

WIE ES UNS GEFÄLLT

**Kostbarkeiten aus der Sammlung Rudolf-August Oetker
im Museum Huelsmann**

HERAUSGEGEBEN VON

Monika Bachtler

MIT BEITRÄGEN VON

Monika Bachtler, Andreas Beyer, Johannes Grave,
Holger Jacob-Friesen, Dedo von Kerssenbrock-Krosigk,
Andreas Plackinger, Astrid Reuter, Tim Schroder,
Lorenz Seelig, Andreas Stolzenburg, Dirk Syndram,
Max Tillmann, Christoph Martin Vogtherr, Ulrike Weinhold,
Hildegard Wiewelhove und Samuel Wittwer

HIRMER VERLAG



Das Jahrhundert des Geschmacks – Zur Kultur des Sinnlichen im Zeitalter der Aufklärung

I. Gefallen und Geschmack

Wie kaum eine andere Epoche kann das 18. Jahrhundert als eine Zeit gelten, die nicht nur eine hochentwickelte, hochdifferenzierte ästhetische Kultur ausgebildet, sondern zugleich über die Sinne und die Sinnlichkeit in erhöhtem Maße reflektiert hat. Wie nachhaltig das Zeitalter der Aufklärung die Theorie und Praxis der Kunst geprägt hat, zeigt sich bereits in dem Umstand, daß sowohl die moderne Kunstkritik als auch die philosophische Ästhetik auf Gründungsschriften zurückgeführt werden können, die um 1750 erschienen sind: Étienne La Font de Saint-Yenne veröffentlichte seine kunstkritischen Überlegungen zur neuesten Malerei, die *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, im Jahr 1747;¹ und nur drei Jahre später, 1750, legte Alexander Gottlieb Baumgarten den ersten Band seiner *Aesthetica* vor, mit der er eine neue philosophische Disziplin gleichen Namens begründen sollte.² Die Kultur des Sinnlichen, durch die sich das 18. Jahrhundert auszeichnet, beschränkt sich aber nicht allein auf Theorien und Diskurse, sondern ist maßgeblich dadurch gekennzeichnet, daß ästhetisch geformte Objekte selbstverständlicher Teil der alltäglichen Lebenswelt wohlhabender Kreise waren und auf vielfältige Weise in das soziale Leben eingebunden wurden.

Die Gemälde, Skulpturen, kunsthandwerklichen Objekte und Porzellane des 18. Jahrhunderts, die heute oftmals als Einzelstücke in Museen und Sammlungen verwahrt werden, sind ohne ihren ursprünglichen Kontext kaum angemessen zu verstehen. Auf welche Weise sie in das Lebensumfeld integriert wurden, kann das Gemälde *Le désir de plaire* (Kat. 11) vor Augen führen, das vermutlich von einem Maler in der unmittelbaren Nachfolge Jean-Baptiste Paters geschaffen wurde.³ Das Bild bietet einen Einblick in das Boudoir einer jungen Dame, die durch ihre Bediensteten gerade frisiert und angekleidet wird. Schon der vergleichsweise kleine Ausschnitt des geschmackvoll eingerichteten Ankleidezimmers läßt ahnen, wie gezielt Bilder und andere Kunstgegenstände zur Entstehungszeit des Gemäldes, mithin um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in Interieurs integriert wurden. Sie erscheinen nicht als vereinzelte Fremdkörper, sondern fügen sich gleichsam organisch in die Raumausstattung. Vor die textile Wandbespannung ist ein elegant gerahmtes Gemälde gehängt, das mit seinem Hochformat die Proportionen des Wandfeldes in idealer Weise aufnimmt. In Motiv und Gestaltung gibt sich dieses Bild im Bild, auf dem eine sitzende Frau in einer Landschaft zu sehen ist, als ein typisches Rokoko-Gemälde zu erkennen, das in der Tradition der *fêtes galantes* von Antoine Watteau steht. Über dem Durchgang, der links durch einen schweren Vorhang verdeckt wird, sind noch Teile einer Supraporte

ABB. 1
Jean Baptiste Pater (oder
Umkreis?), *Le désir de plaire*,
Öl auf Leinwand, 42,5 × 35 cm,
vgl. S. 52

erkennbar, die ein Blumenstilleben präsentiert. Und auch über dem großen, mit einer feinen, vegetabilen Rahmenleiste gezierten Spiegel an der rechten Kaminwand scheint ein weiteres Gemälde passenden Formats angebracht zu sein. Vor dem Spiegel wiederum ziehen kunsthandwerkliche Objekte den Blick auf sich: In der Mitte paßt sich eine Uhr in das Arrangement der Kaminwand ein, neben ihr stehen ein Leuchter sowie eine Tasse. Alle Ausstattungsstücke scheinen sich – soweit das auf dem Gemälde erkennbar ist – durch hohe Qualität und zeitgemäße Gestaltung auszuzeichnen. Zugleich fügen sie sich bestens in ein Interieur, das jeden überladenen Prunk meidet, aber die vergleichsweise wenigen Ausstattungsstücke durch ein durchdachtes Arrangement zur Geltung bringt.

Der *désir de plaire*, jenes Verlangen, anderen zu gefallen, auf das der Bildtitel anspielt, bezieht sich in erster Linie nicht auf die Gestaltung des Interieurs, sondern auf die junge Frau, die mit einigem Aufwand und unter Beteiligung vieler Hände und Blicke zurechtgemacht wird. Sie zieht die Aufmerksamkeit aller, nicht zuletzt des Betrachters, auf sich. Der Rezipient vor dem Gemälde rückt damit in eine ähnliche Rolle wie der Mann, der links im Bild den Vorhang zur Seite rafft, um der Toilette der jungen Dame zusehen zu können. Daß unser ebenso neugieriger Blick nicht unbeachtet bleibt, zeigt sich an der vorgebeugten Magd, die für einen Moment von ihren Näharbeiten abläßt, um aus dem Bild heraus zum Betrachter zu blicken. Bei näherem Hinsehen erweist sich die vermeintlich beiläufig gezeigte Alltagsszene somit als eine Choreographie von Blicken, in die der Betrachter gezielt eingebunden, ja verstrickt wird. Der jungen Frau, aber auch dem Gemälde ist ein *désir de plaire* eigen: So wie die Dame will auch das Bild mit Reizen die Blicke auf sich ziehen und Gefallen wecken.

Was Gefallen finden will, setzt Geschmack voraus. Wenn ein Kunstwerk oder das Kleid einer Dame gefallen soll, muß es selbst bereits mit Geschmack ausgewählt, arrangiert oder geschaffen worden sein, damit es den Geschmack anderer ansprechen kann. Das »Jahrhundert des Geschmacks«⁴ hat daher *plaisir* und *goût*, Gefallen und Geschmack, in denkbar enger Verknüpfung gesehen. So schreibt etwa der Philosoph und Theologe Gotthilf Samuel Steinbart 1786: »Man nennet fast in allen abendländischen Sprachen das Vermögen unsrer Seele das Schöne mit *Wohlgefallen* und das Häßliche mit *Widrigkeit* zu empfinden, den *Geschmack*.«⁵ Und in Immanuel Kants Vorlesungen zur Anthropologie heißt es bündig: »Was nach *Geschmack* seyn soll, muß allgemein *gefallen*.«⁶ Wenn aber der Begriff der Schönheit und das ästhetische Gefallen unmittelbar an die Kategorie des Geschmacks gekoppelt sind, werden alte, hergebrachte Bestimmungen dessen, was gefällt und schön ist, fraglich. Der Geschmack, so zeigt sich im Verlauf der ästhetischen Debatten des Zeitalters der Aufklärung, kann eine zutiefst subjektive Angelegenheit sein und läßt sich kaum mehr problemlos mit allgemeingültigen Bestimmungen festlegen. Es ist daher die Konjunktur des Geschmacksbegriffs im 18. Jahrhundert, die sowohl im Feld der ästhetischen Theorie als auch in der Praxis bemerkenswerte Eigendynamiken anstößt. Mit dem Aufstieg der Kategorie des Geschmacks schwindet die Bedeutung älterer normativer Definitionen des Schönen und es eröffnen sich neue Freiräume für Diskussionen darüber, was aus welchen Gründen Gefallen findet.

Wenn im Folgenden versucht wird, einige Stationen des Nachdenkens über den Geschmack schlaglichtartig zu beleuchten, so kann es lediglich darum gehen, einen Ausschnitt jenes weiten und zugleich stark ausdifferenzierten kulturellen Kontextes zu skizzieren, in den die Kunstwerke und kunsthandwerklichen Objekte des 18. Jahrhunderts ursprünglich eingebettet waren. Der Blick in ein Kapitel der Begriffs- und Theoriegeschichte kann dabei nicht mehr leisten, als einen ausgewählten Aspekt vorzustellen, dem viele weitere an die Seite zu stellen wären. Immerhin mag so aber plausibel werden, daß es sich lohnt, über Geschmack zu sprechen, auch wenn sich über ihn angeblich nicht streiten läßt.

II. Geschmack und Empfindung: Jean-Baptiste Dubos

Daß die Kategorie des Geschmacks im 18. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung erlangen konnte,⁷ verdankt sich nicht zuletzt den *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) des Abbé Dubos. Dieses Schlüsselwerk einer sensualistischen und wirkungsästhetischen Neubestimmung der Kunsttheorie scheint dem Begriff des Geschmacks, dem *goût*, zunächst kein besonderes Interesse entgegenzubringen; es hebt indes das *sentiment*, die Empfindung, als zentrale Instanz des Umgangs mit Kunst und Literatur hervor. Doch indem Dubos nicht mehr allein das Kunstwerk, sondern vor allem das empfindende Subjekt und dessen Kunsterleben in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte, schuf er die Voraussetzungen dafür, daß der Geschmack im Verlauf des 18. Jahrhunderts in einer Vielzahl von Traktaten zu einem Leitbegriff aufsteigen konnte, mit dem sich eine Eigengesetzlichkeit von Kunst und Kunstrezeption jenseits rein rationaler Erwägungen behaupten ließ.⁸ Zu Recht sind die *Réflexions* von Dubos daher als »eine revolutionäre Neufundierung von Kunst und Literatur auf der Grundlage des Gefühls«⁹ bezeichnet worden. Ihre nachhaltige Wirkung läßt sich schon an den zahlreichen Neuauflagen sowie an den Übersetzungen ins Englische, Holländische und Deutsche ermessen, die ihnen im 18. Jahrhundert gewidmet worden sind.¹⁰

Während die klassizistische Kunsttheorie an einem allgemeingültigen Schönheitsbegriff und normativen Vorgaben festzuhalten versuchte, die man gleichsam mit der Präzision eines Geometers erschließen wollte, plädiert Dubos dafür, die Empfindung von allen rationalen Überlegungen freizuhalten. Der erste Endzweck eines Kunstwerks oder Gedichtes sei es, zu gefallen und zu rühren. Ob ein Werk dieser Zweckbestimmung gerecht werde, lasse sich jedoch nicht nach objektiven Kriterien bestimmen, sondern zeige sich in der unmittelbaren Wirkung auf die Empfindung eines Betrachters oder Lesers.¹¹ Gemälde oder literarische Werke rufen, so Dubos, sogleich eine spontane emotionale Reaktion, eine Rührung, hervor, »ehe noch die Vernunft Zeit hat, zu handeln und zu untersuchen«.¹² So erkläre sich auch, daß das Publikum, obgleich es nicht um die Regelwerke der Theoretiker wisse, Kunstwerke durchaus angemessen beurteilen könne. Zwar möge es für die Arbeit an einem guten Bild oder einem gelungenen Gedicht wichtig sein, bestimmte Regeln zu kennen und

ihnen zu folgen. Das Publikum aber könne »vermöge eines innern Gefühles, ohne die Regeln der Kunst zu wissen, wahrnehmen, was an den Werken der Kunst gut oder schlecht ist«. ¹³

Dubos nutzt die unmittelbare etymologische Verwandtschaft der Wörter *goûter* und *goût*, Schmecken und Geschmack, um ein besonders anschauliches Beispiel dafür zu geben, daß das Geschmacksurteil nicht auf komplizierten rationalen Erwägungen oder dem Abgleich mit objektiven Kriterienkatalogen beruht: »Untersucht man wohl nach logikalischen Gründen, ob ein Ragout einen guten oder schlechten Geschmack habe? Wer hat sich jemals, um einen Ragout zu beurtheilen, in den Sinn kommen lassen, erst metaphysische Grundsätze über den Geschmack festzusetzen, darauf eine Erklärung von den Eigenschaften aller zu einen Ragout gehörigen Ingredienzien zu geben, endlich das bey der Vermischung derselben beobachtete Verhältniß zu untersuchen, und nun daraus das Urtheil abzufassen, ob der Ragout gut oder schlecht sey? Es geschieht nichts von allen dem. Wir haben einen Sinn, welcher fähig ist zu unterscheiden, ob der Koch nach den Regeln seiner Kunst verfahren hat. Man kostet den Ragout, ohne einmal diese Regeln zu wissen, und so wird man innen, ob er gut schmeckt. So ist es gewisser maassen auch mit den Werken des Geistes und mit Gemählden, als deren Endzweck es ist, uns zu rühren und zu gefallen.« ¹⁴

Als zentrale Instanz des Geschmacksurteils gilt Dubos das *sentiment*, ein eigenes Vermögen der Empfindung, das er als sechsten Sinn den fünf bekannten Sinnen hinzufügt. So vage und widersprüchlich die Bestimmung dieses sechsten Sinnes bei Dubos auch bleibt, ¹⁵ so unmißverständlich und entschieden verankert er das Urteil über gute oder schlechte Kunst in einem Vermögen, über das jeder Mensch verfügt. Um Werke der Kunst und der Literatur zu bewerten, bedarf es nicht zwangsläufig eines durch Bildung und Erziehung geschulten Zusammenspiels von Sinnen, Verstand und Vernunft, sondern allein des *sentiment*, das sich den Wirkungen der Werke aussetzt.

Und doch legt Dubos Wert darauf, daß diese Empfindung nicht mit den unmittelbaren schieren Emotionen gleichgesetzt werden darf. Das *sentiment* kann und soll daher durchaus kultiviert werden, um genauerer Unterscheidungen fähig zu sein. Wenn Dubos näher beschreibt, wie sich das ästhetische Urteilsvermögen schärfen läßt, greift er auf den Begriff des Geschmacks zurück, indem er einen *goût de comparaison*, mithin einen durch Vergleiche verfeinerten Geschmack einführt. Wem bereits in der Jugend das Privileg zuteil werde, in Ruhe und ungestört von äußeren Einflüssen eine Vielzahl exzellenter Gemälde betrachten zu können, erwerbe sich einen Vergleichsmaßstab, der ihn später für ein angemessenes Urteil über andere Werke sensibilisiere. ¹⁶ Die Kultivierung, die der Betrachter durch die wiederholte Beschäftigung mit Meisterwerken erfährt, zielt aber gerade nicht darauf, ihn zum Experten oder Pedanten werden zu lassen, der nur nach bestimmten Prinzipien urteilt. Die Schärfung des sinnlichen Differenzierungsvermögens läßt sich daher nicht mit dem Erwerb von Wissen vergleichen, das mechanisch angewandt werden könnte. Ganz in diesem Sinne versucht Dubos die Berechtigung einer Frage zu verteidigen, die auf den ersten Blick abwegig erscheinen muß: »also ist man um so viel fähiger, über Poesien und



ABB. 2
 Gabriel de Saint-Aubin, Vue du
 Salon du Louvre en l'année 1753,
 1753, Radierung, 14,8 × 18,1 cm

Gemälde zu urteilen, je weniger man von der Dichtkunst und Malerey versteht?«¹⁷ Die Hypothese, die sich in dieser Frage verbirgt, erscheint Dubos bedenkenswert. Während nämlich der einfache Betrachter ohne spezifisches Vorwissen ganz unbefangen und ohne eigene Interessen auf ein Bild schaue, sei der Blick eines Malers durch einseitige Vorlieben und eine falsche Beschränkung auf technische Aspekte verzerrt.

Doch stellt sich angesichts der Distanzierung von jedem professionellen Wissen, die Dubos vornimmt, um so nachdrücklicher die Frage, wie sich vermeiden läßt, daß das Geschmacksurteil einer vollkommen subjektiven Beliebigkeit unterliegt und willkürlich wird. Anders gefragt: Wie findet man zu jener Auswahl vorbildlicher Werke, an der ein Betrachter bzw. Leser nach und nach seinen *goût de comparaison* ausbilden kann? Für Dubos ist es offenkundig der ständige Austausch innerhalb einer Elite kultivierter Laien, in dem sich ein Konsens herauskristallisieren kann, der über subjektive Meinungen hinausgeht und Allgemeingültigkeit beanspruchen darf. Diese Instanz, bei Dubos als *le public* bezeichnet, wird ebenso von den Künstlern wie von der Menge des einfachen Volkes abgegrenzt, der jede Sensibilität fehle. Entscheidend ist, daß das Gespräch der kultivierten Laien nicht als prinzipiengeleiteter Streit um wahre oder falsche Urteile verstanden wird und nicht den Regeln einer streng rationalen Argumentation folgen soll. Dubos scheint vielmehr darauf zu setzen, daß sich ein-

zelne Fehltritte im Austausch der individuellen Empfindungen gleichsam von selbst neutralisieren. Damit aber rückt das Gespräch über Kunst und Literatur in das Zentrum seiner Überlegungen. Was gute Kunst ausmacht, entscheidet sich nicht in der Beschäftigung eines einzelnen Kenners mit einem einzelnen Meisterwerk, sondern in der vielstimmigen Konversation über Kunst.

Die nachhaltige Wirkung der *Réflexions* von Dubos dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, daß sie pointiert für Formen des Umgangs mit Kunst votierten, die ohnehin bereits seit einiger Zeit an Bedeutung gewannen. Im Zuge der *Querelle des anciens et des modernes*, eines Streits, der die französischen Intellektuellen in den Jahrzehnten um 1700 stark beschäftigte, zeichnete sich bereits ab, daß der Anspruch auf einen allgemeingültigen, überzeitlichen Begriff der Schönheit zunehmend unter Druck geriet.¹⁸ Mit Dubos' Begriff des *sentiment* verlagerte sich nicht nur die Aufmerksamkeit der Kunsttheoretiker von den Werken hin zu deren Wirkungen auf den Rezipienten, vielmehr spiegelt sich in dieser Kategorie eine »Individualisierung des Geschmacksbegriffes«,¹⁹ die sich auch in der Praxis der Kunstliebhaber unübersehbar Geltung verschaffte. Eine sich langsam formierende Öffentlichkeit, die u. a. in Journalen ihren Ausdruck fand, sowie namentlich die seit 1737 wieder regelmäßig organisierten Salons, die zentralen Ausstellungen zeitgenössischer französischer Kunst im Louvre (Abb. 2), boten neue Möglichkeiten, sich an Debatten über Kunst und Geschmack zu beteiligen. Wie sehr dabei das Laienurteil an Bedeutung gewann, zeigt nicht zuletzt die bemerkenswerte Öffnung der Académie royale de peinture et sculpture, die das Monopol der Meinungsführerschaft *in aestheticis* zu verlieren drohte. War die Mitgliedschaft in der Akademie zuvor nur Künstlern und wenigen *membres honoraires* aus deren unmittelbaren Umfeld vorbehalten, so wurden ab 1747 auch Amateure der Akademie assoziiert, die – wie etwa der Comte de Caylus – über eine eigene Expertise verfügten, ohne doch selbst professionelle Künstler zu sein.²⁰ Die Akademie versuchte auf diese Weise einige jener kultivierten Laien zu integrieren, deren Anspruch auf ein eigenes, begründetes Urteil ihr zunehmend Konkurrenz machte. Diente dieser Schritt dazu, den Anspruch der Akademie zu verteidigen, so ist er zugleich Symptom dafür, daß sich zunehmend mehr Kunstinteressierte unter Berufung auf ihr *sentiment* und ihren *goût* am öffentlichen Gespräch über Kunst und Literatur beteiligen konnten.

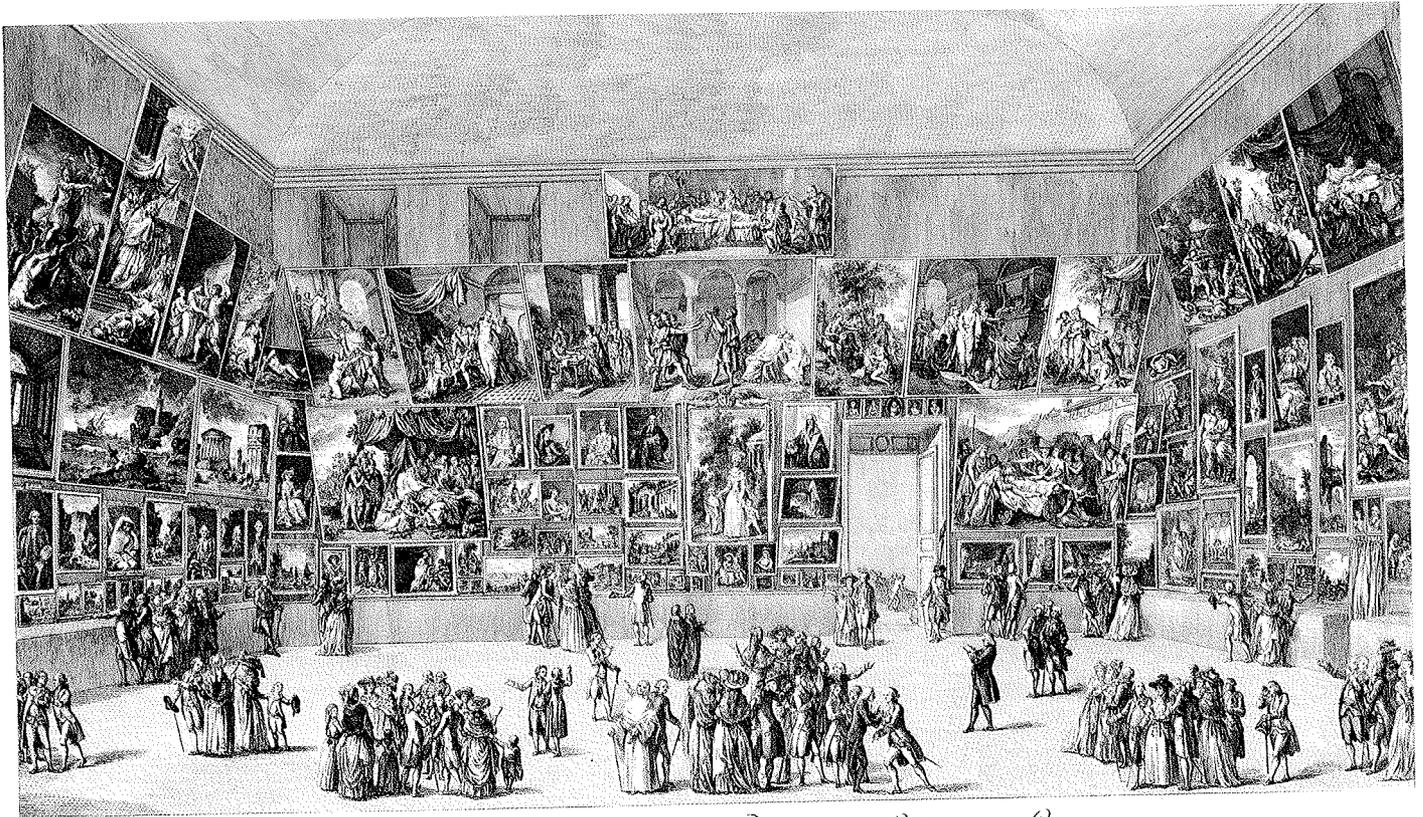
III. Der Maßstab des Geschmacks: David Hume

In England entwickelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenfalls eine lebhaftige Debatte über die Wirkungen von Kunst, in deren Zentrum schon früh der Geschmack (*taste*) stand. Als David Hume 1757 diesem Begriff einen eigenen Essay widmete, konnte er u. a. wichtige Anregungen von Shaftesbury und Francis Hutcheson aufgreifen. Unverkennbar sind aber auch die zahlreichen Fragestellungen, Beobachtungen und Gedanken, die er den *Réflexions* des Abbé Dubos verdankt.²¹ Humes Überlegungen konnten daher auf einen sehr entwickelten, ausdifferenzierten Diskussions-

stand aufbauen. Der vergleichsweise kurze und unpräzise anmutende Essay *Of the Standard of Taste* bündelt in eindrucksvoller Weise die Potentiale, aber auch Probleme, die sich mit dem Leitbegriff des Geschmacks verbinden. Zu Recht wurde er als einer der Höhepunkte des Nachdenkens über den Geschmack bezeichnet.²²

Wie Dubos geht Hume davon aus, daß sich Schönheit nicht an der Einhaltung objektiv gegebener, allgemeingültiger Prinzipien bemißt, sondern allein in der Wirkung eines Gegenstands auf ein empfindendes Subjekt begründet liegt: »Schönheit ist keine Eigenschaft, die den Dingen an ihnen selbst zukommt; sie existiert lediglich im Geiste dessen, der die Dinge betrachtet.«²³ Ohne daß sich ein Gefühl des Wohlgefallens im Subjekt einstellt, gibt es keine Veranlassung, etwas als schön zu bezeichnen; mit diesem Gefühl aber ist bereits eine erste Entscheidung über die Qualität des jeweiligen Objekts gefällt, noch bevor eine objektivierende Betrachtung anhand vorgegebener Kriterien zum Zuge kommen kann. Implizit grenzt mithin auch Hume den Geschmack als eine vorrangig affektive Instanz von den rein kognitiven Vermögen ab. Daß der im Subjekt verankerte Geschmack dennoch nicht völlig beliebig urteilt, zeigt sich für Hume in dem faktischen Konsens, den er in Geschmacksfragen beobachten zu können meint. Denn es sei durchaus möglich, ja gängig, über die Plausibilität von Geschmacksurteilen zu sprechen; und für stark abweichende Wertungen ließen sich oftmals nachvollziehbare Ursachen anführen, die in der Person des Kritikers begründet seien.²⁴ Wenngleich sich Hume gegen den Versuch wendet, Kunstregeln a priori festzusetzen oder rational abzuleiten,²⁵ sieht er in einer menschlichen Naturanlage zum Geschmack eine hinreichend verlässliche Grundlage dafür, daß die Billigung oder Mißbilligung von Kunstwerken kein willkürlicher Akt ist: »Es zeigt sich also, daß es bei aller Verschiedenheit und Launenhaftigkeit des Geschmacks bestimmte allgemeine Gesetze gibt, auf denen Billigung oder Tadel beruhen und deren Wirksamkeit eine sorgfältige Beobachtung in allen geistigen Vorgängen aufspüren kann. Es gibt bestimmte Formen und Qualitäten, die gemäß der natürlichen geistigen Verfassung des Menschen dazu bestimmt sind, zu gefallen, andere dazu, Mißfallen zu erregen. Und wenn diese Wirkung im Einzelfall nicht eintritt, dann liegt das ganz offensichtlich an einem Defekt oder an einer Unvollkommenheit des Organs.«²⁶ Da verschiedene Rezipienten oftmals darin übereinstimmen, ein und dasselbe Werk als schön und gelungen zu empfinden, liegt für Hume der Schluß nahe, daß diese Einschätzung an bestimmte Qualitäten des jeweiligen Werkes geknüpft ist. Welche »Formen und Qualitäten« den Geschmack in besonderer Weise ansprechen, läßt sich seines Erachtens jedoch nicht normativ dekretieren oder wissenschaftlich bestimmen, sondern nur aus Erfahrungen ableiten.²⁷

Hume fragt daher auch nicht danach, welche Eigenschaften Kunstwerke und Dichtungen aufweisen müssen, um zu gefallen, sondern untersucht die Voraussetzungen, die der Rezipient für ein angemessenes Urteil zu erfüllen habe. Seines Erachtens reicht es nicht, daß die Sinne, d. h. die Augen, die Ohren oder der Geschmackssinn, frei von Mängeln sind. Vielmehr bedarf es auch einer anhaltenden Übung und Kultivierung des Geschmacks, um zu differenzierten, klaren und deutlichen Empfindungen zu gelangen. Es sei daher von besonderer Bedeutung, »daß wir, bevor wir ein Urteil über



*Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785.
Gravé de mémoire, et terminé durant le temps de l'exposition.*

A Paris, chez Bernet, Peintre en miniature, Rue Croix-petit N° 24.

ABB. 3
Pietro Antonio Martini, Coup
d'œil exact de l'arrangement
des peintures au Salon du Louvre,
en 1785, 1785, Radierung,
34,7 × 51,1 cm

irgendein bedeutendes Kunstwerk abgeben können, unbedingt eben dieses Werk mehr als einmal sorgsam geprüft und, aufmerksam erwägend, in verschiedener Beleuchtung betrachtet haben müssen.«²⁸ An den *goût de comparaison* von Dubos erinnert Humes Ermahnung, daß die Verfeinerung des Geschmacks nicht ohne vielfache Vergleiche zwischen verschiedenen Werken denkbar sei.²⁹ Zudem müsse ein guter Kunstrichter ein Bewußtsein für den spezifischen Standpunkt und den historischen Kontext entwickeln, in dem ein Werk entstanden sei.³⁰ Humes Zusammenfassung all dieser Voraussetzungen läßt ahnen, wie hoch seine Ansprüche an gute Kritiker sind: »Klarer Verstand, verknüpft mit feiner Empfindung, durch Übung verbessert, durch Vergleiche vervollkommnet und befreit von allem Vorurteil – das allein macht den wahren Kunstrichter aus.«³¹ Damit ist klargestellt, daß der gute Geschmack nicht allein auf das Gefühl rekurriert, sondern sich auch der Reflexion bedient.³² Aus den hohen Anforderungen an den Kritiker erklärt sich aber auch, warum, »obwohl die Gesetze, nach denen der Geschmack arbeitet, universell gelten und bei allen Menschen fast, ja vielleicht ganz dieselben sind, doch nur wenige qualifiziert sind, über ein Kunstwerk zu urteilen oder ihr Empfinden zum Maßstab der Schönheit zu machen.«³³

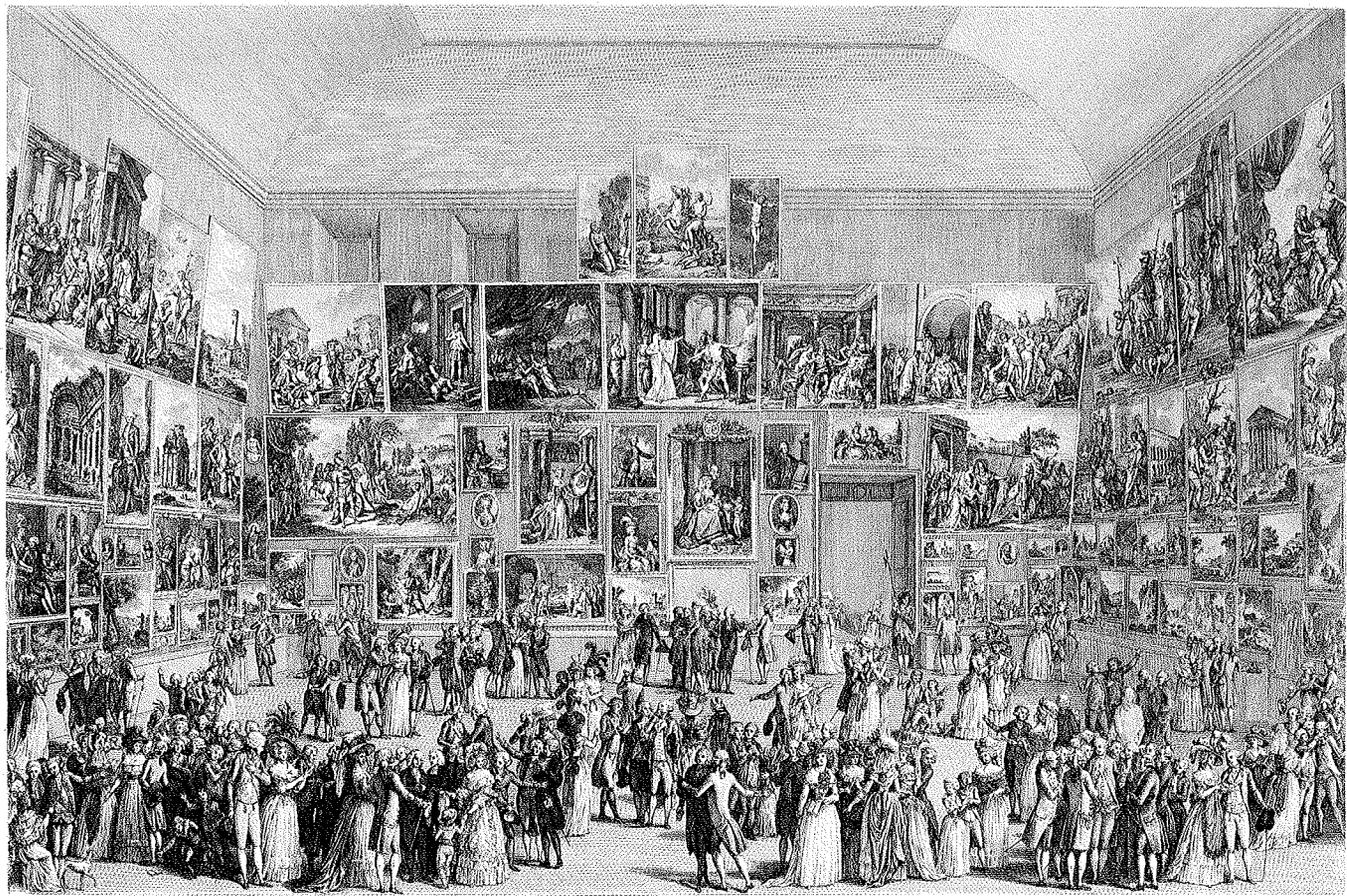
Die Arbeit der Kultivierung und Sensibilisierung des Geschmacks, die Hume in seinem Essay *Of the Standard of Taste* als Anspruch an jeden einzelnen Kunstliebhaber beschreibt, hatte er 1742 bereits als Aufgabe der gesamten Gesellschaft charakterisiert. In seinem Essay *Of the Rise and Progress of the Arts and Sciences* legt er dar, auf welche Weise die Geschmacksbildung einer ganzen Nation befördert werden könne.³⁴ Schon in diesem Aufsatz äußert sich das Anliegen, die Regeln des guten Geschmacks nicht normativ zu setzen, sondern nach den Voraussetzungen angemessener Geschmacksurteile zu fragen. Drei Faktoren scheinen Hume dabei besonders relevant zu sein: Zum einen sei eine freie Regierung vonnöten, zum anderen befördere ein reger politischer, wirtschaftlicher und kultureller Austausch mit Nachbarstaaten die Ausbildung des Geschmacks. Zudem setze dessen Kultivierung insbesondere die Pflege einer Gesprächskultur, der »arts of conversation«,³⁵ voraus. Die Kunst der höflichen und galanten Konversation trage erheblich zur Verfeinerung des gesellschaftlichen Umgangs, aber auch zur Kultivierung der Empfindungen bei.

Eine kultivierte Gesellschaft, in der gebildete Kunstrichter das unvoreingenommene Gespräch pflegen, scheint für Hume die besten Bedingungen zu bieten, um den Geschmack zu bilden und verlässlich die vollkommenen von den schlechteren Werken zu unterscheiden. Da sich die Bestimmung des Schönen nicht an allgemeingültigen objektiven Kriterien festmachen läßt, sondern nur aus der Erfahrung über die Wirkungen konkreter Kunstwerke auf viele Betrachter erschlossen werden kann, wird das Gespräch der »wahren« Kunstrichter zur eigentlich maßstabsetzenden Instanz: »das vereinte Urteil solcher Kritiker, wo immer sie zu finden sein mögen, ist der wahre Maßstab für Geschmack und Schönheit.«³⁶ Hume zielt mithin weder auf eine völlige »Demokratisierung« des Geschmacks, die zu willkürlichen und beliebigen Urteilen zu führen droht, noch auf die Einsetzung einiger weniger Autoritäten, die ihre individuelle Sicht verabsolutieren. Die kultivierte Gesellschaft ist vielmehr der Ort, an dem nicht nur der Umgang mit Kunst praktiziert, sondern auch der gute

Geschmack herausgebildet werden soll. In ihr bieten sich dem Kunstliebhaber zahlreiche Gelegenheiten, um Kunstwerke immer wieder neu, unter wechselnden Bedingungen zu betrachten, die eigene Wahrnehmung zu schärfen, aufschlußreiche Vergleiche zu ziehen und mit anderen in einen Austausch über die eigenen Empfindungen zu treten.

Hume beschränkt dieses Gespräch unter den »wahren« Kunstrichtern nicht allein auf die Konversation zwischen Zeitgenossen, sondern bezieht gezielt auch frühere Kunsturteile mit ein. Daß sich gerade in bezug auf Meisterwerke eine bemerkenswerte Konstanz der Bewertungen beobachten lasse, gilt ihm als eines der stärksten Argumente für seine Überzeugung, der gute Geschmack sei keineswegs beliebig: »Derselbe Homer, der schon vor zweitausend Jahren in Athen und Rom gefallen hat, wird auch heute noch in Paris und London bewundert. Keine Veränderung des Klimas, der Regierungsform, der Religion und der Sprache haben es vermocht, seinen Ruhm zu verdunkeln.«³⁷ Die Zusammenschau aller Beobachtungen und Urteile von »wahren« Kunstrichtern vermag daher die beste Orientierung in Geschmacksfragen zu geben. Treffend hat Astrid von der Lühe Humes Vorgehen bei der Bestimmung von Geschmack und Schönheit als eine »geschichtlich-beschreibende Methode der ästhetischen Kritik«³⁸ charakterisiert. Nicht in der akribischen Untersuchung von Kunstwerken, sondern in der Beobachtung kultivierter Betrachter, also einer Art Beobachtung zweiter Ordnung, gewinnt der Begriff des Geschmacks an Konturen.

Ähnlich wie die *Réflexions* des Abbé Dubos berührt sich auch Humes Essay *Of the Standard of Taste* auf vielfältige Weise mit der Kultur seiner Zeit. Mit der Etablierung der Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entspann sich in der Öffentlichkeit ein vielstimmiges, lebhaftes Gespräch unter Kunstrichtern – das freilich nicht immer so höflich-galant geführt wurde, wie es Hume vorschwebte, sondern namentlich anlässlich der Pariser Salons bisweilen burlesk und derb werden konnte.³⁹ Zugleich zeichnete sich ab, daß auch das Laienurteil zunehmend einer Professionalisierung unterlag, wenn etwa sogenannte *amateurs* als regelmäßige Autoren kunstkritischer Texte oder als Verantwortliche in Institutionen wie Akademien und fürstlichen Sammlungen an Einfluß und Geltung gewannen. Dem von Hume skizzierten Prozeß der Geschmacksbildung (durch wiederholte Beschäftigung mit Werken von hoher Qualität, durch Vergleiche und durch den Austausch mit anderen Kennern) entspricht die Intensität und Ernsthaftigkeit, mit der im späteren 18. Jahrhundert über die Kultivierung des Publikums diskutiert wurde. Angesichts der zahlreichen Bemühungen, den Blick der Betrachter zu schärfen und immer neue Differenzierungen zwischen verschiedenen Formen oder Qualitäten zu vermitteln, kann für das Zeitalter der Aufklärung von einer gezielten Bildung der Sinne und der Sinnlichkeit gesprochen werden. Diese Bemühungen scheinen nicht ohne Wirkung geblieben zu sein. Hält man sich vor Augen, welche feinabgestufte Nuancierungen in einzelnen Kunstgattungen – zum Beispiel in monochromen Sepia-Zeichnungen oder Aquatinta-Radierungen – angestrebt und erzielt wurden,⁴⁰ so liegt die Vermutung nahe, daß nicht nur die Künstler, sondern auch die Kunstliebhaber des späten 18. Jahrhunderts oftmals über



De J. - M. de P. - H. de S.
 LAUDA-CONATUM
 EXPOSITION AU SALON DU LOUVRE EN 1787.
à Paris, chez Buisson, Peintre, Rue Croix-Sauvage N° 23, et à Londres N° 7, S^r George's Place, N° 10.

ein differenzierteres Wahrnehmungsvermögen verfügten als die meisten Betrachter des frühen 21. Jahrhunderts.

Daß der Begriff des Geschmacks selbst zum Gegenstand von Diskussionen werden konnte und nicht lediglich als unreflektierter Maßstab konkreter Werturteile diente, scheint bei aller Verunsicherung im Verlauf der 18. Jahrhunderts eine eigene, produktive Dynamik freigesetzt zu haben. Da sich nicht mehr verbindlich in Form von Normen und Regeln fixieren ließ, was als guter Geschmack gelten sollte, konnte das öffentliche Gespräch zum Laboratorium des Geschmacks werden. Es ist genau diese Situation, die jeden einzelnen Betrachter dazu herausforderte, durch eine nachhaltige Geschmacksbildung den steigenden Ansprüchen und der zunehmenden Ausdifferenzierung der Diskussion über Kunst gerecht zu werden.⁴¹

ABB. 4
 Pietro Antonio Martini, Exposition
 au Salon du Louvre en 1787, 1787,
 Radierung, 38,7 × 52,7 cm

IV. Das geschmacksbildende Gespräch in der Sammlung: Johann Wolfgang Goethe

Was Theoretiker wie Dubos oder Hume in Traktaten und Essays entwickelt haben, fand im späteren 18. Jahrhundert auch in anderen Textformen seinen Niederschlag: Wenn das vielstimmige Gespräch des Publikums nun wesentlich für die Herausbildung des Geschmacks und angemessener Urteile über Kunstwerke wurde, so ist es nur folgerichtig, daß sich die Kunstkritik vermehrt dialogischer Formen bediente. In vielen der Texte, die den Pariser Salons (Abb. 3, 4) gewidmet wurden, sind die Prozesse der Urteilsbildung performativ in der literarischen Form nachgebildet worden, so daß nicht nur die Bewertungen, sondern auch ihre Kriterien und Urheber zum Gegenstand der Reflexion werden konnten. Vor allem in den 1770er und 1780er Jahren wurden die dialogischen Texte zudem um fiktionale Momente bereichert, die sich in Form von »karnevalesken« und absurden Erzählungen verselbständigen konnten, wenn etwa Tote, Blinde oder Tiere über ihren Besuch des Salons berichteten.⁴² Die Offenheit der *dialogues*, *entretiens* und *lettres*, in denen sich die Kunstkritiker austauschten, erlaubte es, individuelle Meinungen zu artikulieren, ohne sie auf verbindliche Kriterien zurückzuführen, die Ansprüchen auf allgemeine Gültigkeit hätten entsprechen müssen. Exemplarisch, aber keineswegs singulär ist der Einsatz dialogischer Formen in den Salonbesprechungen, die Denis Diderot ab 1759 für die *Correspondance littéraire* von Friedrich Melchior von Grimm verfaßt hat. Diderot zeigt sich hier durchweg nicht meinungsscheu, nutzt aber immer wieder dialogische Textabschnitte, um andere, teils gegensätzliche Stimmen in seine Kritik zu integrieren. Auf diese Weise vermittelt er nicht allein sein eigenes Urteil; vielmehr macht er so auch auf den Prozeß der Kritik und damit auf die Bedingungen und Grenzen eines jeden Urteils aufmerksam.⁴³

Noch Goethes Briefnovelle *Der Sammler und die Seinigen* aus dem Jahr 1799, die er gemeinsam mit Schiller »in einigen Abenden«⁴⁴ konzipierte, scheint stark der Idee verpflichtet zu sein, daß sich das Kunsturteil im Gespräch mit anderen Betrachtern ausbilden und bewähren sollte. Zwar ist bei Goethe kaum mehr vom Geschmack die Rede,⁴⁵ doch führt der Text in seinem Verlauf exemplarisch vor, wie aus dem scheinbar zufälligen Gespräch sehr unterschiedlicher Kunstbetrachter der Versuch einer Bestimmung von »wahrer« Kunst hervorgeht. In acht Briefen, die ein Kreis von Kunstliebhabern um einen Arzt an die Herausgeber der Zeitschrift *Propyläen* richtet, wird von verschiedenen Gesprächen über Kunst erzählt, zu denen die Sammlung des Arztes Anlaß gegeben hat. Das spielerische Nachdenken über Kunst und Kunstliebhaber steht ganz im Zeichen eines offenen Dialogs, der es erlaubt, auch Einseitigkeiten und Idiosynkrasien zum Ausdruck zu bringen. Mehr und mehr gehen dabei die Verfasser der Briefe dazu über, sich selbst und anderen beim Umgang mit Kunst zuzuschauen, um sich in die Rolle eines Beobachters zweiter Ordnung zu versetzen. Halb ironisch, halb ernst erarbeitet der Kreis um den sammelnden Arzt eine tabellarische Übersicht von Künstlern und Kunstliebhabern sowie deren einseitigen Vorlieben. Die »Nachahmer«, die auf die getreue Wiedergabe der Natur Wert legen,

oder die »Undulisten«, die sich an gefälligen, anmutigen Formen erfreuen, finden hier ebenso ihren Platz wie die »Skizzisten«, die sich für die ersten, noch unausgearbeiteten Entwürfe und Ideen begeistern. Angeleitet durch einen jungen Philosophen, stellt man schließlich insgesamt sechs Kategorien paarweise einander gegenüber, um festzustellen, daß in der Mitte zwischen zwei jeweils einander entgegengesetzten Einseitigkeiten die wahre Kunst zu suchen sei. Im harmonischen Ausgleich von »Nachahmern« und »Phantomisten«, von »Charakteristikern« und »Undulisten« sowie von »Kleinkünstlern« und »Skizzisten« sollen die Begriffe »Kunstwahrheit«, »Schönheit« und »Vollendung« endlich ihre Bestimmung im »Gespräch« finden können.⁴⁶

Das Vorgehen der Protagonisten in Goethes kleiner Erzählung erinnert ein wenig an Humes Idee, durch eine Besinnung auf die langfristige Rezeptionsgeschichte die Meisterwerke der Kunst und Literatur zu identifizieren, die dem guten Geschmack zur Orientierung dienen. In beiden Fällen wird nicht vorrangig danach gefragt, wie ein Künstler oder Dichter ein möglichst vollkommenes Werk zu schaffen vermag; das Interesse gilt vielmehr den Rezipienten und deren Urteil. Zudem sind es bei Hume wie bei Goethe weder normativ festgelegte Regeln noch wissenschaftlich abgeleitete Kriterien, die beim Umgang mit Kunst als Leitfaden herangezogen werden, sondern die genaue Beobachtung vieler Betrachter und ihrer individuellen Reaktionen. Anders als bei Hume läßt am Schluß der Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* allerdings niemand erkennen, daß er aufgrund der gemeinsamen Einsicht in den wahren Begriff von Kunst seine eigenen Idiosynkrasien überwinden wolle. Das Verständnis für andere Blicke auf Kunst ist geschärft, aber die jeweils eigene Perspektive scheint nicht aufgegeben zu werden. Um so mehr zeigt sich, daß die Ausbildung eines fundierten, ausgewogenen Kunsturteils nicht die Sache eines einzelnen Kenners sein muß, sondern im Austausch mit anderen Kunstliebhabern erfolgt.

Die Kultur des Sinnlichen, die am Ende des Jahrhunderts des Geschmacks auch noch die Weimarer Klassik prägt,⁴⁷ ist daher zugleich eine Kultur des Gesprächs und des gesellschaftlichen Umgangs. Goethes Text zeigt aber auch, welcher soziale Ort auf ideale Weise Raum für einen offenen Austausch bietet, in dem das Urteil über Kunst geschärft werden kann: Neben Ausstellungen, namentlich den Pariser Salons, die das Aufkommen der Kunstkritik so nachhaltig gefördert haben, sind es vor allem Sammlungen, in denen das Gespräch über Kunst gepflegt werden kann.⁴⁸ Der Sammler – so deutet sich an – kann geschmacksbildend wirken, wenn er sein Kabinett öffnet und in einen Dialog mit anderen Kunstliebhabern eintritt. Mit einer Fülle an Anschauungsmaterial fordert die Sammlung dazu auf, verschiedene Werke, aber auch unterschiedliche Vorlieben der Betrachter zu vergleichen und immer neue Differenzierungen und feinere Nuancierungen zu erfassen. Für den von Dubos geforderten *goût de comparaison* oder den von Hume angestrebten *standard of taste* dürften Sammlungen daher von besonderer Bedeutung gewesen sein. Neben dem Kenner und dem Kunstkritiker ist er die heimliche Hauptfigur im Jahrhundert des Geschmacks.

Die Wurzeln eines solchen ästhetisch motivierten Sammelns reichen deutlich weiter zurück. Doch hat das 18. Jahrhundert die Passion der Sammler besonders

nachhaltig zu einer öffentlichen Sache gemacht. Sammlungen öffneten sich für auswärtige Gäste und sie wurden zugleich zu einem Gegenstand von Berichten in Journalen, Zeitschriften und Korrespondenzen. Diese Öffnung der Sammlungen gegenüber der sich langsam herausbildenden Öffentlichkeit ist nur folgerichtig. Denn erst wenn die Sammlung zum Ort des Gesprächs und Austausches wird, kann sie ihre Qualitäten zur Geltung bringen und jene Diskussionen anstoßen, von denen sich Dubos, Hume und andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts eine langfristige Ausbildung des Geschmacks erhofften.

Goethe hat diesen Gedanken nicht nur mit seiner Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* aufgegriffen, sondern auch in seinen *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns* gefordert, Sammlungen als lebendige Orte zu verstehen: »Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.«⁴⁹ Sammlungen brauchen ihre eigene Dynamik; sie müssen in Bewegung bleiben, um immer wieder neue Konstellationen von Werken vor Augen stellen zu können. Ein »Unendliches in Bewegung« werden sie aber vor allem durch ihre Betrachter. Denn indem die Rezipienten die aus der Vergangenheit überlieferten Werke in das Zentrum einer gegenwärtigen ästhetischen Erfahrung stellen, verlebendigen sie gleichsam, was zunächst wie ein altes Relikt anmuten kann. So sehr das Erlebnis der Werke auch von historischem Wissen begleitet sein mag, vollzieht sich die sinnliche Wahrnehmung ihrer ästhetischen Qualitäten doch im Hier und Jetzt.

Mit ihrer Auswahl an Kunstwerken und kunsthandwerklichen Objekten des 18. Jahrhunderts bietet die Rudolf-August Oetker Sammlung Gelegenheit zu gleich zwei besonderen Erfahrungen: Sie eröffnet Einblicke in das »Jahrhundert des Geschmacks« und läßt am Beispiel ausgewählter Objekte ahnen, welche ausdifferenzierte ästhetische Kultur das Zeitalter der Aufklärung ausgebildet hat. Über diese historische Erkenntnis hinaus lädt die Sammlung aber auch dazu ein, sich selbst von der sinnlichen Gegenwart der Werke ansprechen oder gar irritieren zu lassen. Zu einer Herausforderung für unsere eigene Wahrnehmung und unser Differenzierungsvermögen werden die Werke erst, wenn wir sie nicht darauf reduzieren, als Belege für bestimmte historische Phänomene zu dienen. In diesem Sinne ist der Sammlung zu wünschen, daß sie in der Ausstellung, aber auch darüber hinaus zu einem Ort des lebendigen Austausches werden kann.

- 1 La Font de Saint-Yenne/Jollet 2001 – Vgl. Dresdner 2001, S. 222–242, sowie Kluge 2009.
- 2 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik*. Lateinisch-deutsch, hrsg. und übers. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007. – Für anregende Gedanken zur Aktualität der von Baumgarten angestoßenen Ästhetiken des späteren 18. Jahrhunderts vgl. Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt a. M. 2008.
- 3 Vgl. dazu den Beitrag von Christoph Martin Vogtherr im vorliegenden Katalog (S. 52).
- 4 Zu diesem Epitheton des 18. Jahrhunderts, vgl. Markwardt 1958, S. 556–569, bes. S. 558, und Dickie, 1996.
- 5 (Hervorh. durch den Verf.) Steinbart 1786, S. 17.
- 6 (Hervorh. durch den Verf.) Kant/Brandt/Stark 1997, S. 179 (Nachschrift der Vorlesung von Georg Ludwig Collins 1772/73).
- 7 Vgl. Knabe 1972, S. 239–279, sowie Cassirer 1932 (1988), S. 397–417.
- 8 Vgl. etwa Klein 1967, Bormann 1974.
- 8 Dirscherl 1994, S. 383–413, hier S. 401.
- 10 Vgl. Kernbauer 2011, S. 88; zur Rezeption der *Réflexions* vgl. noch immer Lombard 1913, S. 313–385.
- 11 Vgl. Dubos 1719 (1967), S. 339f.
- 12 Dubos/Funk 1760, Bd. 2, S. 305; vgl. Dubos 1719 (1967), Bd. 2, S. 343.
- 13 Dubos/Funk 1760, Bd. 2, S. 309, vgl. Dubos 1719 (1967), Bd. 2, S. 348.
- 14 Dubos/Funk 1760, Bd. 2, S. 309; vgl. Dubos 1719 (1967), Bd. 2, S. 341: »Raisonne t'on, pour sçavoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, & s'avisat-on jamais, après avoir posé des principes géométriques sur la saveur, & défini les qualités de chaque ingrédient qui entre dans la composition de ce mets, de discuter la proportion gardée dans le mélange, pour décider si le ragoût est bon? On n'en fait rien. Il est en nous un sens fait pour connoître si le Cuisinier a opéré suivant les regles de son art. On goûte le ragoût, & même sans sçavoir ces regles, on connoît s'il est bon. Il en est de même en quelque maniere des ouvrages d'esprit & des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant.«
- 15 Zu den Widersprüchen in Dubos' Bestimmung des *sentiment* vgl. etwa Becq 1994, S. 243–265, sowie Dumouchel 2012, S. 15–35, bes. S. 29–35.
- 16 Vgl. Dubos 1719 (1967), Bd. 2, S. 423.
- 17 Dubos/Funk 1760, Bd. 2, S. 341; vgl. Dubos 1719 (1967), Bd. 2, S. 384.
- 18 Vgl. Jauß 1964, S. 8–64.
- 19 Büttner 1999, S. 341–349, hier S. 342.
- 20 Vgl. Guichard 2008, sowie Guichard 2012, S. 519–547.
- 21 Vgl. Jones 1982, S. 93–106.
- 22 Dickie 1996, S. 3 – Vgl. auch Lühe 1996, bes. S. 207–235.
- 23 Hume/Kulenkampff 1990, S. 73–103, hier S. 78 – Engl. Ausgabe: Hume/Green/Grose 1882a, Bd. 1, S. 266–284.
- 24 Vgl. Hume/Kulenkampff 1990, S. 79.
- 25 Vgl. ebd., S. 79.
- 26 Vgl. ebd., S. 82f.
- 27 Ebd., S. 81: »Alle allgemeinen Kunstregeln gründen sich also auf nichts als auf Erfahrung und auf die Beobachtung der in der menschlichen Natur angelegten allgemeinen Empfindungen.«
- 28 Vgl. ebd., S. 88.
- 29 Vgl. ebd., S. 89.
- 30 Vgl. ebd., S. 90f.
- 31 Ebd., S. 94.
- 32 Vgl. Lühe 1996, S. 226f.
- 33 Hume/Kulenkampff 1990, S. 93 – Zur »Exemplarizität des Kritikers« bei Hume vgl. auch Kernbauer 2011, bes. S. 217f.
- 34 Vgl. Hume/Green/Grose 1882b, Bd. 1, S. 174–197, sowie Lühe 1996, S. 173–180.
- 35 Hume/Green/Grose 1882b, bes. S. 187.
- 36 Hume/Kulenkampff 1990, S. 94.
- 37 Ebd., S. 82.
- 38 Lühe 1996, S. 218.
- 39 Vgl. Crow 1985, Germer/Kohle 1991, S. 287–311, sowie Kernbauer 2011.
- 40 Vgl. Busch 2004, S. 17–39, hier S. 33f., sowie Busch 2008.
- 41 Vgl. auch Griener 2010.
- 42 Vgl. Fort 1989, S. 368–394.
- 43 Vgl. Grave/Söntgen 2012, S. 62–83.
- 44 Brief an Johann Heinrich Meyer, 27. November 1798.
- 45 Nur am Ende des dritten Briefes ist kurz von »Geschmack« die Rede; vgl. Goethe 1988, S. 76–130, S. 91.
- 46 Alle zitierten Begriffe finden sich im Schema am Ende des achten Briefes; ebd., S. 130.
- 47 Vgl. Weimar 2012.
- 48 Vgl. Grave 2006, bes. S. 355–362 u. S. 424–430.
- 49 Johann Wolfgang Goethe, Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns I, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 6.2: Weimarer Klassik 1798–1806, hrsg. von Victor Lange u. a., München 1988, S. 348–381, hier S. 368.

Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
»Wie es uns gefällt. Kostbarkeiten aus der Sammlung
Rudolf-August Oetker im Museum Huelsmann«
vom 14. September 2014 bis 18. Januar 2015

Ausstellungskonzeption: Monika Bachtler,
Hildegard Wiewelhove

Ausstellungsgestaltung und graphische Gestaltung:
Micheal Strobel, Designposition München

Restauratorische Betreuung: Klaus Büchel, München,
Johannes Winckelbach, Bielefeld

Katalog

Herausgeber: Monika Bachtler für die
Kunstsammlung Rudolf-August Oetker GmbH

Konzeption: Monika Bachtler
Katalogredaktion: Monika Bachtler und
Elisabeth Burk

Personenregister und Literaturverzeichnis:
Elisabeth Burk

Fotografie: Johannes von Mallinckrodt

Lektorat: Markus Kersting

Satz und Gestaltung und Produktion:
Tanja Bokelmann, München

Lithografie: reproline Genceller, München

Druck: Printer Trento, Trento

Papier: GardaMatt 170g

© Kunstsammlung Rudolf-August Oetker GmbH,
Hirmer Verlag GmbH, München, und die Autoren

S. 19 Abb. 2: ©bpk / Metropolitan Museum of Art,
New York

S. 22 Abb. 3 und S. 25 Abb. 4: © Trustees of the British
Museum, London

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7774-2293-0

www.hirmerverlag.de