

Gdańsk 2021, Nr. 44

<https://doi.org/10.26881/sgg.2021.44.01>**Susanne Düwell**

(Universität Köln)

Die schönen Künste als ‚Gesundheitsmittel‘ oder tödliches Gift. Empfindungsästhetik und Theaterkritik bei Sulzer und Rousseau

Der Beitrag untersucht die Verbindung von wirkungsästhetischen und theaterkritischen Diskursen. Begriffe wie Illusion oder Leidenschaft beschreiben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowohl Wirkungsziele einer anthropologischen Ästhetik als auch Effekte, die als psychisch und sozial gefährdend qualifiziert werden. Im Fokus steht die Thematisierung affektiver Wirkungen des Theaters bzw. der Kunst allgemein in ihrem heilsamen Potential durch Johann Georg Sulzer sowie die Theaterkritik Jean-Jacques Rousseaus, gegen die sich Sulzer dezidiert wendet. Ausgehend vom Konzept der ‚dunklen Vorstellungen‘ postuliert Sulzer, dass nur starke Empfindungen, nicht aber die Vernunft den Menschen sittlich und seelisch beeinflussen können. Vielmehr liefern extreme oder pathologische seelische Zustände ein Modell für Kunstproduktion und -wirkung.

Schlüsselwörter: Empfindungsästhetik, Wirkungsästhetik, Theaterkritik, Leidenschaft, Anthropologie, Affekt, dunkle Vorstellungen

The Fine Arts as ‘Health Agent’ or Deadly Poison. Aesthetics of Sensations and Theatre Criticism. The article examines the connection between discourses of sensation aesthetics and theatre criticism. In the second half of the 18th century, such concepts as illusion or passion address both the effects of anthropological aesthetics and effects qualified as psychologically and socially endangering. The focus is on Johann Georg Sulzer’s thematization of the affective effects of theatre and art in general in their healing potential, as well as on Jean-Jacques Rousseau’s theatre criticism, which Sulzer resolutely opposes. Based on the concept of ‘dark ideas’, Sulzer postulates that only strong sensations, not reason, can influence people morally and psychologically. Extreme or pathological mental states provide Sulzer with a model for art production and effect.

Keywords: Aesthetics of sensation, theatre criticism, passion, anthropology, affect, dark/confused ideas

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist der Konnex von wirkungsästhetischen und medienkritischen Diskursen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Begriffe wie Illusion, Rührung, Leidenschaft und Begeisterung bzw. Enthusiasmus beschreiben zum einen Wirkungsziele der Kunst, zum anderen beziehen sie sich aber auch auf Effekte, die als psychisch und sozial gefährdend qualifiziert werden, etwa im Sinne einer emotionalen Überreizung oder eines Realitätsverlusts. Hintergrund für diese Verbindung von erwünschten bzw. als heilsam angesehenen Wirkungen und solchen, die als schädlich

gelten, ist die Tatsache, dass Anthropologie bzw. empirische Psychologie und Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts aus den gleichen Quellen hervorgehen (Zelle 2001)¹. Ästhetik als Theorie der Sinnesempfindung entsteht in unmittelbarer Verbindung mit physiologischen und erfahrungsseelenkundlichen Diskursen, die einerseits wiederum auf Kunst und Ästhetik als Quelle der Menschenkenntnis verweisen und andererseits vor zu intensiver Kunstwirkung, vor allem durch Theaterbesuche oder exzessive Romanlektüre, warnen (Koschorke 2000; Košenina 2005). Im Folgenden werde ich mich auf Diskurse über das Theater konzentrieren, da das Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zentrum ästhetischer Debatten steht und die Affektwirkung, verbunden mit unwillkürlichen physischen Reaktionen, für das Theater mehr als für andere Kunstformen konstitutiv ist. Im Zentrum steht dabei die Thematisierung der affektiven Wirkung der Kunst bzw. der Schaubühne in ihrem (psychisch und sozial) heilsamen Potential durch Johann Georg Sulzer sowie die Theaterkritik Jean-Jacques Rousseaus, gegen die sich Sulzer dezidiert wendet. Die enge Verbindung von Ästhetik und Psychologie kommt bei Sulzer aber auch dahingehend zum Tragen, dass extreme seelische Zustände ein Modell für Kunstproduktion und -wirkung liefern.

Fragen, die das Theater betreffen – sowohl seine Theorie als auch verschiedene Facetten der Praxis – sind in der Mitte des 18. Jahrhunderts omnipräsent: Der ‚verderbliche‘ Einfluss des improvisierten Spiels von Wanderbühnen, das ‚zwielichtige‘ Leben von SchauspielerInnen, die sich in der Kunst der Verstellung üben, aber auch Gefahren für die seelische und physische Gesundheit der SchauspielerInnen, die mit dieser Kunstform verbunden sind und auch Teile des Publikums mit einem ‚Hang zum Theater‘ infizieren, sind Gegenstand der Theaterkritik. Theaterzeitschriften und -zeitungen berichten über emotionale Exzesse des Theaterpublikums. Prominentes Beispiel sind Berichte über die Aufführung von Schillers *Die Räuber* am Mannheimer Theater (Liebrand 2017). Ebenso verbreitet sind Schriften zu Reform und Literarisierung des Theaters, Geschmacksbildung durch Theaterkritiken, Entwicklung einer Schauspielkunst sowie die Bildung von Nationaltheatern. Gemeinsam ist Kritikern und Verteidigern die Forderung nach Reglementierung der Stückauswahl und der Kontrolle des Theaterlebens²; auch die Reformer gehen dabei mit dem real existierenden Theater hart ins Gericht und integrieren theaterkritische Positionen in ihre Konzepte (Diekmann/Wild/Brandstetter 2012).³

¹ Zelle hat darauf hingewiesen, dass die Anfänge der Anthropologie und anthropologischer Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen sind und nicht erst für das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts, wie es in der Anthropologieforschung häufig geschieht. Kennzeichnend für diese Anfänge sind laut Zelle u. a. die Heterogenität und Dynamik der Konzepte. Dies trifft auch auf Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774) zu, die keine systematische Geschlossenheit aufweist. Zitate aus der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* werden im Folgenden mit dem Kürzel ‚Sulzer AT‘, der Angabe des Bandes sowie des jeweiligen Lemmas nachgewiesen.

² Sulzer fordert eine strikte Regulierung durch eine „Policey des Schauspieles“ (Sulzer AT 4, ‚Schauspiel‘: 284).

³ Goeze wiederum wertet dies in seiner Theaterkritik als Strategie der Theaterreformer, sich gegen Kritik zu immunisieren (Goeze 1770). Goezes Hauptargument gegen das Theater ist die physische Kopräsenz von SchauspielerInnen und Publikum, die zwangsläufig mit sinnlichem Reiz und Verführung verbunden sei.

Hinsichtlich konkreter Missstände des Theaterlebens und der ästhetischen Qualität der Stücke der „Neueren“ räumt Sulzer die Berechtigung der Kritik ein. Auch das bürgerliche Trauerspiel, seine Konzentration auf bürgerliche Privatangelegenheiten (auf Kosten „von öffentlichen und Nationalangelegenheiten“) und die Evokation zärtlicher und mitleidiger Empfindungen beurteilt Sulzer kritisch (Sulzer AT 4, ‚Tragisch‘: 612). Hinsichtlich der Reformierbarkeit des Theaters und der zentralen wirkungsästhetischen Frage der Affekterregung gehen die Positionen von Sulzer und Rousseau jedoch diametral auseinander. Anders als Rousseau, der grundsätzlich vor den unkalkulierbaren Wirkungen ästhetisch induzierter Leidenschaften warnt, betont Sulzer das Wirkungsziel überwältigender Leidenschaften. Auch die Affinität zu extremen Seelenzuständen ist signifikant, ohne dass diese jedoch als pathologisch oder gefährdend markiert würden. Vielmehr liegt Sulzers ästhetischen Ausführungen die Überzeugung zugrunde, dass die Kunst in einem diätetischen Sinne als Heilmittel eingesetzt werden kann, diese heilende Wirkung aber gerade durch starke Affekte zu erzielen ist. Zwar ist die Anlehnung an Affektmodelle der Rhetorik bei Sulzer unübersehbar, diese werden jedoch anthropologisch reformuliert im Sinne eines Kontinuums von Psychologie, Medizin und Ästhetik.

Im ästhetischen Diskurs ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ist unstrittig, dass das Ziel des Theaters darin besteht, Vergnügen zu bereiten und auf die Empfindungen zu wirken durch Strategien der Affektsteigerung und Illusionserzeugung. Strittig ist aber, ob sich der Grundsatz, durch Einwirkung auf die niederen Seelenvermögen zu täuschen und zu affizieren, mit der Idee der sittlichen Besserung verbinden lässt – wenn auch vielleicht nur auf indirekte Art, wie es Lessing im *Briefwechsel über das Trauerspiel* mit Nicolai und Mendelssohn kontrovers diskutiert. Für Sulzer steht dagegen der Konnex der Wirkungsziele *movere* und *docere* ganz außer Frage. Konsequenz des anthropologischen bzw. psychologischen Ansatzes seiner Ästhetik ist eine Gleichsetzung von sittlicher und seelisch heilsamer bzw. ausgleichender Wirkung der Kunst.

Bringt man das Konzept der Autonomieästhetik, das gegen Ende des 18. Jahrhunderts Ansätze anthropologischer Ästhetik zurückdrängen wird, auf den Nenner eines doppelten Ausschlusses von Leidenschaften und von Moraldidaxe oder auf den der Zurückweisung von „Reiz[] und Rührungen“ (Kant 1968: 138) als Grundlage der Kunstwirkung, dann stehen die ästhetischen Vorstellungen Sulzers genau für diese ausgeschlossenen Aspekte. Seine populärästhetischen Artikel in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* verbinden die Emphase für starke affektive Wirkungen mit einem ungebrochenen Optimismus hinsichtlich der Erziehung und Aufklärung durch Kunst.⁴

In der Forschung wird zwar diskutiert, inwiefern Sulzer noch einer intellektualistischen Philosophie in der Tradition Wolffs verpflichtet ist, für die Texte ab dem Ende der 1750er Jahre zeichnet sich aber deutlich ab, dass Sulzer im Sinne der Anthropologie den Effekt der Empfindungen gegenüber der Wirkungslosigkeit der Vernunft betont und in der Kunst allein auf affektive Wirkungen setzt, auch wenn die *Allgemeine Theorie* insgesamt keine

⁴ Die Autorschaft der Beiträge der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ist nicht endgültig geklärt. Abgesehen von den Beiträgen zur Musik ist aber davon auszugehen, dass ein Großteil der Texte auf Sulzer zurückgeht bzw. von ihm überarbeitet wurde.

systematische Einheitlichkeit aufweist (Décultot 2012). Trotz negativer Rezensionen prominenter Autoren (u. a. Vorwurf des Dilettantismus) war Sulzers Enzyklopädie ausgesprochen erfolgreich.⁵

Auch Schillers Schaubühnenrede (1784), die auf die große Gewalt des im Theater vermittelten Schreckens und die Unauslöschlichkeit der Bilder und affektiven Eindrücke setzt,⁶ steht in der Linie der Sulzerschen Wirkungsästhetik.⁷ In den Schriften der frühen 1790er Jahre akzeptiert Schiller noch den ‚höchsten Reiz‘ unangenehmer Affekte sowie die Lust am Schrecken als anthropologische Basis der Theaterwirkung und entfaltet eine Steigerungslogik des Pathetischen (Schiller 2008c): Der „tragische Künstler“ müsse „gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben“ (Schiller 2008b: 424). Eine Grenze findet diese Steigerungslogik aber darin, dass die Freiheit des Rezipienten gewahrt werden soll, indem eine Differenz zwischen ‚nachempfundenem‘ und ‚ursprünglichem‘ Affekt spürbar bleibt.

Für die anthropologische Ästhetik in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* ist die Freiheit der RezipientInnen hingegen kein ästhetisches Kriterium, im Gegenteil sind Unfreiheit bzw. Unwillkürlichkeit der affektiven Reaktion das Wirkungsziel. Die intendierte starke Bewegung der seelischen Kräfte setzt zwar Empfindungsfähigkeit und Bereitschaft zur Affizierung voraus, ist dann aber nicht mehr Gegenstand einer durch Willen und Reflexion gesteuerten Rezeption. Die Künste ‚locken an‘, ‚reizen‘, ‚schmeicheln‘, wirken durch „inneren Zwang“ (Sulzer AT 3, ‚Künste (schöne)‘: 77), sie zwingen uns,

uns den Eindrücken der Gegenstände zu überlassen, und bemächtigen sich also aller sinnlichen Kräfte der Seele. Sie sind die Sirenen, deren Gesang niemand zu widerstehen vermag. Aber diese Fesselung der Gemüther ist noch einem höhern Zwecke untergeordnet, der nur durch eine gute Anwendung der Zauberkraft der schönen Künste erreicht wird. Ohne diese Lenkung zum höhern Zweck wären die Musen verführerische Buhlerinnen. (Sulzer AT 3, ‚Künste (schöne)‘: 75)

In der Semantik der Bemächtigung, sinnlichen Verlockung und Gewalt über die Seele, die von der Kunst ausgeht, könnte diese Beschreibung Ausgangspunkt einer zeitgenössischen

⁵ Wurden Ansätze anthropologischer Ästhetik lange Zeit primär als Vorgeschichte der Kantischen Ästhetik rezipiert, so zeichnet sich seit der Jahrtausendwende die Tendenz ab, die anthropologische Wirkungsästhetik als anschlussfähig für moderne Ästhetiken zu denken (Böhme 2001; Torra-Mattenkloft 2002). Entgegen der Abwertung der Wirkungsästhetik vor der Folie von Kants Kritik und einem auf Empfindsamkeit verengten Begriff von Rührung arbeitet Torra-Mattenkloft die Differenziertheit und Modernität des ästhetischen Konzepts der Rührung im 18. Jahrhundert heraus. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei darauf verwiesen, dass der hier verwendete Begriff der Wirkungsästhetik nichts zu tun hat mit Rezeptionsästhetik im Sinne von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss. Wirkungsästhetik meint hier die sensualistisch ausgerichtete, anthropologische Ästhetik des 18. Jahrhunderts, vor allem im Diskurs über die Wirkung des Theaters.

⁶ Schiller verweist auf die eindrucklichen Schreckensbilder, in deren Evokation die Bühne noch die Kirche übertreffen könne: „Der Mensch ist ein Franz Moor. Diese Eindrücke sind unauslöschlich, und bei der leisesten Berührung steht das ganze abschreckende Kunstgemälde im Herzen des Menschen wie aus dem Grabe auf. So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toder Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und daurender als Moral und Gesetze“ (Schiller 2008a: 191).

⁷ Schiller bezieht sich explizit auf Sulzer: „ein Verlangen, sich in einem leidenschaftlichen Zustande zu fühlen, hat, nach Sulzers Ausdruck, die Bühne hervorgebracht“ (ebd.: 188).

kunst- oder theaterkritischen Positionierung sein, die vor den Gefahren sinnlicher und emotionaler Wirkungen warnt. Auch wenn Sulzer die Möglichkeit in Erwägung zieht, dass Kunst nicht nur „das herrlichste Gesundheitsmittel“ sein, sondern auch zum „tödlichen Gifte“ werden kann, dominiert die Affirmation der ‚ansteckenden‘ Wirkung als Mittel der Aufklärung.⁸ Die Affektsteigerung wird zwar dem ‚höhern Zweck‘ untergeordnet, das wirkungsästhetische Modell läuft jedoch auf eine Logik der sinnlichen Reizung, Intensivierung und Überwältigung hinaus.

Wie auch andere Vertreter anthropologischer Ästhetik überträgt Sulzer medizinische Metaphern der Heilung oder Ansteckung auf die Kunstwirkung und differenziert nicht zwischen allgemein psychischen und ästhetischen Empfindungen. Der Blick auf ästhetische Grundbegriffe der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* wie ‚Begeisterung‘, ‚Leidenschaft‘ oder ‚Täuschung‘ zeigt vielmehr, dass der vergleichende Bezug auf Beispiele pathologisch übersteigter Affekte und Fixierungen weder der Abgrenzung dient noch metaphorisch bleibt, sondern dass die Beispiele seelischer Extreme eine Modellfunktion für die Ästhetik übernehmen; an ihnen lässt sich zeigen, wie Leidenschaften intensiv erzeugt werden und wirken können.

Sulzer rekurriert wiederholt, wenn auch oft unspezifisch, auf Rousseaus kulturkritische Positionen hinsichtlich der Wirkung des Theaters, denen Sulzer mit seiner emphatischen Rechtfertigung begegnet. Daher soll zunächst der theaterkritische Ansatz Rousseaus kurz skizziert werden, der grundsätzlich die Möglichkeit einer Verbindung von Theater und Erziehung ausschließt, insofern aber für den Theaterdiskurs bedeutsam ist, als er das Theater als Kunstform, die auf die Erregung von Affekten setzt, womöglich ernster nimmt als dessen Verteidiger. Rousseaus Text erscheint 1758, die *Allgemeine Theorie* wird zwar erst in der ersten Hälfte der 1770er Jahre publiziert, ihre Entstehung reicht aber ebenfalls bis in die 1750er Jahre zurück.⁹

Sulzer und Rousseau denken jeweils auf ihre Art die Annahme, dass Empfindungen machtvoller als Vernunft sind, konsequent zu Ende; sie gelangen aber zu gegensätzlichen Schlussfolgerungen: Rousseau predigt den Verzicht auf das Theater, Sulzer hingegen die Steigerung der Effekte und die häufige Wiederholung. Nicht nur in Bezug auf die Einschätzung der Affektwirkung, sondern auch auf die Frage, wie das Verhältnis von Theater und Gesellschaft zu denken ist, liegen Sulzer und Rousseau weit auseinander, wie abschließend gezeigt werden soll.

Rousseaus Theaterkritik

In seinem *Brief an d'Alembert* (1758), in dem er den Vorschlag eines Theaters für Genf vehement ablehnt, ruft Rousseau viele Topoi der Theaterkritik auf – Luxus, Gefährdung der sozialen Ordnung, Kritik am Lebenswandel der SchauspielerInnen und Diagnose des Selbstverlusts durch Verstellung, effeminierende Wirkung des zeitgenössischen Theaters. Hier soll aber nur die wirkungsästhetische Dimension der Kritik in Betracht gezogen werden.

⁸ Zur Metaphorik der Ansteckung vgl. Zumbusch 2012; Schaub/Suthor/Fischer-Lichte 2005.

⁹ Erste Ankündigung 1756. Vgl. Zelle 2011.

Rousseau argumentiert, das Theater sei einer sittlichen Reform nicht fähig, da seine problematischen, Leidenschaften befördernden Effekte den Kern der dramatischen Kunst betreffen. Theoretische Versuche, diese Wirkung einzuhegen (etwa durch die Erregung von Mitleid oder eine moralisierende Handlungsführung), sind Rousseau zufolge zum Scheitern verurteilt, denn die Idee, dass einmal geweckte Leidenschaften kanalisiert und irgendeiner Form sittlicher Erziehung untergeordnet werden könnten, widerspreche der Natur von Empfindungen; diese könnten nur durch Vernunft unter Kontrolle gebracht werden. Da aber Vernunft, moralische Belehrung und Stoizismus per se untheatralisch sind und auf dem Theater langweilen, ist das Theater unter moralischen Gesichtspunkten nicht zu retten; Interesse als entscheidendes Kriterium der Kunst ist von Empfindung nicht zu trennen.

Rousseau schreibt dem Theater eine ausgesprochen starke affektive Wirkung zu und bestätigt mit seiner Kritik gerade dessen ästhetischen Erfolg, die Möglichkeit diätetischer oder kathartischer Affektwirkung schließt er aber kategorisch aus, denn erstens könne das Theater Leidenschaften immer nur verstärken, nie abschwächen, und zweitens würden nur die Leidenschaften angesprochen, die schon vorhanden sind, d. h. es können weder neue Gefühle geweckt noch unerwünschte durch Abschreckung unterdrückt werden: „So läutert das Theater die Leidenschaften, die man nicht hat, und schürt die, die man hat. Ist das nicht eine wahrhaft heilsame Medizin?“ (Rousseau 1978: 354).

Rousseau zufolge verstärkt die Darstellung von Leidenschaften dieselben nicht nur beim Publikum, sondern, was schwerer wiegt, es befeuert das Bedürfnis nach (zärtlichen) Empfindungen, das nicht auf die Theaterrezeption begrenzt bleibt und Auswirkungen auf das soziale Leben hat. Die Beschaffenheit des Schauspieltextes ist in dieser Hinsicht irrelevant, denn auch der Effekt eines moralisch einwandfreien Schauspiels besteht – wenn es als Schauspiel gelungen ist – in der Verstärkung von Leidenschaften. „Die angenehmen Gefühle, die man im Theater empfindet, haben an sich selber keinen bestimmten Gegenstand, sondern erwecken das Bedürfnis danach [...]“ (ebd.: 385).

Die Leidenschaften als selbstbezügliches, sich selbst verstärkendes System, ihre Absolutheit und Indifferenz gegenüber moralischen Bewertungen sind Gegenstand von Rousseaus Fundamentalkritik. Einmal erregte Gefühle ordnen sich einem Narrativ nicht unter, werden durch einen moralischen Ausgleich in der Katastrophe nicht revidiert, sondern hinterlassen einen bleibenden Eindruck: „Die Schlußlösung löscht mitnichten die Wirkung des Stückes aus“ (ebd.: 387).¹⁰

Insofern als sowohl das Argument der Unauslöschlichkeit von Eindrücken als auch die Fokussierung eines objektlosen Seelenzustands, der nur noch die eigene Affizierung wahrnimmt, für die die sensualistische Wirkungsästhetik entscheidend sind, trifft diese Kritik den Kern der Theaterdebatte. Rousseau bestreitet keineswegs, dass die Darstellung von tugendhaften, aufopfernden Handlungen rührend wirkt, aber er betont, dass die Darstellung der Liebe und die Befriedigung heftiger Leidenschaften immer stärker wirken, d. h. implizit taucht auch bei ihm der Gedanke einer Überbietung von Empfindungen auf, der für Sulzers Ästhetik zentral sein wird. Unabhängig vom Kontext „verführt“ jede

¹⁰ Als Beispiel führt Rousseau das Drama *Berenice* von Racine an: Die Zuschauer fühlen mit Berenice und nicht mit Titus, der am Ende tugendhaft entscheidet und sich selbst besiegt.

gelungene Darstellung der Liebe: „Ist sie schlecht gemalt, taugt das Stück nichts, ist sie gut gemalt, verdunkelt sie alles, was um sie herum ist“ (ebd.: 389).

Neben der grundsätzlichen affekttheoretischen und kulturpessimistischen Argumentation gegen die Evozierung von Leidenschaften durch das Theater argumentiert Rousseau auch auf der Ebene der Drameninhalte, deren Kritik eine paradoxe Zuspitzung erfährt: Bleibt die empfindende Teilnahme an tugendhaften Handlungen Rousseau zufolge moralisch absolut folgenlos (in diesem Punkt betont er die Differenz von Kunst und Leben),¹¹ so spricht er der Darstellung lasterhafter Handlungen eine sehr intensive Wirkung zu: Die Anteilnahme am dargestellten Laster heißt, an die Stelle des Lasterhaften zu treten und der Verführung ausgesetzt zu sein. In diesem Punkt ist es für Rousseau unstrittig, dass eine Übertragung von der Kunst auf das Leben erfolgt.

Warum sollte das Bild der Qualen, die aus den Leidenschaften entspringen, die Aufwallungen von Lust und Freude auslöschen, die man ebenfalls daraus entstehen sieht [...]? Weiß man denn nicht, daß alle Leidenschaften untereinander verschwistert sind, daß eine einzige genügt, um tausend andere zu erregen, und daß eine mit der anderen bekämpfen zu wollen, nur ein Mittel ist, das Herz für alle empfänglicher zu machen? Das einzige Mittel, die Leidenschaften zu läutern, ist die Vernunft, und ich habe schon gesagt, daß die Vernunft auf dem Theater gar keine Wirkung hat. (Rousseau 1978: 353)¹²

Sulzers Wirkungskonzept

In Opposition zu Rousseaus Theaterkritik setzt Sulzers wirkungsästhetisches Konzept genau auf diesen Kampf der Leidenschaften. Die Vorstellung, Leidenschaften zu therapeutischen bzw. diätetischen Zwecken zu erregen, ist in der Psychologie, Medizin und Pädagogik der Spätaufklärung bekanntermaßen verbreitet: Aus der Perspektive der philanthropischen Pädagogik wird diskutiert, wie Charakterfehler durch gegensätzliche Leidenschaften ausgeglichen werden können; Marcus Herz entwirft ein Therapiekonzept der Heilung physischer Krankheiten durch die Erregung starker Affekte wie Schrecken oder Todesangst (Herz 1786; Herz 1798). Dem liegt zum einen die Überzeugung der Kraft affektiver Wirkungen zugrunde, zum anderen aber auch ein Bewusstsein für die Gefahr des therapeutischen Einsatzes von Leidenschaften. Als Schwierigkeit wird die Unkalkulierbarkeit, Unkontrollierbarkeit, individuelle Varianz der Wirkungen und die Unauslöschlichkeit emotionaler Eindrücke reflektiert.¹³

Der Artikel ‚Leidenschaft‘ in der Allgemeinen *Theorie der schönen Künste* weist der Kunst ebenfalls eine diätetische Funktion zu, nämlich Leidenschaften zu stärken oder

¹¹ Einschränkung ist anzumerken, dass diese Kritik vor allem den Heroismus des französischen Klassizismus betrifft.

¹² Rousseau verbindet diese Differenzierung mit einer gattungstheoretischen Unterscheidung: Die Tragödie, die tugendhafte Handlungen zeigt, ist mit adeligem Personal verbunden und insofern von der Realität der ZuschauerInnen zu weit entfernt, als dass eine Identifikation stattfinden kann. Anders verhält es sich mit den lasterhaften Handlungen in der Komödie.

¹³ Im Kontext der Aufklärungspädagogik führt dies in der Nachfolge Rousseaus zu einer Warnung vor dem Einsatz des Schauspiels, da auch der nur im Spiel empfundenen Leidenschaft eine unauslöschliche und Charakter bildende Wirkung zugetraut wird; eine Methode gegen die schädlichen Wirkungen des Theaters ist der distanzierende Schritt von der Performanz zum Lesen.

zu schwächen, einzupflanzen oder auszulöschen, ohne dass allerdings der sichere Erfolg eines solchen Programms in Frage gestellt oder als unkalkulierbar problematisiert würde. Vorausgesetzt, die gewählten Schauspiele sind tadellos, betrachtet Sulzer die intensive emotionale Wirkung ausschließlich als Vorzug des Theaters, dementsprechend bringt er sein Unverständnis für Rousseaus Position zum Ausdruck: „Ich gestehe es, daß mir diese heilsamen Wirkungen der dramatischen Poesie so wahr und unleugbar vorkommen, daß es mich befremdet, wie man daran habe zweifeln können“ (Sulzer 1773c: 156). Warum Sulzers Position in Bezug auf die therapeutische Wirkung des Theaters derjenigen Rousseaus diametral entgegengesetzt ist, wird vor dem Hintergrund der psychologischen Prämissen seiner Ästhetik verständlich; grundlegend ist für Sulzer dabei das Konzept der ‚dunklen Vorstellungen‘.

Sulzers Konzept der ‚dunklen Vorstellungen‘

Im Gegensatz zu Rousseau setzt Sulzer gerade auf die Wirkung des Theaters, weil er von der Machtlosigkeit der Vernunft in der Konfrontation mit Empfindungen überzeugt ist, und zwar nicht nur in Ausnahmesituationen oder in Bezug auf Personengruppen (wie Jugendlichen, Frauen und von Bildung ausgeschlossenen Bevölkerungsgruppen), denen Verstandesschwäche attestiert wird, sondern als ein allgemeines psychologisches Gesetz, das Sulzer im Konzept der ‚dunklen Vorstellungen‘ (oder ‚verworrenen Vorstellungen‘) im Rekurs auf u. a. Leibniz pointiert formuliert. Der Begriff ist an die Wirkungsästhetik besonders anschlussfähig, weil er die Dominanz der unteren Seelenvermögen und damit auch die Kunstwirkung erklärt. Dunkle Vorstellungen und Empfindungen sind die Basis anthropologischer Ästhetik: „Aesthetik“ als „Wissenschaft der Empfindungen“ muss „auf die Theorie der undeutlichen Erkenntniß und der Empfindungen gegründet seyn“ (Sulzer AT 1, ‚Aesthetik‘: 49).¹⁴

Generell beschreibt das Konzept der dunklen Vorstellungen einen Bereich des Nicht-Bewussten, der sich der Kontrolle durch den Verstand entzieht.¹⁵ Die Seelenkunde und frühe Kriminalpsychologie, die Sulzers Konzept rezipieren, werden damit vor allem abnorme Seelenzustände beschreiben, Sulzer geht dagegen davon aus, dass Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Denkvorgänge generell durch dunkle Vorstellungen begleitet werden. Dies äußere sich etwa in Gemütsschwankungen, die sich „durch das was zunächst vorhergegangen ist, nicht erklären“ lassen, sondern durch nicht bewusste Vorstellungen, die umso wirkungsvoller sind, je stärker sie mit anderen Vorstellungen verwoben sind (Sulzer 1773b: 114).¹⁶

¹⁴ Zur anthropologischen Ästhetik vgl.: Stöckmann 2009.

¹⁵ Zur Verbindung der Traumkonzeption mit dem Begriff der ‚dunklen Vorstellung‘ in der Spätaufklärung vgl. u. a.: Neumeyer 2009.

¹⁶ Eine Schwächung dunkler Vorstellungen durch Zergliederung in klar gedachte ist Sulzer zufolge nur in begrenztem Maße möglich.

Auch in moralischer Hinsicht dominieren dunkle Vorstellungen, die „allezeit die Oberhand über das Bestreben des Willens“ (ebd.: 112)¹⁷ behalten; ihre Kraft ist in der Hierarchie seelischer Vermögen begründet, deren höchstes mit der geringsten Wirksamkeit ausgestattet ist. Klare Vorstellungen wirken auf den Verstand, aber nur verworrene Vorstellungen können auf die Empfindung wirken, denn es bedarf einer gewissen Quantität an Vorstellungen „in einem verworrenen Ganzen [...], wenn eine Empfindung hervorgebracht werden soll“ (ebd.: 116). Daraus erklärt sich der Einfluss der Leidenschaften, da diese vollständig aus verworrenen Vorstellungen entstehen, aber auch die Wirkung der Kunst, die die niederen Seelenkräfte anspricht.

Verworrene Vorstellungen verfügen nicht nur über größere Kraft, sondern auch über größere Schnelligkeit als klare Vorstellungen: „Es ist nicht möglich, daß die langsame Wirkung der deutlichen Ideen die schnelle Wirkung der dunkeln Ideen verhindere, und auf diese Art überraschet oft die Empfindung die Vernunft“ (Sulzer ebd.: 117). Kraft können Vernunftgründe demnach nur durch ständige Wiederholung und Gewöhnung entfalten, so dass auch sie dann schnell vergegenwärtigt werden.

Zusätzliche Wirksamkeit der Empfindung entsteht durch die Beteiligung des Körpers (Kreislauf, Gedärme, Erschütterung der Nerven), beim Nachdenken hingegen bleibt der Körper „stille und ruhig“ (Sulzer 1773a: 234). Da Empfindungen unwillkürlich, schnell, plötzlich und intensiv entstehen, hat der Mensch nicht die „geringste Freiheit“ zu entscheiden, ob er empfindet oder nicht: „Alles, was man thun kann, die Wirkung der Empfindung zu verhindern, ist, daß man ihr eine stärkere Empfindung entgegensetzt“ (ebd.: 244). Die Seele ist zwar bei der Leidenschaft aktiv, aber in der Regel spürt sie nur die Wirkung, die seelische Ursache bleibt ihr verborgen. Es herrscht ‚physikalische Freiheit‘ bei moralischer Unfreiheit, da der Mensch weder die Gründe seiner Urteile erkennt noch „die Antriebe, die seine Handlungen bestimmen“ (ebd.: 245). Die Konsequenz dieses Konzepts für das Theater besteht in einer Quantifizierung von Leidenschaften und in einer Überbietungslogik: Wenn nicht die Vernunft Leidenschaften regulieren kann, dann kann dies nur durch eine größere Quantität, eine größere Intensität und/oder höhere Frequenz an leidenschaftlichen Eindrücken geschehen.

Stichwort ‚Leidenschaft‘

Die Kunst wirkt somit nicht primär durch Exempel, sondern die erste Forderung besteht darin, dass sie emotional überwältigend sein muss: „was das Herz angreifen und die Empfindsamkeit reizen soll, muß der Vorstellungskraft viel auf einmal zeigen, und der leidenschaftliche Gegenstand muß im Ganzen gefaßt werden“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 242). Es muss so viel auf einmal gezeigt werden, dass „Betrachtung“ nicht mehr möglich ist: „die Menge der darin liegenden Dinge muß uns hindern, die Aufmerksamkeit auf einzelne Teile

¹⁷ Sulzer verknüpft seine Vorstellung von Wirksamkeit mit einer physiologischen Erklärung der Funktion des Nervensystems. Einer „jeden Vorstellung in der Seele“ entspreche „eine gewisse Erschütterung in den Nerven [...], und je mehr die Vorstellung zusammengesetzt ist, desto größer ist die Anzahl der sich bewegenden Nerven“ (Sulzer 1773b: 114).

zu richten“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 242). Soll also Gefühl erzeugt werden, dann muss die Aufmerksamkeit von der Sache weg und auf die „Wirkung, die sie auf uns hat, gerichtet seyn“ (ebd.). Der Künstler muss „auf die höchste Sinnlichkeit der Vorstellung bedacht seyn; muß das Abwesende als gegenwärtig, das Ferne als nahe, das Abstrakte als körperlich und die äußern Sinne rührend, vorstellen können“ (ebd.: 243).

Nach diesem Einsatz fällt es nicht nur schwer, sich eine Besänftigung durch Kunst vorzustellen, auch das Beispiel, das Sulzer anführt, um zu verdeutlichen, wie Leidenschaften entbrennen, irritiert, denn er beschreibt den plötzlichen Ausbruch des Zorns¹⁸. Heftiger Zorn auch bei einer geringfügigen Beleidigung wird dadurch erklärt, dass alle vorherigen Beleidigungen auf einmal wieder gegenwärtig sind, die einzelne Beleidigung wird also dadurch zu einem starken Reiz, dass die Einbildungskraft alle Beleidigungen „auf einmal wieder ins Gedächtniß“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 243) bringt und auch künftige Beleidigungen antizipiert: „Diese große Menge von Vorstellungen, deren jede etwas widriges hat, wücket nun auf einmal, und bringet einen heftigen Zorn mit Rachsucht begleitet in dem Herzen des Beleidigten hervor“ (ebd.).

Sulzer wählt als Beispiel somit nicht irgendein starkes Gefühl, sondern eine jener habitualisierten Leidenschaften, die im Diskurs der Erfahrungsseelenkunde und frühen Kriminalpsychologie eine zentrale Rolle spielen werden. Genau die von Sulzer hier ausgeführte Erklärung des Zorns wird der Jurist E. F. Klein um 1800 heranziehen, um im heftigen Zorn begangene Morde psychologisch zu plausibilisieren und die Zurechnungsfähigkeit der Täter in Frage zu stellen (Klein 1799)¹⁹. Am Anfang der Ausführungen über die ‚Leidenschaft‘ in den schönen Künsten steht so nicht nur die Verwischung der Grenze zwischen psychopathologischem und ästhetischem Diskurs, sondern extreme Seelenzustände fungieren auch als Modell für die Ästhetik.

Zwar erfordert das diätetische Modell, dass auch die Möglichkeit der Besänftigung bestehen sollte, das von Sulzer hier angeführte Beispiel folgt aber wiederum einer affektiven Überbietung, die Reflexion ausschaltet. Das Beispiel ist der bildenden Kunst entnommen und demonstriert, wie die Kriegsbegeisterung eines Jünglings abgekühlt werden könnte: Auf dem Hauptgrund findet sich die Darstellung eines Scharmützels, die geeignet wäre, die Begeisterung anzuheizen, „[a]uf einem etwas großen Vorgrund, den ein beträchtlicher Schatten etwas verdunkelt, könnten verschiedene Verwundete vorgestellt werden, die theils an ihren Wunden sterben, theils unter den Händen und den Messern der Wundärzte sind“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 248). Das Ganze mit „einem kräftigen Ausdruck der Zeichnung“ dargestellt, würde die Kriegsbegeisterung abklingen lassen. Gerade die Verdunkelung der Darstellung ist in der Logik Sulzers Garant für die intensive Wirkung der schreckenerregenden Darstellung des Sterbens.

Eine weitere Steigerungsmöglichkeit durch Vervielfältigung der wirkenden Komponenten besteht in der Kombination verschiedener Kunstformen. Das Schauspiel kann dann intensive

¹⁸ Zum Diskurs über Wut und Zorn um 1800 vgl. Lehmann 2012.

¹⁹ Allerdings teilt Klein mit Rousseau die Annahme, dass Leidenschaft durch Vernunft zu kontrollieren ist, so sein Argument gegen Feuerbach, der das Modell des ‚psychischen Zwangs‘ und der Überbietung der Leidenschaften auf das Recht anwendet, vgl. Feuerbach 1801.

Affekte erzielen, wenn „alle Künste zugleich ihre Wirkung darin thun“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 244) Auch hier folgt Sulzer also der Idee, durch Simultanität, Quantität und Masse – die „schnelle Vereinigung des vielfältigen“ (ebd.: 246) – auf die Empfindung zu wirken: Die zusammengesetzten Kunstformen, wie das Theater und die Oper sind die wirkmächtigsten Künste, weil die Einzelkünste ihre Kraft kumulieren. Sulzer denkt dabei nicht an eine intermodale Entstehung Qualitativ neuer Effekte, sondern an gesteigerte innere Bewegung durch Vielfalt der Reize: „Wer dieses recht bedenket, wird leicht begreifen, daß kein Werk der Kunst der Oper an Lebhaftigkeit der Wirkung gleich kommen könne. Aug und Ohr und Einbildungskraft, alle Spannfedern der Leidenschaften werden da zugleich ins Spiel gesetzt“ (Sulzer AT 3, ‚Oper‘: 583).²⁰

Neben der künstlerischen Darstellung sind es aber auch „Nebenumstände“, „wodurch die Einbildungskraft recht erhitzt wird“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 244). Zu solchen Nebenumständen zählt Sulzer die Beobachtung, dass ein „Schauspiel stärker rühret“, wenn die Zuschauer im Theater sehr zahlreich sind: „gar oft kann eine Kleinigkeit, die einen einzelnen Menschen wenig rühren würde, in einer großen Versammlung erstaunliche Bewegung machen“ (ebd. 245).

Stichwort ‚Begeisterung‘

Zwar muss der Künstler alle Schwächen des Publikums kennen, um höchste Wirkung zu erzielen, das impliziert jedoch nicht, dass die Kunst einem rationalen Kalkül folgt. Auch für die von der Rhetorik beeinflusste Beschreibung der ‚Begeisterung‘ als Voraussetzung künstlerischer Produktion stehen extreme seelische Zustände und Leidenschaften Pate: Schwärmerei, Enthusiasmus, melancholische Fixierung, Rausch- und Traumzustände.

Genialität wird sensualistisch als umfassende Empfindungsfähigkeit von Künstlern gedacht, „die mit der äußersten Anstrengung der Kräfte sich in alle Gemüthsfassungen setzen können, die alles empfinden wollen, was Menschen empfinden können“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 252) – neben der griechischen Tragödie werden Milton, Shakespeare und Klopstock genannt. Der Künstler befindet sich im Zustand der Erhitzung und Begeisterung, die sich auf die Rezipienten überträgt. Von ihm geht die „Gewalt eines wütenden Feuers oder eines alles fortreißenden Stroms“ aus (Sulzer AT 1, ‚Begeisterung‘: 379). „In dieser Begeisterung reißt er auch uns gewaltig mit sich fort, setzt uns in Erstaunen, oder in Schrecken, oder in ausgelassene Freude“ (ebd.).

Die Genese des Moments der Begeisterung wird durch eine andauernde Fixierung erklärt, die zeitgenössisch auch für habitualisierte Leidenschaften oder psychische Krankheiten wie Melancholie verantwortlich gemacht wird: „So wie der Geizige in allem, was seine Sinnen rühret, nichts als Geldwerth, der Ruhmsüchtige nichts, als was seiner Eitelkeit

²⁰ Zwar kritisiert Sulzer die ‚Abgeschmacktheit‘ und ‚Ungereimtheiten‘ der Opern, bei denen sowohl Komponisten als auch Librettisten auf ‚bunte Spektakel‘ und Effekte abzielen, als Vereinigung aller schönen Künste hat die Oper aber das größte Wirkungspotential, zumal die Musik „das körperliche Gefühl und das System der Nerven am stärksten angreift“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 244).

schmeichelt, gewahr wird: so sieht der Künstler, den ein Gegenstand stark gereizt hat, in der ganzen Natur nichts, als in Beziehung auf denselben“ (Sulzer AT 1, ‚Begeisterung‘: 381). Und der Zustand der Begeisterung selbst erscheint, wie auch die Täuschung/Illusion²¹, der der Zuschauer erliegt, als traumähnlich, denn „durch die unaufhörliche Anstrengung der Vorstellungskräfte auf einen einzigen Gegenstand [...] werden alle Nerven gespannt; [...] die Wirkung der äußern Sinnen wird so geschwächt“, dass „wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerstreung gänzlich aufhöret“, der „gewünschte[] Gegenstand“ vor Augen steht: „er vernimmt Töne, wenn alles still ist, und fühlt einen Körper, der bloß in seiner Einbildung die Wirklichkeit hat“ (ebd.: 382).

Begeisterung kann durch Übungen der Aufmerksamkeit forciert werden, ist aber auch durch das „Temperament“ bedingt, auch hier liefern die seelischen Erkrankungen das Vorbild: Dies „läßt sich aus gemeinen Beobachtungen über die Schwärmereyen melancholischer Menschen, über die Raserey solcher, deren Geblüt durch heftige Anfälle der Fieber in allzugroße Wallung gekommen ist, abnehmen“ (ebd.: 384).

Theater und Gesellschaft

Sulzer thematisiert nicht nur die diätetische Stärkung und Schwächung der Leidenschaften, sondern auch die Möglichkeit der ‚Einpflanzung‘ erwünschter und Auslöschung schädlicher Leidenschaften. Letzteres stellt er in den Kontext der Relation von Theater und Gesellschaft, auch dies in Opposition zu Rousseaus Theaterkritik. An die Stelle des Theaters, in dem der Zuschauer vereinzelt und passiv der affizierenden Wirkung des geschlossenen Bühnenraumes ausgesetzt ist, tritt bei Rousseau die Idee des öffentlichen Festes, bei dem das Volk kollektiv im offenen Raum versammelt ist und selbst zum Darsteller wird.

Sulzer verortet dagegen die Macht von Empfindung und Vorurteil zunächst nicht auf der Seite des Theaters, sondern auf der Seite der Gesellschaft. Die politische Dimension des Theaters ist an die Möglichkeit geknüpft, Leidenschaften neu ‚einzupflanzen‘ oder auszulöschen. Sulzer geht davon aus, dass Nation und Stand die Neigungen, Leidenschaften und Vorurteile der Menschen als sie begleitende, eingewurzelte dunkle Vorstellungen bestimmen. Der soziale Raum ist der Ort, an dem geteilte Einbildungen für Wirklichkeit, herrschende Vorurteile für eigene, unbezweifelbare Empfindungen sowie Täuschungen für die Natur der Dinge gehalten werden (Sulzer 1773b: 117–120).

Diese Tatsache fordert die Aufklärung heraus, fungiert bei Sulzer aber auch als Beweis für die aufklärungsoptimistische Annahme, dass (durch das Theater/die Kunst) prinzipiell jede Empfindung in jeden Menschen eingepflanzt werden kann, unabhängig von individuellen Voraussetzungen. Da die Kunst durch die ‚kräftige Schilderung‘ von Leidenschaften

²¹ Wird im Kontext der Erfahrungsseelenkunde die Nähe der Gesetze des Traums zu seelischen Störungen hervorgehoben und die Notwendigkeit einer Grenzziehung zwischen Schlaf und Wachen, Traum und Vernunft von Moritz und Pockels betont, so hat der Traum für die Konzeption der ästhetischen Täuschung im Rahmen anthropologischer Wirkungsästhetik noch Modellcharakter: Die Fantasie ist dergestalt zu beleben, dass sie über die Empfindung äußerer Gegenstände dominiert.

emotionale Wertungen zu den dargestellten Gegenständen provoziert, kann sie Empfindungen grundlegend verändern, „denn es ist offenbar, daß wir endlich herrschende Neigung oder Abneigung für solche Gegenstände bekommen, die wir oft mit Vergnügen oder mit Schmerz, Unwillen oder Ekel empfunden haben“ (Sulzer AT 3, ‚Leidenschaft‘: 250).²² Sulzer formuliert die Idee einer affektiven Erziehung bzw. Habitualisierung neuer Neigungen durch eindrückliche Intensität und Wiederholung der Kunstwirkung.

Zeigt sich für Rousseau das Gefahrenpotential des Theaters in der Gewöhnung, die ein Verlangen nach Leidenschaften produziert, so ist dies bei Sulzer im Hinblick auf erwünschte Leidenschaften genau der intendierte Effekt: „so müßte man solche Werke der Kunst, die zu Tilgung oder Erweckung gewisser Leidenschaften eingerichtet sind, täglich genießen“ (ebd.: 249). Auch im Hinblick auf eingewurzelte Vorurteile verdankt sich eine Veränderung nicht nur der Wiederholung, sondern auch die kräftige, schlagartige Wirkung eines Exempels ist denkbar, und „die dramatische Poesie ist geschickt, solche Beyspiele zu geben. Der Dichter ist ein Zauberer, der mit einem einzigen Schläge seines Stabes die Zauberkraft des verderblichen Blendwerkes, welches die Einbildungskraft und das Herz fesselte, zerstören kann“ (Sulzer 1773c: 158).

Rousseaus Theaterkritik setzt die Annahme voraus, dass Vernunft regulierend wirken kann; er fordert daher eine Reduzierung von Leidenschaft und innerer Bewegung auf ein notwendiges Maß. Aus pädagogischer Perspektive plädiert er bereits für eine Form der Apathie, wie man sie der klassischen Ästhetik zuschreiben kann (Zumbusch 2012). Das Theater wird als Raum gedacht, der Empfindungen künstlich produziert, die als Gefahr für das soziale Leben betrachtet werden.

Obwohl Sulzer dagegen genau die wirkungsästhetischen Aspekte stark macht, die in der Spätaufklärung, wenn nicht als krankmachend, dann zumindest als in ihren Folgen unkalkulierbar problematisiert werden, betrachtet er das Theater als ‚Heilmittel‘. Da die psychischen Gesetze, nach denen Leidenschaften entstehen, gesteigert werden und sich durchsetzen, identisch sind mit den Regeln der Wirkungsästhetik, können extreme Seelenzustände als Modell der Ästhetik fungieren und werden nicht als abschreckendes Bild übersteigter Affektwirkung herangezogen. Der soziale Raum und das Theater bilden insofern ein Kontinuum, als das Theater der Prämisse Rechnung trägt, dass Vernunft und Moral an sich machtlos und die Dominanz dunkler Vorstellungen sowie die ‚Evidenz‘ der Empfindungen unhintergebar sind. Dementsprechend können vor allem die Überbietung und der innere Zwang der Leidenschaften in Verbindung mit moralischen Beispielen erziehen und heilen.

Literatur

Böhme, Gernot (2001): *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.

²² Sulzer steht zweifellos in der Tradition der Ästhetik Baumgartens. Die Eigengesetzlichkeit der Kunst liegt darin begründet, dass sie „Wahrheiten“ nicht „deutlich“, „sondern kräftig und wirksam macht“, indem sie unmittelbar „auf die Begehrungskräfte der Seele“ wirkt (Sulzer AT 1, ‚Ästhetisch‘: 60).

- Décultot, Elisabeth (2012): Kunsttheorie als Theorie des Empfindungsvermögens. Zu Johann Georg Sulzers psychologischen und ästhetischen Studien. In: Elisabeth Décultot / Gerhard Lauer (Hg.): *Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 81–101.
- Diekmann, Stefanie / Wild, Christopher / Brandstetter, Gabriele (Hg.) (2012): *Theaterfeindlichkeit*. München: Fink.
- Düwell, Susanne (2019): „Denn nur das Einzelne ist wirklich“. *Pädagogische, psychologische und kriminalpsychologische Fallsammlungen in Zeitschriften um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Feuerbach, Paul J. A. von (1801): *Lehrbuch des gemeinen in Deutschland geltenden peinlichen Rechts*. Gießen: Heyer.
- Goeze, Johan Melchior (1770): *Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne*. Hamburg bey Johan Christian Brandt.
- Herz, Marcus (1786): *Versuch über den Schwindel*. Berlin in der Vossischen Buchhandlung.
- Herz, Marcus (1798): Etwas Psychologisch-Medizinisches. Moritz Krankengeschichte. In: *Journal der practischen Arzneykunde und Wundarzneykunst* 5, 3–73.
- Kant, Immanuel (1968): *Kritik der Urteilskraft*. Werke Bd. 10, hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Klein, Ernst Ferdinand (1799): Der Unterschied zwischen einem eine geraume Zeit vorher gehaltenen, aber wieder aufgegebenen flüchtigen Einfall, und einer vorher überlegten That, wird durch den von dem Tagelöhner Spreenberg an dem Schäferschen Kinde verübten Todtschlag erläutert. In: *Annalen der Gesetzgebung und Rechtsgelehrsamkeit in den Preussischen Staaten*, Bd. 18, 99–143.
- Koschorke, Albrecht (2000): Lesesucht/Zeichendiät. Die Weimarer Klassik als Antwort auf die Medienrevolution des 18. Jahrhunderts. In: Claus Pias (Hg.): *Neue Vorträge zur Medienkultur*. Weimar: VDG, 115–136.
- Košenina, Alexander (2005): Theatromanie aus ärztlicher Sicht. Anton Reiser versus Wilhelm Meister. In: Ariane Martin (Hg.): *Begegnungen. Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters*. Tübingen: Francke, 53–66.
- Lehmann, Johannes F. (2012): *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Liebrand, Claudia (2017): „Das Theater glich einem Irrenhause“. Psychologische Experimentalanordnungen in Schillers „Räubern“. In: Thomas Wortmann (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*. Göttingen: Wallstein, 115–134.
- Neumeyer, Harald (2009): Traum-Literatur um 1800. Körperreize, Psychenbilder und die Macht des Wortes. In: Markus Dauss / Ralf Haekel (Hg.): *Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 59–80.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): Brief an d'Alembert über das Schauspiel. In: *Schriften*. Bd. 1, hg. v. Henning Ritter. München/Wien: Hanser, 333–474.
- Schaub, Mirijam / Suthor, Nicole / Fischer-Lichte, Erika (Hg.) (2005): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Paderborn / München: Fink.
- Schiller, Friedrich (2008a): Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [1784]. In: Ders.: *Werke und Briefe*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag, 185–200.

- Schiller, Friedrich (2008b): Über das Pathetische [1793]. In: Ders.: Werke und Briefe, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag, 423–451.
- Schiller, Friedrich (2008c): Über die tragische Kunst [1792]. In: Ders.: Werke und Briefe, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker Verlag, 251–275.
- Stöckmann, Ernst (2009): *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer.
- Sulzer, Johann Georg (1773a): Anmerkung über den verschiedenen Zustand, worinn die Seele bey Ausübung ihrer Hauptvermögen, nämlich des Vermögens, sich etwas vorzustellen, und des Vermögens zu empfinden, befindet. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 227–245.
- Sulzer, Johann Georg (1773b): Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe, sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe urtheilet und handelt. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 99–121.
- Sulzer, Johann Georg (1773c): Philosophische Betrachtungen über die Nützlichkeit der dramatischen Dichtkunst. In: Ders.: *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 148–167.
- Sulzer, Johann Georg (1792–1799): *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt* [1771–1774], 2. vermehrte Aufl. 4 Bde, Leipzig: in der Weidmannischen Buchhandlung.
- Torra-Mattenklott, Caroline (2002): *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München: Fink.
- Zelle, Carsten (2001): Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750. In: Carsten Zelle (Hg.): *Vernünftige Ärzte. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 5–24.
- Zelle, Carsten (2011): Ästhetischer Enzyklopädismus. Johann Georg Sulzers europäische Dimension. In: Ursula Goldenbaum / Alexander Kosenina (Hg.): *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, Bd. 4: Sonderdruck. Hannover: Wehrhahn, 63–93.
- Zumbusch, Cornelia (2012): *Die Immunität der Klassik*. Berlin: Suhrkamp.