

CARLOS SPOERHASE

DAS MAß DER POTSDAMER GARDE

Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings
in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts

Der gesamte Alltag der Gegenwart ist vom Umgang mit Ranglisten geprägt.¹ Relevant sind Ranglisten aber nicht nur, weil sie ein häufig eingesetztes Instrument sind, die Welt zu beschreiben und zu bewerten, sondern auch, weil sie, wie empirische Studien bestätigen,² unsere Welt verändern. Die Spezifik der modernen Rangliste oder des »Rankings« ergibt sich nicht nur aus ihrem evaluativen Charakter, sondern hängt darüber hinaus damit zusammen, dass sich diese Listen numerischer Verfahren der Argumentation und Evidenzerzeugung bedienen.³ Die spezifische Autorität, die von »Rankings« in der Gegenwart ausgeht, leitet sich aus ihrem Anspruch ab, das Ergebnis von numerisch verfassten Evaluatio-

- 1 Ernest A. Hakanen, Lists as Social Grid: Ratings and Rankings in Everyday Life, in: Social Semiotics 12, 2002, S. 245–254. – Für Hinweise und Kritik danke ich herzlich Andrea Albrecht (Stuttgart), Wilfried Barner (Göttingen), Christian Blohmann (Bonn), Caspar Hirschi (St. Gallen) und Simone Winko (Göttingen).
- 2 Vgl. für den akademischen Bereich die Studien von Wendy Nelson Espeland und Michael Sauder, Rankings and Reactivity: How Public Measures Recreate Social Worlds, in: American Journal of Sociology 113, 2007, S. 1–40. Michael Sauder und Wendy Nelson Espeland, The Discipline of Rankings: Tight Coupling and Organizational Change, in: American Sociological Review 74, 2009, S. 63–82.
- 3 Listen, die einer normativen Auszeichnung bestimmter Gegenständen dienen, gibt es seit der Antike. Meistens wurde die Gegenstände, die als besonders wertvoll erachtet wurden, dadurch herausgehoben, dass sie überhaupt in die relevante Liste aufgenommen wurden (der antike »Kanon« basiert ursprünglich auf derartigen, von hellenistischen Philologen erstellten Auswahllisten von vorbildlichen Werken). Die Frage nach der Geschichte der Ranglisten, die heute unsere Welt prägen, wäre falsch gestellt, wenn man sie mit derartigen Listen beginnen ließe, weil diese Listen sich nicht numerischer Evaluationsverfahren bedienen; vgl. aber Sabine Mainberger, Die Kunst des Aufzählens: Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin und New York 2003. Umberto Eco, Die unendliche Liste, München 2009. Vgl. zuvor schon die wichtigen Studien zur antiken Liste von Wilhelm Kühlmann, Katalog und Erzählung. Studien zu Konstanz und Wandel einer literarischen Form in der antiken Epik, Freiburg 1973. Rudolf Blum, Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 18, 1977, Sp. 1–330.

nen zu sein. Das moderne Ranking operiert im Medium der Zahl.⁴ Aber seit wann gibt es derartige Rankings? In welchem Bereich sind sie zuerst aufgekommen? Die Antworten auf diese Fragen führen in ein Wissensfeld und in eine Epoche, die man nicht ohne weiteres mit Rankings in Verbindung gebracht hätte: Die europäische Kunst- und Literaturkritik des achtzehnten Jahrhunderts.

Im letzten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts – vermutlich Anfang der 1790er Jahre – entwirft der Dichter und Kritiker Christian Friedrich Daniel Schubart eine »Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter«, die 1792 postum erscheint.⁵ Die 18 deutschen Dichter, die Schubart in seine Rangliste aufnimmt, müssen sich in neun Kategorien beweisen: »Genie«, »Urtheilsschärfe«, »Literatur«, »Tonfülle«, »Sprache«, »Popularität«, »Laune«, »Witz« und »Gedächtnis«⁶ (vgl. Abb. 1).

Klopstock, der als einziger in der Kategorie »Genie« sagenhafte 19 von 20 möglichen Punkten erzielt, ist für Schubart »bey weitem unser *erster Dichter*«.⁷ Klopstock ist deshalb für alle anderen deutschen Dichter des »Sturm und Drang«

- 4 In diesem Medium treten auch die Ranglisten auf, die mittlerweile im Bereich der Bildungspolitik eine immer wichtigere Rolle spielen; vgl. dazu Richard Münch, *Die akademische Elite. Zur sozialen Konstruktion wissenschaftlicher Exzellenz*, Frankfurt am Main 2007. Vgl. auch den ersten Versuch einer Historisierung bei Barbara Stollberg-Rilinger, *Rating – Ranking – Rangkonflikte. Was macht akademische Exzellenz aus?* in: *Die Reformuniversität Helmstedt 1576–1810. Vorträge zur Ausstellung »Das Athen der Welfen«*, hg. von Helwig Schmidt-Glintzer, Wiesbaden 2011, S. 9–23. – Die Frage, ob die Subskribentenverzeichnisse des achtzehnten Jahrhunderts als Ranglisten rekonstruiert werden sollten, kann hier nicht weiterverfolgt werden: Vgl. aber P.J. Wallis, *Book Subscription Lists*, in: *The Library* 29, 1974, S. 255–286. Reinhard Wittmann, *Subskribenten- und Pränumerantenverzeichnisse als lesersozioologische Quellen*, in: *Buch und Leser*, hg. von Herbert G. Göpfert, Hamburg 1977, S. 125–159. Alexander Sigelen, *Subskribenten- und Pränumerantenverzeichnisse als Quellen zur Sozial- und Kulturgeschichte literarischer Kommunikationsverhältnisse im 18. Jahrhundert*, in: *Pränumerationen im 18. Jahrhundert als Geschäftsprinzip und Marktalternative*, hg. von Franz Stephan Pelgen, Ruppolding und Mainz 2009, S. 127–148.
- 5 [Christian Friedrich Daniel Schubart], *Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter*, in: *Archiv für ältere und neuere, vorzüglich Teutsche Geschichte, Staatsklugheit und Erdkunde* 2, 1792, S. 164–172; Posselt, der Herausgeber des »Archivs«, identifiziert in seinem Vorwort Schubart als Autor der »Kritischen Skala«: »[...] so nenn' ich den Verfasser der *kritischen Skale der deutschen Dichter* mit Wehmut – es ist mein Freund, der Barde Friedrich's, *Schubart*«, S. 3.
- 6 Die Fassung der Tabelle in C. F. D. Schubart's, *des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale*. Sechster Band. Stuttgart 1839, S. 132–138, hier S. 136 weicht mehrfach von dem Erstdruck ab; Abweichungen finden sich sowohl bei den numerischen Werten als auch im Hinblick auf die berücksichtigten Schriftsteller: In den »Gesammelten Schriften« fehlt ein Eintrag zu Christian Stollberg.
- 7 [Christian Friedrich Daniel Schubart], *Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter*, S. 170.

	Genie.	Urtheilsschärfe.	Litteratur.	Con- fülle oder Ver- stän- dlichk. keit.	Sprache.	Popularität.	Reine.	Witz.	Gedächtniß.
Klopstock	19	18	17	18	19	15	16	15	17
Miland	18	18	18	18	18	17	18	17	19
Bürger	16	16	17	18	18	18	17	16	16
Uz	17	17	16	17	17	16	15	17	15
Gesner	17	18	15	17	17	18	14	17	14
Lessing	15	18	18	14	18	16	17	19	19
Gerstenberg	18	17	16	17	18	17	17	17	14
Rammler	14	16	15	17	16	13	12	15	16
Goethe	18	18	17	14	18	17	17	16	17
Denis	15	16	17	17	17	13	12	13	17
Gleim	16	16	14	17	18	19	16	18	15
Friedrich Stollberg	16	16	15	16	17	16	15	14	16
Christ. Stollberg	15	16	16	14	16	14	14	14	15
Schiller	18	17	15	13	17	16	17	17	14
Proben von äl- tern deutschen Dichtern:									
Bodmer	16	17	18	13	15	16	15	12	18
Hagedorn	14	15	13	14	15	15	14	15	13
Gellert	12	14	13	15	16	18	12	16	12
Rabener	16	17	14	13	15	18	17	18	12

Abb. 1

der überragende Bewertungsmaßstab. Schubart weiß, dass er mit seinem Ranking eine Form von literarischem »Benchmarking« betreibt: Die wichtigsten deutschen Dichter können nun sehen, in welchen Bereichen sie weit hinter der Spitzenposition liegen. Schubart wählt dafür das folgende Bild: »Der Zwerg siehts deutlicher, daß er ein Zwerg ist, wenn er sich am Maaße der Potsdamer Garde hinaufstreckt.«⁸ Ganz falsch lag Schubart mit seiner Einschätzung Klopstocks und der anderen Dichter nicht: Von den fünf Autoren mit einem »Genie«-Wert von 18 oder 19 Punkten haben es vier ins Zentrum des germanistischen Kanons geschafft – nur im Fall von Gerstenberg hat die Nachwelt Schubart nicht folgen wollen.

Obwohl Schubarts Einschätzungen also in weiten Teilen mit dem ein Jahrhundert später etablierenden disziplinären Kanon der Germanistik kongruieren, haben Germanisten mit seiner Rangliste nichts anzufangen gewusst. Richard Moritz Meyer spricht 1911 von einer »seltsame[n] Tabelle« und fühlt sich an »Taxationen« erinnert, die den literarischen Parnass des späten achtzehnten Jahrhunderts in »einzelne[] ›Steuerstufe[n]‹ aufteilen wollten.⁹ Eine ähnliche Befremdung äußert auch wenige Jahre später Sigmund von Lempicki, der Schubarts »Kritische Skala« nur noch ihrer »Merkwürdigkeit wegen erwähnt« wissen will.¹⁰

Blickt man auf den europäischen literatur-, musik-, theater- und kunstkritischen Diskurs des achtzehnten Jahrhunderts, muss man allerdings feststellen, dass Schubarts »Kritische Skala« gar nicht so seltsam und merkwürdig ist, wie sie auf den ersten Blick anmuten mag. Wie die Suche nach den Vorläufern von Schubarts Verfahren zeigt, wurde nämlich schon im frühen achtzehnten Jahrhundert für ästhetische Wertungsverfahren erstmals genau der Lösungsweg vorgeschlagen, der in den folgenden Jahrhunderten in vielen anderen Bereichen eine fast fabelhafte Erfolgsgeschichte haben sollte: Die quantifizierende Rangliste, das Ranking.¹¹

8 Ebd., S. 169.

9 Richard M. Meyer, Der Kanon der deutschen Klassiker, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 14, 1911, S. 208–227, hier S. 224.

10 Sigmund von Lempicki, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1920, S. 444.

11 Vgl. auch zu Rankings in der Kunst der Moderne: Astrid Schmidt-Burkhardt, Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005, S. 230–262.

Kritische Skalen: Ein historischer Abriss

1708 publiziert der französische Künstler und Kunstkritiker Roger de Piles im Anhang seines *Cours de Peinture par Principes* eine »balance des peintres«.¹² Diese kritische »Balkenwaage der Maler« ist das Muster, an dem sich die kritischen Ranglisten des achtzehnten Jahrhunderts orientieren. Die Rangliste dient, wie de Piles erläutert, einer numerischen Bestimmung des Verdienstgrades (»degré de merite«) der Künstler:

Da verschiedene Leute den Grad des Verdienstes gerne wissen wollten, den ein jeglicher mit Grund berühmter Maler hat: so haben sie mich gebeten, ich möchte ihnen gleichsam einen Maßstab machen, und auf die eine Seite den Namen des Malers, nebst dem Grad seiner Stärke in den wesentlichsten Theilen seiner Kunst; auf die andere aber den gehörigen Grad des Verdiensts setzen, so, daß man alle Theile, wie sie sich in den Werken eines jeglichen Malers finden, auf einmal übersehen, und urtheilen könne, wie viel das Ganze betrage.¹³

12 Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, Paris 1708; dort »La balance des peintres«, S. 489–493, und daran anschließend fünf nicht paginierte Seiten, die die Tabelle enthalten. Vgl. allgemein Svetlana Alpers, Roger de Piles and the History of Art, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden 1991, S. 175–188. Vgl. zur »Balance des Peintres« im Besonderen: John Steegman, The »Balance des Peintres« of Roger de Piles, in: *The Art Quarterly* 17, 1954, S. 255–261. Susanne Heiland, La Balance des Peintres, in: *Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII*, Leipzig 1958, S. 237–245. Irene Haberland, Jonathan Richardson (1666–1745). Die Begründung der Kunstkennerenschaft, Münster 1991, S. 123–126. Karin Leonhard, Konstruktion von Kunstgeschichte. Schellings *Philosophie der Kunst* und die Trennung der Disziplinen, in: »Die bessere Richtung der Wissenschaften«. Schellings »Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums« als Wissenschafts- und Universitätsprogramm, hg. von Paul Ziche und Gian Franco Frigo, Stuttgart-Bad Cannstatt 2011, S. 343–404, hier S. 363–365. – Versuche, die Rangliste von de Piles statistisch auszuwerten, finden sich bei: W. Gerald Studdert-Kennedy und Michael Davenport, The Balance of Roger de Piles: A Statistical Analysis, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32, 1974, S. 493–502. François Mairesse, Réflexion sur la balance des peintres de Roger de Piles (1635–1709), in: *Recherches poétiques* 8, 1998/1999, S. 42–49.

13 Roger von Piles, Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, Leipzig 1760, S. 383. Vgl. auch das Original in Roger de Piles: *Cours de Peinture par Principes*, S. 489: »Quelques personnes ayant souhaité de sçavoir le degré de merite de chaque Peintre d'une reputation établie, m'ont prié de faire comme une Balance dans laquelle je misse d'un côté le nom du Peintre & les parties les plus essentielles de son Art dans le degré qu'il les a possédées, & de l'autre côté le poids de merite qui leur convient; en sorte que ramassant toutes les parties comme elles se trouvent dans les Ouvrages de chaque Peintre, on puisse juger combien pese le tout.«

De Piles listet zu diesem Zweck in einer Tabelle in alphabetischer Reihenfolge 57 berühmte Maler (»les Peintres les plus connus«) auf und bewertet sie mit einem viergliedrigen kategorialen Apparat, der in seinem Buch auch der analytischen Bildbeschreibung gedient hatte.¹⁴ In den vier Kategorien (»Composition«, »Dessein«, »Coloris« und »Expression«) kann jeweils ein maximaler Wert von 20 erzielt werden. Dass de Piles aus den Einzelwertungen in den vier Kategorien selbst keinen Gesamtwert bildet, bedeutet nicht, dass die Bildung eines Gesamtwerts nicht intendiert wäre; De Piles überlässt es vielmehr dem Leser, alle »Teile« zu versammeln, um ein Urteil darüber zu fällen, wie viel das »Ganze« auf die Waage bringt¹⁵ (vgl. Abb. 2).

Obwohl die Bewertungen von de Piles teilweise bis in die Gegenwart zu überzeugen vermögen,¹⁶ hat die Kunstgeschichte in der »Balkenwaage der Maler« (wie später dann auch die Literaturgeschichte im Fall von Schubart) nicht viel mehr als eine Merkwürdigkeit erkennen können. Carl Justi sieht darin bereits »Formeln, welche schaffenden Geistern Werthnummern anweisen, wie man Schülern Censuren ertheilt«.¹⁷ Clément de Ris weist die »Balance des Peintres« schon knapp zwei Jahrzehnte später noch schärfer als eine »Albernheit«, ein »bizarres Hirngespinnst« und eine »Absurdität« zurück;¹⁸ noch 80 Jahre nach de Ris teilt Gombrich

- 14 Das Kategorienschema von de Piles dient nicht nur der Bewertung, sondern vor allem auch der Beschreibung von Kunstwerken; hier wird nur der Bewertungsaspekt näher analysiert. Vgl. zum Beschreibungsaspekt Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde: Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, S. 92–116.
- 15 Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, S. 489: »[...] en sorte que ramassant toutes les parties comme elles se trouvent dans les Ouvrages de chaque Peintre, on puisse juger combien pese le tout.«
- 16 Vgl. dazu Victor Ginsburgh und Sheila Weyers, *On the contemporaneosness of Roger de Piles' Balance des Peintres*, in: *Sublime Economy. On the intersection of art and economics*, hg. von Jack Amariglio, Joseph W. Childers und Stephen E. Cullenberg, London 2009, S. 112–123. Ginsburgh und Weyers bestimmen den aktuellen Wert der von de Piles bewerteten Maler durch den Rückgriff auf die Länge des Lexikoneintrags des jeweiligen Malers im »Dictionary of Art« und berücksichtigen darüber hinaus die Kunstauktionsergebnisse, die deren Werke erzielt haben. Im Ergebnis korrelieren de Piles' Bewertungen in der Kategorie Farbe (zugleich die Kategorie, die für de Piles am wichtigsten war) stark mit aktuellen Wertungen. Vgl. dazu auch die Ergebnisse von Kathryn Graddy, *Taste Endures! The Rankings of Roger de Piles (†1709) and Three Centuries of Art Prices*, in: *The Journal of Economic History* 73, 2013, S. 766–791.
- 17 Carl Justi, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*. Erster Band, Leipzig 1866, vor allem S. 298–299, hier S. 299.
- 18 Clément de Ris, *La Balance des Peintres par Roger de Piles*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 25, 1882, S. 569–571, hier S. 570 (»l' inanité de cette façon de juger«), S. 569 (»bizarre élucubration«; »aberration«).

<i>N O M S</i> <i>des Peintres les plus</i> <i>connus.</i>		<i>Composition.</i>	<i>Dessin.</i>	<i>Coloris.</i>	<i>Expression.</i>
Pouffin.		15	17	6	15
Primatice.		15	14	7	10
R					
Raphaël Santio.		17	18	12	13
Rembrant.		15	6	17	12
Rubens.		18	13	17	17
S					
Fr. Salviati.		13	15	8	8
Le Sueur.		15	15	4	15
T					
Teniers.		15	12	13	6
Pietre Teste.		11	15	0	6
Tintoret.		15	14	16	4
Titien.		12	15	18	6
V					
Vendeïk.		15	10	17	13
Vanius.		13	15	12	13

diese Einschätzung.¹⁹ Eine Einschätzung, die im achtzehnten Jahrhundert allerdings nicht von allen geteilt wurde; ganz im Gegenteil: Das anhand der Malerei exponierte Bewertungsverfahren von de Piles wurde im Aufklärungsjahrhundert nämlich in alle Bereich der ästhetischen Kritik übertragen. Neben der Kunstkritik finden Ranglisten auch in der Literaturkritik, Musikkritik und Theaterkritik Anwendung.

De Piles' »Balance des Peintres« wurde nicht nur von Zeitgenossen gelobt (etwa von Dubos)²⁰, sondern auch adaptiert. Wie der Fall von Jonathan Richardson zeigt, gehen diese Anwendungen aber selbst im Bereich der Kunstkritik mit Akkommodationen einher. Einerseits bezieht sich Richardson ausdrücklich auf de Piles²¹ und übernimmt neben der bis 20 reichenden Punkteskala auch die vier Kategorien der »Balance des Peintres«; andererseits erweitert er den kategorialen Rahmen auf sieben Wertungsbereiche (neben »Composition«, »Drawing«, »Coloring« und »Expression« treten bei Richardson nun »Handling«, »Invention« sowie »Grace and Greatness« hinzu); darüber hinaus fügt er eine wirkungsästhetische Gesamtbewertung hinzu, die in die beiden Kategorien »Advantage« und »Pleasure« (also »prodesse« und »delectare«) aufgeteilt ist.²² Noch auffälliger ist bei Richardson allerdings die Abkehr von dem Grundsatz der Bewertung eines Gesamtwerks (samt dessen Schöpfer) zugunsten einer Bewertung einzelner Gemälde. Richardson bewertet in seiner Tabelle ein einzelnes Tafelbild von Van Dyck.²³ (vgl. Abb. 3)

Während noch Louis Racine, der Sohn des Dramatikers, fast drei Jahrzehnte später bloß mit dem Gedanken spielt, wie eine »Balkenwaage der Dichter« wohl

19 E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance*, London 1966, S. 76 (»notorious aberration«). – Entgegen den Hinweise bei Ginsburgh und Weyers (Victor Ginsburgh und Sheila Weyers: *On the contemporaneity of Roger de Piles' Balance des Peintres*, S. 122), habe ich in Schlossers Standardwerk (Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924) keine polemische Aburteilung von de Piles »Balance des Peintres« finden können.

20 [Jean-Baptiste Dubos], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Tl. 1, Paris 1719, S. 257–259, hier S. 258: »[...] un des ces écrits merite toutes des louanges qui sont dues aux livres Originaux: c'est sa Balance des Peintres.«

21 Jonathan Richardson, *Two Discourses*. I. An Essay On the whole Art of Criticism as it relates to Painting [...]. II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur [...], London 1719, S. 55. – Vgl. zu Richardsons Modifikationen der Vorgaben von de Piles den Hinweise bei Neil De Marchi, *Reluctant partners. Aesthetic and market value, 1708–1871*. In: *Sublime Economy. On the intersection of art and economics*, hg. von Jack Amariglio, Joseph W. Childers und Stephen E. Cullenberg, London 2009, 95–111, hier S. 98–101.

22 Vgl. dazu auch Jonathan Richardson: *Two Discourses*, S. 48–49.

23 Ebd., S. 70.

<i>Countess</i> DOWAGER of <i>Exeter.</i> V. DYCK. OCTOBER the 16th, 1717.		
		FACE.
<i>Composition</i>	10	18
<i>Colouring</i>	17	18
<i>Handling</i>	17	18
<i>Drawing</i>	10	17
<i>Invention</i>	18	18
<i>Expression</i>	18	18
<i>Grace and Greatness</i>	18	18
<i>Advantage</i>		<i>Pleasure</i>
18	<i>Sublime.</i>	16

Abb. 3

aussehen könnte,²⁴ nimmt der englische Dichter – und spätere Leibarzt des Königin – Mark Akenside 1746 diese Übertragung vom Bereich der Kunstkritik in das Feld der Literaturkritik vor.²⁵ Drei Jahre zuvor war de Piles *Cours de Peinture par Principes* ins Englische übertragen worden; die Übersetzung enthält nicht nur die »Balance of the Painters« im Anhang,²⁶ sondern macht bereits auf der Titelseite auffällig auf sie aufmerksam: »The Balance of Painters. Being The Names of the most noted Painters, and their Degree of Perfection in the Four principal Parts of their Art: Of singular Use to those who would form an Idea of the Value of Painting and Pictures.«

Die »Ballance of the Poets«, die Akenside unter dem Pseudonym »Musiphron« vorschlägt, versteht sich allerdings auch als Korrektur des von de Piles entworfenen Musters: De Piles habe zu wenige Wertungskategorien berücksichtigt²⁷ und lasse eine Gesamtbewertung der aufgelisteten Künstler vermissen.²⁸ Akenside erweitert seinen kategorialen Apparat deshalb auf acht Wertkategorien (»Critical Ordonnance«, »Pathetic Ordonnance«, »Dramatic Expression«, »Incidental Expression«, »Taste«, »Colouring«, »Versification«, »Moral«) und bietet darüber hinaus noch eine Gesamtbewertung der aufgelisteten Autoren (»Final Estimate«). Die von Akenside geführten 20 Dichter können in jeder Wertkategorie maximal den Wert 20 erzielen (vgl. Abb. 4).

Akenside traut sich nicht, noch lebende Autoren in die Rangliste aufzunehmen: Der zwei Jahre zuvor verstorbene Pope ist der jüngste Autor, dessen Gesamtwerk bewertet wird.²⁹ Homer und Shakespeare tragen in der Gesamtwertung mit jeweils 18 Punkten den Sieg davon, dicht gefolgt von Milton und Vergil (diese vier Poeten, die den Maßstab für die anderen abgeben sollen, werden typogra-

24 Louis Racine, *Reflexions sur la poésie*. Bd. 4, Paris 1747, S. 176–208 (»De l'esprit & du génie«), hier S. 185: »M. de Pilles qui a osé faire ce qu'il a appelé la balance des Peintres, a calculé le poids du mérite de chaque Peintre dans chaque partie de la Peinture. [...] Qui voudroit faire de même la balance des Poètes, trouveroit l'entreprise très-difficile. Il n'est pas aisé de peser entr'eux des hommes qui avec des qualités très-différentes, ont quelquefois un égal poids de mérite.«

25 Vgl. zu Akenside Richard Terry, *Poetry and the Making of the English Literary Past 1660–1781*, Oxford 2001, S. 304–305.

26 Roger Du [sic] Piles, *The Principles of Painting*, London 1743, S. 294–300.

27 Musiphron [i.e. Akenside], *The Ballance of Poets*, in: *The Museum: or, the Literary and Historical Register* 19, 6. 12. 1746, S. 165–169, hier S. 166: »[...] he has not taken in a sufficient Number of Articles, to form a compleat Judgment of the Art of Painting; and though he had, yet Poetry requires many more.«

28 Ebd., S. 168: »The [...] last Column contains an Estimate of their comparative Value and Eminence upon the Whole. This is greatly wanting in the French Author.«

29 Ebd., S. 169: »I have avoided to bring in any living authors, because I know the Vanity and Emulation of the Poetical Tribe [...].«

The Ballance.

			Critical Ordonnance.	Pathetic Ordonnance.	Dramatic Expression.	Incidental Expression.	Taste.	Colouring.	Verification.	Moral.	Final Estimate.
Ariosto	—		0	15	10	15	14	15	16	10	13
Boileau	—	—	18	16	12	14	17	14	13	16	12
Cervantes		—	17	17	15	17	12	16	—	16	14
Cornille		—	15	16	16	16	16	14	12	16	14
Dante	—	—	12	15	8	17	12	15	14	14	13
Euripides	—	—	15	16	14	17	13	14	—	15	12
Homer	—	—	18	17	18	15	16	16	18	17	18
Horace	—	—	12	12	10	16	17	17	16	14	13
Lucretius		—	14	5	—	17	17	14	16	0	10
Milton	—	—	17	15	15	17	18	18	17	18	17
Moliere		—	15	17	17	17	15	16	—	16	14
Pindar	—	—	10	10	—	17	17	16	—	17	13
Pope	—	—	16	17	12	17	16	15	15	17	13
Racine	—	—	17	16	15	15	17	13	12	15	13
Shakespeare		—	0	18	18	18	10	17	10	18	18
Sophocles		—	18	16	15	15	16	14	—	16	13
Spenser	—	—	8	15	10	16	17	17	17	17	14
Taffo	—	—	17	14	14	13	12	13	16	13	12
Terence	—	—	18	12	10	12	17	14	—	16	10
Virgil	—	—	17	16	10	17	18	17	17	17	16

Abb. 4

phisch hervorgehoben).³⁰ Ganz vorne liegen, mit Ausnahme von Shakespeare, nur Epen-Dichter. Shakespeare gelingt es überraschenderweise, einen Gesamt-

30 Vgl. auch den Hinweis bei Nikolas Immer, Der Dilettant als Nachahmer, in: Dilettantismus um 1800, hg. von Stefan Blechschmidt und Andrea Heinz, Heidelberg 2007, S. 51–67, hier S. 57.

wert von 18 Punkten (von 20 möglichen Punkten) zu erreichen, obwohl sein Werk an Geschmack (»Taste«) und Versbau (»Versification«) zu wünschen übrig lässt (jeweils nur 10 Punkte) und seinen Werken eine innere Struktur vollkommen abgeht (0 Punkte für »Critical Ordonnance«!). Wer 0 Punkte in einer Einzelkategorie bekommt, kann also trotzdem auf ein passables Gesamtergebnis hoffen: Obwohl Lukrez in der Kategorie Moral, nicht ganz unerwartet, 0 Punkte kassiert, kommt er insgesamt doch noch auf 10 Punkte. Man gewinnt den Eindruck, dass der Gesamtwert – die »Final Estimate« genannte kombinierte Exzellenz eines Dichters – für sich selbst steht und sich nicht aus einer Summierung oder Multiplikation der Einzelwerte ergibt: Der Gesamtwert ist hier nicht das Ergebnis einer Kalkulation der Einzelwerte.

An Akensides »Ballance of the Poets« lässt sich darüber hinaus ein klares literarisches Gattungsbewusstsein ablesen: Mangelt es einem Werk an den von einer bestimmten Kategorie vorgegebenen Merkmalen, so ist die Vergabe des Werts 0 keineswegs zwangsläufig. Akenside unterscheidet hier zwischen dem Wert »0« und dem Verzicht auf eine Wertung (»–«). Das Zeichen »–« wird immer dann gesetzt, wenn die von dem kategorialen Apparat vorgegebene Norm nicht einschlägig ist: So sind die Normen der »Dramatic Expression« und der »Versification« für den enthusiastischen Lyriker Pindar nicht einschlägig, weshalb dieser in beiden Fällen von der Wertung ausgenommen ist.

Die Versuche, die von Roger de Piles für den Bereich der Malerei entworfene Rangliste in andere Bereiche zu übertragen, setzen sich im Anschluss an Akenside fort. 1758 unternimmt ein Kritiker – vermutlich Oliver Goldsmith – einen weiteren Versuch, eine »Poetische Rangliste« zu erstellen.³¹ Die »Poetical Scale« beziehungsweise »Poetical Balance« enthält, wie bei de Piles, vier Wertungskategorien (»Genius«, »Judgement«, »Learning« und »Versifications«) und vergibt in jeder Kategorie maximal den Wert 20. Diese Liste enthält nur noch britische Schriftsteller und mit Shakespeare nur einen einzigen Autor, der den Wert 19 erreicht (vgl. Abb. 5).

Auffällig ist an dem kategorialen Apparat der »Poetical Scale« vor allem, dass sich hier erstmals die Kategorie des »Genius« findet; diese Kategorie findet sich im gleichen Jahr auch in zwei Ranglisten wieder, die den wichtigsten britischen Schauspielern gelten. Der anonyme Autor der »Scale of Tragedians« und der »Scale of Comedians« gibt ausdrücklich zu erkennen, dass er sich an de Piles

31 Crito, The Poetical Scale, in: The Literary and Antigallican Magazine, Januar, 1758, S. 6–8. Crito, Sequel to the Poetical Balance, being Miscellaneous Thoughts on English Poets, in: The Literary Magazine, Februar 1758, S. 59–61. – Vgl. zur unsicheren Autorschaft R. W. Seitz, Goldsmith and the *Literary Magazine*, in: The Review of English Studies 5, 1929, S. 410–430, hier vor allem S. 424–426.

6 A POETICAL SCALE.

equal distrusts and difficulties that subsisted with both parties. Her Imperial Majesty, however, acted as if she had been thoroughly convinced that the connections between France and Prussia were merely temporary and matters of convenience; and that it was in her power at any time to dissolve them.

[To be continued and concluded in our next.]

The POETICAL SCALE.

THIS scale is supposed to consist of 20 degrees for each column, of which 19 may be attained in any one qualification, but the 20th was never yet attained to.

	Genius.	Judgment.	Learning.	Verifications.
Chaucer	16	12	10	14
Spencer	18	12	14	18
Drayton	10	11	16	13
Shakespeare	19	14	14	19
Johnson	16	18	17	8
Cowley	17	17	15	17
Waller	12	12	10	16
Fairfax	12	12	14	13
Otway	17	10	10	17
Milton	18	16	17	18
Lee	16	10	10	15
Dryden	18	16	17	18
Congreve	15	16	14	14
Vanburgh	14	15	14	10
Steele	10	15	13	10
Addison	16	18	17	17
Prior	16	16	15	17
Swift	18	16	16	16
Pope	18	18	15	19
Thomson	15	16	14	17
Gay	14	16	14	16
Butler	17	16	14	16
Beaumont and Fletcher	14	16	16	12
Hill (Aaron)	16	12	13	17
Rowe	14	16	15	16
Farquhar	15	16	10	10
Garrick	16	16	12	16
Southern	15	15	11	14
Hughes	15	16	13	16

By *Genius* is meant those excellencies that no study or art can communicate: such as elevation, expression, description, wit, humour, passion, &c.

Judgment implies a preserving that probability in conducting or disposing a composition that reconciles it to credibility and the appearance of truth, and for as it best suited to effect the purpose aimed at.

By *Learning*, is not meant learning in an academical or scholastic sense, but that species of it which can best qualify a poet to excel in the subject he attempts.

Verification is not only that harmony of numbers which renders a composition, whether in rhyme or blank verse, agreeable to the ear, but a just connection between the expression and the sentiment, resulting entirely from the energy of the latter, and so happily adapted, that they seem created for that very purpose, and not to be altered but for the worse.

I have, in the above list, omitted many who are considered as *English* poets, because I think no greater judgment can be formed from short compositions, and that one may write a very pretty copy of verses, yet have no title to the appellation of a poet.

The reader, likewise, is not to be surprized if I have omitted some more voluminous writers, in which, several bright passages appear; for when a man writes a great deal, it is next to impossible but he must, even against his will, stumble upon somewhat that is excellent.

Some I know have been celebrated by the greatest wits of the age, as very fine poets, and are omitted here, but I have had long experience of the *partiality*, and sometimes *weakness* of excellent poets and critics, with regard to their *friends* and even *acquaintances*; nay, sometimes vulgar prejudices get the better of common sense. *Wilmot*, Earl of *Rochester*, for instance, was celebrated by his contemporaries as a wit and a poet. He might have had some title to the former, amongst his companions, but I think he has very little to the latter amongst his readers. His imitations from *Boileau* and *Mourfias* (if they are his) are extremely insipid, and the best of the few other compositions he has left, can be called no better than *pretty*. His imitation from *Horace*, which does most honour to his wit and judgment, is in fact a mere rhapsody of false criticism and mistaken characters. The dramatic writers he there praises the most, have very little title to his encomiums. No man can find out in *Sedley's* work, that melting property he assigns him. *Etheridge* can please no reader of taste. The best comedy of *Wycherley's*, his *Plain Dealer*, not to mention the improbability of the plot, and the immodesty of the conduct, loses its greatest merit by having in it very little originality, and indeed is no other than a cento of *French* plays. The truth is, every line of *Wycherley*

The Scale of TRAGEDIANS.				Genius.	Judgment.	Exprefſion.	Action.	Voice.
Quin	—	—	—	15	17	14	15	17
Garrick	—	—	—	17	18	18	17	18
Barry	—	—	—	15	13	14	14	16
Moffop	—	—	—	14	14	14	13	16
Smith	—	—	—	10	9	10	12	12
Havard	—	—	—	12	14	12	14	12
Rofs	—	—	—	10	11	10	9	11
Berry	—	—	—	9	13	11	7	5
Holland	—	—	—	10	9	10	8	13
Sheridan	—	—	—	12	16	15	10	7
Sparks	—	—	—	9	12	11	8	8
Mrs. Cibber	—	—	—	16	15	17	16	18
Mrs. Bellamy	—	—	—	13	12	14	12	14
Mrs. Pritchard	—	—	—	12	13	12	8	13
Miss Macklin	—	—	—	11	11	12	9	13
Mrs. Woffington	—	—	—	12	13	14	14	(

Abb. 6

orientiert und an einem »genialen Arzt« (»a physician of genius«), womit nur Akenside gemeint sein kann³² (vgl. Abb. 6 und 7).

In den darauf folgenden Jahrzehnten wird schließlich noch der Versuch unternommen, das bereits in unterschiedlichen Künsten erprobte kritische

32 [Anon.], *The Theatrical Review: For The Year 1757, and Beginning of 1758*, London 1758, vor allem S. 42–46, hier S. 43: »I call it the scale of the Tragedians and Comedians; it is modelled on the scale of painters, by the famous Mr. De Piles: this method, or manner of forming a judgment on painting, has been happily imitated by a physician of genius, who applied it to the poets of our nation; after those two great men, I intend to try how far it may be applicable to acting.« Vgl. zu weiteren Beispielen für dieses Bewertungsmodell im Bereich des britischen Theaterwesens Felicity Nussbaum, *Rival Queens: Actresses, Performance, and the Eighteenth-Century British Theater*, Philadelphia 2010, S. 1–6.

The Scale of C O M E D I A N S.					Genius.	Judgment.	Vis Comica.	Variety.
Quin	—	—	—	—	16	16	17	11
Theo. Cibber	—	—	—	—	12	8	13	10
Macklin	—	—	—	—	10	17	12	10
Garrick	—	—	—	—	18	16	18	18
Arthur	—	—	—	—	16	14	16	11
Woodward	—	—	—	—	15	12	13	13
Shuter	—	—	—	—	16	9	17	16
Yates	—	—	—	—	13	10	12	12
Berry	—	—	—	—	12	11	11	10
Palmer	—	—	—	—	12	13	9	11
Smith	—	—	—	—	11	10	9	10
Dyer	—	—	—	—	11	12	11	10
Tafwell	—	—	—	—	12	15	12	11
Mrs. Clive	—	—	—	—	17	16	17	15
Mrs. Pritchard	—	—	—	—	15	14	10	13
Mifs Macklin	—	—	—	—	12	13	11	12
Mrs. Green	—	—	—	—	14	10	12	13
Mrs. Pitt	—	—	—	—	13	12	12	13
Mrs. Woffington	—	—	—	—	16	15	12	15
* Mr. Foote	—	—	—	—				

* This gentleman's talents are so much out of the common road, that I cannot at present settle what his excellence is in each particular, and will therefore leave every reader to rate his merit according to his own feeling.

Modell auf die Musikkritik auszuweiten. Die 1776 anonym publizierte »Musical Balance« beziehungsweise »Scale to Measure the Merits of Musicians« führt sieben Wertungskategorien (»Original melody«, »Imitated melody«, »Expression«, »Knowledge«, »Correctness«, »Performance« und »Quantity published or known«), wobei die letzte Kategorie sich interessanterweise nicht auf die Qualität, sondern auf den quantitativen Umfang des bewerteten Werks bezieht; in sechs (von sieben) Kategorien können, wie seit de Piles' ursprünglicher Rangliste üblich, bis zu 20 Punkte erreicht werden³³ (vgl. Abb. 8).

Im deutschsprachigen Raum ist Wieland der erste, der eine »Balance der großen Poeten« entwirft.³⁴ Wielands Rangliste, die 1757 geschrieben, aber nicht zu seinen Lebzeiten publiziert wurde, verwendet sechs Kategorien (»Invention«, »Composition«, »Expression«, »Grandeur«, »Grace« und »Versification«), nimmt keine Gesamtwertung vor und vergibt in jeder Einzelkategorie maximal 20 Punkte. Überraschend an Wielands Rangliste ist, dass er zwar französische und britische Autoren, aber keine deutschsprachigen Autoren berücksichtigt. Nicht weniger auffällig ist, dass er im Gegensatz zu allen seinen Vorgängern den Höchstwert 20 verteilt; und dies in einer geradezu verschwenderischen Weise: Von 27 bewerteten Autoren erzielten 17 in wenigstens einer Kategorie diesen Höchstwert. Die Bestbewertung erzielt Thomson, der den Höchstwert *in allen* Kategorien erreicht (in der oben skizzierten englischen »Poetical Scale« von 1758 ist Thomson im Gegensatz zur Rangliste von Wieland weit abgeschlagen), dicht gefolgt von Pindar mit dem Höchstwert in fünf von sechs Kategorien. Die Liste enthält zwei Autoren, die 1757 noch leben: Richard Glover und Voltaire, der unter anderem aufgrund fehlender Anmut (nur 10 Punkte bei »Grace«) von allen Modernen die schlechtesten Werte erzielt (vgl. Abb. 9).

In den frühen 1760er Jahren werden im deutschsprachigen Raum die zuvor einflussreichsten Ranglisten erstmals in Übersetzung zur Verfügung gestellt: 1760 erscheint die deutsche Übertragung des *Cours de Peinture par Principes*,³⁵ der den »Maßstab der Maler« enthält (ebenso die deutsche Übersetzung der *Réflexions*

33 Justice Balance, Musical Balance, in: Gentleman's Magazine 46, 1776, S. 543–544 [laut Inhaltsverzeichnis (ebd., S. 533) lautet der Titel des Artikels »Scale to Measure the Merits of Musicians«]. – In der Kategorie »Imitated melody« können maximal 4 Punkte erzielt werden.

34 Christoph Martin Wieland, Balance der großen Poeten, aus: Christoph Martin Wieland, Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst. Anno 1757, in: Wielands Gesammelte Schriften (Akademie-Ausgabe), Abt. 1, Bd. 4 (Prosaische Jugendwerke, hg. von Fritz Homeyer und Hugo Bieber), Berlin 1916, S. 303–440, hier S. 415–420.

35 Roger von Piles, Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, S. 383–389 (dort findet sich »Der Maßstab der Maler«).

544

Musical Balance.—Adventure in a Church-Yard.

in this respect is supposed to be unknown. The other parts explain themselves. Years, &c.

JUSTICE BALANCE.

	Original melody.	Imitated melody.	Explication.	Knowledge.	Conscience.	Performance.	Quantity published or known.
	30	4	20	20	20	20	20
Abel -	6	3	12	10	8	18	3
Arne -	17	2	12	15	14		9
Avifon -	10	1	10	8	6		4
Bach, John	6	3	13	10	6	13	9
Blow -	4	2	4	12	10		4
Boyce -	14	1	10	17	17		9
Corelli -	18		8	17	18	14	4
Croft -	9	1	8	10	12		6
Dibdin -	6	3	10	8	6		6
Fischer -	6	3	11	8	6	12	2
Garrh -	10	2	6	0	6		3
Geminiani	17	2	12	17	18	15	4
Giardini	13	3	14	1	1	12	4
Greene -	10	2	7	12	13		7
Handel -	18	2	12	18	16	18	18
Howard -	8	2	4	1	15		4
Jackson -	17		18	17	18		5
Marcello -	12	2	9	6	4		9
Paradies -	11	2	10	12	12	15	1
Piccini -	6	3	10	12	14		9
Porcel -	16	1	12	15	15		9
Sacchini -	9	3	10	12	12		8
ScarlattoDo- menico }	14	2	9	12	10	16	1
Schobert -	18	3	14	3	1	18	3

BENIGNUS'S *Adventure in a Church-yard, at Midnight.* From Courtney Memoir's Fifth and Sixth Volumes of Liberal Opinions, just published.

MR Melmoth's definition in this entertaining work (now completed) is "to warn the unwary, to put simplicity upon guard, to regulate the kindest robust passion, and to shew the delicate partition which divides humanity from *queakness*, and feeling from *jolly*." To answer this moral purpose, our author hath delineated his principal hero *Benignus*, the excess of whose undistinguishing bounty and scattering liberality, involve him in the most awkward perplexities; which, instead of answering his intentions, totally defeat the felicity which might arise from a more judicious generosity. —The following extract may not be unacceptable to the circle of our grave readers.

IN some degree (says *Benignus*) to bury, if possible, the anguish of my soul in the whirl of worldly recreation, I yielded to intreaties, and (being ashamed to meet the eye of M^s. Darlington) paid a visit to Mr. Blake, who began to administer the old medicinal cordials—such as, "we were all mortal; that we were here to-day, and gone to-morrow; that it was foolish to grieve for what could not be helped—sooner or later we must all follow Mr. Draper, and that if I was to fret myself to death, what was done could not be undone."

But all these stale common-place maxims had no other effect upon me, than to make me despite the vulgarity by which they were dictated, and yet in the society of this man, and his fair housekeeper, I sometimes found a refuge, rather than give myself wholly up to the embraces of solitude and sorrow. I made it, however, a solemn custom (well suited to the present gloomy habits of my life) to pay a nocturnal visit once in the week, to the tomb of the admirable Draper; or rather to the church-yard, near to which the remains of this beloved companion were inurned.—I was one night offering my devotions to the shade of my friend, and walking pensively near to the porch of the church, "day being at odds with morning," when I beheld two men, coming with stealing steps into the church-yard; and, after some little ceremony, they sat themselves down by the side of a grave.

Alas! said I, poor creatures! they are doubtless upon an errand no less melancholy than mine. They are upon a visit to the new-made grave of some dear departed friend. Perhaps, two affectionate brothers are mourning over the ashes of a father—perhaps their tributary tears are devoted to a friend in the dust—perhaps a wife—a mother—or a sister, much loved, and much lamented, is crowded into the narrow mansion of mortality; or perhaps—

I was interrupted in the progress of these reflections, by perceiving one of the men digging up the earth, as if with a spade, while the other still remained sitting as before. This excited my curiosity; and, under favour of a very cloudy atmosphere, I went softly along the yard, till I came near enough to observe the event of their business, and yet, by the shelter of an opposite tomb that was raised of stone in the corner,

Poeta	Inven- tion	Compo- sition	Ex- pression	Grandeur	Grace	Verfi- cation
Homer	20.	14.	16.	16.	10.	20.
Virgil	10.	12.	20.	14.	16.	20.
Milton	20.	16.	20.	20.	16.	14.
Glover	20.	20.	16.	20.	16.	16.
Lucretius	16.	10.	16.	5.	18.	12.
Lucan	5.	5.	10.	16.	5.	5.
Tasso	12.	12.	16.	16.	14.	12.
Ariosto	20.	5.	18.	10.	18.	20.
Voltaire	12.	12.	10.	12.	10.	16.
Camoens	12.	10.	16.	12.	12.	—.
Pindar	20.	16.	20.	20.	20.	20.
Horaz	14.	16.	18.	16.	16.	16.

Poeta	Inven- tion	Compo- sition	Ex- pression	Grandeur	Grace	Verfi- cation
Boileau	12.	16.	18.	—.	18.	16.
Sophocles	20.	20.	16.	18.	16.	—.
Euripides	20.	16.	20.	16.	20.	—.
Corneille	16.	16.	14.	20.	12.	14.
Racine	14.	16.	18.	12.	16.	16.
Shakespeare	20.	5.	20.	20.	18.	—.
Molière	20.	16.	16.	—.	14.	—.
Addison	16.	16.	20.	16.	20.	16.
Thomson	20.	20.	20.	20.	20.	20.
Pope	16.	18.	16.	14.	16.	18.
Prior	14.	14.	18.	—.	20.	—.
Anacreon	16.	—.	16.	—.	20.	20.
Theocrit	14.	—.	14.	—.	16.	20.
Moschus	16.	—.	18.	—.	18.	16.
Bion	16.	—.	20.	—.	20.	16.

critiques von Dubos, die den Ausdruck »Balance des Peintres« als »Wage der Mahler« überträgt).³⁶ Vor allem aber erscheint 1760 in Friedrich Nicolais *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* auch eine deutsche Übertragung der »Ballance of Poets« von Aken-side (vgl. Abb. 10).

Wie in der deutschen Übersetzung des *Cours de Peinture*, die im gleichen Jahr erschienen ist, wird hier »Ballance« als »Maaßstab« ins Deutsche übertragen; auch in der *Sammlung vermischter Schriften* können deutsche Leser nun also einen »Maaßstab der Dichter« begutachten.³⁷ Christian Heinrich Schmid druckt diese deutsche Übertragung zudem mehrfach ab: zunächst 1767 in seiner *Theorie der Poesie*, dann noch einmal 1775 in seiner *Litteratur der Poesie*.³⁸ Einen 1761 im *Journal Etranger* formulierten Vorschlag aufgreifend, doch auch Ewald von Kleist zu berücksichtigen,³⁹ fügt Schmid diesem Wiederabdruck dann noch eine Tabelle mit den »Verdiensten« Kleists bei; auf diese Weise findet dann erstmals ein deutschsprachiger Autor in einem Ranking Berücksichtigung (vgl. Abb. 11 und 12).

36 [Jean-Bapiste] Du Bos, Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey. Tl. 1, Kopenhagen 1760, S. 253–255.

37 [Anon.], Der Maaßstab der Dichter, aus dem Engelländischen übersetzt, in: *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1760, Bd. 3, St. 1, S. [70]–78.

38 Christian Heinrich Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen*, Leipzig 1767, S. 8. Christian Heinrich Schmid, *Litteratur der Poesie. Erster Theil*, Leipzig 1775, S. 181. – Beide Abdrucke Schmidts enthalten (divergierende) Abweichungen von der englischen Vorlage (und auch von der korrekten Übersetzung der englischen Vorlage in der Nicolai-Zeitschrift): So findet sich in der »Theorie der Poesie« in der Kategorie »Kolorit« bei Sophokles ein »–« und nicht, wie in der ursprünglichen Vorlage, der Wert 14; oder in der »Litteratur der Poesie« findet sich in der Kategorie »Kritische Anordnung« bei Ariost und Shakespeare ein »–« und nicht, wie in der ursprünglichen Vorlage, der Wert 0. – Vgl. auch weitere Hinweise zu de Piles bei Christian Heinrich Schmid, *Biographie der Dichter. Erster Theil*, Leipzig 1769, S. 65.

39 [Anon.], *Essai sur la Poésie Allemande*, in: *Journal Etranger* 1761, September, S. 95–148, vor allem S. 110–113, hier S. 110–111: »Je voudrois qu'à l'exemple de Roger de Piles qui nous a donné la balance des Peintres, quelqu'un nous fit présent de celle des Poëtes. Il seroit agréable de peser & de calculer la valeur de nos Poëtes & de dire, par exemple: Kleist dans l'art de peindre a atteint le dix-huitieme degré; dans l'harmonie de l'hexametre, le dix-septieme; dans le vers iambique, le septieme; le quinzieme dans le vers lyrique; dans la simplicité héroïque, le dix-septieme; dans l'art tragique, le huitieme, &c.« – Vgl. auch die Rezension des *Essais* in: *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend*, 1763, 16. Tl., S. 46–47.

Der Maasstab.	Kritische Anordnung.	Pathetische Anordnung.	Dramatischer Ausdruck.	Zufälliger Ausdruck.	Geschmack.	Kolorit.	Verstärkung.	Eitten.	Werth überhaupt od. im Ganzen.
Ariosto	0	15	10	15	14	15	16	10	13
Boileau	18	16	12	14	17	14	13	16	12
Cervantes	17	17	15	17	12	16	—	16	14
Corneille	15	16	16	16	16	14	12	16	14
Dantes	12	15	8	17	12	15	14	14	13
Euripides	15	16	14	17	13	14	—	15	12
Homer	18	17	18	15	16	16	18	17	18
Horaz	12	12	10	16	17	17	16	14	13
Lucretius	14	5	—	17	17	14	16	0	10
Milton	17	15	15	17	18	18	17	18	17
Moliere	15	17	17	17	15	16	—	16	14
Pindar	10	10	—	17	17	16	—	17	13
Pope	16	17	12	17	16	15	15	17	13
Racine	17	16	15	15	17	13	12	15	13
Shakespear	0	18	18	18	10	17	10	18	18
Sophokles	18	16	15	15	16	14	—	16	13
Spenser	8	15	10	16	17	17	17	17	14
Tasso	17	14	14	13	12	13	16	13	12
Terenz	18	12	10	12	17	14	—	16	10
Virgil	17	16	10	17	18	17	17	17	16



Abb. 10

8

Erstes Kapitel.

	Kritische Anordnung.	Pathetische Anordnung	Dramatischer Ausdruck.	Zusätzlicher Ausdruck.	Geschmack.	Kolorit.	Verfälschung.	Eiten.	Verth im Ganzen.
Aristo.	0	15	10	15	14	15	16	10	13
Boileau.	18	16	12	14	17	14	13	16	12
Cervantes.	17	17	15	17	12	16	—	16	14
Corneille.	15	16	16	16	16	14	12	16	14
Dantes.	12	15	8	17	12	15	14	14	13
Euripides.	15	16	14	17	13	14	—	15	12
Homer.	18	17	18	15	16	16	18	17	18
Horaz.	12	12	10	16	17	17	16	14	13
Lucretius.	14	5	—	17	17	14	16	0	10
Milton.	17	15	15	17	18	18	17	18	17
Moliere.	15	17	17	17	15	16	—	16	14
Pindar.	10	10	—	17	17	16	—	17	13
Pope.	16	17	12	17	16	15	15	17	13
Racine.	17	16	15	15	17	13	12	15	13
Shakespeare.	0	18	18	18	10	17	10	18	18
Sophokles.	18	16	15	15	16	—	—	16	13
Spenser.	8	15	10	16	17	17	17	17	14
Tasso.	17	14	14	13	12	13	16	13	12
Terenz.	18	12	10	12	17	14	—	16	10
Virgil.	17	16	10	17	18	17	17	17	16

oder

Allgemeine Anmerkungen. 9

oder wie der Verfasser des Versuchs über die deutsche Dichtkunst in dem *Journal étranger*, der vielleicht dem Engländer die Ehre der Erfindung streitig macht, und Kleistens Verdienste folgendermaßen calculirt:

	Grad.
In der Kunst zu malen	18
In der Harmonie des Hexameters	17
In jambischen Versen	7
Im Iyrischen Versen	15
In der heroischen Einfalt	17
In der tragischen Kunst	8
Im Epigramm	17

Etwas natürlicher sind die gewöhnlichen vier Classen, in welchen die unsterblichen Werke der Nachwelt empfohlen, die guten gebilligt, die mittelmäßigen in Hoffnung guter Besserung vorbeigelassen oder gezüchtigt, die schlechten und elenden an den Pranger gestellt werden.

Durch Lesung kritischer Werke, noch mehr durch die Aufmerksamkeit auf das Schöne selbst — auf einem Blatte vom Virgil ist nach Klopstocks Ausspruch mehr wahre Critik, als bei zwanzig Lehrern der Kunst — wird der Geschmack des Liebhabers gewiß, seine Empfindungen so verfeinert, daß er sich auf sein Gefühl in Erkenntniß des Guten und des Bösen mehr, als auf alle Speculationen verlassen kann. So verläßt sich der Cardinal Albani auf das Gefühl seiner Hände, durch das er sogleich wissen kann, was für eines Kaisers Bildniß eine Münze führe *). Es zeigt sehr wenig Selbstliebe an, wenn man das Vergnügen, das uns die Dichtkunst gewährt,

A 5

währt,

*) Winkelmann v. d. Empfind. d. Schönen. S. 12.

Einer der nächsten, der sich der Rangliste als kritischem Instrument bedient, ist der zu Beginn erwähnte Christian Friedrich Daniel Schubart.⁴⁰ Dass Schubart seine Rangliste nicht »Balance« nennt (wie Wieland) oder »Maßstab« (wie die deutschen Übersetzungen der Ranglisten von de Piles und Akenside lauten), sondern »Skala«, lässt darauf schließen, dass er sich neben der Publikation der Rangliste Akensides in der *Sammlung vermischter Schriften* wohl auch an der »Poetical Scale« des *Literary Magazine* (1758) oder an der »Scale to Measure the Merits of Musicians« des *Gentleman's Magazine* (1776) orientiert haben muss. 1790, in seinem Briefwechsel im unmittelbaren Vorfeld der Publikation der »Kritischen Skala« weist Schubart auf die »kritische Skala« eines in London ansässigen »Herrn Burney« hin. Schubart schreibt, so muss diese Stelle gedeutet werden, im brieflichen Austausch mit Ernst Ludwig Posselt die anderthalb Dekaden zuvor anonym publizierte »Scale to Measure the Merits of Musicians« dem berühmten britischen Musikkritiker Charles Burney zu:

Bei dieser Gelegenheit wünscht ich auch einen Gruß an meinen alten Freund, den *ersten* Doctor der Musik in Europa, Herrn Burney nach London zu schicken. Die kritische Skala des Engländers ist gar nichts Neues. Ich habe den Gedanken schon vor 20. Jahren in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste, die Nicolai heraus gab, gefunden, und mit Mendelsohn und andern Aesthetikern verlacht.⁴¹

40 Vgl. knappe Hinweise zu Schubarts Tabelle bei Peter K. Kapitza, Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland, München 1981, S. 241 und S. 248–249. Joachim Knollmann, Klopstock, Wieland oder Goethe? – Umriss eines Autorenkanons von 1790, in: *Classical Models in Literature*, hg. von Zoran Konstantinović, Warren Anderson und Walter Dietze, Innsbruck 1981, S. 181–187. Herbert Jaumann, Vom »klassischen Nationalautor« zum »negativen Klassiker«. Wandel literaturgesellschaftlicher Institutionen und Wirkungsgeschichte, am Beispiel Wieland, in: *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag, hg. von Karl Richter und Jörg Schönert, Stuttgart 1983, S. 3–26, hier S. 18–19. Dirk Kemper, Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung, Stuttgart und Weimar 1993, S. 140–141. Nikolas Immer, Der Dilettant als Nachahmer, S. 56–58 (vgl. auch die Abbildungen auf S. 65–67). Roger Paulin, Ein deutsch-europäischer Shakespeare im 18. Jahrhundert? in: *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, hg. von Roger Paulin, Göttingen 2007, S. 7–35, hier S. 31–32.

41 Christian Friedrich Daniel Schubart an Ernst Ludwig Posselt in Karlsruhe, 20. Mai 1790, in: Christian Friedrich Daniel Schubart, Briefwechsel. Kommentierte Gesamtausgabe in 3 Bänden, hg. von Bernd Breitenbruch, Konstanz 2006, Bd. 2, S. 398–399, hier S. 399. – Burney äußert sich auch in seinem »Essay on Musical Criticism« über die Rangliste Roger des Piles':

Schubart kannte, wie aus dieser aufschlussreichen Bemerkung ersichtlich wird, sowohl die 1760 publizierte deutsche Übersetzung der »Ballance of Poets« von Akenside als auch die fünfzehn Jahre später veröffentlichte »Scale to Measure the Merits of Musicians«. Weshalb aber erstellt Schubart nun Anfang der 1790er Jahre nochmals eine »kritische Skala«, wenn er dieses Wertungsmodell nicht für innovativ hält, ja es sogar bereits Jahrzehnte zuvor »verlacht« hatte?

Kritische Skalen: Ästhetische Axiologie

Schubart schreibt, dass es ihm bereits in den frühen 1760er Jahren schwer gefallen sei, die Vorstellung einer »kritischen Skala« ernst zu nehmen. Damit steht er nicht alleine: Wo de Piles' Rangliste wiederabgedruckt wird, wird meist weniger deren erkenntnisförderlicher Charakter als deren spielerischer Reiz hervorgehoben.⁴² De Piles selbst hatte in seinem *Cours* betont, dass er seinen Versuch einer kritischen Rangliste formuliert habe, um »doch mehr mich zu ergötzen, als andere Leute auf meine Seite zu ziehen.«⁴³ In diese Richtung zielt dann auch Johann Heinrich Merck, der sich in einem Artikel, der 1779 im *Teutschen Merkur* Wielands veröffentlicht wird, nur noch vorstellen kann, dass de Piles seine »Schnellwage [...] bloß zum Spaß erfand«.⁴⁴

Das geht aber an der Sache vorbei. Wie Christian Heinrich Schmid in seiner *Theorie der Poesie* hervorhebt, ging es ursprünglich darum, »die Verdienste der Poeten [...] nach mathematischen Maaßstäben ab[zu]messen«.⁴⁵ Jean Jacques d'Ortous de Mairan, an der Académie Royale des Sciences in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein einflussreicher Physiker, versteht dann auch die Rangliste von Roger de Piles als ein Projekt der Kalkülisierung der ästhetischen Kritik, das im Rahmen des viel umfassenderen wissenschaftlichen Projekts der neuzeitlichen Mathematisierung von »unsicherem Wissen« stehe.⁴⁶ Nachdem der

Charles Burney, *Essay on Musical Criticism*, in: Charles Burney, *A General History of Music, From the Earliest Ages to the Present Period*. Bd. 3, London 1789, S. v–xi, hier S. vi–vii.

42 Vgl. Gabriel Peignot, *Dictionnaire raisonné de bibliologie*, Bd. 2, Paris 1802, S. 46–49, hier S. 49: »Je pense qu'une *balance des écrivains*, faite dans chaque genre de littérature, offrirait aussi quelque chose de piquant.«

43 Roger von Piles, Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen, S. 383. Vgl. auch das Original in Roger de Piles, *Cours de Peinture par Principes*, S. 489: »J'ay fait cet essai plutôt pour me divertir que pour attirer les autres dans mon sentiment.«

44 [Johann Heinrich Merck], Briefe über Mahler und Malerey an eine Dame. Erster Brief, in: *Der Teutsche Merkur* 1779, Oktober, S. 31–40, hier S. 32.

45 Christian Heinrich Schmid: *Theorie der Poesie*, S. 7.

46 Vgl. zum Begriff des »unsicheren Wissens« im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert Carlos Spoerhase, Die »mittelstrasse« zwischen Skeptizismus und Dogmatismus. Konzep-

Anwendungsbereich der Mathematik im Rahmen der Wahrscheinlichkeitstheorie zunächst auf den Bereich der Glücksspiele und dann auf das Feld der Vorhersagen im Bereich der Politik, Medizin und Moral ausgedehnt worden sei, könne er nun sogar auf den Bereich des ästhetischen Urteils ausgeweitet werden.⁴⁷

De Mairan bemüht sich im Anschluss an de Piles um eine »Geometrie des Geschmacks«.⁴⁸ Da es de Piles aber an mathematischer Kenntnis gefehlt habe, seien ihm bei seinem innovativen Vorstoß sowohl hinsichtlich der theoretischen Grundlagen als auch im Hinblick auf die konkrete Anwendung Fehler unterlaufen, die de Mairan nun beheben wolle. De Mairan hebt zwei Hauptprobleme hervor, die sich einer Kalkülisierung der ästhetischen Kritik entgegenstellten: Einerseits müsse das Gesamtverdienst eines Künstlers das Produkt und nicht die Summe der in den Wertungskategorien festgestellten Einzelwerte sein; andererseits dürfe in keiner der Kategorien der Wert o vergeben werden. De Mairan erstellt deshalb eine korrigierte Fassung der Rangliste von de Piles (vgl. Abb. 13).

Im Gegensatz zu späteren Kritikern ist de Mairan weder der Auffassung, dass die von de Piles in den einzelnen Kategorien vergebenen Werte falsch sind, noch kritisiert er pauschal die Anwendung von quantifizierenden Verfahren im Bereich der Kunstkritik; die konkret vergebenen Werte finden alle seine Zustimmung und

tionen hermeneutischer Wahrscheinlichkeit um 1750, in: Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit 1550–1850, hg. von Carlos Spoerhase, Markus Wild und Dirk Werle, Berlin und New York, S. 269–300, hier S. 269–274.

47 Jean Jacques d'Ortous de Mairan, *Remarques Sur la Balance des Peintres de M. de Piles*, telle qu'on la trouve à la fin de son Cours de Peinture, in: *Mémoires de mathématique et de physique, tirés des registres de l'Académie Royale des Sciences 1755*, Paris 1761, S. 1–16, hier S. 1–2: »Rien ne sait plus d'honneur aux Mathématiques & à ce qu'on appelle l'esprit de calcul, que l'application qu'on en fit dans le dernier siècle aux jeux de hasard. Une ou deux questions de jeu proposées à *Pascal* par le Chevalier de *Méré*, homme de beaucoup d'esprit, mais peu ou point du tout Géomètre, en furent le premier sujet: *Pascal* les résolut, & y en ajoûta de nouvelles. *Fermat*, à qui il les avoit communiquées, les résolut aussi, & voilà la carrière ouverte où les *Huguens*, les *Bernoullis*, les *Montmort* & les *Moivre* se sont signalés; mais *Jacques Bernoulli* osa porter ses vûes plus loin, il forma le projet d'appliquer son analyse à l'attente des événemens, en matière de politique, de Médecine & de Morale, d'après les circonstances données. Il essaya, dis-je, de mettre en règle le grand art de conjecturer, si supérieur à tous les autres Arts, par la finesse & la sagacité d'esprit qu'il exige. *M. de Piles* a tenté quelque chose de semblable sur l'art de juger d'après les suffrages, par sa Balance des Peintres; mais aussi peu Géomètre que le Chevalier de *Méré*, il s'est mépris à plusieurs égards sur la théorie & dans l'exécution de cette Balance: c'est ce que je me propose de montrer & de réparer.«

48 So die Zusammenfassung des Artikels von de Mairan in [Anon.], *Sur la Balance des Peintres de M. de Piles* [Bericht], in: *Histoire de l'Académie Royale des Sciences 1755*, Paris 1761 S. 79–82, hier S. 82: »que la Géometrie ait prise sur des objets qui paroissent si particulièrement subordonnés au goût«.

TABLE DEUXIÈME.

EXTRAIT de la Balance des Peintres de M. de Piles, en exemple de correction d'après les remarques précédentes.

Le nombre (3) a été substitué aux 0 de cette Balance, & l'inconnue x en remplit les cases vuides. La colonne des *sommes* n'a été ajoutée, en parallèle avec celle de la *réduction des rapports*, que pour faire mieux sentir la prodigieuse différence qui se trouve ici entre les résultats des deux méthodes d'addition & de composition.

NOMS DES PEINTRES dont il est fait mention dans les Remarques.	Composition...	Dessin.....	Coloris.....	Expression.....	PRODUITS des quatre Parties, & rapports qui en résultent.	Réduction des Rapports.	SOMMES des quatre PARTIES.
Raphaël.	17	18	12	18	66096	66	65.
Le Brun.	16	16	8	16	32768	33	56.
Poussin.	15	17	6	15	22950	23	53.
Corrège.	13	13	15	12	30420	30	53.
Lanfranc.	14	13	10	5	9100	9	42.
Paul Véronèse. ...	15	10	16	3	7200	7	44.
Pol. de Caravage. ...	10	17	x	15	$2550 \times x$	$3 \times x$	42.
Le Guide.	x	13	9	12	$1404 \times x$	$1 \times x$	34.
Pietre Teste.	11	15	(3)	6	2970	3	32.
Vieux Palme.	5	6	16	(3)	1440	1	27.
J. Fr. Penni.	(3)	15	8	(3)	1080	11	23.
Rembrant.	15	6	17	12	18360	18	50.
Lucas de Leide. ...	8	6	6	4	1152	1	24.
Rubens.	18	13	17	17	67626	67	65.
Les Caraches.	15	17	13	13	43095	43	58.
Titien.	12	15	18	6	19440	19	51.
Vandeik.	15	10	17	13	30420	30	53.
Michel-Ange Bonar.	8	17	4	8	4352	4	37.



Abb. 13

das quantifizierende Verfahren bedürfe nur einiger Korrekturen. Die erste Korrektur betrifft die Errechnung des Gesamtverdiensts der Maler, das laut de Mairan nicht durch Addition, sondern durch Multiplikation errechnet werden muss. De Mairan ist also der Auffassung, dass die partiellen Wertungsakte, die de Piles in den vier einzelnen Wertungskategorien vornimmt, richtig sind, dass aber der ›totale‹ Wertungsakt, der das Gesamtverdienst eines Malers als Summe zusammenfasst, nicht mehr geeignet ist, die komparative Gesamtqualität der Maler wiederzugeben (interessanterweise bleibt in dem Modell von de Mairan, das die Einzelwerte multipliziert, ein wichtiges Merkmal der Rangliste von de Piles erhalten: Raffael und Rubens sind weiterhin die beiden größten Maler und beide erzielen weiterhin mehr oder weniger den gleichen Gesamtwert).

Die zweite Korrektur hängt eng mit der ersten zusammen: Der Vorschlag von de Mairan, das Aggregat der Einzelwerte als Produkt und nicht als Summe zu fassen, kann nur dann plausibel sein, wenn man in keiner Kategorie der Einzelwert 0 vergeben darf (der ja das Produkt der Multiplikation ebenfalls auf 0 setzen würde). Hier muss de Mairan dann doch von den Wertzuschreibungen de Piles' punktuell abweichen, weil de Piles auch mehrfach 0 Punkte vergeben hatte (in der Kategorie »Expression« erhalten fünf Maler eine 0, darunter auch Caravaggio). De Mairan begründet seine Abweichung von der bei de Piles vorfindbaren Vergabe von 0 Wertungspunkten aber nicht mit dem Argument, dass, mathematisch gesehen, die 1 in der Multiplikation der 0 in der Addition entspricht, sondern mit dem Argument, dass jeder in der Rangliste erfasste Maler in jeder Kategorie einen bestimmten Schwellenwert überschreiten müsse, wenn er, wie de Piles unterstreicht, ein berühmter Maler und nicht ein bloßer Handwerker sein wolle (de Mairan schlägt hier dann den Wert 3 vor).

De Mairans Verbesserungsvorschläge weckten die Hoffnung, dass das von ihm exponierte Verfahren der Bestimmung künstlerischen Verdienstes bald auf alle Gebiete des Geistes ausgeweitet werden könne.⁴⁹ Bildlicher Ausdruck dieser Hoffnung, man könne bald das Verdienst aller ›Geister‹, oder auch nur der

49 [Anon.], *Geometrie* [Rez.], in: *Bibliothèque des sciences et des beaux arts*, Juli bis August 1761, S. 46–48, hier S. 48. [Anon.], *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* [Rez.], in: *Le Journal des Sçavans* 1762, S. 79–82, hier S. 82. Vgl. auch die Zusammenfassung der Argumente von de Mairan, die auch einen Abdruck der Tabellen von de Piles und de Mairan enthält, in: *The London Chronicle*, 8.–10. 6. 1762, S. 547–548. – Vgl. auch die positive Resonanz bereits fünf Jahre zuvor bei Francesco Algarotti, *Della Bilancia Pittorica*, in: *Saggio del Conte Algarotti sull'architettura e sulla pittura*, Milano [1756], S. 140–150. Vgl. dazu auch die deutsche Übersetzung: Francesco Algarotti, *Von der Balance oder der verschiednen Vollkommenheit der Mahler*, in: *Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera*, Kassel 1769, S. 186–203; dort spricht der Übersetzer von einer »Waagschale des Verdiensts« (ebd., S. 188 [Anm.]).

Dichter abwägen und berechnen,⁵⁰ ist die kritische Balkenwaage. Die kritische Balkenwaage ist ein ausgezeichnetes Bild, um den Anspruch zu unterstreichen, dass die Wertungsakte einer ästhetischen Metrik, vielleicht sogar einem ästhetischen Kalkül folgen – dass also die Antwort auf die Frage, welchem Künstler aufgrund seines Verdienstes der Vorzug gegeben werden soll, präzise ›berechnet‹ werden kann.

Blickt man auf die vorgestellten Ranglisten, so lässt sich feststellen, dass mit der kritischen »Balkenwaage« auch ein geeignetes Bild für die darin in Anschlag gebrachten ästhetischen Wertungsverfahren gefunden worden ist. Die Wertungsakte beruhen nämlich nicht auf ›absoluten‹ Gewichtstücken, mit denen das Gewicht der gemessenen Gegenstände ermittelt würde; vielmehr werden mehrere Gegenstände vergleichend (›gegen einander‹) gewogen. Es handelt sich bei der (schon von de Piles evozierten) »Balkenwaage« tatsächlich um ein Wertungsmodell, das bis in die Antike zurückreicht: Die komparative Bewertung von Werken oder Autoren durch die Konstruktion einer synkritischen Dyade. Bei der Synkrisis (comparatio) handelt sich um ein relationales Wertungsregime: Das Bestmögliche des Vorliegenden wird vergleichend bestimmt. Der Maßstab der Bewertung eines bestimmten vorliegenden ästhetischen Gegenstandes kann immer nur ein anderer bereits vorliegender ästhetischer Gegenstand sein, nicht ein ›absoluter‹ ästhetischer Wert.

Das tradierte synkritische Wertungsregime, das über weite Strecken des achtzehnten Jahrhunderts im europäischen Raum prägend geblieben ist, prägt sich in dyadischen Wertungskonstellationen aus, in denen eine Urteilsinstanz sich meist auf zwei Werke beziehungsweise zwei Autoren vergleichend bezieht – es kann sich auch wie im Fall der »Querelle«, die präziser als eine »Parallele« charakterisiert worden ist, um eine dyadische Konstellation mit chronologischem (Antike und Moderne) oder topographischem Charakter (Frankreich und Deutschland) handeln. Auch wenn das synkritische Wertungsmodell in den Ranglisten pluralisiert wird, weil nunmehr nicht zwei Gegenstände, sondern eine prinzipiell unabgeschlossene Menge von Gegenständen bewertet werden; auch wenn das dyadische kritische Modell des Synkrisis durch das offene Modell einer entgrenzten Vergleichskonkurrenz abgelöst wird: Das Modell der Balkenwaage behält für dieses Modell eine gewisse bildliche Plausibilität, weil weiterhin nicht absolut, sondern relativ bewertet wird.

Wer absolut bewertet, muss bereits vor jedem Wertungsakt über eine feste abstrakte Norm verfügen, die ihm zu beurteilen erlaubt, welche Merkmale zum Beispiel ein literarisches Werk aufweisen muss, um etwa in der Kategorie »Versifi-

50 [Anon.], *Essai sur la Poésie Allemande*, S. 110: »Il seroit agréable de peser & de calculer la valeur de nos Poëtes [...].«

kation« den (absoluten) Wert 18 zu erlangen. Wollte man dieses Verfahren in den bildlichen Kontext der kritischen Balkenwaage übertragen, so würde hier dann mit einem geeichten Gewichtstück gewogen.

Im Rahmen einer komparativen Punktevergabe bedarf es vorab dagegen keines festen Wertungsmaßstabs: Ausgehend von der vorliegenden Gesamtheit zu bewertender Artefakte kann im Hinblick auf bestimmte Merkmale eine vergleichende Evaluation erfolgen.⁵¹ Die Zahlenwerte, die hier dann die ästhetische Qualität der Kunstwerke ausdrücken, werden durch Vergleich gewonnen und drücken eine komparative Vortrefflichkeit aus. Die Tatsache, dass etwa in der Kategorie »Genie« ein Dichter wie Klopstock 19 Punkte erhält und ein anderer wie Hagedorn nur 14, sagt dann nichts über eine absolute Leistung aus, sondern »nur« etwas über den Abstand zwischen beiden Dichtern; ebenso ist dann nicht zentral, dass Homer in einer bestimmten Kategorie den Wert 18 erreicht, sondern dass Homer und Shakespeare den gleichen Wert (18) erreichen und sich deshalb auf gleicher Höhe begegnen.⁵² Das bildlich als Balkenwaage charakterisierte Wertungsmodell bleibt auch dort, wo eine Vielzahl von Gegenständen gegeneinander abgewogen werden, ein relationales.

Das Bild der Balkenwaage verstellt – vielleicht gerade, weil es so einleuchtend ist – aber auch den Blick auf erhebliche konzeptuelle Probleme, die mit den dargestellten Ranglisten als Modellen einer ästhetischen Axiologie einhergehen. Problematisch an den Ranglisten ist nicht primär, dass die konkreten einzelnen Wertzuweisungen strittig sind oder dass über das Verfahren der Bestimmung eines Gesamtwerts aus den Einzelwerten keine Einigkeit erzielt werden könnte. Problematisch ist in erster Linie, dass der genaue Status der Rangliste in allen der hier präsentierten Fälle ungeklärt bleibt.

Das beginnt bereits mit der Funktionsbestimmung: Sollen die Ranglisten ein Verfahren der Wertbestimmung sein, das heißt ein heuristisches Verfahren, das den (zuvor nicht bekannten) Wert eines Künstlers oder Werks zu »entdecken«

51 Wie die Diskussion im Anschluss an de Mairan deutlich macht, gehen einige unmittelbare Rezipienten davon aus, dass es um eine Bestimmung des »relativen Werts der großen Männer« geht (»apprécier la valeur relative des grands hommes«); vgl. [Anon.], *Histoire de l'Académie Royale des Sciences* [Rez.], S. 82.

52 Die Begründungen, auf eine sehr hohe Wertung wie 19 oder 20 Punkte zu verzichten, sind dann auch in beiden Fällen unterschiedlich: Im ersten Fall der absoluten Bewertung wird davon ausgegangen, dass man bereits einen klaren Begriff davon hat, welche Güte ein Werk aufweisen müsste, um Höchstwerte zu erzielen, ist aber der Auffassung, dass derartige Höchstwerte von Menschen faktisch nicht erreicht werden können. Im zweiten Fall der relativen Bewertung wäre die Nichtvergabe der Höchstwerte eher der Bemühung geschuldet, die eigenen (relativen) Bewertungen zukunfts offen zu halten, das heißt im Fall des Hinzukommens eines außergewöhnlichen Werks einen Höchstwertung vergeben zu können ohne die gesamten bisherigen Wertungen rekalisieren zu müssen.

hilft? Oder sollen die Ranglisten ein Verfahren der Wertbegründung sein, das eine Wertbestimmung, die zuvor bereits etabliert worden ist, einer (nachträglichen) Rationalisierung zuführt (und sei es dadurch, dass die Struktur des Wertungsakts durch seine Analyse in unterschiedliche Teilwertungsakte transparenter wird)? Oder aber sollen die Ranglisten ein Verfahren der Wertungsdarstellung sein, das heißt ein Verfahren der übersichtlichen (möglicherweise sogar didaktischen) Präsentation von Wertungsakten, deren Genese und Geltung (jedenfalls innerhalb der Rangliste) keine Rolle spielen? Oder dienen sie, wie Merck vermutet, bloß einer geistreichen Unterhaltung?

Die unklare Funktionszuweisung bringt auch mit sich, dass das Verhältnis der Tabellen zum häufig umfangreicheren Begleittext nicht klar wird: Sollen die Tabellen nur übersichtlich darstellen, was sich auch ohne Schwierigkeiten (wenn auch vielleicht etwas ermüdend) in einem diskursiven Text (ohne Zahlenmaterial: also qualitativ) darstellen ließe oder leisten die Tabellen über ihre anschauliche Darstellung hinaus etwas, das nicht rein textuell geleistet werden kann?

Das Ranking-Verfahren, das auf den ersten Blick als eine Art ästhetischer Arithmetik erscheint, also als tabellarische Rechenaufgabe, deren Ergebnis noch erst kalkuliert werden muss, scheint kaum mehr zu sein als die numerische Darstellung der eigenen, bereits vorab weitgehend feststehenden Wert-Intuitionen. Das Ranking stellt die eigenen, bereits erfolgten Wertungsakte übersichtlich dar und artikuliert darüber hinaus die Teilwertungsakte, auf denen der übergreifende (›totale‹) Wertungsakt beruht. Da die basalen Wert-Intuitionen gleichsam ›gesetzt‹ sind, wie de Piles bereits ausdrücklich betont,⁵³ kann dieses Modell bei abweichenden Positionen auch keinen Konsens stiften – ein Beispiel für divergierende Intuitionen wäre Shakespeares Prosodie (›Versification‹), die vom Autor des »Literary Magazine« 19 Punkte, von Akenside 10 Punkte und von Wieland ein »–« erhält. Es kann aber einen Dissens transparenter machen.

Darüber hinaus erweist sich als unklar, was genau gemessen werden soll. Mit Ausnahme der Liste von Richardson, der einzelne Werke bewerten möchte, werden in den Ranglisten des achtzehnten Jahrhunderts Gesamtwerke (Euvres) und Künstler bewertet, ohne dass im Einzelfall deutlich wird, ob der Schwerpunkt auf der vorliegenden künstlerischen Gesamtproduktion eines Künstlers liegt (der ästhetischen Qualität von Artefakten) oder auf den »Tugenden« und »Fähigkeiten« des Künstlers, der dieses Werkkorpus hergestellt hat (der Könnerschaft eines Künstlers). Dort, wo die Bewertung wie bei Dubos dem »Grade der Vortrefflichkeit« (›point de merite‹) eines Malers gilt⁵⁴ oder wie bei de Mairan der Ermittlung

53 Roger de Piles: *Cours de Peinture par Principes*, S. 489–490.

54 [Jean-Bapiste] Du Bos, *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey*. Tl. 1, S. 253.
[Jean-Baptiste Dubos], *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Tl. 1, S. 258.

des Kompetenzgrads (»degrés d'habileté«) des Malers dient, scheint weniger das Gesamtwerk als der Schöpfer dieses Werks Evaluationsgegenstand zu sein.

Angesichts eines Kunstsystems, dessen Normhorizont generisch ausgerichtet ist, stellt sich darüber hinaus die Frage, inwiefern überhaupt gattungsübergreifende absolute ästhetische Normen bei den Wertungsakten angesetzt werden können. Dieses normative Problem besteht auch im Fall der komparativen Wertung: Hier tritt es auf als Frage nach der Etablierung der jeweiligen Vergleichsgruppe: Sollten alle Dichter miteinander verglichen werden oder nur die eines bestimmten Genres? Müsste man, wenn man streng generisch differenzieren wollte, nicht sogar den Lyriker Horaz anders bewerten als den Satiriker? Nur die Rangliste Wielands verrät ein Bewusstsein dieses Problemzusammenhangs, da sie die Künstlernamen weitgehend nach generischer Affinität ordnet.

Eine andere, ungeklärte Frage ist schließlich, wie überzeugend die »Berechnung« von Gesamtwerten ist, durch die sich die heterogenen Teilwertungsergebnisse in eine eindimensionale Anordnung überführen und dann bei Bedarf durch Ordinalzahlen (erster, zweiter, dritter ...) darstellen lassen. Sollte nicht die Teilbewertung einzelner Merkmale der Kunstwerke im Vordergrund stehen, sondern die Bestimmung einer aggregierten »Exzellenz« eines Gesamtwerks oder eines Künstlers, so stellt sich die Frage, in welches Verhältnis die unterschiedlichen Teilbewertungen zu setzen sind: Denn sowohl in dem Fall, in dem die Teilwerte addiert werden, als auch in dem Fall, in dem sie multipliziert werden, wird fraglos davon ausgegangen, dass diese Teilwerte das gleiche Gewicht haben. Weshalb aber sollte das so sein?

Ohnehin wird nur in den Listen von Akenside und de Mairan sowie ein halbes Jahrhundert später von Jean-François Sobry, einem erfolglosen Literaten und leidlich erfolgreichen Verwaltungsbeamten, ausdrücklich aus den Einzelbewertungen ein Gesamtwert gebildet; und nur bei Sobry hat dieser Gesamtwert eine Auswirkung auf das Anordnungsmuster der Künstlernamen in der Tabelle (bei de Piles, Akenside und Burney wird an der alphabetischen Anordnung festgehalten; bei de Mairan und Schubart lässt sich kein klares Ordnungsprinzip erkennen). Sobry fügt nicht nur eine Spalte für die Summe der Einzelbewertungen hinzu (»Résultat«), sondern ordnet die Maler nunmehr in der Reihenfolge der ihnen zugeschriebenen Punktsommen⁵⁵: Erst hier, also Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, wird die Rangliste zu einem »Ranking« im engeren Sinne (vgl. Abb. 14).

55 Jean-François Sobry, *Poétique des arts, ou cours de peinture et de littérature comparées*, Paris 1810, S. 148–169, hier S. 157.

Balance des Peintres , rectifiée.

N O M S.	Compo- sition.	Dessin.	Coloris.	Expres- sion.	Résul- tat.
Raphaël	17	17	12	17	63
Poussin	18	18	9	18	63
Lesueur	18	17	9	18	62
Dominiquin	14	17	10	16	57
Michel-Ange	16	18	6	15	55
Léonard-de-Vinci	15	16	10	14	55
Corrège	12	14	17	12	55
Titien	13	16	18	8	55
Rubens	14	14	17	9	54
Lorrain	17	10	17	7	51
Wandick	12	15	17	8	52
Lebrun	15	15	8	14	52
Carrache	12	15	11	11	49
Albâne	12	14	10	10	46
Pietro de Cortone	12	12	12	6	42
Mignard	11	11	11	9	42
Bourdon	12	11	10	9	42
Lahire	11	12	12	7	42
Champagne	12	11	13	4	42
Jouvenet	12	12	8	10	42
Paul Véronèse	11	11	17	3	42
Giorgione	10	10	17	4	41
Reimbrandt	10	8	17	6	41
Téniers	10	10	17	4	41
Tintoret	10	11	16	4	41

Die Metrik preussischer Werber

Im Rahmen der Rezeption der Rangliste von de Piles wurde immer wieder die Frage gestellt, inwiefern die Wertkategorien überhaupt im Hinblick auf ihre Steigerungsmöglichkeit kompatibel sind; man gewinnt den Eindruck, dass sich für de Piles hohe Werte in den Kategorien »Dessein« und »Coloris« wechselseitig ausschließen.⁵⁶ Verschärft wird dieses Problem aber erst durch die später hinzukommende Kategorie des »Genies«, die dazu tendieren kann, alle anderen Wertkategorien zu »destabilisieren«. Marmontel hebt bereits 1761 hervor, dass eine kritischen »Balkenwaage« der Poesie damit rechnen müsse, dass das Buch eines Genies in allen anderen Kategorien erhebliche Defizite aufweisen könne.⁵⁷

Das »Genie« destabilisiert das gesamte Wertungssystem, indem es jederzeit alle anderen Wertkategorien übertrumpfen, das heißt genauer: außer Kraft setzen kann. Sehr deutlich wird das in der Rangliste von Schubart, der betont, dass »*Dichtergenius*« die zentrale Wertkategorie sei: Der Genius sei »der wahre *Nachahmer der Gottheit*, schafft wie Er, ordnet wie Er, stellt dar wie Er, würkt wie Er – Gott in ungeheuern Bezirken, der Dichter in eingeschräncktern.«⁵⁸

Auffällig an Schubarts Rangliste ist zunächst, dass er im Gegensatz zu Aken-side auf die Kategorie »Moral« verzichtet; auch verzichtet er im Gegensatz zu seinem Vorläufer auf die Ermittlung eines Gesamtwerts. Eine Summierung der Einzelwerte, der zufolge Wieland an erster Stelle stünde,⁵⁹ erweist sich für Schubart als überflüssig, weil für ihn eine bestimmte Wertkategorie alle anderen übertrumpft: das »Genie«. Es ist aber auch gerade die Kategorie des »Genies«, die das gesamte ambitionierte Vorhaben einer numerisch verfassten ästhetischen Rangliste wenig aussichtsreich erscheinen lässt: »Auf dieser Welt gibts kein Maaß, wo man Geister nach Schuh, Zoll und Strich messen kann, wie Körper. Inzwischen

56 Vgl. die statistische Bestätigung dieser negativen Korrelation bei François Mairesse, *Réflexion sur la balance des peintres de Roger de Piles* (1635–1709), S. 46.

57 Lettre de M. Marmontel, à M. De la Place, Auteur du *Mercure*, en lui envoyant un *Essai de Traduction du Poëme de Lucain*, in: *Mercure de France*, April, 1761, S. 73: »On peut faire la *balance* des Poëtes, comme on a fait celle des Peintres. L'inégalité semble être la caracté-
[sic] du génie; un ouvrage plein de génie peut donc être fort inégal.«

58 [Christian Friedrich Daniel Schubart], *Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter*, S. 167. – Interessanterweise ist für Schubart »Genie« aber mit Gelehrsamkeit (»Literatur«) durchaus vereinbar: Klopstock und Wieland erzielen in beiden Kategorien sehr hohe Werte. Auch sind niedrige Werte in der Leitkategorie »Genie« durchaus mit Höchstleistungen in anderen Bereichen vereinbar – wie das Beispiel Lessings zeigt, der in der Kategorie »Genie« nur magere 15 Punkte erzielt, dafür aber in den Bereichen »Witz« und »Gedächtnis« mit jeweils 19 Punkten Spitzenwerte erreicht.

59 Den besten Gesamtwert (Summe) erzielt bei Schubart Wieland (161 Punkte), dahinter dann Klopstock und Lessing (jeweils 154 Punkte).

messen wir Menschen nach der *Wirkung*; und in so fern laß ich den Gedanken stehen; ob mir gleich der in Zahlen aufgelöste poetische Genius eben so widrig vorkommt, als das Todengerippe eines vollkommen schönen Mädchens.«⁶⁰

Der poetische Genius lässt sich nicht numerisch erfassen.⁶¹ Die numerische Darstellung des ästhetischen Messakts könne aber dazu dienen, den kleinen Dichtern zu zeigen, welcher Abstand sie von den Größen der Dichtung trennt: »Man sieht aus diesem Versuche, wie schwer es sey, Geister zu messen, wie man Körper mißt. Inzwischen hat es doch seinen Nutzen. Der Zwerg siehts deutlicher, daß er ein Zwerg ist, wenn er sich am Maaße der Potsdamer Garde hinaufstreckt.«⁶²

Nimmt man diese Metaphorik aus dem Bereich militärischer Körpermessung ernst,⁶³ wird auch deutlich, dass die Rangliste nicht der Initialisierung von Nach-

60 Christian Friedrich Daniel Schubart an Ernst Ludwig Posselt in Karlsruhe, 20. Mai 1790, in: Christian Friedrich Daniel Schubart. Briefwechsel. Kommentierte Gesamtausgabe in 3 Bänden, hg. von Bernd Breitenbruch, Konstanz 2006, Bd. 2, S. 398–399, hier S. 399.

61 Dieses Argument lässt sich auch im Bereich der Theorie der bildenden Künste beobachten, wo etwa Carl Ludwig Fernow seine Konzeption des »plastische[n] Genies« deutlich der Konzeption eines »kalkulierenden Verstand[s]« kontrastiert, die er unter anderem mit dem Namen von Roger de Piles verknüpft; vgl. Carl Ludwig Fernow, Über das Kunstschöne, in: Carl Ludwig Fernow, Römische Studien. 3 Tle., Zürich 1806–1808, Tl. 1 (1806), S. 291–450, hier: S. 449–450: »Möchte doch einmal das Vorurtheil, dass blosser Verstand, und ein mühsamer nur auf Wissenschaft und Technik bauender Fleis hinlänglich seyen, schöne Kunstwerke hervorzubringen, der besseren Überzeugung weichen, dass ohne *plastisches Genie* eben so wenig in den bildenden Künsten, als ohne *poetisches Genie* in der Dichtkunst, etwas Zweckmäßiges geleistet werden kan. Jener Irthum mehrt nur die Zahl der geistlosen Handwerker und würdigt die Kunst selbst zu blossem Handwerk hinab. Wäre der Kunstschönheit durch den kalkulierenden Verstand beizukommen, warlich! die *de Piles*, die *Mengse*, *Casanova's* und die *Akademiker* hätten sie längst erbeutet, und an den Triumfwagen der neueren Kunst gefesselt. Aber die Göttin wird nicht durch den Verstand begriffen; ihre Gunst wird nicht durch mühsamen Fleis erkaufte, nicht durch Model und Gliedermann ertappt; nur der seltene Sohn des Himmels, der *Genius*, ruht begeistert an ihrem liebe- und lebenathmenden Busen.«

62 [Christian Friedrich Daniel Schubart], Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter, S. 170.

63 Vgl. zur legendären Potsdamer Garde schon den Eintrag »Potsdamer« im *Zedler*: »*Potsdamer*, darunter pflüget man zu itzigen Zeiten eine Person von gantz besonderer Länge zu verstehen, oder mit diesem Namen zu belegen, nachdem Se. ohnlängst höchstseligst verstorbenen Königl. Maj. von Preussen, die an überaus grossen Soldaten ein gantz besonderes Vergnügen fanden, die allergrössesten Leute, so aus aller Welt Orten mit unbeschreiblichen Kosten herbey geschaffet wurden, nach Potzdam unter die daselbst befindlichen und so genannte grosse Grenadierer zu schicken.« In: Grosses vollständiges Universal-Lexicon [...], hg. von Johann Heinrich Zedler, Bd. 28, Leipzig und Halle 1741, Sp. 1921.

ahmungsvorgängen dient.⁶⁴ Dem Zwerg soll die Rangliste nicht dazu dienen, sich so zu recken und strecken, dass er irgendwann selbst ein Preußischer Gardesoldat (wie Klopstock) wird; er soll einfach nur erkennen, was er ist und bleiben wird: ein literarischer Zwerg.

Wer hier für Schubart die wahren Zwerge sind, wird aber erst klar, wenn man den Blick auf den Fuß der Rangliste gleiten lässt (vgl. Abb. 1). Wie die »Proben von ältern deutschen Dichtern« zeigen, können diese nicht mehr mit den neueren Dichtern mithalten: Kein älterer deutscher Dichter erzielt in der von Klopstock angeführten Kategorie »Genie« einen Punktwert über 16, während unter den Neueren insgesamt sieben diese Punktzahl überschreiten (Klopstock, Wieland, Uz, Geßner, Gerstenberg, Goethe und Schiller). Darüber hinaus erzielen die neueren Dichter in der Kategorie »Sprache« erheblich bessere Werte als die alten.

Wobei hervorgehoben werden kann, dass die Geburtsdaten der »ältern deutschen Dichter[]« von 1698 (Bodmer) bis 1714 (Rabener) reichen, die Geburtsdaten der »neuern« sich aber von 1719 (Gleim) bis 1759 (Schiller) erstrecken. Gleim, der in der Rangliste von Schubart am Anfang einer »neueren« Epoche steht, ist von Schiller, der auch noch dieser Epoche angehören soll, 40 Jahre entfernt, während er von Rabener, der noch den »ältern« Generation angehören soll, gerade mal fünf Jahre entfernt ist.

Schubarts Ranking dient also nicht nur einer Evaluation der zeitgenössischen Dichter; es artikuliert auch das Bewusstsein eines literarischen Generationenwechsels, der die ältere Dichtergeneration klar in den tiefen Keller des Dichter-Rankings verwiesen hat. Wobei hervorgehoben zu werden verdient, dass das von Schubart entworfene ästhetische Wertungsregime damit nicht mehr auf einen Vergleich von »Antiken« und »Modernen« angewiesen ist, sondern den Rangstreit zwischen den Älteren und Neueren nun bereits ausschließlich im Kontext der eigenen jüngeren Nationalliteratur situieren kann. Die Pointe des Rankings von Schubart ist also eine übergreifend literaturhistoriographische und nicht, dass er, um eine kritische Wendung Herders zu den poetischen Rankings zu verwenden, wie »ein preußischer Werber« die Schuhgröße aller evaluierten Autoren genau abmessen wollte.⁶⁵

Die Intervention Herders verdient eine nähere Betrachtung. In seinem »Torso« *Ueber Thomas Abbt's Schriften* hebt er hervor, dass man den Wert eines Werks nicht ausmessen könne; wer dies dennoch versuche, werde nicht der inkommen-

64 So die Deutung von Immer, der »die zentrale Funktion dieser Tabellen« wie folgt charakterisiert: »Indem sie das literarische Feld bewerten und qualitativ stufen, bilden sie ein Richtmaß für den nachahmenden Autor.« Nikolas Immer, *Der Dilettant als Nachahmer*, S. 58.

65 [Johann Gottfried Herder], *Ueber Thomas Abbt's Schriften*. Der Torso von einem Denkmaal, an seinem Grabe errichtet. Erstes Stück, [Leipzig] 1768, S. 51.

surablen inneren ›Größe‹ des Werks, sondern nur seiner äußerlich abmessbaren ›Länge‹ habhaft:

»Ich sollte, da ich ihn jetzt von außen betrachtet, in das innere Triebwerk greifen, das so große Dinge wirkte: mit starker, Hand dasselbe anhalten, und die Räder und Federn zerlegen, die alles bewegten. Oder, damit ich mich dem Tone der Zeit bequeme: so sollte ich mich in der *Psychometrie* üben, und ihn wie ein preußischer Werber, *ausmessen*: ein Gericht, das Dichter und Maler nach ihrem Tode haben über sich müssen ergehen lassen, und zu welcher noch neulich unser *Kleist* seine Schuhe hat ablegen müssen. Allein da ich mich auf diese Kunst nicht verstehe: und Abbt nicht gern, wie jener *Hylas* den *Agamemnon* vorstellte, mehr *langstreckig* als *groß* machen wollte: so verweise ich hierüber auf sein *Ehrengedächtnis*, dessen Verf. ihn persönlich gekannt hat.«⁶⁶

Diese Position wird sich durchsetzen. Schon Ende des achtzehnten Jahrhunderts wird ein breiter Konsens darüber erzielt, dass eine Metrik der ästhetischen Wertung nicht wünschenswert ist. Das Projekt einer Arithmetisierung des Ästhetischen oder, in der Terminologie der damaligen Zeit, einer »Geometrisierung des Geschmacks« wird fallengelassen. Jean-François Sobry fasst diese Einwände ein Jahrhundert nach der Publikation der »Balance des Peintres« von de Piles in der folgenden Aufforderung zusammen: »Lasst uns das Schöne lieben, wenn wir es sehen, ohne uns in die Verlegenheit zu bringen, es zu wägen. Lasst uns den Enthusiasmus des Talents mit dem Enthusiasmus der Wertschätzung entgelten; und die Waagen den Händlern überlassen.«⁶⁷

Das minutiöse ästhetische Abwägen von Kunst sei dem Enthusiasmus aller Beteiligten abträglich.⁶⁸ Auch müsse die Bewertung des Talents eines Malers aufgrund seines gesamten Œuvres unterschieden werden von der Bewertung der Güte einzelner Werke. Da nicht alle Werke eines Künstlers die gleiche Güte hätten,

66 Ebd., S. 51–52. – Vgl. zur Hintergrundmetaphorik dieser Stelle auch die umfassende Darstellung von Lutz Danneberg, Ganzheitsvorstellungen und Zerstückelungsphantasien. Zum Hintergrund und zur Entwicklung der Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in: *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Jörg Schönert und Ulrike Zeuch, Berlin und New York 2004, S. 241–282.

67 Jean-François Sobry: *Poétique des arts*, S. 148–169, hier S. 155: »Aimons ce qui es beau, quand nous le voyons, sans nous embarrasser à le peser. Payons l'enthousiasme du talent par l'enthousiasme de l'estime; et laissons les balances aux marchands.«

68 Ebd., S. 154: »[...] quelqu'ingénieuse que soit cette balance, elle a le grand inconvénient de disséquer les talents, de ralentir l'émulation, de refroidir les Artistes, de rendre les amateurs minutieux [...].«

bedürfe es einer detaillierten Wägung der Einzelwerke: Eine Aufgabe, die man aber getrost den Antiquitätenhändlern überlassen könne.⁶⁹ Im Ergebnis bedeutet das jedoch, dass die numerische ästhetische Wertermittlung, weil sie keiner exakten Regel folgt,⁷⁰ abgelöst wird einerseits von ästhetischen Eindrücken, die mit »Liebe« und »Enthusiasmus« entgolten werden, und andererseits von merkantilen Erwägungen, die der Ermittlung eines Marktpreises dienen. Damit ist dann der spezifisch moderne »doppelte Diskurs des Wertes« installiert,⁷¹ der Werke, die einen ästhetischen Wert haben, strikt von Waren unterscheidet, denen ein ökonomischer Wert zukommt; ein doppelter Diskurs, der die Quantifizierbarkeit des Werts eines Kunstobjekts auch nur noch im Hinblick auf seine ökonomische Warenform zulässt.

Einhundert Jahre nach de Piles lässt sich also eine Doppeltendenz beobachten: Einerseits geht die Genialisierung des Künstlers einher mit der Genialisierung des Kritikers, der bei seiner ästhetischen Würdigung nunmehr selbst Enthusiasmusfähigkeit unter Beweis stellen muss; andererseits wird die numerische Wertermittlung von Kunstobjekten der Ökonomie des Kunstmarkts überantwortet, womit die ästhetische Balkenwaage vollends »den Händlern überlassen« wird. Die ästhetische Rangliste wird damit im Bereich der unikalen Künste von den Preislisten des Antiquitätenhändlers oder Auktionshauses abgelöst und im Bereich der reproduzierbaren Künste von der Ermittlung der verkauften Exemplare beerbt. Von dem ambitionierten Vorhaben, die ästhetische Qualität eines Kunstwerks oder gar eines ganzen künstlerischen Œuvres numerisch zu erfassen, bleibt dann im literarischen Feld nicht mehr viel übrig; den Platz dieses anspruchsvollen Projekts übernimmt allenfalls: die Bestenliste⁷² und die Bestsellerliste.⁷³

69 Ebd., S. 154: »[...] comme les maîtres ne sont pas égaux dans leurs ouvrages, il faudroit faire une autre balance pour les peser avec eux-mêmes, et ce seroit un vrai travail de brocanteurs.«

70 Ebd., S. 154: »Nous invitons donc nos auditeurs à ne regarder ces balances que comme une idée ingénieuse, curieuse, amusante même; mais non comme une règle exacte.«

71 John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993, S. 269–340, hier vor allem S. 283–303. Der Begriff des »double discourse of value« wurde geprägt von Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Mass. 1988, S. 125–134. Die Überlegungen von Guillory werden weitergeführt von Mary Poovey, *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*, Chicago 2008, hier vor allem S. 287–290.

72 Vgl. dazu Alfred Estermann, »Die besten Bücher aller Zeiten und Litteraturen«. Studien zu einer Umfrage aus dem Jahre 1889, in: Alfred Estermann, *Kontextverarbeitung. Buchwissenschaftliche Studien*, hg. von Klaus-Dieter Lehmann und Klaus G. Saur, München 1998, S. 185–203.

73 Vgl. dazu Laura J. Miller, *The Best-Seller List as Marketing Tool and Historical Fiction*, in: *Book History* 3, 2000, S. 286–304.