

Während der Dilettant im Konzept der klassischen Kunst zu einer peinlichen Figur erklärt wird, die bloß spielend agiert, ohne sich den Mühen und dem Ernst eines anstrengenden Studiums zu unterziehen, weshalb ihm die notwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten fehlen, wird der Dilettant im modernen Kunstbetrieb zu einem *agent provocateur*: Er lehnt sich gegen das Regime der notwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten auf – und begrüßt das Unfertige, nicht-perfekte als Form des Neuen. Unter dem Motto ‚Gelerntes vergessen‘ entsteht so ein strategischer Dilettantismus, der anerkannte Kunstbegriffe in Frage stellt – und dadurch Kunst schafft.

#### I Der klassische Dilettant als peinliche Figur der Kunstausübung

„Die Italiäner“, so heißt es in den von Schiller und Goethe gemeinsam verfassten Fragmenten *Über den Dilettantismus* aus dem Jahre 1799, „nennen jeden Künstler *Maestro*. Wenn sie einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie *si diletta*“. <sup>1</sup> Der Dilettant betreibt die Kunst, um sich zu unterhalten, er ist ein „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will“ (S. 780f.).

Damit ist ein Kernsatz des ‚klassischen Dilettantismus-Konzepts‘ um 1800 angesprochen – ein Konzept, das auf die Differenzierung zwischen ‚Liebhaber‘, ‚Künstler‘ und ‚Kenner‘ abzielt. Zugleich klingt in der gerade angeführten Formulierung aber auch schon der Vorwurf an, den Goethe und Schiller in ihren Überlegungen zum Dilettantismus dann in verschiedenen Variationen immer wieder vorbringen werden: Da maßt sich jemand an, Kunst ausüben zu *wollen* – ohne, dass er sich und den anderen darüber Rechenschaft abgelegt hat, ob er überhaupt teilnehmen *kann*. Sehr deutlich formuliert dies 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“ <sup>2</sup>, in dessen Verlauf er seine naturgegebene Begabung – sein Ingenium – ausbildet. Der Erfolg dieses Studiums wird für Schiller zum „untrügliche[n] Probestein [...], woran man den bloßen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann“ (ebd.).

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“ (ebd.). 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“ (S.746). Dabei ist der Hinweis wichtig, dass es sich bei den ‚notwendigen Kenntnissen‘, die Goethe und Schiller im Visier haben, um Kenntnisse handelt, die notwendig sind, *um zur Ausübung zu gelangen*. Der Angriff von Goethe und Schiller richtet sich also gegen den Dilettanten, der praktisch und produktiv werden will, nicht aber gegen jenen Dilettanten, der *als Liebhaber* Kunst rezipiert, ein ‚lebhaftes Gefühl‘ für die Kunst entwickelt. Die notwendigen Kenntnisse, die dem *praktischen* Dilettanten fehlen, betreffen ein mangelndes Wissen hinsichtlich der handwerklichen Fertigkeiten und dem begrifflichen Verständnis:

*Erstens* ist der Dilettant zur Ausübung wahrer Kunst nicht in der Lage,

weil es ihm in technischer Hinsicht an Kunstfertigkeit fehlt: „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk“ (S. 781).

Zweitens besitzt der Dilettant überhaupt kein Bewusstsein von seinem Nicht-Genügen, da er die relevanten Maßstäbe zur Beurteilung seiner Fertigkeiten nicht kennt. Ihm fehlt, wie es heißt, „der wahre Kunstbegriff“ (S. 747).

Die von Goethe – vor allem aber auch von Schiller – geforderte Selbstdisziplinierung des ‚wahren Künstlers‘ impliziert eine grundlegende Neubewertung des Dilettanten: 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, betrieben die *dilettanti* die Kunst um ihrer selbst willen – der Zeitvertreib impliziert ein Konzept der Muße, das sich selbstbewusst vom Pragmatismus der Professionalität abgrenzt: Sei es, weil der Dilettant die Kunst wirklich nur aus Liebe ausübt; sei es, weil er bei der Kunstausübung jene vornehme Gelassenheit walten lassen kann, die Baldessare Castiglione mit dem Begriff der *sprezzatura* zum Ideal des Weltmanns der Renaissance erhebt: die Fähigkeit, seine Aufgaben – auch die Kunstausübung – *virtuos* und *ohne sichtbare Anstrengung* zu bewältigen. Das von Schiller geforderte ‚anstrengende Studium‘ stellt das Gegenmodell dieser Lässigkeit dar. Der Dilettant, der die Anstrengung scheut, verwandelt sich vom Weltmann zur *peinlichen Figur*.

Man kann mutmaßen, warum das so ist; ob Goethe und Schiller womöglich eine Begriffspolitik verfolgen, die durch die Einführung des Dilettanten als negativer Kontrastfolie, überhaupt erst zur Definition eines ‚wahren Kunstbegriffs‘ führen soll. Das ‚Wahre‘ wird dabei zum Prüfstein 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 Lebenszeit zu investieren. An die Stelle des anstrengenden Studiums – die Goldwährung bürgerlicher Leistungsethik – tritt beim Dilettanten der Enthusiasmus. Goethe und Schiller bringen dies auf die knappe Formel: „Leidenschaft statt Ernst“ (S.780). Dabei ist zunächst noch nicht ausgemacht, ob diese Affektladung schädlich ist. So lange sich der Dilettant damit begnügt, ein bloß rezipierender Liebhaber der schönen Künste zu bleiben, kann Leidenschaft die Voraussetzung dafür werden, dass jemand zum Kunst-Kenner wird. Schädlich für die Kunst wird es dagegen, wenn der Dilettant seine lebhaftere *rezeptive* Empfindungskraft als Indiz für seine *produktive* Bildungskraft deutet. 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“ (S.778).

Das metonymische Missverständnis, dem der Dilettant aufsitzt, besteht also zunächst darin, dass er die rezeptive Kraft des Liebhabers mit der produktiven Kraft des Künstlers verwechselt. 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 [...]“.<sup>3</sup>

Diese Worte sind Indiz dafür, dass hier die Empfindungsfähigkeit an die Stelle der künstlerischen Schaffenskraft tritt. Werther *fühlt* sich gerade in dem Moment als großer Künstler, in dem er künstlerisch *nicht* produktiv ist.

## II. Der strategische Dilettant als provokante Figur im modernen Kunstbetrieb

An dieser Stelle gilt es zu fragen, ob es mit Blick auf die Gesten der Exklusion, die wir bei Goethe und Schiller beobachtet hatten, aber auch mit Blick auf die gerade erörterten Möglichkeiten, disziplinäre und methodische Standards auszuhebeln, um neue Standpunkte einnehmen zu können, so etwas wie eine *dispositive Funktion* des Dilettantismus gibt. So wie Foucault zufolge epistemische Dispositive das wissenschaftlich Qualifizierbare strategisch vom Nicht-Qualifizierbaren scheidet, gibt es womöglich auch *Dispositive der Kunst*, die die Entscheidung, ob etwas Kunst oder Nicht-Kunst ist, determiniert.

Dispositive der Kunst implizieren Machtspiele, in denen es um Fragen der begrifflichen Deutungshoheit und der institutionellen Zugangsbedingungen geht. Sie funktionieren als *diskursive Aus-undAbgrenzungsgesten*, durch die bestimmte Einstellungen respektive bestimmte Formen der Ausübung disqualifiziert werden: Der Dilettant als bloß Spielender oder als peinlicher Pfuscher ist aus dem ‚heiligen Bezirk‘ der wahren Kunst ausgeschlossen. Freilich gibt es auch die Möglichkeit, sowohl auf der diskursiven als auch auf der technisch-performativen Ebene, die Standards neu zu definieren – und damit die Kriterien der Qualifikation respektive Disqualifikation zum ‚wahren Künstler‘ zu verändern. Dieser Aspekt des Dispositivs der Kunst steht unter dem Vorzeichen *programmatisch konfigurierender Konzepte*: Was Goethe und Schiller als ‚wahren Kunstbegriff‘ bezeichnet haben, stellt ein *programmatisch konfigurierendes Konzept* dar, das als *Dispositiv der Kunst* fungiert, insofern es bestimmte Ausschlusskriterien und Anforderungsprofile impliziert.

Für die klassische Kunstauffassung um 1800 ist das programmatische konfigurierende Konzept das der *Vollkommenheit*, aus dem sich ein entsprechendes Anforderungsprofil ableiten lässt: notwendige Kenntnisse, handwerkliches Können, naturgegebenes Genie sind die Eckpunkte dieses Konzepts. Ohne ihr perfektes Zusammenspiel gibt es keine klassische Kunst. Für die moderne Kunstauffassung kann man dagegen eine grundlegende Neuausrichtung der konfigurierenden Konzepte beobachten: Den Orientierungspunkt bildet nicht mehr ein dogmatisch gesetztes Konzept wie die *Perfektion*, sondern die *Provokation*: Es geht darum, Neues suchen, das nicht ins bestehende Kunstsystem passt. In eben diese Richtung weist Willi Baumeister, 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“. <sup>4</sup>

An dieser Passage lässt sich eine programmatische Neu-Konfigurierung des Kunstbegriffs erkennen, die die Relevanz der ‚Fertigkeiten‘ abwertet und die Relevanz des ‚Genies‘ aufwertet: Neues entsteht nicht durch Vervollkommnung, sondern durch Verabschiedung und Aufbruch – das impliziert auch eine Emanzipation der modernen Kunst vom *Prinzip Handwerk*.

So stellt Markus Lüpertz, ehemaliger Rektor der Düsseldorfer Kunstakademie und erfolgreicher Gegenwartskünstler, im Rahmen einer Rede für Studienanfänger die Frage *Muss man Kunst können?* Seine Antwort lautet: Nein! Könnte man Kunst lernen, dann „gäbe es keine Künstler, sondern Könner“. <sup>5</sup> Für den modernen Künstler gilt dagegen eine ganz andere Maxime, nämlich „Unvermögen professionell erhalten, Gelerntes vergessen, nur ab und zu erinnern“. <sup>6</sup> Auch hier begegnen wir der Tendenz, den Aspekt des Könnens aus dem Zentrum des Kunstbegriffs zu rücken und stattdessen das Genie als *dispositiven Faktor* zu betonen. In eben diesem Sinne schreibt Lüpertz an anderer Stelle: „Ich bin ein Mann ohne jedes handwerkliche Geschick, aber mit großer Begabung“. <sup>7</sup>

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 re-konfigurieren weiß. Das heißt, wie Niklas Luhmann in *Die Kunst der Gesellschaft* feststellt: „Als Kunstwerk gilt, was den Begriff der Kunst in Frage stellt“. <sup>8</sup>

Welche Rolle spielt hierbei der Dilettant? Indem er die bereits etablierten Wege der akzeptierten Kunst verlässt und sich ins ‚wilde Außen‘ der Nicht-Kunst begibt, erkundet er neue Pfade der Kunstausbübung und neue Weisen der Konfiguration von Kunstbegriffen. Dabei erscheint der Dilettant nicht länger als peinliche Figur des Nicht-Genügens, sondern als Figur, die das stillschweigend vorausgesetzte implizite Wissen der Künste durch sein provokantes Unterbieten etablierter Standards, explizit macht. Etwa, indem er sich, wie es Martin Kippenberger in vielen seiner Projekte getan hat, zu einer Kunstfigur stilisiert, die die ‚klassischen‘ Standards der ‚wahren Kunst‘ negiert. So bekennt Kippenberger in einer Film-Dokumentation freimütig:

„Die einen reden – das mache ich auch mit Vorliebe. Lieber als malen – das dauert zu lange, deswegen habe ich es auch sein lassen. Was das mit der Kunst zu tun hat? Wüsst ich nich...“. <sup>9</sup>

Die freche Aussage, ihm dauere das Malen viel zu lange, ist eine klare Absage an die klassische Maxime, die Kunstausbübung habe gründlich, anstrengend und ernsthaft zu sein. Hier bemerken wir eine Reprise des Konzepts der *sprezzatura*, das jedoch durch das In-Frage-Stellen des Kunstbegriffs eine Radikalisierung erfährt. War es bei Werther das Überwältigt-Werden 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 eine strategische Funktion: Sie will Aufmerksamkeit erregen, indem sie das *Ungründliche* zum Programm macht: *Heute Denken, morgen fertig*. Dieser *strategische Dilettantismus* erfüllt, so möchte ich behaupten, im modernen Kunstsystem eine zentrale Funktion: Er fordert ein *reflexives Wissen* über die Standards der Kunstbeurteilung und der Kunstausbübung heraus, das zum Pendant jener ‚notwendigen Kenntnisse‘ wird, die Goethe und Schiller vom wahren Künstler forderten.

- 1 Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, „Über den Dilettantismus“ (1799), in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* Band 18, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt 1998, S.739-785, hier S. 780f. Im Folgenden wird im Text zitiert.
- 2 Friedrich Schiller, „Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“, in: *Schillers Werke*, NA Bd. 21, Weimar 1963, S.3-27, S.19ff.
- 3 Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, hg. v. Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 1994, S.15
- 4 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947, S. 155
- 5 Markus Lüpertz: „Muss man Kunst können?“, in: *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf* (1994) H. 4, S. 17-27, hier S. 18
- 6 Markus Lüpertz: „Hommage à Prévost, Berthe Morisot und Trouillebert“, in: Ders.: *Belebte Formen und kalte Malerei*, München 1986, S. 46-55, hier S.47.
- 7 Isabelle Graw: „Neuerdings nur mit Signet“. Interview von Isabelle Graw mit Markus Lüpertz“, in: *Artis - Zeitschrift für neue Kunst*, Berlin 44 (1992) Februar, S. 38-43, S. 40
- 8 Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Band 4, Frankfurt am Main 1995, S. 97
- 9 Jörg Kobel, *Kippenberger - der Film*. Berlin, Absolut Medien 2007.