

Der Dilettant und der gute Geschmack

Alexander Rosenbaum
Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert. Berlin, Gebr. Mann Verlag 2010. 368 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7861-2624-9. € 49,00

Arthur Schopenhauer bringt das Problem in seinen 1850 vollendeten *Paralipomena* (§ 249) auf den Punkt: „Dilettanten, Dilettanten! – so werden die, welche eine Wissenschaft oder Kunst aus Liebe zu ihr und Freude an ihr per il loro diletto (zu ihrem Vergnügen) treiben, mit Geringschätzung genannt von denen, die sich des Gewinnes halber darauf gelegt haben; weil *sie* nur das Geld delectiert, das damit zu verdienen ist. Diese Geringschätzung beruht auf ihrer niederträchtigen Überzeugung, daß keiner eine Sache ernstlich angreifen werde, wenn ihn nicht Not, Hunger oder sonst welche Gier dazu anspricht.“

Negativ konnotiert ist das Phänomen des Dilettantismus, dem sich Alexander Rosenbaum in seiner Dissertation widmet, erst seit dem Ende des 18. Jh.s. In der Frühen Neuzeit gehörte die finanziell interesselose, nebenberufliche Ausübung der Künste durch Angehörige der herrschenden Klassen vielfach zum guten Ton (24f.; 33-37). Die Aufnahme kunstpraktischer Kenntnisse in den Kanon der Hof- und Erziehungslehren setzte einen hohen Begriff des *disegno* voraus und trug zugleich zu dessen Ausbildung bei (55). Entsprechend untersucht Rosenbaum vor allem positive Rückkopplungsprozesse zwischen dem Dilettieren der Oberschicht

und dem professionalisierten Kunstsystem, sei es in Form von Patronage, Sammlungstätigkeit oder der Gründung von Institutionen.

Die Affirmation herrschaftlicher Muße findet sich noch bei Johann Joachim Winckelmann, der als Sohn eines Stendaler Schusters stolz darauf war, der Not seiner frühen Brotberufe entkommen zu sein. In der *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (1763) preist er das Glück, sich im Haushalt des Kardinals Albani in Rom ganz dem Kunststudium überlassen zu dürfen, ohne seinem Gönner auch nur einen „Federstrich“ als Gegenleistung zu schulden: „Denn die Betrachtung der Werke der Kunst ist, wie Plinius sagt, für müßige Menschen, das ist, die nicht den ganzen Tag ein schweres und unfruchtbares Feld zu bauen verdammet sind.“

DER AMATEUR IN DER FORSCHUNG

Trotz der naheliegenden sozialgeschichtlichen Implikationen stellt das Studium des Dilettantismus ein epochen- und disziplinenübergreifendes Projekt dar. Schon die Wort- und Sachgeschichte ist komplex, da sich der Leitbegriff für die nicht-professionelle Kunstausbübung spät durchsetzt und in seiner Bedeutung mehrfach wandelt (12-14). Auch mit den konkurrierenden Termini Virtuoso, Amateur und Liebhaber sind historisch ausdifferenzierte Nuancen verbunden. Seine Funktion als Figur der Abgrenzung, auf die man rekurriert, um Positionen und Oppositionen zu markieren, hat der Dilettant bis heute behalten.

Die diskursorientierte Forschung verwechselt die Reflexion über Dilettantismus, die ihre wohlbegründeten Konjunkturen im 18. und 19. Jh. hat, zuweilen mit dem Phänomen selbst. Das Innovationspotential kunsthistorisch informierter Ansätze liegt gerade darin, die materielle Überlieferung



Abb. 1 Friedrich Oelenhainz, Porträt des späteren Fürsten Johann I. von Liechtenstein (1760-1836), 1776. Wien, Liechtenstein Museum (Rosenbaum 2010, Abb. 56)

und die mit der Theoriebildung verknüpften Formen kultureller Praxis zu behandeln. Marieke von Bernstorff untersucht in ihrer Dissertation *Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi* (München 2010) nicht nur Crescenzis Mäzenatentum und seine Mittlerrolle im frühneuzeitlichen Kunstbetrieb, sondern auch seine dilettantische Kunstpraxis und enge Zusammenarbeit mit Cavarozzi. Das British Museum zeigte im Jahr 2000 eine Auswahl historischer, bisher meist unpublizierter Amateur-Arbeiten aus dem eigenen Bestand, deren spezifische Qualität durch die kunsthistorische Erschließung erstmals sichtbar wurde. Der von Kim Sloan herausgegebene Katalog *A noble art. Amateur artists and drawing masters, c. 1600-1800* ist ein wesentlicher Bezugspunkt von Rosenbaums Studie (16). Der Situation der Kunstliebhaber in Paris schließlich galt die 2008 publizierte Dissertation von Charlotte Guichard (*Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*).

Wer den Fokus auf die „praktische Liebhaberei“ legt, betritt Neuland. Darin liegt eine große Chance für die bestandsorientierte Forschung in den Depots der Museen. Was Kim Sloan für das British Museum geleistet hat, regt Rosenbaum implizit für die Klassik Stiftung Weimar an, zunächst mit Blick auf den Nachlass des weitgereisten Malers Charles Gore (253), der den Anstoß für die vorliegende Untersuchung gab (297). Perspektivenreich ist der Impuls auch für den mit Schüler-

arbeiten durchsetzten Johann-Heinrich-Meyer-Bestand, dessen Aufarbeitung lange Zeit ästhetische Ressentiments der Kunstgeschichte und die nach Disziplinen getrennte archivalische Überlieferung entgegenstanden.

Spezifische Qualitäten

Was Rosenbaum programmatisch ankündigt, löst sein dicht strukturiertes Überblickswerk im Ergebnis ein: die Würdigung zahlreicher bekannter und weniger bekannter Dilettanten anhand ihrer Werke und Selbstaussagen. Statt der üblichen Annahme einer Konkurrenz zwischen Dilettanten und hauptberuflichen Künstlern setzt Rosenbaum auf die vielfach belegbare These einer fruchtbaren Zusammenarbeit. An die Stelle des kunstkritischen Misstrauens gegenüber der Laienproduktion tritt die Behauptung einer besonderen Qualität, die sich aus der finanziellen Interesselosigkeit und der daraus resultierenden Unabhängigkeit gegenüber dem Publikum ergibt. Eine derartige vorurteilsfreie Wertschätzung wurde bisher vorrangig den technischen Innovationen von Dilettanten (wie Mezzotinto oder Lithographie), weniger aber ihrer künstlerischen Produktion gezollt.

Die Statusbestimmungen der Künste, die Rosenbaum anhand des Renaissance-Diskurses einführt, werden im 18. Jh. neu verhandelt. Die erhöhte soziale Mobilität, vor allem aber die Professionalisierung, Institutionalisierung und Akademisierung im Bereich der Künste verlangen eine ver-

stärkte Reflexion über Funktion und Nutzen des Dilettantismus. Rosenbaums entscheidender Schachzug besteht darin, diese Debatten nicht *a priori* auf die „Sattelzeit“ hin zu perspektivieren, sondern aus ihren frühneuzeitlichen Wurzeln herzuleiten. Das betrifft insbesondere die Behandlung der Dilettantismus-Schemata der Weimari-schen Kunstfreunde, die Rosenbaum nicht als den theoretischen Mittelpunkt des Themas, sondern als kulturpolitisch motivierten, polemischen Seitenstrang einer Entwicklung erörtert, die man zunächst besser aus anderen Quellen rekonstruiert (141-152).

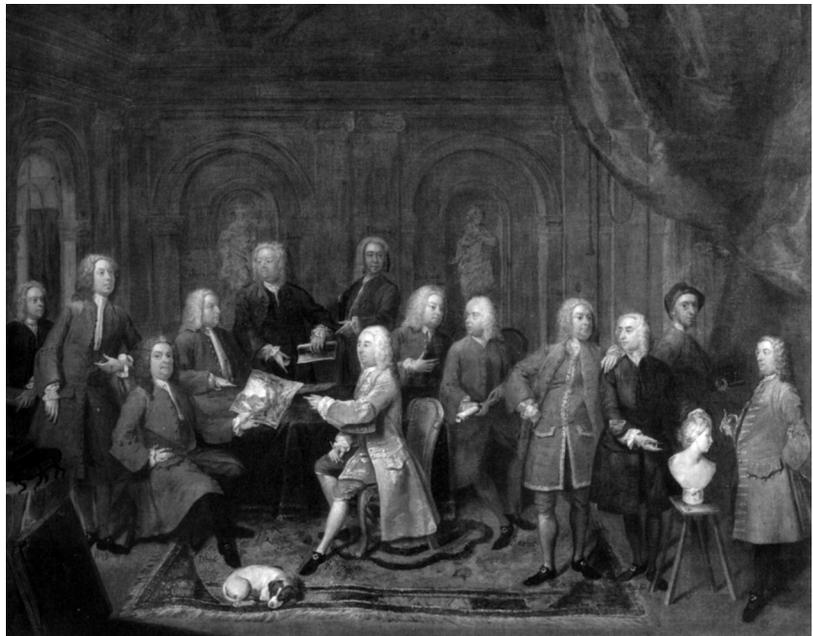
Die pointierte Auswertung großer Materialmengen zwingt zu einer verknüpften, klar gegliederten Darstellung. Rosenbaums Aufteilung des Stoffes in die zwei Hauptteile „Funktionen“ und „Positionen“ überzeugt nicht immer, da sie chronologische und topographische Ordnungsmuster stellenweise verdeckt und zu thematischen Doppelungen führt. Zugleich aber macht das Prinzip der vielfachen Überlagerung den inneren Zusammenhang sichtbar, der die Einzelaspekte des Themas miteinander verbindet.

EIN IDEAL DER OBERSCHICHT

Das Titelbild des Bandes (*Abb. 1*) führt mitten ins Thema: Oelenhainz' *Porträt des späteren Fürsten Johann I. von Liechtenstein* zeigt den Erbprinzen beim standesgemäßen Studium der Zeichenkunst, das ihn als künftigen „Herrn des Überblicks“ (Thomas Mann) ausweist. Die Geschmacksbildung des Fürsten, die Schulung seines visuellen Aufnahme- und Artikulationsvermögens sind kein Selbstzweck, sondern tragen zur Handlungsfähigkeit des späteren Regenten bei: als Kriegs- und Bauherr, als Diplomat und Reisender, als Sammler und Mäzen. Vor allem die Beziehungen des fürstlichen Zeichenstudiums zur Baukultur erörtert Rosenbaum an zahlreichen Beispielen.

Der Kunstübung der Oberschicht waren enge Grenzen gesetzt. So wurde der *earl architect* Richard Boyle, 3rd Lord Burlington, ungeachtet der innovativen Qualitäten seines palladianischen Landsitzes Chiswick House, zum Spott der Zeitgenossen, weil er viel zu genaue Kenntnisse über die handwerklichen Aspekte der Architektur besaß (99). Nathaniel Dance wiederum hängte seinen Beruf als Maler an den Nagel, nachdem er durch

Abb. 2 Gawen Hamilton, *A Conversation of Virtuosi at the Kings Arms*, 1735. London, National Portrait Gallery (Rosenbaum 2010, *Abb. 28*)



eine Erbschaft finanziell unabhängig geworden war. Als wohlhabender Gentleman soll er sogar eigene Gemälde angekauft und zerstört haben (68). Über den Mediziner Claude Perrault, der maßgeblichen Anteil an der Ostkolonnade des Louvre hatte, berichtet Leibniz, er habe die Berufung zum Hofarchitekten Ludwigs XIV. abgelehnt, da er nicht aus Liebe zur Architektur alle anderen Passionen aufgeben wollte (106).

Besonderes Augenmerk richtet Rosenbaum auf die Kunstpraxis des preußischen Königshauses, dessen Mitglieder mehrfach auf den Ausstellungen der Berliner Akademie vertreten waren (192f.). Selbst der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. widmete sich im Alter unter professioneller Anleitung der Ölmalerei, doch wurden seine Werke aus gutem Grund nur im privaten Rahmen verbreitet (174f.). Friedrich II. hingegen galt schon seinen Zeitgenossen als geistiger Urheber der Bauten, die er zusammen mit dem Kavalierarchitekten Knobelsdorff in Berlin und Potsdam ausführen ließ (187). Die Reihe ließe sich ins 19. Jh. fortsetzen. Die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten erarbeitet zur Zeit einen digitalen Bestandskatalog der Zeichnungen Friedrich Wilhelms IV., dessen Architekturentwürfe zu den herausragenden Zeugnissen fürstlichen Dilettierens gehören.

GESCHMACKSBILDUNG ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

1735 lieferte Gawen Hamilton den Londoner „Virtuosi of St. Luke“ ein *conversation piece* (Abb. 2), das die Ideale der 1689 nach dem Vorbild der römischen „Virtuosi al Pantheon“ gegründeten Kongregation illustriert: die professions- und standesübergreifende Diskussion über Angelegenheiten der Kunst und deren mäzenatische Förderung (76-78). In seiner *Dissertation sur l'amateur* von 1748 hebt der Comte de Caylus die Notwendigkeit hervor, den angeborenen Geschmack zur Fähigkeit begründeter Bewunderung, die den „goût acquis“ auszeichne, fortzuentwickeln (112f.). Unbestritten ist der Beitrag, den das Dilettieren zur Ausbildung von Kennerschaft, zum „Sehen lernen“ leistet.

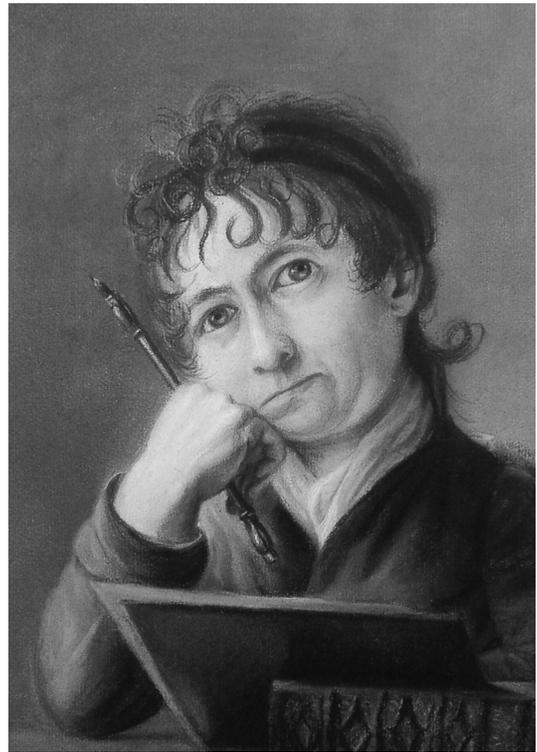


Abb. 3 Susanne (Suzette) Henry, geb. Chodowiecki, Selbstbildnis, 1785-86. Berlin, Stiftung Stadtmuseum (Rosenbaum 2010, Abb. 72)

Erst die Sonderstellung, die der Amateur zwischen Künstler und Gelehrtem einnimmt und aus der er seine Deutungsmacht ableitet, begründet die Konflikte um seinen Status. Ohne auf den traditionellen Anspruch der englischen Oberschicht auf „true taste“ zu rekurrieren (83), suchte der Earl of Shaftesbury die produktive Zusammenarbeit mit ausführenden Künstlern und verstand sich als deren sachkundiger Förderer (89). Der Dresdner Galeriedirektor und Kunstschriftsteller Christian Ludwig von Hagedorn nutzte seine praktischen Arbeiten als Kontaktmittel, um sein berufliches Netzwerk zu verbessern (231). Die Autonomisierung sowohl der Theorie als auch der Kunst entzog der Mittlerrolle der Dilettanten den Boden, so dass die Position des sozial hochstehenden „connoisseurs“ schon vor der Französischen Revolution in die Defensive geriet: Der Bildhauer Étienne Falconet verwahrt sich in einem vordergründig gegen Shaftesbury gerichteten Text energisch gegen jede Einmischung von Nicht-Künstlern in Belange der Kunst (82f.). Die Weimarerischen Kunstfreunde reklamierten dann die Ausübung der Kunst allein

für Fachleute und bilanzierten rigoros den Schaden, den die „Pfuscher“ angerichtet hätten (142-145). Schließlich erlitt das Renommee der Londoner Society of Dilettanti, die bedeutende Forschungsreisen und Publikationen finanziert hatte, einen schweren Schlag, als Richard Payne Knight, der schon mit seiner Priapus-Publikation das Schamgefühl der verbürgerlichten Öffentlichkeit verletzt hatte, mit eklatanten Fehlurteilen über die Elgin Marbles hervortrat (93).

MANGEL AN MUSSE UND AUSDRUCKS-VERMÖGEN

Das von Rosenbaum behandelte Beispiel der Susanne Henry, geb. Chodowiecki, zeigt schlagend, dass das Dilettieren der Bürger und Bürgerinnen anderen Zwängen unterlag als das der Adligen. Mit ihrem eigenwilligen Selbstbildnis (Abb. 3) nahm Henry 1786 unter dem Rubrum „Dilettanten (Liebhaber)“ an der Berliner Akademieausstellung teil, wurde aber bereits im Folgejahr den „Berliner Künstlern“ zugeordnet (197). Ihre Förderung durch den berühmten Vater darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass ernsthafte Kunstausbildung für Frauen in der zeitgenössischen Erziehungsliteratur nicht vorgesehen war. Der Rollenkonflikt zwischen künstlerischem Interesse und familiären Verpflichtungen stellte indes ein Problem für beide Geschlechter dar. Sowohl Daniel Chodowiecki (194f.) als auch Salomon Geßner (264-270) waren für die Kaufmannslaufbahn aussersehen und haderten trotz großer Erfolge als Künstler ein Leben lang mit ihrer fehlenden systematischen Ausbildung.

Aus der Sicht der klassizistischen Autonomieästhetik ist der Ernst, der diese Selbstentwürfe prägt, ebenso fragwürdig wie die angebliche Leichtfertigkeit des Adels. Karl Philipp Moritz beschreibt in *Anton Reiser* den systematischen Widerspruch von autodidaktischem Kunstwillen und fehlendem Ausdrucksvermögen, der seinen Protagonisten schließlich in die schöpferische Enthaltsamkeit führt – eine Struktur, die Goethe im *Werther* und in seinem Gedicht *An Kenner und Liebhaber* thematisiert (137-140). Das führt zur Gretchenfrage an Rosenbaum, die in weiteren Studien

zu klären sein wird: Verbirgt sich hinter dem regelmäßigen Scheitern der Dilettanten an ihren eigenen Ansprüchen ein bewusstes Gegenprogramm zur marktbeherrschenden Ästhetik der Profis, das nur aus handwerklichem Ungeschick nicht ganz zum Zuge kommt (18f., 177-179; 200f., 209, 286-288)? Liegt wirklich im Mangel eine „spezifisch persönliche Note“, ein Einspruch gegen die „bisweilen leere Routine des professionellen Künstlers“, den die zur Bildwissenschaft erweiterte, vom Zwang des Normativen befreite Kunstgeschichte aufgreifen sollte (296)?

Rosenbaums Rehabilitierung des Dilettantismus hat jedenfalls bedeutende Vorläufer in der Zeit um 1900. Alfred Lichtwark appellierte 1894 an das auf praktischen Nutzen fixierte Bürgertum, die ästhetische Raffinesse der Aristokratie wiederzubeleben, und holte die Produkte der Hamburger Dilettanten mit einer klaren kulturpolitischen Agenda in sein Museum: „Vor hundert und fünfzig Jahren hat Diderot gesagt, ein Volk, das seine Jugend zeichnen und malen so gut und so ernsthaft wie lesen und schreiben lehre, würde in fünfzig Jahren das reichste der Welt sein. Obgleich der Nationalökonom dem feinfühligem Philosophen recht geben muss, hat bisher noch keine Regierung in Europa aus dieser Erkenntnis Nutzen gezogen.“

CHRISTOPH SCHMÄLZLE, M.A.
Pohlstr. 75, 10785 Berlin,
mail@c-schmaelzle.de