Friedrich Geiger: Technik, die begeistert: Zur Sichtbarkeit musikalischer Virtuosität von Franz Liszt bis Snarky Puppy, in: *Schneller, höher, lauter. Virtuosität in populären Musiken*, hrsg. von Thomas Phleps, transcript Verlag, Bielefeld 2017, S. 9-22.

DOI: 10.1515/9783839435922-002

This text was published in Thomas Phelps (Hg.), *Schneller, höher, lauter. Virtuosität in populären Musiken*, transcript Bielefeld, 2017. It is posted here by permission of transcript Verlag for personal use only, not for redistribution.

© Das urheberrechtlich geschützte Material darf nur zu privaten, nicht-kommerziellen Zwecken genutzt werden. Eine Bearbeitung oder Weitergabe ist nicht gestattet.

Technik, die begeistert: Zur Sichtbarkeit musikalischer Virtuosität von Franz Liszt bis Snarky Puppy

Friedrich Geiger

Die Faszination, die von musikalischer Virtuosität ausgeht, gründet zu einem guten Teil darin, dass sie nicht nur dem Ohr, sondern auch dem Auge etwas bietet. Dieser Zusammenhang wurde oft bemerkt – etwa von Thomas Mann, der in den *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* seinen Helden wie folgt von dessen kindlicher Begeisterung für die Kurkapelle berichten lässt:

»Stundenlang kauerte ich auf den Stufen des zierlichen Kunsttempels, ließ mein Herz von dem anmutig ordnungsvollen Reigen der Töne bezaubern und verfolgte zugleich mit eifrig teilnehmenden Augen die Bewegungen, mit denen die ausübenden Musiker ihre verschiedenen Instrumente handhabten«.

Insbesondere vom ersten Violinisten entzückt, ahmt Felix diesen zur Erheiterung der Familie im Hotel exakt nach:

»Die schwingende Bewegung der linken Hand zur Erzeugung eines seelenvollen Tones, das weiche Hinauf- und Hinabgleiten aus einer Grifflage in die andere, die Fingergeläufigkeit bei virtuosenhaften Passagen und Kadenzen, das schlanke und geschmeidige Durchbiegen des rechten Handgelenkes bei der Bogenführung, die versunkene und lauschend-gestaltende Miene bei hingeschmiegter Wange – dies alles wiederzugeben, gelang mir mit […] Vollkommenheit« (Mann 2012: 25f.).

Die Passage liest sich wie eine literarische Vorahnung der Luftgitarre. Thomas Mann verweist hier auf die Möglichkeit, instrumentale Virtuosität vom Klangereignis vollkommen zu lösen und rein visuell zu vergegenwärtigen. Die Wechselbeziehungen zwischen Auge und Ohr hingegen hat niemand so auf den Punkt gebracht wie Wilhelm Busch. In der 1865 veröffentlichten Bilderfolge *Der Virtuos* wird der Zusammenhang zwischen virtuosem Geba-

1. Silentium.

2. Introduzione.

3. Scherzo.

6. Piano.

7. Smorzando.

12. Forte vivace.

13. Fortissimo vivacissimo.

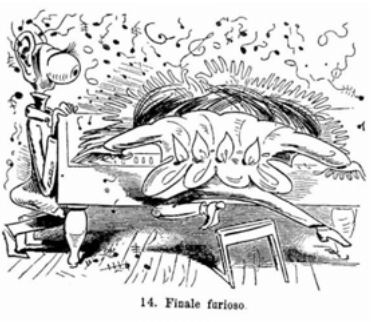

Abbildung 1: Wilhelm Busch — *Der Virtuos* (1867/1868), Ausschnitt

ren, Auge und Ohr genauestens ins Bild gesetzt. Während das Gehör eher beim verhaltenen Spiel des Pianisten gefordert wird, tritt das Auge im Wortsinn umso mehr hervor, je exaltierter der Virtuose sein Instrument bearbeitet.

Dass der von Busch karikierte Tastenmann eine gewisse Ähnlichkeit mit Franz Liszt aufweist — der damals vierundfünfzig Jahre alt war —, dürfte kein Zufall sein. Hier eine andere zeitgenössische Karikatur zum Vergleich:

Abbildung 2: János Janko — *Franz Liszt am Klavier* (1873, siehe Essen 2006: 202f.)

Wie kein anderer Musiker verkörperte und verkörpert Liszt bis heute einen Idealtypus, der das Bild davon, was einen Virtuosen und was Virtuosität ausmache, nachhaltig geprägt hat. Anders als etwa bei Niccolò Paganini, dem »Teufelsgeiger«, der mit dem Satan im Bunde schien und beim bürgerlichen Publikum neben großer Faszination immer auch ein gewisses Unbehagen auslöste (Schottky 1974), ereignete sich die Liszt-Rezeption im Modus schierer Hingerissenheit. Dazu trugen visuelle Komponenten erheblich bei. Liszt vermochte durch sein Äußeres, sein Auftreten und die visuelle Inszenierung seines Spiels selbst einen so kritischen Geist wie Robert Schumann zu bezaubern. An der bekannten, sehr ausführlichen Rezension, die Schumann anlässlich von Liszts Konzerten in Dresden und Leipzig 1840 verfasste, ist vor allem bemerkenswert, wie stark sich hier das ästhetische Erleben auch eines Experten auf die sichtbaren Anteile der Liszt'schen Darbietung stützt — was Schumann im Übrigen selbst thematisiert: »Aber man muß das hören und auch sehen«, heißt es ausdrücklich, »Liszt dürfte durchaus nicht hinter den Kulissen spielen; ein großes Stück Poesie ginge dadurch verloren« (Schumann 1914: 479). Das bedeutet nichts anderes, als dass beim Betrachten musikalischer Virtuosität ein Mehrwert ästhetischen Erlebens entsteht, der beim bloßen Hören ausbleibt. Worin aber gründet dieser Mehrwert? Weshalb intensiviert das Zusehen bei virtuosem Spiel das Zuhören und erzeugt jene von Schumann konstatierte »Poesie«, die beide Sinne vereint?

Fern von jedem Anspruch auf systematische Strenge und Vollständigkeit möchte ich hierzu einige vorläufige Beobachtungen mitteilen. Unbefriedigend ist dabei natürlich, dass sich die ästhetische Erfahrung, die der Besuch eines Konzerts von Liszt vermittelte, anhand der zeitgenössischen Rezeptionsdokumente nur mangelhaft rekonstruieren lässt.[1] Ich möchte deshalb die historische Perspektive mit Hilfe eines Kontrastes schärfen, indem ich ihr eine aktuelle ästhetische Erfahrung von Virtuosität gegenüberstelle, die einem ganz anderen musikalischen Feld entstammt. Das Œuvre des New

1 Eminent hilfreich ist dabei immerhin die umfassende Dokumentation von Williams 1990.

Yorker Musikerkollektivs Snarky Puppy — laut Selbstbeschreibung »a pop band that improvises a lot, without vocals« (Woodard 2015: 44) — eignet sich hierzu aus zwei Gründen gut. Erstens verstehen sich die Mitglieder des Ensembles, das 2004 von dem Bassisten und Komponisten Michael League gegründet wurde, ausdrücklich selbst als Virtuosen, und sie werden von Publikum und Kritik einhellig als solche wahrgenommen. Zweitens verfolgen Snarky Puppy seit mehreren Jahren ein künstlerisches, aber auch marketingstrategisches Konzept, das stark auf der Visualisierung von Virtuosität basiert. Seit *Tell Your Friends* von 2010 erscheinen die Alben der Band als audiovisuelle Doppelmedien. Zusätzlich zur CD erhält der Käufer eine DVD, auf der sämtliche Tracks von der Band live im Studio vor einem kleinen Publikum gespielt werden. Die Stücke sind somit nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen. Mit dieser Idee konnte Snarky Puppy rasch vom Geheimtipp zu einer eminent erfolgreichen Formation avancieren, die mittlerweile bereits mit drei Grammys ausgezeichnet wurde.

I.

Doch kehren wir zunächst zu Franz Liszt zurück und der Frage, was die Sichtbarkeit seines Spiels zu der von Schumann genannten »Poesie« beitrug. Der Musikhistoriker Dana Gooley hat 2004 dem Virtuosen Liszt eine ausführliche Untersuchung gewidmet, die auf der umfassenden Auswertung zeitgenössischer Rezeptionszeugnisse basiert — Musikjournale, Zeitungen, Briefe, Memoiren et cetera (Gooley 2004).[2] Aus diesen Quellen präparierte Gooley eine Reihe von Topoi heraus, die bei der Beschreibung von Liszts virtuoser Performanz immer wieder erscheinen. Vor dem Hintergrund von Gooleys Untersuchung entpuppt sich der erwähnte Konzertbericht von Schumann als ein Schlüsseltext, der bereits die meisten dieser Topoi versammelt und — was ihn in unserem Zusammenhang zentral macht — eben immer wieder auf das Visuelle zurückkommt.

Große Bedeutung misst Schumann zunächst der äußeren Erscheinung bei. Seine ausführliche Beschreibung der Züge Liszts mündet bald in jenen Vergleich, für den auch Gooley zahlreiche weitere Belegstellen beibringt — nämlich den Vergleich von Liszt mit Napoleon Buonaparte. So schreibt Schumann über die Interpretation von Carl Maria von Webers Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester op. 79 geradezu einen Kriegsbericht:

2 Die im Folgenden zitierten Zeugnisse werden nicht separat nachgewiesen, sondern leicht erschließbar über die Seitenzahlen bei Gooley 2004.

»Wie Liszt gleich das Stück anfaßt, mit einer Stärke und Großheit im Ausdruck, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es von Minute zu Minute steigend fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, mit dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen [Napoleon], und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem ›Vive l'empereur‹« (Schumann 1914: 483).

Der Virtuose wird hier als siegreicher Feldherr und Herrscher gesehen. Die Zuschreibung taucht auch in verschiedenen Varianten auf — darunter auch als Bild des Löwen, des Herrschers im Tierreich, das sich kolloquial in dem Ausdruck »Tastenlöwe« bis heute erhalten hat. Der Topos erscheint aber auch in eigenartig abstrakter Weise, die das virtuose Spiel geradezu mit dem Herrschen gleichsetzt:

»Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt« (Schumann 1914: 480).

Die Frage, über wen hier geherrscht oder was hier eigentlich besiegt wird, lässt sich leicht beantworten: Beherrscht wird das Instrument — besiegt werden dessen Schwierigkeiten. Gooley führt zahlreiche Berichte über Liszt an, in denen das Klavier als Feind, den es niederzuringen gilt, oder als Untertan erlebt wird. Aufschlussreich für die Geschlechterbilder des 19. Jahrhunderts ist ferner der häufig gezogene Vergleich des Klaviers mit einer Frau, die sich der Virtuose gefügig macht. Liszt sei, so schrieb 1838 ein Rezensent regelrecht lüstern,

»a kindly monster, who treats his beloved — the piano — now sweetly, now tyrannically, decorates her with kisses, tears her to pieces with sensual bites, embraces her, plays with her, pouts, scolds her, strikes, grabs her by the hair, then hugs her all the more sweetly, more intimately, more passionately« (Gooley 2004: 108).

Es geht also in verschiedenen Schattierungen um das souveräne Beherrschen des Instruments, das in der Performanz des Virtuosen gleichsam abstrahiert und als ein Beherrschen und Besiegen an sich erlebbar wird.

Neben den Metaphern des Beherrschens, des Siegens, des Kämpfens und Unterwerfens spielen weitere Wortfelder eine Rolle. Dazu gehören Charakterisierungen, die um körperliche Kraft, um Leistungsfähigkeit und Schnelligkeit kreisen — kurz, die im Grunde der sportlichen Sphäre entstammen, die ja ebenfalls von Kampf und Sieg bestimmt ist. So staunte Schumann etwa in folgender Passage über die Liszt'sche Kondition:

»Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Konzertspielen in den vorigen Tagen, kam Liszt des Morgens an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Konzertstunde nur wenig Zeit übrigblieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen; ein Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Liszt des Abends spielte, war nur die natürliche Folge so vieler vorangegangenen. […] Man muß es bewundern, wo Liszt noch die Kraft hernahm, das *Hexameron* zur Hälfte zu wiederholen, und dann noch den Galopp zur Freude des Publikums« (Schumann 1914: 483f.).

Und über das Konzertstück schreibt Schumann in bezeichnender Wortwahl, es sei die »Krone seiner Leistungen« gewesen (ebd.). Ein Konzertbericht aus dem Jahr 1842 hebt hingegen weniger die Kraft als vielmehr die Schnelligkeit hervor — ebenfalls eine sportliche Kategorie. Das Tempo des Stückes, so der Rezensent, sei so rasend gewesen, »that one could hardly follow it with the ear, and even less with the eye, for whoever looked at the fingers of the concert-giver got lost in their rapidity« (Gooley 2004: 206). Hier löst also gerade die Mühe, die das visuelle Verfolgen der virtuosen Leistung bereitet, eine spezifische ästhetische Erfahrung aus.

Eng verwandt mit dem sportlichen Sprachfeld, aber nicht völlig deckungsgleich sind zwei weitere Tendenzen in der Beschreibung sichtbarer Virtuosität, die den Interpreten entweder in die Nähe des Zauberkünstlers oder in die Nähe des Zirkusartisten rücken. Wie beim Sport handelt es sich bei Zauberei und Zirkus um Darbietungssituationen par excellence, denen der Zuschauer mitfiebernd oder mit offenem Mund staunend folgen kann. Die Meisterung technischer Schwierigkeiten wird wie ein Kunststück oder ein Drahtseilakt verfolgt. Dabei entsteht das ästhetische Vergnügen bei der Betrachtung aus der stets drohenden Möglichkeit des Scheiterns. Vor deren Folie erst entfalten das Gelingen, das Bewältigen der Schwierigkeiten und das Vollbringen des scheinbar Unmöglichen ihre enthusiasmierende Wirkung.

Ein wichtiger Bereich, dem weitere Metaphern des Virtuosen entnommen werden, ist schließlich die Technik. Gängig ist mit Blick auf Liszt der Vergleich mit Maschinen und Apparaten unterschiedlichster Art. Dabei bilden entweder das präzise Funktionieren oder die gewaltige Energie, die menschliche Grenzen zu übersteigen scheint, die Vergleichspunkte:

»He is the sovereign master of his piano«, heißt es beispielsweise 1850 über Liszt, »he knows all its resources; he makes it speak, moan, cry, and roar under fingers of steel, which distill nervous fluid like the Volta's battery distills electrical fluid« (Gooley 2004: 210).

II.

Nachdem wir uns vergegenwärtig haben, an welchen Aspekten sich zu Liszts Zeiten die Schaulust im Konzert entzündete, vollziehen wir nun den etwas gewagten Schwenk von Liszt zu Snarky Puppy — also vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart und von der so genannten Neudeutschen Schule zum Fusion (im weitesten Sinne). Wie ich hoffe, kann der exemplarische Blick auf die Virtuosität des Musikerkollektivs, die auf der DVD sichtbar wird, zusätzliches Licht auf die skizzierten Aspekte werfen. Als Beispiel greife ich das Stück »Bent Nails« heraus, das sich als zweiter Titel auf Snarky Puppys fünftem Album *groundUp* findet. Dessen Entstehungsgeschichte schilderte Michael League im Booklet knapp: We »literally built a studio in an empty warehouse [in Brooklyn] in 3 days. Everything you see and hear, minus the walls and the floor, was brought in by the band and crew« (Snarky Puppy 2012: o.S.).

Anders als bei Liszt haben wir bei Snarky Puppy die Möglichkeit, sowohl den auditiven wie den audiovisuellen Eindruck zu überprüfen. Was ist mit den Ohren wahrzunehmen, wenn man die ersten zweieinhalb Minuten des Stückes erst einmal ohne Bild von der CD kennenlernt? Wir hören zunächst ein Gitarrenriff in fis-Moll, das nach dem ersten Durchlauf vom Bass gedoppelt wird und das Grundgerüst des Stückes bildet. Es scheint auftaktig zu beginnen. Doch mit dem Einsatz der Rhythmusgruppe bei der dritten Wiederholung wird klar, dass dort, wo wir die Takteins vermutet haben, in Wirklichkeit die zweite Zählzeit liegt und das Riff demnach volltaktig anfängt. Schön und gut — aber in welchem Takt? Der Groove, den der Drummer Robert »Sput« Searight spielt, akzentuiert einerseits die Viertel auf der Hi-Hat, was auf einen Viervierteltakt hindeutet, den man in der Tat auch stoisch durchzählen kann. Zugleich aber geht die Phrasierung in eine andere Richtung, indem sie in vier mal sieben Achtel plus zwei Viertel gliedert. Es überlagern sich also ein Viervierteltel- und ein Siebenachtel-Puls, was jenes »verbogene« Gefühl erzeugt, das der Stücktitel in das anschauliche Bild »Bent Nails« fasst.

In dieses intrikate metrisch-rhythmische Gewebe, das durch jede Menge Percussion zusätzlich gezielt verunklart wird, stechen dann die Einwürfe der Bläser hinein, teils das Riff mitspielend, teils komplementärrhythmisch dazu. Es folgt, zunächst als Break wieder nur von Gitarre und Bass, ein zweites Riff, das Fragmente des ersten so repetiert, dass eine gleichsam stotternde Diktion entsteht. Die Band, die zunächst nur einzelne Akkordschläge eingeworfen hatte, steigt nach einem Durchlauf in dieses Riff ein.

Das liefert die Grundlage, über der sich dann das Synthesizer-Solo des Keyboarders Shaun Martin aufschwingt. Danach kehrt das erste Riff wieder.

Erlebt man nun dasselbe noch einmal mit Bild, verändert sich die Wahrnehmung des Gehörten. Die sichtbare Ausführung schärft das Bewusstsein dafür, dass hier Instrumentalvirtuosen am Werk sind, erheblich. Die Bildregie, die etwa die Finger des Gitarristen in Nahaufnahme zeigt oder bei schnellen Läufen auf den jeweils Ausführenden schwenkt, macht sich diesen Effekt zunutze und steuert ihn auch gezielt.

Mehrere Aspekte, die uns im Diskurs über Liszt aufgefallen sind, finden wir hier wieder. So wird die Parallele zu sportlicher Betätigung gestisch explizit gezogen, indem etwa Justin Stanton an seinem Fender Rhodes Piano vor seinem Einsatz ostentativ Aufwärmbewegungen vollführt, sich an den Tasten postiert wie ein Sprinter in den Startlöchern und seine Akkordeinwürfe wie Sprünge ansetzt:

Abbildungen 3 und 4: Justin Stanton (Snarky Puppy 2012)

Auch der siegreiche Kampf mit dem Instrument lässt sich verfolgen. Die bestechende Exaktheit der Bläsersätze wirkt umso eindrucksvoller, je deutlicher man sieht, welche Schwierigkeiten etwa an der Zugposaune zu überwinden sind, um die erforderliche Präzision zu erzielen. Überhaupt beeindruckt die Balance, die das Ensemble zwischen angespannter Konzentration und lässiger Spielfreude zu halten weiß. Damit der Eindruck von Virtuosität entsteht, ist offenkundig entscheidend, dass einerseits die technischen Probleme, die es zu bewältigen gilt, hinreichend erkennbar werden. Man darf also schon mal die Zähne zusammenbeißen wie der Gitarrist Mark Lettieri, um nach außen sichtbar werden zu lassen, mit welcher Konzentration hier innerlich mitgezählt werden muss, um den Einsatz nicht zu verfehlen:

Abbildung 5: Mark Lettieri (Snarky Puppy 2012)

Das punktuelle Ausstellen solcher Schwierigkeiten lässt dann das Vergnügen, das die Musiker offenkundig bei deren Meisterung empfinden, umso ansteckender wirken. So wird auch die rhythmisch-metrische Komplexität des Stückes unmittelbar anschaulich — etwa beim Betrachten der drei Perkussionisten, die man emsig an der Arbeit sieht. Vor dieser Folie frappiert dann die Sicherheit umso mehr, mit der die Band die rhythmisch irregulären Akkordschläge über dem zweiten Riff abliefert — die Einsätze kommen wie aus dem Nichts und ohne dass etwa jemand dirigieren müsste.

Ein Moment, der in dieser Hinsicht die Erlebnisdifferenz zwischen bloßem Hören und Hören plus Sehen besonders deutlich werden lässt, ist das Ende des Synthesizer-Solos. Auf der Compact Disc hört das Solo einfach mit der Generalpause auf. Auf der DVD hingegen sieht man zusätzlich, wie Shaun Martin genau im richtigen Augenblick mit souveräner Sanftheit die Hand von den Tasten zieht:

Abbildung 6: Shaun Martin (Snarky Puppy 2012)

Der begeisternde Effekt, der von funktionierender Technik ausgeht, lässt sich indessen nicht nur mit Blick auf jeden einzelnen Musiker wahrnehmen, sondern potenziert sich hier noch durch deren exaktes Zusammenspiel. Alles in allem vermittelt das Ensemble den Eindruck einer präzise arbeitenden Maschinerie, die wie geschmiert abläuft und alle Hindernisse zuverlässig beseitigt.

Der Blick auf Snarky Puppy kann somit bestätigen, was sich bereits an Liszt zeigte: Die Faszination musikalischer Virtuosität scheint vor allem deshalb in deren Sichtbarkeit zu gründen, weil diese den Hörer zum Zeugen technischer Meisterschaft macht. Diese Meisterschaft wird, wie unbewusst auch immer, als Sinnbild für das Ausüben souveräner Herrschaft wahrgenommen und seitens der Virtuosen auch so inszeniert. Das Betrachten virtuosen Spiels erlaubt dem Hörer daher die Teilhabe an Kontrolle, Souveränität und Ausübung von Herrschaft für die Dauer der Darbietung.

Zum Erlebnis dieser Teilhabe trägt augenscheinlich der so genannte Carpenter-Effekt, auch ideomotorischer Effekt genannt, wesentlich bei. Wie William Benjamin Carpenter schon 1852 bemerkte, fühlt man sich, wenn man einer bestimmten Bewegung zusieht, unwillkürlich dazu animiert, ebendiese Bewegung selbst auszuführen (Carpenter 1889: 169-172)[3] — ein Effekt, in dem wesentlich auch das Vergnügen gründet, das wir als Zuschauer bei sportlichen Ereignissen verspüren. Wer musikalische Virtuosität betrachtet, wird daher unwillkürlich selbst ein Stück weit Virtuose — Wilhelm Busch hat auch diesen Effekt zielsicher ins Bild gesetzt:

3 Die moderne neurowissenschaftliche Forschung hat diesen Effekt unter dem Stichwort »Spiegelneuronen« detailliert erörtert und zu begründen versucht.

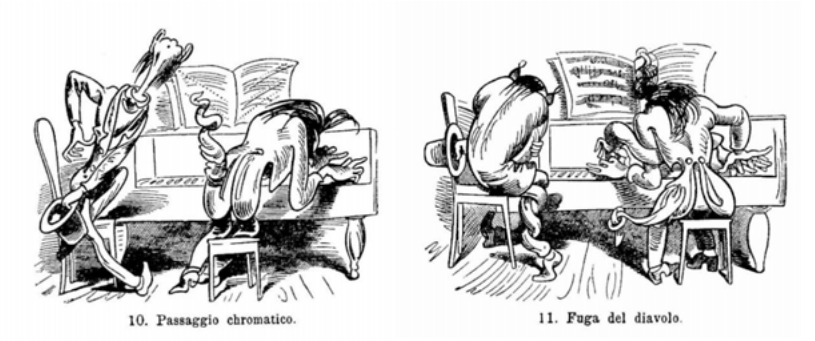

Abbildung 7: Wilhelm Busch — *Der Virtuos* (1867/1868), Ausschnitt

Somit liegt nahe, dass der ästhetische Genuss beim Hören *und* Sehen instrumentaltechnischer Meisterschaft wesentlich einem Gefühl eigener Souveränität entspringt, das dadurch ausgelöst wird. Das würde erklären, weshalb die Faszination an musikalischer Virtuosität — wie man an den Beispielen Liszt und Snarky Puppy sieht — weder historisch noch stilistisch noch lokal fixiert oder begrenzt, sondern ein universales Phänomen ist. Auch wenn im Einzelnen selbstverständlich differenziert werden kann und muss — technische Meisterschaft gehörte zu allen Zeiten und in allen Kulturen zum Erscheinungsbild der Musik, und ihre Betrachtung dürfte immer und überall ein grundsätzlich vergleichbares ästhetisches Vergnügen auslösen. Auch der Zusammenhang zwischen visualisierter Virtuosität und Popularität, der sich bei Liszt fraglos konstatieren lässt, scheint generell zu bestehen — dass Snarky Puppy erst mit den DVDs weithin bekannt wurde, scheint ebenso wenig Zufall wie die eher verhaltenen Reaktionen der Fans auf die Neuveröffentlichung *Culcha Vulcha* von 2017, die erstmals wieder ein reines Höralbum ist. Offenkundig spricht die Möglichkeit, virtuose Komplexität zusätzlich durch das Sehen zu erschließen, ein breiteres Publikum an. Und umgekehrt wurzelt die schlechte Presse, die auf Virtuosität gestellte Musik immer wieder erhält, in einem Ideal ›reiner‹ Instrumentalmusik, die außer dem Gehör keines weiteren Sinnes bedarf.

Literatur

Busch, Wilhelm (1867/1868). *Der Virtuos*. München: Braun & Schneider.

Carpenter, William Benjamin (1888). »On the Influence of Suggestion in Modifying and Directing Muscular Movement, Independently of Volition.« In: Ders., *Nature and Man. Essays Scientific and Philosophical*. London: K. Paul, Trench & Co, S. 169-172.

Essen, Gesa von (2006). »›…wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt‹. Literarische und feuilletonistische Liszt-Paraphrasen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.« In: *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Hg. v. Hans-Georg von Arburg. Göttingen: Wallstein, S. 187-216.

Gooley, Dana A. (2004). *The Virtuoso Liszt*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.

Mann, Thomas (2012). *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*. In: Ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher*, Bd. 12, 1. Hg. und textkritisch durchgesehen v. Thomas Sprecher und Monica Bussmann in Zusammenarbeit mit Eckhard Heftrich. Frankfurt/M.: Fischer.

Schottky, Julius Max (1974). *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch. Mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*. Walluf: Sändig [unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1830].

Schumann, Robert (1914). »Franz Liszt. I und II [Konzert]«. In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1. Hg. v. Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel (5. Aufl.), S. 478-485.

Snarky Puppy (2012). Liner Notes zur CD *groundUP*. Art of Groove, MIG 80162.

Williams, Adrian (1990). *Portrait of Liszt: By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press.

Woodard, Josef (2015). »Thinking Person's Feel-Good Music.« In: *DownBeat* 82, Nr. 12, S. 44f.

Abstract

It has often been noted that the visibility of a virtuoso performance plays a key role for its reception. The article traces this phenomenon on the basis of two case studies. First, it is shown which aspects regarding Franz Liszt's performance style are highlighted by his contemporaries. A second step, focusing on the US-American Fusion-Band Snarky Puppy, illustrates how these aspects endure until today. The fascination for virtuosity stems mainly from the opportunity a visible performance creates for the audience to completely empathize the musician's total control and domination of the instrument.