

**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (2011)  
**Heft:** 114  
  
**Rubrik:** Diskussion = Discussion = Discussionne = Discussion

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## DORE trägt Früchte

Gedanken zur angewandten Musikforschung ausgehend von der «Giornata sulla ricerca» vom 25. März 2011 in Lugano

Wenn sich ein Dutzend junger Forscher in Diskussionen über wissenschaftliche Einsichten zu Fragen äussern, die ihren praktischen, künstlerischen, pädagogischen und theoretischen Alltag bestimmen, ergibt sich eine anregende Streitkultur auf hohem intellektuellem Niveau. Deutlich wird dabei, dass es an den hiesigen Musik- und Kunsthochschulen jetzt zur Selbstverständlichkeit geworden ist, die vielen möglichen Modelle künstlerischer Theoriebildung oder der Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft zu diskutieren (vgl. dazu u.a. die Zeitschrift *Nuances* 33 mit dem Dossier «la recherche en question(s)» der Haute École de Musique de Lausanne [s. auch den Bericht über die dazugehörige «Semaine de la recherche» in diesem Heft auf S. 62] oder das Forum «Modes of Collaboration between the Arts and Sciences» der Zürcher Hochschule der Künste). Hier folgen nun, ausgehend von einer Tagung in Lugano, einige Beispiele:

Zwischen 1923 und 2010 entstanden mindestens 616 Einspielungen von Klaviersonaten Beethovens (davon zwischen 1932 und 2008 allein 77 Gesamteinspielungen!). Nur schon in der englischen Zeitschrift *The Gramophone* finden wir darüber 846 Rezensionen von 59 Kritikern. Veröffentlicht wurden von 140 Labels die Interpretationen von 217 Pianisten. Elena Alessandri versucht nun in ihrer Dissertation, die Wirkung der Kritiken auf das Publikum zu untersuchen. Gibt es Kriterien, die beurteilen lassen, nach welchen Gesichtspunkten diese Kritiken geschrieben wurden und welchen Einfluss sie auf die Ästhetik des Zeitgeschmacks und auf die «Wahrheit» der Interpretation haben? Auf dem Weg zur Beantwortung dieser Frage ergeben sich äusserst spannende Umwege: Warum erhalten

die meisten Pianisten bloss eine einzige Kritik, Claudio Arrau und Alfred Brendel aber über fünfzig? Wer oder was bestimmt, warum diese beiden so immens viel mehr Aufmerksamkeit erlangen als viele andere? Zweifellos ist es die musikalische Qualität, aber spielen alle anderen soviel «schlechter»? Entsprechen Arrau und Brendel einem «Zeitgeist»? Wird dieser «Zeitgeist» von den Kritikern geprägt? Und wer bestimmt, dass die Kritiken von einer wiederum kleinen Auswahl von Menschen geschrieben werden? Steht etwa ein grosser Geldgeber dahinter, ein gewieftes Marketing, eine musikalische Mafia? Ein bestimmter «Geschmack»? «Objektive» Gründe? Und was würde hier «objektiv» bedeuten? Wie kann sich heute eine junge, begabte Pianistin soweit durchsetzen, dass sie die Aufmerksamkeit von mehr als einem (ja von wenigstens einem) Rezensenten findet? Bevor wir überhaupt zur Kernfrage kommen (Wie verhalten sich Inhalte der Kritik zum Spiel des Interpreten, zur Umsetzung der Ideen des Komponisten?), stellen sich Fragen des Marketings (Verkäuflichkeit), des Establishments (Wer hat gesellschaftliche Macht?), historischer und politischer Gegebenheiten (Weswegen Beethoven? Weswegen Arrau? Weswegen Brendel?). Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Film *Le Bal* (1983) von Ettore Scola, der ohne Worte – allein mit tänzerischen, räumlichen und musikalischen Darstellungen – die Geschichte des Nationalsozialismus analysiert und fassbar macht: auf wissenschaftlicher Grundlage künstlerisch umgesetzte Geschichtsschreibung. Eine ähnliche Wirkung könnte ich mir von der Analyse der Kritiken von Beethoven aufnahmen eines knappen Jahrhunderts vorstellen: eine Kultur- und Interpretationsgeschichte anhand einer mit künstlerischen Mitteln entwickelten Methodologie; und zudem ein Einblick in die

marktwirtschaftlichen Kräfte monetärer und manchmal auch gesellschaftspolitischer Effizienz, die kreative Elemente der künstlerischen Arbeit für ihre Zwecke einsetzt. Dies wäre dann nicht nur die «Rationalisierung einer intuitiven Erfahrung» (wie Alan Walker den Begriff «Interpretation» 1966 gemäss Alessandri bezeichnet hat), sondern auch ein bewusster gesellschaftspolitischer und kultureller Ansatz zur ästhetischen Normierung einer Gesellschaft.

In eine ähnliche Richtung geht der Ansatz von Paolo Paolantonio, der die Wechselwirkungen zwischen dem Aufführungsraum und den Ausführenden untersucht. Sowohl das Verhältnis der Ästhetik des Raumes zum Stil des Werkes ist hier zu diskutieren wie auch das Verhalten der Spieler im Raum. Ein weiteres mögliches Folgeprojekt bleibt noch unangesprochen: dasjenige des virtuellen Raumes (Wagner im Wohnzimmer, Bach vom Walkman, Rock im iPod usw.). Besonders relevant wird dabei eine pädagogische Frage: Ändere ich meine Aufführungsart je nach Raum und Publikum? Und falls ja, wie? Dies ist nicht nur eine musikalisch-technische und allenfalls interpretatorische Frage, sondern ganz allgemein eine Frage der musikalischen (und körperlichen) Kommunikation.

Noch viel relevanter wird in Bezug auf Kommunikation die Fragestellung bei Jennifer MacRitchie, die mehrere Videoaufzeichnungen von Pianistinnen, die dasselbe Stück interpretieren, vergleicht und auf die Bewegungen der Musikerinnen hin untersucht: Gibt es allgemein verbindliche Gesetzmässigkeiten, die sich mit der musikalischen Struktur in Verbindung bringen lassen? Wo ist der Unterschied zwischen redundanten Bewegungen und kodifizierten Bewegungen? Wird das «Zuhören» durch das «Zuschauen» beeinflusst?

Hier lässt sich eine Brücke zu pädago-



gischen Forschungen bauen: Zum Beispiel wenn Christina Bellu aufzeigt, dass die Lehrpersonen junger Cellisten (analog zum Sport, wo solche Fragen viel besser untersucht worden sind) physiologisch informiert sein müssen, was in welchem Alter körperlich überhaupt möglich ist. Es handelt sich dabei nicht um kognitive Entwicklungspsychologie, von der die Stufen der kognitiven Entwicklung schon längst dem Instrumentalunterricht zugänglich gemacht worden sind, sondern um die Einsicht, was physiologisch möglich ist – im Wissen darum, dass Frauen erst ca. mit 21 und Männer mit 25 Jahren das körperliche Erwachsenenalter erreicht haben.

Auch hier ist auf weitere Studien zu verweisen, insbesondere auf das Luzerner Forschungsprojekt (Leitung: Heinrich Mätzener) über den Einsatz der Muskeln beim Klarinettenspiel, in dessen Rahmen nachgewiesen wurde, dass der Klang beeinflusst und verbessert werden kann, wenn die Muskulatur entsprechend bewusst eingesetzt wird.

Weiter existiert eine ganze Gruppe von technischen Fragestellungen, die für theatralische, musikalische und filmische Forschung unentbehrlich sind: Dabei geht es zum Beispiel um die Entwicklung von Tools, etwa einer Software, die theoretische Modelle von Machaut bis Boulez umzusetzen vermag und damit im Analyseunterricht Anwendung finden und Komponisten bei der Materialfindung behilflich sein kann (Carlo Ciceri: *Vom Umgang mit der Software PWGL aus Helsinki*). Hierher gehört auch die Erfindung und der Bau einer neuen Orgel, auf der sich ein Crescendo oder Diminuendo realisieren lässt (ein «frühes» Projekt von Daniel Glaus, vgl. *dissonance* 72, Dezember 2001); oder ein dank Computerverfahren verbessertes Trompetenmundstück, das ein sehr viel leichteres Staccato zulässt (Lorenzo Ghirlanda und Massimo Zicari, vgl. *dissonance* 110,

Juni 2010); oder das Notieren dreidimensionaler Klänge (Germán Toro Pérez, Emile Ellberger, Johannes Schütt).

Diese Hinweise zeigen, dass die Forschungsbemühungen konkrete Anwendungen mit sich bringen. Vor allem aber erzeugt der intellektuelle Austausch eine disziplinenübergreifende Kreativität für diese Art der anwendungsorientierten (Grundlagen-)Forschung, die ab Herbst 2011 nach 12-jähriger Ankurbelungsphase von DORE («DO REsearch», das seit 2004 beim Schweizerischen Nationalfonds angesiedelte Förderinstrument für anwendungsorientierte Forschung an Fachhochschulen gewisser Bereiche, darunter der Künste) in die allgemeine Projektförderung des Nationalfonds übergehen soll.

Thüring Bräm (seit 2000 Forschungsrat bei DORE sowie seit 2004 beim Schweizerischen Nationalfonds)