

Editorial

Der Dilettant hat Konjunktur. Nirgends sieht man das deutlicher als beim aktuellen US-amerikanischen Präsidenten. Ein gewisses professionelles Verhalten im Rahmen üblicher Konventionen lässt er vermissen: diplomatisches Auftreten, gemäßigte Wortwahl, Respekt vor Institutionen. Doch genau dieser Zug ist der Grund für seine Wahl gewesen. Gerade weil er alle Standards des Professionellen absichtlich unterläuft, findet er bei seinen Anhängern Beifall. Ja mehr noch, seine Befähigung zum Präsidentenamt zeigt sich für seine Fans gerade dadurch, dass er nicht fähig oder willens zu sein scheint, das Amt so wie seine Vorgänger auszufüllen. Er will nicht Experte sein, dieser kleinere Bruder des Profis, sondern explizit kein Experte. Und das macht er auf allen Ebenen deutlich.

Die Konjunktur des Dilettanten liegt am Niedergang des Profis. Früher schien eine fundierte Ausbildung die Lösung aller Probleme zu verheißen, eine lebenslange Beschäftigung mit einem Gegenstand, dessen Probleme und Eigenheiten man systematisch studiert hatte und unter Einsatz aller verfügbaren Mittel behandeln konnte. Genau das ist heute unter Verdacht geraten. Am deutlichsten hat sich das Versagen des Expertentums wohl in der Finanzkrise von 2008 gezeigt, als kaum ein Profi den Totalzusammenbruch vorhergesehen hatte. Und das Ergebnis, dass genau diejenigen Profis, die den Schlamassel angerichtet haben, auch noch für seine Lösung sorgen sollten, hat bis heute nicht dazu beigetragen, das verlorene Vertrauen wiederherzustellen.

Doch nicht nur die Finanzexperten haben den Ruf des Profis beschädigt. Aktuell zeigen die deutschen Auto-Ingenieure, dass ihre Professionalität sich eher im Bereich des Betrügens auslebt als im Austüfteln von technischen Lösungen. Wenn der Profi zur Schummelei greift, weil ihm trotz aller Professionalität nichts mehr einfällt, dann hat der Profi wohl tatsächlich ein Problem. Ob ihm allerdings der Dilettant dort heraushilft, ist fraglich.

Grund für die *Neue Rundschau*, sich dem Dilettanten einmal zuzuwenden. Aber nicht dem Dilettanten als Stümper, als Nichtsköner, der nur aus Hybris und Unkenntnis meint, er könne alles ebenso gut wie der Profi. Sondern dem überlegten Dilettanten, der sich vielleicht nur als ein solcher ausgibt, der im Gewand des Liebhabers die Dinge einfach anders angeht – wie man besonders deutlich im Kunstkontext sehen kann, wo das Verständnis dessen, was Professionalität bedeutet, sowieso im ständigen Wandel begriffen ist. Dem Dilettanten, der in Zeiten des schwächelnden Profis die Bühne betritt, um auf eine frische und andere Art zu zeigen, wie man es auch noch machen könnte. Kurz: dem Dilettanten, der seinen Dilettantismus als Strategie einsetzt.

AR

Uwe Wirth

Strategischer Dilettantismus

*Positionsbestimmungen von Genie, Wissen
und Können in den Künsten*

»Zu einem vollkommenen Künstler«, schreibt Johann Georg Sulzer in seiner 1771 erschienenen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, »werden drey Dinge zugleich erfordert, Genie, Kenntnis und Fertigkeit.« Während das Genie von der Natur gegeben wird, sind Kenntnisse das Ergebnis von »Studium«, und Fertigkeiten werden »durch Uebung erlanget«.¹ Doch interessanterweise bezieht Sulzer den Begriff der Übung nicht allein auf die Fertigkeiten, sondern auch auf den Bereich der Kenntnisse, denn im weiteren Verlauf seines Artikels über das Kunststudium betont er den Zusammenhang zwischen »Übung« und »Studium«, wenn er schreibt: »es gehört noch einigermaßen mit zum Studiren, daß man sich in der Fertigkeit zu sehen und zu empfinden übe«.²

Wie es scheint, bildet die Übung eine Art Verbindungsglied zwischen Kenntnissen und Fertigkeiten – ja, sie kommt gewissermaßen in zwei Modi vor: im produktiven Modus, nämlich dem Erlernen und der Einübung der Anwendung von handwerklich-praktischen Fertigkeiten im Sinne eines *Verkörpern-Könnens* respektive *Ausdrücken-Könnens*; und im rezeptiven Modus, nämlich dem Erlernen und Einüben der Anwendung von Beurteilungsmaßstäben, der sowohl auf einer Schulung der ästhetischen Empfindungsfähigkeit als auch auf der Kenntnis der Traditionszusammenhänge und Normerwartungen der verschiedenen Kunstdisziplinen gründet. In ebendiesem Sinne führt Sulzer dann eine dreifache Unterscheidung ein, nämlich die zwischen Liebhaber, Kenner und Künstler:

Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt; aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.³

Der Liebhaber hat ein leidenschaftliches, der Kenner hingegen ein wissen- des Verhältnis zur Kunst – er besitzt »weitläufige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken« und weiß darüber hinaus »von den mechanischen Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen«. Allerdings macht dieses kunstgeschichtliche und terminologische *background knowledge* noch nicht die entscheidende Eigenschaft des Kenners aus, denn die »wahre Kenntnis«, so Sulzer, gründe sich »auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks«. ⁴

Folgt man Sulzer, dann befindet sich der Kenner in einer Sandwich- Position »zwischen dem Künstler und dem Liebhaber«, ⁵ wobei diese Posi- tionsbestimmung impliziert, dass der Liebhaber auf den Rängen der Rezi- pienten Platz zu nehmen hat. Diese Eindeutigkeit wird in der Zeit um 1800 in Frage gestellt. Es ist eine Zeit, in der der »praktische Liebhaber« von Goethe und Schiller zu einem Thema gemacht wird. Dabei ist es kein Zufall, dass die Debatte um den Dilettantismus eben zu jener Zeit einsetzt, in der sich die stratifikatorische Ständeordnung der europäischen Gesell- schaften im Übergang zu funktional ausdifferenzierten, dezidiert moder- nen Gesellschaftsordnungen befindet. Die Diskussion um den Dilettantis- mus findet mithin zu einer Zeit statt, in der das Prinzip der Tradition als Paradigma vererbbarer Privilegien durch das Leistungsprinzip abgelöst wird. Und dies impliziert, mit Georg Stanitzek zu sprechen: »Die sozialen Funktionssysteme handhaben Inklusion (Professionelle) und Exklusion (Laien, Publikum) nach selbsterzeugten Kriterien.« ⁶ Worin bestehen diese Kriterien?

I Was macht der Dilettant?

In den von Schiller und Goethe 1799 gemeinsam verfassten Fragmenten *Über den Dilettantismus* wird der Dilettant definiert als »Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will«. ⁷ Damit ist ein Kernsatz des ›klassischen Dilettantismus-Konzepts‹ um 1800 angesprochen: ein Konzept, das – im Anschluss an Sulzer – auf die Differenzierung zwischen ›Liebhaber‹, ›Künstler‹ und ›Kenner‹ abzielt. ⁸ Zugleich klingt in dieser Passage bereits der Vorwurf an, den Schiller und Goethe in ihren Überlegungen zum Dilet-

tantismus dann in verschiedenen Variationen immer wieder vorbringen werden: Da maßt sich jemand an, an der Kunstausübung teilnehmen zu *wollen* –, ohne dass er sich und den anderen darüber Rechenschaft abgelegt hat, ob er überhaupt teilnehmen *kann*. Noch deutlicher formuliert es Schiller in seiner vier Jahre vor den *Fragmenten* entstandenen Abhandlung *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, wo er schreibt, der wahre Künstler absolviere ein »anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium«,⁹ in dessen Verlauf er seine naturgegebene Begabung – sein Ingenium – ausbildet. Der Erfolg dieses Studiums wird für Schiller zum »untrügliche[n] Proberstein [...], woran man den bloßen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann«. ¹⁰ Im Gegensatz zum wahrhaften Kunstgenie will der Dilettant ohne ein anstrengendes Studium zur Kunstausübung gelangen. Er will »auch da bloß verständig spielen, wo Anstrengung und Ernst erfordert wird«. ¹¹ Er scheut, wie es dann in den *Fragmenten* *Über den Dilettantismus* heißen wird, »das Gründliche, [er] überspringt die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen«. ¹²

Hier begegnet uns nun im Verein mit dem *anstrengenden Studium* auch der Begriff der *Kenntnisse* wieder, wobei nicht explizit gemacht wird, was mit dem *Erlernen der notwendigen Kenntnisse* eigentlich gemeint ist. Handelt es sich um das Erlernen handwerklicher Fertigkeiten? Oder um den Erwerb von Wissen über die handwerklichen Standards?

Wie es scheint, ist beides gemeint – zum einen ist der Dilettant zur Ausübung der wahren Kunst nicht in der Lage, weil es ihm in technischer Hinsicht an Kunstfertigkeit und Übung fehlt, und insofern gilt: »Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk.« ¹³ Mit dieser Analogie wird der Dilettant zu einer defizitären Figur erklärt, zu einer Figur des Nichtgenügens, insofern es ums Können geht. Das eigentliche Problem des Dilettanten betrifft jedoch sein Defizit an Wissen: Ihm fehlt, wie Goethe und Schiller schreiben, »der wahre Kunstbegriff«. ¹⁴ Dieses konzeptionelle Nichtwissen wiegt schwerer als sein Nichtkönnen, denn es verhindert, dass der zur Ausübung drängende Dilettant überhaupt auf die Idee kommt, dass ihm »notwendige Kenntnisse« fehlen, die man durch ein anstrengendes Studium erlernen sollte.

Nun ist klar, dass die von Goethe – vor allem aber auch von Schiller – geforderte Selbstdisziplinierung des »wahren Künstlers« ein, wie Simone Leistner festgestellt hat, »eminent bürgerliches, leistungsorientiertes Verhalten [ist], das dem spielerischen Genuß des frühen Dilettantismus oppo-

niert«¹⁵ und insofern eine grundlegende Neubewertung des Dilettanten in seiner kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Funktion erforderlich macht. Die entscheidenden Schritte dieser Neubewertung werden durch Goethe und Schiller in ihren Fragmenten *Über den Dilettantismus* vorgenommen.

Das vergnügliche *si diletta* des zumeist adeligen Dilettanten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, der aus Zeitvertreib musiziert oder malt und für den die Kunst aus diesem Grund ein Spiel ist, war zugleich eine positiv konnotierte Auszeichnung. Im Gegensatz zu den *professori*, die die Kunst als Mittel des Gelderwerbs ausübten, also um »Profession zu machen«, betrieben die *dilettanti* die Kunst um ihrer selbst willen – der Zeitvertreib impliziert hier also ein Konzept der Muße, das sich selbstbewusst von den ökonomischen Zwängen der erwerbsmäßigen Professionalität abgrenzt: Nicht allein, dass der Dilettant Zeit und Geld genug hat, die Kunst wirklich nur aus Leidenschaft auszuüben, sondern er kann bei der Kunstausbübung auch jene vornehme Gelassenheit walten lassen, die Baldessare Castiglione mit dem Begriff der *Sprezzatura* zum Ideal des Weltmanns der Renaissance erhebt:¹⁶ die Fähigkeit, seine Aufgaben – auch die Kunstausbübung – virtuos, ohne sichtbare Anstrengung und vor allem ohne Zeitdruck zu bewältigen.

Das von Schiller geforderte *anstrengende Studium* stellt das Gegenmodell dieser Lässigkeit dar. Der wahre Künstler ist engagiert und fleißig, folgt also der bürgerlichen Leistungsethik, auch wenn es ihm bei der Kunst nicht ums Geldverdienen geht. Der Dilettant dagegen scheut die Anstrengung und verwandelt sich vom Weltmann zur *peinlichen Figur*. Dilettantismus wird damit zu einem pejorativ verwendeten Aus- und Abgrenzungsbegriff – und damit perspektivisch zu einer »Sollbruchstelle der Moderne«.¹⁷ Man kann mutmaßen, warum das so ist – ob Goethe und Schiller in ihren Fragmenten *Über den Dilettantismus* womöglich eine Begriffspolitik verfolgen, die, forciert durch die Einführung des Dilettanten als negativer Kontrastfolie, überhaupt erst zur Definition eines ›wahren Kunstbegriffs‹ führen wird.¹⁸ Das ›Wahre‹ wird dabei zum Referenzwert für die neue symbolische Währung der Kunst: Der Counterpart des Dilettanten ist nicht mehr der professionelle Geldverdiener, sondern das von der Natur mit Talent versehene Genie, das bereit ist, für die Ausbildung dieses Talents seine Lebenszeit zu investieren. Die investierte Lebenszeit fungiert dabei gleichsam als Risikokapital, das naturgegebene Genie als Goldschatz und die Anstrengungen des Studiums als Arbeit, die darauf

gerichtet ist, die Gaben der Natur – sofern vorhanden – zu bergen.¹⁹ Die Metapher des »Probiersteins«²⁰ verweist auf den Moment, in dem es festzustellen gilt, ob man ›Gold des Genies‹ oder ›Blendwerk‹ vor sich hat. Interessant ist nun aber, dass offensichtlich der Erfolg des anstrengenden Studiums als »Probierstein« fungiert, obwohl sich Genie ja gerade nicht erarbeiten lässt, sondern eine Gabe der Natur ist. Insofern scheint die Voraussetzung zum ›wahren Künstler‹ zwar tatsächlich seine naturgegebene »disposition de l'esprit«²¹ zu sein, wie es Paul Bourget später dann in anderem Zusammenhang – dem psychologischen Dilettantismus-Diskurs ›um 1900‹ – nennen wird. Allerdings ist Genie nur *eine* Voraussetzung in einem Geflecht von Voraussetzungen (*Genie, Kenntnisse, Fertigkeiten*), die als *dispositive Vernetzung* im Sinne Foucaults zu sehen sind: als Kräfteverhältnisse, die verschiedene, heterogene Elemente – reglementierende Entscheidungen, wissenschaftliche, philosophische, moralische, poetologische Aussagen, aber auch institutionelle Rahmenbedingungen – miteinander verknüpfen und so eine »Ökonomie der Diskurse der Wahrheit« etablieren.²²

Der Ökonomie-Begriff der professionellen Erwerbsmäßigkeit wird hier durch die ökonomischen Implikationen des Dispositiv-Begriffs abgelöst, die aber, wie Agamben gezeigt hat, nicht nur metaphorisch, sondern wörtlich zu deuten sind, nämlich als »Gesamtheit von Praxen, Kenntnissen, Maßnahmen und Institutionen, deren Ziel es ist, das Verhalten, die Gesten und die Gedanken der Menschen zu verwalten, zu regieren, zu kontrollieren und in eine vorgeblich nützliche Richtung zu lenken«.²³

Hier regt sich ein Verdacht: Geht es in Schillers Rede vom »Probierstein« womöglich gar nicht primär um den *Goldstandard des Genies*, sondern vielmehr um das Prüfverfahren, mit dem sich der Goldgehalt (sofern vorhanden) feststellen lässt? Der Umstand, dass Dilettantismus von Goethe und Schiller explizit auf einen Mangel an Kenntnissen und Fertigkeiten zurückgeführt wird, obwohl sie zugleich stillschweigend voraussetzen, der wahre Grund für die Nichtqualifikation zum wahren Künstler sei schlicht ein Mangel an Genie, offenbart dabei nicht nur den ideologischen Charakter des klassischen Kunstdiskurses um 1800; er offenbart vor allem, dass es im Dilettantismus-*Diskurs* um die strategische Rekonfiguration einer Argumentation geht, bei der gar nicht die *naturgegebene Disposition* des Genies, sondern der *institutionell-dispositive Charakter* des anstrengenden Studiums als Verfahren der Selbstprüfung im Mittelpunkt diskursiver Auseinandersetzung steht. Damit dieses Prüfverfahren als Probierstein des

Kunstgenies funktionieren kann, muss es auf eine Art Mängelliste rekurren, aus der sich Kriterien ableiten lassen, um die ethischen, technischen und konzeptionellen Defizite des Dilettanten markieren zu können.

Ethisch: Der Dilettant meint es nicht ernst, er erfüllt nicht die Ernsthaftigkeitsbedingung einer Autonomieästhetik, die nur *den* als Mitglied akzeptiert, der bereit ist, Aufwand zu treiben, ein Studium zu absolvieren, das *Anstrengung und Ernst erfordert*, und letztlich den totalitären Anspruch erhebt, man solle sein ganzes Leben, seine ganze Kraft, an die Kunst wenden.

Das *technische* Defizit des Dilettanten betrifft all jene performativen Aspekte, bei denen es um Fertigkeit geht, bestimmte Verkörperungsbedingungen zu erfüllen. Damit ist das Ausführen und Ausüben als künstlerischer Akt angesprochen, durch den die mediale Verkörperung einer Idee, eines Konzepts – aber auch die Aufführung einer Partitur oder eines Textes – vollzogen wird. Sein Nicht-Genügen auf dieser Ebene lässt den Dilettanten sozusagen als *Performanz-Pfuscher*²⁴ erscheinen, weil er die notwendigen technischen Erfüllungsbedingungen der Kunst als ›bloß Spielender‹ unterbietet – wenn nicht sogar außer Kraft setzt. Er nimmt – und dies betrifft schon das *konzeptionelle* Defizit – die ›Mindeststandards‹ der Kunstaübung nicht ernst, womöglich kennt er sie nicht einmal, weil ihm der Begriff der ›wahren Kunst‹ fehlt – und mithin der Maßstab, an dem sich eine kunstgemäße Ausübung zu orientieren hat. Mit anderen Worten: Folgt man Goethe und Schiller, dann scheitert der Dilettant sowohl auf der Leistungsebene der kunstgemäßen *Performanz*, als auch auf der kunsttheoretischen Ebene einer *meta-performativen Reflexion* auf die Gelingensbedingungen der Kunstaübung.

Wie kompensiert der ›klassische‹ Dilettant dieses dreifache Defizit? Die Antwort von Goethe und Schiller lautet: durch sein rezeptionsästhetisches Vermögen, nämlich durch seine leidenschaftliche Empfindungsfähigkeit – »Leidenschaft statt Ernst«.²⁵ Für den Dilettanten werden die Kunst-Empfindungen, die er als rezeptive Instanz erlebt, zum Ersatz, zum Lückenbüsser für sein fehlendes handwerkliches Können und konzeptionelles Wissen. Eben deshalb deutet er seine *rezeptive* Empfindungsfähigkeit als Indiz für seine *produktive* Schaffenskraft. In diesem Sinne schreiben auch Goethe und Schiller:

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduciren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit

den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.²⁶

Das Missverständnis, dem der Dilettant aufsitzt, besteht also darin, dass er die rezeptive Kraft des Liebhabers der Kunst mit der produktiven Kraft des Künstlers verwechselt. Schiller und Goethe nehmen damit all jene Dilettanten ins Visier, die einen unangemessenen, anmaßenden Geltungsanspruch erheben; die aufgrund ihrer Empfindungs- und Begeisterungsfähigkeit für die Kunst behaupten, die Begabung zum Künstler zu besitzen. Eine Haltung, die in Goethes *Werther* anklingt, wo uns die gerade erwähnte poetische Anmaßung begegnet, die den Geruch der Blume für die Blume selbst nimmt, wenn Werther angesichts eines überschwänglich empfundenen, »süßen Frühlingsmorgens« schreibt:

Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken [...].²⁷

Diese Worte sind ein Indiz dafür, dass hier die Empfindungsfähigkeit offensichtlich an die Stelle der künstlerischen Schaffenskraft tritt. Werther *fühlt* sich gerade in dem Moment als großer Künstler, in dem er künstlerisch *nicht* produktiv ist. Das heißt, er sieht das »an das Gefühl Sprechende«, das die »letzte Wirkung aller poetischen Organisationen« ist, als das Wesen der Kunst an, »welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt«.²⁸ Das Missverständnis, dem der Dilettant aufsitzt, besteht so besehen in einer *performativen Aufwandsdifferenz*: zu viel gefühlte Kunstwirkung, zu wenig geschaffenes Kunstwerk.

II Was können und was wissen die Künste?

Es ist kein Geheimnis, dass die Frage nach den Bedingungen ›wahrer‹ Künstlerschaft auch nach dem ›klassischen‹ Dilettantismus-Diskurs virulent geblieben ist – vor allem mit Blick auf die *Fertigkeiten* und *Kenntnisse*, deren es bedarf, um als Künstler gelten zu können. Das *re-entry* der klassischen Debatte um den Dilettantismus berührt dabei nicht nur das Problem, wie sich künstlerische Professionalität unter den Vorzeichen der Moderne angemessen definieren lässt, sondern bringt auch einen erweiter-

ten Wissensbegriff in Anschlag, der das umfasst, was Gilbert Ryle als »knowing how«²⁹ und Michael Polanyi als »tacit knowledge«³⁰ bezeichnet haben. In beiden Fällen handelt sich um ein Erfahrungswissen, das durch langwierige Lernprozesse erworben wurde, also durch Einübung entstanden ist – insofern handelt es sich um ein tätiges *Wissen*, das zugleich ein *Können* ist. Umgekehrt gilt: Jedes Können impliziert technisches Wissen, das performativ zur Anwendung kommt und sich zugleich, sozusagen symptomatisch, an den Produkten des performativen Vollzugs zeigt. Hier begegnet uns die eingangs von Sulzer eingeführte Unterscheidung zwischen *Kenntnissen* und *Fertigkeiten* wieder, die durch den Begriff der Übung miteinander verklammert sind.

Das, was bei Sulzer, Goethe und Schiller als *Übung* respektive als *Studium* bezeichnet wurde, ist ein Lernzusammenhang, in dem – sofern es die produktionsästhetische Dimension betrifft – *know how* erworben wird. Im Fall der Übung handelt es sich um den produktiven Modus eines *gewusst wie*, also um das Erlernen einer praktischen Fertigkeit, die denjenigen, der diese Fertigkeiten eingeübt hat und nun nach Belieben über sie verfügen kann, als ›Könnler‹ auszeichnen. Im Fall eines akademischen Studiums handelt es sich um den rezeptiven Modus eines *gewusst wie*, also um einen Prozess, in dessen Verlauf man geübt hat, wie man Beurteilungsmaßstäbe angemessen auf Phänomene der sinnlichen Wahrnehmung anwendet. Wer über ein solchermaßen trainiertes Urteilsvermögen verfügt, ist ein ›Kenner‹.

Interessanterweise begegnen uns beide Formen des *know how* bei Polanyi wieder, nämlich in Form von *Skill* und *Connoisseurship*: *Skills* sind technische Fähigkeiten »acquired through practical experience«,³¹ die durch praktische Übungen zur Könnerschaft führen. *Connoisseurship* bezeichnet Kennerschaft, die durch eine Übung des Urteilsvermögens zustande kommt.³²

Weder für das Erwerben von *Skills* noch für das Erreichen einer *Connoisseurship* reicht es aus, ein Lehrbuch zu lesen oder expliziten Handlungsanweisungen zu folgen, sondern man wird, wie Polanyi schreibt, »under the guidance of a master«³³ zu einem Könnler respektive zu einem Kenner. Dabei fasst er beide Modi des *tacit knowledge* als Filiationen eines *personal knowlege*: eines Wissens also, das durch Training erworben wird, dessen Erfolg von persönlichen Faktoren wie Anstrengung (Stichwort *Studium*) oder Begabung (Stichwort *Genie*) abhängig sind.

Bemerkenswerterweise bildet diese Auffassung von *personal know-*

ledge auch die Grundlage für das professionelle Wissen eines Fachmanns. So schreibt Ernst Mach in seiner berühmten Studie *Erkenntnis und Irrtum* aus dem Jahr 1905:

Jeder Beruf hat seine eigenen Begriffe. Der Musiker liest seine Partitur, so wie der Jurist seine Gesetze, der Apotheker seine Rezepte, der Koch sein Kochbuch, der Mathematiker oder Physiker seine Abhandlung liest. Was für den Berufsfremden ein leeres Wort oder Zeichen ist, hat für den Fachmann einen ganz bestimmten Sinn, enthält für ihn die Anweisung zu genau begrenzten psychischen oder physischen Tätigkeiten, welche ein psychisches oder physisches Objekt von ebenso umschriebener Reaktion in der Vorstellung zu erzeugen oder vor die Sinne zu stellen vermag, *wenn* er die betreffenden Tätigkeiten *wirklich* ausführt. Hierzu ist es aber unerlässlich, daß er die genannten Tätigkeiten *wirklich geübt*, und sich in denselben die nötige Geläufigkeit erworben, daß er in dem Beruf *mit gelebt* hat. Bloße Lektüre erzieht ebensowenig einen Fachmann, wie das bloße Anhören einer noch so guten Vorlesung.³⁴

Der wissenschaftliche Fachmann erweist sich so besehen als »Performanz-Experte«,³⁵ der in der Lage ist, die »eigenen Begriffe« seines Gebiets mit einem »ganz bestimmten Sinn« zu versehen, weil er durch lange Übung gelernt hat, bestimmte fachspezifische Verfahren anzuwenden. Das entscheidende Differenzkriterium stellt dabei das dar, was Mach als »Geläufigkeit« bezeichnet. Die Geläufigkeit stellt gewissermaßen die praxeologische Verklammerung zwischen Können und Wissen sicher. Man könnte sogar noch einen Schritt weitergehen und sagen: Der Fachmann unterscheidet sich vom Nicht-Fachmann gar nicht unbedingt dadurch, dass sein explizites Wissen größer wäre, sondern durch eine größere Geläufigkeit, also durch die Zeit, die er für das Einüben und Ausüben aufgewendet hat. So besehen wird die Grenze zwischen Fachmann und Nichtfachmann – ebenso wie die Grenze zwischen wahrem Künstler und Dilettanten – wesentlich durch eine *Aufwandsdifferenz* definiert.

Dabei kommt ein Aspekt des *tacit knowledge* ins Spiel, der sowohl für die Geläufigkeit des Fachmanns in epistemischen Kontexten, als auch für die Geläufigkeit der Könner und Kenner in Kunst-Kontexten ausschlaggebend ist: Nach Polanyi ist all unser *personal knowing* »intrinsically guided by impersonal standards of valuation«.³⁶ Das Ausbilden einer Fertigkeit im Sinne des *Skills* markiert die erste Ebene des *tacit knowing*, das auf einen bestimmten Zweck abzielt und dabei zugleich von einer zweiten

Ebene her bewertet wird, denn: »The economical and effective achievement of this purpose sets a *standard* for our skill.«³⁷ Vor dem Hintergrund dieses gleichsam *implizit erworbenen* ökonomischen Standards werden dann die nötigen Handlungsschritte (sprich: Techniken) ausgewählt, als »elements of a successful performance«.³⁸

Eine etwas andere Form von *tacit knowledge* wird bei Prozessen des Erkennens und Verstehens mobilisiert. Hier geht es weniger darum, zweckdienliche Handlungselemente auszuwählen, um ökonomisch eine gelingende Performance zu ermöglichen, sondern es geht darum, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte einer Technik auszurichten, die sich in der Praxis stillschweigend als beurteilungsrelevant erwiesen haben: »the effort involved in acquiring such knowledge may be said to be guided by our attention«.³⁹ Mit anderen Worten: der Köhner entwickelt ein produktives technisches *know how* für das ökonomische Erreichen von optimalen Aufmerksamkeitseffekten. Im ersten wie im zweiten Fall werden Standards der *Aufwandsökonomie* und der *Aufmerksamkeitsökonomie*⁴⁰ in Anschlag gebracht. Die Wechselwirkung, ebenso wie die Spannung dieser beiden Ökonomien konfiguriert stillschweigend verschiedene Formen impliziten Wissens – sie konfiguriert aber auch, wie wir gleich sehen werden, bestimmte Konzepte der ›wahren Kunst‹ und des ›wahren Künstlers‹.

III Was sind Dispositive der Kunst?

In seinem Essay *Dispositive der Macht* hat Michel Foucault den Begriff des »strategischen Dispositiv« mit dem Begriff der *episteme* gekoppelt, um Diskurse der Wahrheit beschreiben zu können:

Die *episteme* ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu scheiden.⁴¹

Dabei geht Foucault – wie bereits angedeutet – davon aus, dass das Dispositiv eine implizit wirksame Machtstrategie ist, getrieben durch eine »Ökonomie der Diskurse der Wahrheit«,⁴² nämlich eine Strategie, die die Suche nach der Wahrheit »institutionalisiert und professionalisiert«.⁴³ Vielleicht könnte man auch sagen: Dispositive entstehen durch die Wechselwirkung von impliziten (durch Ökonomieprinzipien forcierten) und expliziten

(durch Institutionen formulierten) Standards im Kontext von wissenschaftlichen, philosophischen, moralischen, poetologischen – aber natürlich auch journalistischen Diskursen.⁴⁴

Ich möchte versuchen, diese Vermutung auf den Begriff der ›wahren Kunst‹ anzuwenden, der ja, wie man bei Goethe und Schiller sehen konnte, in vielerlei Hinsicht auch ein Diskurs der Wahrheit ist und damit einer ›Ökonomie der Diskurse der wahren Kunst‹ gehorcht. So wie das epistemische Dispositiv das wissenschaftlich Qualifizierbare *strategisch* vom Nichtqualifizierbaren scheidet, so gibt es auch *Dispositive der Kunst*, die Argumentationen und Entscheidungshilfen (im Sinne von ›institutionalisierten Probersteinen‹) bereitstellen, um zu prüfen, was als Kunst gelten darf und was nicht. Dabei kommt es zu unterschiedlichen Zeiten zu unterschiedlichen Grenzbestimmungen.

Wenn man derart bestimmte Dispositive der Kunst annimmt, dann äußern sie sich, mit Foucault zu sprechen, in »Positionswechseln und Funktionsveränderungen«,⁴⁵ vor allem aber in »Strategien von Kräfteverhältnissen«, die bestimmte »Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden«.⁴⁶ Etwas weniger abstrakt ausgedrückt: Dispositive der Kunst implizieren historisch konfigurierte Machtspiele, in denen es um Fragen der begrifflichen Deutungshoheit und der institutionellen Zugangsbedingungen geht.

Wie funktionieren diese Dispositive der Kunst? Sie funktionieren zunächst einmal als *Diskurse*, die, wie man bei Goethe und Schiller sehen konnte, bestimmte Praktiken, bestimmte Formen der Ausführung und der Ausübung als ungültig disqualifizieren. Eben deshalb wird der Dilettant als Pfuscher aus dem ›heiligen Bezirk‹ der wahren Kunst ausgeschlossen.

Dispositive der Kunst funktionieren aber auch so, dass sie, wie bei Ryle und Polanyi zu sehen war, immer schon die Übung bestimmter Fertigkeiten voraussetzen und an implizit mitgegebene Standards rückbinden, etwa an die erwähnten Standards der Aufwandsökonomie und der Aufmerksamkeitsökonomie. Das heißt, hier werden Dispositive der Kunst sowohl im Rahmen der Produktion als auch im Rahmen der Rezeption als Rekurs auf *technisches* und *performatives know how* wirksam.

Schließlich gibt es die Möglichkeit, sowohl auf der diskursiven als auch auf der technisch-performativen Ebene, Standards neu zu definieren – und damit die dispositiven Kriterien der Qualifikation respektive Disqualifikation zum ›wahren Künstler‹ zu verändern.⁴⁷ »Sei es«, wie Foucault mit Bezug auf die *Dispositive der Macht* schreibt, »um sie in diese oder jene

Richtung auszubauen; sei es, um sie zu blockieren oder zu stabilisieren«. ⁴⁸ Hier funktioniert das Dispositiv gewissermaßen als *Relais* zwischen der diskursiven und der performativen Ebene, nämlich als Relais einer strategischen (und damit fast immer auch politischen) Weichenstellung, durch die Zugangsbedingungen definiert und Standpunktwechsel initialisiert werden.

Dieser Aspekt des Dispositivs der Kunst steht unter dem Vorzeichen der Konfiguration – genauer gesagt: unter dem Vorzeichen *konfigurierender Konzepte*. So stellt das, was Sulzer, Goethe und Schiller als ›wahren Kunstbegriff‹ bezeichnet haben, ein *programmatisch konfigurierendes Konzept* dar, das als *Dispositiv der Kunst* fungiert, insofern es bestimmte Ausschlusskriterien (im Sinne von Schillers ›Probierstein‹), aber auch bestimmte Anforderungsprofile (etwa das Vorhandensein von ›naturgegebenem‹ Talent) impliziert. ⁴⁹

Wenn wir das *Konfigurieren* als Operation eines *Dispositivs der Kunst* auffassen, dann könnten wir nun aber auch versuchen, die historischen Varianzen von Kunstbegriffen zu beschreiben – zum Beispiel, indem wir Kunstbegriffe als *konzeptionelle Konfigurationen* begreifen, die zum einen durch die Gewichtung der Aspekte *Genie*, *Kenntnis* und *Fertigkeit* und zum anderen durch die Wechselwirkung von Aufwandsökonomie und Aufmerksamkeitsökonomie bestimmt werden.

Für die klassische Kunstauffassung um 1800 wäre ein konfigurierendes Konzept das der *Vollkommenheit*, unter das sich sowohl die Anforderung handwerklicher Fertigkeiten als auch der Bezug zu einem naturgegebenen Talent fassen lassen, die gemeinsam zur Ausbildung eines ›wahren Kunstbegriffs‹ führen. Im Verbund werden hier Aspekte der Aufwandsökonomie thematisch – so, wenn es in den *Fragmenten* heißt, der Dilettant scheue »das Gründliche« und »überspring[e] die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen«. ⁵⁰ Vollkommenheit als konfigurierendes Konzept eines klassischen Kunstkonzepts fordert mithin ein *matching* von performativen Ausführungsweisen und gesetzten konfigurierenden Konzepten. Kunst ist demzufolge eigentlich nur das, was sich unter einen dogmatisch gesetzten Kunstbegriff subsumieren lässt. Das Wissen dieser Kunst ist das Wissen um die Gelingensbedingungen der Subsumtion unter den ›wahren Kunstbegriff‹.

Für die moderne Kunstauffassung kann man dagegen eine grundlegende Neuausrichtung der konfigurierenden Konzepte beobachten: Der Orientierungspunkt ist nicht mehr ein dogmatisch gesetztes Konzept wie

die *Perfektion*, sondern die *Provokation* der jeweils herrschenden konfigurierenden Konzepte in Form eines performativen *making*: Ärger machen, Aufmerksamkeit erregen, sich für das Neue, das Unbekannte interessieren, das gerade nicht ins bestehende Kunstsystem passt – ja, moderne Kunst zielt auf eine strategische »De-Professionalisierung«⁵¹ des Systems Kunst.

In ebendiese Richtung weist Willi Baumeister, einer der Protagonisten der abstrakten Malerei nach 1945, in seiner Abhandlung *Das Unbekannte in der Kunst*, wenn er schreibt:

Das originale Produzieren beruht nicht auf vergleichbarem Können, der originale Künstler kann in diesem Sinne im hohen Zustand nichts. [...] Nur auf diese Weise findet er bisher Unbekanntes, Originales. Das Genie ›kann‹ nichts und nur damit alles.⁵²

An dieser Passage lässt sich eine dispositive Neukonfigurierung des Konzepts Kunst erkennen, die innerhalb der Trias *Genie*, *Kenntnis* und *Fertigkeiten* die Relevanz der ›Fertigkeiten‹ abwertet und die Relevanz des ›Genies‹ aufwertet, also einen strategischen Positionswechsel im Dispositiv der Kunst vornimmt. Ein Künstler, der sich stets innerhalb eines routinieren Könnens bewegt, verzichtet auf die Möglichkeit zu erkunden, wie er etwas Neues hervorbringen kann – etwas, »wozu sich [noch] keine bestimmte Regel geben lässt«,⁵³ wie es in Kants *Kritik der Urteilskraft* mit Blick auf das Genie heißt. Anders als um 1800, wo die Devise verkürzt lautet: *Kunst setzt zwar Genie voraus, braucht aber vor allem Können (und Wissen)*, emanzipiert sich die Kunst der Moderne von den Direktiven der Könnerschaft. *Kunst setzt zwar auch Können voraus, braucht aber vor allem Genie (und Wissen)*. Dabei ist klar: Neues entsteht nicht durch Vervollkommnung, sondern durch Verabschiedung und Aufbruch. Das beinhaltet Brüche mit der Tradition im Sinne eines radikalen, provokativen Positionswechsels: sei es als Emanzipation der modernen Kunst von den Direktiven der Könnerschaft, also vom *Prinzip Handwerk*; sei es in Form eines strategischen Verlernens dessen, über das man im Modus des *knowing how* stillschweigend verfügt.

So stellt Markus Lüpertz, ehemaliger Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie und erfolgreicher Gegenwartsmaler, im Rahmen einer Rede für Studienanfänger im Jahr 1994 die Frage: *Muß man Kunst können?* Seine Antwort lautet: Nein!

Könnte man Kunst lernen, könnte man Kunstkönnen lernen, gäbe es keine Künstler, sondern Könner. Verzeihen Sie mir den kleinen Scherz: Wir hießen nicht Künstler, sondern ›Könnstler‹.⁵⁴

Damit folgt Lüpertz der gleichen Tendenz, die sich schon bei Baumeister beobachten ließ, nämlich den Aspekt des technisch-performativen Könnens aus dem Zentrum des Kunstbegriffs zu rücken und stattdessen die Relevanz des Genies als *dispositiven Faktor* zu betonen. In ebendiesem Sinne schreibt Lüpertz: »Ich bin ein Mann ohne jedes handwerkliche Geschick, aber mit großer Begabung.«⁵⁵ Allerdings wird der dispositive Faktor ›Genie‹ erst durch seine Positionsbestimmung im Dispositiv der Kunst relevant, wobei diese Positionsbestimmung nichts mehr mit der ›Goldwährung‹ der naturgegebenen Begabung zu tun hat, sondern mit dem relationalen Wert eines Kunst-Konzepts im Rahmen einer Ökonomie der Kunst-Diskurse.

IV Schluss

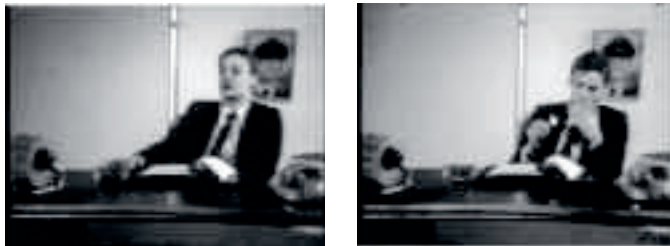
Halten wir fest: Zum ›wahren‹ Künstler der Moderne qualifiziert man sich nicht mehr dadurch, dass sich die eigene Kunstausbübung unter einen allgemeinen, ›wahren Kunstbegriff‹ subsumieren lässt. Der wahre Künstler der Moderne ist vielmehr einer, der in Kenntnis aller bisher gültigen Kunstbegriffe diese zu negieren und zu rekonfigurieren weiß. Das heißt, mit Niklas Luhmann zu sprechen: »Als Kunstwerk gilt, was den Begriff der Kunst in Frage stellt.«⁵⁶ Das konfigurierende Konzept des Dispositivs der modernen Kunst besteht demnach darin, sich in den Dienst einer Aufmerksamkeitsökonomie zu stellen, die unermüdlich nach Neuem sucht und zugleich die Gültigkeit des bereits Gekonnten und Gewussten immer wieder aufs Neue hinterfragt. Dies ist im Grunde die Ausgangsgeste der meisten Avantgarden – vom *Dadaismus* über die *Popart* bis hin zur *Punkmusik*.

Mit der damit implizierten Paradoxie, dass gerade das, was bisher nicht als Kunst galt, das Potential hat, zur neuen Kunst zu werden, stellt sich auch die Frage: Welche Rolle spielt hierbei der Dilettant? Eine mögliche Antwort wäre: Er übernimmt als selbstbewusster Nichtkönner eine *Relais-Funktion*, insofern moderne Kunst-Konzepte darauf abzielen, den Begriff der Kunst in Frage zu stellen, um so die Voraussetzung für das Entstehen von neuer Kunst zu schaffen. Der Dilettant, der im Rahmen bisher gültiger

Kunstbegriffe als peinlicher *Performanz-Pfuscher* erschien, erweist sich mit Blick auf das Konfigurieren neuer Kunstbegriffe als ein *agent provocateur* mit Pfadfinderqualitäten. Indem er die gültigen Kunstbegriffe und Standards in Frage stellt, verlässt er die bereits etablierten Gleise der akzeptierten Kunst und begibt sich ins »wilde Außen«⁵⁷ der Nicht-Kunst, um neue Wege der Kunstaübung und neue Weisen der Konfiguration von Kunstbegriffen zu erkunden.

Dabei erscheint der Dilettant als Figur, die das stillschweigend als gültig vorausgesetzte implizite *background knowledge* der Künste respektive das, was Goethe und Schiller als ›notwendige Kenntnisse‹ bezeichnet haben, durch sein provokantes Unterbieten der gültigen Standards überhaupt erst *explizit* macht: etwa, indem er strategisch-dispositiv die Aufwandsökonomie gegen die Aufmerksamkeitsökonomie ausspielt.

Ebendies hat Martin Kippenberger in vielen seiner Projekte getan: Er hat sich zu einer Kunstfigur des Nichtkönners stilisiert, die die ›klassischen‹ Standards der ›wahren Kunst‹ *negiert* und die Sollbruchstellen der Moderne *markiert*.



So bekennt Kippenberger in einer Filmdokumentation freimütig:

Die einen reden – das mache ich auch mit Vorliebe. Lieber als malen – das dauert zu lange, deswegen habe ich es auch sein lassen. Lieber reden. Reden kommt gut. [zündet sich langwierig eine Zigarette an]. Was das mit der Kunst zu tun hat? Wüsst ich nich....⁵⁸

Die freche Aussage, ihm dauere das Malen zu lange, ist eine klare Absage an die klassische Maxime, die Kunstaübung habe gründlich, anstrengend und ernsthaft zu sein. Hier bemerken wir eine Reprise des Konzepts der *sprezzatura*, das jedoch durch das Infragestellen des Kunstbegriffs eine strategische Radikalisierung erfährt. War es bei Werther das Überwältigtwerden durch die eigene Empfindungskraft, die ihn vom Malen abhielt, so

ist es bei Kippenberger eine abgeklärt zur Schau gestellte Scheu der Anstrengung, die die Kunstausbübung ihm abverlangen würde. Diese Selbstinszenierung als performativer *under-achiever* hat jedoch – anders als bei Werther – eine strategische Funktion: Sie will Aufmerksamkeit erregen, indem sie das *Ungründliche* zum Programm macht: *Heute Denken, morgen fertig*.

Der Umstand, dass sich auch bereits anerkannte Künstler als Dilettanten in Szene setzen, um durch Provokation Aufmerksamkeit zu erregen oder um Kunstbegriffe in Frage zu stellen, zeigt, dass dieser *strategische Dilettantismus* im modernen Kunstsystem eine zentrale Funktion hat: Er provoziert ein *reflexives Wissen* der Künste über die Standards der Kunstbeurteilung und der Kunstausbübung, das zum Pendant jener *notwendigen Kenntnisse* wird, die Goethe und Schiller vom wahren Künstler forderten. Dabei tritt der strategische Dilettant zum einen als Verneiner bisher gültiger Regeln des Kunstsystems auf, zum anderen manövriert er sich in eine Position, die bisher dem Genie vorbehalten war, nämlich etwas Neues hervorbringen, wozu es im bestehenden Kunstsystem *noch keine bestimmte Regel* gibt. Dergestalt wird der Dilettant als *agent provocateur* zu einem Agenten der Rekonfiguration etablierter Kunstbegriffe und nimmt in dieser Funktion eine gleichberechtigte Position neben dem anerkannten Künstler ein. Zugleich markiert dieser strategische Dilettant eine Positionsveränderung im System Kunst, durch die neue Prioritäten gesetzt werden: Der poetische Akt des Hervorbringens eines Kunstwerkes – und mit ihm die Standards einer ›kunstgemäßen Ausführung‹ – tritt in den Hintergrund zugunsten eines Akts der Provokation des Kunstsystems in Form einer Negation geltender Standards durch den Künstler, der sich als Dilettant in Szene setzt – und gleichwohl als ›wahrer Künstler‹ Anerkennung finden will.

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich 2008.
Austin, John L.: *How to do Things with Words, The William James Lectures delivered at Harvard University on 1955*, Cambridge – Massachusetts 1975 (1962).
Baumeister, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947.
Becker, Howard: *Art Worlds*, Berkeley u. a. 2008.
Blehschmidt, Stefan/Andrea Heinz: *Dilettantismus um 1800*, Heidelberg 2007.
Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*, Paris 1899.
Castiglione, Baldassare: *Il Libro del Cortegiano* (1528), Turin 1965.

- Fleming, Paul: *Exemplarity and mediocrity. The art of the average from bourgeois tragedy to realism*, Stanford 2009.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1991.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 1998.
- Goethe, Johann Wolfgang/Friedrich Schiller: »Über den Dilettantismus« (1799), in: *Sämtliche Werke. Ästhetische Schriften 1771–1805*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, Bd. 18, S. 739–785.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther* (1774), in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt am Main, Bd. 8.
- Graw, Isabelle: »Neuerdings nur mit Signet«. Interview von Isabelle Graw mit Markus Lüpertz«, in: *Artis – Zeitschrift für neue Kunst*, 44 (1992) Februar, S. 38–43.
- Hacker, Winfried: *Diagnose von Expertwissen*. [Vorgelegt am 10. Februar 1995], Berlin 1996.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt am Main 1974.
- Kerscher, Julia: *Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik. Erscheinungsweisen des Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Carl Einstein und Thomas Bernhard*, Göttingen 2016.
- Kobel, Jörg: *Kippenberger – der Film*. Absolut Medien. Berlin 2007.
- Leistner, Simone: »Dilettantismus«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart u. a. 2001, Bd. 2, S. 63–87.
- Luhmann, Niklas: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Frankfurt am Main 1995, Bd. 4.
- Lüpertz, Markus: »Muss man Kunst können?«, in: *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf* (1994), Heft 4, S. 17–27.
- Mach, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum*, Leipzig 1917.
- Moulin, Raymonde: »De L'artisan au Professionnel: L'artiste«, in: *Sociologie Du Travail* 25 (1983), Heft 4, S. 388–403.
- Polanyi, Michael: *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, London 1958.
- Polanyi Michael/Harry Prosch: *Meaning*, Chicago 1975.
- Rosenbaum, Alexander: *Der Amateur als Künstler. Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Berlin 2010.
- Ryle, Gilbert: »Knowing How and Knowing That: The Presidential Address«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*, 46 (1945–1946), S. 1–16.
- Schiller, Friedrich: »Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen«, in: *Schillers Werke*, hg. v. Norbert Oellers, Weimar 1963, Bd. 21, S. 3–27.
- Stanitzek, Georg: »Dilettant«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft A–G*, hg. v. Klaus Weimar/Harald Fricke, 3. Aufl. Berlin 1997, S. 364–366.
- Stanitzek, Georg: »Über Professionalität«. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 43 (1996), Heft 4, S. 18–26.
- Sulzer, Johann Georg: »Kenner«, in: ders: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1774, Bd. 2, S. 572.
- Sulzer, Johann Georg: »Studium«, in: ders: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1774, Bd. 2, S. 1115.
- Wirth, Uwe: »Der will bloß spielen! Der Dilettant und die schöne Theorie«, in: *The Beauty of Theory. Zur Ästhetik und Affektökonomie von Theorien*, hg. v. Joachim Küpper, Markus Rautzenberg u. a., Paderborn 2013, S. 137–148.

- Wirth, Uwe: »Dilettantenarbeit – Virtuosität und performative Pfscherei«, in:
Genie – Virtuose – Dilettant: Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik,
 hg. v. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann, Würzburg 2011, S. 277–288.
- Wirth, Uwe: »Dilettantische Konjekturen«, in: *Dilettantismus als Beruf. Professional
 Dilettantism*, hg. v. Safia Azzouni und Uwe Wirth, Berlin 2010, S. 11–30.

Anmerkungen

- 1 Sulzer: »Studium«, S. 1115.
- 2 Ebd.
- 3 Sulzer: »Kenner«, S. 572.
- 4 Ebd., S. 573.
- 5 Ebd., S. 572.
- 6 Stanitzek: »Dilettant«, S. 365.
- 7 Goethe/Schiller: »Über den Dilettantismus«, S. 780f.
- 8 Vgl. hierzu Rosenbaum: *Der Amateur als Künstler*.
- 9 Schiller: »Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen«, S. 19 ff.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Goethe/Schiller: »Über den Dilettantismus«, S. 746.
- 13 Ebd., S. 781.
- 14 Ebd., S. 747.
- 15 Leistner: »Dilettantismus«, S. 78. Vgl. hierzu den von Stefan Blechschmidt und
 Andrea Heinz herausgegebenen Band *Dilettantismus um 1800*. Heidelberg 2007, der
 unterschiedliche Facetten dieser Entwicklung beleuchtet.
- 16 Vgl. Castiglione: *Il Libro del Cortegiano* (1528), S. 44 f.
- 17 Stanitzek: »Über Professionalität«, S. 19.
- 18 Vgl. Fleming: *Exemplarity and mediocrity*, S. 83.
- 19 Vgl. Schiller: »Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen«,
 S. 20, wo im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Dilettanten tatsächlich ein
 »Bergwerks-Szenario« beschrieben wird.
- 20 Ebd., S. 19.
- 21 Bourget: *Essais de psychologie contemporaine*, S. 55.
- 22 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 120.
- 23 Agamben: »Was ist ein Dispositiv?«, S. 24.
- 24 Vgl. Austin: *How to do Things with Words*, wo er eine Form des Nichtgelingens
 von Sprechakten mit der Formulierung »we muff the execution« (S. 17) beschreibt.
- 25 Goethe/Schiller: »Über den Dilettantismus«, S. 780.
- 26 Ebd., S. 778.
- 27 Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, S. 15. Vgl. hierzu auch Rosenbaum:
Der Amateur als Künstler, S. 137.
- 28 Goethe/Schiller: »Über den Dilettantismus«, S. 778.
- 29 Ryle: »Knowing How and Knowing That: The Presidential Address«, S. 15
- 30 Polanyi: *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, S. 62.
- 31 Polanyi/Prosch: *Meaning*, S. 31.
- 32 Ebd., S. 43.
- 33 Polanyi: *Personal Knowledge*, S. 54.
- 34 Mach: *Erkenntnis und Irrtum*, S. 130.

- 35 Hacker: Diagnose von Expertenwissen, S. 6.
- 36 Polanyi/Prosch: *Meaning*, S. 42 ff.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Vgl. Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf.
- 41 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 124.
- 42 Ebd., S. 76.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., S. 120.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 123.
- 47 Vgl. hierzu Becker: *Art Worlds*, der nicht nur den problematischen Charakter jeder konventionellen Definition von Standards betont, sondern auch den weiter oben betonten Aspekt der Selbstorganisation des ›Systems Kunst‹ betont (S. 38).
- 48 Foucault: *Dispositive der Macht*, S. 123.
- 49 Der Begriff der ›Konfiguration‹ umfasst dabei auch jene kontingenten Momente, die in anderen Ansätzen als ›Konstellation‹ bezeichnet werden. Vgl. hierzu: Kerscher: *Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik*. S. 31 f.
- 50 Goethe/Schiller: »Über den Dilettantismus«, S. 746.
- 51 Vgl. hierzu Moulin, »De L'artisan au Professionnel: L'artiste.«, S. 394.
- 52 Baumeister: *Das Unbekannte in der Kunst*, S. 155.
- 53 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 242.
- 54 Lüpertz: »Muss man Kunst können?«, S. 18.
- 55 Graw: »›Neuerdings nur mit Signet‹. Interview von Isabelle Graw mit Markus Lüpertz«, S. 40.
- 56 Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, S. 97.
- 57 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 25.
- 58 Kobel: *Kippenberger – der Film*.