

Uwe Wirth

„Dilettantenarbeit“ – Virtuosität und performative Pfuscherei

Im 48. Kapitel von Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* lesen wir folgende Beschreibung des deutschen Finanzmagnaten und ‚Großschriftstellers‘ Paul Arnheim:

Die Ausflüge in Gebiete der Wissenschaften, die er unternahm, um seine allgemeinen Auffassungen zu stützen, genügten freilich nicht immer den strengsten Anforderungen. Sie zeigten wohl ein spielendes Verfügen über eine große Belesenheit, aber der Fachmann fand unweigerlich in ihnen jene kleinen Unrichtigkeiten und Mißverständnisse, an denen man eine Dilettantenarbeit so genau erkennen kann, wie sich schon an der Naht ein Kleid, das von der Hausschneiderin gemacht ist, von einem unterscheiden läßt, das aus einem richtigen Atelier stammt. Nur darf man durchaus nicht glauben, daß das Fachleute hinderte, Arnheim zu bewundern¹.

Auch wenn es so scheinen mag, als werde mit diesem Zitat der Rahmen der romantischen Schöpfungsästhetik gesprengt: Hier klingen einige Leitmotive nach, die ‚um 1800‘ die Auseinandersetzung um den ‚wahren Künstler‘ bestimmen. So könnte man fragen, ob der Großschriftsteller Arnheim in der zitierten Passage nicht nur als Dilettant, sondern auch als Virtuose markiert wird. Als dilettantischer Nicht-Fachmann genügt er nicht immer den „strengsten Anforderungen“, zeichnet sich aber durch ein „spielendes Verfügen“ über sein angelesenes Wissen aus. Deutet der Umstand, dass ihn die Fachleute bewundern, darauf hin, dass Arnheims „spielendes Verfügen“ als virtuose Verbindungsgabe Ansehen findet, auch wenn die Nahtstellen die Dilettantenarbeit erkennen lassen? Und warum wird die Dilettantenarbeit mit der Naht der Hausschneiderin in Analogie gesetzt? Ganz abgesehen davon, dass mit der Maßschneiderei generell das Problem der Angemessenheit aufgeworfen wird: Warum sollte die Hausschneiderin schlechter nähen als das richtige Atelier?

Zum einen könnte man mutmaßen, dass die Hausschneiderin Autodidaktin ist: Sie hat keinen Meisterbrief, besitzt also nicht die institutionelle *professio* der Schneiderzunft.² Zum anderen kann man davon ausgehen, dass im richtigen Atelier mit größerem Aufwand *meisterliche Manufaktur-Arbeit* geleistet wird, wo-

¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1952, S. 191.

² Vgl. Uwe Wirth: „Dilettantische Konjekturen“. In: *Dilettantismus als Beruf. Professional Dilettantism*. Hrsg. von Safia Azzouni und Uwe Wirth. Berlin 2010, S. 11–30, hier S. 24.

möglich unter dem Einsatz von richtigen Maschinen. Das ermöglicht größere Perfektion in technischer Hinsicht. Man könnte die größere Perfektion, die die Nähe des professionellen Ateliers auszeichnet als *quasi-industrielle Virtuosität* bezeichnen. Diese quasi-industrielle Virtuosität wird bei Musil zur Signatur des modernen Fachmanns, des Professionellen, während der Arbeit der Hausschneiderin etwas halb-dilettantisches anhaftet. Unter der Hand deutet sich hier nun allerdings eine Kopplung von gesteigerter technischer Perfektion und Professionalität an, die keineswegs selbstverständlich ist, denn Professionalität hat zunächst einmal nur etwas damit zu tun, dass man mit seiner Arbeit den Lebensunterhalt verdient. In eben diesem Sinne verwenden Goethe und Schiller den Ausdruck „eine Profession machen“ in ihren 1799 gemeinsam verfassten Fragmenten *Über den Dilettantismus*:

Die Italiäner nennen jeden Künstler *Maestro*. Wenn sie einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie *si diletta*.³

Der Dilettant betreibt die Kunst nicht, um mit ihr seinen Lebensunterhalt zu verdienen, sondern um sich zu unterhalten: *Si diletta*. Ihm fehlt die ‚ernste‘ Motivation eines lebensweltlichen Um-Zu-Zusammenhangs.⁴ Insofern betreibt er die Kunst – ebenso wie die Wissenschaft – als „ein Spiel, als ein Zeitvertreib“.⁵ Im Dilettantismus-Diskurs um 1800 (ebenso wie im Dilettantismus-Diskurs um 1900) gibt es zwei Leitmotive, die gewissermaßen konfigurierende Funktion haben: Zum einen die spielerische Einstellung des Dilettanten, zum anderen sein starkes Empfindungsvermögen.

Die spielerische Einstellung des Dilettanten impliziert einen Mangel an Ernsthaftigkeit, der insbesondere dann zu Tage tritt, wenn dieser als „Liebhaber der Künste“ auftritt, „der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will“.⁶ Das von Goethe und Schiller immer wieder betonte Problem des Dilettanten besteht nun aber gerade darin, dass dieser zur Ausübung der wahren Kunst nicht in der Lage ist, denn ihm fehlt es an Kunstfertigkeit – auch in technischer Hinsicht: „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk“.⁷ Mit dieser Analogie wird der Dilettant zu einer defizitären Figur erklärt, zu einer Figur des Nichtgenügens – eine semantische Verschiebung, die um 1800 mit der Einführung des Begriffs ‚Dilettantismus‘ vollzogen wird. Vor dieser Wort-Prägung, die in dieser Form erstmals in den ge-

³ Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller: „Über den Dilettantismus“ (1799). In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke Band 18. Ästhetische Schriften 1771–1805. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 1998, S. 739–785, hier S. 780.

⁴ Vgl. Alfred Schütz: Das Problem der Relevanz. Frankfurt a.M. 1982, S. 78ff.

⁵ Goethe und Schiller: „Über den Dilettantismus“ (Anm. 3) S. 747.

⁶ Ebd., S. 780f.

⁷ Ebd., S. 781.

rade erwähnten Fragmenten *Über den Dilettantismus* auftaucht⁸, gab es in Deutschland allenfalls das Fremdwort *dilettante*, das bei Adelung und Sulzer als Synonym für ‚Liebhaber‘ angeführt wird und mit dem französischen Ausdruck *Amateur* gleichzusetzen ist. Unklar bleibt indes, in welchem Maße das Wort *dilettante* im 18. Jahrhundert tatsächlich gebräuchlich war. So behauptet Vaget, das Wort käme im ganzen 18. Jahrhundert „noch sehr selten“ vor⁹, und zwar nicht nur im Deutschen, sondern auch im Italienischen. Gestützt wird diese Auffassung durch die Antwort Joseph Jagemann – seines Zeichens Weimarer Bibliothekar und Verfasser eines italienisch-deutschen Wörterbuchs – auf eine Anfrage Goethes vom Juni 1799:

Dilettante, in so fern es den Begriff eines Kenners der schönen Künste bezeichnet, ist nicht alt, wie Euer Hochwohlgeboren bemerkt haben. [...] *Dilettante*, als Liebhaber genommen gründet sich auf ältere Schriften, wo *dilettare* [...] *Vergnügen haben*, bedeutet.¹⁰

Worin unterscheidet sich diese ältere von der neueren Bedeutung? Die Definition „Kenner der schönen Künste“ impliziert eine Verengung des Begriffs *Dilettant* auf die Aspekte der Rezeption, während die Definition „Liebhaber“ unbestimmt lässt, ob es sich dabei um ein rezeptives oder ein produktives Verhältnis zur Kunst handelt. So wendet sich Sulzer im Vorwort zu seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1772) an den Liebhaber, „der den wahren Genuß von den Werken des Geschmacks [hat]“¹¹, und schließt zugleich den „curiosen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht,“ als Adressat explizit aus.¹² Das heißt, der Liebhaber, der den „wahren Genuß“ hat, wird als rezeptive Instanz gefasst, die eindeutig positiv konnotiert ist; der „curiose Liebhaber“ oder *Dilettante* ist dagegen eine Instanz, bei der die neugierige Rezeptionsweise von einem spielerischen ausübenden Umgang mit den schönen Künsten begleitet wird. Diese „praktische Liebhaberei“ ist seit dem 16. Jahrhundert insbesondere im Gebiet der Musik anzutreffen, wo zunächst die Adeligen bei Hofe, später dann – etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – die Bürgerlichen im Salon als musikalische *Amateure* bzw. *Dilettanti* auftreten: eine Praxis, die von den Berufsmusikern nicht selten als gefährliche Konkurrenz wahrgenommen wird.

⁸ Georg Stanitzek: „Poetologien des Dilettantismus – ironisch“. In: Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes. Hrsg. von Karl-Heinz Bohrer. Frankfurt a.M. 2000, S. 404–414, hier S. 406.

⁹ Hans Rudolf Vaget: „Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 14 (1970) S. 131–158, hier S. 133.

¹⁰ Zit. nach Jürgen Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Richtersprüche“. Zur frühesten Verwendung des Wortes ‚Dilettant‘ in Deutschland“. In: Schiller Jahrbuch 18 (1974) S. 234–244, hier S. 237f.

¹¹ Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Bd. 1*, S. 7.

¹² Ebd.

Die Konkurrenzsituation zwischen *Dilettanti* und *Professori* besteht indes nicht nur im Rahmen der ausführenden und aufführenden Kunstpraxis, sondern auch im Rahmen der Beurteilungspraxis. So ist im Italien des 16. Jahrhunderts „das Urteil des vornehmen Musikliebhabers, nicht aber das des professionellen Musikers“¹³ von maßgeblicher Bedeutung. Diese positive Konnotation des vornehmen Dilettanten leitet sich vom antiken Konzept der *Muße* her, wo *otium* und *negotium* – *Muße* und *Arbeit* – in einem sich wechselseitig ausschließenden Konkurrenzverhältnis stehen.

Nach Aristoteles entbehrt alles auf ökonomische Zwecke ausgerichtete Handeln des letzten Glücks: dieses ist nur durch eine zweckfreie, kontemplative Beschäftigung zu gewinnen. Die *Muße* steht für die Befreiung von den ökonomischen Zwängen, für ein spielendes Verfügen über Zeit und Geld. Insofern ist der dilettantischen *Muße* der Vorzug gegenüber der professionellen Erwerbstätigkeit zu geben. In eben diesem Sinne grenzen sich *Virtuosi* und Dilettanten im 17. und 18. Jahrhundert gegen all diejenigen ab, die die Kunst oder die Wissenschaft nicht um ihrer selbst willen, sondern als Mittel zum Zweck betreiben.

So schreiben sich die *Virtuosi* der *Royal Society* das Lernen als Selbstzweck auf ihre Fahnen.¹⁴ In die gleiche Richtung zielt eine Gesellschaft, die 1734 in London gegründet wird, um sich mit italienischer Kunstgeschichte und klassischer Archäologie zu beschäftigen. Ihr Name: *Society of Dilettanti*. Das berühmteste Unternehmen der *Society of Dilettanti*, der neben einigen Adligen zumeist bürgerliche Gelehrte angehörten, ist eine Expedition nach Griechenland und Kleinasien in den Jahren 1764 bis 1766, deren Resultat die illustrierte Prachtausgabe *Ionian Antiquities* ist: ein Werk, das für Aufsehen sorgt.¹⁵ Die exzentrische Namenswahl der Gesellschaft ist das erste Auftreten des Wortes „Dilettant“ in der englischen Sprache – und folgt man Veget, so findet der Begriff des Dilettanten seinen Eingang in den deutschen Sprachraum über die *Society of Dilettanti*.¹⁶

Neben diesem positiv konnotierten Begriff des Dilettanten als Kunstkenner lässt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch schon eine abschätzig verwendete Wortbedeutung nachweisen, nämlich in der Polemik von Johann Joachim Quantz, dem Flötenlehrer Friedrich des Großen, gegen einen ehemaligen Schüler (ein gewisser Joachim von Moldenit), der sich selbstbewusst als *Dilet-*

¹³ Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Richtersprüche“ (Anm. 10) S. 236.

¹⁴ Vgl. hierzu Elisabeth Strauß: „Zwischen Originalität und Trivialität. Die Rolle der virtuosi für das Wissenschaftsprogramm der Royal Society“. In: Dies. (Hrsg.): *Dilettanten und Wissenschaft. Zur Geschichte und Aktualität eines wechselvollen Verhältnisses*, Amsterdam/Atlanta, 1996, S. 69–82, hier S. 74. Zugleich verweist Strauß auf die Schwierigkeit, den Begriff des *virtuoso* zu definieren: „Schon die Übersetzung als ‚wissenschaftlich interessierter Laie‘ hat – neben der Begrenzung auf das Gebiet der Wissenschaft – heute die negative Konnotation des ‚Dilettanten‘ und ‚Amateurs‘, dessen Meinung in Fachkreisen nicht oder kaum zur Kenntnis genommen wird, und wenn doch, dann oft mit Mißtrauen. Im 17. Jahrhundert jedoch wird der Begriff neutral gebraucht“ (S. 72).

¹⁵ Veget: „Der Dilettant“ (Anm. 9) S. 141.

¹⁶ Ebd.

tante bezeichnet. Diesem vornehmen Musikliebhaber legt Quantz mit beißendem Spott nahe, das Flötenspiel besser sein zu lassen und sich zudem aller „hochadelichen dilettantischen Richtersprüche“ zu enthalten.¹⁷ Bereits in seinem Lehrbuch *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* aus dem Jahre 1752 hatte Quantz seinen Lesern den Rat gegeben, „Müßiggang“ und „Vergnügen“ bei der Ausbildung zum „Tonkünstler“ zu vermeiden und die Musik nicht als „Spielwerk“ und „Zeitvertreib“ zu betrachten.¹⁸

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts kann man dann generell einen Bedeutungswandel feststellen: War die Selbstbezeichnung als Dilettant in der „alteuropäischen stratifizierenden Ordnung“¹⁹ ein positiv konnotiertes Prädikat, mit dem sich die Oberschicht in ihrer Kunstausbübung von jenen abhob, die mit ihrer Kunst einen gewerblichen Zweck verfolgten, so erfährt der Begriff des Dilettanten im Rahmen der kunsttheoretischen Auseinandersetzung gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen pejorativen Beigeschmack: Er wird zu einer „Wertungskategorie problematischer oder gescheiterter Künstlerschaft“²⁰, und das heißt: Er wird zu einem *Abgrenzungs-* und *Ausgrenzungsbegriff*.²¹ Dabei steht der Dilettant im Spannungsfeld einer Differenzierungsbewegung, die auf eine zweifache Grenzziehung abzielt: Zum einen zwischen dem Liebhaber und dem Künstler qua Könnner, zum anderen zwischen dem Liebhaber und dem Kenner. Im ersten Fall werden dilettantische Produktionsweisen, im zweiten Fall dilettantische Rezeptionsweisen thematisiert. Allerdings ist das Resultat dieser Differenzierungsbewegung keine trennscharfe Neudefinition des Begriffs *Dilettante*, sondern eine diffuse Interferenz mehrerer Bedeutungsvarianten, die miteinander konkurrieren.

Zu fragen bleibt, welche Position Schiller und Goethe vertreten, wenn sie den Dilettanten als *Liebhaber der Künste* bestimmen, *der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will*. Offensichtlich werden in dieser Definition beide von Jagemann gelieferten Bedeutungsvarianten miteinander verknüpft: der Dilettant als produktiver *Liebhaber des Schönen*, und

¹⁷ Vgl. Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Richtersprüche“ (Anm. 10) S. 237f. sowie: Johann Joachim Quantz: Hrn. Johann Joachim Quanzens Antwort auf des Herrn von Moldenit gedrucktes so genanntes Schreiben an Hrn. Quanz, nebst einigen Anmerkungen über dessen Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen. In: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 4, St. 3 (1759) S. [153[a]]-191.

¹⁸ Vgl. Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752). Kassel/Basel/London 1983, S.9f.

¹⁹ Stanitzek: „Poetologien des Dilettantismus – ironisch?“ (Anm. 8) S. 413.

²⁰ Simone Leistner: „Dilettantismus“. Artikel in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 2. Stuttgart/Weimar 2001, S. 63–87, hier S. 64.

²¹ Vgl. hierzu Georg Stanitzek: „Dilettant“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Klaus Weimar, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 1997, S. 364–366; sowie Uwe Wirth: „Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen“. In: *Dilettantismus um 1800*. Hrsg. von Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz. Heidelberg 2007, S. 41–50.

der Dilettant als rezeptiver *Kenner der schönen Künste*. Die Pointe des Dilettantismus-Begriffs von Schiller und Goethe wäre demnach darin zu sehen, dass mit ihm die Aspekte Kennerschaft und Liebhaberei als spezifische Wechselwirkung zwischen Rezeption und Produktion verbunden werden. Diese spezifische Wechselwirkung besteht in einer Verwechslung. Der Dilettant will „in seiner Selbstverkenning das Passive an die Stelle des Activen setzen“.²² Seine *Empfindungsfähigkeit* erscheint ihm, um mit Moritz zu sprechen, als *Bildungskraft*. Angesichts der Wirkung, die Moritz mit seinen Ausführungen *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) auf Schiller und Goethe hatte, kann man davon ausgehen, dass das, was Moritz als „falscher Bildungstrieb“²³ bezeichnet, der Nukleus des klassischen Dilettantismus-Konzepts um 1800 ist: ein Konzept, das ja vor allem auch dazu dient, sich gegen romantische und romantisierende Kunstauffassungen abzugrenzen. Der „falsche Bildungstrieb“ gründet in einer Verwechslung von rezeptiver Empfindungsfähigkeit und produktiver Bildungskraft: eine Verwechslung, die dadurch begünstigt wird, dass „das Empfindungsvermögen seiner Natur nach so nah an die Bildungskraft grenzt, daß diese nur gleichsam die letzte Lücke ausfüllt“.²⁴

Der wahre Künstler schließt diese letzte Lücke durch die Ausbildung seiner naturgegebenen Begabung im Rahmen eines aufwendigen Arbeitsprogramms: Er absolviert, wie Schiller 1795 in seiner Abhandlung *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* schreibt, ein „anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium“.²⁵ Der Erfolg dieses Studiums wird für Schiller zum „untrügliche[n] Probestein [...], woran man den bloßen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann“.²⁶ Während das wahrhafte Kunstgenie die letzte Lücke durch die Ausbildung seiner produktiven Bildungskraft im Rahmen eines anstrengenden Studiums überbrückt, möchte der Dilettant diese Lücke spielend ignorieren. Er will „auch da bloß verständig spielen, wo Anstrengung und Ernst erfordert wird“.²⁷ Er scheut, wie es in den Fragmenten *Über den Dilettantismus* heißt, „das Gründliche, [er] überspringt die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen“.²⁸ Stattdessen betreibt er „alles als ein Spiel, als ein Zeitvertreib, [und] hat meist noch einen Nebenzweck [...]“.²⁹ Mit dieser Formulierung wird das antike Ideal der spielerischen Muße im Namen einer klassischen Autonomieästhetik verabschiedet, die die Kunstausübung von

²² Goethe und Schiller: „Über den Dilettantismus“ (Anm. 3) S. 779.

²³ Karl Philipp Moritz. „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788). In: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Jürgen Jahn. Band 1. Berlin und Weimar 1973, S. 255–289, S. 275.

²⁴ Ebd., S. 280.

²⁵ Friedrich Schiller. „Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“. In: Schillers Werke. NA Bd. 21. Weimar 1963, S. 3–27, S. 19ff.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Goethe und Schiller: „Über den Dilettantismus“ (Anm. 3) S. 746.

²⁹ Ebd., S. 747.

allen „Nebenzwecken“ befreien – und den wahren Künstler als einen gründlichen, ernsthaften Arbeiter auszeichnen will.

Die von Goethe – vor allem aber auch von Schiller – geforderte Selbstdisziplinierung des ‚wahren Künstlers‘ ist, wie Simone Leistner völlig zutreffend festgestellt hat, „ein eminent bürgerliches, leistungsorientiertes Verhalten, das dem spielerischen Genuss des frühen Dilettantismus opponiert“.³⁰ Dabei wird Dilettantismus als Ausgrenzungs- und Abgrenzungsbegriff um 1800 durch den Nachweis eines doppelten performativen Defizits konfiguriert: Weil er das Gründliche scheut und die Erlernung der zur Ausübung seiner Kunst notwendigen Kenntnisse überspringt, es ihm also an handwerklichem und technischem Können fehlt, steht der Dilettant in der Gefahr, zum Puschler zu werden. In dem Maße, in dem er der Tendenz folgt, sich Arbeit zu ersparen, wird er zu einem performativen *under-achiever*. Dies impliziert ein ethisches und ein technisches Defizit. Ethisch: Der Dilettant meint es nicht ernst, er erfüllt nicht die *sincerity condition* einer absolutistischen Autonomieästhetik, die nur den als Mitglied akzeptiert, der bereit ist, Aufwand zu treiben, ein Studium zu absolvieren, das „Anstrengung und Ernst erfordert“, und letztlich: sein ganzes Leben, seine ganze Kraft, an die Kunst zu wenden.

Das technische Defizit des Dilettanten betrifft all jene Aspekte des Performativen, bei denen es um das Erfüllen bestimmter Verkörperungsbedingungen geht. Damit ist das Ausführen, die Exekution, das Ausüben als performative Handlung angesprochen, durch die die mediale Verkörperung einer Idee, eines Konzepts – aber auch die Aufführung einer Partitur oder eines Textes – vollzogen wird.

In dieser Hinsicht erscheint der Dilettant, wie man im Anschluss an Goethe und Austin sagen könnte, als ausgemachter *Performanz-Puschler*, weil er die notwendigen technischen Erfüllungsbedingungen der Kunst als ‚bloß Spielender‘ unterbietet. Er nimmt die ‚Mindeststandards‘ der Kunstausübung nicht ernst – kennt sie womöglich nicht einmal – und setzt sie so durch seine Ignoranz und Inkompetenz außer Kraft. Mit anderen Worten: Der Dilettant scheitert sowohl auf der Leistungsebene der *Performanz* als auch auf der Inszenierungsebene der *Performance*. Tatsächlich spricht Austin bei einer bestimmten Klasse performativer Fehlschlägen davon that „we muff the execution“.³¹ Übersetzt: Hier wird die Ausführung *verpuscht*.

Ganz anders der Virtuose, der als versierter Performanz-Fachmann, die von einem professionellen Künstler ‚normalerweise‘ erwartbaren Erfüllungsbedingungen durch sein exorbitantes technisch-handwerkliches Können überbietet, ja die Normalerwartung sogar außer Kraft setzt. Eben dadurch wird der Virtuose zu einem, wie Gabriele Brandstetter so einleuchtend formuliert hat – „Attraktor

³⁰ Leistner: „Dilettantismus“ (Anm. 20) S. 78.

³¹ John L. Austin: How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University on 1955. Cambridge/Massachusetts 1975 (1962), hier S. 17.

der Aufmerksamkeit“:³² Er lenkt im Rahmen seiner *Performance* die Aufmerksamkeit absichtlich auf die technischen Aspekte der Verkörperungsbedingungen, die seine außerordentliche Leistung ermöglichen. Eben dadurch inszeniert sich der Virtuose als Performanz-Genie. Dabei verweist der Virtuose im Rahmen seiner *Performance selbstbewusst* auf deren perlokutionäre Effekte:³³ das Verblüffende seiner *Ausführungstechnik*³⁴, die das Ergebnis eines anstrengenden Studiums ist.

Für den Dilettanten werden die perlokutionären Effekte, die er als rezeptive Instanz erlebt, dagegen zum Ersatz, zum Lückenbüßer für sein fehlendes technisches sprich handwerkliches Können. Dabei deutet er seine rezeptive Empfindungsfähigkeit als Indiz für seine produktive Bildungskraft. In diesem Sinne schreiben 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.³⁵

Das metonymische Missverständnis, dem der Dilettant offenbar aufsitzt, besteht darin, dass er die perlokutionäre Kraft der Rezeption mit der poetischen Kraft der Produktion verwechselt. Schiller und Goethe nehmen damit eine Form des Dilettantismus ins Visier, die sich nicht mehr mit der „praktischen Liebhaberei“ begnügt, sondern einen unangemessenen Geltungsanspruch erhebt: Jene Dilettanten also, die, aufgrund ihrer Empfindungs- und Begeisterungsfähigkeit für die Kunst, zugleich behaupten, die Begabung zum Künstler zu besitzen. Eine Haltung, die im *Werther* anklingt – wie ja auch die anderen Romane Goethes als Aus-

³² Gabriele Brandstetter: „Die Szene des Virtuosen“. In: Hofmansthal-Jahrbuch 10 (2002) S. 213–243, hier S. 219.

³³ Zum Begriff des perlokutionären Effekts vgl. Uwe Wirth: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“. In: Ders. (Hrsg.): *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 9–60, S. 13ff.

³⁴ Vgl. Ulrich Stadler: „Vom Liebhaber der Wissenschaft zum Meister in der Kunst. Über die verworrene Begriffsgeschichte des Virtuosen im England und Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts“. In: Ders. (Hrsg.): *Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne*. Göttingen 2006, S. 19–35, hier S. 21. Zur Wirkungsdimension des Virtuosen vgl. Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Band 14. Frankfurt a.M. 2003 (1973), wo es über den bürgerlichen Kulturkonsumenten heißt: „Er ist der Mann der Würdigung. Das einzige, worauf dieser Typus primär anspricht, ist die exorbitante, sozusagen meßbare Leistung, also etwa halsbrecherische Virtuosität, ganz im Sinn des show-Ideals. Ihm imponiert Technik, das Mittel, als Selbstzweck; insofern ist er gar nicht so weit vom heute verbreiteten Massenhören“ (S. 185).

³⁵ Goethe und Schiller: „Über den Dilettantismus“ (Anm. 3) S. 778.

einandersetzung mit dem Problem des Dilettantismus gelesen werden können. Im *Werther* begegnet uns die gerade erwähnte poetische Anmaßung, 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 [...].³⁶

Diese Worte sind Indiz dafür, dass hier die Empfindungsfähigkeit an die Stelle der Bildungskraft tritt. Werther *fühlt* sich gerade in dem Moment als großer Künstler, in dem er künstlerisch *nicht* produktiv ist. Das heißt, er sieht, wie es in Goethes Bemerkungen zum „Begriff des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten“ heißt, 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“.³⁷ Das metonymische Missverständnis, dem der Dilettant aufsitzt, besteht so besehen in einer *performativen Aufwandsdifferenz*.³⁸ Er macht es sich in spezifischer Weise zu leicht: Zu viel gefühlte Perlokution, zu wenig wahre Kunstproduktion. Grillparzer bringt diese Haltung in seinen *Aphorismen* auf den Punkt, wenn er konzidiert, dem Dilettanten gelte immer „der Willen fürs Werk, indes ein Künstler nur derjenige genannt werden kann, der auch ins Werk zu setzen vermag, was er will“.³⁹ Wer das Schöne fühlt, ist ein Liebhaber, wer es fühlt und auszuführen strebt, ein Dilettant; „wer es ausführt, ein Künstler“.⁴⁰

Das performative Defizit des Dilettanten, dass er das Werk nicht so ausführen kann wie er will bzw. dass er anstatt das Werk auszuführen, das Werk lediglich will, wirft umgekehrt die Frage auf: Was befähigt den wahren Künstler, die *letzte Lücke* zwischen Wille und Werk zu überbrücken? Wird diese Lücke künstlich, und das heißt in diesem Fall technisch, durch eine erlernte Kunstfertigkeit überbrückt? Oder durch die Bildungskraft eines naturgegebenen Genies? Die klassische Antwort lautet: durch das Zusammenspiel beider Aspekte. Die Romantik setzt auf das Genie: sei es im Paradigma des produktiven Künstler-Poeten; sei es im Paradigma des reproduktiven Künstler-Virtuosen.

Der wahre Künstler im Sinne des klassischen Ideals vereinigt im poetischen Akt Empfindungsfähigkeit und Bildungskraft zu einer organischen Einheit. So schreibt Moritz in seinem Traktat *Über die bildende Nachahmung des Schönen*: „Bildungskraft und Empfindungsfähigkeit verhalten sich zueinander wie Mann

³⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. Hrsg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht. Frankfurt a.M. 1994, S. 15.

³⁷ Vgl. Goethe und Schiller: „Über den Dilettantismus“ (Anm. 3) S. 778.

³⁸ Zum Begriff der performativen Aufwandsdifferenz vgl. Uwe Wirth: „Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen“. In: *Performativität und Praxis*. Hrsg. von Dieter Mersch. München 2003, S. 153–174, hier S. 171.

³⁹ Franz Grillparzer: „Über den Dilettantismus“. In: *Sämtliche Werke*. Band 6. Leipzig 1902, S. 457.

⁴⁰ Ebd.

und Weib“, denn die Bildungskraft „erzeugt wie die Natur den Abdruck ihres Wesens aus sich selber“. ⁴¹ Hier wird nicht nur die poetische Potenz ins Kleid einer Zeugungsmetapher gezwängt, vielmehr verbirgt sich hinter dieser Zeugungsmetapher eine Organismus-Konzeption, die Natur und Kunst ins Verhältnis setzt. Der wahre Bildungstrieb findet „nichts Einzelnes in der Natur“ und äußert sich in einen Sinn für die Harmonie des Ganzen. Der falsche Bildungstrieb dagegen, entstellt das Ganze, indem er dessen Teile vertauscht. Mehr noch: er betrachtet dieses „entstellte Ganze, das unverzerrt und unentstellt vor ihm schon da war, als sein eignes Werk“. ⁴²

Wenn nun aber der falsche Bildungstrieb lediglich auf ein Re-Arrangement bereits vorhandener Teile abzielt, dann gerät der Dilettant in die Nähe zum *bricoleur* im Sinne von Claude Lévi-Strauss. Das heißt, der Dilettant wird zum Bastler, „der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel anwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind“. ⁴³ Der *bricolage* eignet dabei der Charakter eines Spiels, dessen wichtigste Regel lautet,

jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang mit dem augenblicklichen Projekt steht. ⁴⁴

Der *bricoleur* steht damit in funktionaler Analogie zu Musils Hausschneiderin – er bewegt sich gleichsam im Zwischenraum zwischen dem Performanz-Pfuschler und dem Performanz-Fachmann. Wir haben es bei der *bricolage* mit einem wilden Werkeln zu tun, das mit den Werkzeugen und Materialien, die eben zur Hand sind, zum Ziel kommen will. Der Bastler achtet – wie die Hausschneiderin – darauf, „was sich machen lässt“, wodurch eine „Drift vagabundierender Projekte“ mit dauernd wechselnden „Problemreferenzen“ entsteht. ⁴⁵ Dabei agiert der Bastler in den meisten Fällen als ein Re-Arrangeur, der bereits vorhandene Materialien wie eine Art Flickkleid neu zusammensetzt. ⁴⁶ Er zitiert und transformiert bereits Vorhandenes und wird dadurch zu einer Art ‚Nachahmer‘ – ein Vorwurf, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den gesamten Kunstdiskurs durchzieht.

⁴¹ Moritz: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (Anm. 23) S. 276.

⁴² Ebd., S. 280.

⁴³ Claude Lévi-Strauss: Das Wilde Denken. Frankfurt a.M. 1973 (1962), S. 29f.

⁴⁴ Ebd., S. 30.

⁴⁵ Georg Stanitzek: „Der Projektmacher. Projektion auf eine ‚unmögliche‘ moderne Kategorie“. In: Projektmacher. Hrsg. von v. Markus Krajewski. Berlin 2004, S. 29–48, hier S. 45.

⁴⁶ In diesem Zusammenhang sei auf eine Überlegung von Günter Oesterle („Imitation und Überbietung. Drei Versuche zum Verhältnis von Virtuosität und Kunst“. In: Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg. Göttingen 2006, S. 47–59) verwiesen, der die „Bricolagetechnik“ als „virtuose Praktik“ (S. 48) begreift. Im Gegensatz zu Oesterle sehe ich die Bricolagetechnik als spezifische ‚dilettantische Praktik‘ an, da sie als ein wildes Werkeln auftritt, das gerade nicht durch seine Ausführungstechnik verblüffen will.

In dieser Hinsicht erinnert das Konzept eines Einheit stiftenden, ganzheitlichen Bildungstrieb bei Moritz an Youngs *Gedanken über die Original-Werke*, wo es heißt, das Original hätte etwas „von der Natur der Pflanzen an sich“, denn: „es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben“. Der Nachahmer ist dagegen einer, der „die Lorberzweige nur verpflanzt, welche oft bey dieser Versetzung eingehen“. ⁴⁷ Kurz darauf wechselt Young das Metaphernfeld und beschreibt die Nachahmungen als eine „Art von Manufactur-Arbeit“, „die durch die beyden Meister, durch Kunst und Fleiß aus Materialien, die nicht ihr eigen sind, und schon vorher da waren, hervorgebracht werden“. ⁴⁸ Hier wird zum einen dem *natürlichen Wachstumsprozess* die *mechanische Künstlichkeit* des Handwerks gegenübergestellt. Zum anderen bemerken wir aber auch einen Begriff der Meisterschaft, der an Kunst und Fleiß, das heißt an anstrengendes Studium und ernsthafte Arbeit rückgebunden ist. Meisterschaft gerät in die Nähe zu jener eingangs zitierten quasi-industriellen Virtuosität, die im professionellen Schneideratelier anzutreffen ist: eine Virtuosität, die durch perfekte Nähte die letzten Lücken zu schließen sucht. Nicht durch Empfindungskraft wie der Dilettant, nicht durch die Bildungskraft wie das Genie, sondern durch überragende Technik.

Damit sind wir auf ein Problem zurück geworfen, das die gesamte Auseinandersetzung mit der Schöpfungsästhetik um 1800 beherrscht: Ein Begriff der Meisterschaft, der an das Kriterium der ernsthaften Arbeit gekoppelt ist, steht in einem grundsätzlichen Spannungsverhältnis zum Konzept der Genieästhetik, wonach die Begabung zur Kunst eine angeborene Gabe der Natur ist. Wenn aber Originalität und Genialität organisch an die Kategorie der Natur rückgebunden sind, wie kann dann das *anstrengende Studium* der *untrügliche Probiertein* sein, um den *bloßen Dilettanten* vom *wahrhaften Kunstgenie* zu unterscheiden?

Alle Konfigurationen der romantischen Schöpfungsästhetik zeigen, dass es auf diese Frage keine überzeugende poetologische Antwort gibt. An die Stelle einer überzeugenden Antwort betreten der Virtuose und der Dilettant die Szene, und zwar als Grenz- und Vermittlungsfiguren. Der Virtuose verbindet die Kraft des Genies mit der Leistung des harten Arbeiters, die ihn zu einem technischen *Outperformer* werden lässt. Ähnlich wie beim Dilettanten tritt beim Virtuosen eine performative Aufwandsdifferenz zu Tage. Diese performative Aufwandsdifferenz wird durch ein ökonomisches Dispositiv konfiguriert, nämlich durch den Einsatz von Zeit und Arbeitskraft.

War der Dilettant im Paradigma der Muße nachgerade dazu angehalten, dieses ökonomische Dispositiv durch seine spielerische Einstellung außer Kraft zu setzen, wird er unter den Auspizien der von Goethe und Schiller so nachdrücklich geforderten ersten Arbeitsethik zu einem *Performanz-Pfuschler*. Wo der

⁴⁷ Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760 (aus dem Englischen übersetzt von H.E. von Teubern). Heidelberg 1977, S. 16.

⁴⁸ Ebd., S. 17.

Dilettant zu wenig leistet, weil er das Gründliche überspringt, um nur rasch zur Ausübung zu gelangen, da überbietet der Virtuose das angemessene Verhältnis zwischen Vorlage und Vollzug durch seine exorbitante Performanz. Virtuose und Dilettant werden somit – unter dem Vorzeichen der performativen Aufwandsdifferenz – zu Grenzfiguren, die durch ihr Auftreten auf die Unmöglichkeit einer homogenen poetologischen Konfiguration romantischer Schöpfungsästhetik verweisen.

Gerhard Neumann

Virtuosität der Kalligraphie

Der Schreiber als Parasit des Genies – eine philologische Arabeske

Virtuosität ist im Argumentationsverlauf dieses Buches im Rahmen mehrerer großer kultureller Formationen zur Sprache gekommen: so die Virtuosität in der Musik, in der Politik, im Tanz, in der Literatur, in der bildenden Kunst und nicht zuletzt im Feld der Mode. Warum sollte man da nicht – bevor das Buch geschlossen wird – versuchen, einen Blick auch auf die kleinste semiotische Einheit in der Kultur zu werfen, nämlich auf die Schrift und ihre Zeichen, und zwar in zweierlei Aggregatzustand: auf die Buchstaben in der Gebrauchsschrift einerseits, auf die kunstvollen Lineaturen in der Kalligraphie andererseits. Ist die Schrift doch nicht nur die Memorial-Dynamik der Kultur, sondern auch deren ornamentale Lineatur.

Dabei soll uns die doppelte Bestimmung der Virtuosität als Grenzphänomen einerseits, als Sekundärphänomen andererseits zugute kommen. Als Beispiel für ein solches Schrift-Szenario der Virtuosität als Lineatur soll ein Aktenstück aus der Goethezeit dienen. Dabei handelt es sich um ein Reskript¹ vom 17. Dezember 1777, angefertigt am Weimarer Hof, unterzeichnet von drei Geheimen Räten, unter ihnen Goethe, die mit ihrer Unterschrift die Autorstelle des Dokuments markieren. Die Unterschrift Goethes findet sich ganz rechts unten auf der Seite (vgl. Abb. nächste Seite). Was in diesem Szenario zum Vorschein kommt, ist die Signatur eines Goethe, dessen Doppelrolle man sich vergegenwärtigen muss. Da ist, auf der einen Seite, Goethe der Aktenmann und Minister, der diesen Erlass politisch verantwortet; da ist, auf der anderen Seite, der Dichter Goethe, welcher zur gleichen Zeit – nämlich im November / Dezember 1777 – das Genie-Produkt schlechthin der deutschen poetischen Kultur, die *Harzreise im Winter* verfasst, in ‚pindarischem Stil‘, wie die Zeitgenossen es nannten.²

¹ Unter Reskript versteht man einen amtlichen Bescheid, einen Erlass.

² Vgl. hierzu David E. Wellbery/Klaus Weimar: Johann Wolfgang von Goethe. *Harzreise im Winter. Eine Deutungskontroverse*. Paderborn/München/Wien/Zürich 1984 und meinen Aufsatz „Die höchste Lyrik ist entschieden historisch“ – Goethes Gedichte als Lebenswerk. In: Thomas Jung, Birgit Mühlhaus (Hrsg.): *Über die Grenzen Weimars hinaus – Goethes Werk in europäischem Licht. Beiträge zum Jubiläumsjahr 1999*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 2000, S. 135–170. (= Osloer Beiträge zur Germanistik, Bd. 27)



STIFTUNG FÜR ROMANTIKFORSCHUNG
BAND LIII

GENIE – VIRTUOSE – DILETTANT

KONFIGURATIONEN
ROMANTISCHER SCHÖPFUNGSÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN VON
GABRIELE BRANDSTETTER UND
GERHARD NEUMANN

IN VERBINDUNG MIT
ALEXANDER VON BORMANN (†), GERHART VON GRAEVENITZ,
WALTER HINDERER, GÜNTER OESTERLE UND
DAGMAR VON WIETERSHEIM

KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN

Umschlagabbildung:

Josef Danhauser, *Liszt am Klavier*, 1840, Öl/Lwd., 119 x 167 cm,
Alte Nationalgalerie, Berlin, © bpk.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlütder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4593-6

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Einleitung 9

Gabriele Brandstetter:

Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik I

Virtuosen und Dilettanten.

Verflechtungen von Künstlerszenen in der Romantik 13

Gerhard Neumann:

Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik II

Vom Genie zum Talent zum Virtuosen.

Der Fall Heine: Natur- oder Kulturvirtuose 27

Danksagung 43

*

Helmut J. Schneider:

Seele und Maschine.

Zur Virtuosität des poetischen Werks in der klassisch-romantischen Epoche 45

Kai van Eikels:

Freie Bereicherung, raffinierte Glückseligkeit:

Das Virtuose im ökonomischen und politischen Denken der Romantik 67

Michael Gamper:

Genies und Virtuosen der Macht.

Über die Emergenz einer politischen Figur der Moderne

in den Medien der Romantik 99

Gerhard Neumann:

Das Tier als Virtuose 115

*

Camilla Bork:
Überbietungen.
Zu einem Handlungsmuster in der Violinvirtuosität um 1800..... 127

Dana Gooley:
Franz Liszt, Popular Theater, and the Performance of Universality..... 151

Clemens Risi:
Koloratur des Wahnsinns – Wahnsinn der Koloratur..... 171

*

Gabriele Brandstetter:
Virtuoses Gesamtkunstwerk?
Steigerung, Exzess und Unterbietung in der Ästhetik der „Ballets Russes“ 179

Lucia Ruprecht:
Virtuosität als blinde Bewegung in der Romantik..... 199

*

Beate Söntgen:
Im Rahmen des Bürgerlichen.
Fragonards Virtuosität 213

Bettina Brandl-Risi:
Der riskante Augenblick des *tableau vivant*.
Zur Bildökonomie des Virtuosen bei E.T.A. Hoffmann..... 233

Jörg Wiesel:
Schnitt und Silhouette.
Zur Virtuosität der Mode bei Friedrich Justin Bertuch
und Johann Heinrich Füssli..... 249

*

Konrad Feilchenfeldt:
„Virtuosinnen in dem Kunstgebiet der freien Geselligkeit“.
Die deutsche Salonkultur um 1800 zwischen emanzipatorischem Aufbruch
und ästhetischem Programm 261

Uwe Wirth:
„Dilettantenarbeit“ – Virtuosität und performative Puscherei 277

*

Gerhard Neumann:
Virtuosität der Kalligraphie.
Der Schreiber als Parasit des Genies – eine philologische Arabeske..... 289

*

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge..... 293