

Michael Funk

Vom Blick zum Klang – Was wissen die Noten über mein Klavierspiel?

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19844>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Funk, Michael: Vom Blick zum Klang – Was wissen die Noten über mein Klavierspiel?. In: Theo Hug, Andreas Kriwak (Hg.): *Visuelle Kompetenz Beiträge des interfakultären Forums Innsbruck Media Studies*. Innsbruck: Innsbruck University Press 2011, S. 270–284. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19844>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Vom Blick zum Klang – Was wissen die Noten über mein Klavierspiel?

Michael Funk

Zusammenfassung

Zur „visuellen Kompetenz“ vertrete ich folgende These: Kompetenz ist Wissen und wird als solches auch seit der griechischen Antike eigens thematisiert. Visuelle Kompetenz des Klavierspielers ist die Fähigkeit, Noten zu lesen und durch körperliche Bewegungen in Klänge zu verwandeln. Wer das kann, der weiß etwas. Der Beitrag spannt so einen Bogen von Aristoteles über Ludwig Wittgenstein und Michael Polanyi zu Bernhard Irrgang, wobei drei philosophische Wissensbegriffe zur Erklärung visueller Kompetenz in der Musik erörtert und angewendet werden: Umgangswissen, perzeptives Wissen und propositionales Wissen. Visuelle Kompetenz lässt sich als eine Ausdrucksweise individueller Wahrnehmungs-Gewissheit (perzeptives Wissen) beschreiben, die sinnlich-körperliche Orientierung ermöglicht.

Über Kunst und Wissen: ein Ausflug in die Antike

Wie hängen visuelle und akustische Kompetenzen zusammen? Wie kann ein Notenbild in Klänge übersetzt werden? Wie viel Musik geben die Noten visuell vor? Was weiß der Klavierspieler über das Klavier, seinen Körper und den Notentext? Weiß er mehr, als er auf den Noten sehen kann? Wie hängen Wahrnehmung und Wissen, Kunst und Können zusammen? Welche Rolle spielt visuelle Kompetenz in der Musik? Und was sagen die Philosophen dazu?

Einen ersten Hinweis liefert uns Aristoteles (384–322 v. u. Z.). Denn bei ihm steht die Auseinandersetzung mit sinnlicher Wahrnehmung, Wissen und Kunst an zentraler Stelle. Besondere Beachtung erfährt bei Aristoteles die Untersuchung visueller Wahrnehmung. So leitet er das erste Buch seiner bedeutenden, posthum unter dem Titel „Metaphysik“ erschienenen Schriftenammlung mit folgenden Worten ein:

„Alle Menschen streben von Natur nach Wissen. Dies beweist die Liebe zu den Sinneswahrnehmungen; denn auch ohne den Nutzen werden sie an sich geliebt und vor allen anderen die Wahrnehmungen mittels der Augen.“ (Aristoteles 1989, S. 3)

Für Aristoteles steht die Liebe zur sinnlichen Wahrnehmung nicht nur in einer reinen Nutzenrelation. Vielmehr stellt die innige Verbundenheit zu den Sinnen ganz allgemein einen Selbstzweck im menschlichen Leben dar. Hierbei handelt es sich aber nicht um eine naive Anwendung natürlich gegebener, körperlicher Ausstattungsmerkmale. Hinter der Liebe zur sinnlichen Wahrnehmung steht das natürliche und jeden Menschen einnehmende Streben nach Wissen. Eine herausragende Rolle spielt hierbei die visuelle Wahrnehmung:

„Nicht nämlich nur zum Zweck des Handelns, sondern auch, wenn wir nicht zu handeln beabsichtigen, ziehen wir das Sehen so gut wie allen anderen vor.“ (Ebd.)

Warum?

„Ursache davon ist, dass dieser Sinn uns am meisten Erkenntnis gibt und viele Unterschiede aufdeckt.“ (Ebd.)

Durch die Fähigkeit zur Differenzierung und der damit einhergehenden Erkenntnisfähigkeit zeichnet sich die visuelle Wahrnehmung nach Aristoteles besonders aus. Doch es ist nicht nur die Wahrnehmung der Augen, die er gegenüber den übrigen Sinnen hervorhebt. Ebenso scheint ihm die Bedeutung des Gehörs als herausragend:

„Verständig ohne zu lernen sind alle diejenigen, welche keine Geräusche hören können; z.B. die Biene, und was etwa sonst für Lebewesen der Art sind; dagegen lernen aber all diejenigen, welche außer der Erinnerung auch diesen Sinn besitzen.“ (Ebd., S. 3, 5)

Das Hören ist Voraussetzung des Lernens, auch unabhängig von der Fähigkeit eines Lebewesens, sich erinnern zu können. Für den Menschen hingegen ist hierbei das Ineinander von Erinnerung und Erfahrung typisch, das allererst die Grundlage für Kunst und Wissenschaft legt:

„[...] das Geschlecht der Menschen dagegen lebt auch mit Kunst und Überlegungen. Aus der Erinnerung entsteht nämlich für die Menschen Erfahrung; [...] und es scheint die Erfahrung der Wissenschaft und Kunst fast ähnlich zu sein. Wissenschaft aber und Kunst gehen für die Menschen aus der Erfahrung hervor; denn 'Erfahrung brachte Kunst hervor', sagt Polos mit Recht, 'Unerfahrenheit aber Zufall'.“ (Ebd., S. 5)

Aristoteles betont sowohl die visuelle, als auch die akustische Wahrnehmung. Beide Sinne erscheinen ihm bei der Darlegung von Kunst und Wissenschaft als herausragend und besonders wichtig. Aber wie können wir dieses Ineinander von Kunst und Wissenschaft auf der Grundlage von Erfahrung begreifen? Ist der Pianist als sehender und hörender Mensch in besonderem Maße Künstler und Wissenschaftler zugleich?

Ist Kunst das, was uns als Kunstwerk sinnlich begegnet? Vielleicht würden wir dann auf der Suche nach Kunst in ein Museum gehen. Was sehen wir, wenn wir zum Beispiel in den „Alten Meistern“ in Dresden Rafaels „Sixtinische Madonna“ betrachten? Oder anders gefragt: Was sagt uns der Anblick eines konkreten Kunstwerkes über das Wesen der Kunst? Können wir erfahren, was Kunst ist, wenn wir statt der „Sixtinischen Madonna“ die Notenblätter zu Beethovens Mondscheinsonate anschauen würden? Oder müssten wir das Klavierwerk hören, um es allererst als Kunstwerk erfahren zu können? In jedem Fall wären dann Sehen und Hören zwei Weisen, Kunstwerke zu erfahren. Wie können uns aber visuelle und akustische Wahrnehmung vermitteln, was Kunst ist? Meint das Wort „Kunst“ nicht mehr, als ein Kunstwerk selber ausdrücken kann?

Untersuchen wir das Wort „Kunst“ sprachgeschichtlich. Auf der Sprachstufe des Mittelhochdeutschen (um ca. 1200 n. u. Z.) bedeutet „kunst“ so viel wie „das wissen, die kenntnis, weisheit; kunstfertigkeit, geschicklichkeit“ (Lexer 1992, S. 118). Kunst wird hier in einer ursprünglicheren Bedeutung nicht als Werk oder Gegenstand verstanden, sondern zuerst als eine Kompetenz. Insofern kommt Kunst also tatsächlich, wie im Sprichwort, von Können. Aber nicht nur. Ohne die mittelhochdeutsche Bedeutung des Wortes an den altgriechischen Text von Aristoteles herantragen zu wollen, lohnt sich nun aber eine weitere Untersuchung der Assoziationen zwischen Kunst, Wissen und vor allem *Kunstfertigkeit*, also Können bzw. Kompetenz. Denn im Altgriechischen findet sich der Begriff „techné“ assoziiert mit *Kunstfertigkeit* (Horn & Rapp 2002, S. 423). Und tatsächlich ist im Originalwortlaut der Metaphysik an der zitierten Stelle das Wort „techné“ (neuhochdeutsch: Kunst) überliefert (Aristoteles 1989, S. 4). Kommt somit die Frage nach dem Wesen der Kunst einer Frage nach dem Wesen von Technik gleich?

So wenig, wie wir unter Kunst im ursprünglichen Sinn ein konkretes Kunstwerk verstehen können, so wenig können wir unter Technik ursprünglich einen konkreten technischen Gegenstand (zum Beispiel Auto, Computer, Hammer oder Klavier) verstehen. Durch ein konkretes Kunstwerk können wir jedoch genauso gut begreifen was Kunst ist, wie wir durch einen technischen Gegenstand begreifen können, was Technik ist. Ist also das Klavier als technischer Gegenstand nicht Technik, so bleibt zu fragen, was das Klavier dann mit Kunst zu tun hat? Wie kann Technik mehr sein, als der technische Gegenstand?

Verstehen wir sowohl Kunst als auch Technik als Formen von Könnerschaft, so müssen wir die Frage nach den Künstlern bzw. Technikern stellen. Ist der Klavierspieler ein Techniker? Ja, denn die ursprüngliche Bedeutung von „techné“ bzw. Technik verweist auf Kompetenzen. Und zweifellos ist ein Klavierspieler sehr kompetent, denn er kann etwas, das viele nicht können. Wir sprechen dann im Alltag eben auch von der Technik des Klavierspielers und wir meinen damit nicht das Klavier, sondern die Fähigkeit des Künstlers, seine Finger filigran über das Instrument zu bewegen. So bezeichnet das Wort „techné“ in seinen antiken Ursprüngen auch eher ein „anwendungsbezogenes Expertenwissen oder eine praktische Fachkompetenz, weswegen der Ausdruck generell für künstlerische, handwerkliche, praktische, wissenschaftliche oder philosophische Disziplinen verwendet werden kann“ (Horn & Rapp 2002, S. 423).

Die Worte „Kunst“ und „Technik“ treffen sich also in ihrer ursprünglichen Bedeutung zuerst im Wort „Kompetenz“ bzw. „Können“. So sind Techniker und Künstler fachkundige Experten und besitzen spezielle Fertigkeiten. Technische Gegenstände und Kunstwerke sind dann vielmehr Mittel oder Resultat technischen oder künstlerischen Könnens. So können wir das Klavier als Mittel (Instrument) einer technisch-künstlerischen Handlung begreifen und die Beethoven-sonate als Resultat eines Könnens bzw. als Kunstwerk. Gleichzeitig könnten wir aber auch den Stift als Mittel sehen und das beschriebene Notenblatt als Kunstwerk. In jedem Fall erscheinen Pianist und Komponist dann als Techniker. Der Pianist beherrscht eine Technik im Umgang mit dem Klavier, ist fingerfertig und verfügt über einen individuellen Stil. Der Komponist hingegen beherrscht zumindest eine Technik im Umgang mit Stift und Papier (wenn er wie Beethoven nicht auch Klavier spielt). Auf den zweiten Blick lässt sich hier der Begriff Technik aber noch weiter fassen. Denn das, was Klavierspielen oder Komponieren zur eigent-

lichen Kunst bzw. Expertenkompetenz macht, ist ja nicht das rein mechanische Drücken der Klaviertasten oder das Führen eines Stiftes. Es gibt etwa Interpretationstechniken für bestimmte Stücke aus bestimmten Epochen, deren Perfektionierung zu hoch individuellen Stilen im Umgang mit dem Klavier führen kann. Ähnlich gibt es auch verschiedene Weisen, also Techniken des Komponierens. Zur Perfektion gebracht machen diese den Komponisten zum technischen Experten eines individuellen Stils, in dem Harmonien, Stimmführungen oder Rhythmen nach bestimmten Regeln entworfen werden. Was *wissen* solche Experten mehr, als Anfänger oder Laien? Was *weiß* ein Pianist mehr über Beethovensonaten, als er auf den Noten sehen kann? Diese Fragen scheinen entscheidend, zumindest wenn man verstehen will, wie es Menschen schaffen, nicht nur überhaupt von Noten auf Klänge schließen zu können, sondern weiterhin aus vorgegebenen Notentexten eigenständige Interpretationen auf dem Instrument zu entwickeln.

Sowohl im Mittelhochdeutschen, als auch im Altgriechischen wird mit Kunst und Technik auch Wissen identifiziert. Kunst verweist auf Wissen, Kenntnis und Weisheit (Lexer 1992, S. 118), während *techné* ein anwendungsbezogenes Expertenwissen (Horn & Rapp 2002, S. 423) beschreibt. Können wir so begreifen, was Aristoteles mit dem Ineinander aus Kunst und Wissenschaft meint? Wenn wir an Wissenschaft denken, kommen uns vielleicht zuerst Naturgesetze oder Experimente in den Sinn. Aber wir könnten damit dem selben Vorurteil zum Opfer fallen, das uns verleitet, unter Kunst nur ein Kunstwerk im Museum zu begreifen.

Denn im altgriechischen Originaltext findet sich der Begriff „*epistémé*“ (Aristoteles 1989, S. 4), der nicht Wissenschaft im Sinne von Experimentalmethode meint (wie sie ab der frühen Neuzeit im Abendland entwickelt wurde), sondern allgemeiner „Kenntnis, Wissen, Wissenschaft [...]“; zu dem Verb *epistasthai* können, kennen, verstehen, wissen“ (Horn & Rapp 2002, S. 146). In diesem ursprünglichen Sinn ist dann ein Wissenschaftler jemand, der sich in etwas auskennt, etwas kann und versteht. Wird diese Verbindung zwischen Können und Wissen auf die heute so stark getrennten Bereiche der (bildenden) Künste und (Natur-)Wissenschaften angewendet, dann offenbaren sich elementare Gemeinsamkeiten. Visuelle Kompetenz scheint dann sowohl für bildende Künstler, wie auch für Naturwissenschaftler ein wesentlicher Aspekt ihres Expertenwissens zu sein. Denn beide erschaffen visuelle Welten. Beim bildenden Künstler liegt das auf der Hand. Aber auch der Astrophysiker erschafft Bildwelten. Etwa indem er mit dem Hubbleteleskop Himmelsphänomene sichtbar macht. Sinnlich nicht wahrnehmbare Weltraumstrahlung wird in sichtbare Computerbilder übersetzt. Aber was sagen uns diese künstlichen Bildwelten über die reale Welt um uns herum? Und wer legt fest, was ein buntes Computerbild über den schwarzen Himmel erzählt? Visuelle Kompetenz ist hier die Fertigkeit, diese Bilder angemessen zu interpretieren. So wie sich also ein Maler oder Kunsthistoriker auf das Interpretieren von Farbspielen, Metaphern und Allegorien vor dem Hintergrund bestimmter Epochen oder Malstile versteht, ist der Astrophysiker ein Meister der Auswertung und Interpretation von Hubblebildern vor dem Hintergrund einer bestimmten naturwissenschaftlichen Theorie (vgl. zur Hermeneutik in den Naturwissenschaften Ihde 1998).

Das trifft nun auch auf den Pianisten zu. Denn er versteht sich auf die zeitgenössisch angemessene, fehlerfreie und mitreißende Interpretation von Klavierwerken. So wie ein bildender

Künstler, Kunsthistoriker oder Astrophysiker ist auch der Klavierspieler hierbei ein Meister im Auslegen von (Noten)Bildern vor dem Hintergrund einer bestimmten harmonischen oder stilprägenden Theorie. Visuelle Kompetenz ist also ein Aspekt des Expertenwissens eines Pianisten. In diesem Sinne sind sowohl „Kunst“ als auch „Wissenschaft“ gleichermaßen ähnliche Weisen des interpretierenden Umgangs mit visuellen Welten. „Kunst“, „Technik“ und „Wissenschaft“ treffen sich im Anwenden-Können und Verstehen-von, sind also zuerst Formen von Kompetenz bzw. praktischem Expertenwissen. Ein Zusammenhang, den Ludwig Wittgenstein im 20. Jahrhundert so dargestellt hat:

„Die Grammatik des Wortes >wissen< ist offenbar eng verwandt der Grammatik der Worte >können<, >imstande sein<. Aber auch eng verwandt der des Wortes >verstehen<. (Eine Technik >beherrschen<.)“ (Wittgenstein 2006, S. 315)

Doch wie können wir nun visuelle Kompetenzen in der Musik hinsichtlich der Formen von zugrunde liegendem Wissen klassifizieren? Was weiß der Klavierspieler mehr, als ihm der Notentext zeigt?

Von der visuellen Kompetenz zum leiblichen Klang: Hermeneutik in der Musik

Für Aristoteles ist die Frage nach der visuellen Wahrnehmung eng mit der Frage nach akustischer Wahrnehmung, sowie den Fragen nach Kunst (*techné*) und Wissen (*epistémé*) verbunden. Betrachten wir nun genauer, wie visuelle Kompetenzen und akustische Kompetenzen zusammenhängen. Hierzu möchte ich das Klavierspielen nach Noten näher beleuchten und so den Zusammenhang zwischen Kunst, Technik und Wissen am praktischen Beispiel erörtern.

Untersuchen wir den Begriff „Wissen“. Wir haben bereits festgestellt, dass Kunst bzw. *techné* ein „anwendungsbezogenes Expertenwissen oder eine praktische Fachkompetenz“ (Horn & Rapp 2002, S. 423) bezeichnet. Nehmen wir an, ein Pianist ist fachlich kompetent. Wir würden dann von ihm erwarten, dass er sich an das Instrument setzt und fehlerfrei mitreißende Musik vorträgt. Insofern ist seine Fachkompetenz dann auch eine praktische, denn der Pianist tut ja etwas mit dem Instrument. Ein wesentliches Merkmal dieser Fachkompetenz besteht nun in der Fähigkeit, visuelle Codes (Noten) in Bewegungen der Hände zu übersetzen. Visuelle Daten werden in körperliche Bewegungen transformiert, wobei diese Bewegungen immer in Rückkoppelung mit dem Musikinstrument stattfinden. So ist dann auch die Bewegung der Finger nicht willkürlich, sondern abhängig von der materiellen Oberflächenstruktur der Klaviatur.

Wird unter „Leib“ technikphilosophisch der menschliche Körper und dessen Erweiterung und Transformation durch technische Gegenstände und Praxen begriffen, so können wir Klavierspielen als das Erzeugen von „leiblichen Klängen“ verstehen. Hierbei werden die Noten und das Instrument gleichermaßen im wahrsten Sinne des Wortes vom Pianisten sinnlich einverleibt. Die Wahrnehmung der Augen verschmilzt mit den visuellen Schemen und Codes des Notentextes, das Gehör erfährt den Klang, Hände und Finger ertasten, begreifen und interagie-

ren mit der Klaviatur, die Füße verschmelzen mit den Pedalen und die ganze Körpersprache, Mimik und Gestik verbinden sich mit den Noten und dem Klavier zu einer leiblichen Gesamtheit. Geht der Klang nun allererst aus dieser Gesamtheit aus Körper, Noten und Klavier hervor, und verstehen wir unter Klavier einen technischen Gegenstand, dann können wir von einem „leiblichen Klang“ sprechen. Denn weder Noten, noch Klavier, noch Körper alleine vermögen auch nur einen einzigen Ton zu erzeugen.

Betrachten wir die leibliche Interaktion zwischen Mensch und Instrument als Ausdruck einer Fachkompetenz bzw. Könnerschaft, so scheint der Pianist über ein komplexes Körperwissen zu verfügen. Wer Klavier spielt, ist Experte im Umgang mit seinem Körper. Aber nicht nur. Denn das Körperwissen, das wir für das Spielen eines Klaviers benötigen, ist nicht nur ein Wissen über die Bewegungen des Körpers im leeren Raum, sondern vielmehr noch ein Wissen über den körperlichen Umgang mit einem Klavier. Verstehen wir also unter Leib die Einheit aus Körper und Instrument, so ist das Körperwissen des Pianisten immer ein leibliches Wissen. In zweierlei Hinsicht erweist sich dieses leibliche Wissen nun als technisches Expertenwissen. Zum einen weiß der Pianist, wie er seine Hände über die Klaviatur zu bewegen hat, etwa um bestimmte Rhythmen und Tonfolgen zu realisieren. Im Beherrschen dieser Techniken des Klavierspiels zeigt sich ein Wissen des Pianisten über seinen Körper. Zum anderen weiß der Pianist etwas über den technischen Gegenstand, also das Klavier. Er weiß praktisch-sinnlich, wie schwer oder leicht sich die Tasten bewegen lassen, welche Anschlagsweise welchen Klang erzeugt oder welche Fingertechnik in welcher Situation der geometrischen Ordnung der Klaviatur am besten gerecht wird. Hierin zeigt sich ein Wissen des Pianisten über die Struktur des Klaviers. Diese Einheit aus Körperwissen und Wissen über die Struktur und Rückkopplungsweisen des technischen Gegenstandes (Klavier) kennzeichnet leibliches Wissen. Ohne dieses Wissen wäre ein Pianist (so wie jeder andere Instrumentalist auch) nicht in der Lage leibliche Klänge zu erzeugen.

Aber was wissen die Noten über das Klavierspiel? Begreifen wir Klaviernoten als eine kulturell geprägte Zeichenfolge, so wie wir etwa auch einen Auszug aus dem Alten Testament als eine kulturell geprägte Zeichenfolge begreifen können, so offenbart sich das Lesen von Noten als hermeneutischer Vorgang. Hermeneutik meint hierbei zunächst die Kunst des Interpretierens und Verstehens von Texten, sowie Reflexionen der damit zusammenhängenden Methoden. Betrachten wir einen Auszug aus dem Alten Testament. In der Lutherbibel steht im ersten Buch Mose Folgendes:

„Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.“
(Die Bibel, S. 3)

Will man also diesen Text vortragen, so muss man in der Lage sein, visuell die Zeichenfolgen zu erkennen und dann körperlich in die entsprechenden Laute umzuwandeln. Insofern ist lautes Lesen ein Vorgang, bei dem visuelle Codes in körperliche Klänge umgewandelt werden. Ein Redner würde nun erkennen, dass hinter dem ersten „Licht“ ein „!“ steht und so die Wendung „Es werde Licht!“ stärker betonen. Hierbei finden Interpretationsleistungen beim Übergang

vom Blick zum körperlichen Klang statt. Alles, was der Redner dafür braucht, ist die Wahrnehmung der Augen und die Feinmotorik des Lautapparates, also kein Instrument. Ganz ähnlich funktioniert nun auch die Übersetzung eines Notentextes in Klaviertöne. Der Pianist schaut kurz auf die Noten und übersetzt die Linien und Punkte auf dem Papier zielsicher in körperliche Bewegungen auf der Klaviatur. Nur eben mit dem Unterschied, dass der Pianist hierfür Körper und Instrument einsetzt (also einen leiblichen Klang erzeugt), wohingegen der Redner zuerst nur seinen Körper gebraucht (also einen körperlichen Klang produziert).

Ähnlich wie ein Redner das „Es werde Licht!“ wegen dem „!“ stärker betonen würde, so folgt der Klavierspieler im Notentext Angaben zur Dynamik und Artikulation, wobei die jeweiligen Ausführungen auf dem Klavier im Detail nie ganz identisch und „perfekt“ sein können. So wie es keine perfekte Weise gibt, das erste Buch Mose vorzulesen, so gibt es auch keine hundertprozentig richtige oder perfekte Weise, eine Beethovensonate klanglich zu interpretieren. Abhängig von Tagesform, Publikum oder Experimentierfreude können einzelne Interpretationen desselben Bibel- oder Beethoventextes stark voneinander variieren, auch wenn der gleiche Mensch vorträgt. Mal wird das „!“ stärker beachtet, mal wird leiser gesprochen oder die Beethovensonate schneller oder pathetischer vorgetragen. Beim Klavierspielen nach Noten werden visuelle Codes in akustische Signale umgewandelt. Dabei interpretiert jeder Pianist bestimmte Angaben zur Dynamik oder Artikulation anders oder entwirft gleich eine eigene ästhetische Ausdrucksform eines Stückes. So wie bei einem vorgelesenen Text die Semantik der Worte auch bei unterschiedlichen Betonungen im Vortrag gleich bleibt, bleiben bei eigenständigen Interpretationen von Klavierwerken die Tonhöhen und Taktaufteilungen im Notentext natürlich dieselben. Nur das klangliche Resultat variiert. Nennen wir dies die praktisch-sinnliche Interpretation (Hermeneutik) der Darstellung. Es handelt sich hierbei um die Kompetenz etwas körperlich zu entschlüsseln.

Nun könnte eingewendet werden, dass Hermeneutik im ursprünglichen Sinne ja gar nicht die Kunst der körperlichen bzw. leiblichen Interpretation (praktisch-sinnliche Hermeneutik) von visuellen Zeichenfolgen ist, sondern die angemessene inhaltliche Auslegung bzw. die Freilegung der korrekten Bedeutung eines Textes. Für die zitierte Bibelstelle müsste demnach etwa das Wort „Licht“ auf seinen Sinn hin befragt werden. Handelt es sich hierbei um eine Allegorie? Warum ist das Licht gut? Steht es im Gegensatz zur Finsternis, die das Böse verkörpert? Unterscheidet sich hierin eine klassische Texthermeneutik nicht von der Interpretation eines Klavierstückes? Sind Klavierwerke in Allegorien oder Metaphern notiert? Anders gefragt: ist die Semantik von Klaviernoten eindeutiger als die Semantik eines normalen Buchtextes?

Vergleichen wir hierzu den Notentext des ersten Satzes von Beethovens Mondscheinsonate mit dem zitierten Auszug aus der Bibel. Das Wort „Licht“ kann etwa „gut“ bedeuten, aber auch „Tag“ oder „Erwachen“. Das sagt uns aber nicht das Wort „Licht“ allein. Um die genaue Bedeutung zu begreifen, müssen wir auf Vorwissen und Kontexte zurückgreifen, die sich jenseits der Zeichenfolge „L“ „i“ „c“ „h“ „t“ bewegen, also etwa auf die Erklärung eines studierten Theologen oder den weiteren Wortlaut im Text. Was bedeuten nun vergleichsweise die vier Kreuze am Anfang jeder Zeile der Beethovensonate? Gemäß dem Quintenzirkel würde man beim ersten Hinschauen vermuten, dass das Klavierwerk in E-Dur notiert ist. Beim Anspielen

fällt jedoch auf, dass schon im ersten Takt die linke Hand eine tiefe Oktave aus zwei cis greift und klingen lässt. Die rechte Hand legt eine Sequenz aus vier mal drei Tönen (gis – cis – e) darüber (Beethoven 1975/76, S. 249). Alle genannten Töne kommen ganz normal in der Tonleiter von E-Dur vor. Jedoch verweisen sie in ihrer Anordnung auf einen Cis-Moll-Dreiklang. Nach einem weiteren Blick in den Quintenzirkel fällt dann auch auf, dass Cis-Moll die parallele Molltonart zu E-Dur ist. Obwohl sich also vier Kreuze am Anfang jeder Notenzeile befinden, steht der erste Satz der Mondscheinsonate in Cis-Moll und nicht in E-Dur. Das sagen uns aber nicht die vier Kreuze, also die Semantik bzw. der „Wortlaut“ des Notentextes, sondern der Kontext, in dem die vier Kreuze stehen. Ähnlich wie uns in der Bibel auch das Wort „Licht“ alleine noch nicht eindeutig sagt, wie es inhaltlich zu verstehen ist.

Ein weiteres Beispiel aus der Musik ist die aufführungspraktische Umsetzung eines Dominantsept-Akkordes in einem 2-5-1 Turnaround im modernen Jazz. Durch das Leadsheet (Notentext) ist der harmonische Rahmen semantisch klar vorgegeben. Jedoch verraten die einzelnen Akkordsymbole in einer modernen Jazznotation meistens nicht, mit welchen Optionstönen der jeweilige Akkord dann praktisch zu spielen ist. So steht als fünfte Stufe einer 2-5-1 Verbindung in C-Dur ein G7, wodurch die Töne g, h und f (Grundton, Terz, Septime) vorgegeben sind (die reine Quinte sei hier einmal vernachlässigt). Die normalen Optionstöne wären a (Sekunde) und e (Sechste). Praktisch wird der Akkord dann auf Grund seines harmonischen Kontextes, also der Mittelstellung zwischen D-Moll und C-Dur, oft mit den Tönen as (kleine Sekunde), b (als große Sekunde umgedeutete Mollterz), des (kleine Quinte) und es (als große Quinte umgedeutete Sechste) erweitert. Dass ich als Klavierspieler diese Töne an der Stelle durchaus spielen darf oder sogar sollte, sagt mir nicht die Semantik „G7“, sondern erstens der harmonische Kontext und zweitens mein Vorwissen über die Möglichkeit, einen Dominantseptakkord in einer 2-5-1 Verbindung mit dem siebenten Modus aus der harmonischen Molltonleiter alterieren zu können (Levine 1996, S. 65–67). Genauso könnte mir mein Vorwissen über den Gebrauch von Lichtmetaphern oder Allegorien erklären, was das Wort „Licht“ in der Bibel inhaltlich aussagt. Hier befinden wir uns dann auf der Ebene theoretisch-semantischer Hermeneutik. Es geht also im Gegensatz zur körperlichen um die Kompetenz der intelligiblen bzw. mit dem Verstand durchgeführten Entschlüsselung.

Beobachten wir nun noch einmal mit Hilfe eines letzten Beispiels das Ineinander aus theoretisch-semantischer und praktisch-sinnlicher Hermeneutik beim Klavierspiel. Hierzu dient uns „Reverie“, ein Klavierwerk von Claude Debussy. Im 51. Takt finden sich hier nämlich drei formal nicht eindeutige und widersprechende Anweisungen zur Artikulation (Debussy 2003, S. 50). Zuerst fallen unter den vier Viertelnotenlängen (Angabe Eins) Staccato-Punkte (Angabe Zwei) auf. Diese verweisen auf eine bestimmte Anschlagsart der Tasten, deren tonale Artikulation kürzer ist als der eigentliche Notenwert. Hierdurch wird aber nicht klar bestimmt, um wie viel die Artikulation zu verkürzen ist, was dann allein dem Zeitgefühl des Pianisten überlassen wird. Das alleine ist noch nichts Besonderes, sondern kommt in musikalischen Visualisierungen öfters vor. Es zeigt aber, dass Zeichen bestimmte Artikulationen andeuten, diese aber nicht eindeutig festlegen können. An der genannten Stelle in Debussys Werk findet sich jedoch noch eine dritte Anweisung. Über den Staccato-Akkorden ist ein Bindebogen (Angabe Drei) gezogen, der auf eine Legato-Artikulation verweist. Demnach müssten die Akkorde eigentlich

nahtlos ineinander über klingen, was dem Ton einer Staccato-Artikulation elementar widerspricht. Ein Pianist wird im 51. Takt von Debussys „Reverie“ also mit drei, sich formal widersprechenden Angaben zur Artikulation konfrontiert. Zuerst stehen die Akkorde jeweils als Viertelnote, was eindeutig und semantisch korrekt in den Viervierteltakt passt. Nun zeigen aber die Staccatopunkte an, dass die Viertel abgehackt verkürzt werden sollen, also nicht ineinander über klingen. Drittens signalisiert der Bindebogen darüber, dass die Akkorde eigentlich doch nahtlos miteinander zu verknüpfen sind. Wie ist das zu verstehen? Welchen Klang hat der Komponist dadurch visuell codiert? Vielleicht ist es Debussys Absicht, die Akkorde klar voneinander zu trennen, jedoch ohne den Klangteppich abreißen zu lassen. Eine leibliche Übersetzung könnte nun so aussehen, dass der Pianist mit den Händen Staccato artikuliert und dabei aber mit dem Fuß das Legatopedal durchgedrückt hält. So würde der Klangteppich nicht einbrechen, die einzelnen Akkorde jedoch als Akzente klarer voneinander geschieden hörbar bleiben. Dies wäre dann eine mögliche leibliche Übersetzung dieses in sich formal widersprüchlichen visuellen Codes.

Das entscheidende Resultat, der Klang, ist nicht von der Art und Weise zu trennen, wie der Klavierspieler mit den Noten leiblich umgeht. Hierbei ist nicht nur die visuelle Wahrnehmung der Noten und deren Auslegung in Hinsicht auf Klang und Körperbewegungen (praktisch-sinnliche Hermeneutik) von entscheidender Bedeutung, sondern auch die Fähigkeit zur angemessenen formalen Interpretation (theoretisch-semantische Hermeneutik).

Jeder dieser beiden Ebenen der Interpretation von notierter Klaviermusik kann nun eine Form von Wissen zugeordnet werden. Wir haben bereits festgestellt, dass ein Pianist über leibliches Wissen verfügt. Wer etwas über seinen Körper, sowie die Struktur und Rückkopplungsweisen eines technischen Gegenstandes weiß, ist im Stande, praktisch-sinnlich zu interpretieren. Praktisch-sinnliche Hermeneutik und leibliches Wissen gehen also beim Klavierspielen Hand in Hand. Je mehr ich über meinen Körper und den Umgang mit dem Klavier weiß, desto besser kann ich auch schwere Klavierwerke interpretieren. Welche Wissensform ist nun aber theoretisch-semantischer Hermeneutik zuzuordnen?

Betrachten wir hierzu noch einmal die altgriechische Bedeutung von Wissen bzw. *epistémé*. Denn der „Begriff *e.* kann ganz unterschiedliche Arten von Wissen oder Kompetenz ausdrücken [...]. Somit kann *e.* sowohl ein ‚Bekanntsein mit...‘, ein nicht thematisierbares Gebrauchs- und Handlungswissen (Wissen wie...), als auch eine Kenntnis von Sachverhalten (Wissen dass...) meinen“ (Horn & Rapp 2002, S. 147). Leibliches Wissen und praktisch-sinnliche Hermeneutik sind Weisen eines nicht thematisierbaren Gebrauchs- und Handlungswissens. In diesem Sinne ist hiermit eine Facette von *epistémé* (Wissen wie...) umschrieben. Wer praktisch-sinnlich weiß, wie mit Körper und Klavier umzugehen ist, der *weiß, wie* ein bestimmter leiblicher Klang erzeugt wird. Theoretisch-semantischer Hermeneutik kann hingegen die zweite Facette von *epistémé* (Wissen dass...) zugeordnet werden. Wer die vier Kreuze im ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate sieht und diese richtig deutet, der *weiß, dass* Beethoven das Werk in Cis-Moll komponiert hat, und nicht in E-Dur. In philosophischen Fachtermini könnte dieser Sachverhalt so formuliert werden: Subjekt S weiß,

dass p (das epistemische Subjekt weiß einen propositionalen Gehalt). Insofern bietet sich hier die Form des propositionalen Wissens an.

Ist das leibliche Wissen über den Körper sowie die Struktur und die Rückkopplungsweisen des Klaviers untrennbar mit dem Pianisten verbunden, so ist das propositionale Wissen der Semantik eines Klavierwerkes untrennbar mit dem Notentext verbunden. Wenn also ein herausragender Pianist, der einen eigenständigen Stil entwickelt hat, stirbt, dann verschwindet auch sein leibliches Wissen, das ihm allererst seine herausragenden Interpretationen von Klaviernoten ermöglicht hat. Das, was sein Körper weiß, weiß ein Klavierspieler immer mehr über sich, das Instrument und ein Klavierwerk, als ihm die Noten visuell vorgeben können. Dieses Wissen ist dann auch nur sehr schwer zu vervielfältigen.

Ohne einen Notentext mit einem epistemischen Subjekt (also einem wissenden Menschen) gleichsetzen zu wollen, so ist doch ein Wissen über die semantischen Zeichenfolgen eines Klavierwerkes nicht ohne die propositionalen Gehalte möglich, die als visuelle Codes durch Notentexte überliefert werden. Etwas einfach gesprochen: das *wissen* die Noten über das Klavierwerk. Körperwissen herausragender Pianisten verschwindet mit dem Tod und kann nur durch Schüler im Sinne einer handwerklichen Kultur tradiert werden. Die propositionalen Gehalte der Notentexte hingegen tradieren visuell zugängliche Klänge durch semantische Codes, die sich beliebig oft vervielfältigen lassen. Diese Codes dann wieder körperlich-sinnlich zu entschlüsseln, ist visuelle Kompetenz.

Zuletzt sei nun auf diesen Überlegungen aufbauend eine zusammenfassende Klassifikation von philosophischen Wissensformen und -begriffen versucht, die sich auf die leibliche Praxis des Klavierspielens nach Noten anwenden lassen.

Wissensformen in der Musik

Spricht also Aristoteles von einem Ineinander aus Kunst und WISSENSchaft (*techné* und *epistémé*), so können wir für die Kunst des Klavierspielens zuerst folgende Formen von Expertenwissen unterscheiden und je einer Interpretationsweise zuordnen:

	leibliches Wissen	propositionales Wissen
epistémé im Sinne von	Wissen wie	Wissen dass
tradiert durch	Handwerkskultur (Schüler erlernen Körperwissen des Meisters)	kulturell tradierte Zeichenfolgen (Notentexte)
Interpretationsweise (Hermeneutik)	praktisch-sinnlich	theoretisch-semantisch

Mit Blick auf die moderne Wissenschaftstheorie bietet sich nun weiterhin eine Unterscheidung in *implizites* und *explizites Wissen* an. Der Unterschied zwischen implizitem und explizitem Wissen wird durch die Formalisierbarkeit und Sagbarkeit des jeweiligen Wissens bestimmt. Explizites Wissen kann klar formalisiert und ausgesprochen werden. Ich kann also sagen: „Ich weiß, dass der erste Satz von Beethovens Mondscheinsonate in Cis-Moll komponiert und auf diesen Noten hier durch die vier Kreuze visuell codiert ist.“ Implizites Wissen kann hingegen nicht ausgesprochen werden: Ich weiß also, wie ich den ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate vorzutragen habe, wenn ich mich an das Klavier setze und einfach los spiele. Wenn ich das kann, dann weiß ich mehr, als ich auf den Noten sehen kann. Ich erkenne im Klavier und meinem Körper mehr, als mir die Noten zeigen, oder wie Michael Polanyi es ausgedrückt hat:

„Ich werde das menschliche Erkennen ausgehend von der Tatsache betrachten, daß wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen.“ (Polanyi 1985, S. 14)

Leibliches Wissen ist demnach implizit, propositionales Wissen hingegen explizit. Ich bin der Meinung, dass auch Ludwig Wittgenstein implizites Wissen thematisiert hat (Funk 2010, S. 75, 79). Denn auch Wittgenstein vertritt die Auffassung, dass man etwas wissen kann, ohne es sagen zu können:

„Vergleiche: wissen und sagen:

- [1] wie viele m hoch der Mont-Blanc ist –
- [2] wie das Wort >Spiel< gebraucht wird –
- [3] wie eine Klarinette klingt.

Wer sich wundert, dass man etwas wissen könne, und nicht sagen, denkt vielleicht an einen Fall wie den ersten. Gewiß nicht an einen wie den dritten.“ (Wittgenstein 2006, S. 284; Die Nummern in eckigen Klammern stammen von mir, M. Funk.)

In Anlehnung an diese Stelle habe ich eine Klassifikation entwickelt, die nun als Grundlage für die weiteren Überlegungen dienen soll (Funk 2010, S. 80):

	<i>Formulierung Wittgensteins in PU 78.:</i>	<i>Welche Wissensform bezeichnet das jeweilige Beispiel?</i>	<i>Handelt es sich hierbei um explizites oder implizites Wissen?</i>	<i>Lässt sich dieses Wissen sagen?</i>
I	„wieviele m hoch der Mont-Blanc ist“	propositionales Wissen	explizit (Zahl kann angegeben werden)	Ja, semantisch eindeutig.

2	„wie das Wort >Spiel< gebraucht wird“	Umgangswissen	implizit (im Sinne des Beherrschens einer Könnerschaft bzw. Kompetenz)	Nein, es offenbart sich durch gelingenden Gebrauch.
3	„wie eine Klarinette klingt“	perzeptives Wissen	implizit (im Sinne von Gewissheit über sinnliche Wahrnehmung)	Nein, es setzt konkrete sinnlich-körperliche Erfahrung voraus und bleibt immer an diese gebunden.

In Form [1] finden wir das bereits dargelegte propositionale Wissen, so wie es durch Notentexte visuell codiert wird. Von besonderer Bedeutung sind die Formen [2] und [3], denn sie ermöglichen uns eine weitere Gliederung des leiblichen Wissens. Hierzu ist die Form 2 zuerst zu modifizieren. Denn die Bestimmung des Gebrauchs eines Wortes skizziert ein *nicht-instrumentelles* Umgangswissen. Dies ließe sich anwenden auf den Redner, der mit lauter Stimme aus der Bibel zitiert. Wie bereits erörtert, ist das leibliche Wissen eines Klavierspielers jedoch nicht ohne das Instrument, also das Klavier, zu bestimmen. In diesem Sinne kann nun der Definition von *instrumentellem* Umgangswissen bei Bernhard Irrgang gefolgt werden:

„Das Konzept eines impliziten Umgangswissens aufgrund eines Verstehensprozesses der Verwendungsmöglichkeiten natürlicher Prozesse oder von Werkzeugen wird Ausgangspunkt für ein Philosophieren über Technik [...]. Dieses implizite Umgangswissen sollte dabei im Sinne eines ineinander verwobenen Wissens und Könnens rekonstruiert werden, bestimmt von der Sachstruktur, mit der umgegangen wird, und der Habitualität des Umgehenden.“ (Irrgang 2009, S. 64)

Mit der *Sachstruktur* bei Irrgang können wir die im vorherigen Kapitel erörterte Struktur und Rückkopplungsweisen des technischen Gegenstandes (Klavier) identifizieren. Der *Habitualität* des Umgehenden entspricht der Körper des Klavierspielers als „Träger“ des impliziten Wissens. Insofern finden wir hier beide Aspekte leiblichen Wissens in der Musik wieder.

„In Beispiel [3] unterscheidet Wittgenstein hiervon weiterhin eine Art Wahrnehmungswissen. Wir können dies ‚perzeptives Wissen‘ nennen. Hiermit wird die Gewissheit bezeichnet, aus der heraus wir zielsicher einen sinnlichen Reiz durch Erfahrungen einer konkreten Quelle, also in Wittgensteins Beispiel der Klarinette, zuordnen können.“ (Funk 2010, S. 79)

Die für die Darlegung des unsagbaren Wissens zentrale Form [3] stellt nun neben dem Umgangswissen eine zweite Facette leiblichen Wissens dar. Diese habe ich als eine Gewissheit identifiziert, die die Zuordnung von sinnlichen Reizen zu konkreten Quellen ermöglicht. An dieser Stelle möchte ich die Bestimmung von perzeptivem Wissen als eine Facette von implizitem leiblichen Wissen noch etwas weiter erörtern und als Grundlage für die Erklärung von visueller Kompetenz nutzen. Für Wittgenstein geht es nämlich um den Klang eines Instrumen-

tes. Diese erste Form sinnlicher Gewissheit finden wir auch beim Klavierspielen in vielfältigen Weisen. Ich kann also nicht sprachlich bestimmen, was ein Klavierton ist. Als unhintergehbare Voraussetzung muss ich immer auf die Erfahrung des Anderen zugreifen. Hat also mein Gegenüber ein Klavier schon mal gehört und *weiß* also, worüber ich spreche, wenn ich den Klang eines hochwertigen Flügels lobe, dann hat er die persönliche Gewissheit, nicht nur einen Klavierton dem entsprechenden Instrument zuordnen zu können, sondern kann im Extremfall auch konkrete Klaviermodelle und Spielstile von Pianisten alleine durch das Gehör bestimmen. Ein Mensch, der das kann, ist akustisch kompetent. Insofern ist diese Form des Wissens nicht propositional und kann auch nicht losgelöst vom menschlichen Körper bestimmt werden. Perzeptives Wissen bzw. sinnliche Gewissheit ist immer subjektiver als propositionales Wissen.

Komme ich nun aber über die grandiosen Chopin-Interpretationen von Arthur Rubinstein ins Schwärmen und mein Gegenüber *weiß* vielleicht wie ein Klavier klingt, hat jedoch Rubinsteins Chopin-Interpretationen noch nie selber gehört, so wird er auch nicht *wissen*, wie unverwechselbar herrlich eine Chopin-Etude, vorgetragen von eben diesem einen Pianisten, klingt. Die Gewissheit meiner körperlich-sinnlichen Erfahrung ermöglicht zwar das lobende Urteil über Rubinstein, kann selber aber nicht durch dieses Urteil expliziert werden. Wer die Chopin-Interpretationen von Rubinstein nicht gehört hat, wird über deren Klang in Ungewissheit bleiben. Diese Ungewissheit kann nur durch den erfahrenen Ton in perzeptives Wissen umgewandelt werden, jedoch nicht durch noch so ausgefeilte Worte. Sinnliche Gewissheit ist ein hoch individuelles Wissen, das gleich einer Wahrnehmungskompetenz sinnliche Orientierung ermöglicht. Das gilt für akustische Kompetenz wie auch für visuelle Kompetenz.

So hören wir auch im Straßenverkehr eine Hupe und ordnen diese ohne darüber nachzudenken einem Auto zu, das hinter uns fährt. Wir hören unseren Namen und drehen uns aus der Gewissheit, dass es die Stimme eines Freundes ist, instinktiv um. Perzeptives Wissen bzw. sinnliche Gewissheit betrifft aber nicht nur den Klang. Mindestens ähnlich intuitiv sind uns haptische und visuelle Gewissheiten. Ich kann nicht sinnvoll aussprechen, wie sich ein anderer Mensch oder eine Klaviatur anfühlen, wenn ich beides noch nicht ertastet habe. Die visuellen Strukturen auf dem einen Blatt Papier identifiziere ich nach einem kurzen Blick als musikalische Noten, die anderen weise ich als einen wissenschaftlichen Aufsatz oder einen Roman aus.

Beim Klavierspielen geht es im Kern um das Einüben und Erfahren vielfältiger perzeptiver Wissens- und Gewissheitsstrukturen. Am besten spiele ich vom Blatt, wenn ich die visuellen Codes, die Klänge, die Klaviatur und meinen Körper eigens nicht mehr thematisieren muss. Hierfür benötige ich antrainierte, vorsprachliche Kompetenzen. Diese ermöglichen es mir allererst den Anblick der Noten mit einem bestimmten haptischen Reiz auf der Klaviatur und einem konkreten Klang zu identifizieren. Habe ich diese Gewissheit, dann brauche ich nicht mehr zu thematisieren, ob ich die Note richtig spiele, oder in welcher Kadenz ich mich harmonisch bewege. Ich orientiere mich zuerst sinnlich in leiblichen Räumen. Die harmonisch-theoretische Orientierung kommt erst an zweiter Stelle. Jedoch kann diese dann auch klarer formalisiert werden. Neben Umgangswissen stellt perzeptives Wissen die wesentlichste Kompetenz beim eigenständigen Interpretieren von Klavierwerken dar. Denn allererst die Gewissheit, mich

im richtigen sinnlichen Raum leiblich zu bewegen, gibt mir ein Fundament, aus dem heraus ich in der Lage bin, die Noten nicht nur mechanisch abzuspulen, sondern auch musikalisch mitreißend vorzutragen. Insofern ist perzeptives Wissen die sinnliche Kompetenz zur Orientierung in Wahrnehmungsräumen. Hierbei ist beim Klavierspielen die visuelle Kompetenz des Notenlesens nicht von akustischen und haptischen Kompetenzen zu trennen. Propositionales Wissen, Umgangswissen und perzeptives Wissen greifen ineinander und können nur mit theoretischer Distanz eigenständig thematisiert werden. Auf diese Weise ist es dann jedoch möglich, genauere Bestimmungen über Wissen und Interpretieren (Hermeneutik) in der Musik vorzunehmen.

Die philosophische Frage zielt dabei auf das Verhältnis zwischen verschiedenen Wissensformen und Interpretationsweisen. An dem Punkt treffen sich dann auch die philosophischen Fächer Epistemologie und Hermeneutik. So findet sich implizites Wissen verknüpft mit praktisch-sinnlicher Hermeneutik und explizites Wissen verknüpft mit theoretisch-semantischer Hermeneutik. Eine dritte Wissensform stellt perzeptives Wissen dar. Hierbei handelt es sich um eine individuelle Gewissheit, die als Wahrnehmungskompetenz sinnliche Orientierung ermöglicht. Ausgangspunkt für eine Bestimmung von visueller Kompetenz ist dieses perceptive Wissen. Und zwar nicht nur in der Musik, sondern auch im alltäglichen technischen Umgang.

Visuelle Kompetenz als perzeptives Wissen des Pianisten. Was können wir festhalten?

Aus technikphilosophischer Perspektive lässt sich Klavierspielen als körperlich-technischer Vorgang im Hinblick auf Verstehen (Hermeneutik) und Wissen (Epistemologie) analysieren. Visuelle Kompetenz ist hierbei ein Aspekt mehrerer leiblicher Einzelkompetenzen, die Grundlage der technischen Praxis des Klavierspielens sind. Wird von einer rein expliziten Bestimmung des Wissensbegriffes (*Wissen dass*) abgesehen und Wissen auch als Könnerschaft bzw. Kompetenz (*Wissen wie*) betrachtet, dann ist visuelle Kompetenz:

- grob beschrieben: epistémé im Sinne von Wissens wie,
- genauer beschrieben: nicht sagbares, implizites, leibliches Wissen, so wie es von den Autoren Ludwig Wittgenstein, Michael Polanyi und Bernhard Irrgang thematisiert wird,
- noch genauer beschrieben: perzeptives Wissen, das als Kompetenz zur sinnlichen Orientierung Ausdruck individueller *Wahrnehmungsgewissheit* ist,
- im Bezug auf das Klavierspielen betrachtet: eine Beschreibungsform neben „akustischer“ und „haptischer Kompetenz“, die praktisch-sinnliche Hermeneutik in musikalisch-technischer Praxis kennzeichnet,
- in Bezug auf philosophische Wissensbegriffe betrachtet: eine Wissensform mit einem systematisch eigenständigen Status gegenüber propositionalem Wissen und Umgangswissen,

- in Bezug auf ihre Möglichkeiten in philosophischen Theorien betrachtet: ein Konzept für Analysen technisch veränderter oder erzeugter Wahrnehmungen in den bildenden Künsten (Ästhetik), Naturwissenschaften (Wissenschaftsphilosophie) und im technischen Alltag (Technikphilosophie).

Literatur

- Aristoteles (1989): *Metaphysik. Bücher I(A) – VI(E)*. Griechisch-Deutsch. Hamburg: Meiner.
- Beethoven, Ludwig van (1975/76): *Klaviersonaten Band 1*. Herausgegeben von B.A. Wallner. München: G. Henle.
- Debussy, Claude (2003): *The essential Collection. Debussy*. London: Chester Music.
- Die Bibel (1999): Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Funk, Michael (2010): Verstehen und Wissen. Ludwig Wittgensteins Philosophie der Technik. In: Leidl, Lars & Pinzer, David (Hrsg): *Technikhermeneutik. Zwischen Verstehen und Gestalten*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2010 (Dresdner Studien zur Philosophie der Technik Bd. 3), S. 75–88.
- Horn, Christoph & Rapp, Christof (Hrsg.) (2002): *Wörterbuch der antiken Philosophie*. München: Beck.
- Ihde, Don (1998): *Expanding Hermeneutics. Visualism in Science*. Evanston: Northwestern University Press.
- Irrgang, Bernhard (2009): *Grundriss der Technikphilosophie. Hermeneutisch-phänomenologische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Levine, Mark (1996): *Das Jazz Theorie Buch*. Advance Music.
- Lexer, Matthias (1992): *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. 38. Auflage. Stuttgart: Hirzel.
- Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittgenstein, Ludwig (2006): *Philosophische Untersuchungen*. In: Ders. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 224–578.