* – etabliert. Diese Universalität fördert die Nachfrage und macht das Instrument somit bereits im 19. Jahrhundert zur Handels- und Massenware, die weiterhin technologischen Neuerungen unterliegt (zum Beispiel die Verwendung von Eisenrahmen aufgrund klimatischer Bedingungen) und über Presse, Ausstellungen und Präsentation in eigens geschaffenen Konzertsälen angepriesen wird. (Weber 1972, 76f)

Dem Klavier, und hier schließt sich der Kreis zu der vorangegangenen Analyse der Tonsysteme, spricht Weber die Verantwortung zu, durch seine Dominanz in der zeitgenössischen westlichen Musik, wesentlich zur Gewöhnung an die temperierte gleichstufige Stimmung beigetragen zu haben, sodass dieses aus gesellschaftlichen Übereinkünften und Rationalisierungsprozessen hervorgegangene Tonsystem als eine universelle und naturalisierte Konvention wahrgenommen wird. (Weber 1972, S. 77)

Mit dem Fokus auf die gesellschaftliche Konstituierung der Tonsysteme rückt er also die Instrumente ins Zentrum seiner Betrachtungen und erörtert anhand ihrer historischen Genese und sozialen Implementierung den sozio-kulturellen Wandel, der zur Herausbildung der westlichen (Kunst-)Musikkultur führt. Dabei treten die Musikinstrumente nicht nur als Ergebnis kultureller und ökonomischer Prozesse in Erscheinung sondern gestalten und determinieren aufgrund technikimmanenter Bedingungen das kulturelle Gefüge mit.

Obwohl er die Artefakte thematisiert, gelten sie für ihn als *sinnfremde Gegenstände*, die in der Soziologie lediglich als „Anlaß, Ergebnis, Förderung oder Hemmung menschlichen Handelns“ betrachtet werden können. Grundsätzlich erscheinen sie unverständlich und erst im Rahmen des menschlichen Handelns, in dem die Gegenstände entweder als Zweck oder als Mittel verwendet werden, erhalten sie einen Sinn. (Weber 1922, §1 Ziffer 4)

## **Mediamorphose**

Die Wiener Musik- und Kunstsoziologen *Kurt Blaukopf* und *Alfred Smudits* rücken mit ihrer Theorie der „Mediamorphose“ ebenfalls die Objekte des Kunstschaffens in den Mittelpunkt der soziologischen Betrachtung. Neben Webers Überlegungen zum technisch-rationalen Fortschritt im Bereich der Kunst greifen sie vor allem Walter Benjamins Gedanken zu den von (massenmedialen) Produktivkräften evozierten Veränderungen in der Kunstsphäre und dem daraus resultierenden gesellschaftlichen und politischen Wandel auf. (Smudits 2002, S. 54)

Unter Mediamorphose versteht Blaukopf umfassende und irreversible Mutationen oder Metamorphosen der musikalischen Mitteilung (bzw. der musikalischen Kommunikation), die durch neue Kommunikationsmedien beziehungsweise noch etwas weiter gefasst, „die durch Technik ausgelöst oder ermöglicht“ (Blaukopf 1989, S. 5) werden.

Ausgangspunkt zu diesem Konzept ist der *Wandel von musikalischen Verhaltensmustern*<sup>7</sup>, der sich in allen musikbezogenen Bereichen (Produktion, Distribution und Rezeption) zeigt und von Blaukopf auf den Einfluss der elektronischen Medien zurückgeführt wird. Als Eigenschaft der Mediamorphose lassen sich drei Aspekte beobachten:

1. Die Anpassung der musikalischen Botschaft an die technischen Bedingungen der Aufnahme und Wiedergabe.
2. Die Nutzung der technischen Möglichkeiten im Interesse der musikalischen Botschaft.
3. Die durch diese Momente bedingte oder ermöglichte Veränderung der Rezeption der musikalischen Botschaft. (Blaukopf 1989, 5f)

So hat der durch elektrische Medien eingeleitete Wandel unter anderem zu einer Dominanz der elektro-technisch vermittelten Musik, einem durch Studioarbeit und Verzicht auf Notation veränderten Schaffensprozess und dem Verlust der auratischen Einmaligkeit geführt. (Blaukopf 2010a, 156f).

Blaukopf fordert im Zuge des Mediamorphosen-Konzepts allen „technischen und ökonomischen Faktoren nachzuspüren, die das Musikleben gegenwärtig steuern“ (Blaukopf 1992, S. 643) sowie „die spezifischen Elemente dieser gegenwärtigen Mutation der Musik herauszuarbeiten“ (Blaukopf 2010a, S. 156).

Smudits, der an der Entwicklung dieser Theorie wesentlich beteiligt war, legt das Konzept auf die gesamten kulturellen Kommunikationen um und definiert somit die Mediamorphose als „Transformation kultureller Kommunikation, [die] von den technischen Innovationen im Bereich der Medien getragen wird“ (Smudits 2002, S. 44). Im Gegensatz zu Blaukopf beschäftigt er sich nicht nur mit dem durch elektronische Medien eingeleitet Wandel, sondern versucht sämtliche in der Geschichte auftretenden Erscheinungsformen der durch die Einführung neuer Medien eingeleiteten Mediamorphose zu erfassen.

Ziel der Auseinandersetzung mit der Mediamorphose ist, sowohl die „Bedeutung von Medien in einer gegebenen Gesellschaft zu erklären“ als auch die Wechselwirkung zwischen Kommunikationstechnologien und gesellschaftlicher Entwicklung (sozialer Wandel) zu erfassen (Smudits 2002, S. 43). Obwohl die Kommunikationstechnologien im Zentrum der Analyse stehen, richtet Smudits den Blick besonders auf die Medien und somit auf die „materiell-technische Grundlage der Kommunikation“ (Smudits 2002, S. 41). Dabei folgt er der Frage „ob und wenn ja, wie die spezifische innere Struktur eines jeweiligen Mediums Einfluss nimmt auf die soziokulturellen und politökonomischen Faktoren, die mit der gesellschaftlichen Anwendung eben dieses Mediums notwendig verbunden sind [...]“. (Smudits 2002, S. 34)

Mit der im Mediamorphose-Konzept verfolgten Absicht, den Einfluss der technischen Apparaturen auf das Kunstschaffen zu thematisieren, rücken auch hier Artefakte, wie die Schallplatte, das Radio oder das Mikrophone ins Zentrum der Analysen, womit sich der soziologische Betrachtungsbereich stark erweitert. Obwohl angenommen wird, dass die inneren Strukturen der Artefakte von Bedeutung sind, fällt die Auseinandersetzung mit den Objekten aber nur knapp und sehr verallgemeinernd aus. Durch den stark von der Kritischen Theorie geprägten Fokus auf die gesellschaftliche Folge, die die Anwendung neuer Technologien mit sich bringen, nimmt dieser Forschungsansatz vor allem die Wirkung technischer Errungenschaften auf. Im Gegensatz dazu spielen Fragen nach der Einbettung des Gegenstandes im

---

7. Blaukopf fragt nach „changes in patterns of musical behavior“

Handlungsvollzug und die Art, wie er im Gebrauch gestaltet und verändert wird, grundsätzlich keine Rolle.

## Instrument und Körper

Ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit Artefakten im musiksoziologischen Kontext ist die von *Freia Hoffmann* in ihrem Buch *Instrument und Körper. Die musizierende Frau und ihre Wahrnehmung in der bürgerlichen Kultur 1750 – 1850* (1991 verfolgte feministisch-musikwissenschaftliche Perspektive. Im Zentrum ihrer Untersuchung steht das Verhältnis zwischen weiblicher Musikpraxis und den vorherrschenden Wahrnehmung- und Bewertungsmustern, wobei sie ihre Analyse auf das Bürgertum des 18. und 19. Jahrhunderts einschränkt. Neben der musikhistorischen Aufarbeitung des Wirkens verschiedener Musikerinnen beschäftigt sich Hoffmann besonders mit den gesellschaftlichen Vorstellungen und Zuschreibungen, die zur „bürgerlichen Normierung des weiblichen Musizierens“ beitrugen. (Hoffmann 1991, S. 28).

Die sich ausprägenden gesellschaftlichen Regeln zur Musikpraxis von Frauen ergibt sich aus den Eigenheiten der Instrumente. Die Bauform und die Art der Tonerzeugung bedingen eine bestimmte Spielform, die bei einer Vielzahl von Instrumenten als für Frauen unsittlich aufgefasst wurde. So gelten zum Beispiel das Cellospiel, wegen des Sitzens mit gespreizten Beinen sowie das Spielen von Blechblas- und Rohrblattnstrumente, wegen der Verformung des Gesichtes, als nicht geeignet für Musikerinnen<sup>8</sup>.

Es ist aber weniger eine technikdeterministische Perspektive, die Hoffmann verfolgt; vielmehr ist ihre Untersuchung von einem sozialkonstruktivistischen Erkenntnisinteresse geleitet. Sie geht den gesellschaftlichen Erwartungshaltungen an das weibliche Auftreten und Verhalten nach, die sich auch auf die Musikpraxis von Frauen auswirken.

Hoffmann identifiziert „die Forderung nach vornehmer Ruhe, verbunden mit weiblicher Anmut und die Forderung [...] nach fleißiger, geduldiger Tätigkeit“ als Postulate für das Auftreten der bürgerlichen Frau. Instrumente, die „große und auffallende Bewegungen verlangen“ und damit zu sexualisierenden Assoziationen führen können werden zurückgewiesen. Dafür gelten Instrumente, die in einer relativ statischen Position zu spielen sind und bei denen der idealisierte Körper, unter anderem „die schönen Hände“, zur Geltung kommen, wie es beim Klavier, bei der Harfe oder bei der Gitarre der Fall ist, für die weibliche, dilettantische Praxis als geeignet (Hoffmann 1991, 42ff).

Darüber hinaus zeigt Hoffmann auch auf, wie sich die gesellschaftlichen Umstände auf Instrumente auswirken und zur Konstruktion spezifischer technischer Geräte führen, die das Erlernen von Verhaltensnormen fördern.

Ähnlich wie Weber verweist sie auf die Funktion der großen und schweren Instrumente, wie Klavier und Harfe, als Ausstattung bürgerlicher Repräsentationsräume. Damit hatten sie die Eigenschaften eines Mobiliars zu erfüllen, das „Sozialstatus und Wohlstand des Familienoberhauptes dokumentierte“, weshalb

---

8. „Das Musizieren auf Blas- und Streichinstrumenten zeichnet sich durch körperliche Unmittelbarkeit und taktile Intimität aus; das Klavier eignet sich zur sinnlichen Objektbildung recht wenig. Es tendiert eher zur Maschine, verlegt die Tonerzeugung ins unsichtbare Innere, macht sie abstrakter. Die Spielerin bedient einen weitläufigen Übertragungs- und Hebelmechanismus. Sie sitzt distanziert am Instrument und berührt es lediglich mit Fingerspitzen und Füßen“ (Hoffmann 1991, S. 65)

seine Oberfläche mit diversem Zierrat verschönert wurde (Hoffmann 1991, S. 75). Die durch die Volumenzunahme erzwungene Unbeweglichkeit der besonders von Frauen gespielten Instrumente und der damit einhergehenden Bindung an die privaten Räumlichkeiten korrespondiert mit der bürgerlichen Vorstellung, dass der Wirkungsbereich von Frauen innerhalb der Familie und im Eigenheim liegt. (Hoffmann 1991, 73ff) Abgesehen von oberflächlichen Modifikationen der Instrumente bespricht die Autorin körpermodulierende Geräte, die dazu beitragen, die geforderte Körperhaltung zu erlernen<sup>9</sup>. Damit zeigt Hoffmann auf, wie gesellschaftliche Anforderungen und Bedürfnisse zur Entstehung spezifischer technischer Hilfsmittel, aber auch zur Ausgestaltung von Objekten führen.

Wie diese kurze Abhandlung zu drei unterschiedlichen kultursoziologischen Perspektiven aufzeigen soll, werden in der Musiksoziologie ganz verschiedene Blickwinkel eingenommen, um das Verhältnis zwischen Gegenständen, der Musik und der Gesellschaft zu thematisieren. Es wird sowohl der Frage nach dem Einfluss der Objekte auf das (soziale) Handeln, als auch nach den sozio-kulturellen Bedingungen nachgegangen, die zur Entstehung bestimmter Instrumente führen. Artefakte, die im musiksoziologischen Kontext thematisiert werden, sind vielfältig und reichen von Instrumenten über Aufnahmetechniken und Tonträger bis hin zu diversen Verbreitungsmedien, wie Radio und Internet. Die Betrachtung von Objekten grenzt sich dabei weitgehend auf Artefakte ein, die direkt mit der Erzeugung von Schallereignissen verbunden sind. Andere Gegenstände, wie der Gitarrengurt, scheinen aufgrund des fehlenden Bezugs zum akustischen Signal (noch) nicht im Blick der musiksoziologischen Auseinandersetzung zu stehen, weshalb hier die Erweiterung um eine techniksoziologische Perspektive notwendig ist.

## 1.2 Techniksoziologie

Die Techniksoziologie ist jene soziologische Teildisziplin, die die Welt der Dinge in ihren Gesellschaftsanalysen am stärksten aufgreift. Das techniksoziologische Forschungsfeld reicht dabei von der Analyse einfacher Hilfsmittel über komplexe technische Apparate bis hin zu Risikotechnologien.

Unter Technik verstehen VertreterInnen der Techniksoziologie durch menschliches Einwirken hervorgebrachte Verfahren oder Gegenstände, „die es ermöglichen, einen Ursachen-Wirkungs-Zusammenhang zu vereinfachen und dauerhaft möglichst effizient zu beherrschen“ (Weyer 2008, S. 11) und „die genutzt werden können, um hinreichend zuverlässig und wiederholbar [die erwünschten] Effekte hervorzubringen“ (Schulz-Schaeffer 2010, S. 445). Technik, die zur Bearbeitung bzw. Bewältigung spezifischer Sachverhalte entwickelt wird, hat insofern einen instrumentellen Charakter, als sie als Mittel dient, um ein bestimmtes Ergebnis zu erreichen. Ihr Beitrag im Handlungsvollzug kann so basal sein, dass sie sich „bis hin zur Unverzichtbarkeit in soziale und gesellschaftliche Prozesse implementieren“ kann (Häußling 2014, S. 12). Das SoziologInnen Technik zum Thema machen, widerspricht dem traditionellen Forschungsinteresse dieser Wissenschaftsdisziplin. Die Beschäftigung mit Sachverhalten der unbelebten Natur und die Bearbei-

---

9. Es wurden verschieden „Geräte zur ‚Aufrichtung des Rückgrats‘ und zur ‚Streckung der Wirbelsäule‘“ entwickelt, die die gewünschte Körperhaltung förderte. Beispielsweise gab es als „Gegengewicht zum Studium des Klaviers [und] der Harfe“ [...] eine Vorrichtung, bei der man der vor dem Instrument sitzenden Frau einen Reifen um den Kopf legte; an diesem Reifen war mit langer Schnur ein Gewicht befestigt, das die Spielerin durch Anspannung der Rückenmuskulatur anheben musste“ (Hoffmann 1991, S. 46)

tung von instrumentellen Handlungsvollzügen gelten eigentlich als nicht-soziale Themenfelder und stehen der Forderung, sich mit dem *sozialen Handeln* und seiner Sinngebung zu befassen oder den Blick auf gesellschaftliche Prozesse und Strukturen zu richten und diese zu erklären, diametral gegenüber. Trotzdem findet, wie etwa bei Max Webers Abhandlung oben bereits ausgeführt, schon bei den KlassikerInnen der Soziologie eine Auseinandersetzung mit technischen Phänomenen statt.

Eine soziologischen Analyse, in der Technik und damit Artefakte behandelt werden, möchte den „sozialen Prozessen“ nachspüren, die der Gegenstand „verkörpert, trägt, auslöst, vermittelt [...]“ (Weyer 2008, S. 31). Technik ist zunächst als „gemachte Umwelt des Sozialen“ von Interesse für die Soziologie. Dahinter steht eine konstruktivistische Perspektive, bei welcher der Blick auf den Erzeugungsprozess gerichtet wird. Noch ist es zum wesentlichen Teil das menschliche Handeln, das technische Mittel hervorbringt, durch welche Wirkungszusammenhänge auf Dauer genutzt und beherrscht werden können. Das Handeln, aus dem sich Technik entwickelt, ist von den historischen Rahmenbedingungen, den beteiligten AkteurInnen und den sich ergebenden Kommunikationen und Aushandlungsprozessen bestimmt. (Schulz-Schaeffer 2010, 451f) Des Weiteren kann „Technik als Teilstück von Handlungszusammenhängen“ berücksichtigt werden. Im Rahmen eines Handlungsvollzuges ist es üblich, Teile des Handelns an Dritte (wie eben technische Objekte) abzugeben. Bei einer solchen Handlungsdelegation nutzt die AkteurIn den instrumentellen Charakter des Artefaktes, um das in ihm bereitgestellte Wirkungsprinzip zur Geltung zu bringen. Als Instrument dienen sie nicht nur als Hilfsmittel, sondern sie fordern Handlungen (zB der Wartung) ein und gestalten die Form des Handelns mit. (Schulz-Schaeffer 2010, S. 453)

Schließlich kann „Technik als Form der institutionellen Verfestigung sozialer Prozesse und Strukturen“ betrachtet werden. (Schulz-Schaeffer 2010, S. 454)<sup>10</sup>

Es sind also vorwiegend die Herstellungs- und Nutzungszusammenhänge von Technik, für die sich die technikoziologische Forschung interessiert, was sich auch in den Forschungsperspektiven widerspiegelt.

## **Technikgenese**

Die Technikgeneseforschung untersucht die Bedingungen und sozialen Prozessen, die zur Entwicklung einer (neuen) Technologie geführt haben. Grundgedanke dieser Forschungsperspektive ist, dass die Entstehung von Technik im Rahmen von sozialen Prozessen stattfindet, bei denen unterschiedlichste gesellschaftliche Faktoren zu Entscheidungen beitragen und sich somit auf die Ausgestaltung der Artefakte auswirken. (Weyer 2008, 181ff)

Um den Aushandlungsprozess, der die Technikentwicklung trägt, zu verstehen, muss unter anderem berücksichtigt werden, welche Akteure bzw. Unternehmen mit ihren Erwartungen und Vorstellungen an der Entwicklung beteiligt sind, welche gesellschaftlichen Wissensbestände, Werthaltungen und Zukunftsvorstellungen bestehen und auf welchen wissenschaftlichen und technischen Erkenntnissen und Errungenschaften der Entwicklungsprozess aufbaut (Schulz-Schaeffer 2010, S. 455).

Mit dem Blick auf die soziale Konstruktion von Technik, liegt der Fokus auf die von den unterschiedlichsten sozialen Faktoren getragenen Aushandlungsprozesse während der Entstehungsphase sowie auf den unterschiedlichsten Handlungsproblemen und -erfordernissen, die sich im Entwicklungsprozess ergeben.

---

<sup>10</sup>. Dieser Punkt spielt im Rahmen dieser Arbeit aber keine Rolle

Ziel ist es, aufzuzeigen, wie „soziale Akteure [mit] deren Strategien und den sich daraus ergebenden Interessenkonstellationen die spezifische Entwicklung der Technik“ bestimmen. (Weyer 2008, S. 24)

## **Technikfolge**

Ganz allgemein nimmt die Technikfolgenforschung, „die sozialen und gesellschaftlichen Wirkungen von Technik in den Blick“ (Schulz-Schaeffer 2010, S. 458). Im engeren Sinn wird unter diesem Schlagwort die Einschätzung von zukünftigen Folgen neuer Technologien verstanden, die sich auf die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereiche, wie zum Beispiel Gesundheit, Wirtschaft, Umwelt auswirken

Abgesehen vom Blick auf die aktuelle Situation lässt sich an historischen Entwicklungen der Einfluss von technischen Errungenschaften auf gesellschaftliche Prozesse aufzeigen. Zwar lehnen SoziologInnen (mittlerweile) die monokausale Erklärung des Technikdeterminismus ab, jedoch wird betont, dass „die gesellschaftliche Entwicklung in hohem Maße von Prozessen der Technisierung geprägt, beeinflusst und vorangetrieben wird“ (Weyer 2008, S. 34).

Die Nutzung von (neuer) Technik kann sich nicht nur auf soziale Strukturen auswirken, sondern das alltägliche Leben stark beeinflussen und in weiterer Folge einen gewissen Grad an Abhängigkeit erzeugen. Gleichzeitig ermöglicht die Techniknutzung soziale Veränderung, die gesamtgesellschaftlich in Form von sozialem Wandel sichtbar werden.

Bei einer mikrosoziologischen Betrachtung von Technikfolgen sind die Sachzwänge, die von der instrumentellen Dimension der Technik ausgehen, zu berücksichtigen. Damit ein Werkzeug richtig funktioniert, muss das eigene Verhalten (und damit die eigenen Interessen) den Funktionsprinzipien der Technik angepasst werden. Damit bestimmt der technische Wirkungszusammenhang zwar das individuelle Verhalten, jedoch wäre es übertrieben, von diesen Bedingungen auf einen Determinismus zu schließen.

## **Sozio-technische Konstellation**

Den dritten Forschungsbereich in der Techniksoziologie benennt Ingo Schulz-Schaeffer als sozio-technische Konstellation. Darunter versteht er die Entwicklung in der Soziologie, das Verhältnis zwischen Dingwelt und sozialer Welt neu zu deuten, und das Zusammenwirken von menschlichen und nicht menschlichen Akteuren im Handeln zu thematisieren. Da diese Perspektive die wesentliche theoretische Grundlage für die folgende empirische Arbeit liefert, soll sie genauer dargestellt werden.

Die soziotechnische Konstellation rückt besonders im Forschungsansatz der *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) in den Vordergrund, die weniger die sozialen Bedingungen der Technikgenese und die sozialen Folgen der Techniknutzung thematisiert, sondern vielmehr die praktischen Handlungsvollzüge analysiert, die zu einer bestimmten Wirkung bzw. zu bestimmten gesellschaftlichen Folgen führen. Um alle beteiligten *Kräfte* im Handlungsvollzug berücksichtigen zu können, versuchen VertreterInnen der ANT alle beteiligten Akteure, sowohl Menschen als auch Nicht-Menschen symmetrisch, das heißt auf die gleiche Weise, zu betrachten. Basis dieses Forschungsansatzes ist die Überlegung, dass menschliche Tätigkeiten in Form von Technik an Gegenstände delegiert werden und die somit (mit)handelnden technischen Artefakte zu einer verteilten Handlungsträgerschaft führen. Sowohl Gesellschaft als auch Macht gelten in der ANT nicht als

bestimmende Größe in der Sozialwelt, sondern als Resultat eines kollektiven Verhaltens (Performanz), weshalb sie eine kontingente und revidierbare Erscheinungsform aufweisen (Latour 2006a, 195ff). Anders gesagt: „Gesellschaft ist nicht was uns zusammenhält, sondern was selbst zusammengehalten wird“ (Latour 2006a, S. 209).

Entsprechend dieser Bestimmung beschäftigen sich VertreterInnen der ANT-Perspektive mit der Konstitution der Gesellschaft durch Praktiken, die als eine Verkettung (Netzwerk) von sozialen und nicht-sozialen Elementen (Akteure) zu verstehen ist. Dabei steht die Frage im Mittelpunkt, wie die Einzelteile aneinander gebunden bzw. geklebt werden, sodass die Gesellschaft nicht auseinanderfällt und stabile Strukturen entfaltet (Latour 2006a, 205f).

Zentral dabei ist die Berücksichtigung der nicht-sozialen Entitäten, denn nach Latour kann eine Gesellschaft, in der nur soziale Wesen miteinander verbunden sind, keine dauerhaften stabilen Strukturen ausbilden (Latour 2006a, S. 207). Die sozialen Verhältnisse und die Positionierung des Einzelnen blieben in einer objektlosen Gemeinschaft unsicher und müssten laufend in Interaktionen mit physischer Präsenz geklärt werden. Dies würde bedeuten, dass das gesamte soziale Leben durch Face-to-Face-Interaktion bestimmt wäre, die einer räumlichen und zeitlichen Präsenz bedürften und bei der die gesamte Gemeinschaft laufend berücksichtigt werden müsste. (Latour 2001, 237ff) Durch Technik (und damit durch Objekte) verfestigen sich die gesellschaftlichen Strukturen, denn durch sie wird die Interaktion zum einen gerahmt und zum anderen delokalisiert und auf Dauer gestellt.

Die technischen Gegenstände grenzen die Interaktion in einer bestimmten Situation lokal ein und dienen als Operator der Vereinfachung, sodass sie einen Rahmen vorgeben, innerhalb dessen gehandelt wird. Die Interaktion in einem geschlossenen Raum zum Beispiel ist durch die Wände von äußerem Einfluss getrennt, sodass sich die gegenüberstehenden Personen theoretisch ganz auf ihre Belange konzentrieren können. Stühle und ein Tische ermöglichen eine Interaktion im Sitzen, was typisch für längere Arbeitssitzungen ist. Durch das Wissen im Umgang mit den Gegenständen müssen entsprechende Verhaltensschritte nur bedingt ausgehandelt beziehungsweise geklärt werden, zum Beispiel in der Aufforderung: „Bitte setzen Sie sich!“. Zudem trägt die Anordnung der Arbeitsmöbel das Verhältnis zwischen den Parteien mit. In einem hierarchischen Verhältnis stehen die Objekte in einer anderen Anordnung als in einer Diskussionsrunde, bei dem die Gegenstände ein Arbeiten auf Augenhöhe ermöglichen. Auch wenn die Gegenstände einen Rahmen vorgeben, soll dies nicht als Determinismus verstanden werden, denn wie weiter unten noch genauer aufgezeigt wird, unterliegt die Konstellation unterschiedlichen Bedingungen, die auch abgeändert, ignoriert oder verweigert werden können. (Latour 2001, 239f)

Abgesehen von der rahmenden Eigenschaft verschieben technische Gegenstände Interaktionen in Raum und Zeit. Die Objekte sind Materialisierungen anderer Interaktionsprozesse, die an anderen Orten und zu anderen Zeiten stattgefunden haben. Die Artefakte übernehmen eine vermittelnde Funktion, die das aktuelle Handeln vereinfachen, in dem sie vorangegangenes Handeln verdichten, zuspitzen und in eine instrumentelle Form bringen (Latour 2001, S. 242). Würden alle Aushandlungsprozesse berücksichtigt, die in einem einfachen Handlungsvollzug über die Beteiligung eines Gegenstandes mobilisiert werden, würde sich „ein sehr ungeordnetes Netz mit einer zunehmenden Vielfalt sehr unterschiedlicher Zeiten, Orte und Personen ausbreiten“. In einem Gegenstand, auch wenn er erst neu entstanden ist, wird nicht nur Wissen

und Erfahrung festgehalten, sondern mitunter Beweglichkeit, sodass das verfestigte Wissen auch an andere Orte, die keine Verbindung zum Entstehungskontext aufweisen, verfrachtet werden kann. (Latour 2001, 239ff)

Gegenstände, ebenso wie hybride Personen (mit Gegenständen verbundenen Personen<sup>11</sup>), aber auch makrosoziologische Akteure sind nicht nur in Netzwerke miteinander verbunden, sondern müssen selbst als Netzwerke von Beziehungen verstanden werden, die aus einer Verkettung von menschlichen und nicht-menschliche Entitäten bestehen.

Durch erfolgreiche Interaktionen und Aushandlungen sind die Elemente der Kette miteinander verbunden (bzw. assoziiert), durch die eine Delegation von Handlung ermöglicht wird. Handeln bedeutet in der ANT, dass etwas getan wird und dieses Tun zeichnet einen Akteur aus, egal ob es sich dabei um einen Menschen, eine Maschine oder einen Gegenstand handelt (Latour 2009, S. 163). Kritiker werfen der ANT vor, dass dieser Handlungsbegriff lediglich auf das *Bewirken von Veränderungen* reduziert ist, ohne dass ein „Anders-handeln-Können und intentionales Handeln“ berücksichtigt wird (Rammert und Schulz-Schaeffer 2002, S. 28). Gerade dieser schwache Handlungsbegriff ermöglicht es aber auch, die unzähligen kausalen Beziehungen, die sich aus der Verwendung von Gegenständen ergeben und die sich auch auf das Handeln auswirken, umfassend in die soziologische Betrachtung einzubeziehen.

Latour verweist in diesem Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen (Ver-)Mittler und Zwischenglieder auf einen blinden Fleck in der Soziologie. Wenn ein Artefakt lediglich als Zwischenglied aufgefasst wird, kommt seiner materiellen und situativen Eigenschaften kaum eine Bedeutung zu. Er erscheint als reiner Durchlaufposten, über den „meaning or force without transformation“ transportiert werden. Im Gegensatz dazu wirken Vermittler auf die Handlungssituation ein und verändern, übersetzen oder zerstören Bedeutungen oder andere von ihnen übermittelte Elemente. (Latour 2009, 37ff)

Wenn beispielsweise das Musikerlebnis als bedeutungsvolles Kriterium für die MusikliebhaberIn verstanden wird, erscheint die Schallplatte als Zwischenglied das mit anderen Zwischengliedern (wie High-End Kopfhörern oder einem Wohnzimmerkonzert) vertauscht werden kann, da sie alle lediglich Transporteure dieser bereits bestehenden Bedeutung sind. Wird die Schallplatte aber als (Ver-)Mittler betrachtet, fällt auf, dass das Musikerlebnis nicht bereits als übergeordnete Bedeutungsebene existiert, sondern erst durch die Beteiligung des Artefaktes im Handlungsvollzug aufgrund seiner materiellen Eigenschaften und Funktionsweisen mithervorgebracht wird. Das große Format, mit dem Haptik und Optik angesprochen werden können, die empfindliche Oberfläche, die einen vorsichtigen Umgang mit dem Tonträger und regelmäßige Pflege erfordert oder auch die analoge Tonerzeugung, durch die dem Gerät nicht nur bei der Klangproduktion zugesehen werden kann, sondern auch ein typischer warmer Ton entsteht, können als Beispiele für den Erlebnischarakter der Schallplatte genannt werden. Dieses Erlebnis ist jedoch nicht vorprogrammiert und besteht per se. Mechanische Probleme können den Musikgenuss zerstören, genauso wie dem weniger brillanten Klang eine geringer Wertschätzung entgegengebracht werden kann. Auch die notwendigen Handlungsschritte (wie die Pflege oder das Wechseln der Platte bei mehrstündigen Aufnahmen) mag für manche mehr lästig als genussvoll erscheinen. Erst durch die Betrachtung als Vermittler und damit durch

---

11. Der Akteur tritt in der Regel nicht nackt in Interaktionen und falls doch lassen die gebürsteten Haare oder die glatt rasierte Haut auf die Verwendung von entsprechende Objekte schließen.

ihre ganzheitliche Integration fällt ihr konstruierender Einfluss auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge auf.

Über Vermittlungsinstanzen finden Interaktionen statt und sie bestimmen alle Facetten der Beziehung zwischen den Akteuren. Als Vermittler können jegliche Elemente, wie (soziale) Kompetenzen, schriftliche Dokumente, technische Objekte aber auch kompetente Körper aufgefasst werden, denen ein mitunter langer Übersetzungsprozess zugrunde liegt und die damit als Träger einer Inskription erscheinen. Der Unterschied zwischen Akteur und Vermittler ist ein analytischer, denn dem Akteur wird die Urheberschaft einer Handlung zugeschrieben. Je nach Betrachtungsweise kann ein Vermittler zum Akteur einer Handlung werden (Callon 2006, 311ff)<sup>12</sup>.

Der Zusammenhalt zwischen den Gliedern wird durch den Übersetzungsprozess gewährleistet, wobei mit Übersetzen ein gegenseitiges Definieren und Inskribieren gemeint ist. Durch die Übersetzung wird den Akteuren eine Rolle zugeschrieben, die sie im Handlungsstrom ausführen sollen und über die sie ins Netzwerk eingebunden werden. Dies kann nur gelingen, wenn das verfolgte Handlungsprogramm so modifiziert ist, dass es zum Ziel aller assoziierten Entitäten wird. Modifizieren heißt, Kompromisse einzugehen und das verfolgte Interesse so anzupassen, dass es auch den Handlungsprogrammen der einzubindenden Akteure entspricht. (Callon 2006, 319f).

Einfache Gegenstände haben meist eine klare Funktionsweise, sodass sie zum Erreichen eines Ziels leicht ins Netzwerk der Handlung integriert werden können. Der Integration gehen aber Erwartungen von beiden Seiten voraus, die erfüllt werden müssen, um ein erfolgreiches Handeln zu gewährleisten. Die Person erwartet sich, dass das Artefakt fehlerfrei seine Funktion erfüllt. Im Gegensatz dazu ist das Artefakt nur unter der Bedingung bereit der Erwartung nachzukommen, dass die Person ihr Verhalten an die Spielregeln seiner Wirkungsweise anpasst. Ein Hammer wird den Nagel nicht in die Wand schlagen, wenn zu wenig Kraft übertragen wird oder wenn das Werkzeug nicht fest genug von den Fingern umschlossen ist.

Die Einbindung eines Akteurs bedeutet, dass sich das Handlungsprogramm zum Erreichen eines Zieles verändert, oder sich sogar das Ziel selbst verändert. Wenn beispielsweise eine Person für den Unterricht einen Text lesen muss, kann sie einfach das Buch aufschlagen und mit dem Handlungsprogramm *lesen* den Inhalt in ihr Gehirn verfrachten. Wenn sie jedoch eine schlechte oder faule LeserIn ist, kann sie sich eine Tonaufzeichnung des Textes besorgen und sich den Text vorlesen lassen. Die Person wird jetzt *hören*, während der Lautsprecher die auf einem Tonträger festgehaltene Laute in Schallwellen umwandelt, die als sprachliches Klangereignis wahrgenommen werden. Diese Art der Textverarbeitung funktioniert aber nur dann, wenn die HörerIn sich die Zeit nimmt, dem vorgetragenen Text konzentriert zu folgen.

Nicht nur Gegenstände werden über ihre Rolle im Netzwerk eingebunden, sondern auch Menschen. Und auch bei diesen Interaktionen gilt, dass eine gegenseitige Anpassung des Handlungsprogrammes notwendig

---

12. So wäre im Satz, „Nikov fährt mit dem Fahrrad nach Gomagoi“, die Person die Akteurin und das Fahrgestell die Vermittlungsinstanz ihrer Bewegung. Wenn aber die Frage aufgeworfen wird, wer eigentlich die Handlung des Fahrens wirklich ausführt, müssten wir eine Kooperation zwischen Nikov und dem Fahrrad feststellen, die somit beide Akteure der Handlung sind. Die Person lenkt und tritt in die Pedale; das Fahrrad transformiert die Auf-und-Ab-Bewegung der Beine in eine Drehbewegung, die über die Kette das Hinterrad antreibt, und somit die spezifisch rollende Fortbewegung erst realisiert. Zu Vermittler in dieser Betrachtung werden dann zum Beispiel die Pedale oder die Lenkstange, denn über diese kann die Person ihr Handlungsprogramm im Rahmen des Handlungsprogrammes des Artefakts (Ich fahre nur, wenn du mir Kraft zuführst und in leichten, möglichst fließenden Bewegungen mein Vorderrad lenkst) vollbringen.

ist. So lässt sich, wie Hajo Greif kritisch anmerkt, Handeln in der ANT als etwas Einschränkendes verstehen, denn „Menschen und andere Wesen und Dinge handeln nur und genau insofern, als sie Anpassungen des Verhaltens anderer Menschen und Dinge erzwingen“ (Greif 2005, S. 53).

Dieser Kritik würde Latour wohl nicht widersprechen, denn für ihn ist zweckgerichtetes Handeln und Intentionalität keine Eigenschaft von Objekten oder (isolierten) Menschen sondern lediglich von Institutionen<sup>13</sup> und Dispositiven<sup>14</sup> - also von Akteur-Netzwerken (Latour 2006b, S. 503). Indem er Praktiken untersucht und jene Ursachen nachgeht, die zu einer Wirkung und einer bestimmten Struktur führen, kommt er zum Schluss, dass eine Person nie ganz alleine handelt und dass die verfolgten Absichten voraussetzungsvoll sind, sodass die Erwartungen und Bedingungen der anderen in die eigenen Intentionen eingebaut werden müssen.

Es stellt sich allerdings die Frage, wie Bedingungen, die zu einer bestimmten Handlung führen, in der ANT erfasst werden. Diskurse, Theorien, Ideologien oder Ideen kommen nach Anne Dölemeyer und Mathias Rodatz insofern als Einflussfaktoren in Frage, als dass sie in dem strikten interaktionistischen Verständnis als makrosoziologische Akteure gedacht werden, die aus unterschiedlichsten Vermittlungsinstanzen bestehen und über diese wirken. (Dölemeyer und Rodatz 2010, 12f)

„Diskurse oder große Erzählungen, sozialwissenschaftliche Theorien und Medienberichte werden als ‚Panoramen‘ zu Akteuren, die durch Zeitungen, Internetkabel, Computer, Bücher oder den Fernsehapparat reisen und dort auf Subjekte treffen, mit denen sie interagieren.“  
(Dölemeyer und Rodatz 2010, S. 13)

Latour definiert große Erzählungen als Panorama, da beide vorgeben, alles zu erfassen und eine Rundumsicht zu bieten, wobei das immer nur in einem abgeschlossenen Rahmen auf bzw. in einem abgegrenzten Raum passiert. Wie Objekte rahmen auch die großen Erzählungen die Interaktionen der Akteure, sodass sie in einer Analyse berücksichtigt werden müssen. Jedoch betont Latour, dass ein Panorama nur durch seine Projektionsfläche sichtbar wird und fordert deshalb, dass genau diese Projektionsflächen vorrangig zum Thema gemacht werden. (Latour 2005, 187ff) Für die folgende Analyse bedeutet das beispielsweise, dass die Erscheinungsform des maskulinen Rockgitarristen, als Panorama bzw. große Erzählung aufgefasst

---

13. Peter L. Berger und Thomas Luckmann verstehen unter Institutionen die reziproke Typisierung von habitualisierten Handlungen. Habitualisierte Handlungen sind Handlungen, die sich durch Wiederholung bewährt haben und die als Vorlage für ähnlich gelagerte Situationen dienen, ohne dass die gesamte Situation neu erfasst, interpretiert und ausgehandelt werden muss. Diese Handlungsmodelle werden also zu einem Verhalten, das bei einer wechselseitigen Anerkennung in Form von Institutionen zu Allgemeingut wird. „Durch die bloße Tatsache ihres Vorhandenseins halten Institutionen menschliches Verhalten unter Kontrolle. Sie stellen Verhaltensmuster auf, welche es in eine Richtung lenken, ohne ‚Rücksicht‘ auf die Richtungen, die theoretisch möglich wären.“ (Berger und Luckmann 2007, S. 58)

14. Unter Dispositiv versteht Michel Foucault zunächst ein „entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. [...] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. [...] Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann. So kann dieser oder jener Diskurs bald als Programm einer Institution erscheinen, bald im Gegenteil als ein Element, das es erlaubt, eine Praktik zu rechtfertigen und zu maskieren [...]. Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von [...] Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestand hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten.“ (Foucault 1978, 119f)

wird, die erst im Handlungsvollzug hervorgebracht wird, an dem der Gitarrengurt nicht unwesentlich beteiligt ist.

Netzwerke, in denen die Übersetzung weitgehend störungsfrei stattfindet (*Konvergenz*) und die dauerhaft konkurrierenden Übersetzungsvorgängen standhalten können (*Irreversibilität des Netzwerkes*), werden zu „Black Boxes“, „deren Verhalten unabhängig von ihrem Kontext bekannt und vorhersagbar ist“. (Callon 2006, 329ff)

Anders gesagt, „wenn Inputs erwartungsgemäß zu Outputs werden“, ohne dass der Vermittlungsprozess der dazwischen liegt sichtbar wird, ist dem Netzwerk eine weitgehende Schließung gelungen; ein vollständiges Abschließen ist nicht möglich. Dann tritt es als Akteur nur noch in Form einer Black Box in Erscheinung, deren Wirken schwer abgeändert werden kann. Um dies zu erreichen, ist es notwendig, dass es im Netzwerk zu einer Ordnung und Gruppierung der Akteure kommt – diese also festgelegte Rollen im Netzwerk erfüllen und ihre Handlungen irreversibel sind. (Belliger und Krieger 2006, S. 43)

„Eine Black Box enthält, was nicht länger beachtet werden muss – jene Dinge, deren Inhalte zum Gegenstand der Indifferenz geworden sind.“ (Callon und Latour 2006, S. 83)

Besonders technische Objekte sind in Interaktionen in Form einer Black Box vertreten. Der menschliche Akteur kann meist zuverlässig auf ihre Funktionsweise zurückgreifen, ohne dass er sich mit den Interaktionen und Kontroversen auseinandersetzen muss, die das stabile Funktionieren in der materialisierten Form erst ermöglicht haben. Sobald es zu einem Störfall kommt und das Objekt seine Kooperation verweigert, ist es jedoch notwendig die Black Box zu öffnen und sich mit den zunächst unsichtbaren Einzelteilen und der Geschichte des Artefakts auseinanderzusetzen. (Latour 2006b, S. 494) Dementsprechend besteht in der ANT die Forderung, sich mit dem in Black Boxen geronnenen Sozialen auseinanderzusetzen – also dazu diese zu öffnen und die „Technik mit Leben zu befüllen“ (Callon und Latour 2006, S. 99).

Ein Akteur wächst und verändert sich durch die mit ihm verbundenen Entitäten, indem sie ihm einen weiteren bzw. neuen Aktionsrahmen erlauben. So ist ein Kurier, der zu Fuß unterwegs ist langsamer und schwächer, als einer, der ein Pferd oder ein anderes Fahrzeug rekrutiert. Genau diesen Unterschied betonen die Vertreter der ANT, denn aus ihrer Sicht richtet sich das Forschungsinteresse auf die gesamte Kette, über die Kompetenzen und Handlungen verteilt werden (Latour 2009, S. 165). Latour orientiert sich in der Analyse am semiotischen Konzept des Paradigmas (Austauschbarkeit von Elementen in einer Aussage) und des Syntagmas (Kombination von Elementen in einer Aussage). Mit diesen Konzepten geht er der Assoziation von Entitäten (Verkettung von Akteuren) nach, durch die erst eine Handlung ausgeführt wird und beobachtet auch die stattfindende Substitution von Entitäten, durch die eine Teilhandlung an eine andere Entität delegiert wird (Latour 2009, S. 171). Durch das Nachzeichnen der Assoziationen in einem Akteur-Netzwerk kann er aufzeigen, welche Verbindungen von Entitäten es ermöglichen, dass eine bestimmte Handlung zum Tragen kommt. In dem er den Blick auf die Substitutionen richtet, macht er sichtbar, wie eine Handlung aussehen würde, wenn eine bestimmte Entität fehlt oder nicht eingebunden ist. Außerdem kann er damit auch Transformationsprozesse der Übersetzung aufdecken, durch die die Ausführung der Handlung verändert wird, um das Handlungsziel zu erreichen.

Latour verdeutlicht diesen Ansatz indem er den Einsatz recht trivialer Gegenständen untersucht, wie die klobigen Schlüsselanhänger von Hotels, die ausgefallene Funktionsweise des Berliner Schlüssels, die Tätigkeit von mechanischen Türschließern oder die tempolimitierende Arbeit der Bodenschwelle (auch „schlafender Polizist“ genannt). Obwohl er damit das Augenmerk auf einfache und unauffällige Objekte wirft, bleibt er thematisch immer soziologisch. Allen diesen Gegenständen ist gemein, dass an sie eine moralische Ebene delegiert wird und sie somit ein sozial erwartetes Handeln einfordern oder vollführen. So sorgt die zum Bremsen auffordernde Bodenschwelle für Achtsamkeit, die zum Beispiel zum Schutz von Kindern in Schulnähe dient. Automatische Türschließer bieten Abhilfe gegen nachlässigen oder unachtsamen Türgebrauch, sodass ein gewünschter Temperatur- oder Lärmschutz gewährleistet werden kann. Auch der Berliner Schlüssel, der so gestaltet ist, dass die eintretende Person gezwungen ist, nach dem Aufsperrn die Haustüre wieder abzuschließen, wirkt nicht nur erzieherisch, sondern fordert geradezu ein bestimmtes Verhalten ein.

Bei einem Gegenstand, wie dem Gitarrenzug, kann weder die moralische Delegation beobachtet werden, noch ist er eine unverzichtbare Bedingung bzw. Komponente in einer Handlung. Der Gebrauch dieses einfachen Hilfsmittels unterliegt ganz den individuellen Bedürfnissen. Aus dem Einsatz des Gegenstandes gehen keine von außen herangetragenen, geforderten oder zwingenden Verhaltensweisen hervor, weshalb es weiterhin verwundern mag, dass gerade der Gitarrenzug im Rahmen einer soziologischen Analyse thematisiert werden soll. Im Sinne der ANT gilt für ihn aber auch, dass er als ein Delegierter im Handlungsstrom wirkt; mehr oder weniger zuverlässig Aufgaben erfüllt; nur unter bestimmten Bedingungen kooperiert und das Handlungsrepertoire erweitert. Nicht nur seine Geschichte verschwindet hinter der zuverlässigen Erfüllung seiner Funktion, sondern er selbst entgleitet weitgehend der Aufmerksamkeit, sodass auch an ihm das Öffnen der Black Box und ein Nachfühlen der Assoziation und Substitutionen vollzogen werden kann.

Dass eine soziologische Auseinandersetzung mit einem „asoziale“ Gegenstand, der lediglich im individuellen Gebrauch zum Einsatz kommt, nicht abwegig und durchaus fruchtbar ist, lässt sich mit der praxistheoretischen Perspektive begründen, die ich im folgenden Kapitel zum Thema mache.

### 1.3 Theorie der Praktiken

In der *Theorie der Praktiken*<sup>15</sup> richtet sich der Blick im Gegensatz zu *klassischen Sozialtheorien* nicht auf Normen, Strukturen, Individuen, intersubjektives Handeln usw., sondern auf Praktiken, durch deren Vollzug die soziale Welt zum Vorschein kommt. Somit wird als kleinste soziale Einheit die Praktik aufgefasst, die sich im konkreten Tun der Individuen äußert. Praktiken, so Theodore Schatzki, sind ein „temporally unfolding and spatially dispersed nexus of doings and sayings“ die sich in unterschiedlichsten Tätigkeiten, wie Praktiken des Kochens, des Musik hörens oder des Radfahrens zeigt (Schatzki 1996, S. 89). In den Aktivitäten, Bewegungen und Äußerungen der Individuen werden alltägliche Routinen und spezifische

---

15. Es besteht bisher weniger eine einheitlich Theorie sondern ein Bündel an theoretischen Ansätzen, denen ähnliche Überlegungen zugrunde liegen. *Andreas Reckwitz* hat in seinem 2003 erschienen Text „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken: Eine sozialtheoretische Perspektive“ versucht, verschiedene Theorien, (u.a. von Bourdieu, Giddens, Butler, Latour, Schatzki) zusammenzuführen und einen gemeinsamen Kern herauszuarbeiten.

Muster des Handelns sichtbar, die auf ein praktisches Verstehen, ein implizites Wissen und ein praktisches Können (know how) hinweisen (Reckwitz 2003, S. 292).

Praktiken lassen sich nicht nur überindividuell identifizieren, vielmehr haben sie die Eigenschaft immer wieder aufs Neue in ähnlicher Form zu verschiedenen Zeitpunkten und in unterschiedlichsten räumlichen Konstellationen reproduziert zu werden. Außerdem finden sich dieselben Praktiken bei verschiedenen menschlichen Akteuren bzw. Subjekten, weshalb sie nicht als einmalige, individuelle Handlungsweise aufzufassen sind. Sie erscheinen als soziales Phänomen, das auf „geteiltes implizites Wissen, [...] geteilte kulturelle Schemata und [...] präreflexive Klassifikationen“ aufbauen und so das Verhalten strukturieren (Reckwitz 2012, S. 33).

Hinter jeder Praktik stehen kulturell geteilte Wissensordnungen, die im Vollzug der Praktik vorbewusst reproduziert werden. Das heißt, die AkteurIn bzw. das Subjekt muss sich in der Ausführung einer Tätigkeit der Situation weder explizit bewusst werden, noch über diese bewusst reflektieren oder die Handlung in weiterer Folge kontrolliert zur Aufführung bringen. Vielmehr agiert das Subjekt routinisiert, sodass Bedeutungszuschreibung (*interpretatives Verstehen*), kompetentes Handeln in der Situation (*methodisches Wissen*) und implizite Intentionen (*motivational-emotionales Wissen*), die lediglich in der analytischen Beobachtung des praktischen Wissens als Kriterien des miteinander verwobenen sinnhaften Erfassens der Welt und des Verhaltens rekonstruiert werden, simultan bestehen bzw. ineinanderfließen und so die Aktivität kontinuierlich hervorgebracht wird. (Reckwitz 2003, S. 292)

Zwar können Praktiken als Wissensform nicht „voraussetzungslos entstehen, [jedoch sind sie auch] nicht Produkte von zeitlosen Strukturen“, denn sie sind an materielle Instanzen gebunden (Hillebrandt 2014, S. 55). Damit streicht die Praxistheorie, im Gegensatz zu anderen kulturtheoretischen Ansätzen in der Soziologie, die Materialität des Sozialen hervor. Praktiken existieren nur in den gekonnten Bewegungen des menschlichen Körpers und im Umgang mit Gegenständen, womit das Soziale in den Körpern und Artefakten verankert ist. Das bedeutet, dass Praktiken im Prinzip jederzeit verschwinden können, wenn sich die Konstellation in der Welt verschieben und sich die befähigten Körper oder die notwendigen Gegenstände verändern bzw. verschwinden. Beispielsweise kommt die im Sprichwort *vor jemandem den Hut ziehen* angegebene Praktik heute in der alltäglichen Ausführung selten zur Anwendung, da sich der Gebrauch von Hüten in den letzten hundert Jahren gewandelt hat.

Die Körperlichkeit der Praktiken wird durch zwei (soziologische) Prinzipien bestimmt; durch die „Inkorporiertheit von Wissen und die ‚Performativität‘ des Handelns“ (Reckwitz 2003, S. 290). Der Begriff der Inkorporierung, der Bourdieu entnommen ist, beschreibt die Einverleibung von spezifischen Formen des Wissens, Könnens und Verstehens, sodass diese scheinbar zu einem naturalisierten Teil, einer Anlage des Körpers werden. Diese inkorporierten Wissensbestände, die selten explizit benannt werden und für die häufig auch gar kein Bedürfnis zur Explikation besteht, werden in körperlichen Aktivitäten in Form von routinisierten Vollzügen hervorgebracht. Die Gesellschaft schreibt sich also nicht nur in den Körper ein, sondern wirkt aufgrund der Reproduktion von geteilten Wissensformen aus diesem Körper heraus. Damit wird die enge Verschränkung von Körper und Praktik sichtbar, denn zum einen formen soziale Praktiken den Körper und zum anderen bringt der Körper diese erst hervor. (Hillebrandt 2014, 62f)

Mit dem Begriff der Performativität richtet sich der Blick auf die Präsenz und Beteiligung des Körpers im Vollzug der Praxis. Zwar ist der Körper die ausführende Instanz einer Praktik, jedoch wird eine Aktivität erst durch die gekonnte Ausführung, durch eine „skillfull performance“, zu einer sozialen Praktik, die als solche überindividuell reproduziert und intersubjektiv als die entsprechende Praktik erkannt wird. Über die spezifischen gekonnten Bewegungen, Äußerungen und Aktivierungen des Körpers werden Praktiken erst sicht- und damit beobachtbar, jedoch bleibt der Ursprung der körperlichen Mobilisierung die Praktik selbst.

„Praktiken bedienen sich der Körper, schaffen sich ihre Körper, um damit intersubjektiv sichtbar bestimmte kompetente soziale Verhaltensweisen zu präsentieren. Die Praktiken produzieren sich ihre Subjekte, die nur scheinbar ihre Ursache liefern.“ (Reckwitz 2010, S. 190)

Neben dem menschlichen Körper ist auch die Dingwelt – hier wird Bezug auf die Akteur-Netzwerk-Theorie genommen – am Vollzug von Praktiken beteiligt. Den nichtmenschlichen AkteurInnen kommt eine zentrale Rolle zu. Viele Praktiken können sich erst durch die Beteiligung dieser Artefakte ausbilden und werden für eine Reproduktion benötigt. So beruht beispielsweise die Tischetikette auf dem anständigen bzw. gepflegten Umgang mit den unterschiedlichsten Utensilien, wie Geschirr, Stuhl, Tisch, Serviette. Der in die Praktik eingebundene Gegenstand muss in der Betrachtung berücksichtigt werden, denn er ist nicht nur Produkt bzw. Hilfsmittel einer Handlung sondern beeinflusst die Ausführung aktiv, wobei dies nicht im Sinn einer Handlungsdeterminierung zu verstehen ist. (Hillebrandt 2014, S. 82, Reckwitz 2003, S. 291) Im sinnhaften Gebrauch behandeln die Akteure die Gegenstände mit einem entsprechenden Verstehen – einem *know how* – das nicht durch die Artefakte selbst determiniert ist. Andererseits und gleichzeitig erlaubt die Faktizität eines Artefaktes nicht den beliebigen Gebrauch und ein beliebiges Verstehen. (Reckwitz 2003, S. 291)

Der Umgang mit Artefakten kann nicht nur ein Bestandteil von Praktiken sein, sondern – und das ist im Kontext des Gitarrengurtes von Bedeutung – die soziale Praktik selbst ausmachen. Das bedeutet, dass die „Sozialwelt“ nicht nur intersubjektive oder interaktive strukturiert ist. Das Soziale spiegelt sich in den Wissensbestände wider, auf die im Rahmen von routinisierten Praktiken zurückgegriffen wird, sodass auch monologische Tätigkeiten, also Aktivitäten, die eine AkteurIn ohne direkter Beteiligung einer oder mehrerer anderer Personen praktiziert, als Themen für die soziologische Auseinandersetzung angesehen werden. Dadurch rücken interobjektive Tätigkeiten, wie das Schreiben (von Tagebücher) oder das genussvolle Lesen eines Romans in den Blick der Soziologie, wobei genauso gut das Tragen von Rucksäcken oder auch der Umgang mit dem Gitarrengurt thematisiert werden kann. (Reckwitz 2003, S. 292) Auch weitere scheinbar 'asoziale' Aktivitäten erhalten in der Praxistheorie ihre Aufmerksamkeit, nämlich die 'Technologien des Selbst'. Darunter werden Handlungen verstanden, die auf das eigene Selbst gerichtet sind und durch die sich die AkteurIn als Subjekt hervorbringt. Dieser Aspekt lässt sich auch beim Umgang mit dem Gitarrengurt beobachten. Eine Person tritt nur dann als GitarristIn in Erscheinung, wenn sie nicht nur gewisse spieltechnische Fertigkeiten zeigt, sondern auch gekonnt mit den Gegenständen, die für das Auftreten notwendig sind, umgehen kann.

Ein letzter wichtiger Punkt, der hier noch thematisiert werden soll, ist das Spannungsfeld zwischen Routinisierung und Unberechenbarkeit, das die Praktiken bestimmt.

In der Praxistheorie wird Handeln nicht als Zusammenschluss von abgrenzbaren einzelnen Tätigkeiten verstanden, die bewusst hervorgebracht werden, sondern als kontinuierliche, routinisierte Reproduktion von typischen Praktiken. Dass sich das Handeln der AkteurInnen durch seine Routinisierung auszeichnet, liegt daran, dass „einmal vermitteltes und inkorporiertes praktisches Wissen [dazu tendiert], von den Akteuren immer wieder eingesetzt zu werden“, was sich dann in „repetitiven Mustern der Praxis“ äußert. Erst durch diese Wiederholungen erscheinen die Gegebenheiten der menschlichen Beziehungen und der Kultur – die Sozialwelt – als strukturiert und verstehbar. (Reckwitz 2003, S. 294)

Die routinisierte Reproduktion von typischen Praktiken müsste jedoch unweigerlich zu einheitlichen und unveränderlichen Formen von Tätigkeiten führen, was jedoch dem reell beobachtbaren Handeln von AkteurInnen nicht entspricht. Deshalb berücksichtigt die praxistheoretische Perspektive auch den Aspekt der Unberechenbarkeit als wichtigen Bestandteil der sozialen Praxis.

Während des Vollzuges von Praktiken können situative Unbestimmtheiten und Ungewissheiten bestehen, die „kontextspezifische Umdeutungen [...] erfordern und eine ‚Anwendung‘ erzwingen [bzw.] ermöglichen, die in ihrer partiellen Innovativität mehr als [eine] reine Reproduktion darstellen“ (Reckwitz 2003, S. 294). Deshalb gelten Praktiken trotz ihres reproduktiv-routinisierten Charakters nicht als etwas Abgeschlossenes und dauerhaft Stabiles, sondern als relativ offene und veränderbare Einheit, die gekonnt eingesetzt und bei Bedarf adaptiert werden können. So besteht neben der Tendenz einer kontinuierlichen Reproduktion in der Ausführung der Praktik auch immer das Potenzial eines kulturellen Wandels.

Diese Offenheit ergibt sich aus unterschiedlichsten Eigenschaften, die im Vollzug einer Praktik eine Rolle spielen. Zum einen sind Praktiken durch eine gewisse Zeitlichkeit bestimmt, sodass nie ganz gewiss ist, ob die Praktik erfolgreich wiederholt werden kann.

„Die ‚immer wieder neue‘ Anwendung einer Praktik ist nur im Grenzfall als eine identische Wiederholung [...] zu denken; sie enthält vielmehr das Potenzial ‚zufälliger‘ – sprunghafter oder schleichender – Verschiebungen im Bedeutungsgehalt der Praktik und ihres Wissens, die sich in bestimmten Kontexten ereignen.“ (Reckwitz 2003, S. 295)

Zudem stehen Praktiken meistens in der Verbindung mit anderen, mitunter widersprüchlichen Praktiken, sodass es im Rahmen dieser Praktikenkomplexe zu einer interpretativen Mehrdeutigkeit kommen kann, was sich auf das weitere Handeln auswirkt. Außerdem besteht Unberechenbarkeit auch insofern, als mit dem bestehenden praktischen Wissen, nicht alle Aspekte einer Situation und eines Kontextes zu fassen und lösen sind.

„Die Überraschungen des Kontextes können dazu führen, dass die Praktik misslingt oder zu misslingen droht, dass sie modifiziert oder gewechselt werden kann oder muss [...]“ (Reckwitz 2003, 294f)

Diese situative Unbestimmtheit lässt sich besonders beim Aufkommen neuer Gegenstände beobachten, für die sich noch keine spezifische Praktik herausentwickelt hat. Solche Praktiken entstehen dann aber

nicht als grundlegend neue, losgelöste Antworten auf die bestehende Situation, sondern sie bauen auf bereits bestehendem praktischen Wissen bzw. Praxisformen auf, die sie teilweise erneuern bzw. erweitern. (Reckwitz 2003, 294f)

## 1.4 Fazit

Indem ich der Frage nachgegangen bin, wie Gegenstände in einer soziologischen Auseinandersetzung zum Thema gemacht werden können, habe ich auch den theoretischen Rahmen abgesteckt, der die anschließende folgende Betrachtung des Gitarrengurtes anleitet.

Da ich mich mit einem Gegenstand beschäftige, der im Kontext der musikalischen Praxis zum Einsatz kommt, steht diese Arbeit in der Tradition der Musiksoziologie. Gerade in dieser Teildisziplin werden schon seit langem Artefakte in der Forschung berücksichtigt, wobei diese im Gegensatz zum Gitarrengurt meist in einer direkten Verbindung zum Klangeschehen stehen. Ob Instrumente, Tonträger, Noten oder Musikvideos – all diese Gegenstände sind unmittelbar mit der musikalischen Kommunikation verflochten und bieten somit eine nachvollziehbare Grundlage für eine soziologische Analyse. Darüber hinaus fehlt aber eine theoretische Basis für die Auseinandersetzung mit trivialen und nebensächlichen Objekten der Musikpraxis. Um zu verstehen, wie der Gitarrengurt zum soziologischen Thema gemacht werden kann, ist es hilfreich auf die techniksoziologische Perspektive zurückzugreifen. Im Rahmen derer wird schließlich der Frage nachgegangen, wie technische Objekte aus gesellschaftlichen Zusammenhängen hervorgehen, wie sich die Technisierung auf die Gesellschaft auswirkt und wie Gesellschaft erst durch ein Zusammenwirken von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren im Handlungsvollzug hervorgebracht wird. Für die folgende Arbeit richte ich zum einen den Blick auf die Technikgenese und folge in diesem Zusammenhang der Frage, in welchem sozialen Kontext bzw. durch welche gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Gitarrengurt hervorgeht oder weiterentwickelt wird. Zum andere gehe ich dem Akteursnetzwerk im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie nach, um zu verstehen, wie der Gegenstand an der Musikpraxis beteiligt ist. Dazu ist es notwendig, den Gurt detailliert zu betrachten, da Erscheinungsformen und Modifikationen, die durch Material, Form, technische Funktionsweise usw. bestimmt sind, im praktischen Vollzug mitwirken und so zu einem wesentlichen Teil der Musikpraxis und Inszenierung werden.

Den soziologischen Teildisziplinen übergeordnet baut diese Arbeit auf der kultursoziologischen Perspektive der Praxistheorie auf. Im Zentrum der Betrachtung stehen die Praktiken; also die routinisierten „doings and sayings“. Mit dieser theoretischen Grundlage lässt sich begründen, wie ein Gegenstand, der in der Musikpraxis nicht zwingend notwendig ist, in der Handhabung monologisch erscheint und damit nur im individuellen Agieren beobachtet werden kann, in einer soziologischen Arbeit thematisiert werden kann. Der Umgang mit derartigen Gegenständen baut auf impliziten Wissensbeständen auf, die erlernt und inkorporiert werden und im Rahmen des praktischen Vollzugs gekonnt zur Aufführung kommen. Die Praktik, das zeigt sich im Rahmen dieser Arbeit, ist dabei keine identische Reproduktion, sondern unterliegt immer dem situativen Kontext und kann sich recht unterschiedlich äußern bzw. im zeitlichen Verlauf wandeln.

## 2 Methodisches Vorgehen

Anhand einer empirischen Analyse untersuche ich in der folgenden Arbeit die Einbettung des Gitarrengurtes in die die Musikpraxis. Allerdings bringt der Fokus auf einen materiellen Gegenstand im Rahmen einer soziologischen Auseinandersetzung die nicht ganz einfache Frage mit sich, welche Analysemethode dem Artefakt angemessen ist.

Für praxistheoretische Fragestellungen, die empirisch beantwortet werden sollen, gilt die Ethnografie als bevorzugter Forschungsansatz, denn mit ihr rücken „Situationen, Szenen, Milieus – [also] Einheiten, die über eine eigene Ordnung und Logik verfügen“ in den Mittelpunkt der Betrachtung. Es wird somit versucht „kulturelle Phänomene aus ihrem Kontext heraus zu verstehen“. (Breidenstein, Hirschauer u. a. 2015, 32f)

Mit der teilnehmenden Beobachtung kommt in der Ethnografie typischerweise eine Erhebungsform zum Einsatz, mit der nichtsprachliche Handlungsvollzüge und damit soziale Praktiken erfasst und in schriftlicher Form dokumentiert werden können. Die teilnehmende Beobachtung ist jedoch nicht zwingend das ausschließliche datengenerierende Verfahren. Vielmehr bietet sich hier die Möglichkeit eines „Methodenopportunismus“, denn die Ethnografie ist weniger eine Methode, in der die Datenerhebung und Interpretation eindeutig vorgegeben sind, sondern mehr ein Forschungsansatz, bei dem je nach Situation unterschiedliche Methoden der Datengewinnung und Auswertung angewendet werden können. So dienen auch Interviews, Foto- und Filmaufzeichnungen aber auch schriftliche Dokumente als Ausgangsmaterial für die Analyse. (Breidenstein, Hirschauer u. a. 2015, 34ff)

Zunächst habe ich überlegt den Gebrauch des Gitarrengurtes in der Musikpraxis mittels teilnehmender Beobachtung zu erfassen und dazu mehrere Konzerte besucht. Jedoch musste ich feststellen, dass Beobachtungen hier wenig ergiebig sind, denn abgesehen vom Umhängen und wieder Ablegen des Instrumentes zeichnet sich der Umgang mit dem Gitarrengurt vor allem durch das aus, was nicht geschieht.

Zwar gilt die Auseinandersetzung mit Artefakten als möglicher Themenbereich der Ethnografie, jedoch erscheinen sie nicht als Ausgangspunkt der Betrachtung sondern werden erst im Rahmen des beobachtbaren Vollzugs erfasst. Problematisch daran ist, dass alles was nicht auffällt, weil es unscheinbar und nebensächlich ist oder nicht auffallen kann, weil es in der Situation nicht sichtbar ist auch in der Beobachtung fehlen muss. So fallen in Einzelbeobachtungen etwa unterschiedlich breite Gurte kaum auf, wenn sie nicht zeitgleich auf der Bühne zu sehen sind und auch die Materialität der Auflagefläche bleibt verborgen. Aber gerade diese Unterschiede in der Ausformung und Gestaltung spielen eine wichtige Rolle in der sozialen Praxis, weshalb eine direkte Beschäftigung mit den Träger notwendig ist.

Durch die durchgeführten Beobachtungen konnte ich somit zwar erste Eindrücke gewinnen, stellte aber fest, dass diese für die Thematisierung des Gegenstandes im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie nicht geeignet ist.

Hilfreich für eine genaue Untersuchung des Gegenstands „an sich“ erscheint hingegen die von Manfred Lueger (2010) ausgearbeitete Artefaktanalyse, in der „materialisierte Produkte menschlichen Handelns“ als „Objektivierungen sozialer Beziehungen“ aufgefasst und bearbeitet werden (Lueger 2010, S. 92). Dass Artefakte in der Soziologie überhaupt analysiert werden sollen, begründet Lueger damit, dass sie Resultat menschlichen Handelns sind, durch ihre materielle Erscheinungsform bestimmte Gebrauchsweisen nahelegen und in spezifischen Praktiken zum Einsatz kommen. Er verweist auf verschiedene Ansatzpunkte für die Analyse, wobei für diese Arbeit insbesondere die „(Re-)Konstruktion ihres Kontextes“, in der das „Auftreten, die Herstellung und [der] Umgang“ mit den Objekten thematisiert wird von Interesse ist. Darüber hinaus thematisiere ich aber auch den „Wirkungszusammenhang“, also die wechselseitige Beeinflussung von Artefakt und Akteur bzw. sozialer Kontext. (Lueger 2010, S. 99)

Die Analyse gestaltet sich als eine unter verschiedenen Perspektiven durchgeführte Betrachtung des Gegenstandes, wobei Lueger als Hilfestellung verschiedene Fragestellungen ausformuliert hat, die an den Gegenstand herangetragen werden können. So soll in der Perspektive der „deskriptiven Analyse“ die Materialität des Artefaktes, die interne Differenziertheit und die Existenzbedingungen thematisiert werden. Hinsichtlich der Materialität stellt sich dann die Fragen nach den verarbeiteten Materialien, nach deren Eigenschaften und nach symbolischen Bedeutungen. (Lueger 2010, 104ff)

Neben der „deskriptiven Analyse“ ist für diese Arbeit noch die Perspektiven der „distanziert-strukturelle Analyse“ von Bedeutung, mit der Produktionszusammenhänge, Wirkung und Funktion des Gegenstandes, der Umgang mit dem Objekt oder die „szenische Analyse“ – die Einbettung des Artefakts in den Handlungskomplex sowie die Aneignung durch den Akteur – bearbeitet werden.

Auch wenn die Artefaktanalyse nach Lueger eine Anleitung für ein analytisches Vorgehen für die Untersuchung von Gegenständen bereithält, eignet sie sich nicht uneingeschränkt für die in dieser Arbeit verfolgten Analyse- und Darstellungsform. Die Methode steht in der hermeneutischen Forschungstradition und zielt darauf ab Sinn, Bedeutungen und latente Strukturen herauszuarbeiten. Deshalb gilt auch die „reine Materialität von Artefakten [als] unerheblich“. Relevant ist der „sinngeladene Verweis auf etwas anderes, das zwar im Artefakt enthalten ist, aber erst konstruktiv herausgehoben werden muss“. (Lueger 2010, S. 97) Im Gegensatz dazu steht in dieser Arbeit die Materialität und die sich daraus ergebenden Ausformungen von sozialen Praktiken im Mittelpunkt der Betrachtung. Zwar zielt die Auseinandersetzung mit dem Artefakt auch auf die Sinnzusammenhänge in denen das Objekt verwendet wird und seine Zeichenfunktionen, jedoch liegt der Fokus in dieser Arbeit auf den Handlungen und der Einbettung der Erscheinungsformen in den sozialen Praktiken. Die Artefaktanalyse dient somit vor allem als Inspiration und Orientierung für das analytische Vorgehen.

Daneben bietet das sehr offen formulierte Vorgehen im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie einen wichtigen Orientierungspunkt für den Forschungsprozess. Latour empfiehlt in der Auseinandersetzung mit Gegenständen den Verbindungen bzw. den Akteuren zu folgen („follow the connections“ bzw. „follow the actors themselves“) wobei hierzu vier miteinander eng verbundenen Prinzipien eingehalten werden sollen: *go slow, look closely, do not jump* und *keep everything flat* (Latour 2005, 12ff; Fioravanti und Velho 2010, S. 3).

Durch ein langsames Vorgehen (go slow) soll das Netzwerk sorgfältig nachgezeichnet werden, sodass auch feinste Verbindungen zu Tage treten. Außerdem helfe die Langsamkeit in der Bewältigung von Irritationen, die sich aus der Betrachtung ergeben können. (Latour 2005, 25ff) Hinter der Aufforderung nach einem detaillierten Blick (look closely) steht die Frage, nach dem Ort, an dem strukturelle Effekte produziert werden. Mit dieser Perspektive rücken die Produktionsformen (wie) und die beteiligten Akteure (wer) ins Zentrum der Betrachtung sodass ein detailreiches Landschaftsbild jener Verbindungen entsteht, die die Aktivitäten bestimmen. (Latour 2005, 175ff) Dabei soll nicht von der lokalen Situation sprunghaft auf globale Erklärungsmuster gewechselt werden (don't jump), sondern den Verbindungen soll stetig nachgegangen werden um ein möglichst vollständiges Bild zu erhalten. (Latour 2005, 173f) Die ganze Sache flach zu halten (keep everything flat) bedeutet, nicht von einer getrennten über- und untergeordneten Struktur auszugehen, also zwischen Mikro- und Makroebene zu unterscheiden, sondern in der Analyse alle Akteure (sowohl Mikro- als auch Makroakteur) auf der gleichen Ebene anzusiedeln und ihre Verbindungen gleichberechtigt nachzuvollziehen. (Latour 2005, S. 176)

Diese Untersuchungsprinzipien finden sich auch in Latours Studien zu alltäglichen Gegenständen wieder, in welchen er Artefakte einer eingehenden Betrachtung unterzieht und versucht, alle relevanten Details herauszuarbeiten, die das Verhältnis zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren bestimmt.

Die folgende Untersuchung des Gitarrengurtes baut auf den bisher vorgestellten methodischen Ansätzen auf. Ausgangspunkt ist der Gurt selbst, der in einer detaillierten umfassenden Betrachtung seiner Funktionsweise, seiner Zusammensetzung und seiner Partizipation in der musikalischen Praxis thematisiert werden soll. Dazu werden Schritt für Schritt einzelne Aspekte, welche die die Materialität, die Form und Funktionsweise usw. betreffen, genauer unter die Lupe genommen.

Entsprechend dem in der Ethnografie vertretenen Methodenopportunismus hinsichtlich der Datengewinnung baut die Analyse auf ein vielfältiges und weitläufiges Datenmaterial auf, um die verschiedensten Facetten des Gegenstandes detailreich zu fassen. Eine erste Orientierung bieten, wie oben bereits angesprochen, die teilnehmenden Beobachtungen von Konzerten. Aufgrund von Problemen, die sich aus dem Datenmaterial ergeben, stellen sich andere Datenformate als ertragreicher für die Analyse heraus. Als zentrale Informationsquelle bieten sich (audio)visuelle Medien an, mit denen sich der Fokus stärker auf den Gurt und seinen Handlungsvollzug richtet. Neben Konzertmitschnitten sind es vor allem Fotografien – besonders von prominenten MusikerInnen – die ich für die Betrachtung heranziehe. Der Rückgriff auf visuelle Medien hat seine Vor- und Nachteile und mir ist bewusst, dass ihr Gebrauch kritische beurteilt werden muss. So stellt sich prinzipiell die Frage, in welchem Kontext eine Aufnahme entstanden ist und ob das Bild tatsächlich Aspekte einer musikalischen Praxis zeigt. Nur bei einem Teil der Aufnahmen lässt sich der Entstehungskontext erschließen und so fließen auch Bilddokumente in die Analyse, die für Werbezwecke (vor allem Plattencovers) entstanden sind und dementsprechend gestellte Szenen zeigen, aber auch Mitschnitte und Fotos von Auftritten, die nachweislich als Playback-Show abgehalten wurden. Auch wenn die Musikpraxis in diesen Bildern vorgetäuscht wird, zeigen sich darauf unterschiedlichste Gebrauchsweisen sowie verschiedenste Formen der Inszenierung. Zudem entsprechen die Darstellungen, ganz im Sinne eines kohärenten Erscheinungsbildes (Authentizitätsschaffung), auch dem Auftreten von KünstlerInnen bei Konzerten. Und schließlich finden sich abgesehen davon auch bei unplausiblen Gebrauchsformen

(zB rotierende Gitarre von *ZZ Top*) Imitationen, die im Konzertbetrieb von Fans reproduziert werden. Die Gebrauchsformen des Gurtes, wie sie auf visuellen Medien zu sehen sind, prägen ganz allgemein das Erscheinungsbild der GitarristInnen und werden von MusikerInnen nachempfunden bzw. imitiert.

Der große Vorteil von Bildmaterialien ist, dass der Gebrauch eines unscheinbaren und wenig thematisierten Gegenstandes auch im historischen Kontext nachvollziehbar bleibt. Gerade, wenn es um die Rekonstruktion der Genese, Verbreitung und Modifikation sowie Modeerscheinungen im Gebrauch geht, dokumentieren Bilder unterschiedlichste Anwendungsarten und Trends im zeitlichen Kontext. Um hier jedoch nicht zu vorschnellen Schlüssen zu gelangen, ist es notwendig eine Vielzahl von Bildern zu analysieren. Zwar wäre vorstellbar, in diesem Zusammenhang auch mündliche Befragung als Ausgangspunkt heranzuziehen, jedoch wären diese weniger ergiebig, da – wie sich in den geführten Interviews gezeigt hat – dem Gebrauch des Gurtes ein routinierter Handlungsakt zugrunde liegt und dem Gegenstand bewusst kaum Aufmerksamkeit zuteil wird. So fiel einem Musiker, den ich interviewt habe die Beantwortung der Frage nach dem Gebrauch des Gurtes so schwer, dass er die Anwendung kurzerhand demonstrierte und diese lediglich mit den Worten „und dann mach ich so“ kommentierte. Abgesehen davon ist die Zahl der lebenden Menschen, die vor den 1960er-Jahren als GitarristInnen aktiv waren, stark beschränkt und ihr Auffinden und Befragen wäre mit hohem Aufwand verbunden, der den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Wenn die gesamte Geschichte des Gitarrengurtes interessiert, lässt sich letztlich das Aufkommen des Gitarrengurtes nur über bildliche Darstellungen nachvollziehen, denn – das nehme ich hiermit vorweg – der Träger wird schon seit mehreren hundert Jahren eingesetzt.

Der lange Gebrauch des Artefaktes hat eine andere, etwas losgelöste Auswertung zur Genese des Gitarrengurtes nötig gemacht. Da sich nach einer ersten oberflächlichen Betrachtung von Gemälden abgezeichnet hat, dass nicht immer Träger in der Musikpraxis zum Einsatz gekommen sind, habe ich in einer Datenbank 450 Darstellungen (Gemälde, Skulpturen und Instrumente) von Lauten, Gitarren, Theorben, Cister und Mandolinen aus dem Zeitraum zwischen dem 13. und 19. Jahrhundert gesammelt, auf denen (Möglichkeiten zum) Gebrauch aber auch Nichtgebrauch klar ersichtlich werden. Anhand dieser Datensammlung zeichnet sich der Zeitraum ab, seit dem Gurt bzw. seine Vorstufen zum Einsatz kommen.

Auch hier ist mir bewusst, dass dieses Vorgehen problematisch ist, da auf Gemälde nie sicher ist, ob die MalerIn eine Szene realitätsgetreu darstellt, oder es sich dabei um eine Allegorie oder eine idealisierte Inszenierung handelt, in der zu Gunsten des Schönen, Erwünschten oder Bedeutungsvollen, die Szenerie verzerrt dargestellt wird und somit nicht auf eine reale bzw. realitätsnahe Gebrauchsweise geschlossen werden kann. (Burke 2001, 81ff) Gleich mit mehreren Mitteln habe ich versucht die problematische Zeugenschaft der Bilder zu relativieren. Zunächst dient die große Anzahl der gesammelten Darstellungen, die in unterschiedlichsten Zeiten von unterschiedlichen KünstlerInnen und an verschiedensten Orten angefertigt wurden, dazu, einen breiten historisch-geografischen Blick zu erhalten. Um zu beurteilen, ob die fehlende Darstellung von Tragehilfsmitteln einem ästhetischen Blick geschuldet ist, habe ich zum Vergleich auch die Darstellung von Tragevorrichtungen bei anderen Instrumenten in der Zeit vor dem Aufkommen des Gitarrenträgers gesammelt. Ein weiteres wichtiges Hilfsmittel war die Kontextualisierung des Startpunktes in die Entwicklungen der damaligen Musikpraxis. Im Sinne der Technikgenese habe ich versucht zu klären, ob aus den musikalischen und gesellschaftlichen Gepflogenheiten und Praktiken ein

Bedarf für den Gitarrengurt bestanden hat. Dazu habe ich einerseits wissenschaftliche Abhandlungen herangezogen, in denen die Musikstile und Spieltechniken der damaligen Zeit besprochen werden. Zum anderen habe ich in Lautenschulen nach Hinweisen zum Gebrauch des Gitarrengurtes gesucht.

Um ein umfassendes Bild der Verwendungsmöglichkeiten zu erhalten, werden neben den visuellen Materialien auch unterschiedlichste andere Datenformate herangezogen. So geben verschiedene Formen des verschriftlichten Austauschs Einblick auf relevante Aspekte, die den Umgang mit dem Gurt prägen. In Gitarrenschulen, Ratgebern und andere Lehrwerken, die dem Selbststudium dienen, lässt sich nachvollziehen, ob und wie der Gitarrengurt thematisiert wird bzw. welche Gebrauchsweisen empfohlen werden. Besonders Gitarrenschulen erweitern außerdem die historischen Bildquellen, – schließlich werden sie seit der Renaissance gedruckt und geben somit einen Einblick, ab wann und wie der Gurt als Hilfsmittel zum Einsatz kommt. Neben diesen Druckwerken bieten journalistische Texte, Blogbeiträge oder Diskussionen in Internetforen Einblick in die Bedeutung, Funktions- und Gebrauchsweise des Gitarrengurtes und dokumentieren auch Erfahrungen, Probleme und Lösungsansätze die sich beim Einsatz des Artefaktes ergeben. Andere schriftliche Dokumente, die für die Analyse herangezogen werden, kommen aus dem Umfeld der ProduzentInnen und HändlerInnen. In Patenten und Vermarktungstexten finden sich nicht nur Details, die als relevant für die Funktionsweise oder Gestaltung des Gurtes angesehen werden, sondern lassen sich auch Entwicklungen, die von der ProduzentInnenseite ausgehen nachvollziehen. Die dritte Form der schriftlichen Dokumente, auf die in dieser Arbeit zurückgegriffen werde, sind wissenschaftliche Arbeiten, die entweder den Gurt selbst thematisieren – oder sich mit Inszenierungsformen auseinandersetzt, bei denen der Gurt eine Rolle spielt.

Neben den visuellen und schriftlichen Daten dienen auch Artefakte selbst als Informationsquelle. So geben historische Instrumente, die in öffentlichen Museen oder privaten Sammlungen besichtigt werden können, Hinweise auf ihre Gebrauchsweise. Außerdem können die Funktionsweise des Gurtes und Konsequenzen aus dessen Einsatz anhand von Selbstversuchen selbst erfahren werden.

Zudem habe ich drei Interviews mit Musikern geführt, in denen ich sie gebeten habe, mir von ihren Erfahrungen mit dem Gurt zu erzählen. Ziel der Befragung war es den eigenen Gebrauch des Gitarrengurtes zu reflektieren und auch selbst erlebte Probleme und Lösungen zu thematisieren. Diese Erhebung blieb aber dürftig, da sie dem eigenen Einsatz des Artefaktes bis her wenig Aufmerksamkeit geschenkt haben. Zusätzlich, und das bildete schließlich den wesentlichen Teil in den Gesprächen, habe ich sie um ihre Einschätzung, hinsichtlich der Unklarheiten und Fragen, die sich im Rahmen meiner Erhebung ergeben haben, gebeten. Die Interviews sind somit nicht direkt in die Analyse eingeflossen, sondern dienen ähnlich wie die Beobachtungssequenzen der Orientierung, Einschätzung und Bewertung der gesammelten Daten.

Die Auswertung dieser Daten erfolgt nach einem zyklischen Verfahren, wobei im Sinne einer detaillierten Betrachtung, langsam den verschiedensten Verbindungen nachgegangen wird, um ein möglichst vollständiges Bild zu erhalten. Zunächst habe ich gesammelte Bilder (Plattencover und Aufnahmen von bekannten Bands) nach gut ersichtlichen Formen der Gebrauchsweise geordnet, wobei hier die Trageposition (linke/rechte Schulter; Instrument hoch/tief), das Material des Trägers, die Form des Gurtes und auch die Befestigungspunkte als erste Indikatoren dienten. Bereits durch diese erste Ordnung zeichnen sich Struk-

turen ab, die auf unterschiedliche Musikrichtungen, Inszenierungsformen aber auch auf verschiedene Zeitabschnitte verweisen. Anhand der sich herauskristallisierenden Unterschiede wurde die Recherche konkretisiert. Im Sinne eines *Theoretical Sampling* wurden in den visuellen Bildmaterialien möglichst ähnliche bzw. möglichst unterschiedliche Fälle gesucht; um zu klären ob sich diese Ordnung bestätigt.

Neben der Maximierung und Minimierung von Unterschieden in den Bilddokumenten habe ich in den schriftlichen Dokumenten, wie auch in Angeboten von Online-HändlerInnen nach Indizien für bestimmte Erfahrungen, Probleme und Vorlieben gesucht, die sich aus den Ordnungsindikatoren *Trageposition*, *Material*, *Form* und *Befestigung* ergeben. Diese Informationen erweitern den Blick auf viele Details, die für die Funktionsweise des Gurtes in der Musikpraxis einflussreich sind. Besonders aus Problemen, etwa der Belastung auf Schulter und Rücken oder dem Problem der instabilen Verbindung zwischen Gurt und Gitarre werden spezifische Lösungsansätze erst sicht- und erklärbar, die in diesem Fall die Form des Gitarrengurtes und seine Befestigung beeinflussen. Damit wird auch nachvollziehbar, dass der Träger und seine Tragefunktion aus den Handlungen verschiedener Elemente hervorgeht – etwa aus dem Material oder der Befestigungsschnittstelle – und der Gitarrengurt deshalb als Blackbox aufzufassen ist, die geöffnet und in ihre Einzelteile zerlegt werden muss. Entsprechend wurde die Datensammlung nochmal auf die einzelnen Akteure und Verbindungen des Gitarrengurt-Netzwerkes fokussiert, um so nachvollziehen zu können, wie die Einzelteile im Handlungsvollzug eingebunden sind und welche Möglichkeiten und Einschränkungen sich daraus ergeben. Da sich in Gegenständen Praktiken über Raum und Zeit verfestigen, ist es auch wichtig, zu untersuchen, in welchem (zeitlichen) Kontext bestimmte Entwicklungen stattgefunden haben. Dadurch erwarte ich mir ein besseres Verständnis dafür, wie die Erscheinungsform, Gebrauchsweise und Modifikation des Gitarrengurtes in Wechselwirkung zur Musikpraxis steht. So ist es notwendig technische Entwicklungen, Modeerscheinungen, spezifische Inszenierungsformen oder auch Werthaltungen<sup>16</sup> und ihre Auswirkungen auf Ausgestaltung und im Gebrauch des Gegenstandes zu berücksichtigen.

Bei der Darstellung der Ergebnisse orientiere ich mich an den Akteuren, die für die Wirkungsweise des Gitarrengurtes im praktischen Vollzug relevant sind. Zudem richte ich den Blick auch auf die musikalische Praxis und thematisiere die Einbettung des Artefaktes in routinisierten Handlungsmustern. Wenn es sinnvoll erscheint, folge ich in der Präsentation einem historischen Verlauf, da einige Entwicklungen in einem zeitlichen Kontext erscheinen oder aufeinander aufbauen.

---

16. Hier ist zu betonen, dass ich von routinisertem Handeln und impliziten Wissen in Bezug auf den Gebrauch des Gitarrengurtes ausgehe, weshalb die Werthaltung *individuelle Freiheit*, die sich beim Gitarrengurt z.B. hinsichtlich seines Potenzial zur Eröffnung neuer Spielräume (v.a. ermöglicht er mehr Beweglichkeit auf der Bühne) zeigt, kein Produkt einer bewussten Inszenierung ist, sondern sich aus der Praktik selbst (Form der Aufführung) ergibt.

### 3 Der Gitarrenhurt

Der Blick in den Onlinehandel offenbart eine große Vielfalt von Gegenständen, die unter dem Begriff „Gitarrenhurt“ angeboten werden. Obwohl ihnen allen die Funktion des Instrumententrägers gemein ist, unterscheiden sie sich nicht nur im Preis, sondern auch in der Form, im Material, in der Funktionsweise, in der Gestaltung usw. Ausgehend von dem Sammelbegriff, unter dem auch Bass-, Banjo-, Mandolinengurte verkauft werden<sup>17</sup>, thematisiere ich den Hurt im folgenden Abschnitt möglichst umfassend. Dabei gilt mein Interesse gerade auch den unterschiedlichen Facetten, die Träger generell oder nur im Detail unterschiedlich machen.

Die Analyse beginne ich mit dem Unterkapitel [Eine techniksoziologische Betrachtung](#), in dem ich den Gitarrenträger ganz allgemein (im Sinn der Akteur-Netzwerk-Theorie) in den Blick nehme und mich dazu mit seiner Position im Handlungszusammenhang, seiner Funktionsweise, seinem Beitrag in der Spiel- und Inszenierungspraxis sowie den Konsequenzen, die sich aus Schwierigkeiten in seinem Umgang ergeben, auseinandersetze. Im zweiten Unterkapitel [Technikgenese: Das Aufkommen des Gitarrenhurt](#) zeige ich auf, in welchem musikpraktischen und gesellschaftlichen Kontext der Gebrauch des Trägers, die Entwicklung verschiedener Tragevorrichtungen und die Modifikation zum modernen Gitarrenhurt stattfinden; aus welchem spezifischen sozialen Rahmen der Hurt also hervorgeht. Nach diesem Einschub zur Technikgenese folge ich in den weiteren Themenblöcken wieder vermehrt dem Ansatz der Akteur-Netzwerk- und der Praxistheorie. Mit dem dritten Unterkapitel [Form und Material des Trägers](#) rücken zwei Aspekte in den Mittelpunkt der Betrachtung, die wesentlich zur Vielfalt des Gitarrenhurt beitragen. Dabei zeige ich auf, dass diese Unterschiede für die Spiel- und Inszenierungspraxis bedeutend sein können. Im vierten Unterkapitel [Hurt und Performance](#) widme ich mich besonders den Praktiken der Inszenierung und beobachte, welche Konsequenzen – v.a. auf der Bedeutungsebene – sich aus den verschiedenen Gebrauchsweisen ergeben. Dass der Hurt nicht nur als Instrumententräger dient, sondern ihm neue Aufgaben deligiert oder bestimmte Handlungen durch seine Beteiligung in der Musikpraxis ausgelöst werden, erläutere ich im fünften Unterkapitel [Initiator für neue Handlungen](#). Abschließend thematisiere ich im sechsten Unterkapitel [Alternative zum Gitarrenhurt](#) das Tragegestativ als Konkurrenten zum Gitarrenhurt, um anhand der sich unterscheidenden Variante der Delegation die Eigenheiten und die Bedeutung des Hurt in der Inszenierung hervorzuheben.

#### 3.1 Eine techniksoziologische Betrachtung

Gänzlich unscheinbar wirken die unzähligen Hilfsmittel, die an Handlungen und Interaktionen teilhaben, sodass wir sie, wenn sie nicht (negativ) auffallen, in unseren Erzählungen gerne beiseitelassen. Solange

---

<sup>17</sup> Dies wird bei einem der größten Onlinehändler im deutschsprachigen Raum sichtbar: <http://www.thomann.de/at/gitarrenhurte.html> (Stand 1.6.2016)

sie Teil der gewohnten Welt sind, kann auf die Darlegung ihrer Funktionsweise verzichtet werden. Solange alles funktioniert und nichts Ungewöhnliches passiert, solange kein spezifisches Interesse für ein bestimmtes Detail vorliegt, registrieren wir die meisten technischen Hilfsmittel nur am Rande; als bekannte Bedingungen, denen keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden muss.

Aus diesem Grund bleiben die visuellen Eindrücke und Erinnerungen, die z.B. vom letzten Konzertbesuch bestehen, selektiv. Vielleicht kann man sich die Kleidung der ProtagonistInnen vergegenwärtigen und wahrscheinlich bestehen Erinnerungen an die gespielten Instrumente. Weitaus leichter lassen sich allerdings meist die Show sowie die Interaktion auf der Bühne und mit dem Publikum in Erinnerung rufen.

Erst wenn die Inszenierung durch das Versagen eines Akteurs gestört wird, fällt wirklich auf wer und was an der Aufführung beteiligt ist. Wenn die SängerIn plötzlich nicht mehr zu hören ist, treten Akteure wie die TontechnikerIn, das Mikrofon oder das Kabel als Ursache für das Missgeschick in Erscheinung. Hinter einer reibungslosen Aufführung mit ihrem Potential für Spontaneität steckt die verlässliche und bewährte Kooperation verschiedenster Akteure. Neben vielen anderen unscheinbaren Akteuren ist der Gitarrengurt einer, der zum Erklingen des Instruments zwar wenig beiträgt, ohne dessen Mitarbeit uns bekannte Musikinszenierungen der Populärmusik, des Jazz und des Blues aber nicht denkbar wären.

### **3.1.1 Teil eines riesigen Hybridwesens**

Der Gitarrengurt ist im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie ein kleiner Bestandteil eines komplexen Hybridwesens – der GitarristIn – das hier zunächst ein wenig zerlegt werden muss. Die einfachste Konstellation dieses Hybridwesens setzt sich aus zwei Akteuren zusammen, nämlich dem klingenden Instrument und der spielenden Person. Um die Verbindung noch deutlicher hervorzuheben, könnte auch von einem Gitarren-Menschen gesprochen werden, denn die Person ist ohne Kontakt zum Instrument nicht als GitarristIn zu verstehen. Es besteht eine enge Beziehung, wenn nicht sogar eine starke Abhängigkeit zwischen den beiden Akteuren, denn die Gitarre wäre nicht zu hören, wenn niemand ihre Saiten anschlagen würde und die GitarristIn könnte ohne Instrument keine Gitarrenmusik mit ihrem typischen Klang, ihren Harmonien usw. erzeugen.

Prinzipiell genügt dieses Netzwerk bestehend aus Gitarre und Mensch für die musikalische Praxis. Jedoch setzt sich die GitarristIn in vielen Fällen aus einer größeren Anzahl an Akteuren zusammen, die sich aus den Umständen und Bedürfnissen der musikalischen Praxis sowie aus additiven Möglichkeiten (zum Beispiel durch technischen Entwicklungen) ergeben. Um die gewünschte und etablierte Spielhaltung bei der klassischen Konzertgitarre einzunehmen, muss der Gitarren-Mensch um die Akteure Fußschemel und Sitzgelegenheit in richtiger Höhe erweitert werden. E-Gitarren würden ohne Verstärker und Kabel unhörbar bleiben und Hilfsmittel wie Plektrum, Kapodaster, Slider oder Effektgeräte ermöglichen spezifische Formen der Tonerzeugung und -veränderung. Mit jedem weiteren Akteur wächst das Hybrid, sodass, wenn von einer GitarristIn gesprochen wird, beispielsweise das Mischwesen „Gitarre-Mensch-Kabel-Verstärker-Plektrum-Gurt“ gemeint ist. Obwohl diese dekonstruktivistische Betrachtung bis jetzt mehr als Spielerei mit mäßigem Erkenntnisgewinn erscheint, zeigt sie eine Möglichkeit für die soziologische Beschäftigung mit Gegenständen an. Wenn nämlich für das Musizieren lediglich das Instrument und die Person notwendig sind, stellt sich die Frage, welche gesellschaftlichen Umstände das Bedürfnis oder die

Implementierung weiterer Akteure fördert oder erfordert. Diese Frage wird in Bezug auf den Gitarrengurt später noch genauer behandelt.

Auch der Gitarrengurt reiht sich in das Akteuren-Netzwerk ein, das an der Musikpraxis beteiligt ist, und schließt an einer der wesentlichen Stellen des „Gitarre-Mensch“-Hybrid an. Erst die Verbindung zwischen den beiden Akteuren, Gitarre und Mensch, die durch den Bindestrich symbolisiert wird, lässt die GitarristIn entstehen, die die Handlung des Gitarrenspiels vollbringen kann. Ohne weitere Hilfsmittel ergibt sich diese Verbindung zum Instrument durch Halten, unter den Armen einklemmen oder durch das Auflegen des Instrumentes auf den Oberschenkel. Um die Arme und Beine von der Trage- und Haltetätigkeit zu entbinden, wird die Aufgabe an einen Gurt delegiert. Dadurch verfestigt sich die Verbindung, denn durch die Umhängevorrichtung verschmelzen Gitarre und Mensch noch mehr zu einer Einheit. Der Gurt bindet das Instrument an den Menschen bzw. den Menschen an die Gitarre und es benötigt einen zusätzlichen – wenn auch nicht großen – Kraftaufwand um diese Verbindung zu lösen. Solange das Instrument an den Körper gebunden und der Körper der MusikerIn um den Gegenstand erweitert ist, verändert sich auch der Bewegungsspielraum der Person.

Die Verbindung hat darüber hinaus symbolische Konsequenzen, denn mit dem Umhängen des Instruments verwandelt sich die Person in eine GitarristIn. Damit eröffnet sich eine symbolische Ebene, über die sich auch Personen mit fehlenden spieltechnischen Fertigkeiten durch das Anziehen der Gitarre das Image einer MusikerIn, einer RockmusikerIn oder eines Rockstars überstreifen können.

### **3.1.2 Tragekonstruktionen bei anderen Instrumenten**

Bevor ich mich genauer mit dem Gitarrengurt auseinandersetze, sollen zunächst ganz allgemein die Funktionen, welche Tragesysteme bei Instrumenten übernehmen, thematisiert werden. Im Gegensatz zur Gitarre werden diese bei anderen Instrumenten aufgrund ihrer Bauform und der Spielweise schnell ersichtlich.

Ein Beispiel für Instrumente, bei denen schon sehr lange Tragebänder zum Einsatz kommen, sind Drehleier und Trommeln, wo man mitunter (ähnlich wie den Gurt der Gitarre) das Band über eine Schulter legt. Der Gebrauch des Tragesystems bei diesen Instrumenten ergibt sich aus der Spieltechnik, denn zum Erzeugen von Tönen und Geräuschen werden beide Hände benötigt. So betätigt bei der Drehleier eine Hand die Kurbel, während mit der anderen die Tangententastatur bedient wird. Durch den Einsatz des Trägers muss weder die Spieltechnik adaptiert noch das Instrument bautechnisch angepasst werden.

Der Bedarf nach einem Trageband kommt auch daher, dass beide Instrumente häufig im Stehen und Gehen gespielt werden. Dies findet bei der Trommel besonders im militärischen Kontext statt, wenn der Schlagrhythmus den Marsch der Truppen begleitet. Die Drehleier wiederum setzen fahrende Spielleute bis ins 18. Jahrhundert ein, die als StraßenmusikerInnen auf dem Weg stehend mit dem Instrument ihren Gesang begleiten.

Abgesehen von der vollständigen Befreiung der Hände und der Möglichkeit, stehend zu spielen, ergibt sich der Bedarf nach einem Träger auch dann, wenn das Instrument besonders groß oder schwer ist und seine Bauform keine andere Entlastung zulässt. Rohrblattinstrumente sind so gestaltet, dass die Finger und besonders der Daumen, für den eine eigene Daumenauflage besteht, das Gewicht des Instrumentes tragen, was für die kleinen und leichten Instrumente der hohen Lagen eine geringe Einschränkung darstellt. Da aus

akustische Gründen für die tiefen Lagen die Größe zunehmen muss, wird das Instrument unhandlicher und schwerer. Um eine Entlastung der Finger zu erreichen, hat sich beim Spielen von Fagott oder Tenor- bzw. Bass-Saxophon die Verwendung einer Halsschlaufe etabliert, mit der ein Teil des Gewichts von der Hand auf den Nacken übertragen wird. Auch bei anderen Instrumenten, die besonders groß und schwer sind, wie der Ziehharmonika oder der großen Trommel kommen Gurte zum Einsatz, wobei bei diesen ein Tragegeschirr genutzt wird. Durch die Verwendung von zwei Trageriemen lässt sich das Gewicht des Instrumentes gleichmäßig auf beide Schultern verteilen.

Eine ganz andere Form des Trägers hat sich bei den Streichinstrumenten etabliert, wobei auch hier die Größe des Instrumentes und die Funktion der Entlastung der Hände bzw. der Beine (beim Cello) von Bedeutung sind. Der Stachel, auf dem das Cello bzw. der Kontrabass beim Spielen ruht, erfüllt genauso wie die anderen Tragesystem noch eine dritte Funktion, denn er soll das Instrument in die geeigneten Spielposition bringen und dort halten.

Die hier anhand von unterschiedlichen Tragekonstrukten herausgearbeiteten Funktionen:

- Hände befreien,
- Mobilität ermöglichen,
- Entlastung bei großen, schweren und unhandlichen Gegenständen,
- geeignete Spielposition

sind neben dem Tragen (des Instrumentes) die wesentlichen Aufgaben, die auch der Gitarrengurt erfüllt. Wie ich in weiterer Folge zeigen möchte, ergibt sich die Notwendigkeit, dass diese Funktionen realisiert werden, aus gesellschaftlichen und musikästhetischen Bedürfnissen, die sich auf die Musikpraxis auswirken. Gleichzeitig ermöglichen sie neue Formen der Handhabung und Inszenierung und prägen somit das Musizieren und Auftreten der KünstlerInnen.

### 3.1.3 Der Gitarrengurt als Träger

Einsatz und Funktionsweise des Gitarrengurtes ergeben sich aus vorangegangenen Übersetzungsprozessen, die das Handlungsprogramm *Gitarre spielen* prägen. So ist das Hervorbringen von Melodie oder Harmonie auf der Gitarre deshalb möglich, weil sich in der Vergangenheit ein Korpus herausgebildet hat, der ausreichend groß und richtig geformt ist, um die Saitenschwingung zu verstärken. Die Möglichkeit, neben Melodien auch Akkorde greifen zu können, ergibt sich durch die sechs über den Hals gespannten Saiten, sodass mit diesem Instrument eine harmonische Begleitung (des Gesanges) erreicht werden kann. Die Anordnung der Saitenstimmungen resultiert aus vorangegangenen Interaktionsprozessen, denn in ihr stabilisiert und materialisiert sich die Logik des entwickelten Fingersatzes. Diese Liste der vorangegangenen Übersetzungen könnte noch viel länger und detaillierter fortgesetzt werden, jedoch würde sie von der Thematik wegführen.

Wesentlich für den Gitarrengurt ist, dass die vorangegangenen Interaktionen zu einer spezifischen Bauform und einer elaborierten Spieltechnik mit einer ganz eigenen Körperhaltung geführt haben, was eine eigene Form des Musizierens in einer Gruppe oder vor einem Publikum ermöglicht. Da das Instrument einen breiten, bis in tiefe Lagen reichenden Tonraum abdeckt, benötigt es einen größeren, weniger handlichen

Resonanzkörper. Dieser ist aufgrund des Hohlraumes nicht sonderlich schwer, jedoch besitzt das Instrument durch den langen, massiven Hals ein gewisses Gewicht, das auf Dauer spürbar belastend sein kann. Hinzu kommt, dass die auf beide Hände verteilte Tonerzeugung (eine Hand variiert durch Abdrücken der Saiten die Tonhöhe, während die andere die Saiten durch Schlagen oder Zupfen in Schwingung versetzt) eine gewisse Beweglichkeit der Gliedmaßen erfordert, sodass die Arme und Hände zum Halten und Stützen des Instrumentes nur bedingt in Frage kommen.

Um dem Anti-Programm der Handlung – *flüssiges und schönes Spielen ist nicht möglich* – entgegenzuwirken, muss die MusikerIn ihre Spielposition so wählen, dass sie die Bedingungen, die die Bauform und die dazugehörige Spieltechnik vorgeben, berücksichtigt. Abgesehen von diesen beiden Einflussfaktoren mischt ein weiterer Akteur, nämlich die Schwerkraft<sup>18</sup> bei der Wahl der Spielhaltung mit, denn sie zieht den Gegenstand zu Boden und macht ihn so auf Dauer schwer.

Die einfachste Möglichkeit, einen entspannten Körper mit hoher Bewegungsfreiheit und geringer Gewichtsbelastung auf den Händen und Armen zu gewährleisten, besteht darin, das Instrument irgendwo aufzulegen. Typischerweise wird dies durch das Spielen im Sitzen erreicht, jedoch genügt es schon, wenn die Gitarre auf einen Tisch oder den Oberschenkel eines aufgeböckten Beines gestützt wird. Diese Spielhaltung hat ein eher statisches Auftreten zur Konsequenz, denn die MusikerIn muss entweder wenig mobile Gegenstände als Auflagen zur Hilfe nehmen oder sie bringt ihren eigenen Körper – unterstützt durch eine Sitzgelegenheit – in eine tragfähige Position. In beiden Fällen ergibt sich daraus eine örtlich Bindung. Nicht immer ist das Spielen im Sitzen jedoch möglich oder erwünscht, wodurch andere Lösungen für das erweiterte Handlungsprogramm *stehend Gitarre spielen* gefunden werden müssen<sup>19</sup>.

Um dem negativen Einfluss der Schwerkraft entgegenzuwirken, können verschiedene Vermittler zwischengeschaltet werden<sup>20</sup>. Denkbar wäre, dass eine andere Person die Aufgabe übernimmt und das Instrument während der Performance trägt. Jedoch ist die Umsetzung kompliziert und unpraktisch, weshalb sich in diesem Zusammenhang technische Lösungen herausgebildet haben. Eine Möglichkeit, das Instrument im Stehen in einer stabilen und wenig belastenden Position zu halten, bieten Hilfsmittel, die nach dem Stützprinzip funktionieren. Wie ich im Abschnitt [Alternative zum Gitarrengurt](#) noch genauer thematisiere

---

18. Es erscheint auf den ersten Blick unnötig, der Schwerkraft einen Akteurstatus zuzugestehen, schließlich wirkt sie auch in allen anderen Handlungszusammenhängen. Ihre Bedeutung in diesem Handlungszusammenhang wird aber dann sichtbar, wenn der Ort der Praxis verschoben wird. Unter Wasser oder im Weltraum würde der Gitarrengurt aufgrund der veränderten physikalischen Bedingungen nicht so funktionieren wie wir es kennen. Diese Idee einer Raumverschiebung klingt lächerlich, jedoch wurde sie schon mehrfach umgesetzt. Beispielsweise demonstrierte der Astronaut *Chris Hadfield* auf der Internationalen Raumstation (ISS), dass bei der Musikpraxis im Weltall die Notwendigkeit für einem Gurt gänzlich fehlt.

19. Zwar erlaubt das Gewicht des akustischen Instrumentes, durch die MusikerIn im Stehen gehalten – also ganz ohne Träger – bespielt zu werden, jedoch lässt sich in dieser Position aufgrund der anhaltenden Belastung durch die Schwerkraft nur für eine beschränkte Zeit ausharren – außer die MusikerIn ist durch jahrelange Praxis entsprechend trainiert. Um den Korpus zu stützen bzw. zu fixieren und dabei trotzdem die Saiten noch gut anschlagen zu können, muss die Schlaghand waagrecht oder von unten an die Saiten geführt werden, wodurch eine Anpassung der Spieltechnik notwendig wird. Hinzu kommt, dass die Greifhand (bei RechtshänderInnen die linke Hand) den Instrumentenhals stärker stützen muss, was nicht nur zu einer zusätzlichen Belastung des Handgelenkes führt, sondern auch die Beweglichkeit der Finger beeinflusst. All das hat zur Folge, dass die MusikerIn verkrampt spielen muss, sodass auf Dauer immer wahrscheinlicher wird, dass ein *flüssiges und schönes Spielen nicht möglich ist*. Verstärkt wird dieses Problem bei E-Gitarren und E-Bässen durch die massive Bauform des Korpus, durch die die Instrumente ein höheres Gewicht als die hohlen Akustikinstrumente aufweisen.

20. Latour zeigt in diesem Zusammenhang mehrstufige Übersetzungsschritte auf, bei denen der Weg von der bestehenden Problemlage hin zur technischen Lösung, durch beobachtbare oder vorstellbare Delegationen an Personen, Zeichensysteme, aber auch technischen Hilfsmittel nachgegangen wird. (vgl. Latour 2009, S. 171)

werde, handelt es sich dabei vor allem um Ständer bzw. Stative auf denen die MusikerIn ihr Instrument befestigen und spielbereit abstellen kann. Zwar ermöglicht die Delegation der Trageaufgabe auf den Ständer die vollständige Entlastung des eigenen Körpers, jedoch behindert die Bauform und die Funktionsweise des Gestells die Beweglichkeit. Ähnlich wie beim Spielen in einer sitzenden Position, ist die MusikerIn durch die Nutzung dieses Hilfsmittels räumlich fixiert und kann ihre Position nur unter größerem Aufwand verändern.

Eine andere weit verbreitete Möglichkeit, das Belastungsproblem zu lösen, bieten Bänder oder Gurte, durch die das Instrument am Körper getragen wird. Im verfolgten Aufhängeprinzip kommt der Schwerkraft eine wesentliche Aufgabe zu, denn erst ihr stetiger Zug ermöglicht das Funktionieren des Netzwerkes. Da die der Erdanziehung widerstrebende Kraft der eigene Körper leistet und das Instrument flexibel und gleichzeitig einigermaßen stabil am Körper fixiert ist, kann nicht nur stehend gespielt werden, sondern es muss auch auf keinen anderen statischen Akteur Rücksicht genommen werden. Die MusikerIn erreicht über die Vermittlung des Gurtes nicht nur eine körperliche Entlastung, sondern auch eine Flexibilität, die für die Performance genutzt werden kann. Die Verwendung des Gurtes ermöglicht verschiedensten Inszenierungsformen, denn die MusikerIn kann ihr Instrument stehend, tanzend, sitzend, gehend, springend usw. spielen.

Der Träger arbeitet jedoch nur solange verlässlich mit, solange auch den von ihm ausgehenden Bedingungen Rechnung getragen wird. So erfüllt er nur dann seine Aufgabe erwartungsgemäß, wenn er den Zug der Schwerkraft und damit das Gewicht des Instrumentes an die Schulter und den Rücken der MusikerIn weitergeben kann. Die Entlastung der Hände und Arme geht somit zulasten anderer Körperteile, die bei andauernder Belastung zu gesundheitlichen Folgeschäden führen können (Stainsby, Muir u. a. 2012). Dies ist nicht zuletzt ein Motor für die stetige Weiterentwicklung des Gitarrengurtes. Eine weitere Bedingung ergibt sich aus der labilen Verbindung zwischen Gurt und Instrument (siehe Abschnitt: [Das Pin-Loch Problem: Ein instabiles Netzwerk](#)), die dazu führt, dass der Gurt nur solange seine Aufgabe erfüllt, solange die Bewegungen mit dem Instrument das Funktionsprinzip der Verbindung nicht gefährden.

Aus der vorangegangenen Analyse wird ersichtlich, in welchem Zusammenhang der Gitarrengurt als Akteur einer musikalischen Interaktion zugezogen wird und unter welchen Bedingungen er auch bereit ist, die ihm delegierte Aufgabe zu übernehmen. Unklar bleibt aber vorerst, warum es ihn in einer so großen Vielfalt hinsichtlich seiner Materialität, Form, Farbe und Funktionsweise gibt. Wenn nicht genauer darauf eingegangen wird, könnte diese Fülle allein mit dem Argument der kapitalistischen Ausschöpfung des Marktpotentials abgetan werden. Um die Vielfalt zu verstehen, ist es notwendig, den Gurt genauer unter die Lupe zu nehmen, ihn zu zerlegen, die Black Box zu öffnen. Dazu ist es hilfreich, seine einzelnen Bestandteile und ihre Ausformung zu thematisieren sowie die Entwicklungsgeschichte des Gitarrengurtes zu durchleuchten.

### 3.1.4 Der Gurt als Auslöser für Kommunikation

Der minimalistisch aufgebaute Gitarrenurt ist auf die Funktion des Tragens ausgerichtet und seine Anwendung scheint selbsterklärend. Es würde wohl niemand auf die Idee kommen, den Gurt als ein komplexes und in der Handhabung kompliziertes Hilfsmittel zu beschreiben. Die Gebrauchsanweisung könnte knapp dargestellt folgendermaßen lauten: Befestige den Gurt an den beiden Enden der Gitarre; hänge das Instrument über die Schulter in eine angenehme Höhe und schon bist du spielbereit.

Und trotzdem kann sich der Umgang mit dem Hilfsmittel kompliziert gestalten und Schwierigkeiten machen. Sobald der (technische) Akteur nicht so funktioniert wie gewünscht – Latour deutet dies auch am Beispiel des ausgefallenen Overheadprojektors an (vgl. Latour 2006b) – entfalten sich Handlungen und Interaktionen, mit denen verschiedenste Wissensbestände mobilisiert werden, um Lösungen zu finden. Das Artefakt verlangt somit eine Rückbindung an die soziale Welt.

Es entfalten sich Interaktionen, in denen NutzerInnen Hilfesuche aussprechen, Erfahrungen austauschen oder eigene Lösungen präsentieren (z.B. in Online-Foren). Auf Blogs oder in Tutorial-Videos erklären MusikerInnen den Gebrauch des Gurtes und beantworten Fragen oder diskutieren über Vorzüge oder Nachteile bestimmter Verwendungsweisen. Auch HerstellerInnen von Gurten stellen im Internet grafische Instruktionen zur Verfügung, mit denen die Funktionsweisen und der basale Gebrauch des Gurtes Schritt-für-Schritt demonstriert wird<sup>21</sup>. Aus den Fragen und Hilfestellungen zu den grundsätzlichen Gebrauchsweisen wird deutlich, dass der Gurt nicht so selbsterklärend ist wie er scheint. Viel Wissen, das den routinisierten Gebrauch gewährleistet, muss sich die MusikerIn zu Beginn aneignen.

Unerfahrene MusikerInnen kämpfen unter anderem mit Instrumenten, die aus der idealen Spielposition rutschen, mit der instabilen Befestigung des Gurtes oder mit Schmerzen, die aus dem Gebrauch des Trägers entstehen. Aber bereits die scheinbar einfachste und grundsätzlichste Tätigkeit – die Befestigung des Gurtes – kann Probleme bereiten. Dies rührt häufig daher, dass bei klassischen Gitarren und Westerngitarren, wenn überhaupt, lediglich ein Gurtpin (kleiner Knopf, an dem der Gurt angehängt werden kann) am unteren Ende des Instrumentes verbaut ist. Demgegenüber sind heutige Gitarrenurte vorwiegend für zwei Pins ausgelegt und deshalb mit zwei Pinlöchern ausgestattet. In diesem Zusammentreffen verschiedener Funktionsprinzipien und dem fehlenden Wissen über die Befestigungskonventionen bei akustischen Instrumenten sind die Ursachen für Schwierigkeiten im Umgang mit dem Gitarrenurt zu suchen.

Dass durch den Gurt überhaupt kommunikative Interaktionen unter MusikerInnen ausgelöst werden, liegt ganz allgemein am Zusammentreffen dreier problematischer Umstände. Zunächst ist er ein minimalistisch gestaltetes Hilfsmittel, dessen Funktions- und Gebrauchsweise allgemein als bekannt gilt, weshalb eine Erklärung eigentlich nicht notwendig erscheint. Des Weiteren ist er anwendungsoffen gestaltet, sodass jede MusikerIn den Gurt nach eigenen Bedürfnissen einsetzen und modifizieren kann. Schließlich bestehen rund um den Gurt, aufgrund der Entwicklungs- und Gebrauchsgeschichte, verschiedene Erfahrungs- und Wissensbestände, die die Gestaltungsform des Gurtes beeinflussen, in dessen Verwendung eine Rolle spielen und aus denen auch Konventionen des Gebrauchs hervorgegangen sind.

---

21. Beispielsweise stellt der Gurthersteller *LEVY'S LEATHERS LTD.* auf seiner Website grafische Anleitungen für verschiedenste Gurtbefestigungstechniken zur Verfügung: <http://www.levysleathers.com/how-to-attach-a-guitar-strap/> (Stand 1.6.2016)

Bei der Betrachtung der Probleme in der Handhabung wird sichtbar, dass der minimalistische und anwendungsoffen gestaltete, sich scheinbar selbsterklärende Gurt im routinisierten praktischen Gebrauch Erfahrungen und Wissensbestände über Funktionsweisen und Konventionen voraussetzt. Schwierigkeiten ergeben sich aber nicht nur aus fehlenden Wissensbeständen, sondern auch aus den technischen Funktionsweisen des Gegenstandes. Dies wird, wie ich im folgenden Kapitel ausführe, an der Verbindungstelle zwischen Gurt und Gitarre offensichtlich.

### 3.1.5 Das Pin-Loch Problem: Ein instabiles Netzwerk

In der jüngeren Musikgeschichte zeichnet sich ein ambivalentes Verhältnis zum Gitarrengurt ab. Zum einen ist er ein essenzieller Partner für die musikalische Performance, zum anderen bleibt er eine stetige Risikoquelle, die zu Problemen und Unfällen führt. Um die Ursachen dafür zu verstehen, muss auch der unscheinbare Gitarrengurt zerlegt und damit die Black Box geöffnet werden.

Das Tragesystem des Gitarrengurtes besteht nicht nur aus dem normalerweise über die Schulter verlaufenden Band oder Riemen, sondern ist ein weit komplizierteres Netzwerk. Ein wichtiger Knotenpunkt ist die Schnittstelle, an der das Instrument mit dem Gurt verbunden ist. Die Aufhängepunkte (Pins), die am Instrument angebracht sind, dienen ausschließlich der Befestigung des Gurtes und sind in der Regel nach dem Knopfprinzip<sup>22</sup> aufgebaut. Ein breiter Kopf (bzw. der Knopf) schließt den schmalen Hals des Pins ab. Der Kopf verhindert, dass die am Hals des Aufhängepunktes befestigte Tragehilfe abrutschen kann. Die Form des Pins erlaubt verschiedene Befestigungsmöglichkeiten, solange der zu befestigende Gegenstand um den Pin-Hals passt. Schnüre, Bänder aber auch weiche schmale Lederriemen können einfach angeknötet werden.

Beim modernen Gitarrengurt mit seinen festen und breiten Enden ist die Befestigung nach dem Knopf-Loch-Prinzip gestaltet. Damit der Gurt nicht vom Pin rutschen kann, muss das Loch kleiner sein als der Durchmesser des Kopfes. Um jedoch einen Gurt mit engem Pinloch zu befestigen, müsste der Pin abmontiert, über die Schmalseite aufgefädelt und dann wieder angeschraubt werden. Hinzu kommt, dass zum Abnehmen des Gurtes die gleiche Aktion in umgekehrter Reihenfolge durchgeführt werden müsste. Wenn man aber betrachtet, wie die gängigen Gitarrengurte konstruiert sind, soll dieser technische und zeitliche Aufwand, der sich in einer etwas anderen Form auch beim Festknoten des Bandes ergibt, vermieden werden.

Dies hat zur Folge, dass sich am Loch ein Interessenskonflikt austrägt. Der Gurt soll idealerweise fest am Instrument fixiert sein, sodass er ein vertrauenswürdiger und verlässlicher Partner in der Performance wird, dem die Aufgabe des Instrument-Tragens zur Gänze überlassen werden kann. Damit der Gurt dieses Versprechen einlöst, muss das Loch so eng wie möglich ausfallen. Wäre das Verlangen nach einem sicheren Träger ausschlaggebend, müsste – wie oben beschrieben und wie es zum Teil auch geschieht – der Gitarrengurt einfach am Instrument angeschraubt werden. Jedoch ist in der Beschaffenheit der Schnittstelle der Bedarf nach Flexibilität eingeschrieben, welche das einfache und schnelle An- und Abmontieren des Gurtes ermöglicht.

---

22. Neben dem Pin, der heute das am weitesten verbreitete Aufhängungsprinzip darstellt, sind in der Vergangenheit auch Ösen und Aufhängestege (siehe [Technikgenese: Das Aufkommen des Gitarrengurtes](#)) verwendet worden, jedoch konnten sie sich gegenüber der Loch-Knopf-Variante nicht durchsetzen.

Es stellt sich also die Frage, weshalb die optionale Flexibilität von solcher Bedeutung ist, denn die Lösung des modernen Pin-Loch-Befestigungssystems geht auf Kosten von Stabilität und Festigkeit der Verbindung. Dass das Gitarren-Gurt-Netzwerk in Form eines Möglichkeitssystems gefertigt wird, lässt sich auf mehrere Bedingungen zurückführen.

Erstens zeichnet sich an der Schnittstelle eine Grenze zwischen dem aus festen Bestandteilen gefertigten Instrument, das auch den Pin betrifft, und dem aus weichen und elastischen Materialien hergestellten Gurt. Diese materiellen Unterschiede bedingen verschiedene Verarbeitungsverfahren, die nicht nur in einem getrennten Produktionsprozess stattfinden, sondern auch von spezialisierten ProduzentInnen durchgeführt werden. Obwohl große Gitarrenbauer wie *Fender* oder *Gibson* selbst eine Vielzahl von Gurten herstellen, entsteht ein Großteil der Träger in anderen Unternehmen. Zweitens ist der Gurt für die musikalische Praxis nicht zwingend nötig, weshalb ein nicht verwendeter Träger aus spieltechnischen und ästhetischen Gründen als störend empfunden werden kann. Hinzu kommt, dass einige Gurte platzraubende Elemente sind, die, wenn sie mit dem Instrument verbunden bleiben, in keinen Gitarrenkoffer passen. Neben der Möglichkeit, den Gurt vollständig zu entfernen, besteht drittens die Option der Austauschbarkeit, die eine individuelle Spiel- und Gestaltungspraxis ermöglicht. Sowohl hinsichtlich des Tragekomforts als auch in Bezug auf die optische Ausgestaltung kann der Gurt dem eigenen Geschmack und den eigenen Bedürfnissen angepasst werden. Viertens schließlich kann der Gurt eine Gefahr für das Instrument darstellen, da harte Elemente wie Schnallen das Instrument beschädigen oder bestimmte Materialien wie Vinyl unter Umständen den Lack der Gitarre angreifen.

Um Instrument und Gurt jederzeit verbinden und wieder lösen zu können, muss das Loch im Gurt so beschaffen sein, dass es (einfach) über den Knopf passt. Die sich ergebende komplizierte Aufgabe an das Loch, kleiner als der Knopf zu sein und gleichzeitig groß genug, um über ihn gestülpt werden zu können, löst sich insofern, als dass die kreisrunde Lochöffnung durch einen schmalen Schlitz verlängert wird (Augenknopfloch). Dieses Prinzip kommt auch bei anderen Knopflöchern (z.B. an Hosen) zum Einsatz und ist ein Kompromiss an die sich widerstrebenden Anforderungen. Im Fall der Gitarre funktioniert das System nur dann, wenn das lochtragende Material einerseits steif genug ist, um den einwirkenden Kräften entgegenhalten zu können. Andererseits muss eine gewisse Elastizität vorhanden sein, denn das An- und Abmontieren erfolgt nicht nur durch Krafteinwirkung, sondern vor allem durch Verformung des Gurtes. Da Leder diese Anforderung erfüllt, hat es sich als Lochträgermaterial durchgesetzt.

Die Eigenschaften von Leder hängen jedoch von der Qualität des Materials, von der Verarbeitung und von der Intensität der Anwendung ab. Minderwertiges und schlecht verarbeitetes Leder ist weniger belastbar, weshalb es ausleiern und reißen kann. Hinzu kommt, dass das Material durch intensiven und anhaltenden Gebrauch an Elastizität gewinnt und somit die notwendige Steifheit verliert. Damit besteht besonders bei minderwertigem Material die Gefahr, dass notwendige Eigenschaften für das Funktionsprinzip durch den intensiven Gebrauch verloren gehen.

Abgesehen von den materiellen Risiken, kann ein Gurt mit einer derartig gestalteten Schnittstelle seine Aufgabe prinzipiell erfüllen. Durch die Anforderung einer leicht lösbaren Verbindung, trägt er aber eine Schwachstelle in sich, die ihn jederzeit zu einem Saboteur der Performance werden lassen kann. Um die Verbindung zu trennen, benötigt es nur eine ausreichende Krafteinwirkung, die sich mitunter versehentlich,

aufgrund von Bewegungen oder ungünstigen Winkelverhältnissen an der Schnittstelle ergeben. Diese Erfahrung musste etwa *Eric Clapton* beim 1976 stattfindenden Abschiedskonzert *The Last Waltz* der Gruppe *The Band* machen. Nach einem leichten Abwärtsdruck der Gitarre während des ersten Solos im Song *Further on Up the Road* löste sich der etwas verdrehte Gurt vom Knopf, sodass Clapton, um die Gitarre abzufangen, seine Darbietung abbrechen musste<sup>23</sup>. Viele vor und nach ihm kämpften mit diesem Problem, sodass die instabile Verbindung zu einem ständigen Begleiter und Motor in der (Weiter-)Entwicklung des Gurtes wird.

Die ungünstigen Kraffteinwirkungen an der Schnittstelle ergeben sich einerseits durch das hohe Gewicht der Solidbody-Gitarren (im Gegensatz zu den Akustikgitarren) und andererseits durch intensive Bewegungen in der Performance. Weshalb sich trotzdem das instabile Pin-Loch-Prinzip durchgesetzt hat, lässt sich nur vermuten.

### Lösung zur stabilen Gitarrenbefestigung

Die unsichere Verbindung veranlasst die MusikerInnen, nach Verbesserungen und Alternativen zu suchen, durch die eine sorglose Delegation der Tragetätigkeit an den Gurt gewährleistet wird. Im Lauf der Zeit haben sich verschiedene Lösungen entwickelt, die entweder neue Akteure ins Netzwerk holen oder bereits beteiligte modifizieren.

Die sicherste Variante bleibt das Festschrauben des Gurtes, womit jedoch das Funktionsprinzip des einfachen und schnellen Wechsels aufgegeben wird. Prinzipiell bleibt ein Austausch möglich, der aber mit einem technischen und zeitlichen Aufwand verbunden ist, denn abgesehen von der Montagearbeit bedarf es auch eines speziellen Werkzeuges. Hinzu kommt, dass sich die MusikerIn diesen Eingriff zutrauen oder bei fehlendem Selbstvertrauen an eine Fachkraft weiterreichen muss.

Da das Festschrauben die höchste Sicherheit gewährleistet, wurde diese Methode modifiziert, sodass sie mit einem geringen Aufwand durchgeführt werden kann und trotzdem für die gewünschte Flexibilität sorgt. Dazu veränderte der Gitarrenbauer *Gretsch* bereits in den 1950er-Jahren den Pin so, dass er die Pinköpfe abschraubbar gestaltete. Um den Gurt zu montieren, dreht die MusikerIn den Kopf vom Schaft ohne Werkzeug ab, hängt am abstehenden Dorn den Träger ein und schraubt den Kopf wieder an. So einfach die Modifikation ist, ergeben sich aus dem modifizierten Akteur, der an den *Chet Atkins*-Gitarren verbaut wurde, neue Schwierigkeiten. Das metallene Gewinde von Kopf und Schaft können bei fehlender Schmierung so sehr verkeilen, sodass der Kopf nicht mehr abschraubbar ist. Stattdessen passiert es mitunter, dass der ganze Pin aus der Gitarre geschraubt wird. Hinzu kommt, dass der Kopf bei diesem Modell nicht breit genug ausfällt, sodass der Gurt besonders bei etwas ausgeleiterten Tragelöchern vom Pin abrutschen kann. Dieses Problem wird durch die Zuhilfenahme eines weiteren Akteurs gelöst. Mit dem Einsatz von Beilagscheiben lässt sich die Haltefläche verbreitern<sup>24</sup>. Obwohl sich diese Modifikation nicht

---

23. Diese Szene ist im Live-Mitschnitt des Konzerts gut zu sehen. Im YouTube-Clip „The Band - Eric Clapton & Robbie Robertson“ lässt sich das Problem ab Minute 0:33 beobachten (<https://www.youtube.com/watch?v=rWDMWF83x4>, Stand 01.06.2016).

24. Dieser Lösungsansatz wird in unterschiedlichen Internetforen diskutiert, wie zum Beispiel unter: <http://www.thegearpage.net/board/index.php?threads/gretsch-strap-buttons-wtf.958729/>; <http://www.gretsch-talk.com/threads/strap-holders-5420t.110566/page-2> oder <http://www.talkbass.com/threads/strap-locks-teach-me-oh-great-ones.1094181/page-2> (Stand 01.06.2016).

durchgesetzt hat, kommt sie weiterhin vereinzelt zum Einsatz. Beispielsweise lässt der *The Who*-Gitarrist *Pete Townshend*, an der Mitte der 1970er-Jahre verwendeten *Gibson* eine Spezialanfertigung verbauen, bei der breite Schraubenmutter als abschraubbare Knöpfe zum Einsatz kommen<sup>25</sup>.

Eine andere Möglichkeit, die Zuverlässigkeit zu erhöhen, und gleichzeitig die Eigenschaften der schnellen (De-)Montage zu erhalten, ergibt sich, wenn die Form des Knopfes verändert wird. Ideal wäre ein besonders breiter Kopf, was aber zur Folge hat, dass das Loch ebenfalls in der Breite zunehmen müsste. Um bei einem kleinen Loch trotzdem eine breite Auflagefläche zu gewährleisten, muss die runde Form aufgegeben werden – wenn der Knopf etwa oval gestaltet ist, kann das Gurtloch über die Schmalseite des Pins gestülpt werden, während die Breitseite zusätzlich Halt bietet. Eine andere, futuristische Umgestaltung des Pins zielt in den 1970er- und 1980er-Jahren einige Gitarren der japanischen Marke *Ibanez*. Hier sind die Köpfe in Form eines V gestaltet, sodass der Gurt zur Befestigung eingefädelt werden muss<sup>26</sup>.

## DIY-Methoden

Abgesehen von professionellen Lösungen haben GitarristInnen aufgrund fehlender zufriedenstellender Hilfsmittel das Knopf-Loch-Problem immer wieder in Eigenregie gelöst. Diese Herangehensweise wird mit der Punkbewegung unter dem Schlagwort DIY (Do-It-Yourself) zu einem subversiven Ideal, mit dem nicht nur das Problem von fehlenden ökonomischen Mitteln umgangen, sondern auch Selbstermächtigung praktiziert wird und die Ablehnung des kapitalistischen Wirtschaftssystems zum Ausdruck kommt. Die Problembekämpfung zeichnet sich durch schnelle Lösungen aus: Alltägliche, leicht zur Verfügung stehende Hilfsmittel werden herangezogen, um das Problem ohne größeren Aufwand selbst zu bewältigen.

Eine Lösung, die mittlerweile weit verbreitet ist, ist der Gebrauch von Gummi-Dichtungsringen, die von Bügelverschluss-Bierflaschen abgenommen werden (siehe Abb. 1)<sup>27</sup>. Im Gegensatz zum Einsatz von metallenen Beilagscheiben, die diese Lösung inspiriert haben dürften, muss der Gurt bei dieser Methode nicht fix am Instrument festgeschraubt werden. Der dehnbare Gummi lässt sich schnell und einfach über den Knopf stülpen und wieder abnehmen. Die reibende Materialeigenschaft und der spezifische Krafteinsatz, der zum Lösen des Gummis notwendig ist, machen dieses Hilfsmittel zu einem hilfreichen Akteur, weshalb er nicht nur von bekannten GitarristInnen wie *Joe Strummer* (*The Clash*)<sup>28</sup> verwendet, sondern mittlerweile auch vom Gitarrenbauer *Fender* angeboten wird. Der Dichtungsring hat neben der DIY-Inszenierung einen weiteren symbolischen Gehalt, der auf seine Herkunft verweist. So wird die Verwertung des Bierverschlusses in GitarristInnen-Foren gerne hervorgehoben und gleichzeitig die Zuneigung zum Alkohol bekundet.

---

25. Dies wird am Nachbau der *Townshend*-Gitarre sichtbar: <http://www.themusiczoo.com/product/21423/2010-Gibson-Custom-Shop-76-Les-Paul-Pete-Townshend--3-Electric-Guitar-Goldtop---Used/> (Stand 01.06.2016).

26. Eine Abbildung dieses Strap-Buttons findet sich im Forum der *Telecaster Discussion Page Reissue* zum Thema „Strap Locks“: <http://www.tdpri.com/forum/other-guitars-other-instruments/284402-strap-locks-2.html> (Stand 01.06.2016).

27. Ob diese Lösung im Kontext der Punkbewegung entstanden ist, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Aufgrund des vorliegenden Bildmaterials dürfte die Dichtungsring-Sicherung in den 1980er-Jahren aufgekommen sein, weshalb aus zeitlicher Sicht eine Nähe zur Punk-, Indie- oder Undergroundszene denkbar wäre.

28. Dies wird auf der 1980 entstandenen Fotografie „The Clash“ von Richard E. Aaron ersichtlich: <http://silverkgallery.com.au/rock-n-roll-photography/wp-content/uploads/rocknrollphotos015.jpg> (Stand 1.6.2016).



Abb. 1: DIY-Lösung Bierflaschenverschluss (Irons 2013)



Abb. 2: DIY-Lösung: Gurtüberklebung bei *The Clash* (Jordan 1978)

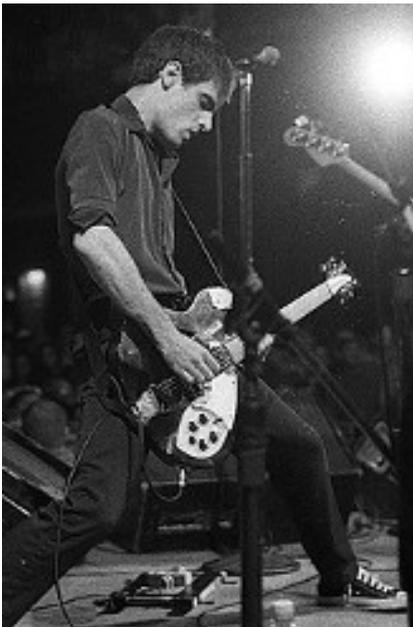


Abb. 3: DIY-Lösung: Hornüberklebung bei *Guy Picciotto (Fugazi)* (Skittles266 2008)

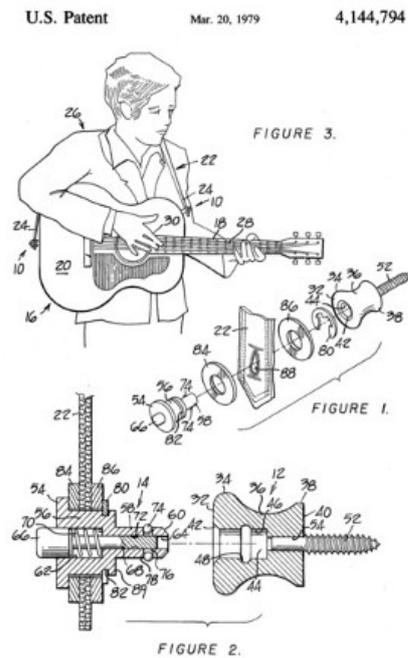


Abb. 4: Erster patentierter Strap Lock (Silverman und Collins 1979)

Ein anderer Akteur, der als Allzweckhilfsmittel unter MusikerInnen beliebt ist und deshalb auch bei der DIY-Modifikation von Gurten hinzugezogen wird, ist das Gaffer-Tape. Um den Gurt zu fixieren, hat sich das faserverstärkte Klebeband auf verschiedene Arten bewährt. So bringen unter anderem die GitarristInnen von *The Clash* oberhalb der Öffnung des Gurtes ein Tape an, wodurch sie das Loch nicht nur stabilisieren, sondern auch den Schlitz verschließen (siehe Abb. 2). So befestigt auch *Pete Townshend*, trotz der zur Sicherung verwendeten breiten Schraubenmutter, in den 1980er-Jahren einen Klebestreifen an seinem Ledergurt, um die Öffnung – die Aufgrund der starken Beanspruchung möglicherweise ausgeleiert ist – zu verkleinern und zu stabilisieren.

Auch die VertreterInnen des Hardcore-Punks, die sich energiegeladen und zerstörerisch auf der Bühne präsentieren, kämpfen mit der instabilen Schnittstelle. Im Gegensatz zur unauffälligen und fast schon behutsamen Gurtbklebungstechnik von *The Clash* lösen ProtagonistInnen dieser Musikszene das Problem, indem sie Pin und Träger überkleben und dabei das Tape großflächig am Gitarrenkorpus fest machen. Damit geben die MusikerInnen nicht nur die Möglichkeit einer leichten und schnellen Demontage auf, sondern sie nehmen auch in Kauf, dass durch das Tape Beschädigungen am Instrument, vor allem am Lack, entstehen. Damit setzt der gleichgültige Umgang mit den Gitarren die in der Szene präsente zerstörerische Inszenierung konsequent fort. Auch wenn es nicht so beabsichtigt ist, kommt das Gafferband so zum Einsatz, dass es vom Publikum gut gesehen werden kann. GitarristInnen wie *Greg Ginn*<sup>29</sup> (*Black Flag*) oder auch *Guy Picciotto*<sup>30</sup> (*Fugazi*) haben einen Großteil des oberen Horns der Gitarre mit einem sich farblich absetzenden Klebeband eingehüllt (siehe auch Abb. 3). Diese Sicherungstechnik findet sich aber nicht nur im Hardcore-Punk, sondern wird auch von nachfolgenden MusikerInnen-Generationen angewandt, die durch die Hardcore-Musik und ihre Szene geprägt wurden. So setzten verschiedenen Grunge und (Post)-Punk Bands der frühen 1990er-Jahre die großflächige Gaffer-Fixierung ein. Dabei verwenden nicht nur MusikerInnen aus dem weiteren Umfeld der Hardcore-Szene wie *Kathi Wilcox*<sup>31</sup> von den *Bikini Kill* oder der *Nirvana*-Bassist *Krist Novoselic*<sup>32</sup> diese Fixiermethode, sondern auch *Billie Joe Armstrong*, der Frontman der Pop-Punk Formation *Green Day*, tritt noch Mitte der 1990er-Jahre mit der großflächigen Gaffer-Tape-Sicherung auf. Es lässt sich also eine Tradierung beim Gebrauch des Gaffer-Bandes als Sicherungsmittel beobachten. Noch heute kommt es in der alternativen Szene zum Einsatz<sup>33</sup> und dient immer auch als symbolische Geste, durch die die Zugehörigkeit zur Punk- und DIY-Tradition, mit ihrer konsumkritischen Haltung demonstriert wird.

---

29. *Greg Ginn* 1983 aufgenommen von Ed Arnaud: [http://www.spirit-of-rock.com/membre\\_groupe/photo/Greg\\_Ginn\\_-12715.jpg](http://www.spirit-of-rock.com/membre_groupe/photo/Greg_Ginn_-12715.jpg) (Stand 1.6.2016).

30. Fotografie: „Guy Picciotto playing with Fugazi“ von Skittles266 (2008): [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Guy\\_Picciotto.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Guy_Picciotto.jpg) (Stand 1.6.2016).

31. Fotografie: „Bikini Kill playing a show in Washington, DC in 1991“ von Brad Sigal (1991): [https://bitchmedia.org/sites/default/files/t2064240096\\_4c4eccc160\\_o.jpg](https://bitchmedia.org/sites/default/files/t2064240096_4c4eccc160_o.jpg) (Stand 1.6.2016).

32. Fotografie „Krist Novoselic Live in Jamaica Plain, MA, July 15, 1989“ von Stacey Egan (1989) <http://www.staceyeagan.com/wp-content/gallery/nirvana-green-street-station-boston-july-15-1989/t2.jpg> (Stand 1.6.2016).

33. Beispielsweise hat auch der Bassist der derzeit aktiven österreichischen Band *Bulbul* seinen Gurt mit Gaffer am Instrument fixiert.

## Komplexes Hilfsmittel

Gegen Ende der 1970er-Jahre, zu einer Zeit, als die von der Gitarre dominierte Popmusik einen Zenit erreicht und bereits unterschiedlichste und exzessive Formen der Inszenierung zu sehen waren, patentieren TechnikerInnen die ersten mechanischen Sicherungssysteme – sogenannte Strap Locks – die so gestaltet sind, dass sie zuverlässig arbeiten und gleichzeitig ein leichtes und schnelles An- und Abnehmen des Gurtes ermöglichen<sup>34</sup>. Dazu wird dem simpel gestalteten Loch die Aufgabe des Greifens und Haltens entzogen und an einen komplexer aufgebauten Akteur übertragen. Am Gurtloch wird ein mit einem Bolzen ausgestatteter Mechanismus befestigt, der zur Befestigung im modifizierten, mit einem Hohlraum ausgestatteten Pin einrastet (siehe Abb. 4). Die sichere Verbindung gewährleistet weiterhin, dass sich der Gurt ohne Einschränkungen um den Pin bewegen kann. Trotz der spezifischen Lösung und der höheren Komplexität bleibt der Gebrauch des erweiterten Trägers einfach und unkompliziert. Um den Mechanismus verwenden zu können, müssen jedoch die Trageknöpfe ausgetauscht werden, was ihren Einsatz behindern könnte.

Sicher nicht ganz zufällig findet sich der Gitarrenlock auf dem Cover der 1983 erschienen *Eric Clapton-Kompilation Timepieces: The Best of Eric Clapton* erstmals prominent in Szene gesetzt. Nach seinem oben beschriebenen Missgeschick hat Clapton seine *Fender*-Gitarre mit diesem Sicherungssystem ausgestattet. In den folgenden Jahren nimmt die Nutzung bei bekannten MusikerInnen zu und auch *Kurt Cobain* gibt um 1990 die Gaffer-Band-Sicherung auf. Spätestens damit kommt der Lock in der Independent- und alternativen Musikszene an. Bis heute haben sich nicht nur diese komplexen Sicherungssysteme etabliert, sondern es kommen laufend neue, oft kostengünstige Modelle dazu.

Wie an der Schnittstelle sichtbar wird, löst die einfache, aber auch problematische Verbindungsgestaltung im Verlauf der Zeit unzählige Modifikationen aus, mit denen MusikerInnen und TechnikerInnen versuchen, die bestehenden Schwierigkeiten in den Griff zu bekommen. Es hat sich gezeigt, dass eine weitere Delegation notwendig ist, um das sichere Festhalten und gleichzeitig einfache Lösen des Gurtes gewährleisten zu können. Aufbauend auf bestehenden Wissensbeständen kommen nicht nur alltäglichen Gegenstände wie Klebeband, Schraube und Mutter oder Bierverschlüsse zum Einsatz, sondern es werden auch neue, spezifische Hilfsmittel entwickelt. Ihre Funktionsweisen sind jedoch bewährt und folgen bekannten und etablierten Bewältigungsstrategien. Die Problemlage: „etwas löst sich“ wird mit den bewährten Lösungsansätzen: festkleben, festschrauben oder verkeilen gemeistert – auch wenn dazu neue Apparaturen erdacht werden. Die Sicherung ist heute eine übliche Erweiterung des Gurt-Gitarren-Netzwerkes und wird von vielen GitarristInnen und BassistInnen bei Auftritten eingesetzt. Darüber hinaus zeigt sich an den DIY-Varianten das Potential, die Erweiterung auch als symbolisches Kommunikationsmittel einzusetzen, über die die eigene Werthaltung ausgedrückt oder eine Zugehörigkeit zu einer Musiktradition vermittelt wird. Auf den Einsatz einer derartigen Bedeutungsebene gehe ich im Abschnitt [Gestaltung](#) genauer ein.

---

34. Patent von *Dunlop*: <https://www.google.com/patents/US4144794>, und *Schaller* <http://www.google.com/patents/US4274181> (Stand 1.6.2016);

### 3.2 Technikgenese: Das Aufkommen des Gitarrengurtes

Auch wenn der Gitarrengurt für die Musikpraxis nicht unbedingt notwendig ist, liegt seine Praktikabilität für bestimmte Spielsituationen und Positionen auf der Hand. Dementsprechend scheint eine, wenn nicht synchrone, so doch zeitnahe Entwicklung des Instrumentes und der Instrument-Gurt-Symbiose naheliegend. Es braucht schließlich nicht viel – nur zwei Aufhängepunkte und einen Riemen – um das Instrument mit einer tragenden Konstruktion auszustatten. Neu ist das Tragesystem eines Schultergurtes ebenfalls nicht, schon in der Antike kommt es verbreitet zum Einsatz<sup>35</sup>.

Auch wenn es sich hier um ein „einfaches“ technisches Konstrukt handelt, stellt sich die Frage, ob es immer schon so bestanden hat, wie wir es heute kennen. Zudem muss in Betracht gezogen werden, unter welchen Bedingungen und in welchen Situationen auf die Hilfe eines Bandes bzw. Gurtes zurückgegriffen wurde. Dazu bedarf es eines Blickes zurück bis ins späte Mittelalter – also in jene Phase, in der sich die westeuropäische Instrumentalmusik und die heute geläufigen Instrumentenformen ausdifferenzieren beginnen.<sup>36</sup>

Die Quellenlage hierzu ist dürftig, denn zum einen fehlt es – soweit ich das im Rahmen dieser Arbeit in Erfahrung bringen konnte – an schriftlichen Quellen aus dieser Zeit. Bis zu Beginn der Neuzeit findet das Erlernen eines Instruments vorwiegend in der direkten Unterweisung durch eine lehrende Person statt. Zwar erscheinen ab Anfang des 16. Jahrhunderts die ersten Lautenbücher<sup>37</sup>, die einleitend mit einem didaktischen Teil versehen, zum Selbststudium einladen (Grosch 2013, 74ff), jedoch wird der Gurt darin lange nicht besprochen. Zum anderen kommt dem Gurt in der Rekonstruktion historischer Spieltechniken eine nebensächliche Rolle zu, sodass er in Betrachtungen und Diskussion nur vereinzelt thematisiert wird (vgl. Spencer 1975, The Lute Society 2007, Hind, Hodgson u. a. 2005).

Um die Entstehung des Gurt-Instrumenten-Netzwerkes erörtern zu können, muss deshalb auf andere Quellen zurückgegriffen werden. Im Gegensatz zu schriftlichen Ausführungen über den Gurtgebrauch existiert eine Vielzahl an bildlichen Darstellungen, Skulpturen und Instrumenten, die sich für Rückschlüsse auf die Musikpraxis vorangegangener Epochen anbieten.

Im einem ersten Schritt ist es notwendig, festzustellen, ob der Träger schon immer als Hilfsmittel bei Halslauten<sup>38</sup> zum Einsatz kommt. Anhand einer recht ausführlichen Präsentation von frühesten Anzeichen des Gitarrengurtes in entsprechenden Zeitdokumenten bis hin zu den ersten gehäuften und eindeutigen Darstellungen des Trägers, versuche ich im folgenden Abschnitt möglichst schlüssig den Zeitraum einzugrenzen, in dem sich der Gebrauch des Gurtes etabliert hat. Aufgrund der vergleichsweise geringen Anzahl an Darstellungen von Gitarren aus der Zeit zwischen Spätmittelalter und Barock richte ich den Blick vorwiegend auf die Entwicklungen bei der Laute. Dieses Instrument genießt in der Renaissance und Frühbarock hohes Ansehen, weshalb es auf Gemälden und an Skulpturen besonders häufig abgebildet

---

35. Römische Legionäre beispielsweise transportierten ihr Schwert am sogenannten „Balteus“, einem eigenen Gurt, der über die Schulter getragen wurde.

36. Auf außereuropäische Entwicklungen kann ich nicht eingehen, da die Datenlage hierzu weitaus schlechter ist und eine Vielzahl anderer Saiteninstrumente berücksichtigt werden müssten.

37. im deutschsprachigen Raum: Judenkünig, Hans: Ain schone, kunstliche underweisung (Judenkünig 1523); Gerle, Hans: Musica Teusch (Gerle 1532); Newsidler, Hans: Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch (Newsidler 1536)

38. Diese Instrumentenfamilie umfasst sowohl die Schalenhalslauten, zu denen die Laute zählt, als auch die Kastenhalslauten, deren bekannteste Vertreterin die Gitarre ist.

wurde. In der Untersuchung wird aber auch die Gitarre berücksichtigt, wobei sich auf den Abbildungen eine ähnliche Entwicklung wie bei der Laute abzeichnet.

Aufbauend auf dem Etablierungszeitraum beschäftige ich mich im darauf folgenden Abschnitt mit den spieltechnischen, musikalischen und somit auch gesellschaftlichen Entwicklungen, die rund um den entsprechenden Zeitraum stattfinden. Abschließend betrachte ich im Detail, wie der Gurt in die musikkulturelle und soziale Praxis eingebettet ist. Ich zeige auf, wie die musikalisch-gesellschaftlichen Entwicklungen einen Bedarf für den Träger erzeugen und welche spezifischen Gebrauchsformen sich daraus ergeben. Im Anschluss an die Technikgenese in der frühen Neuzeit folgt ein Abschnitt zur Genese des modernen Gitarrengurtes. In dieser Betrachtung setze ich mit dem Entstehungszusammenhang auseinander – konkreter mit der Entwicklung der spezifischen Gestaltungsform und Funktionsweise, die den Gitarrengurt bis heute bestimmt.

### 3.2.1 Sichtung des Artefaktes

Bei der ersten Sichtung von Gemälden, Buchmalereien, Druckgrafiken und Skulpturen aus der Zeit zwischen dem 14. und 19. Jahrhundert fällt auf, dass nur bei einem Bruchteil der Darstellungen eine entsprechende Tragekonstruktion zu erkennen ist. Dieser Eindruck wird durch eine systematische Auswertung der gesammelten Bilder bekräftigt, wobei sich abzeichnet, dass bis in die Spätrenaissance keine eindeutige Darstellung eines Bandes/Gurtes oder seiner Befestigungsmöglichkeit zu erkennen ist<sup>39</sup>.

Die früheste Abbildung, die ich sichten konnte, *Musicerende krepelen* von *Cornelis Massijs* entstand zwischen 1538 und 1557 (siehe Abb. 5) und zeigt einen Musikanten, der seine Cister durch ein Band am Rücken fixiert. Zu einer ähnlichen Zeit (1530-1540) dürfte auch das von einem unbekanntem Zeichner in der Nachfolge von Hieronymus Bosch angefertigte *Musterblatt mit Bettlern* entstanden sein. In der Mitte dieser Skizze ist eine auf Krücken gehende beinlose Person zu sehen, die am Gürtel befestigt verschiedene Gegenstände mit sich trägt. Unter diesen befindet sich eine Laute, wobei nicht ersichtlich wird, wie das Instrument mit dem Gurt verbunden ist. Da sich der Verbindungspunkt im oberen Drittel des Korpus befindet, der Hals der Laute aber frei schwebt, liegt es nahe, dass auf der Rückseite des Instrumentes zumindest eine Aufhängemöglichkeit existiert<sup>40</sup>.



Abb. 5: Erste Darstellung des Gurtes auf einer Druckgrafik von Massijs (Massijs nach 1538)

39. Auf den aus dem 14. Jahrhundert stammenden Darstellungen eines lautespielenden Affen bei der Initialie B im „Gebetbuch für Friedrich III“ (<http://tarvos.imareal.oeaw.ac.at/server/images/7007358.JPG>) sowie die Darstellung *König Wenzel von Böhmen* im „Codex Manesse“ ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex\\_Manesse\\_Wenzel\\_II\\_von\\_Böhmen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Codex_Manesse_Wenzel_II_von_Böhmen.jpg)) – wobei es sich, aufgrund der Saitenzahl und des Saitenhalters eher um ein Instrument aus der Streicherfamilie handelt – könnte ein Band vermutet werden. Das ist jedoch nicht eindeutig zu erkennen. (Stand 1.6.2016)

40. Eine ähnliche Transportform findet sich auf dem von Pieter Huys um 1570 angefertigten Gemälde *Inferno*, bei dem das Instrument jedoch unter den Gürtel geklemmt ist: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Peeter\\_huys-inferno-prado.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Peeter_huys-inferno-prado.jpg) (Stand 1.6.2016).

Auch für das späte 16. Jahrhundert können nur vereinzelt Indizien für die Verwendung eines Gurtes gefunden werden, wobei in keinem Fall dessen Gebrauch beim Musizieren dargestellt ist. So ist zum Beispiel auf dem von *Pierre Woëriot* angefertigten Stich (1562), der den Lautenbauer Kaspar Tiefenbrucker (Gasparo Duiffoprug) umringt von Instrumenten zeigt, auf der Unterseite einer Laute ein schwarzer Punkt zu erkennen. Dabei könnte es sich um einen Aufhängeknopf (Pin) handeln. Auch das Gemälde *Death and the Maiden* (unbekannte MalerIn der englischen Schule, ca. 1570) zeigt eine lautenspielende Dame, über deren Unterkörper u-förmig ein blaues Band hängt<sup>41</sup>. Da die eine Seite der Schleife hinter dem Arm der Greifhand und die andere Seite hinter dem Lautenkörper verschwinden, wäre vorstellbar, dass es sich hierbei um einen Lautengurt handelt. Ein weiterer Hinweis findet sich bei der fantastischen Lautenfigur aus François Desprez Buch *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1565)<sup>42</sup>. Auf der 96. Zeichnung schreitet ein Mischwesen aus Laute (Körper und Hals) und Mensch (Hüfte, Beine und Kopf) über einen unebenen Grund<sup>43</sup>. Vom Kopf, der sich auf der Höhe des Wirbelkastens befindet, hängt eine gewellte Borte herab, die am oberen Ende des Korpus befestigt ist und deren Fortsetzung wie ein Arm mit Zangenfingern von der Laute wegführt. Neben diesen bildlichen Darstellungen verweist auch eine Geweihleuchte auf der Deutschordensburg von Bouzov, die um 1595 entstanden ist, auf den Gebrauch eines Gurtes. In den Luster ist eine Frauenfigur eingearbeitet, die ein gitarrenförmiges Instrument in den Händen hält. Am unteren Ende des Instrumentes steht von der Zarge ein Knopf/Bolzen ab, der aufgrund seiner Position und in seiner Ausformung, wenn auch etwas überdimensioniert, an einen Gitarrenpin erinnert.

Abgesehen von den hier beschriebenen Beispielen, konnte ich in der Fülle an Lauten- (und Gitarren) Darstellungen auf Gemälden und an Skulpturen der Renaissance keine weiteren Hinweise auf die Verwendung von (Vorläufern von) Gurten finden.

Eine weitere Quelle, die den Gebrauch von Tragekonstruktionen belegen könnte, ist der Fundus erhaltener Instrumente aus dieser Epoche. Die Informationslage ist jedoch auch hier eingeschränkt, da keine Laute aus der Zeit vor 1500 überdauert hat. Hinzu kommt, dass häufig Umbauten an den Instrumenten vorgenommen wurden. Lauten aus dem 16. Jahrhundert, deren Klang MusikerInnen besonders schätzten, wurden in der Barockzeit häufig an die Bedürfnisse der damaligen Musikpraxis (zum Beispiel die Erweiterung der Saitenanzahl) angepasst. (Nurse 1988, S. 101) Inwiefern ein an Instrumenten angebrachte Aufhängeknopf der Adaptionsfreude späterer Epochen geschuldet ist, müsste von Fachkreisen geklärt werden.

Als Hinweis für die Verwendung einer Tragekonstruktion kann bei diesen Instrumenten, wie bereits angedeutet, der Knopf oder aber Löcher, die in der Regel am Oberklotz und/oder an der Gegenkappe<sup>44</sup> eingearbeitet sind, dienen. Nur bei einem Teil der erhaltenen Instrumente aus der Spätrenaissance sind

---

41. Fotografie des im Besitz des im Besitz des *Shakespeare Birthplace Trust* befindlichen Gemäldes: <http://artuk.org/discover/works/death-and-the-maiden-54161> (Stand 1.6.2016)

42. Wie im langen Titel des Buches *Les Songes drolatiques de Pantagruel, ou sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais: & dernière oeuvre d'iceluy, pour la recreation des bons esprits* angedeutet wird, könnten die Entwürfe von François Rabelais entstammen und wären damit mindestens zehn Jahre früher entstanden. Jedoch ist die Urheberschaft umstritten.

43. Fotografie der Zeichnung: [http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372616101\\_3540\\_2&numfiche=62&mode=3&ecran=0&offset=100](http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372616101_3540_2&numfiche=62&mode=3&ecran=0&offset=100) (Stand 1.6.2016).

44. Der Oberklotz ist ein kleiner Holzblock, an dem der Korpus in den Hals des Instrumenten übergeht. Die Gegenkappe, ein verstärktes Holzelement, befindet sich am anderen Ende des Korpus und liegt somit dem Oberklotz gegenüber. Zum Teil befindet sich auch an der Unterseite ein Klotz, der dann als Endklotz bezeichnet wird.

diese jedoch vorhanden. Bei Lauten, die vor 1550 entstanden sind, wie zum Beispiel die von *Laux Maler* fragmentarisch erhaltenen Instrumente, sind zum Teil Knöpfe oder Bohrlöcher zu erkennen. Wie der Organologe und Lautenbauer Ray Nurse aber in seinem Artikel „Design and Structural Development of the Lute in the Renaissance“ feststellt, haben diese Instrumente starke Eingriffe erlebt, weshalb sie als Quellen in dieser Form nicht geeignet sind. Lediglich zwei Lauten mit der im 16. Jahrhundert vorherrschenden 11-saitigen Bespannung gelten als weitgehend unverändert, wobei die ältere, im Kunsthistorischen Museum Wien ausgestellte Altlaute von *Georg Gerle* (ca. 1580) schon ein Bohrloch an der Gegenkappe aufweist. (Nurse 1988, 101ff) Auch bei andere Lauten berühmter Lautenbauer wie *Wendelin Tieffenbrucker* oder *Jacob Hes*, die im späten 16. Jahrhundert gefertigt, im weiteren Verlauf jedoch umgebaut wurden, sind Knöpfe angebracht.

In der Übergangsphase zwischen Renaissance und Frühbarock mehren sich nicht nur die Hinweise<sup>45</sup> auf den Gitarren- und Lautengurt, sondern es lassen sich auch die ersten eindeutigen Darstellungen seiner Nutzung identifizieren. Um 1615 malte *Leonello Spada* die Gemälde *Concerto* und *Le Concert* auf denen jeweils eine Gruppe musizierender Personen zu sehen ist. Auf beiden Bildern findet sich ein stimmender Theorbenspieler, der das Instrument mit einem Band bzw. Riemen um den Hals trägt (siehe Abb. 6). Dabei liegt das Band auf beiden Schultern auf und verbindet den Wirbelkasten vermutlich mit dem Knopf an der Gegenkappe des Instrumentes.



Abb. 6: Lautenband auf Gemälde von Spada (Spada 1615)

Ab den 20er-Jahren des 17. Jahrhundert finden sich dann vielfältige Darstellungen von MusikerInnen, die ihr Instrument mit einem Band am Körper fixiert spielen bzw. stimmen. Dabei fällt auf, dass der

45. Auf der von *Hans von Aachen* vor 1613 erstellten Skizze „Musizierende Gesellschaft“ ist am unteren Ende der am Tisch aufgestützten Laute ein Band befestigt. Dies ist die erste eindeutige Darstellung von der Fixierung an einem Pin, die ich finden konnte.

Lautengurt zunächst fast ausschließlich beim Spiel mit großen langhalsigen Theorben zu sehen ist, wobei die MusikantInnen in der Regel dabei stehen. Im Gegensatz dazu konnte ich lediglich zwei Gemälde aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts finden, auf denen auch bei einer Cister (*Pietro Paolini's: Bacchic Concert*<sup>46</sup>) und bei einer Gitarre (*Mattia Preti's: Concert*<sup>47</sup>) ein Träger an der Musikpraxis beteiligt ist. Dass sich die Verwendung der Tragekonstruktion im Lauf der Zeit besonders bei den größeren Lauteninstrumenten durchsetzt, dokumentieren die unzähligen Stillleben (und Vanitas-Gemälde), die in dieser Epoche eine Blütezeit erleben. Ganz klar sind die Tragebänder auf den Malereien von *Bartolomeo Bettera* und *Evaristo Baschenis* zu erkennen, die um die Jahrhundertmitte eine Vielzahl von Instrumentenstillleben angefertigt haben. Dabei ist das Band mit einer Schleife an einer Befestigungsvorrichtung (Knöpfe oder Osen) am Endklotz der Theorben, Lauten oder Gitarren fixiert.

Neben der bis heute bekannten Variante des Gitarrengurtes lässt sich aus den Bildern, aber auch anhand der erhaltenen Lauten noch eine zweite ganz eigenständige Befestigungsmethode ableiten, die mit dem Schulterband nichts gemein hat (vgl. Van Edwards 2005, The Lute Society 2007 und Spencer 1975). Dabei handelt es sich um eine Schnur, Darmsaite oder auch ein schmales Band, welches eng am Scheitelpunkt der Lautenmuschel verläuft und am Oberklotz und Endklotz angeknötet ist. Hinzu kommt, dass häufig nahe dem Oberklotz eine Schlaufe in die Schnur eingearbeitet ist.



Abb. 7: Knopfschlinge. Ausschnitt: Linard-Gemälde (Linard 1627)

Da diese Befestigungsvariante auf Gemälden eigentlich nur dann sichtbar ist, wenn das Instrument auf einer Decke liegt, ist nicht ganz sicher, wie es in der Praxis verwendet wurde. Lediglich auf der Druckgrafik *Baroque Lute Player* von *Wenceslaus Holler* (vor 1677) ist der Gebrauch dieser Konstruktion sehr wahr-

46. Fotografie des Gemäldes: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacchic\\_Concert\\_-\\_Paolini\\_\(1625\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacchic_Concert_-_Paolini_(1625).jpg) (Stand: 1.6.2016);

47. Fotografie des Gemälde: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mattia\\_Preti\\_-\\_Concert\\_-\\_WGA18386.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mattia_Preti_-_Concert_-_WGA18386.jpg) (Stand 1.6.2016);

scheinlich zu erkennen, weshalb LautinistInnen wie David van Edwards, die sich mit der historischen Spielpraxis auseinandergesetzt haben, davon ausgehen, dass die Schlaufe an einem Knopf der Kleidung eingehängt wurde, um so die Hände der Musizierenden zu entlasteten. (Van Edwards 2005) Diese Aufhängung gewährt zwar nicht die gleiche stabile und Hände befreiende Trägerschaft, aber für die Musikpraxis dürfte sie, aufgrund der Verbreitung und andauernden Nutzung, mehr als ausreichend gewesen sein.

So wie die Gebrauchsweise ist auch das Aufkommen dieses Hilfsmittel schwer zu eruieren. Die bildlichen Darstellungen verraten, dass die Aufhängekonstruktion etwa ab den 20er-Jahren des 17. Jahrhunderts verbreitet war. Auf dem 1627 entstandenen Gemälde *The Five Senses and the Four Elements* von Jacques Linard ist die oben beschriebene Konstruktion deutlich zu erkennen (siehe Abb. 7). Aber auch auf dem 1620 gemalten Bild *Merry Company* von Willem Pieterszoon Buytewech lässt sich bei genauerer Betrachtung eine am oberen Knopf befestigte Schlinge erkennen<sup>48</sup>. Als Indiz für die Verwendung dieser Stütze kann die Darstellung des Knopfes am Oberklotz des Instrumentes dienen, denn der Schultergurt wurde eigentlich nur am Hals bzw. am Wirbelkasten befestigt. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts fehlt dieser Pin jedoch weitgehend auf den Gemälden und Grafiken.

An dieser Stelle könnte eingewandt werden, dass ästhetische Gründe dafür sprechen, das Band bzw. den Gurt in den Malereien nicht darzustellen. Diese Annahme ist nicht ganz auszuschließen, jedoch erscheint sie unwahrscheinlich, da bei anderen Instrumenten Bänder oder Schnüre als Tragekonstruktion schon seit dem Mittelalter auf Gemälden berücksichtigt werden. Auf mittelalterlichen Abbildungen sieht man bei MusikerInnen, die gleichzeitig Einhandtrommel und Flöte spielen, immer den Einsatz eines Tragebandes, mit dem die Trommel am flötenspielenden Arm befestigt ist. Auch bei den (wandernden) DrehleierspielerInnen ist auf Bildern die Tragevorrichtung, ohne die das Instrument im Stehen kaum zu bedienen wäre, schon im 15. Jahrhundert abgebildet. Allerdings ist hier Vorsicht geboten, da besonders die Drehleier spätestens im 16. Jahrhundert zum Instrument der bäuerlichen bzw. niederen Gesellschaftsschichten wird und somit andere ästhetische Erwartungen an die Darstellung herangetragen werden. Aber auch bei Instrumenten, die ein hohes gesellschaftliches Ansehen genießen, wie dem Portativ (eine Art kleinformatige Orgel)<sup>49</sup> und der Harfe<sup>50</sup>, finden sich vereinzelt Darstellungen eines Trägers in der abgebildeten Musikpraxis. Bei der Laute hingegen fehlt der dargestellte Einsatz beim Musizieren jedoch bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts.

Aufgrund dieser Quelllage ist davon auszugehen, dass sich der systematische Gebrauch des Trägers erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts, möglicherweise sogar erst um die Jahrhundertwende, durchsetzt. Die fehlende bildliche Darstellung und ihr allmähliches Auftauchen im späteren Verlauf des 16. Jahrhunderts korrespondiert mit einem Wandel in der Musikpraxis und der Entwicklung einer spezifischen Spieltechnik der Laute.

---

48. Die über die Muschel verlaufende Schnur fehlt hier jedoch: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Willelm\\_Buytewech\\_-\\_Merry\\_Company\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Willelm_Buytewech_-_Merry_Company_-_Google_Art_Project.jpg) (Stand 1.6.2016).

49. Auf dem in den 1490er-Jahren vom *Meister des Bartholomäus-Altars* angefertigten linken Flügel des Kreuz-Altars ist das Trageband gut sichtbar dargestellt: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portativ.png> (Stand 1.6.2016)

50. Beispielsweise findet sich eine derartige Darstellung auf dem Wandbild in der Taufkapelle der Kirche *Pomarançe, San Giovanni Battista & Chiesa Parrocchiale & Pieve*, das um 1520 entstanden ist: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomarançe,\\_san\\_giovanni\\_battista,\\_interno,\\_presepe\\_di\\_zacchia\\_da\\_volterra\\_e\\_affresco\\_di\\_vincenzo\\_tamagni,\\_03.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pomarançe,_san_giovanni_battista,_interno,_presepe_di_zacchia_da_volterra_e_affresco_di_vincenzo_tamagni,_03.JPG)

### 3.2.2 Einflussfaktor: Musikpraxis

Auch wenn es denkbar ist, dass der Gurt bereits im frühen 16. Jahrhundert verwendet wurde<sup>51</sup>, ist aufgrund der fehlenden Darstellung und Erwähnung in Lautenbüchern davon auszugehen, dass sich dieses Hilfsmittel erst viel später durchsetzt. Auffallend ist, dass die vermehrte Darstellung des Lautengurts einhergeht mit (spiel-)technischen Errungenschaften und musikalischen Entwicklungen der Renaissance. Es zeichnet sich ab, dass die Delegation der Tragefunktion an den Gurt erst dann konsequent vollzogen wurde, als diese Aufgabe aus der Spielpraxis heraus nicht mehr durch den eigenen Körper bewältigt werden konnte.

Bis ins späte 15. Jahrhundert spielen LautenistInnen ihr Instrument vorwiegend mit einem Plektrum. Dabei befindet sich der rechte Unterarm und die Hand entweder parallel zu den Saiten der horizontal gehaltenen Laute oder das Instrument ist an den Oberarm (und Ellenbogen) gelehnt, sodass die Hand von unten an die Saiten geführt wird (siehe Abb. 8). Diese Arm- und Handhaltung ermöglicht eine Fixierung des Instrumentes durch den Unterarm; besonders in einer stehenden Position (Dorf Müller 1967, 51f).

Die Verwendung des Plektrons erlaubte in erster Linie das Spielen von Akkorden oder Melodien (Einzellinien) erweitert durch Ornamentierungen wie Tremolos (Dorf Müller 1967, S. 48), weshalb die Laute bis ins späte 15. Jahrhundert vorwiegend zur Begleitung der eigenen Stimme oder im Ensemblespiel zum Einsatz kommt (Atlas 1998, S. 385). Mit der Herausbildung einer eigenständigen westeuropäischen Instrumentalmusiktradition gegen Ende des 15. Jahrhunderts<sup>52</sup> kommt die Laute ähnlich

wie die Tasteninstrumente vermehrt als Soloinstrument zum Einsatz. Im Zuge dieser Entwicklung löst das Zupfen mit den Fingern das Plektrumspiel ab, denn erst mit dieser Spieltechnik kann die polyphone<sup>53</sup> Satztechnik, wie sie in der Renaissancemusik vorherrscht, auf die Laute übertragen werden (Atlas 1998, S. 385).

Durch den Fingeranschlag ändert sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts auch die Arm-Hand Position und die Art, wie das Instrument gehalten wurde. Zunächst etabliert sich eine spezifische Spieltechnik (Daumen-Innen-Technik), bei der nur Daumen und Zeigefinger die Saiten abwechselnd zupfen. Um eine bessere Anschlagposition zu erhalten, wandert der Hals des Instrumentes von der waagrechten Ausrichtung, wie sie vom Spielen mit dem Plektron übernommen wurde, in eine leichte Schräge nach oben, wobei der Unterarm und die Hand waagrecht oder in einem flachen Winkel zu den Saiten positioniert bleibt (Dorf Müller 1967, S. 51 und MacEvoy 2008, S. 5).



Abb. 8: Spielposition im 15. Jahrhundert. Ausschnitt: Rothschild Miscellany; Folio 246 (Unbekannt 15. Jahrhundert)

51. Hier könnte man von einer ähnlichen Situation wie bei der Verbreitung der sechssaitigen Laute ausgehen. Dieses Instrument wird Ende des 15. Jahrhunderts erstmals schriftlich erwähnt. Sein Gebrauch ist aber erst aus dem 16. Jahrhundert überliefert.

52. Zwischen 1470 und 1520 beginnt sich die Instrumentalmusik aus dem Kontext der Vokal- und Tanzmusik zu lösen und entwickelt sich im weiteren Verlauf zu einer eigenständigen musikalischen Ausdrucksform. Dabei entstehen neue Musikgattungen, wie Ricercar, Fantasie usw., für die eigene Lautenstücke komponiert werden (Atlas 1998, S. 367).

53. Polyphonie bedeutet zunächst Mehrstimmigkeit, wobei sich diese in der Renaissance- und Barockmusik durch das Zusammenklingen von mehreren selbständig erklingenden Stimmen, ohne der Dominanz einer Stimmlage auszeichnet. Dieses Stilmittel kommt in kontrapunktischen Kompositionen zum Tragen.

Bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts setzt sich die Daumen-Außen-Technik durch, bei der die Hand mit nach oben weggespreiztem Daumen in einem beinahe rechten Winkel zu den Saiten gesetzt und der Hals der Laute noch weiter aufgerichtet wird<sup>54</sup>. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts nimmt zudem die Saitenzahl der Laute zu und damit auch das Gewicht des Wirbelkastens und des breiter werdenden Halses. Im Gegensatz zu der 6-chörigen Laute, die durch ihren relativ leichten Hals gut in einer horizontalen Haltung gespielt werden kann, ist es bei den kopflastigen Instrumenten hilfreich, den Hals in eine steilere Position zu bringen, weshalb sich die neue Handhaltung bis zu einem gewissen Grad von selbst ergibt.

Durch die neue Hand- und Fingerhaltung ist es nicht nur leichter, mit mehr als zwei Fingern zu spielen. Darüber hinaus werden den einzelnen Fingern bestimmte Tonräume zugewiesen, was förderlich für den Fingersatz und damit die Spielbarkeit von Musikstücken ist (Dorf Müller 1967, S. 51). Gleichzeitig hat dies zur Folge, dass es schwieriger wird, die Laute mit ihrem runden Korpus in einer stabilen Position zu halten. Ist es beim Spielen mit einer fast horizontalen Armhaltung noch möglich, das Instrument durch den Druck des Unterarms zu fixieren, fällt diese Möglichkeit beim Spielen mit einem engeren Saiten-Hand-Winkel weitgehend weg. Um eine Stabilisierung zu erreichen, kann, wie Marin Mersenne 1637 in seinem Werk *Livre Second des Instruments a Cordes* festhält, die MusikerIn das Instrument gegen einen Gegenstand oder den eigenen Körper lehnen, wobei eine zusätzliche Stützung durch das Gewicht des rechten Armes notwendig ist (Mersenne 1637, S. 77). Auf Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert ist die hier beschriebene Körperhaltung oft zu erkennen, denn die LautenistInnen stützen ihr Instrument im Sitzen häufig am Tisch oder auf dem Oberschenkel ab<sup>55</sup>. Wenn die Möglichkeit des Aufstützens nicht gegeben ist, wie es beim Spielen im Stehen oder bei einer recht hohen Instrumentenhaltung denkbar wäre, kann die Laute, so Mersenne in einem Halbsatz, auch mit Hilfe von zwei Knöpfen aus Elfenbein oder Ebenholz gehalten werden (Mersenne 1637, S. 77). Diese Andeutung, die der Autor nicht weiter ausführt, ist der erste schriftliche Hinweis auf ein Tragekonstrukt. Damit wird sichtbar, dass die Spielhaltung bzw. die Art, wie das Instrument geschlagen wird, offensichtlich ein Faktor dafür ist, dass die Zuhilfenahme des Gurtes notwendig wird.

Wie oben bereits erwähnt, geht mit dem Wechsel der Anschlagtechnik auch eine sich wandelnde Bauform dieser Saiteninstrumente einher. War im 16. Jahrhundert zunächst noch die 6-chörige Laute verbreitet, kommen gegen Ende der Renaissance immer mehr Saiten hinzu, wobei das Register im Bass erweitert wird. Je nach Bauform nimmt auch die Mensur der Laute, also die Länge des Instrumentenhalses, zu. Basslauten wie die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts etablierende Theorbe, aber auch die Angelica fallen durch ihren besonders langen Hals auf.

Diese Veränderungen sind mit einer neuen Strömung in der Musikpraxis und Ästhetik dieser Zeit verbunden. Im Übergang von der Renaissance- zur Barockmusik blüht die *seconda pratica* mit ihrer musikalischen Form der Monodie auf, in der die Beziehung zwischen Text und Melodie hervorgehoben und das Verhältnis im stimmlichen Zusammenklang neu geordnet wird. Mit der Betonung einer Hauptmelodie, in der der

---

54. Diese Hand- und Fingerposition wird heute noch beim Zupfen der Gitarre verwendet.

55. Auch Thomas Mace nennt 30 Jahre später in seiner detaillierten Anweisung zur Körperhaltung beim Lautespielen lediglich diese sitzende Stellung als geeignete Position, wobei die Laute zwischen Tisch und Bauch der SpielerIn eingeklemmt wird. Essenziell, aus seiner Sicht ist, dass die linke Hand keine Last tragen muss, was in dieser Haltung gewährleistet wird (Mace 1676, S. 71).

Affekt des Vorgetragenen vermittelt werden soll, kommt die homophone Satztechnik und das mit ihr einhergehende *Generalbass*-Spiel auf.<sup>56</sup> Der Bedarf an Instrumenten mit tiefen Registern nimmt somit zu. Die Theorbe mit ihrem großen Bauch und extrem langen Hals macht es den MusikerInnen jedoch nicht leicht, das Instrument während des Spielens stabil in einer komfortablen Position zu halten. Die runde Muschel tendiert zum Wegrutschen und der Hals mit seinem hohen Schwerpunkt ist eine Belastung für die linke Hand. Um dem entgegenzuwirken, wird, wie aus den bildlichen Darstellungen hervorgeht, bereits seit dem frühesten Gebrauch der Theorbe ein Instrumententräger verwendet.

### 3.2.3 Die Herausbildung des Tragesystems

Es sind soziale Faktoren wie das Aufkommen von neuen Hörgewohnheiten und die Weiterentwicklung der Musik, die sich im Wandel der Musikpraxis abzeichnen und die die Delegation an den Träger erst notwendig machen. Sowohl die Herausbildung der polyphonen Instrumentalmusik, in deren Rahmen sich die spezifische Anschlagtechnik entwickelt und die Saitenzahl zunimmt, als auch das Aufkommen der Homophonie, durch die die tief klingenden Lagen an Bedeutung gewinnen, haben zur Folge, dass die Instrumente größer, schwerer und schwieriger zu halten sind. Damit steigt die Notwendigkeit einer größeren Unterstützung und Entlastung der Hände.

Die Hinzunahme eines weiteren Akteurs, auch wenn es sich um einen einfachen Gegenstand wie das Trageband handelt, ist mit einem Aufwand verbunden, der offensichtlich erst dann betrieben wird, wenn es zu Belastungen oder Einschränkungen kommt. Deshalb überrascht es auch nicht, dass sich der Träger erst nach diesen Entwicklungen im 17. Jahrhundert als Hilfsmittel bei der Laute durchsetzt, obwohl seine Funktionsweise bereits lange bekannt ist und bei anderen Instrumenten vielfältig verwendet wird.

Überraschend ist aber, dass sich neben dem seit Jahrhunderten bewährten Schultergurt eine ganz eigene Tragevorrichtung (Knopf-Schlingen-Träger) herausbildet. Wie bereits weiter oben angesprochen, wird bei diesem ein schmales, am Rücken des Instrumentenkorpus verlaufendes Band bzw. eine Saite an einem Knopf der Kleidung eingehängt. Dadurch ist es möglich, das Instrument am Wegrutschen zu hindern, wobei es durch den einzelnen Aufhängepunkt weitaus instabiler ist als mithilfe des Schultergurtes. Erst durch die Zuhilfenahme der rechten Hand und des Unterarmes, mit dem der Instrumentenkorpus an den Körper der MusikerIn gedrückt wird, kann das Instrument in seiner Position gehalten werden. Vermutlich konnte durch die Verwendung der Schlinge auf das Abstützen am Tisch verzichtet werden, wodurch eine sich dem Raum hin öffnende und heute übliche Präsentationsform ermöglicht wurde.

Auffallend ist, dass sich auf den Gemälden eine geografische Grenze in der Nutzung abzeichnet, denn die Darmsaiten-Aufhängung ist auf Werken, die in Italien entstanden sind, nicht abgebildet. Demgegenüber findet sie sich besonders auf Bildern von niederländischen MalerInnen (*Adriaen van Utrecht*, *Barend Graat*, *Willem Gabron* oder *Frans van Mieris*), aber auch auf Gemälden von KünstlerInnen, die in Frankreich wirkten (*Laurent de La Hyre* oder *Jacques Linard*). Das Problem der Belastung besteht in dieser Zeit also ganz allgemein, jedoch entwickeln sich in unterschiedlichen Regionen verschiedene Lösungsansätze. Sowohl in der Musikpraxis nördlich der Alpen, die im 16. Jahrhundert im franko-flämischen Raum eine

---

<sup>56</sup> Homophonie bedeutet, dass eine Hauptmelodie durch das Akkordgefüge der anderen erklingenden Stimmen getragen wird. Der Generalbass bildet als tiefste Lage die harmonische Basis des Musikstücks.

Blüte erlebt als auch in Italien ist der Bedarf für ein entsprechendes Hilfsmittel da, wobei sich im Süden die noch heute bekannte Form des Gurtes durchsetzt.

Im 17. Jahrhundert ist der Knopf-Schlingen-Träger bei der Laute, wie sich aus den Malereien ableiten lässt, durchaus verbreitet, jedoch verschwindet er mit dem Bedeutungsverlust des Instrumentes im 18. Jahrhundert aus den Gemälden. Ganz gerät sie jedoch nicht in Vergessenheit, denn die Tragevorrichtung findet sich auch bei Gitarren wieder. Noch aus dem 19. Jahrhundert sind Instrumente erhalten, am Rücken derer zwei Knöpfe montiert sind. Von Instrumenten, die *Louis Panormo* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschaffen hat, ist außerdem bekannt, dass auf der Rückseite eine Schnur oder Saite gespannt wurde, um das Instrument näher am Körper zu befestigen<sup>57</sup>.

Es stellt sich die Frage, weshalb sich ein neuartiger minimalistischer Träger ausgebildet hat, der aufgrund seiner Instabilität (im Gegensatz zum Schultergurt) weiterhin eine Stützung durch die MusikerIn benötigt. Offensichtlich reichte die Entlastung und Fixierung, die die Darmsaiten-Aufhängung bietet, für die musikalische Praxis aus. Hinzu kommt, dass sich Komplikationen, die sich durch den Gebrauch eines Bandes ergeben können, erübrigen. Die Schlinge ist bei Bedarf schnell und in kleinen Bewegungen am Knopf befestigt und auch wieder gelöst. Es können also große und möglicherweise anzüglich erscheinende Bewegungen vermieden werden, was besonders für musizierende Frauen von Bedeutung gewesen sein könnte (vgl. Abschnitt [Instrument und Körper](#)). Hinzu kommt, dass das Band, beim Gebrauch über den Kopf gehoben werden muss. Dadurch kann er sich leicht verheddern und die Akkuratess einer Kopfbedeckung oder Frisur gefährden. Wesentlicher Auslöser für die Entwicklung der Kopfschlinge dürften jedoch die bereiten ausladenden Halskrausen gewesen sein, die einen bedeutenden Bestandteil der Mode der Spätrenaissance und des Frühbarockes darstellen (siehe Abb. 9). Im Gegensatz zu Italien, wo sich dieses Modeelement nicht so lange gehalten hat, kommt der breite Zierkragen in den Niederlanden bis ins 17. Jahrhundert als Teil der bürgerlichen Kleidung vor. Die aus gestärktem Leinen geformte Halskrause, die auch als Mühlsteinkragen bezeichnet wird, behindert schon aufgrund ihrer Größe den Gebrauch des Schultergurtes. Das Ablegen auf die Schulter war, wenn überhaupt, nur umständlich möglich und als Auflagefläche eignet sich die als unbequem beschriebene Krause auch nicht (vgl. Boehn 1986, 211f)

Damit entsteht durch die gesellschaftlichen Gepflogenheiten im Erscheinungsbild eine Hierarchie unter den Artefakten. Hilfsmittel wie die Tragehilfe für die Laute oder auch der Löffel<sup>58</sup> müssen der gelebten Kleiderordnung untergeordnet und damit angepasst werden. Die Herausbildung eines alternativen, weniger stabilen Tragesystems dient damit der Erfüllung der bestehenden Kleidernorm und erlaubt gleichzeitig die notwendige Entlastung beim Musizieren.

---

57. Beispiele für *Panormo*-Instrumente mit den speziellen Trageknöpfen finden sich unter <http://liutaiomottola.com/instrument/Panormo.htm> oder [http://whitemanguitars.blogspot.co.at/2011\\_12\\_01\\_archive.html](http://whitemanguitars.blogspot.co.at/2011_12_01_archive.html) (Stand 1.6.2016).

58. Auch die Verlängerung des Löffelstiels – das geschieht ebenfalls zu Beginn des 17. Jahrhunderts – und der damit einhergehenden Änderung der Handhaltung beim Gebrauch des Löffels wird mit der Halskrause in Verbindung gebracht (vgl. Boehn 1986, S. 211). Bis in die Renaissance wurde der kurze Löffelstiel mit der Faust umfasst. Die Halskrause macht diese Handhaltung problematisch, da es zum einen schwierig wurde, den Löffel bis zum Mund zu führen und zum anderen die Gefahr bestand, sich durch die ungünstige Handhaltung anzuputzen. Deshalb wurde der Stiel verlängert und nach hinten verbreitert, sodass der Löffel auf dem Mittelfinger abgelegt und mit Zeigefinger und Daumen geführt werden konnte. Diese Handhaltung hat sich bis heute bewährt. (vgl. Ruf 1989, 100f)



Abb. 9: Halskrause auf Jordaens-Gemälde (Jordaens 1621)



Abb. 10: Theorbe mit Lautenband (Lana 1630)

Dass der Schultergurt in Italien bereits ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts in Gebrauch ist, liegt – neben der verschwindenden Halskrause – vermutlich am verstärkten Einsatz der Theorbe in der Musikpraxis (siehe Abb. 10). Dieses besonders große Instrument bürgert sich erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts in den nordeuropäischen Staaten ein. Der Theorbe ist ein ungünstiges Gewichtsverhältnis eigen, denn dem leichten Korpus steht ein massiver und langer Hals gegenüber, weshalb das Instrument stark kopflastig ist. Um die Theorbe stabil und mit geringer Belastung zu halten, wird ein Band, das meist am ersten Wirbelkasten und an einem Knopf an der Gegenkappe angeknötet ist, über die rechte Schulter und den Rücken gelegt (vgl. Sayce, Lynda 2014). Der Schultergurt bietet einen hohen Tragekomfort, denn er hindert das Instrument am Wegrutschen, entlastet bzw. befreit die Hände und belässt die Laute in einer einigermaßen stabilen Position. Auf Gemälden aus Italien ist diese Befestigungsform nicht nur bei Theorben und Lauten zu erkennen, sondern auch die einzige Variante bei den immer häufiger dargestellten Gitarren. Spätestens in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – das verraten die Gemälde – breitet sich das Schulterband auch nördlich der Alpen aus, wobei als mögliche Faktoren für diese Entwicklung der höhere Komfort des Trägers und der Wandel im Musikgeschmack und in der Mode angenommen werden können.

Nicht nur beim Träger fehlt es im 17. Jahrhundert noch an Einheitlichkeit, sondern auch bei der Gestaltung der Aufhängepunkte zeigen sich verschiedenste Entwicklungen. Meistens sind auf den Gemälden und den erhaltenen Instrumenten aus dieser Zeit Knöpfe, so wie sie heute noch bestehen, angebracht. Dabei fällt auf, dass sie in Größe und Ausformung stark variieren. Vereinzelt finden sich sehr breite und stark abstehende Knöpfe, jedoch sind die meisten nur wenige Millimeter breit und erheben sich minimal vom Instrumentenkörper<sup>59</sup>.

Im Gegensatz zu den bis heute gängigen Knöpfen, kommen besonders in Italien Ösen als Befestigungspunkte zum Einsatz. Dabei sind vor allem bewegliche (Metall-)Ringe an der Gegenkappe von Lauten und

<sup>59</sup> Diese Pins, so Van Edwards, sind aber zu klein, um ein Band, das über die Schulter getragen wird, sicher zu befestigen. (Van Edwards 2005) Vermutlich wurde an ihnen eine Schnur bzw. Darmsaite befestigt.

Theorben bzw. an der Zarge von Gitarren montiert. Aber auch andere Formen wie starre Holzösen<sup>60</sup> oder kleine Holzbrücken lassen sich an erhaltenen Instrumenten finden. Zu den fest verbauten Ösen gab es auch Alternativen, denn wenn ein Endknopf angebracht war, der zu klein ausgefallen ist, um ein Band daran zu befestigen, wurde mitunter eine kurze Schnur schlaufenförmig angebracht. Erst an diese Schlaufe befestigte man dann das Band<sup>61</sup>.

Diese Vielfalt verschwindet bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts und der Schultergurt setzt sich in Kombination mit dem Pin als vorherrschende Tragehilfe durch. Diese Tendenz zur Normierung deutet auf sich im Verlauf der Zeit stabilisierende Wissensbestände und die Herausbildung von Konventionen in der Fertigung der Instrumente hin. Dass das Trageband als Kooperationspartner für die musikalische Praxis bevorzugt verwendet wird, liegt vermutlich an der besseren Unterstützung bei der Ausführung der Tragefunktion, denn dieser Träger bietet eine vollständige Entlastung der Hände und Arme und hält das Instrument dauerhaft in idealer Spielposition. Aber auch das Funktionsprinzip der Knopfschlinge geht nicht verloren, sondern transformiert sich im Verlauf der Zeit und findet sich noch heute bei der Gitarrenschlinge (vgl. dazu Abschnitt: [Die Gitarrenschlinge für klassische Gitarren](#)).

### 3.2.4 Genese des modernen Gurtes

Bis ins 20. Jahrhundert fehlen Anzeichen dafür, dass sich der Gurt in einer spezifischen Form ausdifferenziert hat. Sowohl auf Gemälden als auch auf Fotografien sind Schnüre, Lederriemen und Bänder als Trageelement zu erkennen, die am Endpin und an der Kopfplatte befestigt sind. Inwiefern diese Tragevorrichtungen spezifisch hergestellt wurden, müsste in weiteren Untersuchungen geklärt werden. Es scheint aber schlichtweg keine Nachfrage nach speziell angefertigten Tragegurten bestanden zu haben. Das liegt möglicherweise daran, dass dieses Hilfsmittel aus einfachen Materialien selbst hergestellt werden konnten. Gitarren Gurte in der Form wie sie heute verwendet werden, entstehen Mitte des 20. Jahrhunderts. Ein erster gesicherter Hinweis auf den spezifisch für diese Instrumentengruppe entwickelten Träger stellt ein 1953 an *Samuel Robert Sottile* erteiltes Patent dar<sup>62</sup> (Sottile 1953).

Anstoß für die Konzeption dieses spezifischen Trägers soll – so die Eigenerzählung – ein Missgeschick während eines Auftritts von Sottile gewesen sein. Bei diesem Konzert versagte die verwendete Tragekonstruktion, weshalb das Instrument zu Boden fiel und schwer beschädigt wurde. Aufgrund dieses Vorfalls machte sich Sottile auf die Suche nach einem tragfähigen und sicheren Gitarren gurt aus Leder, die aber erfolglos blieb. Dies bewog ihn, selbst ein geeignetes Hilfsmittel zu kreieren, das er bei seinen Auftritten verwendete. In weiterer Folge sollen mehr und mehr GitarristInnen seinen Gurt bestellt haben, sodass er

---

60. Beispiel für Holzösen an einer Barockgitarre: [https://scottishluteandearlyguitarsociety.files.wordpress.com/2012/07/ds\\_c8403.jpg](https://scottishluteandearlyguitarsociety.files.wordpress.com/2012/07/ds_c8403.jpg) (Stand 1.6.2016).

61. Die zusätzliche Schlaufe zur Befestigung des Trägers finden sich auf verschiedenen Gemälden wie auf dem Gemälde „Natura Morta con Strumenti Musicali“, das im Umfeld des Malers *Evaristo Baschenis* entstanden ist (<http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/2005/old-master-paintings-mio249/lot.61.html>) oder auch in *Bartholomeo Bettera* „Stilleben mit Musikinstrumente und Bücher“ aus der Mitte des 17. Jahrhunderts ([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeo\\_Bettera\\_-\\_Still\\_Life\\_with\\_Musical\\_Instruments\\_and\\_Books\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeo_Bettera_-_Still_Life_with_Musical_Instruments_and_Books_-_Google_Art_Project.jpg)) (Stand 1.6.2016).

62. Sottile gibt an, dass er diesen bereits fünf Jahre zuvor, also um 1948, erdacht hat. Diese Information ist insofern relevant, als dass die patentierte Lösung vor den ersten seriell vermarkteten Solidbody-E-Gitarren entstanden ist und seine Entwicklung somit nicht direkt mit den Problemen, die die schweren Gitarren mit sich bringen, in Verbindung steht.

begann, diesen Gegenstand unter dem Markennamen *Bobby Lee*<sup>63</sup> seriell zu produzieren. *Les Paul*, dem Sottile seinen „No-Mishap Guitar Strap“ persönlich vorgeführt hat, soll von dem Gurt angetan gewesen sein und ihm versichert haben, dass Gitarristen dieses Hilfsmittel schon seit Jahren benötigten. (Bobby Lee 2015)

Ob sich die Geschichte wirklich so zugetragen hat, müsste an anderer Stelle überprüft werden. Auf jeden Fall verbreitet sich das Design des *Bobby-Lee*-Gitarrengurtes – ein zweiteiliger Gurt mit Bügelschnalle zur Höhenverstellung und Schulterpolster – in den 1950er-Jahren und wird von konkurrierenden Unternehmen kopiert. Bis Mitte der 1960er-Jahre ist diese Form das vorherrschende Gurtmodell (siehe Abb. 11).

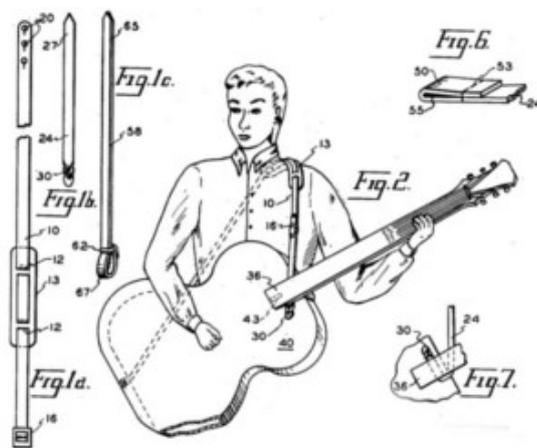


Abb. 11: Ausschnitt aus Sottiles „Guitar Strap“-Patent (Sottile 1953)



Abb. 12: Werbeseite für *Bobby-Lee*-Gurte (Bobby Lee 1950er)

Auch hier stellt sich die Frage, weshalb der „moderne“ Gitarrengurt nicht schon länger besteht, sondern erst Anfang der 1950er-Jahre aufkommt und sich durchsetzt, obwohl die Gitarre spätestens seit den 1930er-Jahren als bedeutendes Begleit- und Soloinstrument im Jazz, Blues und der Populärmusik eingesetzt wird.

Triebfeder für den Bedarf nach einem stabilen und tragfähigen Gurt ist die Entwicklung der elektrisch verstärkten Gitarre, mit der das Instrument nicht nur häufiger zum Einsatz kommt, sondern auch an Gewicht zunimmt und zudem bevorzugt in stehender Position gespielt wird. Zeitgleich mit der Entwicklung des Gitarrengurtes gelangt die „Solidbody“-E-Gitarre zur Marktreife<sup>64</sup>. Nachdem *Bigsby* bereits seit 1948 die ersten Vollholzgitarren als Einzelstücke anfertigte, brachte *Fender* 1950 mit der *Broadcaster* (aus namensrechtlichen Gründe später in *Telecaster* umbenannt) die erste serienmäßig hergestellte Solidbody-E-Gitarre

63. Sottile verwendete *Bobby Lee* als seinen Künstlernamen bei musikalischen Auftritten in den 1940er-Jahren.

64. Anstelle eines hohlen Resonanzkörpers besteht auch der Korpus dieser Instrumente aus einem massiven Holzblock, wodurch sich das Gewicht erhöht. Diese Bauweise kam davor bereits bei Hawaiigitarren zum Einsatz, die jedoch mit dem Rücken auf dem Oberschenkel liegend gespielt wurde.

auf den Markt, der in den folgenden drei Jahren weitere klassische E-Gitarrenmodelle, nämlich die *Fender Stratocaster* und die von *Gibson* hergestellte *Les Paul* folgen.

Die neue Instrumentenbauform und die Spielhaltung fördern den Bedarf nach einem zuverlässigen und sicheren Träger. Der von Sottile entwickelte Gurt war jedoch eigentlich nicht für die Solidbody-Gitarren konzipiert. Er ist so gestaltet, dass er die typische Befestigungs-Ausstattung der damaligen akustischen (inkl. Archtop-Gitarren) und halbakustischen Gitarren bedient, die in der Regel lediglich mit einem Pin ausgestattet waren. Am ersten Bobby-Lee-Gurt findet sich, wie heute noch üblich, am unteren Ende des Lederbandes ein Loch, das über den Endpin gestülpt wird. Das obere Ende ist so gestaltet, dass, wie der Name „No-Mishap-Strap“ hervorhebt, Missgeschicke, die durch das Versagen der Halterung auftreten können, vermieden werden. Im Prinzip funktioniert die Befestigung wie ein fester Griff. So wie eine Hand einen schmalen Gegenstand umschlingt, wird der Gurt mit einer Schlaufe am Instrumentenhals festgemacht, wobei es dazu zwei Möglichkeiten der Befestigung gibt. Angelehnt an die verbreitete Fixierungsform von Bändern und Schnüren kann der schmale Ledergurt um die Kopfplatte gelegt werden. Hierzu wird er unter den Saiten hindurchgeschoben. Die alternative Aufhängungsmethode nutzt den bei einigen Gitarren-Modellen bestehenden Spalt zwischen Korpus und dem freistehenden Griffbrett. Dort hinein wird der schmale Riemen geschoben. Neben einer Schlinge um den Halsfuß, so wie z.B. *Paul McCartney* den Gurt an seinem berühmten *Höfner 500/1*-Bass verwendet, kann bei diesem Befestigungspunkt das Ende auch zu einem Knoten geformt werden, sodass sich das Band an dieser Stelle verkeilt. Auf dem Beipackzettel des *Bobby Lee*-Gurtes wird dieses Tragesystem besonders empfohlen, da es das Vor- und Zurückrutschen der Gitarre beim Spielen verhindern und somit das Instrument besser fixieren soll.

Die Verwendung dieser beider Befestigungspunkte spiegelt eine wesentliche Entwicklung zum modernen Gitarrengurt wider, die in dieser Phase stattfindet. Die weite Befestigung des Gurtes, bei der das eine Ende des Trägers am Endpin und das andere Ende an der Kopfplatte festgemacht wird, ist bis zum Ende der 1940er-Jahre die typische Befestigungsmethode. Auch der an der Entwicklung der E-Gitarre beteiligte *Les Paul* und seine Frau *Mary Ford* befestigen bis Anfang der 1950er-Jahre ihre Träger auf diese Weise. An der Solidbody-E-Gitarre setzt sich diese Befestigungsmethode jedoch nicht durch, obwohl einzelne MusikerInnen wie *Sister Rosetta Tharpe* sie weiterhin verwenden und auch Fender bis Anfang der 1960er-Jahre E-Bässe mit an der Kopfplatte angebrachtem „Hootenanny-Strap-Button“ auslieferte. Die weite Befestigung bleibt typisch für akustische und halbakustische Instrumente und wird zu einer traditionellen Form der Befestigung, die besonders die Auftritte der MusikerInnen der 1950er-Jahre wie die von *Elvis* oder *Johnny Cash* und verschiedenen Country-MusikerInnen prägte (*Bob Dylan* oder *Joan Baez*).

So wie bei der zweiten Befestigungsmethode des Bobby-Lee-Gurtes beide Enden des Trägers am Instrumentenkörper befestigt sind, setzt sich auch bei der E-Gitarre der schmale Befestigungsabstand durch. Damit erlebt der aus der Mode gekommene und nicht mehr verbaute Gurtpin, der am oberen Ende des Korpus angebracht wird, eine Renaissance. Vorteil des verkürzten Aufhängeabstandes ist das Plus an Stabilität und die bessere Austarierung des Schwerpunktes des Instrumentes. Dies spielt bei den etwas schwereren Solidbody-Instrumenten eine größere Rolle, weshalb schon bei den frühen Vollholzinstrumenten die enge, am Korpus angebrachte Befestigungsmöglichkeit verwendet wird.

*Paul Bigsby* befestigt als einer der ersten an der einflussreichen, teils massiven und ab 1948 in einer kleinen Serie hergestellten *Bigsby/Travis-E-Gitarre* kleine Brücken und später Osen, an denen mit einfachem Karabiner ein Trageband festgehakt werden konnte (Dickerson 2012). Diese Befestigungsposition und -methode, die bis Anfang der 1950er-Jahre für die Gitarre nicht gebräuchlich war, hat sich dahingegen beim Banjo seit langem bewährt. BanjospielerInnen befestigen ihre Tragevorrichtung an einzelnen Stimmstiften, mit denen das Resonanzfell gespannt wird. Dazu wird eine Trageschnur am Metallelement festgebunden oder ein mit einem Haken oder Karabiner ausgestatteter Gurt eingehängt<sup>65</sup>. Diese bereits bekannte Methode adaptiert Bigsby für die Gitarre, jedoch setzt sie sich nicht durch. Mit dem metallenen Haken kommt nämlich ein neuer, problematischer Akteur ins Spiel, dessen Vorteil zwar die Gewährleistung einer einfachen, sicheren Verbindung ist. Gleichzeitig hat das Gewicht und die Härte des Metallverbindungsstückes aber zur Folge, dass der Haken durch Reibung und Aufprallen auf den Korpus – was sich aus der Bewegung mit der Gitarre ergeben kann – den Instrumentenlack beschädigt.

Aufgrund dieses Nachteils wird diese Verbindungsvariante verworfen und das nicht ganz unproblematische Pin-Loch-Prinzip (siehe dazu das vorangegangene Kapitel) setzt sich beim Gitarrenurt durch.

Als einer der ersten stattet *Leo Fender* seine frühen Solidbody-Instrumente mit dem zweiten Gurtpin aus, den er gut sichtbar am Korpus oberhalb des Gitarrenhalses befestigt (Fender 1951). Mit der in Serie gefertigten *Fender Broadcaster* bzw. *Telecaster* etabliert sich der zweite Befestigungsknopf und wird auch von anderen Gitarrenbauern wie *Gibson* oder *Gretsch* verbaut. Damit sind die letzten Voraussetzungen für den modernen Gitarrenurt geschaffen (Die verschiedenen Befestigungsarten werden auf der Abb. 12: "Werbesseite für Bobby-Lee-Gurte" ersichtlich).

Wie sich in den Ausführungen zur Technikgenese zeigt, ist das Aufkommen bzw. die spezifische Modifikation – wie sie beim modernen Gitarrenurt zu beobachten ist – eng mit Veränderungen in der Musikpraxis und bis zu einem gewissen Grad mit einem gesellschaftlichen Wandel verbunden. So kommt der Gebrauch des Lautenträgers in der Übergangszeit von der Renaissance zum Barock auf und lässt sich auf spieltechnische Entwicklungen und ästhetische Innovationen dieser Zeit zurückführen. Der moderne Gitarrenurt wiederum entsteht fast zur gleichen Zeit wie die ersten seriell erzeugten Solidbody-E-Gitarren. Auch hier lässt sich eine kulturgeschichtlicher und sozialer Umbruch festmachen. Das Instrument und die mit ihm verbundenen Spielpraktiken prägen die ab den 1950er-Jahren erfolgreiche (gitarrenlastige) Rock- und Popmusik, die wiederum eng mit vielen Strömungen der Jugendkultur nach 1945 verbunden sind. In beiden Fällen wird auch sichtbar, dass der neue bzw. modifizierte Akteur dann an Relevanz gewinnt und hinzugezogen wird, wenn sich die Konstellationen in der Musikpraxis so verändern, dass diese sich mit den bisherigen Handlungsmodellen nur schwer oder problembehaftet bewältigen lassen. Sowohl die Integration des Trägers als auch die Modifikation des Gurtes stellen somit Lösungen für sich langsam abzeichnende Probleme in der Musikpraxis dar. Darüber hinaus zeichnet sich in beiden Fällen ein Entwicklungsprozess ab, bei dem zu Beginn mehrere unterschiedliche Lösungsansätze entstehen, die im Verlauf der Zeit durch die Erfahrungen im praktischen Vollzug modifiziert bzw. verworfen werden.

---

65. Diese Befestigungsmethode wird beispielsweise auf dem Bild von den *Almanac Singers* (1941) sichtbar. *Pete Seeger*, der in dieser Gruppe das Banjo spielt, hat – im Gegensatz zum Gitarristen – die Trageschnur am Resonanzkörper des Instrumentes befestigt: <http://www.woodyguthrie.de/getthee.html> (Stand 1.6.2016)

### 3.3 Form und Material des Trägers

Da der Gurt die Tragefunktion nicht wie ein menschlicher Akteur erledigen kann, muss die Aufgabe übersetzt werden. In der Übersetzung findet eine Transformation der menschlichen Praktik in kausale Wirkungszusammenhänge statt. Die verschiedenen Funktionen, die erfüllt werden müssen, damit der Gurt als Träger erfolgreich ist, gehen aus eigenen technischen Lösungen hervor (hierin liegt die Übersetzung), die sich gänzlich von der menschlichen Handlungsform unterscheiden. In dieser Transformation kommt es auch zur Verteilung der Aufgaben auf bestimmte Elemente bzw. Teilakteure des Gegenstandes, wobei beim Gitarrengurt zwei wesentliche Übersetzungen und Delegationen beobachtet werden können. Zum einen wird das Festhalten des Instrumentes an das Pin-Loch-Netzwerk übertragen und zum anderen übernimmt die Auflagefläche des Gurtes die Tragefunktion (wobei diese nur unter der Prämisse funktioniert, dass sie das Gewicht an die MusikerIn weitergeben kann). Dieser zweite Funktionszusammenhang, also die Art und Weise, wie der Gurt seine Tragefunktion erledigt, soll im folgenden Kapitel thematisiert werden. Die körperlichen Ausformung des Objekts und das Charakteristika der verarbeiteten Materialien bestimmen nicht nur die Funktionsweise der technischen Lösung, sondern auf sie gehen auch verschiedenste Bedingungen und Möglichkeiten zurück, die in der musikalischen Praxis bedeutsam werden, und deshalb bereits die Wahl des Gurtes beeinflussen.

In Ratgebern und Foren wird auf verschiedene Kriterien verwiesen, die sich aus der Interaktion mit dem Gitarrengurt ergeben, und deshalb in der Entscheidung für einen bestimmten Träger berücksichtigt werden sollen. So empfehlen die Autoren des Handbuchs *Gitarre für Dummies* besonders auf die Bequemlichkeit und das Aussehen<sup>66</sup> des Gurtes zu achten.

„Die erste Regel bei der Wahl eines Gitarrengurtes ist, dass Sie den bequemsten Gurt nehmen sollten, den Sie sich leisten können. Wenn Sie eine Gitarre längere Zeit an Ihrer Schulter hängen haben, kann das sehr unangenehm werden. Je besser der Gurt ist, desto mehr schützt er Ihre Muskeln vor Verspannungen und Ermüdungserscheinungen. Der zweite Entscheidungsfaktor für den Kauf eines Gitarrengurtes ist sein Aussehen. Der Gitarrengurt muss Ihnen gefallen, da seine Funktion nicht nur praktischer, sondern auch ästhetischer Natur ist.“ (Chappell, Phillips u. a. 2012, S. 305)

Da die MusikerIn sich auf ihren Kooperationspartner verlassen will, aber ihm, aufgrund seiner Nebenrolle in der musikalischen Praxis, nicht zu viel Aufmerksamkeit entgegen bringt, werden Praktikabilität, die Langlebigkeit des Trägers und seine zuverlässige Funktionsweise zu relevanten Entscheidungsfaktoren (vgl. Weissman 2010). All diese Kriterien sind nicht nur eng an das Design des Gurtes und die zum Einsatz kommenden Materialien gekoppelt, sondern treiben mitunter auch die Weiterentwicklung und Modifikation des Trägers voran.

---

66. Das Aussehen des Gurtes wird erst im Abschnitt *Gestaltung* thematisiert, da es für die Tragefunktion, die in diesem Abschnitt besprochen wird, nicht direkt von Bedeutung ist.

### 3.3.1 Der Schultergurt

Das bereits thematisierte Problem, das zur Formgestaltung des Gurtes beiträgt, ist der ständige Zug der Schwerkraft, durch den besonders die schwereren elektrisch verstärkten Instrumente bei regelmäßiger oder andauernder Verwendung zur Belastung werden. Da der Gurt aufgrund seiner Funktionsweise das Instrumentengewicht auf den Oberkörper der MusikerIn überträgt, können Schultermuskulatur und Rücken unter der Inanspruchnahme leiden, und damit nicht nur zu Schmerzen führen – es kann auch zu Schädigungen wie Thrombosen in den jeweiligen Körperpartien kommen (vgl. Stainsby, Muir u. a. 2012). Diese problematische Konsequenz treibt die Modifikation des Gurtes an, durch welche die Belastung minimiert und der Komfort erhöht werden soll.

Hinsichtlich der Bequemlichkeit kann die einfachste und billigste Variante des Gitarrengurtes, die auch in Eigenregie hergestellt werden kann, wenig mithalten. Um ein Instrument auf den Schultern zu tragen, reicht es, eine Schnur oder einen Strick an den Knöpfen oder am Endpin und der Kopfplatte festzuknoten. Diese Form des Hilfsmittels hat eine sehr lange Tradition, wobei sie auf Fotografien, die zwischen Ende des 19. Jahrhunderts und Mitte der 1940er-Jahre entstanden sind, besonders häufig zu erkennen ist.

Neben dünnen Schnüren, die vor allem Personen niedriger Gesellschaftschichten verwenden, kommen bis in die 1950er-Jahre (und danach noch vereinzelt) auch bunte Kordeln zum Einsatz, die zum Teil mit Quasten verziert wurden. Spätestens ab den 1920er-Jahren erreicht diese aufwändigere und dekorative Variante der Schnur eine weite Verbreitung und wird von MusikerInnen verschiedenster Musikrichtungen verwendet. Neben CountrymusikerInnen<sup>67</sup>, BluesmusikerInnen<sup>68</sup> oder bekannten Persönlichkeiten der damaligen Jazz-Szene<sup>69</sup> war die Kordel besonders bei Interpreten der Western- bzw. Cowboy-Musik<sup>70</sup>, die als Cowboys kostümiert ihre Lieder vortrugen (Singing-Cowboys), ein beliebter und wichtiger Bestandteil des Outfits. Dass Schnur und Kordel heute kaum noch von MusikerInnen verwendet werden, liegt vor allem an ihrem geringen Komfort, denn der dünne Faden schneidet sich aufgrund der kleinen Auflagefläche beim Tragen stark in die Haut ein. Bei der akustischen Gitarre fällt die Belastung aufgrund des geringen Instrumentengewichtes nicht so stark auf, jedoch wird sie bei schweren E-Gitarren und -Bässen schnell unerträglich. Trotzdem wird das unangenehme Hilfsmittel weiterhin angeboten<sup>71</sup> und es kommt auch noch vereinzelt zum Einsatz. Dies liegt am Symbol- bzw. Verweischarakter des Gegenstandes, denn mit dem Befestigen einer Kordel können MusikerInnen ihre historischen Instrumente so ausstatten, dass sie der Gebrauchsform der 1930er- oder 1940er-Jahre entsprechen oder aber ein stilechtes Erscheinungsbild hervorbringen, das auf Folk- und Western-MusikerInnen dieser Zeit verweist. Mit dem Fokus auf eine

---

67. Beispielsweise *Maybelle Carter* ([https://retrorambling.files.wordpress.com/2013/12/312\\_the-carter-family.jpg](https://retrorambling.files.wordpress.com/2013/12/312_the-carter-family.jpg)) und *Hank Williams* ([http://www.billboard.com/files/stylus/106420-hank\\_williams\\_617.jpg](http://www.billboard.com/files/stylus/106420-hank_williams_617.jpg)) (Stand 1.6.2016)

68. Beispielsweise *Blind Willie McTell*, *Lead Belly* (<http://www.mtv.com/artists/leadbelly/>) und *Blind Lemon Jefferson* (<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Blindlemonjeffersoncirca1926.jpg>) (Stand 1.6.2016)

69. Beispielsweise *Johnny Smith* ([http://downbeat.com/images/JohnnySmith\\_2151.jpg](http://downbeat.com/images/JohnnySmith_2151.jpg)) oder *Les Paul* (<https://theinvisibleagent.files.wordpress.com/2011/06/les-paul.jpg>) (Stand 1.6.2016)

70. Beispielsweise *Roy Rogers*, *Gene Autry* ([http://www.otrr.org/4img/details.php?image\\_id=5040](http://www.otrr.org/4img/details.php?image_id=5040)) oder *Reg Lindsay* ([journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/Article/82](http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/Article/82)) (Stand 1.6.2016)

71. Im Internet besteht ein Markt für „Vintage Guitar-Ropes“, wie zum Beispiel unter: <http://www.folkwaymusic.com/merchandise/id.4/> (Stand 1.6.2016).

originale und damit auch authentische Ausstattung wird noch heute der unkomfortable Träger in Kauf genommen.

Um die Belastung, die sich aus der spezifischen Übersetzung der Tragefunktion ergibt, zu reduzieren und damit den (schmerzhaften) Faktor in der Interaktion zwischen MusikerIn und Tragehilfe zu minimieren, haben verschiedene Modifikationen stattgefunden, die sich in der Gurtform abzeichnen. Ein wichtiger Lösungsansatz, der aus den Erfahrungen mit Schnur und Kordel abgeleitet werden kann, ist die Verteilung des Instrumentengewichtes auf einer möglichst großen Auflagefläche. Grundsätzlich gilt, je breiter ein Gurt ist, umso besser verteilt er das Gewicht und entlastet damit die TrägerIn. Hinzu kommt, dass eine breite Auflagefläche eine höhere Reibung erzeugt, wodurch der Gurt besser an seiner Position haftet und das Instrument in der gewünschten Spielposition verharrt. Diese positiven Wirkungszusammenhänge liegen den bis zu zehn Zentimeter breiten Gurten zugrunde, die wegen des hohen Instrumentengewichtes häufig von BassistInnen genutzt werden<sup>72</sup>.

Mit dem besonders breiten Gurt lässt sich zwar die Belastung reduzieren, die sich auf Schulter und Rücken ergibt, jedoch verändert sich damit die Eigenschaften und Wirkungsweise des Trägers. Daraus ergeben sich Konsequenzen für den praktischen Vollzug, denn trotz der Vorzüge kann ein derartig geformter Gurt in lebhaften bzw. bewegten Inszenierungen als unhandlich und unangenehm wahrgenommen werden. Dieser Eindruck wird zudem bei wenig beanspruchten und damit starren Ledergurten weiter verstärkt<sup>73</sup>. Der Träger kann aufgrund der Breite ungünstig auf der Schulter zum Liegen kommen, sodass er sich, verstärkt durch leichte Bewegungen, in die Hals- und Nackenmuskulatur der MusikerInnen einschneidet. Da sich durch die große Auflagefläche auch die Beweglichkeit des Gurtes reduziert, wird es schwieriger, die Auflageposition zu variieren. Diese für die Musikpraxis problematischen Eigenschaften verschwinden bei schmälere Gurten, die aufgrund der kleineren Auflagefläche jedoch eine geringere Entlastungsfähigkeit bieten. Da Gitarren und die meisten E-Gitarren ein geringeres Instrumentengewicht (als E-Bässe) aufweisen, reicht die Entlastung, die ein schmaler Träger bietet, aus – in der Regel kommen 50 - 65 mm breite Gurte zum Einsatz. Besonders die vielfältigen Bühnen-Bewegungselemente, die GitarristInnen in ihrer Inszenierung einbauen, lassen sich mit dem schmalen Gurt reibungsloser vollziehen.

Eine andere Möglichkeit, um der in der Tragefunktion des Schultergurtes bestehenden Belastung entgegenzuwirken, ist die Einbindung weiterer Akteure. Mit Hilfe einer Schultermatte, die auf den Träger aufgefädelt wird, kann die Auflagefläche verbreitert werden. Diese Erweiterung steigert nicht nur den Tragekomfort, sondern ermöglicht auch den Einsatz von recht schmalen Trageriemen (ca. 20 mm breit). Aufgrund der geringen Breite fallen die schmalen Gurte in der Musikpraxis kaum auf (bzw. drängen sich

---

72. Aber auch unter GitarristInnen sind solche Gurte zu finden. Neben dem Bluesgitarristen *Stevie Ray Vaughan*, dessen Erscheinungsbild wesentlich durch den breiten mit Noten verzierten Gitarrenurt geprägt ist, fällt auch bei *Frank Zappa* zeitweise das breite Trageband auf.

73. Beispielsweise: „I prefer thin straps (1 3/4" wide is what I'm using these days...); wide straps always ended up chafing against my neck. But, I move around alot, and move the guitar around alot while I play.“ (mudfinger 2010), „I honestly think it is too wide - the edge cuts into my (massively hyperdeveloped .... ha ha) trapezius muscle and that side ends up bearing all the weight. Maybe a 3" would be right, and I'm sure after a year the leather would wear in and work great, but for now I went back to my regular old 2.5" Ernie Ball cheap dyed cotton straps.“ (rmconner80 2010); weitere Diskussionen unter: <http://www.thegearpage.net/board/index.php?threads/how-wide-is-your-strap.720909/>, oder <http://acousticguitarstrap.com/> (Stand 1.6.2016)

auch nicht auf) und ermöglichen bestimmte Funktionsweisen, wie die Befestigung des Trägers an der Kopfplatte des Instrumentes. Im Gegensatz zu einfachen, dünnen Schultermatten, sind aktuelle Schulterkissen zudem mit einer weichen Polsterung, meist aus Schaumstoff oder Neopren, ausgestattet. Die weichen Stoffe absorbieren durch ihre Elastizität den bestehenden Druck auf Rücken und Schultern. Somit ist auch diese Erweiterung des Netzwerkes ein Lösungsansatz, um die Probleme, die sich aus der Übersetzung der Tragefunktion ergeben, zu minimieren.

Die verschiedenen Formen und Erweiterungen, die die Gestalt des Schultergurtes bestimmen, dienen also dazu, auf unterschiedlichste Art und Weise Abhilfe für den problematischen Wirkungszusammenhang zu schaffen und den Komfort zu steigern, wobei sich daraus auch neue Probleme ergeben können. Auch wenn sich durch die Modifikationen des Gurtes die Tragebedingungen laufend verbessern, bleibt die einseitige Belastung auf Rücken und Schulter (zumindest in abgeschwächter Form) immer bestehen. Diese Eigenheit geht aus der speziellen Form der Übersetzung der Trageaufgabe hervor, die der Funktionsweise des Schultergurtes zugrunde liegt. Aufgrund der bestehenden Belastung, durch die MusikerInnen vermehrt mit körperlichen Beschwerden kämpfen, sind im Verlauf der Zeit neue Trägervarianten entstanden, die einem abgeänderten Übersetzungsprinzip folgen.

### **Alternativen zum Schultergurt**

Mit unterschiedlichen Trägerformen wird versucht, eine Umverteilung des Gewichts zu erreichen und die Belastung auf diese Weise teilweise oder vollständig auf andere Körperpartien zu übertragen. Zwar bleibt das grundsätzliche Funktionsprinzip der Lastübertragung vom Träger auf den Körper erhalten, jedoch wird es in der Übersetzung um das Kriterium der Minimierung der einseitigen Belastung erweitert. Um dies zu erreichen, muss die Tragemethode verändert werden, was meistens durch die komplexere Gestaltung des Hilfsmittels geschieht.

Dies zeigt sich bei Spielhilfen, die – wie Babytragen – das Gewicht anhand von zwei Tragebändern auf beide Schultern verteilen. Dieses Tragesystem gibt es in den vielfältigsten Ausführungen, wobei die Do-It-Yourself-Spielart darin besteht, dass zwei getrennte Schultergurte an den Pins montiert und am Rücken überkreuzt über die Schulter geführt werden. In der professionellen Ausführung sind die Träger zu einem Tragegeschirr vernäht, das die MusikerIn zunächst anziehen muss, bevor sie das Instrument vollständig befestigen kann. Dies hat – wie ich weiter unten noch ausführen werde – Konsequenzen für die Spielpraxis. Hinzu kommt, dass für den Einsatz des Tragegeschirrs häufig ein weiterer Pin befestigt werden muss, wodurch der Gebrauch nicht unmittelbar gewährleistet ist.<sup>74</sup>

Mit der Verlagerung des Gewichtes auf die Hüfte wiederum, ist es möglich, eine vollkommene Entlastung der Schulter-Rückenpartie zu erreichen. Damit der Träger nicht abrutscht, muss er dazu wie ein Bauchgurt bzw. Gürtel um die Taille geschlungen werden. Diese veränderte Tragefunktion wendet beispielsweise *Steve Albini*, Gitarrist der Post-Hardcore-Band *Shellac* an, wobei er eine individuelle Lösung entwickelt hat, die zu einem Markenzeichen für seinen Spielstil geworden ist. Er befestigt seine Gitarre an einen um den Bauch geschlungenen einfachen, aber extralangen Schultergurt (siehe Abb. 13). Zwar ist diese Methode leicht

<sup>74</sup>. Beispiele für Tragegeschirre: <http://www.slingerstraps.com/>, oder <http://www.musiciansfriend.com/guitar-straps/slider-straps-dual-shoulder-strap> (Stand 1.6.2016)



Abb. 13: DIY-Hüftgurt von Steve Albini (Jarpa 2008)



Abb. 14: Schulter-Hüftgurt bei Jack Whites Auftritt am Fuji Rock Festival 2012 (Summers 2012)

zu imitieren und es gibt auch von *Albini* Informationen hinsichtlich der Anwendung, jedoch erscheint die Befestigungstechnik gewöhnungsbedürftig, besonders da sich eine extrem tiefe Spielposition ergibt<sup>75</sup>. Professionelle Produzenten versuchen mit den von ihnen entwickelten Bauchgurten das Problem der tief hängenden Gitarre, die sich durch die Auflage auf der Hüfte automatisch ergibt, zu vermeiden. Um das Instrument mit diesen speziellen Trägern in eine höhere Spielposition zu heben, ist es jedoch auch hier notwendig, einen weiteren Pin unterhalb des Gitarrenhalses zu montieren.

Schließlich besteht auch die Möglichkeit einer Kombination von Schulter- und Hüftgurt, die das Gewicht je nach Bauform auf eine oder beide Schultern und die Hüfte verteilen soll (siehe Abb. 14)<sup>76</sup>. Die Zusammensetzung der beiden Trageprinzipien ermöglicht die Nutzung des Hüftgurtes, ohne dass das Instrument in einer extrem tiefen Position hängt.

Obwohl alle drei alternativen Tragevorrichtungen eine bessere Verteilung der bestehenden Belastung auf den Körper versprechen, kommen sie bei Live-Auftritten bisher kaum zum Einsatz. Dies liegt daran, dass das Funktionsprinzip, mit dem die Entlastung erreicht wird, Konsequenzen für die Aufführungspraxis hat. Sowohl die neuartige Befestigung um die Taille als auch die Verwendung von mehreren Tragebändern haben zur Folge, dass die MusikerIn die Tragevorrichtung nicht mehr nur umhängen, sondern anziehen bzw. festschnallen muss, wodurch das Instrument eng an die MusikerIn gebunden wird. Diese Fixierung bewirkt, dass viele Gesten und Inszenierungsformen – wie zum Beispiel das Spielen hinter dem Kopf – gar nicht mehr oder nur noch eingeschränkt möglich sind. Abgesehen vom Einfluss auf die Inszenierungspraxis ist die Verwendung der alternativen Spielhilfen etwas aufwändiger als die des etablierten Schultergurtes. So muss das Instrument zum Teil mit zusätzlichen Pins ausgestattet werden und das An- und Ablegen der Gitarre ist mit zusätzlichen Handgriffen verbunden.

<sup>75</sup>. Diskussion zur Verwendung des Hüftgurtes inklusive kurzer Erklärung von *Steve Albini* finden sich im electricalaudio.com-Forum: <http://www.electricalaudio.com/phpBB/viewtopic.php?f=5&t=40658> (Stand 1.6.2016)

<sup>76</sup>. *Jack White* verwendete einen derartigen Träger 2012 bei mehreren Auftritten, unter anderem im New Yorker Roseland Ballroom oder am Fuji Rock Festival in Japan. Dabei fällt besonders der über die rechte Schulter verlaufende Gurt auf.

Abgesehen von diesen Einflussfaktoren ist der Grund für die geringe Verbreitung auch darin zu suchen, dass sich die Gurt-Sonderformen erst im Verlauf der letzten Jahrzehnte herausgebildet haben, und nur von wenigen der großen Gitarrengurtproduzenten hergestellt werden. Im unübersichtlichen Angebot großer Vertriebsfirmen sind sie lediglich vereinzelt enthalten, sodass ihr Auffinden stark erschwert wird. Dies liegt auch daran, dass diese Produkte bis jetzt vorwiegend von einer kleinen Gruppe von MusikerInnen wahrgenommen wird, nämlich von denjenigen, die über längere Zeit besonders schwere Instrumente spielen und denjenigen, die Probleme mit Rücken oder Schulter haben<sup>77</sup>.

Schließlich fehlt aufgrund der geringen Verbreitung unter musikalischen Vorbildern die Akzeptanz für diese Form, sodass die sich ergebende Erscheinungsform als eigenwillig bzw. wenig attraktiv wahrgenommen wird<sup>78</sup>.

An den hier vorgestellten Variationen und Erweiterungen des Schultergurtes sowie an den alternativen Trägervorrichtungen zeigt sich, dass bereits die Form des Gegenstandes eng mit den Musik- und Inszenierungspraktiken verbunden ist. Die Eigenschaften, die sich aus dem Design ergeben, bestimmen nicht nur die Beziehung zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren, sondern fördern die Weiterentwicklung des Trägers und werden zum wesentlichen Auswahlkriterium. Dass eine bereits bestehende und bewährte Übersetzung wie der einfache Schultergurt modifiziert wird, macht deutlich, dass schon kleinste Eigenheiten des Gegenstandes einen Unterschied im Handlungszusammenhang machen können. Diese Eigenschaften stehen in einer engen Beziehung zu Formen und Entwicklungen in der Musikpraxis. Deutlich wird dies beispielsweise am Kontext der Elektrifizierung der Gitarre und des Basses. Im Zuge dieser technischen Modifikation nimmt das Instrumentengewicht zu, sodass die bewährte, auf leichtere Instrumente ausgerichtete Delegation zur Belastung wird. Die etablierte Aufführungspraxis verstärkt dieses Problem (mehr dazu im Kapitel [Gurt und Performance](#)), da das ganze Gewicht durch langes Spielen in stehender Position auf Rücken und Schulter liegt. Es verwundert also nicht, dass es mit den Veränderungen in der Musikpraxis zu einer Modifikation des Gurtes kommt.

Neben der Verbindung zur Musikpraxis fällt auf, dass die Form des Gegenstandes durch verschiedene Wissensbestände bestimmt wird, die in die technische Lösung einfließen. So können bereits bestehende Gegenstände – wie Schultergurte oder Tragegeschirre – als Inspirationsquelle oder Vorbilder dienen oder durch das Wissen um spezielle Funktionsweisen – etwa eine breite Auflagefläche – eine Modifikation vorantreiben. Wie sehr Erfahrungswerte in Gegenständen überdauern können, zeigt sich an der Gitarrenschnalle für die klassische Gitarre, die ich im folgenden Kapitel thematisieren werde. Ähnlich wie die alternativen Trägervorrichtungen unterscheidet sich diese Schnalle wesentlich vom Schultergurt, jedoch vollführt sie die gleiche Tragfunktion mit einer ähnlichen Übersetzungslogik.

---

77. „Für mich, als Gitarrist mit 2 fachem Bandscheibenvorfall leider eine Pflichtinvestition - warum auch sonst sollte man sich einen solchen Gurt zulegen?“ (Maik T. 2010)

78. „Cool ist es zwar nicht, aber..“ (Maik T. 2010), „dabei sieht man aus wie ein Polizist mit Schulterhalter“ (*Kundenbewertung: LM Bass Strap Slider 901LT* 2010)

### 3.3.2 Die Gitarrenschlinge für klassische Gitarren

Für die akustische Gitarre hat sich schon seit langem eine gänzlich eigene Tragehilfe ausgebildet. Diese besteht aus einem Trageband, das am unteren Ende zusammengenäht ist, wodurch sie die Form einer Schlinge aufweist. Am meist schmalen bandförmigen Ende ist ein kleiner, breiter Haken befestigt, der als Halte- und Verbindungselement anstelle des Pin-Loch-Netzwerkes dient. Bevor die MusikerIn das Instrument in die Hand nimmt, legt sie sich die Schlinge um den Hals. Damit hängt der Träger hinter dem Instrument herab, sodass das Häklein von unten in das Schallloch eingehängt wird. Die Gitarre kann nun mit ihrer Taille auf das unter dem Instrument hervorlaufende schmale Band abgelegt werden, sodass das Instrumentengewicht in der Regel auf dem Nacken der MusikerIn liegt (siehe Abb. 15).

Im Gegensatz zum Schultergurt findet bei diesem Tragesystem keine vollständige Delegation der Tragefunktion statt, denn die Schlinge kann nur durch die Unterstützung der MusikerIn ihre Aufgabe erfüllen. Der kleine Haken zieht das Instrument nach vorne, sodass immer eine Hand an der Gitarre angelegt werden muss, um das Kippen nach vorne zu verhindern. Außerdem benötigt es aufgrund des einzelnen Auflagepunktes auch in horizontaler Richtung eine Stütze. Im Gegensatz zum Schultergurt kann der Akteur die Hände der MusikerIn nicht vollständig befreien, sondern nur für eine Entlastung und Unterstützung sorgen. Somit setzt – etwas überraschend – die Gitarrenschlinge die Funktionsweise des in der Renaissance etablierten Knopf-Schlingen-Trägers fort.

Es stellt sich die Frage, weshalb sich diese alternative Variante über die Zeit bis heute erhalten hat, obwohl der Schultergurt eine vollständige Übernahme der Aufgabe ermöglicht. Ähnlich wie der Schultergurt ist diese Variante simpel gestaltet, arbeitet verlässlich und lässt sich schnell montieren und abnehmen. Die von ihr gebotene Entlastung reicht aus, um die Beweglichkeit der Finger zu gewährleisten und das Instrument im Stehen oder im Gehen spielen zu können. Auch auf Befestigungsknöpfe, die bei klassischen Gitarren selten verbaut sind, kann durch die Zuhilfenahme des Häkleins vollständig verzichtet werden, womit das Instrument nicht mit außermusikalischen Elementen erweitert werden muss.

Hinzu kommt, dass die Schlinge recht unauffällig eingesetzt werden kann, wie es bei mexikanischen *Mariachi*-Bands mitunter zu beobachten ist. Bei den in ländlicher Tracht auftretenden Musikgruppen ist der Gebrauch der Gitarrenschlinge unter GitarristInnen verbreitet, wobei sie diese in der Anwendung adaptieren. Statt die gesamte Last des Instrumentes auf den Nacken zu übertragen, schlüpfen sie mit dem Arm der Greifhand durch die Schlinge, wodurch das Gewicht ähnlich wie bei anderen Gurten auf einer Schulter lastet. Durch das eng am Körper anliegende Trageband und den nur in der Körpermitte bestehende Verbindungspunkt ist es möglich, die Trachtenjacke über der Schlinge zu tragen, sodass der Gurt (bis auf das Verbindungsband mit Häkchen am Schallloch) vollständig verschwindet. Damit zeigt



Abb. 15: Markante Gitarrenschlinge bei Willie Nelson (Philpot 2009)

sich auch hier – ähnlich wie beim Mülhsteinkragen – eine gesellschaftlich bedingte Hierarchie unter den Artefakten: Der Träger wird der gepflogenen Kleidungspraxis untergeordnet.

Zwar ist die Gitarrenschlinge für die klassische Gitarre kein Gurt, aber sein Entstehungs- und Gebrauchszusammenhang baut auf den gleichen Anforderungen von Beweglichkeit und Entlastung auf. All den unterschiedlichen Trägerformen ist gemein, dass sie nicht nur im Handlungszusammenhang mitwirken, sondern die Handlung selbst beeinflussen. Je nach Gestaltungen und Modifikationen ergeben sich verschiedenste Möglichkeiten und Einschränkungen, die die Praktik prägen. So bietet der Schultergurt hohe Beweglichkeit und Entlastung der Hände, jedoch geht die gesamte Belastung auf Rücken und Schulter. Bauchgurt und Tragegeschirr verteilen die Belastung auf andere Körperteile, jedoch verändert sich der Umgang mit und die Beweglichkeit des Instrumentes, sodass manche Gesten mit der Gitarre – unter anderem die, bei denen die MusikerIn das Instrument schnell vom Körper löst – behindert oder unmöglich werden. Die Gitarrenschlinge wiederum lässt sich leicht umhängen, am Instrument einfach befestigen und gut verstecken, jedoch bietet sie nicht die vollständige Entlastung der Hände. Abgesehen von der Auswirkung auf die Inszenierung legen die unterschiedlichen Träger Konventionen offen, die die Wahl und den Gebrauch des Gurtes beeinflussen. Neben dem gewünschten Erscheinungsbild, durch das dem einfachen Schultergurt der Vorzug gegeben wird, zeigt sich, dass bereits die verbauten Pins die Wahl des Gurtes beeinflussen. Gibt es keinen – was eigentlich nur bei akustischen Gitarren vorkommt – wird die Gitarrenschlinge eingesetzt. Bei einem verbauten Pin, bindet die MusikerIn den Schultergurt an der Kopfplatte fest. Dass Träger, für die eine größere Anzahl an Pins benötigt werden, bis jetzt wenig zu sehen sind, liegt möglicherweise daran, dass das Befestigen eines neuen Pins eher ein Hemmnis darstellt.

### 3.3.3 Material

Nicht nur die unterschiedlichen Formen, sondern auch die verschiedenen Materialien tragen dazu bei, dass es ein überwältigendes Angebot an Gitarren Gurten gibt. Diese Fülle weckt den Anschein, dass es sich hierbei lediglich um eine Angebotsdiversifikation handelt, wie es für die Konsumgesellschaft üblich ist. Diese Auffassung mag bis zu einem gewissen Grad stimmen, jedoch zeigt sich in der detaillierten Betrachtung, dass die unterschiedliche Ausgestaltung der Artefakte zunächst aus Problemen und Erfahrungen resultiert, die sich im praktischen Umgang mit den Gegenständen ergibt. Das gilt nicht nur – wie bereits ausgeführt – für die Form sondern auch für das verarbeitete Material, das ebenfalls unterschiedlichste Eigenschaften, Möglichkeiten und Widerstände bündelt, die für die musikalische Performance von Bedeutung sind. Da die optische Ausgestaltung des Gurtes, die ein wichtiger Aspekt des Trägers ist und vom verarbeiteten Material abhängt, auf den physikalischen Wirkungszusammenhang keinen Einfluss hat, wird sie erst im nächsten Kapitel (im Abschnitt: [Gestaltung](#)) thematisiert.

Gurte werden aus den unterschiedlichsten Werkstoffen angefertigt, wobei vorwiegend Textilien (Kunst- oder Naturfasern) und Leder zum Einsatz kommen (vgl. Kottke 2013). Gemeinsam ist all den verarbeiteten Stoffen ihre Flexibilität, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß. Dadurch ist dem Gegenstand eine Anpassungsfähigkeit und Beweglichkeit eingeschrieben, die besonders für den Tragekomfort von großer Bedeutung ist. Im Gegensatz zu einem starren Objekt passt sich der Gurt der jeweiligen Körperform und

Position an, sodass immer ein Maximum der Gurt-Auflagefläche am Körper anliegt. Zudem fördert die Beweglichkeit des Materials auch die Beweglichkeit des Instrumentes, wodurch viele der Inszenierungsformen, die man von GitarristInnen und BassistInnen kennt, erst möglich werden. Abgesehen davon erleichtert ein flexibles Material den Transport, denn im Gegensatz zu einem Gestell, das nur in seine Einzelteile zerlegt werden kann, lassen sich die meisten Gurte in eine handliche Form rollen oder falten und einfach in Koffer oder Taschen verstauen. Abgesehen von Leder und Textilien kommen vereinzelt auch andere Materialien zum Einsatz, wobei auch bei diesen die Flexibilität an oberster Stelle steht. So verwendete *Santana* beispielsweise ein Zeit lang einen Träger aus verketteten Holzplatten und *Zakk Wylde* befestigte seine Gitarre an einer Eisenkette. Wie hoch der Komfort und die Praktikabilität dieser auffällenden Träger ausfällt, kann hier nicht bestimmt werden, jedoch liegt es nahe, dass solche Gurte vor allem aus optischen Gründen verwendet wurden.

Neben der Flexibilität weisen die Materialien verschiedene Eigenschaften auf, die zu Einflussfaktoren in der Gestaltung der Handlung werden können. Leder dient schon seit jeher als geeignetes Material für alle möglichen Arten von Trägern. Deshalb überrascht es auch nicht, dass der erste patentierte Gurt hieraus gefertigt wurde und es bis heute sowohl bei einfachen wie auch hochwertige Tragehilfen verarbeitet wird. Das durch Gerben aus tierischen Häuten hergestellte Material ist langlebig und zeichnet sich durch seine robusten Eigenschaften aus. Um Leder mechanisch zu beschädigen, benötigt es einen höheren Kraftaufwand, sodass Verkanten, Hängenbleiben und Reißen nicht unmittelbar zu einem Schaden führen. Die Festigkeit und Stabilität des Werkstoffes, die seine Zuverlässigkeit gewährleisten, bedingen auch eine gewisse Rigidität des Materials. Diese ermöglicht ein gleichmäßiges Verteilen des Gewichtes auf die Auflagefläche. Trotz der Steifheit ist Leder beweglich und biegsam, wodurch das Material die geforderte Flexibilität erfüllt. Mit der Dauer der Verwendung nimmt die Elastizität zu, sodass der Riemen immer weicher und damit angenehmer zu tragen ist.

Zu Beginn können Ledergurte hingegen etwas starr sein. Dies gilt besonders für breite Träger, denn aufgrund ihrer Materialeigenschaften passen sie sich nicht allen Bedürfnissen der MusikerIn an. Der Komfort wird zudem durch das höhere Gewicht, das sich aus der Dichte des Materials ergibt, beeinflusst.

Abgesehen von den Konsequenzen beim Gebrauch des Gegenstandes, spielt das Material auch in finanzieller Hinsicht eine zentrale Rolle. Nicht nur die Gewinnung und Herstellung des Werkstoffes, sondern auch das Vernähen zu einem Gurt ist mit einem größeren Aufwand verbunden. Aus diesem Grund sind Ledergurte bereits in der günstigsten Form teurer als Tragevorrichtungen aus anderem Material. Mit steigender Qualität des Leders, der Dicke des verarbeiteten Materials und der Komplexität des „Schnittes“ nimmt auch der Preis zu und kann im unteren Drittel eines dreistelligen Betrags liegen.

Demgegenüber können textile Gitarrengurte weitaus günstiger produziert werden. Diese bestehen aus verwobenem Garn, wobei anfangs natürliche Produkte wie Baumwolle oder Hanf, heute aber vorwiegend Kunstfaser, besonders Nylon oder Polyester, verarbeitet werden. Textile Gurte weisen ein geringes Gewicht auf und sind weniger starr als Ledergurte, sodass sie sich vom ersten Tragemoment an an die Körperform anpassen. Gleichzeitig sind die aus Naturfasern hergestellten Gurte weniger langlebig, denn das verarbeitete Material kann nicht nur durch kleinere Krafteinwirkungen beschädigt werden, sondern sich auch durch

intensive Verwendung abnutzen (vgl. Weissman 2010, S. 42<sup>79</sup>). Da sich Textilien aufgrund der fehlenden inneren Rigidität nicht zur Befestigung an den Pins eignen, müssen die Enden mit einer kleinen Lederfläche oder Kunststoffschnallen ausgestattet werden.

Neben diesen allgemeinen Materialeigenschaften weisen die Werkstoffe unterschiedliche Eigenschaften auf, die im praktischen Vollzug bedeutsam werden können.

Beispielsweise kann Schweiß, der sich durch den Aufführungskontext (Scheinwerferlicht und körperlichen Anstrengung) ergibt, die wahrgenommenen Materialeigenschaften verändern, sodass der Gegenstand im Gebrauch plötzlich unangenehm wirkt. Abgesehen von Nylon gelten alle Materialien als atmungsaktiv, weshalb sie sich auch bei schweißtreibenden Auftritten als praktikabel erweisen. Allerdings nehmen sie Schweiß auf und können bei anhaltender Feuchtigkeit zu stinken und schimmeln beginnen. Auch scharfe und harte Kanten von Nylon- oder Ledergurten können – wie im Abschnitt [Der Schultergurt](#) beschrieben – in der Musikpraxis unangenehm auffallen.

Abgesehen von der Bequemlichkeit und Zuverlässigkeit sind die Materialien an der Hervorbringung der Inszenierung beteiligt. Abhängig von ihren Eigenschaften im Wirkungskontext wird das eine oder andere Material bevorzugt. Beispielsweise variiert der Anspruch an die Beweglichkeit des Gurtes je nach Performance. Für einen Teil der MusikerInnen ist es wichtig, dass der Gurt nicht verrutscht, damit das Instrument während des ganzen Auftritts in der gleichen Position verbleibt. Andere bevorzugen es, wenn das Instrument leicht repositioniert werden kann, weshalb der Gurt möglichst leicht über den Körper gleiten muss. Auch dieses Bedürfnis wird durch die Eigenschaft des Material gedeckt: Gurte aus Kunststofffasern erzeugen eine geringe Reibung und lassen sich leichter verschieben als andere textile oder glatte Ledergurte. Um auch bei letzteren eine höhere Gleitfähigkeit zu gewährleisten, wird mitunter Gaffer-Band an die Unterseite des Gurtes geklebt.

Die geringe Reibung erhöht nicht nur die Beweglichkeit des Gurtes, sondern kann auch dazu führen, dass sich das Instrument aufgrund der Schwerkraft laufend aus der bevorzugten Spielposition bewegt. Das geschieht besonders bei kopflastigen Instrumenten. Bei zu hoher Gleitfähigkeit des Gurtes senkt sich der Instrumentenhals unkontrolliert zu Boden. Besonders BassistInnen leiden unter diesem Problem, denn sie müssen den Instrumentenhals in diesem Fall dauerhaft stützen. Neben der Vergrößerung der Auflagefläche erhöht auch der Einsatz von rauen Materialien wie der Innenseite von Leder die Reibung, sodass der Gurt besser an der Kleidung haftet und sich das Instrument nicht aus der Spielposition bewegt. Da diese Eigenschaft besonders das leichte, dünne und flexible Veloursleder erfüllt, wird es auch an die Unterseite verschiedener Textilgurte angebracht. So ist der in den 1960er-Jahren beliebte Hootenanny-Stoffgurt an der Rückseite in der Regel mit dem samtigen Leder ausgestattet.

Materialeigenschaften, Produktion und Verarbeitung wirken nicht nur in die Musikpraxis, sondern sind auch für die Praktik der ökonomischen Vermarktung von Bedeutung. Der Einsatz von hochwertigen,

---

79. "If you play the guitar while standing, it is essential that you purchase a guitar strap. Straps come in many sizes, materials, and colors. Leather straps are quite sturdy, but also tend to be fairly heavy. Cloth straps are lighter, and often come in a variety of colors and designs. Leather straps are quite sturdy, and offer good support for the guitar. Many ornate designs are now available. Leather is always rather heavy, and you may prefer a lighter [...] Cloth straps are much lighter than leather ones. By the same token, cloth straps offer less support for the guitar. Many colorful cloth patterns are now available." (Weissman 2010, S. 42)

langlebigen und robusten Rohstoffen (wenn sie die gewünschten Materialeigenschaften erfüllen) und die aufwändige Verarbeitung dienen zwar vor allem der Funktionalität. Gleichzeitig lassen sie sich dadurch aber auch teuer vermarkten. Dieser ökonomische Faktor spiegelt sich vermutlich auch in der musikalischen Praxis. Im Gegensatz zu professionellen und ambitionierten MusikerInnen, für die der Gurt ein unverzichtbares Hilfsmittel ist, werden sich AnfängerInnen und MusikerInnen, die ihr Instrument eher zum Zeitvertreib spielen, aber auch Personen, die dem Equipment weniger Aufmerksamkeit schenken, eher mit einfachen, weniger komfortablen aber dafür billigen Gurten zufrieden geben. Eine derartige Strukturierung des Feldes müsste aber in einer weiterführenden Untersuchung überprüft werden.

Das Motto „Zeige mir deinen Gitarrengurt und ich sage dir, wie du spielst [...]“ (Kottke 2013), das auf einer Beratungsseite für Gitarren Gurte zu finden ist, verdeutlicht den Beitrag und Einfluss des Gegenstandes auf die Musikpraxis. Ob das Instrument viel bewegt wird, oder möglichst in einer bestimmten Spielposition bleiben soll; ob das Instrument leicht oder schwer ist (wodurch sich bestimmte Klangeigenschaften ergeben); ob das Hilfsmittel möglichst unauffällig und unbelastend in der Inszenierung mithelfen oder einfach nur seinen Tragezweck erfüllen soll; ob das Hilfsmittel möglichst dauerhaft und stabil oder billig und funktional sein soll; all das lässt sich an der Wahl des Gitarren Gurtes ablesen. Die Beziehung zwischen Gurt und handlungsbezogenen Informationen ergibt sich aus der Wirkung des Gegenstandes im praktischen Vollzug, wobei sich diese – wie in den vorangegangenen Abschnitten aufgezeigt wurde – vor allem aus den Eigenschaften und Eigenheiten des Materials und der Form ergeben. Ihre Einflüsse müssen in der Praxis berücksichtigt werden. Dabei können sich auch ungünstigen Bedingungen ergeben, die als störend oder behindernd wahrgenommen werden. Um diese Einflüsse zu minimieren, entstehen, ausgehend von Erfahrungen und Wissensbeständen, laufend modifizierte bzw. neue Träger, die einen ungestörten Handlungsvollzug ermöglichen sollen. Mit dem Einsatz eines bestimmten Trägers werden all die Erfahrungen und Lösungen mobilisiert, die durch die Form und das Material im Gurt verankert sind. Solange der Gurt den Praxisbedürfnissen entspricht, fallen die zugrunde liegenden Übersetzungen kaum auf. Das spezifische Trageprinzip erscheint dann als Black Box und der konkrete Träger als einer unter vielen ähnlichen Gegenständen, die trotz ihrer Unterschiede in der Wirkungsweise ganz allgemein unter der Bezeichnung „Gitarren gurt“ zusammengefasst werden.

### **3.4 Gurt und Performance**

Wie der Gurt in die Performance eingebettet ist, ergibt sich nicht nur aus den Eigenschaften, die die einzelnen Akteure auszeichnen, sondern auch aus der Art und Weise, wie sich die Zusammenarbeit zwischen Träger und MusikerIn gestaltet. Genauso wie sich die materiellen Eigenschaften sowie die körperlichen Ausführungen und Erscheinungen des Objektes auf die Anwendung auswirken, beeinflussen auch die Wünsche und Bedürfnisse der MusikerIn, sowie ihre Fähigkeiten und Unvermögen den Gebrauch des Gurtes. Die Inszenierung resultiert aus einer erfolgreichen Zusammenarbeit. Gleichzeitig prägt der Auftritt als optischer Vorgang den Kommunikationsprozess zwischen MusikerIn und Publikum. Aus spezifischen Gebrauchsweisen können durch Imitation und Tradierung typische Gebrauchsformen entstehen, die mitunter Züge einer Konvention annehmen und in bestimmten Musikrichtungen bevorzugt verwendet

werden. Der Inszenierung liegt also ein Informationsgehalt zu Grunde, sodass die Erscheinungsform des Gurtes und die Art und Weise, wie dieser Teil des Geschehens wird, einiges über die MusikerIn und ihre Musik verraten kann.

In den folgenden Abschnitten soll aufgezeigt werden, wie sich die Zusammenarbeit gestaltet und welche spezifischen Inszenierungsformen – die häufig an bestimmte Musikrichtungen und Zeitkontexte gekoppelt sind – sich daraus ergeben.

### **3.4.1 Gebrauch des Trägers**

Der simple Aufbau des Schultergurtes, bestehend aus einem durchgehenden Träger, gibt keine spezifische Gebrauchsform vor, denn die Tragfunktion kann auf unterschiedlichste Weise erreicht werden. Aufgrund seiner anwendungsoffenen Gestaltung haben sich im Verlauf der Zeit verschiedene Techniken in seiner Verwendung entwickelt, von denen sich ein Teil bis heute etabliert hat. Diese werden zum einen an der Art und Weise des Umhängens – also, wie der Gurt über Schulter und Rücken gelegt wird – und zum anderen an der Trageposition – also ob das Instrument hoch oder tief hängt – sichtbar.

#### **3.4.1.1 Formen des Umhängens**

Die heute üblichste Gebrauchstechnik ist das Auflegen des Gurtes auf der Schulter der Greifhand, sodass sich der Gurt an der Halsseite des Instrumentes auf der Körpervorderseite der MusikerIn befindet und ab der Schulter quer über den Rücken zum Endpin verläuft. Der Gurt umspannt die MusikerIn, sodass das Instrument stabil am Körper anliegt und sich in der gewünschten Spielposition befindet. Zudem kann das Gewicht auf Schulter und Rücken verteilt werden. Da der Gurt die Beweglichkeit der Hände nicht beeinflusst, kommt diese Tragetechnik schon seit der Barockzeit zum Einsatz.

Auch wenn diese Gebrauchsweise naheliegend ist und von den MusikerInnen bevorzugt verwendet wird, lässt sich keine Determinierung der Handlungsweise durch den Gegenstand beobachten. Im praktischen Vollzug sind verschiedene weitere Gebrauchsformen anzutreffen, die sich ganz allgemein bei Trageriemenvorrichtungen bewährt haben. Diese können im routinisierten Umgang mit anderen alltäglichen Gegenständen beobachten werden und verweisen auf implizite Wissensbestände, die in der Nutzung von Trägern bestehen. Für die Verwendung von Fotoapparaten oder Bauchläden reicht es beispielsweise, wenn das Trageband am Nacken aufliegt. Bei Handtaschen wiederum wird der Trageriemen meist nicht diagonal über den Körper gespannt, sondern lediglich auf einer Schulter abgelegt. Diese Gebrauchsformen, aber auch weitere Adaptionen finden sich auch beim Einsatz des Gitarrengurtes.

Bis in die 1960er-Jahre legten sich einzelne GitarristInnen und BanjospielerInnen den Gurt lediglich um den Nacken<sup>80</sup> (siehe Abb. 16). Dass sich diese Trageposition nie wirklich durchgesetzt hat, liegt zum einen daran, dass das Gesamtgewicht des Instrumentes auf einer Stelle lastet und zum anderen verläuft der Gurt zum Endpin auf der Körpervorderseite der MusikerIn, wodurch die Schlaghand behindern werden kann. Eine Mischform, bei der der Gurt zunächst am Rücken, schlussendlich dann doch auf der Körpervorderseite zum Endpin verläuft, hat sich fast ausschließlich bei GitarristInnen etabliert, die stehend Slide-Gitarre

---

<sup>80</sup>. Unter anderem verwenden der britische Gitarrist *Bert Weedon* und der Bluesmusiker *Rev Gary Davis* diese Umhängetechnik.



Abb. 16: Umhängevariante von Rev Gary Davis (David 1964)



Abb. 17: Umhängevariante bei Slidegitar: Jerry Douglas (Frommer 2009)



Abb. 18: Umhängevariante im Blues: Albert Collins (Sumori 1990)



Abb. 19: Umhängevarinate im Bluegrass: Bill Monroe (NaSHOF 1970er)

spielen (siehe Abb. 17). Diese MusikerInnen<sup>81</sup> fädeln ihre Schlaghand unter dem am Rücken herablaufenden Band durch. Diese Umhängetechnik schränkt eigentlich die Bewegungsfreiheit der Schlaghand ein, denn der Gurt windet sich fast vollständig um selbige. Jedoch ermöglicht diese Trageform das drehen des Instrumentes um 90 Grad, sodass mit der Decke nach oben gespielt werden kann. Die etwas eigenwillige Instrumentenhaltung ahmt die Spielposition von Hawaii- und Pedal-Steel-Gitarren nach, die in der Regel in sitzender Position mit dem Instrument auf dem Schoß liegend oder auf einem Tisch befestigt, gespielt werden. Diese Spielhaltung, die im Stehen mit der gedrehten Gitarre erreicht wird, resultiert aus der eigenen Spieltechnik, die beim Spielen der Hawaii-Gitarre angewendet wird. Durch die nach oben zeigenden Saiten kann der Slide-Gegenstand ohne Anwinkeln des Handgelenks über die Saiten geführt werden, während die Schlaghand – wie bei der Zitter – durch horizontale Bewegungen und Zupfen die Saiten zum Klingen bringt. Aufgrund dieser Bewegung wirkt sich der um die Hand geschlungene Gurt nicht negativ auf den Spielkomfort aus.

Eine weitere Variation der Tragetechnik ergibt sich, wenn statt der Schulter der Greifhand (innere Schulter) die Schulter der Schlaghand (äußere Schulter) als Auflagefläche verwendet wird. Diese Trageposition ist besonders bei BluegrassmusikerInnen und lange auch bei bedeutenden BluesmusikerInnen zu beobachten.

81. Beispielsweise *Jerry Douglas* oder *Pat Wictor*.

Sie wurde und wird bis heute zudem noch öfters von Banjo- und besonders MandolinenspielerInnen angewendet. Durch das Auflegen auf die äußere Schulter verliert das Instrument an Stabilität, denn es tendiert dazu, sich aus der idealen Spielposition zu bewegen und (ähnlich wie eine Handtasche) mit seiner Breitseite im rechten Winkel zum Körper der MusikerIn zu stehen. Dass diese Gebrauchsweise trotzdem häufiger zum Einsatz kommt, lässt sich prinzipiell aus zweierlei Gründen erklären. Zum einen ist sie die schnellste und einfachste Möglichkeit, den Gurt im Stehen einzusetzen, ohne dass das Instrument angehoben und der Gurt über den Kopf gehievt werden muss. Um die Tragetätigkeit zu erfüllen reicht es reicht ihn einfach auf die äußere Schulter abzulegen. Zum anderen ergibt sich aus der hohen Spielhaltung der Mandoline und der kleinen Instrumentendimension eine kurze Gurtlänge, die nur mühevoll über den Kopf gehoben werden kann.

Im Umfeld der Bluegrass-Musik hält sich eine weitere sagemumwoben, aber durchaus plausible Erklärung für diese Tragepraktik. Ihr Ursprung findet sich bei den Bluegrass-Bands der 1940er- und 1950er-Jahre<sup>82</sup>. MusikerInnen dieser Formationen trugen bei ihren Auftritten große, weitrempige Westernhüte, sogenannte Stetsons (siehe Abb. 19). Mit ihnen vergrößert sich der Kopfumfang so, dass das Überstreifen des Gurtes behindert wird. Um bei Auftritten auf Bühnen und im Fernsehen Probleme mit der Kopfbedeckung zu vermeiden, die sich besonders beim Wechsel der Instrumente ergeben können, hat sich in dieser Musikrichtung die spezielle Schulter-Tragetechnik besonders unter Banjo- und MandolinenspielerInnen eingebürgert<sup>83</sup> (vgl. Magram 2014; Laird 2006, 54f; Erbsen 2004, 8). Mit diesem Auftreten prägten die frühen Bluegrass-Bands die Spielhaltung in der Musikrichtung, die bis heute von MusikerInnen kopiert wird. Hier lässt sich somit eine Tradierung erkennen, wobei vor allem Banjo-Spieler *Earl Scruggs* und Mandolinenspieler *Bill Monroe* als Vorbilder genannt werden:

„I have always put the strap over my right shoulder because I saw a picture of Earl Scruggs with it that way when I was just a kid. I just assumed that was where the strap was supposed to go and never learned to put it over my head.“ (Culloden 2014)

Ob diese Trageposition von den Bluegrass-MusikerInnen entwickelt wurde oder schon früher bestanden hat, kann hier nicht beantwortet werden. Jedoch fällt auf, dass *Pete Seeger*, der mit dieser Musik nur am Rande zu tun hatte, ebenfalls in den 1940er- und 1950er-Jahren sein Banjo über eine Schulter hängend spielte.

Neben der Verwendung unter Bluegrass-MusikerInnen kommt diese Tragepraktik auch bei BluesmusikerInnen zum Einsatz, bei denen eine Tradierung bis in die 1970er-Jahre zu beobachten ist. GitarristInnen wie *Big Bill Broonzy*, *Calvin Frazier* oder *T-Bone Walker* tragen den Gurt bereits in den 1940er-Jahren über der rechten Schulter<sup>84</sup>. Auch MusikerInnen der nachfolgenden Generationen, besonders solche, die dem Electric-Blues und dem Blues-Rocks<sup>85</sup> zugeordnet werden, spielen auf Konzerten ausschließlich in dieser

82. Diese Tragetechnik findet sich beispielsweise bei den *Blue Grass Boys*, *Foggy Mountain Boys* oder bei den *Stanley Brothers*.

83. Der Banjospieler *Dave Magram* berichtet in einem Forenbeitrag von einer Begegnung mit *Earl Scruggs* in den 1970er-Jahren, in dem dieser den Grund für diese Trageposition erklärt: „Well, back when I was playing with Monroe [...], we had to wear these big hats, you see. And it was too much trouble to take my hat off, and put the banjo on, and then put my hat back on. So I just took to wearing the banjo on my right shoulder.“ (Magram 2014)

84. Es könnte auch sein, dass diese Tragetechnik schon weitaus länger verwendet wird, jedoch ist die Quellenlage dazu dürftig.

85. Hier sind *Freddie King*, *Albert Collins*, aber auch *Johnny Guitar Watson* zu nennen.

Haltung (siehe Abb. 18). Auffallend ist in dem Zusammenhang, dass *John Mayall*, ein Wegbereiter der britischen Blueszene, diese Tragetechnik übernimmt. In weiterer Folge findet sich diese Gebrauchsform vereinzelt bei britischen Rockbands der 1960er-Jahre, die aus der lokalen Blues bzw. Rhythm and Blues Szene hervorgingen.<sup>86</sup> Es liegt nahe, dass diese Musiker, die sich am amerikanischen Blues orientierten und von ihm beeinflusst sind, die Trageposition übernommen haben, um auch im Auftritt auf ihre musikalischen Wurzeln zu verweisen. Diese Vermutung müsste aber in weiterführenden Studien untersucht werden.

Gerade durch die Anwendungsoffenheit des Gitarrengurtes kommt es zu unterschiedlichen Entwicklungen und Anpassungen, bei denen bestehende Wissensbestände im Gebrauch von Trageriemen entsprechend den spezifischen Bedingungen der Situation eingesetzt werden. Aufgrund von Tradierungsprozessen können bestimmte Gebrauchsformen zu einem Erkennungsmerkmal für Spieltechniken oder zum Verweis auf die musikalische Herkunft werden. Schon alleine aus diesen spezifischen Praktiken, die vorwiegend in bestimmten musikalischen Kontexten anzutreffen sind, ergibt sich eine gewisse Ordnung, die zur Wahrnehmung einer relativen Strukturiertheit und Verstehbarkeit der Musik- bzw. Sozialwelt beitragen. Dies gilt nicht nur für die Art und Weise, wie der Gurt umgehängt wird, sondern auch für die gewählte Trageposition des Instrumentes, wie ich im folgenden Kapitel erläutern werde.

### 3.4.1.2 Trageposition

Ein wesentliches Merkmal, das sich aus der Verwendung des Gurtes ergibt, ist die Höhe der Trageposition, in der das Instrument am Körper festgehalten wird. Aufgrund des variierenden Körperbaus der MusikerInnen und den unterschiedlichen Spieltechniken besteht der Bedarf, die Spielposition den individuellen Bedürfnissen so komfortabel wie möglich anzupassen.

Im Gegensatz zur Kordel, bei der die Höhe durch Zurechtschneiden der Schnurlänge bestimmt wird, ist der Gitarrengurt mit Vorrichtungen ausgestattet, die ein wiederholtes und relativ schnelles Verlängern und Verkürzen des Riemens ermöglichen. Neben der Bügelschnalle, bei welcher der Riemen stufenweise eingestellt wird, und dem stufenlosen Schiebesteg bzw. der Dreistegschnalle kommen auch schnallenlose Lösungen zum Einsatz.<sup>87</sup> Abgesehen von der Verstellbarkeit hängt die Anpassung aber auch von der zur Verfügung stehenden Länge des Gurtes ab. Die Möglichkeit der Verlängerung und Verkürzung des Trägers

---

86. So treten beispielsweise die *Troggs* bis Ende der 1960er-Jahre durchgehend mit dem Gurt über der rechten Schulter auf und auch *Brian Jones* und *Keith Richards* machen bei verschiedenen Fernsehauftritten bis Mitte der 1960er-Jahre von dieser Haltung Gebrauch.

87. Der Vollständigkeit halber soll hier angemerkt werden, dass die unterschiedlichen Verstellvorrichtungen auf unterschiedliche Funktionszusammenhänge zurückzuführen sind. So kommen die häufig recht auffallend gestalteten Bügelschnallen nur bei Ledergurten als Dekorationselemente zum Einsatz. Demgegenüber ist der Dreisteg aus dünnem und leichtem, abgerundeten Material geformt und fällt weniger auf. Er hat sich als Hilfsmittel in der Höhenverstellung erst mit den Textilgurten etabliert, da für das verkeilende Funktionsprinzip ein weiches und flexibles Material notwendig ist. Das geringe Volumen und die geringe Masse der Halterung sowie der Umstand, dass diese keine scharfen Kanten aufweist, reduziert die Gefahr, dass die Schnalle einen Schaden am Instrument verursacht. Dass dies zu der Zeit, als der Stoffgurt aufkommt (1960er-Jahre), ein Problem ist, unter dem vor allem der Instrumentenlack leidet, zeigt sich an der Labelingstrategie der Gurt-Marke *Bobby Lee*. Sie vermarktet die Stoffträger als „No-Scratch Guitar Strap“. Mit dem Satz „No metal to avoid scratching your guitar“ bewirbt *Bobby Lee* eine Variante des *No-Scratch Guitar Strap*, bei der zudem gänzlich auf Metallelemente und damit auf Verstellschnallen verzichtet wurde. Stattdessen kommen bei diesen Stoffgurten verlängerte Lederenden zum Einsatz, in die mehrere Pinlöcher eingestanz sind.

wird von MusikerInnen unterschiedlich eingesetzt, wobei hinsichtlich der Positionierung des Instrumentes ganz allgemein gilt, dass diese von der Spieltechnik und vom Komfort abhängen soll<sup>88</sup>. Die Meinungen, in welcher Position diese Bedingungen gegeben sind, gehen dabei stark auseinander, sodass eine mitunter ideologisch geführte Kontroverse unter GitarristInnen und BassistInnen zu beobachten ist. Neben den spielerischen Möglichkeiten kommt der Faktor der Inszenierung hinzu, womit Aspekte des Auftretens und des Erscheinungsbildes relevant werden, die sich vor allem um die Frage der Coolness dreht.

### Praktik der hoch umgehängten Gitarre

Die tief hängende Gitarre steht im Kontrast zu der von MusikpädagogInnen bevorzugten Haltung, denn für die Spielbarkeit des Instrumentes, besonders hinsichtlich des Greifens, gilt eine hohe Trageposition als vorteilhaft. Demzufolge sollte die Gitarre wie auch der Bass so positioniert sein, dass der Hals des Instrumentes leicht nach oben zeigt und sie auf Höhe des Bauchnabels, bzw. zwischen Bauchnabel und Gürtelschnalle geschlagen werden kann. Eine in Gitarrenschulen häufig wiederzufindende Regel besagt, dass sich das Instrument im Sitzen und Stehen idealerweise in der gleichen Position befindet (vgl. unter anderem Arnold 2001, 2; Hurwitz 2006, 6; Fisher 2013, 86). Diese Haltung ermöglicht beiden Händen den größtmöglichen Aktionsradius, bei dem die Belastung für Hände und Rücken gering sind und sich der Arm der Schlaghand in einem fürs Spielen geeigneten Winkel befindet (Bull 2008, S. 2).

Zudem können hohe Saitenlagen, die sich nahe am Instrumentenkörper befinden, gut und mit einem flachen Winkel in der linken Hand erreicht werden. Diese Vorteile sind für MusikerInnen von Bedeutung, die den gesamten Tonumfang des Instrumentes nützen und deren Klangerzeugung die hohe Beweglichkeit der Finger bedarf, weshalb die Trageposition in einigen Musikrichtungen besonders häufig anzutreffen ist.



Abb. 20: Hoch umgehängte Gitarre: Jaco Pastorius (Jean-Luc 1977)



Abb. 21: Hoch umgehängte Gitarre: Steve Howe (Yes); (Dikeman 1977)

Gerade JazzmusikerInnen<sup>89</sup>, die besonders in hohen Lagen, aber auch (virtuose) Läufe spielen, verwenden die hohe Spielposition (siehe Abb. 20). Auch GitarristInnen des Progressive Rock<sup>90</sup>, die mitunter ein virtuoses Gitarrenspiel in ihren Liedern einsetzen, tragen das Instrument auffallend hoch (siehe Abb.

88. „If the guitar is not comfortable to play, then you need to readjust the strap up or down.“ (Weissman 2010, S. 44)

89. Hier kann unter anderem auf *Jim Hall*, *Pat Metheny*, *Martin Taylor* oder *Jaco Pastorius* verwiesen werden.

90. Beispielsweise *Steve Howe (Yes)*, *Robert Fripp (King Crimson)* oder *John Petrucci (Dream Theater)*.

21). Einige dieser MusikerInnen haben das Instrument sogar so hoch umgehängt, dass es oberhalb des Bauchnabels geschlagen wird. Obwohl besonders Jazz- und Progressive-Rock-MusikerInnen eine hohe Trageposition zu bevorzugen scheinen, kann dies nicht generalisiert werden. Auch hier finden sich InstrumentalistInnen, die eine tiefere Haltung bevorzugen. Die hohe Spielposition kann jedoch als typisch für die beiden Musikrichtungen gelten. Daneben lassen sich weitere Gruppen ausmachen, die durch eine hohe Spielposition auffallen, etwa jene der BassistInnen, die mit der Slap-Technik spielen. Fusion- und Funk-BassistInnen wie *Larry Graham*, *Louis Johnson* oder *Stanley Clarke* schlagen und reißen die Saiten ebenfalls auf Nabelhöhe.

Abgesehen von den Spielmöglichkeiten ergibt die Trageposition ein spezifisches Erscheinungsbild im Auftreten. Der enge Gitarrengurt, der diese Position ermöglicht, bindet das Instrument stärker an den Körper, wodurch dieses alle Bewegungen des Oberkörpers mitmacht. Zudem müssen durch die hohe Instrumentenposition Hände und Arme mitunter stark angewinkelt werden, sodass sie sich beim Spielen durchwegs oberhalb des Beckens befinden und die musizierenden Körperbewegungen im oberen Körperbereich stauchen. Diese kompakte Haltung wirkt eingeschränkt und unfrei, auch wenn sie das entspannte Musizieren fördert.

„Je höher Sie die Gitarre positionieren, desto leichter kann man sie spielen. Das Problem ist, wenn die Gitarre zu hoch hängt, sehen Sie ziemlich bescheuert aus. Je tiefer die Gitarre hängt, desto cooler. Leider ist die Gitarre dann auch schwieriger zu spielen, und die linke Hand kann leicht verkrampfen.“ (Chappell 2008, S. 56)

Der Umgang damit, dass Spielkomfort und attraktives Erscheinungsbild einen entgegengesetzten Zusammenhang aufweisen, bestimmt bis heute die Musikpraxis und wurde vor allem im Bereich der Pop-Musik zu einem einflussreichen Problem. Auch in dieser „Stilrichtung der Musik“ finden sich Strömungen, in denen das Instrument bevorzugt hoch umgehängt wird. So fallen in den frühen 1960er-Jahren die aus Liverpool stammenden *Mersey Beat* Gruppen<sup>91</sup> durch die hoch umgeschnallten Instrumenten auf. Besonders hervorstechend ist diese Position bei *Gerry & The Pacemakers* Musikern (siehe Abb. 22). *Gerry Marsden* scheint seine Gitarre fast auf Brusthöhe zu schlagen und der Bassist *Les Chadwick* hat sein Instrument so hoch umgehängt, dass er zum Spielen sowohl den Arm als auch das Handgelenk seiner rechten Hand stark anwinkeln muss<sup>92</sup>. Diese auffällige Trageposition scheint, wie *Keith Richards* in seinen Memoiren feststellt, eine Modeerscheinung in dieser Musikszene gewesen zu sein, denn auch bei den *Beatles*, die ebenfalls aus diesem Umfeld entstammen, tragen sowohl *John Lennon* als auch *George Harrison* ihre Instrumente weit oben. Die von außen als unkomfortabel und behindernd wahrgenommene Spielhaltung führte auch zu Kritik, wie Richards Erinnerungen an Lennon zeigen:

„I used to criticize [Lennon] for wearing his guitar too high. They used to wear them up by their chests, which really constricts your movement. It's like being handcuffed. 'Got your fucking guitar under your fucking chin, for Christ's sake. It ain't a violin.' I think they

91. Unter anderem *Gerry & The Pacemakers*, *The Remo Four* oder *The Searchers*;

92. Vergleiche dazu den *Peacemaker*-Auftritt in der BBC „Top Of The Pops“-Show (1965), in dem sie auch den Song *Ferry Cross The Mersey* aufführten: <https://www.youtube.com/watch?v=o8o83BNaYcA> (Stand 1.6.2016)

thought it was a cool thing. Gerry & the Pacemakers, all of the Liverpool bands did it. We used to fuck around like that: ‘Try a longer strap, John. The longer the strap, the better you play.’<sup>93</sup>“ (Richards und Fox 2010, 207f)



Abb. 22: Hoch umgehängte Gitarre: Gerry & The Pacemaker (Shout! Factory 1964)

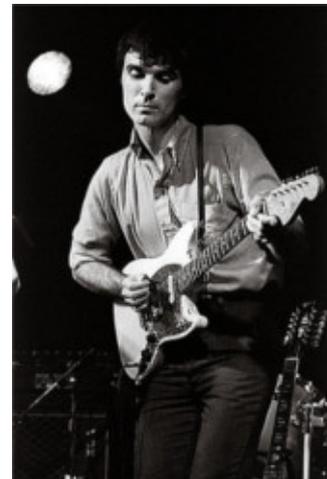


Abb. 23: Hoch umgehängte Gitarre: David Byrne (Talking Heads); (Markos 1978)

Die Praktik der tief hängenden Gitarre ist für diese Gruppen aus Liverpool aber auch für einige andere GitarristInnen und BassistInnen der Populärmusik nicht bedeutend. Ab den späten 1960er-Jahren wandert das Instrument vor allem bei rockigen weißen MusikerInnen in eine tiefere Spielposition. Jedoch treten mit der New Wave-, Post-Punk- und Indie-Musik, die aus dem Gitarrenband-Kontext hervorgehen, ab Ende der 1970er-Jahre wiederum vermehrt MusikerInnen – vor allem GitarristInnen – in Erscheinung, die ihr Instrument auf oder über der Gürtellinie tragen (siehe Abb. 23)<sup>94</sup>. Diese Haltung fällt auch Sara Cohen in ihrer empirischen Untersuchung zur Inszenierung von Geschlechterrollen in der Rockmusik auf.

„The lead singer of Cast, for example, holds his guitar tight up to his chest rather than slung lower around the stomach or pelvis, in a manner that convey a youthful fragility and earnestness which is enhanced by the clarity of his voice [...] The sounds produced by bands like Cast, Space and the Lightning Seeds suggest a masculinity that is rather soft, vulnerable and less macho, aggressive and assertive, less threatening or explicit than that promoted by many styles of heavy rock and metal, rap or funk. The lyrics convey a similar impression, covering a broad range of themes and issues but suggesting a fragile masculinity – men who are lost, confused and betrayed.“ (Cohen 1997, 26ff)

<sup>93</sup>. All das nutzte nichts, denn John Lennon spielte bis zu seinem Tod mit einem hoch umgehängten Instrument.

<sup>94</sup>. Dies ist beispielsweise bei MusikerInnen der Gruppen *Talking Heads*, *Simple Minds*, *Primal Scream*, *Mighty Mighty*, *Joy Division* oder *Felt* zu sehen.

Auch Matthew Bannister, der sich in seinem Buch *White Boys, White Noise. Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock* (2006) mit den Indie-Musikern der 1980er-Jahre befasst, verweist auf eine Zurückweisung von rockigen Elementen in ihrem Auftreten.

„But Indie initially defined itself not only by its opposition to commercial contemporary pop, but also by its opposition to ‘rockism’, the traditional association of rock music with machismo, spectacle, virtuosity, excess and self-indulgence – in other words, forms of ‘vulgarity’. So indie musicians had to somehow differentiate themselves from the adverse connotations of both a rock and a pop mainstream [...] Indie guitar rock was a tightly bounded space/genre: on the one hand, one couldn’t be too ‘pop’ or ‘dance’; on the other hand, ‘rock’ was also at least initially loaded with negative connotations. The result was a music that was gesturally restricted: not obviously black or danceable or too macho and ‘rock and roll’ [...]. Lyrics (often inaudible) tend to be introspective, pessimistic, passive, sometimes ironic or apologetic. The image of the musician is often anti-star – ‘ordinary’, modest. [...] There is a tendency towards an aesthetic of minimalism – ‘less is more’. [...]

Although indie groups were influenced by punk musically, in performance they generally avoided the transgressive, offensive aspect of punk and favoured a post-punk, non-performance ‘shoe-gazing’ ordinariness, dressing in street clothes and eschewing expressive ‘rock’ gestures: a group approach, in which no single member is the ‘star’ – ‘dressing down, a minimum display prowess, and a deliberate muting of charisma’.“ (Bannister 2006, 64ff)

Die hoch umgehängte Gitarre, die in dieser Musikszene weniger mit einem virtuosen, technischen Gitarrenspiel einhergeht, folgt den der Musikrichtung inhärenten Codes, wie dem Bedürfnis „kritisch entfremdet, melancholisch“ aufzutreten und bestehende Erwartungshaltungen an eine Gitarrengruppe nicht zu bedienen oder gezielt zu brechen (Büsser 2000, S. 12). Obwohl nur ein Teil der MusikerInnen diese Trageposition übernimmt, geht auch aus dieser einfachen Praktik die beschriebene Anti-Haltung gegenüber der Rock- und Punkmusik hervor.

### **Praktik der tief umgehängten Gitarre**

Im Gegensatz dazu hängen sich besonders RockmusikerInnen ihr Instrument häufig (weit) unter die Gürtellinie. Wie in Gitarrenschulen angesprochen und MusikerInnenforen diskutiert, ist diese Spielposition gewöhnungsbedürftig und kann als belastend wahrgenommen werden<sup>95</sup>. Durch das tiefe Griffbrett muss das Handgelenk besonders beim Greifen eines Barrés<sup>96</sup>, aber auch bei Läufen über die tiefsten Saiten in hohen Lagen, stark gekrümmt werden. Typische gesundheitliche Folgen, die sich aus einer unvorteilhaften

95. Beispielsweise findet sich in der von Hurwitz verfassten Gitarrenschule folgenden Eintrag: „Playing with a low-strung strap might look cool, but it makes playing more difficult.“ (Hurwitz 2006, S. 6) In einem Forum, in dem negative Erfahrungen mit der Spielposition ausgetauscht werden, klingt das so: „Nothing looks cooler than a low-slung electric guitar, a la Jimmy Page. But ergonomically I find it much less comfortable for my fretting wrist than playing at medium height, especially for playing technically challenging stuff all over the fretboard.“ (Phoenix 7 2005) „No, no one finds it comfortable, its just for looks. look at studio shots of Jimmy Page even, he wore it alot higher than he did live.“ (Vanderkalin 2011)

96. Griff, bei dem ein Finger alle oder mehrere Saiten abdrückt.

Haltung ergeben, können Sehnenscheidenentzündungen, ein Repetitive-Strain-Injury-Syndrom oder auch Rücken- und Schulterprobleme sein (Halstead 2000, S. 398). Insgesamt gilt, dass je tiefer die Gitarre hängt, das technische und präzise Spielen anstrengender und schwieriger wird und weitaus mehr Übung benötigt.

Trotz dieser Probleme haftet dem tief hängenden Instrument ein Kultstatus an – und es prägt bis heute das Bild des Rockstars. Es sind also nicht die spieltechnischen Möglichkeiten und der Komfort, die als Vorteil dieser Haltung wahrgenommen werden, sondern lediglich das sich ergebende Erscheinungsbild. Unter einem Teil der rock- und popaffinen MusikerInnen und BeobachterInnen herrscht die Meinung vor, dass eine MusikerIn mit einer tief hängenden Gitarre einfach „cool“ und lässig bzw. „normal“ aussieht<sup>97</sup> (Bayton 1997, S. 43). Hoch umgehängte Gitarren wecken demgegenüber den Eindruck eines „nerdigen“, streberischen Auftretens, das mit einem „uncoolen“, mitunter dümmlichen und wenig männlichen Erscheinungsbild assoziiert wird<sup>98</sup>. Offensichtlich wird diese abschätzig Haltung nicht nur in Bela B.s Lied *Gitarre runter* (2006), sondern auch im Begleittext zur Singleauskopplung des Songs:

„Viele Leute tragen ihre Gitarren zu hoch. Sie meinen, sie könnten dadurch filigraner spielen und hoffen, mit ihrer Technik zu beeindrucken. Dabei vergessen die meisten das Wichtigste: ES SIEHT SCHEISSE AUS, WENN DIE GITARRE UNTERM KINN HÄNGT! DAS AUGEN ROCKT MIT, VERDAMMT! Eine Gitarre sollte als integrierter Körperteil (Ja, das Wort Penisverlängerung drängt sich hier mit Recht auf) aus der Lende heraus wachsen. Die elektrische Gitarre ist ein Symbol aggressiver Sinnlichkeit!“ (Bela B. 2007)

Wie hier ersichtlich wird, handelt es sich um ein essenzielles Erscheinungsbild, das aus der Zusammenarbeit zwischen MusikerIn, Gitarre und Gitarrengurt hervorgeht und in der Rockmusik zu so etwas wie einer Konvention geworden ist. Es stellt sich also die Frage, woher die Wertschätzung für das tief hängende Instrument herrührt. Erklärungen dafür finden sich unter anderem in den Möglichkeiten, die sich aus dem Akteur-Netzwerk ergeben.

Durch den langen Gurt ist die Gitarre weniger fest mit dem Körper verbunden und kann leichter und außerdem mit großen Gesten bewegt werden. Die Arme sind beim Spielen weniger stark bis gar nicht angewinkelt, was den Körper in eine entspannte Haltung versetzt. Zudem ist der größte Teil des Oberkörpers frei und die Bewegung verteilt sich über den ganzen Körper.

Das Spielen einer tief hängenden Gitarre spiegelt aber auch die in der Pop- und Jugendkultur vollzogene Rebellion gegen die Elterngeneration wider. Mit der Verweigerung tradierter, musikerzieherischer Spielkonventionen und der Bevorzugung eines locker aussehenden Auftretens lehnen sich MusikerInnen gegen bürgerlich-spießige Erwartungen – in diesem Fall gegen gutes und richtiges Spielen und ordentliches Auftreten – auf.

---

97. Beispiele aus Blogbeiträgen zu einer coolen Spielhaltung: „Lowering your guitar makes you look cooler, trust me. [...] The lower you go the more uncomfortable it is for you to play, but the more cooler you look. I'd recommend to have the top of your guitar body near your belly button, this way it looks cool, also not too uncomfortable.“ (Rensa 2012) oder: „Too low, and your wrists are all bent, but you look so cool.“ (Eichenberger 2012) „It's moving up lately. It is just easier to play. Doesn't look as cool but nobody is watching anyway.“ (Watkins 2009)

98. Beispielsweise: „Too high and you play fusion, look like a dork and play along to backing tracks to the amazement of a YouTube audience, but never to any actual people with a real band.“ (Eichenberger 2012)

Die der tief hängenden Gitarre zugeschriebene Coolness steht außerdem in Bezug zur Schwierigkeit, ein Instrument in dieser Haltung gekonnt spielen zu können. So lassen sich Attribute eines coolen Auftretens, wie sie in einer Studie zu Streetball beobachtet wurden, auch auf RockmusikerInnen übertragen. In der Performance kommt es zu einer körperlichen Stilisierung, in der „Bewegungsabläufe [...] möglichst rund und flüssig [...], leger und ohne sichtbare Anstrengung“ (Wenzel 2001, S. 137) ausgeführt werden. Die notwendige Anstrengung beim Erlernen und Aufführen der Spieltechnik bleibt beim Auftritt verborgen.

Das lässt sich im historischen Verlauf der Gebrauchsweise einer tiefhängenden Gitarre recht gut beobachten. Zu einer der ersten Gruppen<sup>99</sup>, von denen zumindest der Bass markant tief getragen wurde, gehört *Gene Vincent & the Blue Caps* (ab Anfang der 1960er-Jahre), wobei auch *Gene Vincent* selbst, zumindest auf Fotos, häufig mit einer unter der Gürtellinie geschlagenen Gitarre posierte. Zu dieser Zeit tourte er durch Europa und wurde in England stark rezipiert, wo er unter anderem zu einem (musikalischen) Idol der Rocker-Subkultur aufstieg. Möglicherweise prägte die von ihm eingenommene Pose nicht nur die zugeschriebene Coolness der tief hängenden Gitarre, sondern beeinflusste auch MusikerInnen der aufkommende englischen Musikszene.

In den 1960er-Jahren übernahmen nämlich britische Bands, die besonders von Mods<sup>100</sup> gehört wurden, die tief hängende Gitarre. Neben dem *The Who*-Gitarrist *Pete Townshend* fallen dabei die Musiker von den *Small Faces* auf, die ihre Instrumente auf Schritthöhe schlugen. Das tief hängende Instrument klebt dabei nicht am Körper der MusikerIn, sodass die Bewegungen mit der Gitarre Freiheit und Dominanz ausstrahlen.

Aufgezeichnet wurde diese Inszenierungsform beispielsweise bei ihrem (Playback-)Fernsehauftritt im Beat-Club 1967 in Bremen, bei dem *Steve Marriott* und *Ronnie Lane* mit den tiefhängenden Instrumenten lässig und distanziert wirken. Zwar wippen sie leicht mit den Schultern und Armen und gehen mit den Beinen zunächst mit zaghaften Kicks mit, jedoch bleiben die markanten Bewegungen auf ein Minimum reduziert und werden zudem von einem ernsten, mitunter aggressiven Blick begleitet. Auch offensive Bewegungen wie ein hartes Schlagen der Saiten oder dominantes Verschieben der Gitarre finden fast ausschließlich in den Arm- und Handgelenken und den Tanzschritten der Beine statt. Der Oberkörper, die Schulter und die nach unten schlackernden Arme erscheinen steif und vermitteln eine gleichgültige, zurückhaltende Körperhaltung. Distanz und Desinteresse mischen sich mit einer snobistischen Haltung, die, wie Diederich Diederichsen in einem Interview konstatiert, typisch für die Coolness im westlichen Kulturraum ist (Wudtke 1992).

Ein kleines Detail, das auf eine Konventionsüberschreitung hinweist, findet sich am Gurt. *Steve Marriotts* Träger, der auf die maximale Länge ausgezogen ist, reicht nicht aus, um die tiefe Spielposition zu gewährleisten. In der beschränkten Länge des Gurtes ist die zu erwartende und übliche Spielposition eingeschrieben, die in diesem Auftritt offensichtlich überschritten wird, denn der Musiker verlängert seinen Gurt mit einer provisorisch befestigten Schnur (siehe Abb. 24).

---

99. Bereits bei Rock'n'Roll-MusikerInnen wie *Chuck Berry* oder *Bo Diddly*, die auch durch ihre spektakulären Showeinlagen und Posen während dem Gitarre-Spielen auffallen, verlässt die Gitarre die ideale Spielposition und wandert den Körper abwärts.

100. Eine Subkultur im England der 1960er-Jahre, die sich aus Angehörigen der Arbeiterklasse und Mittelschicht zusammensetzte. Sie fiel besonders durch den Kleidungsstil auf und bevorzugte afro-amerikanische Musik, aber auch die neue aufkommende englische Beatmusik.

Durch den langen Gitarrengurt kann das Instrument als untergeordnetes und kontrolliertes Objekt inszeniert werden, das dem Willen und der Dominanz der MusikerIn folgen muss. Das Instrument gehorcht den Bewegungsanweisungen und kann durch Posen besonders hervorgehoben oder beiseite und damit aus dem Spielbereich geschoben werden. In diesem Zusammenhang erscheint der Gitarrengurt nicht nur als Kollaborateur in der Handlung, sondern er ist der unsichtbare Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung, der erst die Spielposition, die Bewegungsfreiheit und die zur Schau gestellte Kontrolle ermöglicht.

Neben *Jimmi Hendrix* prägte vor allem der *Led Zeppelin*-Gitarrist *Jimmy Page* in den 1970er-Jahren mit seinem tief hängenden Instrument diese Darstellungsformen, die heute typisch für GitarristInnen und BassistInnen der Rockmusik sind. In seinen Performances ist die Gitarre nicht nur ständig in Bewegung und wird in alle möglichen Richtungen verschoben. *Page* spielte auch häufig mit vorgeschobenem Becken, wodurch das sich auf Schritthöhe befindende Instrument betont und mit einer sexuellen Komponente aufgeladen wird. Hinzu kommt, dass die tiefe Position für Läufe ungeeignet ist, weshalb er und auch viele andere MusikerInnen sich damit behelfen, den Hals des Instrumentes bei Solis in einen steilen Winkel zu bringen, um so die Beweglichkeit der Greifhand zu erhöhen und die Belastung im Handgelenk zu minimieren. Der erigierte Instrumentenhals, der zudem aus dem Lendenbereich hervorragt, weckt phallische Assoziationen.

An all diesen Inszenierungsformen ist der Gitarrengurt nicht nur beteiligt, sondern er schafft die Voraussetzung bzw. den Rahmen für diese Gesten. Aus seinem spezifischen Gebrauch erwachsen der phallische Einsatz und der sexualisierte Umgang mit der Gitarre, womit seit Ende der 1960er-Jahre eine beobachtbare aggressiv männliche, mitunter frauenverachtende Inszenierungsform von RockmusikerInnen einhergeht. Diese musikalisch-performative Entwicklung, bei der Sexualität, Aggressivität und musikalisches Können verschmelzen und der männliche Körper im Zentrum steht, wird in feministischer und musiksoziologischer Literatur als „cock rock“ beschrieben und vorwiegend bei Musikern des Hard-Rock und Heavy Metal beobachtet (vgl. McRobbie und Frith 1990, 319;<sup>101</sup>, Bayton 1997, 43ff; oder Waksman 1999, 237ff).

Zwar tritt der Symbolgehalt der Gesten in erster Linie aus dem Umgang der MusikerIn mit dem Instrument hervor, jedoch liegt der Inszenierung zunächst der praktische Gebrauch des langen Gitarrengurtes zugrunde. Tiefhängende Instrumente lassen sich ab den 1970er-Jahren immer häufiger beobachten, wobei vorwiegend BassistInnen diese Spielhaltung einsetzen. So tritt beispielsweise die Bassistin und Sängerin *Suzi Quatro* bereits Anfang der 1970er-Jahre mit dem tiefhängenden Instrument auf und prägt somit diese GitarristInnen- bzw. BassistInnenpose mit. Zwar wird ihr Auftreten als Übernahme von männlichen Inszenierungsformen verstanden („female machisma“ (Auslander 2004, 2ff)), jedoch ergibt sich die tiefhängende Bassposition ganz allgemein auch aus Komfortgründen. BassistInnen, die ihr Instrument mit

---

101. „In male music, cock-rock performance means an explicit, crude, ‚masterful‘ expression of sexuality (the approach is most obvious [...] in the guitar hero style that derives from Led Zeppelin’s Jimmy Page). Cock-rock performers are aggressive, boastful, constantly drawing audience attention to their prowess control. Their bodies are on display [...], mikes and guitars are phallic symbols (or else caressed like female bodies), the music is loud, rhythmically insistent, built around techniques of arousal and release. [...] What’s going on at such ‚hard rock‘ shows is a masturbatory celebration of penis power: girls are structurally excluded from this rock experience: it ‚speaks out‘ the boundaries of male sexuality.“ (Frith 1981, S. 227)

einem Plektron spielen, empfinden die tiefe Spielposition häufig als angenehmer, da auf das Anwinkeln des Unterarms der Schlaghand verzichtet werden kann<sup>102</sup>.



Abb. 24: Tief hängende Gitarre: Small Faces mit Schnurverlängerung (Radio Bremen TV 1967)



Abb. 25: Tief hängende Gitarre: Ramones (Plismo 1976)

Obwohl sich Bands der Punk- und New Wave-Szene durch ihr direktes, der Einfachheit verschriebenes Musizieren und Auftreten mit den „episch, eskapistischen“ Produktionen des Progressive- und Hard-Rock brechen (vgl. Büsser 2004, S. 87<sup>103</sup>), übernehmen sie die tief hängende Gitarre teilweise. Im Punk und den aus ihm erwachsenden Musikrichtungen wie Hardcore-Punk, Grunge oder Pop Punk wird sie zu einer typischen Spielhaltung, die bis in die 1990er-Jahre das Erscheinungsbild der MusikerInnen prägt.

Die Abwendung von der virtuos vorgetragenen Rockmusik äußert sich nicht nur in den dilettantisch anmutenden Liedern, mit ihren simplen Klangbildern und Texten, sondern auch in der Haltung und Spieltechnik bei Auftritten, die mitunter zu einer Karikatur der gängigen Rock-Musikpraxis wird wie zum Beispiel beim Bühnenauftritt der *Ramones* (siehe Abb. 25) beobachtet werden kann:

„Beside him was Johnny, his mulish, apelike mug working overtime as he struggled to play his cheap, absurdly low-slung guitar in a masturbation-fast blur.“ (Beeber 2008, S. 130)

Diese als extrem tiefhängend beschriebene Instrumentenposition, bei der die Gitarre oder der Bass gerade noch spielbar, fast unterhalb des Beckens hängt, etabliert sich vor allem bei BassistInnen der Punkmusikszene<sup>104</sup>. In den 1980er-Jahren wird diese Spielhaltung auch von MusikerInnen aus anderen Musikszenen übernommen und zum typischen Erscheinungsbild der härteren Gitarrenmusik<sup>105</sup>. Auch wenn diese Gitarrenposition bis in die 1990er-Jahre das Bild von (Alternativ-)Rock-, Punk- und Heavy-Metal MusikerInnen

102. „[...] While most people consider playing ‚low‘ bad form as it is associated with ‚metal acts‘ or ‚looking cool‘, it can be more comfortable if you play with a pick, or if your fretting hand stays primarily in 1-5 positions instead of playing with the instrument ‚high‘. (StringRyan 2011)“ „I play with a pick, and it’s most comfortable around my waist, and the point on the string where I pick is around nads-altitude...a higher bass really wouldn’t be as comfortable for my right arm“(cowsgomoo 2003)

103. „[...] während Mitte der 1970er-Jahre Bands wie Pink Floyd oder Genesis sowohl musikalisch als auch bei ihren aufwändigen Bühnenshows einen ‚ebenso epischen eskapistischen Ansatz pflegten‘, brachen Punk und New Wave ‚mit einer neuen Direktheit, Einfachheit und provokativen Drastik in das Geschehen ein‘.“(Büsser 2004, S. 87)

104. Zu sehen beispielsweise bei *Sid Vicious* (*Sex Pistols*), *Michael Bradley* (*Undertones*) und *Tony Barber* (*Buzzcocks*). Aber auch bei der Bassistin *Joan Jett*, der zur gleichen Zeit aktiven Rockformation *Runaways* hängt das Instrument sehr tief.

105. Besonders tief hängen die Instrumente bei vielen bekannten MusikerInnen aus dieser Zeit wie den Gitarristen von *Guns’n’Roses* (*Slash*), *Metallica* (*James Hetfield*), oder *L7* (*Donita Sparks*) oder dem Bassisten von *Nirvana* (*Krist Novoselic*).

prägt, bricht diese Dominanz gegen Ende des Jahrzehnts auf. So spielen etwa Gitarristen wie *Tom Morello* (*Rage Against the Machine*), *Albert Hammond Jr.* (*The Strokes*) oder auch der Bassist *Ryan Martinie* von der Metal-Band *Mudvayne* ihr Instrument wieder auf Bauchnabelhöhe.

Insgesamt hat sich aber bis heute das im Beckenbereich oder tiefer hängende Instrument als typische Spielhaltung gitarrenlastiger, härterer Musik durchgesetzt. Aufgrund der historischen Entwicklung ist diese Form der Performance mit Rockmusik verbunden und steht für Coolness und eine exzessiv-rebellische Haltung.

Mittlerweile bauen auch MusikerInnen, die eigentlich nicht mit gitarrenlastiger Rockmusik in Verbindung gebracht werden, das tief umgehängte Instrument in ihre Konzert-Auftritte ein. So begleitet zum Beispiel *Taylor Swift* ihr Lied „Red“ auf einer tiefhängenden roten E-Gitarre (siehe Abb. 26) und wenn *Madonna* mit Gitarre auf der Bühne erscheint, hängt diese bevorzugt auf Schritthöhe. Es liegt die Vermutung nahe, dass mit dieser Inszenierung ein Rock-Image oder die damit in Verbindung stehenden Attitüden und Werthaltungen auf das eigene Auftreten projiziert, oder im Sinne des Gitarrengurtes „umgehängt“ wird.



Abb. 26: Taylor Swift (Zills 2013)

### 3.4.2 Gestaltung

Soll der Gitarrengurt umfassend betrachtet werden, rückt neben der Materialeigenschaft auch die optische Ausgestaltung des Gurtes in den Blickwinkel. Für die musikalische Praxis ist sie zwar nachrangig, jedoch partizipiert sie – ähnlich wie andere Kleidungsstücke – am (materiellen) Kommunikationsprozess. Wie ein Gurt gestaltet ist, hängt von den Eigenschaften des Materials und den technischen Produktionsmöglichkeiten sowie ästhetischen Entscheidungen ab.

Leder lässt sich nicht nur gut einfärben, sondern auch bemalen, was jedoch mit einem höheren Arbeitsaufwand verbunden ist. Hinzu kommen traditionelle Ledergestaltungstechniken, bei denen zum einen verschiedene Muster und Formen in das Material geprägt und zum anderen Metallelemente wie Schnallen, Nieten oder Conchos (spanisch-texanische Schmuckelemente) am Leder befestigt werden. Weitere Gestaltungsmöglichkeiten bieten das Zusammennähen von verschiedenen eingefärbten Lederstreifen oder das Anbringen von Ziernähten. Heute werden zudem vermehrt bedruckte oder bestickte Gurte angeboten, diese Träger sind aber noch wenig verbreitet.

Aus textilen Materialien lassen sich durch maschinelles Aufsticken oder Verweben von verschiedenfarbigen Garnen recht einfach und günstig bunt gemusterte Bänder herstellen.

Als Informationsträger und Symbol bzw. Erkennungszeichen hat das Schulterband in der westlichen Gesellschaft lange Tradition und kommt spätestens seit dem 16. Jahrhundert zum Einsatz. Im Schmalkaldischen Krieg signalisierten die sich bekriegenden Parteien anhand der Farbe der um die Brust gehängten Feldbinde die Zugehörigkeit zum protestantischen (gelb) oder katholischen (rot) Lager. Dieses optische Kommunikationsmittel diente in weiterer Folge nicht nur als Erkennungszeichen für Kriegsparteien, sondern es wurde vor allem in Form der Schärpe Teil der politisch-militärischen Tracht sowie zu einem Kennzeichen und gleichzeitig Form der Auszeichnung von WürdenträgerInnen. Bis heute wird das Band

als Kommunikationsmittel eingesetzt, weshalb auch der Gitarrengurt als Medium bzw. Symbolträger verstanden werden kann. Der Symbolgehalt hängt zum einen davon ab, in welcher (historischen) Phase oder in welcher Musikrichtung ein bestimmter Typ von Gurt bevorzugt verwendet wurde. Zum anderen spielen die verarbeiteten Materialien und die Erscheinungsformen eine wichtige Rolle. Viele Aspekte, die die unterschiedliche Ausgestaltung des Gurtes bis heute prägen, sind in einem bestimmten zeitlich-modischen Kontext entstanden, wie in der Entwicklungsgeschichte des Gurtes ersichtlich wird.

Waren noch vor dem Aufkommen des ersten patentierten Gitarrengurtes verschiedenste Eigenanfertigungen und Kordeln in Verwendung, setzt sich ab Anfang der 1950er-Jahre die Form des neu entwickelten *Bobby-Lee* Ledergurtes durch. Ein Großteil der Rock'n'Roll-Interpreten dieser Zeit<sup>106</sup> setzen diesen Gurttypus ein, sodass er das Erscheinungsbild der MusikerInnen mitprägt und deshalb bis heute besonders mit der Rockabilly- und Rock'n'Roll-Musik in Verbindung gebracht wird. Noch bis in die 1960er-Jahre ist dieser einfarbige, aber in unterschiedlichen Farben<sup>107</sup> angebotene, schmale Lederriemen mit Schulterpolster ein besonders häufig verwendeter Träger. Gerade die GitarristInnen der zu dieser Zeit aufkommenden britischen Musikszene<sup>108</sup> benutzen zumindest zu Beginn ihrer Karriere diesen schlichten Gurttypus. Auch wenn nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Präsenz dieser Trägerform in England mit dem bedeutenden Einfluss der amerikanischen Rock'n'Roll- und Blues-Musik verbunden ist, dürfte die Vorliebe für das Design an der noch geringen Formvielfalt liegen.

Neben der unauffälligen Gurtgestaltung bieten unter anderem *Bobby Lee* oder *Gretsch* in den 1950er-Jahren Gurte im „Western-Stil“ an, mit dem das Klientel der Country-GitarristInnen angesprochen wird. In dieser Musikszene hat sich seit den 1920er-Jahren eine traditionell-folkloristische Selbstinszenierung etabliert, bei der die MusikerInnen häufig kostümiert – in Kleidung der ländlichen bzw. bäuerlichen Kultur – auftreten. Um ein stimmiges bzw. authentisches Erscheinungsbild zu gewährleisten, werden die speziell für die Musikszene angefertigten Gurte mit traditionellen Lederbearbeitungstechniken gestaltet. Neben der markanten Verzierung des Leders durch eingeprägte Muster sind die Gurte oft mit einer ebenfalls reichhaltig verzierten metallenen Schnalle und Schlaufe ausgestattet.

Gurte, die mit der *Chet-Atkins*-Gitarre von *Gretsch* ausgeliefert wurden, folgten einer Modeerscheinung der 1950er-Jahre-Countrymusik, indem an den Metallelementen farbige Strasssteine angebracht waren. Dieser Zierrat, mit dem der auf Gurten auch später häufig eingesetzte Glitzereffekt entsteht, gelangt ab Anfang der 1950er-Jahre durch die von *Nudie Cohen* entworfene bunte und mit Schmucksteinen bespickschten (Western-)Kleidung in die Countrymusikszene. Berühmten VertreterInnen dieses Musikgenres wie *Hank Williams*, *Porter Wagoner*, *Roy Rogers* (später aber auch *Elvis*) machten diese schrillen und exzentrischen Kostüme berühmt und populär, sodass Strasssteine bereits Ende der 1950er-Jahre zum Symbol für die Countrymusik wurden. (George-Warren 1998, S. 119) Schon durch den Gebrauch von Ledergurten mit

---

106. Unter anderem verwenden MusikerInnen wie *Bo Diddley*, *Chuck Berry*, *Elvis*, *Gene Vincent* oder *Buddy Holly* diesen Gurt.

107. In den 1950er-Jahren werden *Bobby-Lee*-Gurte in den Farben „Blonde, Maroon, Black and White“ angeboten. (vgl. Moore 2012)

108. Neben den *Beatles*, die bis 1964 allesamt diesen Träger einsetzen, dient er auch *David Bowie*, *Eric Clapton* oder *Jeff Beck* in den Anfangsjahren als Hilfsmittel.

eingepprägten Kakteen und mit Strasssteinen verzierten Schnallen konnte sich die MusikerIn damit optisch in einer Musiktradition positionieren.

Mit dem hohen Stellenwert der Auftrittskostümierung in der Countrymusik wird die Möglichkeit der Individualisierung zu einem relevanten Element der Inszenierung. Dies betrifft auch den Gurt, der nicht nur mit unterschiedlichen Punzierungen verziert und mit austauschbaren Schnalle angeboten, sondern auch immer öfter als Einzelstücke angefertigt wird. Dabei zeichnet sich ein typisches Gestaltungselement für Countrymusik-Gurte ab, worauf etwa im Ratgeber *Gitarre für Dummies* hingewiesen wird:

„Sie können sich Ihren Gitarrenhurt individuell anfertigen und Ihre Initialen einstickern lassen, wenn Sie so etwas mögen (ein absolutes Muss, falls sie ein berühmter Countrygitarrist werden möchten).“ (Chappell, Phillips u. a. 2012, S. 305)

Schon in den 1950er-Jahren lassen CountrygitarristInnen ihren eigenen (Künstler-)Namen gut sichtbar in den Gurt einarbeiten. Mit der Zurschaustellung des Namens wird also, mittlerweile vermutlich unbewusst, eine Inszenierungstradition fortgeschrieben. Einer der ersten medial stark rezipierten und damit großen Stars der Country-Musik, der in den 1920er-Jahren aktive *Jimmie Rodgers*, ließ sich seinen Namen mit Perlmutter ins Griffbrett einarbeiten. Ob dieser Schriftzug lediglich Resultat individueller Gestaltungsabsichten ist oder der Vermarktung über optische Medien diene, kann hier nicht geklärt werden. Auf jeden Fall greifen Country-MusikerInnen in weiterer Folge dieses Gestaltungsschema auf, wobei es in den 1950er-Jahren auf den Gurt übertragen und bis heute vor allem von MusikerInnen der Folk- und Countryszene eingesetzt wird.

Diese bereits in den 1950er-Jahren stattfindenden Entwicklungen prägen bis heute die Erscheinungsform von Country- bzw. Western-Gitarrenhurten. Ihr häufiger Einsatz in der Countrymusik hat einen symbolischen Gehalt. Zum einen tragen entsprechende Gurte zu einem authentischen Erscheinungsbild der MusikerIn bei und zum anderen vermitteln sie die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Musikgenre. Schon der Gebrauch eines entsprechend gestalteten Gitarrenhurtes kann im Publikum die Erwartung wecken, dass die MusikerIn Countrymusik machen wird.

Abgesehen von den Westernhurten, die zu der Zeit fast ausschließlich von CountrymusikerInnen verwendet werden, nimmt die Varianz der Lederhurte ab Ende der 1950er-Jahre zu. Neben einfachen breiten Lederriemen ohne Schulterpolster, kommen in der Rock- und Popszene immer außergewöhnlicher gestaltete Gurte zum Einsatz, sodass auch in diesem Musikgenre eine immer stärkere Tendenz zur Individualisierung zu beobachten ist. Ein frühes und besonders auffälliges Modell ist der von der englischen Equipmentmarke *VOX* produzierte *Python Guitar Strap*. Der Name bezieht sich auf die an schwarze Lederriemen überlappend angebrachten Metallplatten in Schuppenform, die an die Haut einer Schlange erinnern. Zudem stehen am Verbindungsriemen spitze Metallnieten hervor, die auch heute noch bei Gurten von Metal- oder Punk-Bands in dieser Form zum Einsatz kommen<sup>109</sup>. Dieses ungewöhnlich harte und modernistische Design, das wenig an die Popmusik der 1960er-Jahre erinnert, ist eng mit *John Lennon* und den frühen

---

109. Die Bezüge zwischen *John Lennons* Auftreten (inklusive dem Python-Gurt) und der Inszenierung im Heavy Metal werden unter anderem auf <http://www.earcandymag.com/heavymetallennon.htm> thematisiert (Stand 1.6.2016).

*Beatles* verknüpft, der als erster einen solchen Gurt 1964 und 1965 bei Auftritten verwendet<sup>110</sup>. Aber nicht nur er betritt mit einem auffälligen Gurt die Bühne. Zeitgleich verwenden zum Beispiel auch die Musiker der *The Dave Clark Five* spezielle Ledergurte, an denen auffällig große ringförmig Metallelemente angebracht sind. Dass auch die PopulärmusikerInnen immer auffälliger Gurte verwenden, liegt vermutlich daran, dass sie zum einen als Blickfang und modisches Element in der Inszenierung dienen und ihnen zum anderen auch das Potenzial eines Markenzeichens zukommt.

In der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre erlangt der mit bunten Mustern gewobene oder bestickte Stoffgurt Popularität und wird bis weit in die 1970er-Jahre von vielen bekannten GitarristInnen aus unterschiedlichen Genres verwendet (siehe Abb. 27). Einer der ersten und federführenden Produzenten *ACE Musical Products* vermarktet diesen Gurt seit Anfang der 1960er-Jahre unter dem Name *Hootenanny-Strap*<sup>111</sup>. Aufgrund des Namens liegt es nahe, dass auch sein Ursprung eng mit der Folk- und Country-Musik-Szene verbunden ist, denn unter *Hootenanny* werden (unter anderem) ungezwungene Folk-Musikveranstaltungen verstanden, bei denen unterschiedlichste MusikerInnen und Gruppen auftreten und gemeinsam improvisierte Volkslieder singen. Zudem strahlte der Fernsehsender ABC von 1963 bis 1964 eine pop-orientierte Folk-Musikshow unter dem Titel *Hootenanny* aus<sup>112</sup>.



Abb. 27: Hootenanny-Strap von Jimie Hendrix (Howzit 2014)

Ähnlich wie bei den Western-Ledergurten könnte bei der frühen Gurtgestaltung, die ein symmetrisches Muster aufweist, ein Bezug zu traditionellem Handwerk bestehen, denn die Formsprache erinnert an die Webkunst der Navajo-Indianer. Derartiges indianisches Gewebe verwenden Protagonistinnen der Country-Musik bereits seit den 1950er-Jahren. Neben dem Cowgirl-Style tragen Musikerinnen auch Kostümierungen, die nicht nur Anleihe an mexikanische Fiesta-Kleidern nehmen, sondern in die auch Navajo-Textilien eingnäht sind (George-Warren 1998, S. 119). Die bunten Ornamente, die die Hootenanny-Bänder zieren, variieren von eingestickten Blumen, über geometrische Formen, bis hin zu heterogenen Mustern. Obwohl der Gurt seit Beginn der 1960er-Jahre vermarktet wird, setzt er sich erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehntes durch; und das außerhalb der Folk- und Countrymusikszene<sup>113</sup>. Die große Popularität dieses

110. Die Information, wie *Lennon* zu diesem speziellen Gurt gekommen ist, findet sich unter: <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/british-invasion---celebrating-50-years-of-vox/14881> (Stand 1.6.2016)

111. „ACE Musical Products [...] The creator of the famous ‚Hootenanny‘ Series guitar straps, the ‚king‘ of guitar straps, Ace manufacturers a full line of professional straps for guitar, banjo, bass, and wind instruments“ (Music Trades Corporation 1986, S. 54)

112. Wann dieser Gurt genau aufkommt, ist unklar, jedoch verwendet *Pete Seeger*, der eigenen Angaben nach an der Verbreitung des Hootenanny-Begriffs beteiligt war (Seeger 1992, S. 327), bereits in den 1950er-Jahren ein verziertes Stoffband als Gurt. Dieses ist jedoch noch nicht mit den typischen regelmäßigen und symmetrischen Mustern der Hootenanny-Straps bestickt. Spätestens seit dem Beginn der 1960er-Jahre ist dieser Gurttypus verbreitet, denn *Willie Nelsons* verwendet ihn 1961 bei seinem Auftritt in der *Grand Ole Opry*-Show (siehe Fotografie: „Grand Ole Opry publicity depicting Willie Nelson“ (1965): [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Willie\\_Nelson\\_Grand\\_Ole\\_Opry\\_publicity\\_-\\_cropped.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Willie_Nelson_Grand_Ole_Opry_publicity_-_cropped.jpg), Stand 1.6.2016).

113. So ist er unter anderem als Accessoire des *The Monkees*-Gitarristen *Michael Nesmith* ab 1966 über die Fernsehserie *The Monkees* medial präsent. Ab 1967 verwenden unter anderem *Eric Clapton* (als Gitarrist der Band *Cream*), *Jimmy Hendrix* oder

Gurtes ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre (besonders bei in England wirkenden MusikerInnen) fällt zunächst mit der sogenannten „Peacock-Revolution“ zusammen; einer exzentrischen Männermodebewegung, die in London Mitte der 1960er-Jahre ihren Anfang nimmt und besonders von den Protagonisten der Popmusik getragen wird. Als Ausdruck der eigenen Individualität und in Abgrenzung zum angepassten Erscheinungsbild der Elterngeneration lassen sich die jungen Männer nicht nur die Haare wachsen, sondern tragen – in Anlehnung an den Dandy-Stil – auffallende, farbenprächtige und mitunter gemusterte Anzüge und Hemden (unter anderem mit großen Krägen und Rüschen), die sich in der Formvielfalt, im Aussehen und im Schnitt der weiblichen Kleidermode annähern (vgl. Hill 2015<sup>114</sup>). Die Zuwendung zu bunten, mit (Blumen)-Mustern verzierten Kleidungsstücken erhält ihre Fortsetzung mit der Hippie-Bewegung. Der Farbenrausch steht in einer engen Beziehung zu der in dieser Zeit aufblühenden psychodelischen Musik. Die farbigen Gurte ordnen sich in dieses ästhetische Gefüge ein und werden bis heute, wie in Foren und auf Online-Handelsplätze zu sehen ist, mit der Hippiebewegung und psychodelischem Rock in Verbindung gebracht.

Neben Bands, die in der Hippiekultur aufgehen, treten Ende der 1960er-Jahre Gruppen wie *Iggy Pop*, *Judas Priest* oder *Blue Oyster Club* hervor, die im städtischen Arbeitermilieu verwurzelt sind und die Hippieideale ablehnen. Nicht nur klang- und inhaltlich unterscheiden sie sich von den Woodstock-Bands – ihre Musik klingt härter und sie thematisieren immer wieder das schwere Leben der Arbeiter – sondern ihre Kleidung auch ist durch schwerere Materialien wie Leder und Jeans gekennzeichnet. Leder, das in diesem Kontext für Gitarren Gurte wieder öfter eingesetzt wird, ist ein mit Bedeutung aufgeladenes Material. Aufgrund seiner Eigenschaften dient es als Schutzkleidung für gefährliche und körperlich anstrengende Berufe (Beispielsweise als Schurz von Schmieden oder Metzgern). Darüber hinaus wird es auch durch seinen Einsatz in der deutsche Militäruniform während des 3. Reichs und als wesentliches Material der Motorradkleidung, wie sie in der Subkultur der Rocker der 1950er-Jahre und in Outlaw Motorcycle Gangs getragen wurde, mit (heterosexueller) Männlichkeit, Kraft und Härte verbunden. Durch den Gebrauch von Leder kann sich die MusikerIn diese Zuschreibungen aneignen. So beobachtet die Anthropologin Amber Clifford-Napoleone, dass besonders in der britischen Musikszene Musikerinnen ab Anfang der 1970er-Jahre Leder einsetzen, um ihrem Auftreten ein „more masculine [and] emancipated image“ (Clifford-Napoleone 2015, 28ff) zu verleihen. Sichtbar wird dies an der Inszenierung von *Suzzi Quatro*, die vor allem durch ihr Markenzeichen, einem schwarzen, ledernen Catsuit auffällt. Abgesehen davon trägt aber auch der Gurt nicht unwesentlich zu ihrem Erscheinungsbild bei. Der breite schwarze Ledergurt mit einer auffällig großen metallenen Schnalle, den sie besonders in den ersten Jahren verwendet, wirkt extrem mächtig und schwer.

In der Post-Woodstock-Ära verliert der bunte Hootenanny-Gurt langsam an Popularität, obwohl GitarristInnen verschiedener Hard-Rock Bands<sup>115</sup>, ihn bis Mitte der 1970er-Jahre verwenden. Immer häufiger

---

*The Who*-Gitarrist *Pete Townshend* den Hootenanny-Gurt und in der im Folgejahr ausgestrahlten, aufwändig gestalteten Come-Back Show von *Elvis Presley* bildet der rot gemusterte Gurt einen auffälligen Kontrast zu seiner schwarzen Lederkluft. Viele weitere berühmte GitarristInnen wie *Jimmy Page* (*Led Zeppelin*), *Johnny Cash*, oder *Robby Krieger* (*The Doors*) setzen ab Ende der 1960er-Jahre den gewobenen Gitarrenträger ein.

114. Dieses Phänomen wird auch in der BBC-Dokumentation „The Perfect Suit“ (2011) thematisiert: <https://www.youtube.com/watch?v=KyIjtXo-Gk> (Stand 1.6.2016).

115. Unter anderem *Deep Purple* oder *Led Zeppelin*.

werden eher breite Ledergurte, meist in Braun oder Schwarz mit zum Teil großen metallenen Schnallen oder anderen Verzierungen von den GitarristInnen eingesetzt. Mit der Hinwendung von *Judas Priest* zu von BDSM-beeinflusster schwarzer, mit metallenen Zierelementen ausgeschmückter Lederkleidung etabliert sich ein für Metal-Bands typischer Kleidungsstil. Amber Clifford-Napoleone, die sich mit Queerness in der Metalszene auseinandergesetzt hat, spricht in diesem Zusammenhang von der stereotypen „heavy metal uniform“ (Clifford-Napoleone 2015, 32f). Dieses Gestaltungsprinzip wirkt sich auch auf die Gitarrengurte aus, denn Formationen dieser Musikrichtung treten seit Ende der 1970er-Jahre vorwiegend mit schwarzen Ledergurten auf. Metallene Stifte, Ösen oder Noppen und sogar Patronen sind dabei mitunter als Verzierung an den Gurten befestigt, und werden auch von (Hardcore)-Punkbands<sup>116</sup>, verwendet.

Ab Ende der 1970er-Jahre nimmt die Vielfalt der Gurte zu, sodass eine spezifische Beziehung zwischen einzelnen Musikrichtung, zeitlichem Kontext und Gestaltung – wie er bis hierher vorgestellt wurde – nicht mehr direkt gegeben ist. Wie bereits hervorgegangen sein dürfte, lassen sich aber zwei Positionen in der Inszenierung beobachten, die im Gebrauch des Gurtes zum Tragen kommen. Zum einen funktioniert der speziell gestaltete Gurt als optischer Verweis, mit dem ein Bezug zu musikalischen Szenen, zu Vorbildern, zu Werthaltungen oder auch zu zeitbezogenen Modeerscheinungen hergestellt werden kann. Zum anderen dient der Gurt der Individualisierung, sodass er das Potenzial in sich trägt, zum Erkennungsmerkmal bzw. Markenzeichen der MusikerIn zu werden.

Durch spezifisch eingearbeitete Symbole, können Gurte eine Verweischarakter erhalten und Bezüge zu bestimmten Musikrichtungen herstellen. So bedienen mit Kreuzen oder anderen christlichen Symbolen versehene Gurte, die seit den 1990er-Jahren vermehrt auftretenden „Christian Rock“-Gruppen; unter Rastafaris und Reggae-MusikerInnen finden sich Gurte in der rot-gelb-grünen Farbkombination; Gurte in schwarzweißem Schachbrettmuster werden für Ska- bzw. Ska-Punk-MusikerInnen produziert usw.<sup>117</sup> Neben den Symbolen kommen auch Materialien, die in der aktuellen Modewelt verwendet werden, zum Einsatz, wie Gurte aus Fellimitaten ab Ende der 1970er-Jahre. Das zu dieser Zeit als eher geschmackslos bzw. banal wahrgenommene Material, findet unter anderem über die Punkästhetik Einzug in die Mode der 1980er-Jahre (Leblanc 1999, S. 40) und wird in dieser Zeit von aufstrebenden MusikerInnen verschiedenster Musikrichtungen wie *Prince* oder *Yngwie Malmsteen* als Gurt eingesetzt.

Auch die im historischen Kontext erwähnten Gurte sind mit der Musik der Zeit verbunden und können so zu einem symbolischen Kommunikationsmittel werden. Dies wird zum Beispiel am Rockabilly-Revival in den 1980er-Jahren sichtbar. Bands wie *The Stray Cats* oder *Levi and the Rockats* lehnen sich nicht nur musikalisch, sondern auch vom Kleidungsstil her an Bands der 1950er-Jahre an. Dementsprechend kommen besonders gerne schmale Gurte in Form des *Bobby Lee No-Mishap Straps* zum Einsatz.

Abgesehen vom gezielten Nachahmen eines Erscheinungsbildes kann ein Gurt als offener wie auch versteckter Hinweis auf einflussreiche Musikrichtungen oder Vorbilder gelesen werden. So verweist beispielsweise *Rivers Cuomo*, Sänger und Gitarrist der Pop-Punk-Band *Weezer* mit der Verwendung des „Lightning Bolt“-Gurtes auf die für ihn einflussreiche Band *Kiss* bzw. auf ihren Gitarristen *Ace Frehley*. Indem er

---

116. Beispielsweise *The Wipers*.

117. Obwohl auch für das Musikgenre der Volksmusik spezielle aus Trachtenstoff angefertigte oder mit Edelweiß bestickte Gitarrengurte angeboten werden, konnte ich ihren aktiven Gebrauch nicht dokumentieren.

den gleichen Gitarrengurt wie *Frehley* einsetzt, stellt er optisch zur Schau, dass dieser für ihn ein wichtiges musikalisches Vorbild ist (Beaujour 1995). Auch bei der Band *The Hints* liegt es nahe, dass die verwendeten Hootenanny-Gurte einen materiellen Bezug zum in der Musik erkennbaren 60ies-Garage Girl-Group Pop darstellen, wie ihn *She*, *The Girls* oder *The Daughters of Eve* gemacht haben (Lester 2014).

Neben der Verweisfunktion, bei der eine Verbindung zwischen Musikrichtung bzw. Werthaltung und Gurtypus besteht, werden spezifische Gurte durch gehäuftes oder wiederholtes Tragen zum Markenzeichen von MusikerInnen. Einer der markantesten Träger, der mit einer Person verbunden wird, ist wahrscheinlich jener vom Blues-Gitarristen *Stevie Ray Vaughan* eingesetzte breite *Earth 3* Ledergurt mit darauf angebrachten Noten, die er in verschiedenen farblichen Ausführungen verwendet. Auch *Neil Youngs* „Peace Sign & Dove Strap“<sup>118</sup>, der an seiner legendären *Old Black* Gibson Les Pauls hängt, oder *Princes* Kunstleopardenfell-Gurt sind Erkennungszeichen dieser Künstler.

Abgesehen von der Verwendung bereits bestehender Gurte, lassen bekannte MusikerInnen für sich individuell gestaltete Träger herstellen. So verwenden diverse bekannte KünstlerInnen wie *Duane Allman*, *Keith Richard*, *Ginger Pooley* (Bassistin von *Smashing Pumpkins*) oder auch *Taylor Swift* seit den 1960er-Jahren Sonderanfertigungen für ihre Auftritte, die mit unterschiedlichsten Elementen, Bildern oder Symbolen versehen sind und somit als Kommunikationsmittel verstanden werden können. So würde sich *Swifts*, mit schillernd-rosaroten Kreuzen und bunten Strasssteinen geschmückter brauner Ledergurt beispielsweise für eine hermeneutische Analyse anbieten, denn hier treffen christliche Elemente, solche der Countrymusik sowie des Girlie-Pop aufeinander, was durchaus als Statement verstanden werden kann.

Wie sich in der vorangegangenen Auseinandersetzung zeigt, kann die optische Gestaltung des Gurtes im praktischen Gebrauch als Informationsträger fungieren und darüber hinaus zur Strukturierung der Musik- und Inszenierungspraxis beitragen. Beispielsweise werden durch den Gebrauch spezieller Materialien und Verarbeitungstechniken mit ihnen verbundene Bedeutungsebenen aufgegriffen, die Werthaltungen in der Musikrichtung widerspiegeln. So zeigt sich die Bedeutung der (ländlichen) Tradition für die Countrymusik nicht nur in der Rückbesinnung auf und Erneuerung von traditionellen Musikformen, sondern auch am typischen Gurt, zu dessen Gestaltung auf traditionellen Handwerkstechniken zurückgegriffen wird. Auch der leichte, bunte und mit unterschiedlichsten Mustern verzierte Stoffgurt, der rund um die Woodstock-Ära von vielen KünstlerInnen getragen wurde, lässt sich zunächst mit dem Bedürfnis nach Individualität und in weiterer Folge mit der Hippie-Kultur, dem Wunsch nach einem unbeschwerten Leben und dem Konsum halluzinogener Drogen in Verbindung bringen. Schließlich kommt auch der Symbolgehalt des Leders (Macht und Härte) in der hart und aggressiv vorgetragen und inszenierten Musik des Hard-Rocks und Heavy-Metal zum Tragen. Neben dem Ausdruck von Werthaltungen, können Gurte auch als Verweise dienen, mit denen optische Bezüge zu einflussreichen Musikrichtungen und Vorbildern angedeutet werden. Durch die Reproduktion eines typischen (mitunter auch als authentisch wahrgenommenen) Erscheinungsbildes – zu dem auch der Gurt gehört – wie es besonders in der Countrymusik

---

118. Da Neil Young seit einigen Jahren seinen Gurt auf dem Kopf stehend verwendet, fragen sich Fans ob dies eine Botschaft zu verstehen ist. (vgl. dazu die Forums-Diskussion: <http://www.mylespaul.com/forums/cellar/261937-neil-youngs-dove-peace-guitar-strap-why-upside-down.html>, Stand 1.6.2016)

oder im Heavy-Metal zu beobachten ist, kann sich die MusikerIn explizit einem spezifischen Musikgenre zuordnen. Darüber hinaus prägen gehäufte Gebrauch oder Sonderanfertigungen die Einzigartigkeit des Erscheinungsbildes. Durch die Beziehungen zwischen der Gestaltung des Gurtes und den Werthaltungen sowie durch die Praktiken des Verweises und der Individualisierung bestehen in der Inszenierungspraxis verschiedene Kommunikationsebenen, über die die MusikerIn vom Publikum nicht nur optisch verortet werden kann, sondern bei gelungener Selbstdarstellung auch als authentisch wahrgenommen wird.

### 3.4.3 Zentralmotiv: Bewegung

Die Zuhilfenahme des Gitarrengurtes hat wesentliche Auswirkungen auf die Musikpraxis, denn er entlastet und befreit nicht nur die Hände, sondern fördert verschiedenste Möglichkeiten der Inszenierung.

Eine wichtige Option, die sich aus dem Einsatz des Trägers ergibt, und die Aufführungen gravierend prägt, ist das Spielen im Stehen. Diese Haltung und Spielposition hat eine lange Geschichte und ist auf bildlichen Darstellungen seit dem Mittelalter dokumentiert. Mit der Erwartung, auch beim Musizieren eine ästhetische Körperhaltung einzunehmen<sup>119</sup> und damit nicht nur gesittet aufzutreten, sondern auch auf Grimassen zu verzichten und unschöne, anzügliche und unnötige Bewegungen zu vermeiden, etabliert sich in der Romantik jedoch die sitzende Spielposition (Spönemann 2016). Im Verlauf des 19. Jahrhunderts setzt sich die bis heute von virtuosen klassischen GitarristInnen eingenommenen Spielhaltung durch, bei der das Instrument durch Zuhilfenahme eines Fußschemels vom Oberschenkel gestützt und in die richtige Spielposition gebracht wird. Mit dieser Haltung spielt der Gurt als Akteur in der Musikpraxis eigentlich keine Rolle mehr und wird vollständig aus dem Erscheinungsbild entfernt. Dies äußert sich vor allem in der Form, dass Konzertgitarren in der Regel bis in die Gegenwart ohne Bandknöpfe gefertigt werden.

Da der Gebrauch des Gitarrengurtes fast ausschließlich an das Spielen im Stehen gekoppelt ist, findet sich sein Einsatz auf bildlichen Darstellungen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind, eigentlich nur bei Szenen, die StraßenmusikerInnen oder Musizierende im Freien zeigen. Dies gilt zunächst auch für die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum aufkommende Jugendbewegung der Wandervögel. In der auf Natur und Tradition ausgerichteten Vereinigung steigt die Klampfe (Gitarre) zum bevorzugten Begleitinstrument auf, da sie auf die häufig stattfindenden Ausflüge ins Freie leicht mitgenommen werden kann. Die Popularisierung der Gitarre resultiert aus dem hohen Stellenwert des gemeinsamen Singens und der Rückbesinnung auf traditionelles Volksmusikliedgut. Außerdem haftet der Wiederentdeckung und Aneignung des zu dieser Zeit eher geringgeschätzten Instrumentes eine Abkehr von der in der bürgerlichen Elterngeneration gelebten, auf das Klavier zugeschnittenen häuslichen Musikpraxis in Salons oder Wohnzimmern an<sup>120</sup>. Für diesen subversiven Akt ist der Gitarrengurt bzw. das Trageband

---

119. Bergmann betont diese Erwartung in der Einleitung seines 1802 erschienenen Werkes *Kurze Anweisung zum Gitarrenspielen*: „So wie bey dem Spielen des Klaviers, oder eines anderen Instruments, alle Grimassen vermieden werden müssen, so ist es auch bey dem Spielen der Gitarre; und bey diesem Instrument hat man beynahe noch mehr Vorsicht nöthig, auf guten Anstand zu sehen, weil schon mehr Unbequemlichkeit durch das breite Griffbret, theils auch durch das Anschlagen der Saiten sc. entsteht, und man überdies auch noch auf kürzere und längere Finger zu sehen hat.“

120. Auf den Stellenwert des immobilen Klaviers in der bürgerlichen Musikpraxis verweist nicht nur Weber in seinem Manuskript: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1972), sondern auch Hoffmann ((Hoffmann 1991)), die es zudem der häuslichen, weiblichen Sphäre zuordnet.

ein unverzichtbarer Kollaborateur, denn das gemeinsame Musizieren pflegen die Wandervögel nicht nur am Lagerfeuer sitzend oder beim gemeinsamen Proben. Besonders während dem Wandern spielen die Jugendlichen im Gehen ihre Gitarre und begleiten dabei nicht nur den gesungenen Text, sondern tragen mit ihrem Schlagrhythmus auch die sportliche Aktivität. (Dümling 1985, 48ff) In diesem Praxiszusammenhang fällt somit das zweite wichtige Element in der Inszenierung auf, das durch die Mitarbeit des Gurtes gewährleistet wird. Aus der Option, im Stehen Spielen zu können, geht auch die Möglichkeit hervor, bewegt, also gehend oder sogar tanzend zu musizieren. Gerade diese Mobilität ist meines Erachtens ein wesentliches Kriterium für die Popularität der Gitarre.

Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts, in einer Phase, in der die Gitarrenmusik eine (kurze) Blüte erlebt, wird die Mobilität des Instrumentes genutzt und es auf Ausflügen in die Natur mitgenommen<sup>121</sup>. Genau dieser Vorteil der Portabilität und der Spielbarkeit im Stehen und Gehen hat auch den Bau von mobilen Tasteninstrumenten beeinflusst, wobei die Spielposition und damit auch das Tragesystem der Gitarre imitiert wurden. So entwickelt *Carl Leopold Röllig* Ende des 18. Jahrhunderts die Orphica, ein mit einem Hals ausgestattetes Tasteninstrument, das, wie der Erbauer selbst vorschlägt, mit einem Schultergurt auch im Stehen gespielt werden kann.

Im 20. Jahrhundert wiederholt sich mit der sogenannten „Keytar“ diese Entwicklung noch einmal. Mit der Keytar können sich KeyboarderInnen wie GitarristInnen inszenieren: Das Instrument besteht aus einer mit einem Hals ausgestatteten Klaviatur und wird mit einem Gurt versehen über die Schulter getragen gespielt. Im Kontext dieser Arbeit sind solche tragbaren Instrumente insofern interessant, als in ihrer Vermarktung die Veränderungen und Möglichkeiten, die sich aus dem Gebrauch des Gurtes ergeben, explizit angesprochen werden.

In einer Werbeanzeige für den tragbaren Synth *Roland SH-101*, die eine auf einem Skateboard fahrende und dabei das Instrument spielende Frau zeigt, steht in großen Lettern: „Takes You Where You Want To Go“ (siehe Abb. 28). Im kleingedruckten Seitentext ist zu lesen:

„Get up and move with your music. There are no strings attached when you’re playing the SH-101. [...] Strap it on and it becomes a part of you [...] you’ve got more power strapped onto your body than you’ve ever had in any kind of portable keyboard.“ (YAMA 2014)

Essentiell, wie aus der Bildsprache bereits hervorgeht, ist die Möglichkeit, sich (uneingeschränkt) bewegen zu können. Diese Möglichkeit wird, wie auch anhand anderer Beispiele nachweisbar, explizit mit Freiheit in Verbindung gebracht. So ist eine andere Anzeige für denselben tragbaren Synth mit der Bildüberschrift „Freedom for Expression [...]“ ausgestattet. (YAMA 2014) Welche Bedeutung der Bewegungsfreiheit auf der Bühne zugeschrieben wird, verdeutlicht auch die Firma *Moog*, die ihren ersten tragbaren Synthesizer unter dem Namen *Liberation* vermarktet (siehe Abb. 29). Wie der Werbetext dazu prophezeit, bietet die

---

121. Beispielsweise zeigt die Radierung *Ballspiel in Atzenbrugg* von Ludwig Mohn (ca. 1820), wie Schubert einem Geigen-Gitarrenduett lauscht, wobei das Trageband über die Schulter des sitzenden Gitarristen verläuft. In der von Stephen Mattingly (2007) verfassten Studie *Franz Schubert’s Chamber Music with Guitar: A Study of the Guitar’s Role in Biedermeier Vienna* ist diese Bild auf Seite 8 abgedruckt. (<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180929/datastream/PDF/view>, Stand 1.6.2016)



Abb. 28: Werbeseite: Roland SH101  
(YAMA 2014)



Abb. 29: Werbeseite: Moog Liberation  
(Moog Music Inc. 2016)

durch den Gurt gewonnene Freiheit außerdem die Möglichkeit, in den Mittelpunkt zu rücken und zum zentralen Teil des Geschehnisses zu werden:

„Treat yourself to Freedom. The LIBERATION by MOOG® gives you the freedom to move out in front! Sing, rap, entertain...step out into the action with the synthesizer that's no heavier than a Les Paul guitar!“ (Moog Music Inc. 2016)

Die in den Werbetexten angesprochenen Narrative von Freiheit und Individualismus sind, wie im Sammelband *The Electric Guitar. A History of an American Icon* (Millard 2004b) an verschiedenen Stellen aufgezeigt wird, sehr eng an die E-Gitarre und das Auftreten als GitarristIn gekoppelt (vgl. McGovern 2004, 38f und Kraft 2004, 79f). Die Werbebilder und -texte für den tragbaren Synth verdeutlichen dabei, dass sich diese Zuschreibungen aber nicht nur in den vielfältigen klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten finden, sondern besonders in der Mobilität, durch die eine bewegte Inszenierung möglich ist. Auf die Bedeutung des Gitarrengurtes für die popularmusikalische Praxis verweist auch André Millard in dem Text „The Guitar Hero“:

„Live appearances, photographs, and images on record covers placed the electric guitar at the very epicenter of rock'n'roll. It was not a stationary instrument; the guitarist was expected to move around rather than just stand in front of the amplifier and just play. The guitar strap was therefore a vital addition to the instrumentation of rock'n'roll.“ (Millard 2004c, S. 147)

Wie aus dem Zitat deutlich wird, ist die Inszenierung von GitarristInnen wesentlich auf die Unterstützung durch den Gitarrengurt angewiesen. Erst mit der Zuhilfenahme des Trägers besteht eine (fast uneingeschränkte) Bewegungsfreiheit und die Möglichkeit, Raum einzunehmen und sich selbst ins Zentrum der

Aufmerksamkeit zu manövrieren, sodass die GitarristIn zu einer Zentralfigur in der popularmusikalischen Aufführung wird.

### **Guitar Showmanship**

Die Kombination von stehendem Spielen und einer Entlastung der Hände ermöglicht eine Vielzahl musikalischer und außermusikalischer Körperbewegungen, die die Bühnenperformance der GitarristIn prägen und Raum für die Schaffung visueller Erlebnisse bieten. Ohne den Gurt würde eine wesentliche Komponente der Auftrittspraxis von Rock- und Popmusik-Gruppen nicht in dieser Form existieren, wie sie heute praktiziert wird – das Showelement.

Die Inszenierung, die über das musikalische Spiel hinausgeht, wurde im Verlauf der Zeit immer mehr zu einem Charakteristikum der popularmusikalischen Veranstaltungen, bei welchen die Musik – im Gegensatz zur „ernsten Musik“ – nicht ausschließlich dem Klangereignis ergeben, dem konzertanten Vortrag dient. Es findet eine „Hinwendung zur Schauseite, nämlich zur Klangoberfläche, zum Sound, zur Inszenierung und Show“ (Bühl 2004, S. 16) statt. Der Auftritt einer Popformation entspricht einer Aufführung, die sowohl gehört, als auch gesehen werden soll. Bewegungen und Showeinlagen dienen dabei nicht nur dem Ausdruck von Gemütslagen, sondern auch der visuellen Erregung von Aufmerksamkeit. Damit wird die Veranstaltung sowohl musikalisch als auch visuell zu einem Ereignis (und Erlebnis). Wie der Ethnomusikologe Kip Lornell feststellt, lassen sich die Ursprünge des Showcharakters moderner Popmusik auf den amerikanischen Musikshowbetrieb des 19. Jahrhunderts zurückführen:

„[...] all of these practices are important in engaging the audience, grabbing their attention, keeping them focused on the performance, and drawing them into the event. It is a means of integration between audience and performer that African American performers have used since at least the days of ‚Jump Jim Crow‘“ (Lornell 2012, S. 326).

Neben dem stehenden und tanzenden Musizieren finden über die afroamerikanische Musikpraxis auch artistische und exzentrische Showeinlagen Einzug in die Pop- und Rockmusik. Diese Inszenierungen sind von den sogenannten „Minstrel Shows“ geprägt, in denen zunächst Weiße mit schwarz bemalten Gesichtern clownesk in Erscheinung traten und AfroamerikanerInnen als unbekümmerte, faule und dämliche, aber musikalische Menschen darstellten. Als Showelemente für das Gitarrenspiel kommen in diesen Aufführungen bereits das Spielen (des Banjos) hinter dem Kopf oder mit den Zähnen zum Einsatz. Diese der Unterhaltung zuträgliche stereotypisch-rassistische Inszenierungsform übernahmen auch afroamerikanische MusikerInnen, die ab Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt in Minstrel- und Medicin-Shows auftreten. Einer davon ist der Blues-Gitarrist *Charly Patton*, der für sein Tricks und Showeinlagen während des Gitarrenspiels sowohl gerühmt, als auch verachtet wurde. Seine Showeinlagen (z.B. das Spielen der Gitarre zwischen den Beinen hängend oder am Boden liegend) wären ohne einen Träger jedenfalls nicht möglich gewesen. (Lornell 2012, 44ff)

Der Einsatz von außermusikalischen Inszenierungsformen beim Gitarrenspiel bleibt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Element der afroamerikanischen Musikpraxis. Die Bedeutung von Können, Tricks

und Unterhaltungsfähigkeiten wurzeln, so Steve Waksman, in den in afroamerikanischen städtischen Clubs ausgetragenen „Guitar battles“. MusikerInnen konnten sich hier profilieren und an Jobs gelangen, wobei als wesentliches Selektionsmerkmal die Aufrechterhaltung von Aufmerksamkeit gilt (Waksman 1999, 152ff). Viele Bewegungselemente, die zu dieser Zeit dargeboten werden, aber auch später in der Popmusik zu finden sind, resultieren aus der Beteiligung des Gitarrengurtes in der Performance<sup>122</sup>.



Abb. 30: Duckwalk: Chuck Berry (Chuck-Berry.com 1950er)

Spätestens mit dem Rock'n'Roll halten außermusikalische Showeinlagen auch in der von einer breiten weißen Schicht konsumierten Popmusik Einzug. Besonders *Chuck Berry* fällt dabei mit seinen mitunter spektakulären Gesten auf. Neben Tanzeinlagen baut er fast schon akrobatische Darbietungen in seinen Auftritt ein. So geht er beispielsweise im Fernsehlebensmitschnitt zu *Johnny B. Goode* beim Spielen eines Solos in eine breite Grätsche und hoppst in dieser Position vor und zurück. Berühmt wurde er aber vor allem mit dem am Ende des Liedes *You Can't Catch Me* dargebotenen Duck-Walk, bei dem *Berry* die Gitarre in der Hocke gehend spielt (Waksman 1999, S. 152). Auch bei diesen Einlagen ist der Gitarrengurt ein zurückhaltender Kooperationspartner, der die Show durch seine zuverlässige Mitarbeit erst ermöglicht.

Im Lauf der Zeit entwickeln sich ganz unterschiedliche und immer ausgefallene Körperhaltungen, Gesten und Bewegungen, die die Inszenierung von Maskulinität, Aggression und Virtuosität stützen. So kommen spektakuläre Einlagen auf (wie in die Luft geworfene Instrumente, das Spielen hinter dem Kopf, mit den Zähne oder liegend), die auch ohne Zuhilfenahme des Gurtes möglich sind. Andere Showelemente wiederum können nur durch die Präsenz und Mitarbeit des Gurtes umgesetzt werden. So wäre *Pete Townshends* Windmühlen-Armbewegung, bei der er mit ausgestrecktem Arm in großen Kreisbewegungen die Saiten schlägt, nicht möglich. Bei Sprüngen, wie sie in punkigen Aufführungen häufig zu sehen sind, kann ein Gurt nicht nur entlastend wirken, sondern gleichzeitig als Sicherungssystem dienen, sodass das Herabstürzen des Instrumentes abgefangen wird. Sowohl die Sprünge als auch die Windmühl-Bewegung machen die Inszenierung nicht nur bewegter, sondern lassen das Musizieren energiegeladener und gleichzeitig enthemmt erscheinen.

Auch bei überzeichneten Bewegungen kommt dem Gitarrengurt eine wichtige Rolle zu. *ZZ Top* lassen in ihrem Musikvideo zum Lied *Legs* (1984) ihre Instrumente auf Bauchnabelhöhe einmal um die eigene Achse drehen. Auch wenn diese Einlage ein Showeffekt ist, der bei dieser Band nur im Video zum Einsatz kommt, wird sie von Fans und Imitatoren aufgenommen und Gurte und Gitarren modifiziert, sodass die Bewegung nachgeahmt werden kann<sup>123</sup>.

122. Beispielsweise vollführt der Bluesgitarrist *T-Bone Walker* bereits in den 1930er-Jahren neben vielen anderen Einlagen den sogenannten Duck-Walk.

123. Unter dem Titel „How to ZZ Top Guitar Spin“ demonstriert auf YouTube beispielsweise ein Musiker unter dem User-Name: CWZvideo seine DIY-Lösung für die rotierende Gitarre: <https://www.youtube.com/watch?v=qv7Vo4sDhX4> und auch in der

Eine andere extreme Bewegung, die nicht nur einen Gurt voraussetzt, sondern sich erst durch die Beteiligung des Straplocks entwickeln hat können, ist der *Guitar Flip*, bei dem die Gitarre am Gurt hängend um den Körper geschleudert wird (siehe Abb. 31). Durch die Fliehkraft fliegt die Gitarre vom Körper gelöst in einem großen Bogen um die GitarristIn, während der Gurt das Instrument in der Umlaufbahn hält. Geprägt wurde diese spektakuläre Einlage vom Metal-Gitarristen *Yngwie Malmsteen*, der auf dem Instrument nach der Schleuderbewegung sofort weiter spielt<sup>124</sup>. An dieser Einlage wird die Bedeutung eines einzelnen Akteurs im Handlungszusammenhang, die Pin-Loch-Schwachstellen im Akteur-Netzwerk und die sozialen Konsequenzen, die sich aus der Praktik ergeben können, sichtbar. Bei fehlendem Straplock löst sich der Gurt durch die in der Schwungbewegung bestehende Krafteinwirkung vom Instrument, sodass die Gitarre in weiterer Folge unkontrolliert, aber oft spektakulär durch den Raum fliegt. Wie GitarristInnen- bzw. BassistInnen-Fail-Clips auf Youtube<sup>125</sup> verdeutlichen, erscheinen derartige Missgeschicke bizarr bzw. komisch. Unterhaltsam werden sie aufgrund des fehlenden „know how“ und damit der fehlenden Praxiskompetenz, weshalb die Hervorbringung des Subjektstatus einer coolen, routinisiert handelnden MusikerIn misslingt. Die AkteurIn wird dann als AmateurIn oder im Extremfall als AngeberIn (bzw. AufschneiderIn) betrachtet. Eine erfolgreiche Inszenierung wiederum kommt durch das stabil funktionierende Akteur-Netzwerk zustande und verweist auf Können und Routine, durch die sich die Person als fähige MusikerIn präsentiert. Da die spektakuläre Showeinlage die übliche Musikpraxis übersteigt, kann das praktische Können auch dazu beitragen, dass die MusikerIn als besonders virtuos oder außergewöhnlich wahrgenommen wird.



Abb. 31: Guitar Flip; Still aus einem YouTube-Video (malk 2009)

Ein weniger spektakuläres, aber durchaus symbolträchtiges Bewegungselement, das der Gurt ermöglicht, ist die Verschiebbarkeit des Instrumentes. Neben der Bewegung der Gitarre aus der bevorzugten Spielposition, lässt sich das Instrument auch ganz aus dem Spielbereich verfrachten, ohne dass es vom Körper genommen wird. So schiebt beispielsweise *Johnny Cash* sein Instrument – mitunter recht aggressiv – hinter seinen Rücken. Die Macht und Kontrolliertheit, die die MusikerIn mit dieser Geste ausstrahlt, baut aber auf das Bündnis mit dem Gurt, der diese Inszenierung erst zulässt. Das Verfrachten der Gitarre auf den Rücken ermöglicht zudem einen Rollentausch, denn ohne Instrument kann sich die GitarristIn zeitweise in eine SängerIn verwandeln. Ohne Barriere zwischen MusikerInnenkörper und Mikrofon ist eine gänzlich andere Inszenierung möglich.

---

Diskussion „Those sweet ZZ Top spinning guitar straps?“ im Ultimate-Guitar.com-Forum wird das spezielle Tragehilfsmittel thematisiert: <http://www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=819991> (Stand 1.6.2016)

124. Als reine Showgeste setzte sie auch *Bruce Springsteen* ein, der das Showelement völlig losgelöst von der musikalischen Darbietung zur Unterhaltung bei einem 2009 stattgefundenen Auftritt in Philadelphia performt (siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=K--gDfAPeQE>, Stand 1.6.2016).

125. Ein derartiger Clip findet sich in YouTube unter dem Titel: „Fail Flip - Bass Flip Fail Compilation“ (<https://www.youtube.com/watch?v=b7hMUxZjsBM>, Stand 1.6.2016)

Wie aus den Ausführungen hervorgegangen sein sollte, trägt der Gitarrengurt wesentlich zu den Inszenierungsmöglichkeiten der GitarristIn in der Bühnenperformance bei. Zuschreibungen wie Freiheit, Individualität aber auch Energiegeladenheit oder Aggressivität ergeben sich zwar aus den vollzogenen Handlungen, jedoch liegt diesen, im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie, eine verteilte Handlungsträgerschaft zugrunde. So wie es den routinisierten menschlichen Akteur braucht, um bestimmte Bewegungen zu initiieren, wäre das dargebotene Auftreten und die Showeinlagen ohne unauffällige Mitarbeit des Gitarrengurtes nicht möglich.

### 3.5 Initiator für neue Handlungen

Der Gitarrengurt, der eigentlich als Tragehilfe konzipiert ist und meist dafür verwendet wird, kann nicht nur während Showeinlagen zu einem handlungsleitenden Akteur aufsteigen. So ist er bzw. seine Funktionsweise wesentlich für die Bauform der E-Gitarre verantwortlich.

Mit der Solidbody-Gitarre etabliert sich der Pin wieder am oberen Ende des Korpus – so wie er im Barock bereits häufig angebracht wurde – denn dieser Befestigungspunkt bewirkt eine bessere Tragebalance. Bei Instrumenten mit langem Hals und großer bzw. schwerer Kopfplatte, wie es besonders bei Bassgitarrren der Fall ist, liegt der Schwerpunkt jedoch außerhalb des Instrumentenkörpus. Die Befestigung des Gurtes am Korpus hätte dann aber zur Folge, dass sich der Instrumentenhals laufend senken und es zu einer ungünstigen Belastung für die Griffhand kommen würde. Dieses Problem ist auch bei einem der ersten Solidbody-Bässen – dem Fender Precision Bass (seit 1951 vermarktet) aufgetreten, was in weiterer Folge zur stereotypen Bauformen von E-Gitarren und E-Bässen führte. Um den Befestigungspunkt für den Gurt weiter nach oben zu verlagern, ist die Oberkante des Instrumentes hornförmig verlängert, sodass sie das Horn der Unterseite asymmetrisch spiegelt. Im Gegensatz zum Cutaway unterhalb des Halses, der das Greifen in höchsten Lagen erleichtert, dient das obere Horn, an dessen äußerer Spitze der Gurtpin angebracht ist, lediglich der Tragefunktion. Dieses auffällige moderne Design übertrug Fender auch auf die E-Gitarre und vermarktete sie ab 1954 unter dem Namen Stratocaster. Schon in den 1950er-Jahren erreichte dieses Instrumentenmodell hohe Beliebtheit, verbreitete sich rasch und etablierte sich so als typische Erscheinungsform der E-Gitarre, die sich bis heute gehalten hat. (Millard 2004a, 96ff)

Abgesehen von dieser gravierenden Einwirkung, bietet sich der Gurt durch seine Teilhabe an der Musikpraxis für zusätzliche Aufgaben an, die über die Trage- und Entlastungsfunktion hinausgehen. Eine bedeutende Tätigkeit, die er übernimmt, ist der Schutz des Verstärkerkabels. Aufgrund der Beweglichkeit der MusikerIn besteht die Gefahr, dass das Kabel bei zu großer Entfernung aus der Klinkenbuchse des Instrumentes gezogen wird und auf den Boden fällt. Hinzu kommt, dass ein ungünstig angewinkelter Zug am Kabel zu einem Kabelbruch führen kann. Um beides zu vermeiden, wird das Kabel am Endpin zwischen Gurt und Instrument durchgefädelt und locker hängend zur Buchse geführt<sup>126</sup>. Damit besteht eine Kabelreserve, die unter Zug das Kabel verlängert, ohne es zu belasten. Zudem bremst die Engstelle zwischen Gurt und Gitarre die Zugkraft und erschwert so die Kraffteinwirkung. Falls sich das Kabel trotz-

---

126. Diese Gebrauchsweise wird auf [www.guitarworld.com](http://www.guitarworld.com/guitar-bar-make-your-cables-last-jack) beschrieben und auch dargestellt: <http://www.guitarworld.com/guitar-bar-make-your-cables-last-jack> (Stand 1.6.2016).

dem aus der Buchse löst, bleibt es in unmittelbarer Greifnähe, sodass es schnell wieder eingesteckt werden kann. Durch diese Aufgabe trägt der Gurt nicht nur zur Schonung des Kabels bei, sondern verringert auch das Risiko, dass die musikalische Darbietung durch ein herausgerissenes Kabel gestört wird.

Darüber hinaus bietet sich der Gitarrengurt als stetiger Begleiter in der Musikpraxis zur Befestigung und zum Transport von auftrittsrelevanten Dingen an. So dient er bei Wireless-Systemen – durch welche auf das Verbindungskabel zum Verstärker bzw. zu den Effektgeräten verzichtet werden kann – als Befestigung und Träger für die Sendevorrichtung. Auch für den Transport von anderem Equipment wird er eingesetzt. *Brian May* klebte beispielsweise in den 2000er-Jahren eine Plektronhalterung mit einem Gafferstreifen am Gurt fest, in der seine als Schlaghilfe verwendeten Penny-Münzen klemmen<sup>127</sup>. Abgesehen von dieser DIY-Lösung existieren mittlerweile verschiedenen Gurtvarianten, die mit Plektron- oder Slidertaschen ausgestattet sind. Mit dieser Erweiterung befinden sich wichtige Utensilien der Musikpraxis automatisch am Ort des Geschehens, sodass sie schnell einsatzbereit sind und somit eine reibungslose Aufführung ermöglichen.

An diesen Beispielen wird ersichtlich, dass ein Artefakt, das an einer Handlung beteiligt ist, in die Lösung von neu auftretenden oder bestehenden Problemen eingebunden werden kann. Dabei muss der Wirkungszusammenhang, den der Gegenstand erfüllt, keine Rolle spielen. Im praktischen Vollzug kann auch der Gitarrengurt nicht nur neue Handlungen auslösen, sondern es können an ihn neue, die Grundfunktionen des Hilfsmittels übersteigende Aufgaben delegiert werden. Dass dies geschieht, liegt an seiner Präsenz im Handlungszusammenhang, die es nahelegt, ihn in die Entwicklung von neuen Lösungen zu integrieren. Auch wenn der Träger eigentlich auf die Erfüllung eines speziellen Wirkungszusammenhangs ausgerichtet ist, bedeutet das nicht, dass er in der Praktik nur im Rahmen dieser Wirkungsweise zum Einsatz kommt. Vielmehr ist er Teil der Handlungsdynamik, sodass er sowohl Probleme schaffen kann, als auch an der (provisorischen) Lösung von Problemen beteiligt ist. Je nach Delegation in der Praxis kann der Gurt Gitarrenträger, Sicherungssystem in der Performance, Transportmittel für andere Gegenstände oder auch Kabelschützer sein.

### 3.6 Alternative zum Gitarrengurt

Die einzige wirkliche alternative Spielhilfe, die öfters zum Einsatz kommt und das Tragen des Instrumentes sowie die Entlastung der Arme/Hände übernimmt, ist der Ständer bzw. das Stativ in unterschiedlichsten Varianten. Ihrer Entwicklung und ihrem Einsatz liegen dabei verschiedene Bedürfnisse zugrunde.

Bereits im 19. Jahrhundert entwickelt der Komponist und Gitarrenlehrer *Dionisio Aguado y Garcia* (1784 - 1849) den *Tripedisono*; ein dreibeiniges Stativ, in das die Unterseite der Konzertgitarre eingespannt werden kann. Durch die Zuhilfenahme dieses Akteurs können nicht nur die Hände der Aufgabe, das Instrument halten zu müssen, entbunden, sondern auch die Gitarre vom Körper gelöst werden. Damit soll die Dämpfung, die sich durch das Aufliegen am Körper der MusikerIn ergibt, unterbunden werden, sodass das Instrument lauter erklingen kann. (Spönemann 2016) Und noch einen Vorteil birgt der Ständer nach Aguado: Durch die Position des Instrumentes ist es der MusikerIn möglich, auch die höchsten Lagen, die

---

<sup>127</sup>. Auf der auf Wikimedia publizierten Fotografie: „Queen Live, San Carlos de Apoquindo Stadium, Chile.“ von Compadre Edua'h (2008) ist diese Erweiterung gut zu erkennen: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Brian\\_May.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Brian_May.JPG) (Stand 1.6.2016).

bis dahin nicht wirklich verwendet wurden, zu spielen. Obwohl auch der berühmte Gitarrenkomponist *Fernando Sor* den *Tripedisono* einsetzte, seine Vorzüge kannte und mit „Elegiac Fantasia“ ein Stück schrieb, bei dem der Ständer eingesetzt werden sollte, konnte er sich allerdings nicht durchsetzen. (Turnbull 1991, S. 74)

Vereinzelt kommen derartige Tragevorrichtungen aber bei MusikerInnen der klassischen Musik auch später noch zum Einsatz. Am Anfang des 20. Jahrhunderts verwendet zum Beispiel der italienische Gitarrenvirtuose *Pasquale Taraffo* eine Art Sockel (engl.: pedestal), auf dem er seine Harfengitarre einspannt und das Instrument im Stehen spielt. Der Sockel ist nicht nur eine Entlastung beim Gebrauch des aufgrund der zwei Hälse besonders kopflastigen Instrumentes, sondern er dient auch als Resonator, durch den der Klang des Instrumentes verstärkt wird. (Ravina 2010, S. 7)

Somit erfüllt der Ständer hierbei nicht nur eine Entlastungsfunktion, sondern bietet auch eine Lösung für das Problem der geringen Lautstärke des Instrumentes an. Im Gegensatz zum Gurt haben diese historischen Hilfsmittel jedoch den Nachteil, dass sie sperrig sind und somit für ihren Transport ein hoher Aufwand betrieben werden muss.

Mit einer anderen Form des Trägers wurde eine der ersten elektrisch verstärkten Gitarren (bzw. Steelguitar) ausgeliefert. Die von *Rickenbacker* hergestellte *Vibrola Spanish Guitar* besteht nicht nur zur Gänze aus dem Kunststoff Bakelit, womit sie auch eine der ersten Solidbody-Gitarren ist, sondern hat auch ein motorbetriebenes Vibratio eingebaut. Aufgrund dieser Gesamtkonstruktion ist das Instrument besonders schwer, weshalb es von Beginn an mit Ständer ausgeliefert wurde. Dieser ist kurioserweise im Verstärker eingebaut und besteht aus einer höhenverstellbaren Stange, auf welche das Instrument aufgesetzt wird. (Smith 1987, S. 48)

Abgesehen von diesen historischen Beispiele finden wir den Gitarrenständer bis heute im Angebot von MusikalienhändlerInnen und verschiedene KünstlerInnen setzen ihn bei ihren Bühnenauftritten ein. Die großen Vorteile, die ein Gitarrentragegestativ einer MusikerIn bieten, sind die sofortige Spielbarkeit des Instrumentes, ohne dass es in eine entsprechende Position gebracht werden muss, sowie die Abkopplung der Gitarre vom Körper. Für MusikerInnen, die während eines Liedes/Stückes schnell zwischen mehreren Instrumenten wechseln möchten, kann das von Vorteil sein. So nutzt zum Beispiel *James Hetfield* (von *Metallica*) die Spielhilfe bei Liveauftritten im Song „Unforgiven“ und wechselt während des Liedes zwischen der am Ständer befestigten akustischen Gitarre und der umgehängten E-Gitarre<sup>128</sup>. Um auf zwei Gitarren gleichzeitig spielen zu können, verwendet auch der Gitarrist *Satriani* die Kombination aus umgehängter und auf einem Stativ befestigter Gitarre<sup>129</sup>.

Aber nicht nur GitarristInnen, sondern auch SolokünstlerInnen, die als MultiinstrumentalistInnen auftreten, bietet das Stativ die Möglichkeit, ihre Gitarre in einer spielbereiten Position aufzubauen und so das Instrument jederzeit einsetzen zu können. Zudem ermöglicht der Ständer Personen, die aufgrund körperlicher Voraussetzungen ihr Instrument nicht mit einem Gurt verwenden können, sowohl das stehende als auch das sitzende Spielen.

---

128. Der Einsatz des Gitarrenständers bei Metallica ist unter anderem im YouTube-Video „Metallica: The Unforgiven (Live - San Diego '92) [Live Shit: Binge & Purge]“ zu sehen ([https://www.youtube.com/watch?v=Q6dGQ\\_FmjxE](https://www.youtube.com/watch?v=Q6dGQ_FmjxE), Stand 1.6.2016)

129. Siehe dazu den YouTube-Clip: „Satriani - played on 2 guitars at once!“ (<https://www.youtube.com/watch?v=DRyk6jg-tQs>, Stand 1.6.2016)

Neben der Reduktion der Dämpfung bzw. Schallverstärkung, die aufgrund der elektrischen Verstärkung schon lange weniger relevant ist, bieten Gitarrenständer also die Möglichkeit, das Instrumentengewicht vollständig an den Träger abzugeben und mit einem erweiterten Instrumentarium auftreten zu können. All das geht jedoch, wie bereits im Abschnitt [Der Gitarrengurt als Träger](#) angesprochen, auf Kosten der Beweglichkeit und damit auf Kosten der Bühnenpräsenz der MusikerIn. Da dieses Element zentral im Auftritt von PopmusikerInnen ist, bietet das Stativ keine vollwertige Alternative, sondern kommt nur als Erweiterung zum Einsatz. Aber nicht nur die fehlende Mobilität auf der Bühne macht den Instrumentenständer weniger interessant für die Performance. Im Gegensatz zum weichen und leichten Gitarrengurt, der sich relativ einfach zusammenrollen und verstauen lässt, bleibt das Stativ aufgrund der verbauten Metallelemente auch im zusammengeklappten Zustand immer etwas sperrig, was besonders für den Transport der Gegenstände relevant ist. Hinzu kommt, dass durch die Notwendigkeit, das Instrument am Träger zu fixieren, die Möglichkeiten des Gestikulierens mit dem Instrument weitgehend wegfallen. Inszenierungsformen wie das Aufrichten des Instrumentenhalses oder das Hin- und Herschieben der Gitarre während dem Musizieren werden durch die Zuhilfenahme des Stativs unterbunden. Mit der fehlenden Interaktion zwischen MusikerIn und Instrument beginnt sich auch die „Gitarre-Mensch“-Einheit aufzulösen. Schließlich fehlt dem Stativ bisher auch die Möglichkeit, mit seiner Verwendung eine symbolische Ebene zu berühren. Der Gitarrengurt ermöglicht durch seine Ausgestaltung, aber auch durch spezifische Gebrauchsformen, Verweise auf Musiktraditionen oder Vorbilder zu vermitteln oder die Individualität der MusikerIn hervorzuheben.

Diese Beobachtungen könnten mit dem Gedanken zusammengefasst werden, dass sich für die bestehende bzw. gelebte Musik- und Inszenierungspraxis die Verwendung des Gitarrengurtes durch seine vielfältigen Möglichkeiten weitaus besser eignet als das Stativ. Diese Überlegung verdeckt aber die Bedeutung des Gurtes im Handlungszusammenhang und macht ihn zu einem beliebigen und austauschbaren Hilfsmittel – Latour würde von einem Zwischenglied sprechen – das den Anforderungen der sozial geprägten Formen des Musizierens und Inszenierens dient. Es sollte in der Analyse des Gitarrengurtes jedoch deutlich geworden sein, dass die bestehenden und in ähnlicher Weise immer wieder aufs neue hervorgebrachten Praxisformen ohne der Beteiligung des spezifischen Instrumententrägers nicht existieren würden. So ähnlich das Stativ in der von ihm ausgeführten Funktion erscheint, ergeben sich aufgrund der gänzlich anderen materiellen Bedingungen und Funktionsweisen unterschiedliche und neue Praktiken.

## Schluss

Den Gitarrenkoffer zum Thema einer soziologischen Auseinandersetzung zu machen, mag irritieren. Bei detaillierter Betrachtung zeigt sich jedoch, dass und wie er an sozialen Prozessen partizipiert und damit, wie komplex sich die Einbettung eines „einfachen“ Gegenstandes in gesellschaftliche Zusammenhänge bei genauerem Hinsehen gestaltet. Mit der Frage nach der Beteiligung des Gitarrenkoffers an den Praktiken des Gitarrespielens und der (pop)musikalischen Inszenierung, behandle ich ein Themenfeld, das im ersten Moment der Musiksoziologie zuzuordnen ist. Da es bisher allerdings keine mir bekannten musiksoziologischen Auseinandersetzungen zu nicht klingenden Gegenständen gibt, nähere ich mich dem Träger auch aus techniksoziologischer und praxistheoretischer Richtung an. Mit der Verortung in diesen soziologischen Forschungstraditionen ergeben sich verschiedene Grundannahme, die die Analyse des Instrumententrägers bestimmen:

1. Der Koffer stellt kein nebensächliches Artefakt im Handlungsgeflecht dar, sondern ist wesentlich an der Konstruktion der sozialen Wirklichkeit beteiligt.
2. Im Gegenstand verfestigen sich soziale Zusammenhänge, Erfahrungen und Wissen, sodass diese zeitlich und räumlich mobil werden.
3. Die kleinste Einheit des Sozialen stellt die routinisierte Praktik dar, die auf inkorporierte Erfahrungs- und Wissenbestände aufbauen und gekonnt zur Ausführung gebracht werden müssen.
4. Auch monologisches – also nicht interaktives und intersubjektives – Handeln, wie der Gebrauch und der Umgang mit einem einfachen Gegenstand, ist als soziales Handeln aufzufassen, denn auch in ihm kommen erfahrene und erlernte Routinen zum Einsatz.

Von diesen forschungsleitenden Annahmen ausgehend, setze ich mich umfassend und detailliert mit dem Gitarrenkoffer auseinander, indem ich verschiedenste Facetten des Gegenstandes und ihr Verhältnis zu den Praktiken des Musizierens und Inszenierens herausarbeite. Neben visuellem Material (z.B. Fotografien, Gemälde und Videoaufnahmen), das die Praktiken rund um den Gegenstand (und somit seinen Gebrauch) im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar macht, berücksichtige ich auch andere Dokumentationen von Erfahrungen mit dem Gitarrenkoffer (insbesondere Lösungsansätze für problematische Praxiszusammenhänge), wie sie in Internetforen diskutiert, in Blogs oder Gitarrenschulen empfohlen, in Patenten präsentiert usw. werden. Anhand eines kombinierten Vorgehens aus Ethnografie, Artefaktanalyse und Betrachtungsverfahren der Akteur-Netzwerk-Theorie erarbeite ich verschiedene Aspekte des Objektes sowie Praktiken, die sich darauf beziehen und zeige ihr Verhältnis zu gesellschaftlichen Zusammenhängen auf.

Dass die Beschäftigung mit dem Gitarrenkoffer im Rahmen einer soziologischen Analyse nicht einfach wird, war mir von Anfang an bewusst, weshalb diese Arbeit bis zu einem gewissen Grad einen experimentellen Charakter aufweist. Sowohl durch die Themenwahl und den dahinter stehenden theoretischen Rahmen als

auch durch die Form der Analyse und Ergebnisdarstellung ergeben sich Schwierigkeiten in der Umsetzung des soziologischen Forschungsvorhabens. Gerade der Versuch, den Gurt und die auf ihn bezogenen Praktiken ins Zentrum der Betrachtung zu rücken, hat zur Folge, dass viele kleine und kleinste Details, in ihren unterschiedlichen Ausführung und im unterschiedlichen Umgang plötzlich bedeutungsvoll erscheinen. Da all diese Aspekte im Handlungszusammenhang wirken, ist es aus der gewählten Perspektive notwendig, sie zu thematisieren. Dies hat aber zur Folge, dass einigen Stellen dieser Arbeit sehr technisch und damit eher deskriptiv ausfallen (besonders jene, in denen die kausale Wirkungsweisen, die im Träger bestehen, besprochen werden), wodurch der Abstraktionsgrad – hinsichtlich der sozialen Konsequenzen – teilweise niedrig bleibt. Dieses Problem wird auch dadurch verstärkt, dass ich versucht habe, mich nicht zu weit vom Gegenstand und dem praktischen Gebrauch zu entfernen. Viele soziologische Anschlusspunkte können deshalb nur angedeutet oder angerissen, aber nicht hinreichend thematisiert werden.

Ein weiteres Problem ergibt sich allein aus der Themenwahl: Die Betrachtung eines unscheinbaren, nebensächlichen und optional einsetzbaren Gegenstandes, der nicht direkt eine soziale Aufgabe erfüllt – beispielsweise das Erzwingen einer moralischen Handlung, wie etwa eine Bodenschwelle, die eine Geschwindigkeitsreduktion einfordert – und ausschließlich monologisch verwendet wird, lässt sich weitaus schwerer als bedeutendes Element in sozialen Zusammenhängen darstellen. Obwohl die wechselseitige Beeinflussung von Träger und MusikerIn in der Praxis ersichtlich wird, tragen die vorliegenden Erkenntnisse in erster Linie zum Verstehen bestehender Praxisformen bei. Zur Erklärung von größeren sozialen Zusammenhängen können sie lediglich einen minimalen Beitrag leisten, dessen Bedeutung jedoch nicht unterschätzt werden darf. Denn erst durch die Berücksichtigung von (nebensächlichen) Gegenständen können blinde Flecken und somit falsche Schlüsse in Interpretation von Handlungen vermieden werden.

Die ausführliche soziologische Untersuchung des Gitarrengurtes hilft somit vor allem zu verstehen, wie kleinste und nebensächliche Elemente zum Funktionieren und Strukturieren der Sozialwelt beitragen. So geht aus der Analyse hervor, dass der Träger als wesentlicher Akteur aus musikbezogenen Handlungszusammenhängen hervorgeht. Ohne ihn würden viele Formen des Musizierens und sich Inszenierens, wie sie vor allem in der Populärmusik (inkl. Jazz, Blues usw.) zu beobachten sind, nicht bestehen. Mit der Delegation der Trageaufgabe an den Gurt ergeben sich neue Möglichkeiten in der Musikpraxis, denn der Träger befreit bzw. entlastet nicht nur die Hände und Arme, sondern ermöglicht auch das Spielen im Stehen oder Gehen. Dadurch können komplexe und komplizierte Spielbewegungen (z.B. das Greifen von Akkorden und das Spielen von Läufen) ungestört und flüssig dargeboten werden. Abgesehen davon ermöglicht die Befreiung der Hände überzeichnete und außermusikalische Gesten, die einen bedeutenden Teil der Inszenierung darstellen. Hinzu kommt, dass die MusikerIn in stehender Spielposition auf der Bühne weitaus präsenter erscheint und sich in Bewegung präsentieren kann. Letzteres dient nicht nur der Selbstinszenierung, sondern vermittelt auch einen körperlichen Erregungszustand und verstärkt somit (somatische) Sinnesindrücke. All diese Elemente der Darbietung wären ohne den Gitarrengurt nicht vorstellbar, weshalb er als wesentlich beteiligt an der Konstruktion der Erscheinungsform der (Rock-)GitarristIn gelten kann. Gerade die durch ihn gewährleisteten Inszenierungsformen tragen die der (E-)Gitarre zugeschriebenen Narrative der Freiheit und des Individualismus. Der Aufstieg der Gitarre zu einem führenden Instrument in der Populärmusik wäre ohne Gitarrengurt so nicht denkbar.

Durch die Berücksichtigung des Gurtes in der Betrachtung von Inszenierungsformen verändern sich zwar die Erkenntnisse nicht direkt, die zum „Cock-Rock“ oder zur Indie-Musik bereits bestehen, jedoch wird sichtbar, dass es zur Entstehung des Auftretens und der Handlung weitaus mehr als die MusikerIn und ihr Instrument bedarf. Der Kollaborateur oder – überzeichnet – der „Vollstrecker“ in der Inszenierung ist in vielen Fällen der Gurt. Diese in der Akteur-Netzwerk-Theorie eingeforderte Beachtung der Artefakte bietet sich somit auch in der Untersuchung von KünstlerInnen-Netzwerken an, wie sie Howard S. Becker in seiner Monografie „Art Worlds“ (Becker 1984) aufzeigt. Die Hervorbringung eines Kunstwerkes, aber auch einer künstlerischen Handlung hängt demnach nicht nur von den Kunstschaffenden und dem sie unterstützenden Personal, sondern auch von den im Schaffens- und Vermittlungsprozess mitwirkenden Gegenständen ab.

Aus der detaillierten Betrachtung des Gurtes geht auch hervor, wie verschiedene Wissens- und Erfahrungsbestände sowie gesellschaftliche Bedingungen und Konventionen im Gegenstand verfestigt sind. So wird beispielsweise ersichtlich, dass die Art und Weise, wie der Gurt gestaltet ist, keineswegs die beste oder einzige Lösung für die Trageaufgabe darstellt. Vielmehr ergibt sich die Gestaltungsform aus den Bedürfnissen, die zum einen in der Musik- und Inszenierungspraxis und zum anderen in der Gesellschaft von Bedeutung sind. Diese Beziehung zeigt sich unter anderem an der instabilen Pin-Loch-Verbindung, mit der die Anforderungen nach Beweglichkeit, Austauschbarkeit sowie schneller Befestigung gewährleistet und damit übergeordnete Bedürfnisse nach Individualität auf der einen und einer Vergrößerung des Inszenierungsspielraums auf der anderen Seite bedient werden sollen. Auch die Knopfschleufe aus der Barockzeit ist weniger ein Ergebnis der idealen Übersetzung, sondern vielmehr ein Kompromiss zwischen Praktikabilität und gesellschaftlicher Konventionen in der Kleiderordnung. Diese Beobachtung bietet sich auch für weitere soziologische Untersuchungen an, über die der gesellschaftliche Ursprung von in Gegenständen verfestigten (problematischen) Wirkungszusammenhängen ergründet werden kann.

Ein anderer für die Soziologie interessanter Aspekt, der sich in der Auseinandersetzung mit dem Gitarren-gurt gezeigt hat, ist eine unter den Gegenständen bestehende Hierarchie. Obwohl dieses Ordnungsprinzip spezifische Gestaltungs- und Gebrauchsformen bedingt – wie die durch die Halskrause hervorgerufenen Entwicklung der Knopfschling – bleibt sie in der allgemeinen Wahrnehmung verborgen. Der Blick auf die Hierarchie in der Dingwelt offenbart nicht nur den Stellenwert bestimmter Werte, Konventionen und anderer gesellschaftlichen Aspekte, die vor allem über Gegenstände vermittelt werden, sondern macht auch die Unterschiede in den Erscheinungsformen von Gegenständen und spezifischen, ungewöhnliche Gebrauchskonventionen verständlich.

Bei der Untersuchung des Gitarrengurtes fällt außerdem auf, dass die Inklusion eines zusätzlichen (Vorteile versprechenden) Gegenstandes nicht ohne weiteres geschieht. So wird in der Technikgenese deutlich, dass erst mit den musikalischen und spieltechnischen Veränderungen im 16. Jahrhundert und dem damit verbundenen kulturellen und somit sozialen Wandel auch der Bedarf nach einem technischen Hilfsmittel entsteht. Solange die Spielpraxis ohne Träger möglich ist, wird auf ihn verzichtet. Auch die Beziehung zwischen sozialen Praktiken und (gehemmter) Inklusion eines neuen Akteurs könnte zu einem Thema weiterführender soziologischer Studien werden, in denen der Frage nachgegangen wird, ab wann und

unter welchen Umständen menschliche Akteure bereit sind einen neuen Gegenstand in den Handlungszusammenhang zu integrieren.

Am routinisierten, vorbewussten Gebrauch des Gurtes werden Prozesse der Inkorporation, der Entwicklung eines Habitus und des performativen Handelns sichtbar. Der gekonnte Einsatz des Hilfsmittels verweist auf erlernte und erfahrene Wissensbestände, durch die Eigenschaften und Funktionsweisen des Gegenstandes – aus denen konkrete Bedingungen resultieren – weitestgehend problemlos in die Praktik integriert werden können. Eine eingehende Analyse des Artefaktes macht die in den Praktiken spielend eingebetteten Einflussfaktoren sichtbar. Die unterschiedlichen Formen und Materialien, die als spezifische Lösungen für problematische Bedingungen entstanden sind, verweisen auf Erfahrungen, Probleme und Bedürfnisse einer MusikerIn. Hinzu kommen verschiedene Gebrauchsweisen, wie die hoch oder tief umgehängte Gitarre, spezielle Umhängetechniken oder auch die Wahl der Oberflächengestaltung des Trägers. Durch den in bestimmten Zusammenhängen ähnlichen Einsatz des Gurtes lassen sich in der Musik- und Inszenierungspraxis Strukturen erkennen, die auf sozial vermittelte und erlernte Wissensbestände, Tradierungen und Konventionen schließen lassen. Diese gesellschaftlichen Strukturierungen, die sich in den unterschiedlichen Gebrauchsformen des Gitarrengurtes abzeichnen, können beispielsweise mit Spieltechniken, Musikrichtungen oder Subkulturen in Verbindung gebracht werden.

Darüber hinaus ist mit dem Gebrauch des Trägers auch eine Bedeutungs- und Symbolebene verbunden, über die nicht nur Werthaltungen und Verweise kommuniziert werden, sondern die auch eine individuelle Note ermöglicht. Tief hängende Instrumente mit emporragenden Gitarrenhälsen rufen wohl unter den meisten Menschen das Bild der machistischen GitarristIn hervor. Die Verwendung bunter leichter Stoffträger lassen sich nicht nur mit den Ideen der Hippiesubkultur in Verbindung bringen, sondern dienen auch der Abgrenzung zu den relativ einheitlichen Gurten der 1950er-Jahre. Damit wird auch die zunehmende Individualisierung, die unter anderem Ulrich Beck seit Ende der 1950er-Jahre beobachtet, in der auf die individuellen Bedürfnisse ausgerichteten Vielfalt an Materialien, Formen, Farben und Symbolen sichtbar. In der Gurtwahl zeichnen sich zudem die von Georg Simmel beschriebenen Mechanismen der Mode ab (vgl. Simmel 1919). So findet sich zum einen das Element der Nachahmung, das besonders als Verweis auf Werthaltungen, Vorbilder oder einflussreiche Musikrichtungen dient und zum anderen Versuche, die Individualität der MusikerIn herauszustreichen, die im Extremfall in Form von Einzelanfertigungen sichtbar werden.

Alles in allem enthüllt die detaillierte Betrachtung des Gegenstandes seine Bedeutung im Handlungszusammenhang und seinen Beitrag zur Strukturierung der Gesellschaft. Durch den Blick auf die Praktiken wird zum einen ihre Abhängigkeit von unscheinbarsten Dingen ersichtlich. Zum anderen zeichnet sich ab, dass die soziale Welt erst aus den Praktiken hervorgeht. Mit dem Öffnen einer wirkungsvollen Black Box wie beim Gitarrengurt treten eine Fülle an (handlungsrelevanten) Einzelheiten hervor, durch die das einfache Hilfsmittel plötzlich an Komplexität gewinnt und zu einem großen und facettenreichen Akteur wird.

## Literatur und Quellen

### Literaturverzeichnis

- Atlas, Allan W. 1998. *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400–1600*. New York: Norton.
- Auslander, Philip. 2004. I Wanna Be Your Man. Suzi Quatros musical androgyny. In *Popular Music* 23, 1:1–16. URL: <http://homes.lmc.gatech.edu/~auslander/publications/quatro.pdf> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Bannister, Matthew. 2006. *White Boys, White Noise. Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Bayton, Mavis. 1997. Women and the Electric Guitar. In *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Hrsg. Sheila Whiteley, 37–49. London: Routledge.
- Becker, Howard S. 1984. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Beeber, Steven Lee. 2008. *The Heebie-jeebies at CBGB's. A Secret History of Jewish Punk*. Chicago: Chicago Review Print.
- Belliger, Andréa und David J. Krieger. 2006. Einführung in die Akteur-Netzwerk Theorie. In. *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Science Studies. Bielefeld: Transcript, 13–50.
- Berger, Peter L. und Thomas Luckmann. 2007. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Blaukopf, Kurt. 1989. *Beethovens Erben in der Mediamorphose: Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära*. Heiden: Arthur Niggli.
- 1992. Musik in der Mediamorphose. In *Österreichische Musikzeitschrift* 47, 11:643–644.
- 2001. Ästhetik und Technologie des Klaviers. Soziologische Notizen. In *Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart*. Hrsg. Michael Huber, Desmond Mark, Elena Ostleitner und Alfred Smudits, 44–50. Strasshof: Vier Viertel Verlag.
- 2010. a. Die Mediamorphose der Musik als globales Phänomen. In *Kurt Blaukopf. Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*. Hrsg. Michael Parzer, 155–194. Frankfurt am Main: Lang.
- 2010. b. Max Weber und die Musiksoziologie. In *Kurt Blaukopf. Was ist Musiksoziologie? Ausgewählte Texte*. Hrsg. Michael Parzer, 119–131. Frankfurt am Main: Lang.
- Boehn, Max von. 1986. *Die Mode. 1. Eine Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum Barock*. München: Bruckmann.

- Breidenstein, Georg, Stefan Hirschauer, Herbert Kalthoff und Boris Nieswand. 2015. *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. Stuttgart: UTB.
- Bühl, Walter L. 2004. *Musiksoziologie*. Bern: Peter Lang.
- Burke, Peter. 2001. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books. URL: [https://annasuvorova.files.wordpress.com/2012/08/burke-4\\_319.pdf](https://annasuvorova.files.wordpress.com/2012/08/burke-4_319.pdf) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Büsser, Martin. 2000. Die Sprechweisen der Popkultur. Zum Problem der Vermittelbarkeit. In *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* 5:12–15.
- 2004. *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt.
- Callon, Michel. 2006. Techno-ökonoische Netzwerke und Irreversibilität. In *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Science Studies. Bielefeld: Transcript, 309–343.
- Callon, Michel und Bruno Latour. 2006. Die Demontage des großen Leviathans: Wie Akteure die Makrostruktur der Realität bestimmen und Soziologen ihnen dabei helfen. In *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Science Studies. Bielefeld: Transcript, 75–103.
- Clifford-Napoleone, Amber R. 2015. *Queerness in Heavy Metal Music. Metal Bent*. New York: Routledge.
- Cohen, Sara. 1997. Men Making a Scene. Rock Music and the Production of Gender. In *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Hrsg. Sheila Whiteley, 17–36. London: Routledge.
- Dölemeyer, Anne und Mathias Rodatz. 2010. Diskurse und die Welt der Ameisen. Foucault mit Latour lesen (und umgekehrt). In *Zwischen Sprachspiel und Methode. Perspektiven der Diskursanalyse*. Hrsg. Robert Feustel, 197–220. Bielefeld: Transcript. URL: [https://www.uni-frankfurt.de/47043866/doelemeyer\\_rodatz-ANT.pdf](https://www.uni-frankfurt.de/47043866/doelemeyer_rodatz-ANT.pdf) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Dorf Müller, Kurt. 1967. *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 11. Tutzing: Schneider.
- Dümling, Albrecht. 1985. *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München: Kindler.
- Erbsen, Wayne. 2004. *Bluegrass Banjo. For the Complete Ignoramus*. Asheville: Native Ground Music.
- Fioravanti, Carlos und Lea Velho. 2010. Let's follow the actors! Does Actor-Network Theory have anything to contribute to science journalism? In *Journal of Science Communication* 9, 4:1–8.
- Foucault, Michel. 1978. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve. URL: [http://files.adulteducation.at/uploads/vater\\_uni/dispositiv.pdf](http://files.adulteducation.at/uploads/vater_uni/dispositiv.pdf) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Frith, Simon. 1981. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books.

- George-Warren, Holly. 1998. The Look of Country. The Colorfull History of Country Music Costuming. In *The Encyclopedia of Country Music*. Hrsg. Paul Kingsbury, Michael McCall und John W. Rumble, 117–175. New York: Oxford University Press.
- Greif, Hajo. 2005. *Wer spricht im Parlament der Dinge? Über die Idee einer nicht-menschlichen Handlungsfähigkeit*. Paderborn: mentis.
- Grosch, Nils. 2013. *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*. Münster: Waxmann.
- Halstead, Jill. 2000. Getting into the groove? In *Popular Music* 19, 3:397–402.
- Häußling, Roger. 2014. *Techniksoziologie*. Baden-Baden: Nomos.
- Hill, Daniel Delis. 2015. Peacock Revolution: American Men's Fashion in the 1960s. In *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion. Volume 10: Global Perspectives: Online Exclusives*. URL: <http://www.bergfashionlibrary.com/view/bewdf/BEWDF-v10/EDch101112.xml> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Hillebrandt, Frank. 2014. *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer.
- Hoffmann, Freia. 1991. *Instrument und Körper. Die musizierende Frau und ihre Wahrnehmung in der bürgerlichen Kultur 1750 – 1850*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Kraft, James P. 2004. Manufacturing: Expansion, Consolidation, and Decline. In *The Electric Guitar. A History of an American Icon*. Hrsg. André Millard, 63–88. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Laird, Bradley. 2006. *The Mandolin Handbook. An Owner's Manual*. Rex: Mando University.
- Latour, Bruno. 2001. Eine Soziologie ohne Objekt? Anmerkungen zur Interobjektivität. In *Berliner Journal für Soziologie* 11, 2:237–252.
- 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press. URL: [http://www.ufrgs.br/ppgas/portal/arquivos/orientacoes/LATOUR\\_Bruno.\\_2012.pdf](http://www.ufrgs.br/ppgas/portal/arquivos/orientacoes/LATOUR_Bruno._2012.pdf) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- 2006. a. Die Macht der Assoziation. In. *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Science Studies. Bielefeld: Transcript, 195–212.
- 2006. b. Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie. In. *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hrsg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Science Studies. Bielefeld: Transcript, 483–528.
- 2009. „Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts“. In. *Technology and Society. Building Our Sociotechnical Future*. Hrsg. Deborah G. Johnson. Inside Technology. Cambridge: MIT Press, 151–180.
- Leblanc, Lauraine. 1999. *Pretty in Punk. Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lester, Paul. 2014. New band of the week: Deers (No 22). In *The Guardian* 12.09.2014. URL: <http://www.theguardian.com/music/2014/sep/12/new-band-of-the-week-deers-no-22> (Zugegriffen: 12. 23. 2015).

- Lornell, Kip. 2012. *Exploring American Folk Music. Ethnic, Grassroots, and Regional Traditions in the United States*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lueger, Manfred. 2010. *Interpretative Sozialforschung: Die Methoden*. Wien: Facultas.
- MacEvoy, Bruce. 2008. *The Renaissance Thumb-under Technique*. URL: <http://www.cs.dartmouth.edu/~lsa/publications/MacEvoy/MacEvoyLuteTechnique.pdf> (Zugegriffen: 14. 08. 2015).
- McGovern, Charles. 2004. The Music: The Electric Guitar in the American Century. In *The Electric Guitar. A History of an American Icon*. Hrsg. André Millard, 17–40. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- McRobbie, Angela und Simon Frith. 1990. Rock and Sexuality. In *On Record. Rock, Pop & the Written Word*. Hrsg. Simon Frith und Andrew Goodwin, 317–332. New York: Routledge.
- Millard, André. 2004a. Solidbody Electric Guitars. In *The Electric Guitar. A History of an American Icon*. Hrsg. André Millard, 89–104. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- 2004. b. *The Electric Guitar. A History of an American Icon*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- 2004. c. The Guitar Hero. In *The Electric Guitar. A History of an American Icon*. Hrsg. André Millard, 143–162. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press.
- Nurse, Ray. 1988. Design and Structural Development of the Lute in the Renaissance. In *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht, 1986*. Hrsg. Louis P. Grijp und Willem Mook, 101–112. Utrecht: STIMU, Foundation for Historical Performance practice.
- Rammert, Werner und Ingo Schulz-Schaeffer. 2002. Technik und Handeln. Wenn soziales Handeln sich auf menschliches Verhalten und technische Abläufe verteilt. In *Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik*. Hrsg. Werner Rammert, 11–64. Frankfurt am Main: Campus.
- Ravina, Enrico. 2010. Experimental Approaches on Vibratory and Acoustic Characterization of Harp-Guitars. In *Proceedings of the International Symposium on Music Acoustics, ISMA 2010*. URL: [http://www.acoustics.asn.au/conference\\_proceedings/ICA2010/cdrom-ISMA2010/papers/p3.pdf](http://www.acoustics.asn.au/conference_proceedings/ICA2010/cdrom-ISMA2010/papers/p3.pdf) (Zugegriffen: 01. 06. 2015).
- Reckwitz, Andreas. 2003. Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In *Zeitschrift für Soziologie* 32, 4:282–301.
- 2010. Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus. In *Kultursoziologie. Paradigmen, Methoden, Fragestellungen*. Hrsg. Monika Wohlrab-Sahr, 179–205. Wiesbaden: VS Verlag.
- 2012. Affektive Räume: Eine praxeologische Perspektive. In *E-Motions. Transformationsprozesse in der Gegenwartskultur*. Hrsg. Elisabeth Mixa und Patrick Vogl, 23–44. Wien: Turia + Kant.
- Ruf, Fritz. 1989. „Die sehr bekannte dienliche Löffelspeise“. *Mus, Brei und Suppe - kulturgeschichtlich betrachtet*. Velbert-Neviges: BeRing.

- Schatzki, Theodore R. 1996. *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schulz-Schaeffer, Ingo. 2010. Technik. In *Handbuch Soziologie*. Hrsg. Nina Baur, 445–463. Wiesbaden: VS Verlag.
- Simmel, Georg. 1919. Die Mode. In *Philosophische Kultur*. Hrsg. Georg Simmel, 25–57. Leipzig: Alfred Kröner Verlag.
- Smith, Richard R. 1987. *The History of Rickenbacker Guitars*. Anaheim: Centerstream.
- Smudits, Alfred. 2002. *Mediamorphosen des Kulturschaffens. Kunst und Kommunikationstechnologien im Wandel*. Wien: Braumüller.
- Spencer, Robert. 1975. How to Hold a Lute: Historical Evidence from Paintings. In *Early Music* 3, 4:352–354. URL: <http://www.jstor.org/stable/3125403> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Spönemann, Dirk. 2016. *Biedermeiergitarre. Historische Aufführungspraxis: Gitarrenhaltungen und Hilfsmittel*. URL: <http://biedermeiergitarre.jimdo.com/historische-auff%C3%BChrungspraxis/gitarrenhaltungen-und-hilfsmittel/> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Stainsby, Brynne E., Bradley J. Muir und Andrew L. Miners. 2012. Upper extremity deep vein thrombosis presenting to a chiropractic clinic: a description of 2 cases. In *Journal of Chiropractic Medicine* 11, 4:286–292.
- The Lute Society. 2007. Evidence for an early form of lute strap. In *Lute News: The Lute Society Magazine* 82:25.
- Turnbull, Harvey. 1991. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Westport: Bold Strummer.
- Van Edwards, David. 2005. *Lute straps*. Webside. URL: <http://www.vanedwards.co.uk/straps.htm> (Zugegriffen: 07. 07. 2015).
- Waksman, Steve. 1999. *Instruments of Desire. The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Weber, Max. 1922. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. Erster Teil: Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte*. Hrsg. Peter Kietzmann. Tübingen: Mohr. URL: <http://www.textlog.de/7311.html> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- 1972. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen: Mohr. URL: <https://ia902702.us.archive.org/32/items/dierationalenunoowebegoog/dierationalenunoowebegoog.pdf> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Wenzel, Steffen. 2001. *Streetball. Ein jugendkulturelles Phänomen aus sozialwissenschaftlicher Perspektive*. Darmstadt: Leske + Budrich.
- Weyer, Johannes. 2008. *Techniksoziologie. Genese, Gestaltung und Steuerung sozio-technischer Systeme*. Weinheim: Juventa.

Wudtke, Ina. 1992. *Gespräch mit Diedrich Diederichsen. Recherche zu HipHop in Deutschland (Ende 1992)*. URL: <http://www.thing.de/neid/archiv/sonst/text/diedrich.htm> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

## Bildquellen

Bobby Lee. 1950er. *Bobby Lee ORIGINAL No-Mishup Guitar Strap*. Scan von einer Werbeseite. URL: <http://scottymoore.net/casecandy.html> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

ChuckBerry.com. 1950er. *Duck Walk*. chuckberry.com. Fotografie. URL: <http://chuckberry.com/wp-content/uploads/2013/02/006.jpg> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

David, Gahr. 1964. *Reverend Gary Davis In NYC*. Fotografie. URL: <http://ccriderblues.com/reverend-gary-davis-birthday/> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Dikeman, Rick. 1977. *Steve Howe*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Steve\\_howe.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Steve_howe.jpg?uselang=de) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Frommer, Eric. 2009. *Jerry Douglas 2009 Rivercity*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerry\\_Douglas\\_2009\\_Rivercity.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerry_Douglas_2009_Rivercity.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Howzit, Sam. 2014. *Jimi Hendrix's Guitar Strap - Rock and Roll Hall of Fame*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jimi\\_Hendrix's\\_Guitar\\_Strap\\_-\\_Rock\\_and\\_Roll\\_Hall\\_of\\_Fame\\_%282014-12-30\\_15.22.16\\_by\\_Sam\\_Howitz%29.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jimi_Hendrix's_Guitar_Strap_-_Rock_and_Roll_Hall_of_Fame_%282014-12-30_15.22.16_by_Sam_Howitz%29.jpg?uselang=de) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Irons, Richard. 2013. *Bottle Washer Strap Lock*. Fotografie. URL: <http://www.seymourduncan.com/blog/the-tone-garage/the-cheapest-and-tastiest-straplocks> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Jarpa, Sebastián. 2008. *Steve Albini*. flickr. Fotografie. URL: <https://www.flickr.com/photos/checkout-time/2366101848/in/photostream/> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Jean-Luc. 1977. *Weather Report2 (Jaco Pastorius)*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Jaco\\_Pastorius#/media/File:Weather\\_Report2\\_%28Jaco\\_Pastorius%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Jaco_Pastorius#/media/File:Weather_Report2_%28Jaco_Pastorius%29.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Jordaens, Jacob. 1621. *The Family of the Artist*. Wikipedia. Gemälde. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Family\\_of\\_the\\_Artist\\_by\\_Jacob\\_Jordaens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Family_of_the_Artist_by_Jacob_Jordaens.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Jordan, Mark. 1978. *Joe Strummer and Paul Simonon of the Clash on stage at Friars, Aylesbury*. Fotografie. URL: <http://www.soniceditions.com/image/joe-strummer-and-paul-simonon-of-the-clash> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Lana, Ludovico. 1630. *Ritratto del liutista Girolamo Valeriani*. Wikipedia. Gemälde. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lana\\_Ritratto\\_di\\_Girolamo\\_Valeriani.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lana_Ritratto_di_Girolamo_Valeriani.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

Linard, Jacques. 1627. *The Five Senses and the Four Elements*. Wikipedia. Gemälde. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques\\_Linard\\_-\\_The\\_Five\\_Senses\\_and\\_the\\_Four\\_Elements\\_-\\_WGA13049.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Linard_-_The_Five_Senses_and_the_Four_Elements_-_WGA13049.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

- malk. 2009. *Guitar Flips Spins and Tricks*. YouTube. Videostill aus Performancevideo. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QzYZs7oHSdI> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Markos, Michael. 1978. *David-Byrne 1978*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David-Byrne\\_1978.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David-Byrne_1978.jpg?uselang=de) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Massijs, Cornelis. nach 1538. *Musicerende kreupelen and Dansende kreupelen*. Rijksmuseum Amsterdam. Gemälde. URL: [http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP\\_P\\_1879\\_A\\_3013.html](http://www.europeana.eu/portal/record/90402/RP_P_1879_A_3013.html) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Moog Music Inc. 2016. *Moog Liberation 1980*. Scanned by Scott Rogers. URL: <http://www.scottfromcanada.com/synthads/Moog%20Liberation%201980.jpg> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- NaSHOF, (Nashville Songwriters Hall of Fame). 1970er. *Bill Monroe performs in the priem of his career, circa 1970s*. Fotografie. URL: [http://nashvillesongwritersfoundation.com.s164288.gridserver.com/themes/uploads/songwriters/monroe-bill/monroe\\_bill\\_image06.jpg](http://nashvillesongwritersfoundation.com.s164288.gridserver.com/themes/uploads/songwriters/monroe-bill/monroe_bill_image06.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Philpot, Larry. 2009. *Willie Nelson at Farm Aid 2009*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willie\\_Nelson\\_at\\_Farm\\_Aid\\_2009.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willie_Nelson_at_Farm_Aid_2009.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Plismo. 1976. *Ramones Toronto 1976*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramones\\_Toronto\\_1976.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ramones_Toronto_1976.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Radio Bremen TV. 1967. *Beatclub: THE SMALL FACES - "Itchycoo Park"*. Youtube. Musikclip-Still; Min. 0:19. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jcxLaToyHxc> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Shout! Factory. 1964. *Gerry and the Pacemakers perform on stage for „The T.A.M.I. Show“*. The T.A.M.I. Show. Musikclip-Still. URL: [https://kpbs.media.clients.ellingtoncms.com/img/photos/2010/03/12/Gerry--The-Pacemakers\\_tx800.jpg?aae402d4163f394116c3dd6e602f75682c526327](https://kpbs.media.clients.ellingtoncms.com/img/photos/2010/03/12/Gerry--The-Pacemakers_tx800.jpg?aae402d4163f394116c3dd6e602f75682c526327) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Skittles266. 2008. *Guy Picciotto playing with Fugazi*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guy\\_Picciotto.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guy_Picciotto.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Spada, Leonello. 1615. *Le Concert*. Joconde – Portail des collections des musées de France. Gemälde. URL: [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_I=REF&VALUE\\_I=00000102948](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_I=REF&VALUE_I=00000102948) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Summers, Richard (Banalities). 2012. *FRF12 - Jack White*. flickr. Fotografie. URL: <https://www.flickr.com/photos/richardsummers/7688310754/> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Sumori, Masahiro. 1990. *AlbertCollins1990*. Wikipedia. Fotografie. URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AlbertCollins1990.jpg> (Zugegriffen: 01. 06. 2016).
- Unbekannt. 15. Jahrhundert. *Rothschild Miscellany; Folio 246b*. Wikipedia. Buchmalerei. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rothschild\\_miscellany\\_dancing.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rothschild_miscellany_dancing.jpg?uselang=de) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

YAMA. 2014. *Free Synth Sample Pack Series - Roland SH-101*. Scanned by [retrosynthads.blogspot.com](http://retrosynthads.blogspot.com). URL: <http://stoneyroads.com/2014/11/free-synth-sample-pack-series-roland-sh-101> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

Zills, Jana. 2013. *Taylor Swift 2013 RED Tour*. Wikipedia. Fotografie. URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taylor\\_Swift\\_2013\\_RED\\_Tour\\_%288588950448%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taylor_Swift_2013_RED_Tour_%288588950448%29.jpg) (Zugegriffen: 01. 06. 2016).

## Diverse Primärquellen

5StringRyan. 2011. *Forumbeitrag: How to hold a bass guitar while playing*. URL: <http://music.stackexchange.com/questions/3390/how-to-hold-a-bass-guitar-while-playing> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

Arnold, Bruce E. 2001. *1st Steps for a Beginning Guitarist. Chords and Chord Progressions*. New York: Muse Eek Publishing Company.

Beaujour, Tom. 1995. Man of Steel. In *Guitar World Magazin* 15, 3. URL: <http://www.angelfire.com/emo/jobarr/interviews/gw2.htm> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).

Bela B. 2006. *Gitarre runter*. 2. Lied des Soloalbums *Bingo*. Deutschland: BPX1992.

– 2007. *Bingo: Gitarre runter*. Werbetext für Singleauskopplung. URL: <http://www.bela-b.de/content/bingo> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

Bergmann, Heinrich Christian. 1802. *Kurze Anweisung zum Gitarrenspielen*. Halle: Johann Christian Hendel.

Bobby Lee. 2015. *Bobby Lee™. No-Mishap Guitar Strap since 1948*. URL: [http://www.bobbyleestraps.com/index.php?main\\_page=about](http://www.bobbyleestraps.com/index.php?main_page=about) (Zugegriffen: 14. 08. 2015).

Bull, Stuart. 2008. *Modern Guitar Method. Grade 1*. Pacific: Mel Bay.

Chappell, Jon. 2008. *Rockmusik machen für Dummies*. Weinheim: Wiley-VCH.

Chappell, Jon, Mark Phillips und Daniela Thoma. 2012. *Gitarre für Dummies*. Weinheim: Wiley-VCH.

cowsgomoo. 2003. *Forumbeitrag: Hang bass high or low*. URL: <https://www.talkbass.com/threads/hang-bass-high-or-low.158989/> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

Culloden. 2014. *Forumbeitrag: Tips for playing with the strap over your right shoulder*. URL: <http://www.banjohangout.org/archive/278391> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

Desprez, François. 1565. *Les Songes drolatiques de Pantagruel*. Paris: Breton, Richard. URL: <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=62&url=/resrecherche.asp?ordre=titre-motclef=desprez-bvh=BVH-epistemon=Epistemon> (Zugegriffen: 13. 03. 2016).

Dickerson, Deke. 2012. *The Bigsby Files*. URL: <http://bigsbysfiles.blogspot.co.at/> (Zugegriffen: 18. 08. 2015).

- Eichenberger, Dave. 2012. *Straps and Strap Height: Playing While Looking Cool*. URL: <http://www.seymourduncan.com/blog/the-players-room/straps-and-strap-height-playing-while-looking-cool> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Fender, Clarence L. 1951. *Guitar*. US Patent D164227 S. URL: <http://www.google.com/patents/USD164227> (Zugegriffen: 20. 08. 2015).
- Fisher, Jody. 2013. *Mastering Jazz Guitar. Complete Jazz Guitar Method: Beginning, Intermediate, Mastering*. Van Nuys: Alfred Publishing.
- Gerle, Hans. 1532. *Musica Teusch auf die instrument der grossen unnd kleinen geygen, auch lauttten, welcher maßen die mit grundt und art irer composicion auß dem gesang in die tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sampt verborgener applicacion und kunst*. Nürnberg: Hieronymus Andreae.
- Hind, Anthony, Martyn Hodgson und Sean Smith. 2005. *[LUTE] Re: Ribbons to hold (baroque) lutes WAS Re: Strap slips off left shoulder*. E-Mail Kommunikation. URL: <https://www.mail-archive.com/lute@cs.dartmouth.edu/msg36177.html> (Zugegriffen: 06. 23. 2015).
- Hurwitz, Tobias. 2006. *The Total Rock Guitarist. A Fun and Comprehensive Overview of Rock Guitar Playing*. Van Nuys: Alfred Publishing.
- Judenkünig, Hans. 1523. *Ain schone kunstliche underweisung*. Wien: Singryener.
- Kottke, Rainer. 2013. *www.gitarrengurt.de – eine Gitarrengurt Kaufberatung*. URL: <http://www.gitarrengurt.de/> (Zugegriffen: 14. 05. 2016).
- Kundenbewertung: LM Bass Strap Slider 901LT*. 2010. URL: [http://www.thomann.de/de/lm\\_bass\\_gurt\\_slider\\_901lt.htm](http://www.thomann.de/de/lm_bass_gurt_slider_901lt.htm) (Zugegriffen: 02. 07. 2016).
- Mace, Thomas. 1676. *Musick's Monument; or, a Remembrancer Of the Best Practical Musick*, Harmonie universelle. London: T. Ratcliffe & N. Thompson. URL: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP104686-PMLP193185-musicksmonumentoomace\\_bw\\_2\\_lute.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP104686-PMLP193185-musicksmonumentoomace_bw_2_lute.pdf) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Magram, Dave. 2014. *Forumbeitrag: Tips for playing with the strap over your right shoulder*. URL: <http://www.banjohangout.org/archive/278391> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Maik T. 2010. *Kundenbewertung: Planet Waves 50DARE000 Gitarrengurt*. URL: [http://www.thomann.de/de/planet\\_waves\\_50dare000\\_gitarrengurt.htm](http://www.thomann.de/de/planet_waves_50dare000_gitarrengurt.htm) (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Mersenne, Marin. 1637. *Livre Second des Instruments a Chordes*, Harmonie universelle. Paris: Pierre Ballard. URL: [http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/44/IMSLP77445-PMLP156089-MersenneM\\_HarmUniv\\_Pt2\\_05.pdf](http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/44/IMSLP77445-PMLP156089-MersenneM_HarmUniv_Pt2_05.pdf) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Moore, Scotty. 2012. *Case Candy: Picks, Strings and Straps*. URL: <http://scottymoore.net/casecandy.html> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- mudfinger. 2010. *Forumbeitrag: Which is Better: Thin Strap or Thick Strap?* URL: <http://www.mylespaul.com/forums/other-guitars/112067-better-thin-strap-thick-strap.html> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).

- Music Trades Corporation. 1986. *The Purchaser's Guide to the Music Industries*. New York: Music Trades Corporation. URL: [https://books.google.at/books?id=j\\_E5AAAAAAAJ](https://books.google.at/books?id=j_E5AAAAAAAJ) (Zugegriffen: 13. 03. 2016).
- Newsidler, Hans. 1536. *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch*. Nürnberg: Johann Petreius.
- Phoenix 7. 2005. *Forumbeitrag: Low-slung guitars – does anyone really find it comfortable?* URL: <http://www.thegearpage.net/board/index.php?threads/low-slung-guitars-does-anyone-really-find-it-comfortable.1028531/> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Rensa. 2012. *Blogeintrag: How To Look Cool While Playing Guitar On Stage*. URL: [https://www.ultimate-guitar.com/lessons/for\\_beginners/how\\_to\\_look\\_cool\\_while\\_playing\\_guitar\\_on\\_stage.html](https://www.ultimate-guitar.com/lessons/for_beginners/how_to_look_cool_while_playing_guitar_on_stage.html) (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Richards, Keith und James Fox. 2010. *Life*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- rmconner80. 2010. *Forumbeitrag: How Wide is Your Strap?* URL: <http://www.thegearpage.net/board/index.php?threads/how-wide-is-your-strap.720909/page-2> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Sayce, Lynda. 2014. *Frequently Asked Questions About The Theorbo*. URL: [http://www.theorbo.com/theorboinformation/theorboinformation/players\\_assets/FAQs.pdf](http://www.theorbo.com/theorboinformation/theorboinformation/players_assets/FAQs.pdf) (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Seeger, Pete. 1992. *The Incomplete Folksinger*. Hrsg. Jo Metcalf Schwartz. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Silverman, Allen B und Donald O. Collins. 1979. *Device for and method of removably securing a harness to a musical instrument*. US Patent 4,144,794. URL: <https://www.google.com/patents/US4144794> (Zugegriffen: 18. 08. 2015).
- Sottile, Samuel Robert. 1953. *Guitar and Sling Combination*. US Patent 2,643,039 A. URL: <http://www.google.com/patents/US2643039> (Zugegriffen: 18. 08. 2015).
- Vanderkalin. 2011. *Forumbeitrag: Low-slung guitars – does anyone really find it comfortable?* URL: <http://www.thegearpage.net/board/index.php?threads/low-slung-guitars-does-anyone-really-find-it-comfortable.1028531/> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Watkins, Teddy. 2009. *Forumbeitrag: How low/high Is your guitar slung?* URL: <http://www.strat-talk.com/threads/how-low-high-is-your-guitar-slung.127831/> (Zugegriffen: 02. 06. 2016).
- Weissman, Dick. 2010. *Guitar for Everyone. A Step-by-Step Guide to Notes, Chords, and Playing Basics*. Guilford: Globe Pequot Press.

## Anhang

### Abstract

In der vorliegenden musiksoziologischen Untersuchung gehe ich der Frage nach, wie der Gitarrengurt in die Musik- und Inszenierungspraxis eingebettet ist. Ausgangspunkt ist die Überlegung, dass Gegenständen nicht nur an (alltäglichen) Praktiken beteiligt sind, sondern ihre Form und Funktionsweise aus dieser Einbettung hervorgehen und sie durch ihre Beteiligung die Praxis beeinflussen und mitgestalten. Anhand einer Kombination aus Ethnografie, Artefaktanalyse und Betrachtungsstrategien der Akteur-Netzwerk-Theorie werden verschiedene Praxisformen, Erfahrungen, Probleme und Lösungsansätze aus visuellen Materialien (Fotografien, Gemälde, Videoclips) und unterschiedlichsten schriftlichen Dokumenten (Forenbeiträge, Gitarrenschulen, Patente usw.) herausgearbeitet.

Anhand der Analyse kann aufgezeigt werden, wie der Gitarrengurt an der Musik- und Inszenierungspraxis beteiligt ist, bestimmte Gebrauchsformen prägt und gleichzeitig durch verschiedene Erfahrungen und Bedürfnisse erst in den Handlungszusammenhang integriert, aber auch gestaltet und modifiziert wird. Durch die detaillierte Betrachtung wird sichtbar, dass der Träger wesentlich an der Musik- und Inszenierungsform in der Populärmusik und damit am Erscheinungsbild der (Rock)GitarristIn, beteiligt ist. Die der E-Gitarre zugeschriebenen Attribute von Freiheit und Individualität werden erst durch die Unterstützung und Entlastung des Gitarrengurtes, der komplexe bzw. komplizierte Spieltechniken im Stehen oder Gehen ermöglicht, gewährleistet. Hinzu kommt, dass sowohl die Wahl für einen bestimmten Träger als auch die Art und Weise wie der Gurt verwendet wird, auf Erfahrungen und Wissensbestände verweisen, die die MusikerIn inkorporiert bzw. sich angeeignet hat und in der Praxis gekonnt und routinisiert zur Aufführung bringt. Ähnlichkeiten im Gebrauch, wie die Bevorzugung von Leder- oder Stoffgurten, das Tragen auf der rechten oder linken Schulter, die Befestigung des Instrumentes in einer hohen oder tiefen Spielposition, der Einsatz von Do-It-Yourself-Lösungen usw., lassen sich bestimmten Praktiken des Musizierens und Inszenierens und in weiterer Folge bestimmten Gruppierungen, Musikgenres oder auch Zeitabschnitten zuordnen. Damit zeichnen sich über den Gitarrengurt, seinen Gebrauch und seine Modifikationen, nicht nur Tradierungen, Konventionen oder Werthaltungen ab, sondern es wird auch ein Ordnungsprinzip ersichtlich, dass kulturell strukturierend wirkt.