

UWE WIRTH

## Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen

Der Dilettant ist, so heißt es in den von Schiller und Goethe 1799 gemeinsam verfaßten Fragmenten *Über den Dilettantismus*, ein „Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen sondern auch an ihrer Ausübung Teil nehmen will“.<sup>1</sup> Damit ist ein Kernsatz des ‚klassischen Dilettantismus-Konzepts‘ angesprochen – ein Konzept, das auf die Differenzierung zwischen ‚Künstler‘, ‚Liebhaber‘ und ‚Kenner‘ abzielt.

Auf die Frage, warum die Auseinandersetzung mit dem Dilettanten ausge-rechnet um 1800 virulent wird, kann man mit Hans-Rudolf Vaget antworten, weil die Auseinandersetzung mit den Dilettanten immer dann stattfindet, wenn die Kunst Autonomie für sich reklamiert.<sup>2</sup> Dies ist im Klassizismus um 1800 der Fall, aber auch im Ästhetizismus um 1900, wo der fin-de-siècle-Dilettant indes nicht allein durch seine Einstellung zur Kunst, sondern vor allem durch seine Einstellung zum Leben bzw. zur Kultur bestimmt wird. In diesem Sinne bezeichnet Paul Bourget den Dilettantismus als eine bestimmte Geisteshaltung, eine psychologische „disposition de l’esprit“,<sup>3</sup> deren Resultat die Schwächung des Willens sei.

Bei allen Unterschieden, die eine eingehende Untersuchung der Dilettantismus-Debatten um 1800 und um 1900 zu Tage fördern würde, lassen sich meines Erachtens zwei Grundmotive ausmachen: zum einen die spielerische, unverbindliche Einstellung des Dilettanten, zum anderen sein versiertes, mitunter sogar übersteigertes Empfindungsvermögen. Zugleich kann man feststellen, daß die beiden genannten Grundmotive im Spannungsfeld prozeduraler und psychologischer Argumentationsstrategien stehen, wobei ihr Auftreten sowohl um 1800 als auch um 1900 dispositive Funktion hat.<sup>4</sup> Dieses ‚dilettantische Dispositiv‘ mani-

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller: *Über den Dilettantismus* (1799), FA I.18, S. 739-785, hier S. 780f.: „Paralipomena: Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten“.

<sup>2</sup> Hans Rudolf Vaget: *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 131-158, hier S. 131.

<sup>3</sup> Paul Bourget: *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Paris 1899, S. 42.

<sup>4</sup> Vgl. Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 120. Der Begriff der dispositiven Funktion, wie ich ihn hier verwende, bezeichnet eine strategische Funktion, die aber nicht von einem einzelnen Individuum bewußt ausgeführt wird, sondern die sich in den Handlungsweisen von Personengruppen

festiert sich nicht nur in der Aus- und Abgrenzungsfunktion, die jede Beschreibung als Dilettant impliziert, sondern vor allem in den dabei in Anschlag gebrachten Unterscheidungskriterien.

Was heißt das für die Zeit um 1800? War die „Selbstbezeichnung“ als Dilettant in der „alteuropäischen stratifizierenden Ordnung“<sup>5</sup> ein positiv konnotiertes Prädikat, mit dem sich die Oberschicht in ihrer Kunstaübung von jenen abhob, die mit ihrer Kunst einen gewerblichen Zweck verfolgten, so erhält 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“.<sup>6</sup> Das heißt zunächst einmal ganz allgemein, daß sich die Kriterien, unter denen ‚Dilettantismus‘ als Abgrenzungsbegriff in Dienst genommen wird, geändert haben. Es heißt aber auch, daß der Dilettantismusbegriff ausdifferenziert wird. So geht es im klassischen Dilettantismus-Diskurs um eine zweifache Grenzziehung: Zum einen zwischen dem Liebhaber und dem Künstler, zum anderen zwischen dem Liebhaber und dem Kenner.

Im ersten Fall werden die Unterscheidungskriterien zwischen verschiedenen dilettantischen und nicht-dilettantischen Produktionsweisen thematisiert. Im zweiten Fall geht es um die Differenzierung verschiedener Rezeptionsweisen. Der, wie es bei Sulzer heißt, „curiose Liebhaber“,<sup>7</sup> der „ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht“, operiert an der Grenze zwischen Rezeption und Produktion und erweist sich insofern als praktischer Liebhaber. Der gebildete Kenner der schönen Künste gibt sich dagegen mit seiner Rolle als kompetenter Rezipient zufrieden. Es sei denn, er tritt auch noch als Sammler auf. So ist in Goethes *Der Sammler und die Seinigen* von einem spezifischen „Sammlungs-Geist“<sup>8</sup> des Liebhabers die Rede, der als Prinzip der Selektion und der Konsignation<sup>9</sup> eine dezidiert dispositive Funktion hat. Hier kommt es zu einer Interferenz zwischen einer psychologisch motivierten *disposition de l'esprit* und einer im weitesten Sinne rhetorischen *dispositio*, die darauf abzielt,

als implizit wirksames Prinzip manifestiert. Foucault beschreibt das Dispositiv etwas wolkig als „Spiel von Positionswechseln und Funktionsänderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können“.

<sup>5</sup> Georg Stanitzek: Poetologien des Dilettantismus – ironisch?, in: Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes, hg. von Karl-Heinz Bohrer, Frankfurt a. M. 2000, S. 404-414, hier S. 413.

<sup>6</sup> Simone Leistner: Art. „Dilettantismus“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 63-87, hier S. 64.

<sup>7</sup> Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste (1772), in: Ders.: Werke, hg. von A. Henkel, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 1, S. 7.

<sup>8</sup> Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen, FA I.18, S. 676-738, hier S. 677.

<sup>9</sup> Vgl. Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin 1997, S. 12f. sowie Manfred Sommer: Sammeln. Ein philosophischer Versuch, Frankfurt a. M. 1999, S. 103.

durch Auswahl und Anordnung von Elementen, Effekte zu erzielen. Dies wird in den Bemerkungen *Über den Dilettantismus* deutlich, wo es heißt:

Man trifft viele Dilettanten mit großen Sammlungen an, ja man könnte behaupten, alle großen Sammlungen sind vom Dilettantismus entstanden. Denn er artet meistens, und besonders wenn er mit Vermögen unterstützt ist, in die Sucht aus zusammenzuraffen, er will nur besitzen, nicht mit Verstand wählen und sich mit wenigem und Guten zu begnügen.<sup>10</sup>

Der dilettantische Sammler ist offensichtlich kein Meister der Selektion – und insofern auch kein Meister der Disposition. Weil sein „Sammlungs-Geist“ nicht die Kompetenz besitzt, Relevanzkriterien in Anschlag zu bringen,<sup>11</sup> die bei den Fachleuten Anerkennung finden würden, wird seine Sammlung zum Ausdruck eines dilettantischen „Mal d’Archive“.<sup>12</sup>

Vor dem Hintergrund der bisher angeführten Differenzierungen möchte ich die Frage aufwerfen, welche Position Schiller und Goethe vertreten, wenn sie den Dilettanten, wie eingangs erwähnt, als „Liebhaber der Künste“ bestimmen, „der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will“. Offensichtlich werden in dieser Definition die beiden von Jagemann in seinem Brief an Goethe (vom 2. Juni 1799) gelieferten Bedeutungsvarianten miteinander verknüpft: die ältere Bedeutung des Dilettanten als produktiver „Liebhaber des Schönen“, und die jüngere Bedeutung des Dilettanten als rezeptiver „Kenner der schönen Künste“. Das Resultat ist die elliptische Formulierung „Liebhaber der Künste“.<sup>13</sup>

Nun könnte man diese Bestimmung des Dilettanten schlicht als Symptom einer diffusen Interferenz konkurrierender Bedeutungsvarianten um 1800 werten. Allerdings glaube ich, daß dies zu kurz greifen würde. Meines Erachtens kommt es im Rahmen des Dilettantismus-Konzepts von Schiller und Goethe zu einer erneuten Verknüpfung zweier Aspekte, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts ansatzweise ausdifferenziert hatten und die nun – als ansatzweise ausdifferenzierte Bedeutungsvarianten – aufeinander bezogen werden. Die Pointe der Definition von Schiller und Goethe wäre demnach darin zu sehen, daß sie die Aspekte Künstlerschaft, Kennerschaft und Liebhaberei nicht als diffuse

<sup>10</sup> Goethe und Schiller: *Über den Dilettantismus* (Anm. 1), S. 747.

<sup>11</sup> Vgl. Alfred Schütz: *Das Problem der Relevanz*, Frankfurt a. M. 1971, S. 102f. sowie Walter M. Sprondel: ‚Experte‘ und ‚Laie‘: Zur Entwicklung von Typenbegriffen in der Wissenssoziologie, in: Alfred Schütz und die Idee des Alltags in den Sozialwissenschaften, hg. von Walter M. Sprondel und Richard Grathoff, Stuttgart 1979, S. 148.

<sup>12</sup> Derrida: *Dem Archiv verschrieben* (Anm. 9), S. 26.

<sup>13</sup> Vgl. Jürgen Stenzel: „Hochadeliche dilettantische Richtersprüche“. Zur frühesten Verwendung des Wortes ‚Dilettant‘ in Deutschland“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 234-244, hier S. 237f.: „*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“.

Interferenz, sondern als differenzierte Interdependenz denken, nämlich als spezifische Wechselwirkung zwischen Rezeption und Produktion. Diese spezifische Wechselwirkung besteht in einer Verwechslung. Im Gegensatz zum Künstler will der Dilettant „in seiner Selbstverkenning das Passive an die Stelle des Aktiven setzen“.<sup>14</sup> 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* auf Schiller und Goethe hatte, kann man davon ausgehen, daß das, was Moritz als „falscher Bildungstrieb“<sup>15</sup> bezeichnet, der Nukleus des klassischen Dilettantismus-Konzepts ist. 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“.<sup>16</sup> Die entscheidende Frage ist nun, wie und womit diese letzte Lücke ausgefüllt wird. Der wahre Künstler schließt sie durch die Ausbildung seiner naturgegebenen Begabung. 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“.<sup>17</sup> Der Erfolg dieses Studiums wird für Schiller zum „untrügliche[n] Probiertein [...], woran man den bloßen Dilettanten von dem wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann“.<sup>18</sup> Diese Bestimmung impliziert, daß die psychologische Kategorie der Empfindungsfähigkeit durch die prozedurale Kategorie des ‚anstrengenden Studiums‘ gerahmt wird: eine Argumentationsfigur, die uns um 1900 bei Max Weber wieder begegnet, wenn er in *Wissenschaft als Beruf* schreibt, der Dilettant könne zwar interessante Einfälle haben, doch ihm fehle, „die feste Sicherheit der Arbeitsmethode“.<sup>19</sup>

Arbeitsmethode und Studium gehorchen nicht nur beide einer prozeduralen Logik, sondern sie implizieren auch beide eine bestimmte Form der Ernsthaftigkeit, die an die Kategorie der Arbeit rückgebunden ist. Diese Form der Ernsthaftigkeit, die auch den Aspekt der Selbst-Disziplin bzw. der Tüchtigkeit mit einschließt, erhält um 1800 insofern dispositive Funktion, als sie zum Unterscheidungskriterium zwischen dem Dilettanten und dem wahren Künstler wird – zugleich löst sie den Aspekt der professionellen Erwerbstätigkeit als Unterscheidungskriterium ab. Während das Kunstgenie die Lücke zwischen Empfindungs-

<sup>14</sup> Goethe und Schiller: *Über den Dilettantismus* (Anm. 1), S. 779.

<sup>15</sup> Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788), in: Ders.: *Werke in zwei Bänden*, hg. von Jürgen Jahn, Berlin/Weimar 1973, Bd. 1, S. 255-289, hier S. 275.

<sup>16</sup> Ebd., S. 280.

<sup>17</sup> Friedrich Schiller: *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, NA 21, S. 3-27, hier S. 20.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1988, S. 582-613, hier S. 590.

vermögen und Bildungskraft dadurch ausfüllt, daß es sein Talent im Rahmen eines anstrengenden Studiums ausbildet, ignoriert der Dilettant diese Lücke: Er scheut, wie es in den Fragmenten *Über den Dilettantismus* heißt, „das Gründliche, [er] überspringt die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen“.<sup>20</sup> Statt dessen betreibt er „alles als ein Spiel, als ein Zeitvertreib, [und] hat meist noch einen Nebenzweck“.<sup>21</sup> Mit dieser Formulierung wird das antike Ideal der spielerischen Muße im Namen einer klassischen Autonomieästhetik verabschiedet, die die Kunstausübung von allen „Nebenzwecken“ befreien – und den wahren Künstler als einen gründlichen, ernsthaften Arbeiter auszeichnen will. Der Dilettant folgt dagegen der Tendenz, sich Arbeit zu ersparen. Mehr noch: Diese Tendenz überträgt sich auf das Verhältnis von Rezeption und Produktion. Das Resultat ist ein metonymisches Mißverständnis:

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren 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.<sup>22</sup>

Das metonymische Mißverständnis, dem der Dilettant aufsitzt, besteht darin, daß er seine rezeptive Empfindungsfähigkeit als Indiz für eine produktive Bildungskraft deutet. 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: Der Dilettant maßt sich an, mit seiner an der Kunst geschulten Empfindungsfähigkeit zugleich das Talent zum Künstler zu besitzen. Eine Haltung, die im *Werther* anklingt. Dort begegnet uns die gerade erwähnte poetische Anmaßung, die den Geruch der Blume für die Blume selbst nimmt, wenn Werther angesichts eines überschwenglich empfundenen, „süßen Frühlingsmorgens“ schreibt: „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken“.<sup>23</sup> 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. Die Wahrnehmung der wimmelnden „kleinen Welt zwischen Halmen“ – namentlich die „Würmchen“ und die „Gräschen“ – löst bei Werther eine große poetische Empfindung aus, der er den gleichen Stellenwert zuschreibt wie einem poetischen Werk. Das heißt, er sieht, wie es in den Bemerkungen zum „Begriff des Künstlers im Gegensatz des Dilettanten“ heißt, das „an das Gefühl sprechende“, das die „letzte Wirkung aller poetischen Organisationen“ ist, „welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt“, als das Wesen der Kunst an.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Goethe und Schiller: *Über den Dilettantismus*, WA I, 47, S. 302.

<sup>21</sup> Ebd., S. 747.

<sup>22</sup> Ebd., S. 778.

<sup>23</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, FA I.8, S. 15.

<sup>24</sup> Vgl. Goethe und Schiller: *Über den Dilettantismus* (Anm. 1), S. 778.

Schlicht gesagt: Der Dilettant macht es sich in spezifischer Weise zu leicht – das Wesen des Dilettantismus besteht so gesehen in einer performativen Aufwandsdifferenz,<sup>25</sup> die letztlich psychologisch begründet ist: zu viel Gefühl, zu wenig Werk. Grillparzer bringt diese Haltung in seinen *Aphorismen* auf den Punkt, wenn er konzediert, 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“. Wer das Schöne fühlt, ist ein Liebhaber, wer es fühlt und auszuführen strebt, ein Dilettant; „wer es ausführt, ein Künstler“.<sup>26</sup> Das gilt auch für Werther: Ihm fehlt „bei allem Streben“ das „Vermögen einer genügenden Darstellung“,<sup>27</sup> und er erweist sich dadurch als Dilettant in Reinpotenz. Das heißt zugleich: als unvermögender, als impotenter Künstler. Dies wird deutlich, wenn er seinen Brief mit der *exclamatio* endigt:

ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt [...]! Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.<sup>28</sup>

Hier wird nicht nur die Lücke zwischen der lebendigen Empfindung und dem künstlerischen Ausdruck angesprochen, sondern auch die affektive Gewalt, mit der die Empfindung diese Lücke schließt und damit den Bildungstrieb in seinen Wirkungsmöglichkeiten beschneidet bzw. lähmt. Offensichtlich ist diese überwältigende Empfindsamkeit die psychologische Ursache einer dilettantischen *disposition de l'esprit*. Aber wie steht es beim wahren Künstler, der, anders als Werther, in der Lage ist, die „letzte Lücke“ durch seine Bildungskraft auszufüllen? Geschieht dies durch das naturgegebene Talent des „bildenden Genies“, oder wird die letzte Lücke prozedural, durch eine erlernte Kunstfertigkeit überbrückt? Die klassische Antwort lautet (wir ahnen es): durch das Zusammenspiel beider Aspekte.

Der wahre Künstler 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 und Weib“, denn die Bildungskraft „erzeugt wie die Natur den Abdruck ihres Wesens aus sich selber“.<sup>29</sup> Hier wird nicht nur die poetische Potenz ins Kleid einer Zeugungsmetapher gezwängt, sondern hinter dieser Zeugungsmetapher verbirgt sich eine Organismus-Konzeption, die Natur und Kunst ins Verhältnis setzt. Der echte Bildungstrieb findet „nichts Einzelnes in der Natur“ und äußert sich in einem Sinn für die

<sup>25</sup> Zum Begriff der performativen Aufwandsdifferenz siehe Uwe Wirth: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen, in: *Performativität und Praxis*, hg. von Dieter Mersch, München 2003, S. 153-174.

<sup>26</sup> Franz Grillparzer: *Über den Dilettantismus*, in: *Ders.: Sämtliche Werke*, Bd. 6, Leipzig 1902, S. 457.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Goethe: *Die Leiden des jungen Werther* (Anm. 23), S. 15.

<sup>29</sup> Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Anm. 15), S. 276.

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“.<sup>30</sup> Wenn nun aber der falsche Bildungstrieb lediglich auf ein Re-Arrangement bereits vorhandener Teile abzielt, dann gerät der Dilettant in die Nähe zum Nachahmer.

Tatsächlich erinnert die Organismus-Konzeption bei Moritz in vielen Punkten an Youngs *Gedanken über die Original-Werke*, wo es heißt, das Original hätte etwas „von der Natur der Pflanzen an sich [...] 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“.<sup>31</sup> 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“.<sup>32</sup> Hier wird zum einen dem natürlichen Wachstumsprozeß die prozedurale Künstlichkeit des Handwerks gegenübergestellt; zum anderen bemerken wir hier aber auch einen Begriff der Meisterschaft, der an Kunst und Fleiß, das heißt an anstrengendes Studium und ernsthafte Arbeit rückgebunden ist.

Das Problem ist offensichtlich: Ein Begriff der Meisterschaft, der an das Kriterium der ernsthaften Arbeit rückgebunden ist, wird immer eine Kulturleistung sein, während das organische Wachstum ein Naturgeschehen ist, dem der Mensch nichts mehr hinzuzufügen hat. Wenn aber Originalität und Genialität organisch an die Kategorie der Natur rückgebunden sind, wie kann dann aber das anstrengende Studium der „untrügliche Proberstein“ sein, „woran man den bloßen Dilettanten vom wahrhaften Kunstgenie unterscheiden kann“? Gerät hier nicht das ganze ‚dilettantische Dispositiv‘ aus den Fugen?

Um offen zu sein: Ich weiß auf diese Frage keine Antwort, die den Anspruch auf Letztgültigkeit beanspruchen könnte. Daher kann ich hier nur einige kursorische Überlegungen anbieten: Youngs Bild vom verpflanzten Lorbeerzweig ruft den Anfang der *Wahlverwandtschaften* in Erinnerung, wo Eduard eben „frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme“<sup>33</sup> bringt. Auch hier handelt es sich ja um eine Form der Verpflanzung, der Transplantation. Wenn ich es recht sehe, dann ist das Verfahren der Aufpfropfung gleich in mehrerlei Hinsicht für den Dilettantismus-Diskurs relevant.

Erstens handelt sich um eine recht komplizierte Prozedur der künstlichen Fortpflanzung, die bis heute im Obst- und Weinbau praktiziert wird. Eine Prozedur, bei der „die Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammenfügt

<sup>30</sup> Ebd., S. 280.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> Ebd., S. 17.

<sup>33</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, FA I.8, S. 271.

[werden], daß sie miteinander verheilen“,<sup>34</sup> und, so möchte ich hinzufügen, zu einem neuen Organismus verwachsen. Dies setzt indes voraus, daß zwischen diesen zwei Teilen keine Lücke bleibt. Die „letzte Lücke“ wird im Rahmen der Pfropf-Prozedur gleichermaßen durch handwerkliches Können und durch die Wachstumskräfte der Natur geschlossen.

Zweitens steht die Aufpfropfung für eine „Vermischung von Kunst und Natur“,<sup>35</sup> die als innovative Kulturtechnik und als willkürliche Intervention beschrieben werden kann. So heißt es in der *Encyclopédie*, die Aufpfropfung sei der „Triumph der Kunst über die Natur“ („triomphe de l’art sur la nature“), denn mit Hilfe dieses Verfahrens werde es möglich, neue Pflanzenarten zu erzeugen. Um diesen Effekt zu erzielen, zwingt man die Natur („on force la nature“), ihre Formen zu ändern („changer ses formes“), und fügt ihr das Gute, das Schöne und das Große hinzu („suppléer“).<sup>36</sup>

Aber was heißt das? Hat die Arbeit des Gärtners supplementären Charakter? Fügt er der Natur durch seine Interventionen etwas hinzu, oder verwandelt er sie in ihrem Wesen? Entstellt er das Ganze, oder schafft er ein neues Ganzes? Zeichnet sich das Verfahren der Aufpfropfung in erster Linie durch, um mit Hans-Jürgen Schings zu sprechen, das Moment der Willkürlichkeit aus, und muß dagegen der gesamte Gartendiskurs in den *Wahlverwandtschaften* als Signatur des Dilettantismus gedeutet werden?<sup>37</sup> Ich würde diese These so nicht unterschreiben wollen. Ich denke eher, daß die Aufpfropfung in den *Wahlverwandtschaften* als Vermittlungsfigur zwischen Natur und Kultur fungiert, eine Figur, die sowohl den Weg in die Meisterschaft als auch den Weg in den Dilettantismus eröffnet. Das entscheidende Kriterium ist auch hier die Ernsthaftigkeit, mit der die Arbeit des Pfropfens vollzogen wird.

Zur Plausibilisierung dieser Hypothese sei jene Stelle angeführt, an der die Pfropf-Versuche des adligen dilettanti Eduard vom fachmännischen Gärtner begutachtet werden. Als sich Ottilie freut, „daß die Pfropfreiser dieses Frühjahrs alle so gar schön gekommen“, erwidert der alte Gärtner bedenklich:

ich wünsche nur, daß der gute Herr viel Freude daran erleben möge. Wäre er diesen Herbst hier, so würde er sehen, was für köstliche Sorten noch von seinem Herrn Vater her im alten Schloßgarten stehen. Die jetzigen Herren Obstgärtner sind nicht so zuverlässig als sonst die Cartäuser waren. In den Katalogen findet man wohl lauter honette

<sup>34</sup> Vgl. Oliver E. Allen: Pfropfen und Beschneiden. Time-Life Handbuch der Gartenkunde, Amsterdam 1980, S. 62.

<sup>35</sup> Goethe und Schiller: Über den Dilettantismus (Anm. 1), S. 760.

<sup>36</sup> Vgl. *Encyclopédie*, hg. von Jean Le Rond D’Alembert und Denis Diderot, Bd. 7, Paris 1757, Stichwort „Greffe (Jar.)“, S. 921.

<sup>37</sup> Hans-Jürgen Schings: Willkür und Notwendigkeit – Goethes ‚Wahlverwandtschaften‘ als Kritik an der Romantik, in: Jahrbuch 1989 der Berliner Wissenschaftlichen Gesellschaft e. V. Berlin 1990, S. 165-181, hier S. 175.



Namen. Man pflanzt und erzieht und endlich wenn sie Früchte tragen, so ist es nicht der Mühe wert, daß solche Bäume im Garten stehen.<sup>38</sup>

An ihren Früchten soll man sie erkennen – die Bäume; und an ihrer Zuverlässigkeit, sprich Ernsthaftigkeit, die wahren, die klassischen Gärtner.

Der in der *Encyclopédie* angesprochene supplementäre Charakter des Pfropfens bezieht sich nicht nur auf das Hinzufügen respektive Einfügen eines Fremdkörpers, sondern auch auf eine Erweiterung und Steigerung von Wachstumsmöglichkeiten. Eben hierin besteht die dispositive Funktion der Aufpfropfung, die in spezifischer Weise mit einer ökonomischen Denkweise interferiert. Darauf weist der alte Gärtner in den *Wahlverwandtschaften* hin, wenn er in Frage stellt, ob es sich lohnt, daß die von Eduard im Frühjahr gepfropften Bäume überhaupt im Garten stehen. Der Aufpfropfung liegt mithin die Zielvorgabe einer qualitativen und quantitativen Steigerung der Erträge zugrunde. Zugleich geht es bei der Aufpfropfung darum, Zeit zu sparen, nämlich die Zeit, die eine ausgesäte Pflanze brauchen würde, um Wurzeln zu bilden: Zeit, die sich die Kartäuser noch lassen konnten, da sie bereit waren, sich über Jahrzehnte hinweg mit nichts anderem als der Heranzüchtung von edlen Pflanzensorten zu beschäftigen.

Damit wirft die Metapher des Pfropfens zum einen die in der Tat ‚klassische Frage‘ auf, wie man sich die Prozesse der Veredelung vorzustellen hat. In Goethe und Schillers *Über den Dilettantismus* heißt es: „Der Dilettantismus wird abgeleitet. Der Künstler wird geboren.“<sup>39</sup> Während das Talent des Künstlers seine Wurzeln direkt in der Natur hat, zapft der Dilettant die Kräfte der Natur offenbar nur vermittelt durch eine ‚Unterlage‘ an. Und eben hier offenbart sich der Vergleichspunkt zwischen Dilettantismus und Aufpfropfung – ohne, daß man deswegen schon eine Gleichsetzung annehmen darf. Vielmehr ist die Aufpfropfung als ebenbürtiges Verfahren zur Heranzüchtung von Pflanzensorten anzusehen, bei der jedoch die „feste Sicherheit der Arbeitsmethode“ (Weber) darüber entscheidet, ob das Resultat der Pfropf-Prozedur die Mühe wert war. Eine Pfropfung dagegen, die bloß als Spiel, als Zeitvertreib, vorgenommen wird, erschöpft sich dagegen in einem gleichsam bloß rhetorischen Effekt, bei dem der honette Name an die Stelle der köstlichen Frucht tritt. Damit wird die Metapher der Aufpfropfung zur Schnittstelle einer gleichermaßen psychologischen wie prozeduralen Argumentation, die in Analogie zur Verhältnisbestimmung von ‚bloßem Dilettanten‘ und ‚wahrem Kunstgenie‘ steht. Eine Argumentation, die in der Dilettantismus-Debatte um 1900 – freilich unter anderen Vorzeichen – ihre Fortsetzung findet, wo Bourget die Rolle eines „botaniste des esprits“<sup>40</sup> übernimmt, indem er feststellt, die künstliche Sensibilität („sensibilité factice“) des Dilettanten wirke „comme greffée“:<sup>41</sup> wie aufgepfropft.

<sup>38</sup> Goethe: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 33), S. 383.

<sup>39</sup> Goethe und Schiller: Über den Dilettantismus (Anm. 1), S. 781.

<sup>40</sup> Bourget: Essais de psychologie contemporaine (Anm. 3), S. 254.

<sup>41</sup> Ebd., S. 255.