

Visuelle Kompetenz – zur Formation von Könnerschaft und Kennerschaft im künstlerischen Feld

Der Terminus "visuelle Kultur" vermittelt die Einsicht, dass das Visuelle zu einem zentralen Modus der Massenkommunikation geworden ist. Dieses Phänomen hängt mit bestimmten technologischen Entwicklungen zusammen, die mehrheitlich am Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgten. 1931 konstatierte bereits Otto Neurath: "Der moderne Mensch ist vor allem ein Augenmensch. Die Reklame, das Aufklärungsplakat, Kino, illustrierte Zeitungen bringen einen Großteil aller Bildung an die breiten Massen heran."¹

Bild und Sprache sind zwar unterschiedliche Artikulationsformen, stellen aber meines Erachtens keine Gegensätze dar. Funktionen wie Bildhaftigkeit und Abstraktion, Denotation und Konnotation, Metaphorik und Allegorie finden sich da wie dort. Die Visualität unserer Alltagskultur, die sich durch Fernsehen, Film und Internet entfaltet, hat die Schriftlichkeit (Literalität) nicht ersetzt, sondern sich neben ihr als gleichrangige symbolische Form etabliert. Bilder werden einem Text meist dann vorgezogen, wenn es darum geht, eine Botschaft schnell und leicht verständlich zu kommunizieren, vor allem in der Werbung.

Wegen ihrer Allgegenwärtigkeit erscheinen Bilder für viele als eine Art "Lingua franca", als allgemein verständliche Zeichen, die eine transnationale, transkulturelle Kommunikation und Weise der Welterzeugung möglich machen könnten. Diese Annahme wurde von der semiotischen Bildtheorie bereits hinterfragt. Bilder sehen und verstehen ist also eine *Kulturtechnik*. Wollen wir diese Einsicht besser begreifen, so müssen wir uns mit dem Wahrnehmungs- und Verstehensakt näher befassen.

I. Untersuchung des Wahrnehmungsbegriffs

In der neueren philosophischen Forschung besteht ein Konsens darüber, dass der Wahrnehmungsakt weder ein rein produktiver noch ein rein rezeptiver Vorgang ist. Es ist hier von einem Akt und nicht bloß von einem Sinnesreiz die Rede, weil die Wahrnehmung eine Form von *sozialem Handeln* ist. Sie ist sozial, weil Bilder und Blicke, Sichtbares und Sehgewohnheiten sozial konstituiert werden. Wie jedes soziale Handeln sind das Sehen, das

¹ Neurath, Otto: "Bildstatistik nach Wiener Methode" in *Die Volksschule*, 27. Jg., Heft 12/1931, zitiert nach Hartmann, Frank und Bauer, Erwin (2002): *Bildersprache. Otto Neurath – Visualisierungen*, Wien: WUV-Universitätsverlag, S.41.

Beobachten und das Betrachten niemals unspezifisch und universell. Ihre Entstehung und ihre Ergebnisse hängen von unterschiedlichen Faktoren ab:

- (a) Von den Produktionsbedingungen des Sichtbaren und der Konstitution des Sehfeldes,
- (b) von der medialen Form und kulturellen Vermittlungsweise des Sichtbaren und
- (c) von der Disposition und Kompetenz des Individuums. (Hier spielen Konzepte wie Leiblichkeit, Verstehenshorizont, Intentionalität und Teleoaffektivität eine wichtige Rolle.)

Bilder können verschiedene Bedeutungen transportieren und in mannigfaltigen Weisen funktionieren. Es kommt nicht von ungefähr, dass sie unterschiedlich wirken. Das Ergebnis des Wahrnehmungsaktes ist folglich *kontingent*, das heißt manipulierbar, instabil und kontextsensitiv. Der Wahrnehmungsakt lässt sich daher nicht auf eine bestimmte, lokalisierbare Grundlage (z.B. "soziale Klasse", "Geschlecht") oder auf einen individuellen Träger (ein „Subjekt“) zurückführen.

Wenn wir die Wahrnehmung als *interaktiven* Akt auffassen, dann müssen wir uns auch mit dem Wahrnehmungs*objekt* auseinandersetzen, also mit dem, was wir anschauen und was uns zugleich erblickt. Dies ist unabdingbar, weil selbst einE eingefleischteR EmpiristIn zugeben würde, dass der Wahrnehmungsakt nicht nur aus sinnlichen Reizen besteht.² Das bedeutet, wir sind keine passiven EmpfängerInnen eines äußeren Gegenstandes, der in uns visuell eindringt. Ebenso wenig endet der Wahrnehmungsakt mit der Identifikation des Wahrgenommenen mit einem Begriff (d.h. mit der Benennung des Bildinhaltes). Was wir wahrnehmen ist vielmehr ein *Set von Relationen*, das grundsätzlich mehrere Bedeutungsfelder generiert. Darum ist Wahrnehmung mit Deutung verknüpft und da, wo Be-Deutung entsteht, ist auch ein Praxisfeld, ein praktischer Hintergrund zu finden, der dem Wahrnehmungsakt vorangeht und vorstrukturiert.

Wahrnehmung als Handlung begriffen verweist weiter auf eine Disposition, nämlich die Fähigkeit, gewisse Aufgaben zu lösen und vielleicht sogar besser zu lösen als andere. Diese Potentialität impliziert nicht nur mehr Wissen, sondern auch mehr Können. Hier stoßen wir auf eine erste Vorstellung von Kompetenz: einer Kompetenz im Hinblick auf die Beherrschung einer Kulturtechnik. Sehen als kulturell generierte Fähigkeit ist stets *spezifisch* und *praxisbezogen*. Die visuelle Kompetenz einer Mediendesignerin ist eine andere als die einer

² Der Empirismus neigt zur ontologischen Existenzbehauptung einer unabhängigen Welt, die sinnlich erschlossen wird, während der Idealismus für die Autonomie mentaler Prozesse argumentiert. Kritik an beiden Positionen übten mehrere PhilosophInnen des 20. Jahrhunderts – siehe z.B. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945). Berlin: W. de Gruyter, 1966 –, sodass es nicht notwendig ist, die Problematik nochmals auszulegen.

Radiologin, eines Ausstellungskurators oder eines Jägers.

II. Auslegung des Kompetenzbegriffs

Überall, wo ein Kompetenzbegriff auftaucht, gibt es im Hintergrund auch einen Geltungsanspruch. Die visuelle Kompetenz einer Radiologin geht mit dem Anspruch einher, eine bestimmte Praxis zu beherrschen – nämlich die diagnostisch richtige Interpretation von Röntgenbildern. Würde man solche Geltungsansprüche als rein rhetorische Effekte und als bloße Machtambition qualifizieren, dann hieße das, die gesamte Dimension der betreffenden Praxis ausschließlich diskursiv und externalistisch zu deuten. Es bestünde in diesem Fall die Gefahr einer Verkürzung des Kompetenzbegriffs und der konkreten Praktiken. Praktisches Wissen existiert manchmal in relativer Unabhängigkeit zum diskursiven Raum, weil es unterschiedliche Aggregatsformen von Wissen gibt – denken Sie beispielsweise an die Eleganz und Flüssigkeit der Bewegungen eines geübten Tangotänzers, an die Fingerfertigkeit einer professionellen Klavierspielerin oder an die leibliche Intelligenz von Dick Fosbury, der Mitte der 1960er Jahre eine vollkommen neue Form des Hochspringens erfand.³

Wenn es tatsächlich begründet ist, Sehen als ein Können aufzufassen und es in der Folge mit einem Kompetenzbegriff zu assoziieren, dann sollten wir folgende Frage diskutieren: Woraus besteht eine solche Kompetenz und wie wird sie ausgebildet? Es ist natürlich unmöglich im Rahmen dieses kurzen Aufsatzes eine fertige Antwort zu präsentieren. Ich werde dennoch einige Überlegungen zur epistemologischen und soziologischen Dimension der visuellen Kompetenz formulieren.

Visuelle Kompetenz kann nur in Relation zu einer konkreten Praxis sinnvoll untersucht werden, denn es kann keine universelle, zeitlose und kulturtranszendente Kompetenz geben. Der notwendige Bezug auf eine konkrete Praxis zwingt uns zu einer klaren Einschränkung; ich werde daher von nun an ausschließlich von der Wahrnehmung im künstlerischen Feld sprechen.

KunsthistorikerInnen, Medien- und BildwissenschaftlerInnen organisieren regelmäßig Symposien über Wahrnehmungsfragen, weil ihre Probleme keinesfalls trivial sind. Der Wahrnehmungsprozess stellt eine Herausforderung dar – oder mit den Worten Merleau-Pontys:

³ Bevor Dick Fosbury die "Flop-Technik" (Sprung und Überquerung der Lade mit dem Rücken zuerst) entwickelte, wandten HochsprungathletInnen die so genannte Straddle-Technik (Überquerung der Lade mit dem Bein zuerst) an. Fosbury erfand seine neue Sprungtechnik durch reines Ausprobieren ohne eine Theorie dahinter zu haben. Anfangs wurde er belächelt, doch nachdem er 1968 die Goldmedaille bei den Olympischen Wettkämpfen in Mexiko gewonnen hatte, übernahmen nach kurzer Zeit alle HochspringerInnen seine Sprungtechnik.

"Nichts ist schwerer zu wissen, als was wir eigentlich sehen."⁴ In der theoretischen Auseinandersetzung mit diesem Themakomplex wird eine wichtige Präsupposition getroffen: Statische wie bewegte Bilder und in der weiteren Folge auch Kunstwerke bzw. künstlerische Leistungen sind zeichen- und bedeutungstheoretisch "dichte" Gebilde, die in einem Netz von multiplen Assoziationsketten verwoben sind.⁵ Aus diesem Grund behandeln wir Kunstwerke unweigerlich als *Wissensgegenstände*.

Visuelle Kompetenz bedeutet in diesem Zusammenhang Einsicht in den Kontext, das heißt in die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen von Bildern. Aber sind wir alle der gleichen Meinung, was Kontext bedeutet? Es gibt gegenwärtig zwei verschiedene Positionen: Der Poststrukturalismus und große Teile der Hermeneutik betrachten kulturelle Phänomene (und damit auch visuelle Gegenstände) als eine Menge von "textuellen Zusammenhängen". Daher interpretieren sie Kontext als textuelles Gewebe bzw. als Intertextualität. Andere, vor allem MarxistInnen und WittgensteinianerInnen, betonen die Verwebung von Gegenständen mit einer "Praxis" bzw. einer "Lebensform". Kontext bedeutet für sie Handlungsrahmen, das heißt eine Anzahl von strukturierten Gewohnheiten, sozialen Konventionen, Regeln und Institutionen.

Ohne die Bedeutung des Textualitätsparadigmas zu negieren, wende ich mich hier gegen eine Verabsolutierung der Textualität der Bilder sowie gegen die Interpretation der Kontextualität als Intertextualität. Ich sehe den Kontext und die Kontextanalyse eher als eine heuristische Konstruktion, die im Verlauf des Forschungsprozesses mit dem Zweck formiert wird, die Erklärung und Interpretation eines Gegenstandes steuern.⁶

Wenn wir visuelle Kompetenz im künstlerischen Feld als Einsicht in den Kontext, d.h. in die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen von Bildern definieren, so sind dabei folgende Merkmale zu erwähnen :

- Einsicht in die verschiedenen Visualisierungsformen und Bildfunktionen im künstlerischen Feld. Hier ist nicht bloß die Kenntnis einschlägiger Kategorien der Bildanalyse und Bildinterpretation gemeint.⁷ Vielmehr geht es um die Bewusstmachung der Wechsel-

⁴ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), Berlin: W. de Gruyter, 1966, S.82.

⁵ Siehe z.B. Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1968), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995.

⁶ Dazu siehe Zembylas, Tasos: "Der Kontextbegriff als epistemologisches Problem", in: Burtscher-Bechter, Beate/Sexl, Martin (Hg.): *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck: StudienVerlag, 2001, S.233-243.

⁷ Die wichtigsten Kategorien der Bildanalyse sind: Bildfeld, Ausschnitt (Kadrierung), Framing (Bildgestaltung). Die Kategorien der Bildinterpretation sind Ikonografie (die bildliche Repräsentation) und Ikonologie (das umfassende kulturwissenschaftliche Verstehen der bildlichen Repräsentation). Die Bildinterpretation orientiert sich weiter an zentralen Bildfunktionen wie Ausdruck, Metaphorizität, Referenzfunktion, die die semantische und syntaktische Dichte der Bilder ausmachen.

wirkung zwischen dem Bild, dem Umfeld und der kinästhetischen Wahrnehmung. Zwischen dem Bild und dem Blick des/der Betrachters/in baut sich eine legitime differenzielle Spannung auf, die ein breites Spektrum von Akten des Verstehens und Missverstehens eröffnet. Legitim ist diese Spannung, weil durch die Zusammenkunft von Bild, Umfeld und Blick kulturell und sozial generierte Differenzen wirksam werden. Verstehen und Missverstehen sind also zentrale Kategorien, die den Begriff von visueller Kompetenz konstituieren.⁸

- Erkennen von Präsentationstechniken, die Sichtbares und Unsichtbares – zwei Seiten der selben Medaille⁹ – strukturieren. Dazu gehört ein Wissen über die Bedingungen der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung, d.h. eine Einsicht in die unterschiedlichen Ausstellungstechniken (wie z.B. architektonische Merkmale, Hängetechniken, Beleuchtungsmodi) und in kuratorische Eingriffe (Ausstellungsordnung, exegetische Texte oder die Abwesenheit von solchen Texten).
- Erfassen der Sehbereitschaft der FeldteilnehmerInnen und Einsicht in die relevanten Wahrnehmungsgewohnheiten und Denkstile. Der Begriff des Denkstils, der auf die Arbeiten des polnisch-jüdischen Immunologen und Wissenssoziologen Ludwik Fleck zurückgeht, meint ein "gerichtetes Wahrnehmen mit entsprechendem gedanklichen und sachlichen Verarbeiten des Wahrgenommenen".¹⁰ Nicht nur die Gerichtetheit des Wahrnehmungsaktes wird durch den Denkstil bestimmt, sondern auch die daran anschließende Urteilskraft. Wahrnehmung ist daher ein sozialer Akt.

Wir kommen hier zu einer zentralen Schlussfolgerung: Es gibt keine Wahrnehmung im künstlerischen Feld ohne kulturelle Vermittlung. Ich möchte daher das berühmte Zitat des amerikanischen Künstlers Frank Stella "You see what you see"¹¹ umkehren, weil es in dieser Satzaussage keine stabilen Komposita gibt: Weder das "You" (also die Identität des Subjekts), noch das "What", (das wahrgenommene Objekt) und noch der Sehakt als Prozess weisen eine Konstanz auf. Daher: "You never see what you see".

⁸ Siehe auch Scholz, Oliver: "Was heißt es, ein Bild zu verstehen?" in Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämpfer, Klaus (Hg.) *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1998, S.105-117.

⁹ "[D]as Sichtbare [geht] schwanger mit dem Unsichtbaren". (Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), München: Fink, 1986, S.269; siehe auch Zembylas, Tasos: *Das Subjekt in der Malerei. Anatomie eines sterbenden Mythos*, Innsbruck, StudienVerlag, 2000, S.246-252.)

¹⁰ Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre von Denkstil und Denkkollektiv* (1935), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981, S.130.

¹¹ Siehe Glaser, Bruce: "Fragen an Stella und Judd" in: Stemmrich, Gregor (Hg.) *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden: Verlag der Kunst, S.46f.; siehe auch Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (1992). München: Fink Verlag, 1999, S.33-62.

III. Die praktische Dimension der visuellen Kompetenz

Die genannten Aspekte der visuellen Kompetenz fallen in den analytischen Bereich unserer Kognition. Dennoch: Da, wo es um geschulte Wahrnehmung geht, gibt es eine epistemische Differenz, die man am besten mit den Worten des ungarischen Philosophen Michael Polanyi so fassen könnte: "Wir wissen mehr als wir zu sagen wissen."¹² Das heißt, das notwendige Wissen, welches eine visuelle Kompetenz generiert, ist breiter als das Feld des begrifflichen Wissens. Dieses Mehr-Wissen entsteht aus einem Bündel von praktischen Erfahrungen und Fähigkeiten, die sich erst im Vollzug einer Tätigkeit – im Bildherstellen oder im Bildverstehen – offenbart. Da sich dieses Wissen primär praktisch zeigt und darüber hinaus nicht immer versprachlicht werden kann, hat es keine fixierte und stabile Gestalt. Polanyi spricht folglich von "tacit knowledge", von einem stillen, nicht-artikulierten Wissen.¹³

Sehen im künstlerischen Praxisfeld verlangt also beides: kognitive und praktische Kompetenz. Die kognitiven Aspekte weisen auf die analytische Dimension der Wahrnehmung und Rezeption künstlerischer Phänomene hin. Das praktische Wissen hingegen ist nicht immer artikulierbar und analytisch fassbar. Es ist das Ergebnis von einem Wechselspiel zwischen Erfahrung und Reflexion – einer Reflexion, die hier nicht rationalistisch aufgefasst wird. Einzelne Erfahrungen, die wir im Laufe unserer Enkulturation machen, gewinnen an Signifikanz und werden zu praxisanleitenden Beispielen. Solche Beispiele versetzen uns in die Lage, neue und komplexe visuelle Anforderungen erfolgreich zu bewältigen.

Sowohl auf der Ebene des theoretisch-systematischen wie auch auf der Ebene des praktischen Wissens ist das Soziale präsent. Konkret meine ich damit, dass die Instanzen der Präsentation und Vermittlung von Kunst (insbesondere die Ausstellungsinstitutionen und Kunstzeitschriften) den Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozess vorstrukturieren. Raumform und Gliederung einer Ausstellung, Beleuchtung und Präsentationsform, um nur einige Aspekte zu nennen, setzen bestimmte Annahmen über den Rezeptionsprozess und über das räumlich-leibliche Verhältnis der BetrachterInnen zu den Kunstwerken durch.¹⁴ Bilder stehen außerdem in direkter und indirekter Verbindung zu Texten (z.B. zu impliziten oft gar nicht präsenten

¹² Polanyi, Michael: *Implizites Wissen* (1966), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, S.14. Wittgenstein betont ebenfalls den Unterschied zwischen Wissen und Sagen – siehe Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, (1953), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, §78.

¹³ Siehe z.B. Polanyi, Michael: "The Logic of Tacit Inference" (1964), in ders.: *Knowing and Being*, London: Routledge & Kegan Paul, 1969, S.138-158.

¹⁴ Michael Baxandal spricht vom Ausstellen von Intentionen – siehe Baxandal, Michael: "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects", in: Karp, Ivan/Lavine Steven (Hg.): *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press, S.33-41.

Prätexten wie "Bitte nicht berühren" oder "Das ist ein wichtiges Kunstwerk"). Dazu kommen auch vorhandene Texte wie z.B. der Titel, die Materialbeschriftung oder exegetische Texte inner- und außerhalb des Präsentationsortes. In den Ausstellungsinstitutionen lassen sich folglich gewisse empirische Regularitäten beobachten – z.B. eine leise bedächtige Körperhaltung, methodische Betrachtung und ästhetische Bewertung der ausgestellten Gegenstände (im musealen Ausstellungsraum gibt es z.B. keine Referenz auf den monetären Wert der Werke) etc. Solche Wahrnehmungs- und Verhaltensformen – wir können auch von visuellen Praktiken sprechen – werden von großen Teilen der Kunstwelt getragen und reproduziert.¹⁵ Der Kompetenzbegriff, der hier entsteht, enthält folglich normative Komponenten, die aus der Einbettung des Wahrnehmungsaktes an ein Denk- und Praxiskollektiv erwachsen.

IV. Der visuelle Akt als politischer Akt

Kunst ist nicht privat, weil sie öffentlich konstituiert wird. Ihre Perzeption löst kognitive Prozesse und kommunikative Interaktionen aus. Darüber hinaus ist Kunst Gegenstand von Tauschbeziehungen, taucht in zwischenmenschlichen und öffentlichen Debatten auf, übernimmt Symbolfunktionen (identitätsstiftende oder Distinktionsfunktionen) und kann zur Plattform und zum Transportmittel für diverse Interessen werden. Geltungsansprüche, die in der Kunstwelt erhoben werden, gehen mit konkreten Kompetenzvorstellungen einher – z.B. der Anspruch von KunstexpertInnen, sachkundige BetrachterInnen zu sein; der Anspruch von KuratorInnen, durch ihre Ausstellungskonzeption neue Aspekte aufzudecken usw.

Kompetenz in einem Praxisfeld heißt, in der Lage zu sein, eine Tätigkeit gut oder richtig auszuführen. Kompetenz setzt ein langes Einüben und Trainieren in einem Tätigkeitsbereich voraus. Durch das Involviertsein in einem Praxiskollektiv werden die normativen Komponenten weitgehend verinnerlicht. Es entsteht eine Art Vertrautheit mit dem konkreten Praxisfeld und in der Folge eine *subjektive Gewissheit* über die Angemessenheit bzw. Richtigkeit der eigenen Sehakte und Urteile.

Der Kompetenzbegriff enthält folglich teleologische Wertungen über den Sinn und Wert der gesamten Praxis, auf die er sich bezieht. Solche oft inartikulierte Wertungen sind, wie wir alle gut wissen, grundsätzlich umstritten. Strittig sind einerseits der epistemische Anspruch der Urteilskraft (d.h. der Anspruch auf Richtigkeit, Objektivität, Wahrheit, Korrespondenz) und andererseits der soziale Gebrauch von (ästhetischen) Urteilen. Umstritten ist weiters die

¹⁵ Siehe Zembylas, Tasos: *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*, Wien: WUV-Universitätsverlag, 1997, S.201ff.

Bescheinigung einer allgemeinen Handlungsfähigkeit, die das Expertentum kennzeichnet. Die Zuschreibung von Kompetenz ist ein sozialer Prozess, der kollektiv ausgehandelt wird. Dabei sind institutionelle Machtmechanismen wirksam, deren Analyse spezifische Herrschaftsverhältnisse offenbaren können.
