

# Hörwissen als implizites Wissen

## Anmerkungen zu einer aktuellen philosophischen Diskussion

1 Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Garden City, N.Y.: Doubleday & Company 1966.

3 Jens Loenhoff, *Einleitung*, in: *Implizites Wissen* (siehe Anm. 2), S. 11.

2 Vgl. *Implizites Wissen. Epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, hrsg. von Jens Loenhoff, Weilerswist: Velbrück 2012; vgl. u.a. auch *Knowing without Thinking: mind, action, cognition, and the phenomenon of the background* (New directions in philosophy and cognitive science), hrsg. von Zdravko Radman, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

4 Ebd., S. 12.

5 Vgl. Harry Collins, *Drei Arten impliziten Wissens*, in: ebd., S. 91.

Nicht erst seit Michael Polanyis aus den *Terry Lectures* an der Yale University hervorgegangenem Buch *The Tacit Dimension*<sup>1</sup>, einem rationalitätskritischen Versuch über ein Wissen jenseits des Wissens in Aussageform, gibt es eine Diskussion über explizites und implizites Wissen. Seither hat die Diskussion aber, und vor allem in jüngster Zeit, deutlich an Dynamik gewonnen. Dies schlug sich in einer ganzen Reihe von Publikationen nieder, darunter der 2012 erschienene, aus einer Tagung hervorgegangene Sammelband *Implizites Wissen*<sup>2</sup>, der zentrale Aspekte der aktuellen Diskussion zusammenfassend aufgreift.

Grundannahme aller Arbeiten, die sich mit dem Thema »implizites Wissen« beschäftigen, ist, dass das Wissen, über das wir verfügen und das wir tagtäglich anwenden, weitaus größer ist als das in Worten Ausgedrückte und Ausdrückbare. Die Existenz eines über das explizite hinausgehende, impliziten Wissens tritt dann zutage, wenn man nach bestimmten Leistungen fragt, die der Mensch ohne weiteres zu vollbringen in der Lage ist, ohne dass sie in jeder Hinsicht sprachlich expliziert werden könnten: Wie schafft es der Schuhmacher, einen guten Schuh herzustellen?

Wieso erkenne ich auf einem Foto in einer Menge von Leuten eine Person sofort, ohne dass ich jemandem ohne Zuhilfenahme dieses Fotos beschreibend einen Eindruck davon vermitteln könnte, wie diese Person aussieht? Oder auch: Wieso wissen wir – jedenfalls in vielen Fällen – sofort, ob es sich bei dem, was wir gerade hören oder sehen, um Musik beziehungsweise Kunst handelt? Worum es geht, sind, wie Jens Loenhoff, der Herausgeber des genannten Sammelbandes, es formuliert hat, die »impliziten Verstehenshorizonte« und »die Einsicht, dass die epistemischen Praktiken von den Fundamenten der praktischen Intersubjektivität nicht abgekoppelt werden können.«<sup>3</sup> Im Hinblick auf die Anerkennung des »knowing how«, nicht nur des »knowing that«, als Wissen führt er als Begründung an, dass auch dieses an Angemessenheitsbedingungen geknüpft ist: »Einerseits nämlich kann sich ein solches Wissen als inadäquat erweisen und sein Gebrauch fehlschlagen, andererseits wird seine Anwendung beziehungsweise Artikulation durch eine responsive Anerkennungsbehandlung bewertet oder besser: sanktioniert, zumal die Qualifikation praktischen Handelns als angemessen, korrekt etc. einer solchen impliziten Normativität geschuldet ist.«<sup>4</sup> Dies ist nicht der Ort, näher auf die komplexe und kontroverse Diskussion um den Wissensbegriff einzugehen. Wichtig festzuhalten ist, dass uns das implizite Wissen – dieses schwer zu erfassende »Zeug«, wie es Harry Collins genannt hat<sup>5</sup> – bestimmte Leistungen ermöglicht, ohne dass wir im einzelnen vollständig erklären könnten wie.

In welchem Verhältnis das implizite zum expliziten Wissen steht, ist Gegenstand ausgreifender Diskussionen. Was allerdings die

Das Dispositiv des Hörens von Musik und Klang ist im 21. Jahrhundert in einen Strudel von Veränderungen geraten: *resonate* – interaktive Licht-Klang-Installation für die *Luminale 2012* in Frankfurt/Main, hier als Gast im ZKM Karlsruhe. (Projekt des Innenarchitektur-Masterstudiengangs *Kommunikation im Raum* der Hochschule Mainz Gestaltung in Kooperation mit dem Masterstudiengang *Klangkunst-Komposition* der HfM an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. © ZKM | Karlsruhe, Foto: Thomas Ebert)



## Editorial

Als wir vor einem Jahr das August-Heft mit dem aus heutiger Sicht harmlos erscheinenden Titel *unterwegs sein/wandern* thematisierten, war nicht absehbar, in welche verzweifelten Flüchtlingsströme die zunehmenden Kriege dieser Welt die Menschen treiben würden: Fünfzig Millionen sind derzeit auf der Flucht, eine unvorstellbare Zahl. Vor einem Jahr fragten wir nach musikalischen, künstlerischen, und lebenspraktischen Konsequenzen von Migration und eines friedlichen Unterwegsseins in Zeiten zunehmender Globalisierung. Angemessene Themen heute wären *Angst* oder *Ungewissheit und Hoffen* – es erscheint fast unmöglich, angesichts der weltbewegenden Ereignisse einfach »zur Tagesordnung neue Musik« überzugehen. Der Kameruner Multimediakünstler Guy Wouete fragte: »Wenn Kunst keine Anwendung sondern Realisierung ist, welchen Platz hat dann die Realisierung von Kunst angesichts der Realität von Grenzen und Flüchtlingen?« Auch diejenigen, die an der Gestaltung der und am Diskurs über die zeitgenössische klingende Kunst beteiligt sind, müssen sich das heute fragen. So wäre es notwendig, viel mehr über die Kultur, Kunst und Musik jener Menschen zu erfahren, die jetzt hier in Europa, in Deutschland ankommen, über deren Grenzerfahrungen. Aber ist nicht die Musik selbst, und besonders die zeitgenössische, eines der beispielhaften Modelle, wie die Integration des Fremden in kreativ-produktivem Sinne gelingen kann? Wenn aber der Wissenstransfer intensiviert werden soll, braucht das Zeit, Geld und Planung. Und so gehen auch *Positionen* zunächst wieder zur Tagesordnung über – mit einem Thema, das weltumspannend ist: *Hör(en)Wissen*.

In jüngster Zeit haben Forschungsprojekte, Veranstaltungsreihen und wissenschaftliche Tagungen auf sich aufmerksam gemacht, die das Hören in verschiedensten Kontexten untersuchen. Einige dieser Projekte stellt Patrick Becker in einem Überblick vor. Hören wird hier nicht nur als Sinneswahrnehmung für Klänge, Geräusche und Musik verstanden, sondern als kulturelle Erfahrung. »Was weiß das Ohr?« stand als Frage am Beginn des Forschungsnetzwerks *Hör-Wissen im Wandel*, und band in diese Frage Musikwissenschaft, Sound Studies, Geschichte, Kultur- und Literaturwissenschaft sowie Philosophie ein. Der Historiker Daniel Morat stellt uns das Netzwerk in diesem Heft vor. Wesentliche Anregungen für solche erweiterten Fragestellungen gingen besonders von den Sound Studies aus, die in diesem Heft mit Holger Schulzes *Anthropologie von Hörkulturen der Gegenwart* vertreten sind und mit Sabine Breitsameters *Kleinen Geschichte der Hörspaziergänge*. Aber auch in der Musik gibt es neue Erkenntnisse, gebunden an ein implizites Wissen und Hören, wie Ulrich Mosch aus philosophischer und Helga de la Motte-Haber aus musikpsychologischer Sicht darlegen. Mit »oszillierendem Hören« hat Marion Saxer einen Begriff entwickelt, der die besondere Position des Hörens im Werk von Peter Ablinger u.a. erfasst. Die Installationen des japanischen Komponisten und Medienkünstlers Yutaka Makino (Chris Salter) wie auch die multisensoriellen Arbeiten von Thomas Gerwin führen schließlich unmittelbar zu den Besonderheiten eines neuen Hörens heute.

(Gisela Nauck)

Sprache betrifft, liegt implizites Wissen aller sprachlichen Explikation von Wissen zwangsläufig voraus, da ohne dieses grammatische Regelwissen sprachliche Kommunikation schlechterdings nicht möglich ist. Demnach handelt es sich hier nicht um ein Komplementärverhältnis der beiden Wissensformen, sondern um ein Begründungsverhältnis, so dass sogar gefragt werden konnte, ob nicht das propositionale Wissen die Ausnahme und das eigentlich Erstaunliche sei. Der eingangs erwähnte Polanyi brachte den Sachverhalt auf die Formel: »[...] alles Wissen ist entweder implizit oder in implizitem Wissen fundiert. Ein vollständig explizites Wissen ist unvorstellbar.«<sup>6</sup>

In der aktuellen philosophischen Diskussion über das implizite Wissen sind neben umfangreichen Reflexionen über dessen Status als Wissen, über seinen Rationalitätscharakter

und seine Beziehung zum »expliziten Wissen« vor allem handlungs-, kommunikations- und gesellschaftstheoretische Aspekte und nicht zuletzt die Frage der »Verkörperung« ins Zentrum gerückt. Im Fokus stehen dabei, auf einen knappen Nenner gebracht, einerseits »der hantierende Umgang mit Objekten« und andererseits »die symbolisch vermittelte Handlungskoordination«.<sup>7</sup> Ein weiterer wichtiger Bereich impliziten Wissens, nämlich das Erfahrungswissen, das in jeder Wahrnehmung – verstanden als ein dynamisches Vermögen, welches sich mit jeder Erfahrung anreichert – zum Tragen kommt, spielt in der aktuellen philosophischen Diskussion über diese Fragen allenfalls am Rande eine Rolle. Gerade dies ist aber für das Thema »Hörwissen« der zentrale Bereich. Gleichwohl sind einige Aspekte aus der philosophischen Diskussion um implizites Wissen von Belang, insbesondere, was die

7 Jens Loenhoff, *Einleitung* (siehe Anm. 3), S. 20.

6 Michael Polanyi, *The Logic of Tacit Inference*, in: *Philosophy* 41 (1966), H. 1, S. 7, zitiert nach Harry Collins, *Drei Arten impliziten Wissens* (siehe Anm. 5), S. 94.

Wissensträgerschaft und die damit verbundene Frage der Intersubjektivität und was den analytischen Zugriff auf diesen naturgemäß versteckten Wissensbereich angeht.

## Implizites Musikwissen

Was das Instrumentalspiel betrifft, liegt die eminente Rolle des impliziten Wissens unmittelbar auf der Hand: Im Unterricht wird, genauso wie beim Erlernen eines Handwerks, vieles über Vorspiel und Nachahmen vermittelt, ohne dass, was vermittelt wird, sich ganz in Aussageform überführen ließe, also in explizites Wissen konvertierbar wäre.<sup>8</sup> Hier wird auch eine besondere Eigenschaft dieses Wissens offenbar: dass es nämlich weitgehend an seinen Träger gebunden ist und nur im persönlichen Kontakt an andere weitergegeben werden kann, auch wenn sich Teile davon durchaus in einer Unterrichts- oder Übe- methode externalisieren lassen.<sup>9</sup> Unabhängig von seinen einzelnen TrägerInnen lässt sich dieses Wissen nicht konservieren, und es wird entsprechend mit ihnen verschwinden.

Aber auch jedem musikalischen Hören, das über ein »passives Erleiden von Schallwirkungen« (Hugo Riemann) hinausgeht, liegt ein implizites Wissen zugrunde, auch bei jenen, die keine musikalische Ausbildung durchlaufen haben und nicht in der Lage wären, die Phänomene sprachlich zu benennen. Schon dass wir etwas als Musik erkennen, setzt voraus, dass wir einen Begriff von Musik haben, selbst wenn die Vorstellung davon implizit bleibt und nicht zur Sprache gebracht wird. Das heißt indessen nicht, dass sie vage wäre, ganz im Gegenteil: Sie kann so scharf umrissen sein, dass das, was ihr nicht entspricht, nicht als Musik akzeptiert wird. Wenn jemand im Konzert eine Komposition mit der Bemerkung quittiert, das sei »keine Musik«, setzt dies einen klar umrissenen Musikbegriff als implizites Wissen voraus. Die mit der musikalischen Avantgarde verbundenen Widerstände bei einem Teil des Publikums zeugen von jenem stillen, mit vielen anderen geteilten Wissen um das, was Musik sei. Und dieses Wissen kann auch Grundlage von Handlungen werden: von der kopfschüttelnden Hinnahme solcher Musik bis hin zum türknallenden Verlassen des Saales oder der Entscheidung, Konzerte mit solcher Musik auf dem Programm in Zukunft nicht mehr zu besuchen.

Solches Wissen wird indessen nicht automatisch erworben, sonst würde das einfache Hören eines zeitgenössischen Werkes unseren Musikbegriff notwendig verändern. Es ist vielmehr eingebettet in ein sozial vermitteltes Ein-

4 vernehmen geteilter Erfahrungen und Vorstellungen, das einerseits bestätigt, was als Musik zu gelten hat und was nicht, andererseits aber durch jedes aus dem Rahmen fallende Stück in Frage gestellt wird. Wer unerwartet ganz fremder Musik begegnet, wird zwangsläufig mit dem eigenen Hören und dessen impliziten Prämissen konfrontiert. Sind die gehörte Musik und die eigene Vorstellung davon, was Musik sei, völlig disparat, so sucht man hörend vielleicht, was nicht zu finden ist, und verpasst darüber die Musik: Man hört sozusagen nur sein eigenes Hören. Dass alle HörerInnen, und nicht nur musikalisch Gebildete, über solches Wissen verfügen, lässt sich daran ablesen, dass er oder sie ohne weiteres ein bestimmtes, ihnen bekanntes Musikstück wiedererkennen, ohne genau sagen zu können warum, eine Leistung, die analog zu dem oben erwähnten Beispiel des Erkennens einer Person auf einem Foto zu sehen ist.

Ohne implizites Wissen gäbe es aber auch keine kategoriale Wahrnehmung: Eine Folge akustischer Ereignisse bliebe, was sie ist, und würde nicht als Folge musikalischer Klänge aufgefasst. Wer Helmut Lachenmanns *Pression* für einen Cellisten (1969–70) erstmals hört, ohne etwas über den ästhetischen Hintergrund zu wissen, wird im besten Falle erfassen, dass es sich um eine gestaltete, nicht um eine zufällige Abfolge akustischer Ereignisse handelt; Musik wäre es für einen solchen Hörer deshalb aber noch nicht, es sei denn der Rahmen, etwa die Tatsache, dass es umgeben von anderer Musik auf einem Konzertprogramm steht, suggerierte, das Stück sei als solche aufzufassen. Um den Verlauf tatsächlich als musikalisch zu erfassen, müssen die von Lachenmann verwendeten Klänge als musikalisch mögliche Klangwelt akzeptiert werden; es bedarf dazu mithin einer Revision und Erweiterung des eigenen Musikbegriffs.

Das gilt nicht nur auf der Ebene der Klangmaterials, sondern genauso in Bezug auf harmonische Wendungen, rhythmische Tanzmodelle oder Formkategorien wie Beginnen, Schließen oder Überleiten. Wer einige hörende Erfahrung mit Musik hat, wird über solche Kategorien, auch wo sie nicht im expliziten Sinne gewusst werden, als implizites Wissen verfügen können – inwieweit, bliebe allerdings im einzelnen zu ergründen. Dies sei am Beispiel der Formkategorie »Schließen« kurz illustriert: Zu erkennen, dass eine Musik abbricht, setzt das Wissen über den Unterschied zum musikalischen Schließen voraus, wäre dies nun die Kumulation der Mittel in einer Stretta oder, im Gegenteil, deren Reduktion, oder wäre es die Rückkehr zum Ausgangspunkt oder auch einfach bloß ein mit einem Loop verbundenes Fade-out. Auch wer diese musikalischen

8 Vgl. Harry Collins, *Drei Arten impliziten Wissens* (siehe Anm. 5), S. 92 und passim.

9 Vgl. ebd.

Phänomene nicht auf den Begriff zu bringen vermag, wird das Abbrechen als solches erkennen, weil es den vertrauten Formen des musikalischen Schließens oder – vielleicht weniger hoch gegriffen – Endens nicht entspricht, einmal abgesehen natürlich vom Abbrechen als denkbarer ästhetischer Pointe eines Stücks oder vom bloßen Aufhören wie bei John Cages *Concert for Piano and Orchestra* (1957–58), das keinen musikalischen Schluss im herkömmlichen Sinne kennt.

Das Hörwissen als implizites Wissen ist größtenteils ein Erfahrungswissen, das aus der individuellen und damit auch der gemeinschaftlichen Hörgeschichte einer Zeit herrührt. Es wird durch (vielfach) wiederholte hörende Erfahrung gewonnen und mit jedem Hören eines neuen, unbekanntes Stücks sozusagen auf die Probe gestellt und bereichert. Nicht von ungefähr sprach Lachenmann einmal davon, wir hätten das musikalische Material in den Ohren in Form von sedimentierter Erfahrung. In diesem Zusammenhang kommt im Rahmen der Diskussionen über implizites Wissen den philosophischen Überlegungen zu einem erfahrungsgesättigten Wissensbegriff, der Verengungen durch eine rationalistische Konzeption des Wissens vermeidet, eine Schlüsselrolle zu.<sup>10</sup>

Wie jedes andere implizite Wissen ist auch solches Hörwissen trägergebunden,

gleichwohl aber gesellschaftlich und kulturhistorisch vermittelt: durch die historisch sich wandelnde akustische Umwelt und durch gruppenspezifische Hörwelten. Letztere werden heute allerdings in nicht unbeträchtlichem Maße überlagert durch Erfahrungen mit dem unseren Alltag überschwemmenden Gebrauch von Musik in reproduzierter Form zu unterschiedlichsten Zwecken: als Klingelton, als Klanghintergrund oder als musikalisches »Emotikon« in Werbung und anderen medialen Formen – Gebrauchsformen, bei denen das Abbrechen eher die Regel als die Ausnahme ist. Niemand wird bei einem Klingelton warten, bevor er abnimmt, bis eine Phrase zu Ende ist. Dass dies Spuren in unserem musikbezogenen impliziten Wissen hinterlässt, ist nicht von der Hand zu weisen.

Einer Analyse ist dieses implizite Wissen, da es nicht in entäußerter Form, will heißen schriftlich oder in anderer reproduzierbarer Weise und damit unabhängig von seinem Träger vorliegt, allerdings – das haben die Beispiele gezeigt – nicht direkt zugänglich. Fassen lässt es sich nur über die Auswirkungen seiner Anwendung, das heißt mit derselben Methode, mit der auch in handlungs-, kommunikations- und gesellschaftstheoretischen Zusammenhängen gearbeitet wird: Indem man nach den Leistungen fragt, die nur aufgrund dieses Wissens möglich sind. ■

10 Vgl. dazu Werner Kogge, *Empeiria. Vom Verlust der Erfahrungshaltigkeit des »Wissens« und vom Versuch, sie als »implizites Wissen« wiederzugewinnen*, in: *Implizites Wissen* (siehe Anm. 2), S. 31-48.

**HOWARD SKEMPTON**  
**CERTAIN PIECES FOR UNCERTAIN VOICES (UA)**  
**10. MÄRZ 2016**

JOHNNY CHANG,  
Viola

ANDREW DIGBY,  
Posaune

HOWARD SKEMPTON,  
Akkordeon

7hours HAUS 19 im Park Campus Nord HUB, Reinhardtstr. 18 – 20, 10117 Berlin  
[www.7hours.com](http://www.7hours.com)  
 25 Förderticket/ 15 Standard/ 8 erm. € Reserv. [7hours@7hours.eu](mailto:7hours@7hours.eu)

Dank an **positionen** Dank für anteilige Unterstützung **nm**