

JUTTA HEINZ

»Für Weltleute hinreichend«

Popularästhetik in Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*

Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, sein über 20 Jahre hinweg erarbeitetes Lebenswerk, wurde von den Zeitgenossen bekanntermaßen recht unterschiedlich aufgenommen.¹ Ein häufig vorgebrachter Vorwurf war die mangelnde praktische Erfahrung des Autors als Künstler, so schrieb Schiller:

Es ist ein Glück, daß das wahre Genie auf die Fingerzeige nicht viel achtet, die man ihm, aus besserer Meinung als Befugnis, zu erteilen sich sauer werden läßt; sonst würden Sulzer und seine Nachfolger der deutschen Poesie eine sehr zweideutige Gestalt gegeben haben.²

Noch deutlicher befand der junge Goethe in seiner harschen Rezension für die *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*: »Wer von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse sie lieber.«³ Demgegenüber verteidigte ein anderer bekannter Dilettant in ästhetischen Fragen, Christian Friedrich Blanckenburg,⁴ die ästhetische Kompetenz von Nicht-Künstlern und Philosophen:

- ¹ Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. Neue vermehrte zweyte Auflage. Leipzig 1792 [ND: Mit einer Einl. hg. v. Giorgio Tonelli. Hildesheim 1970, 21994]; für allgemeine Informationen zu Entstehung, Druckgeschichte, Zusammensetzung und Mitarbeitern vgl. Johan van der Zande: *Johann Georg Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«*. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 22 (1998), S. 87–101; Johannes Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste« J. G. Sulzers*. Berlin 1906.
- ² Friedrich Schiller: *Über das Pathetische*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert. München 31962, Bd. 5, S. 512–537, hier S. 534.
- ³ Johann Wolfgang von Goethe: *Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet von J. G. Sulzer [Leipzig 1772. Rezension für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«]*. In: ders.: *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe). 133 Bde. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919, Bd. 37, S. 206–214, hier S. 207. Vgl. zum gleichen Problem auch Jean Paul: *Vorrede zur ersten Ausgabe [d. »Vorschule der Ästhetik«]*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. München 1960ff., Bd. 5, S. 24f.: »Die rechte Ästhetik wird daher nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich zu sein vermag, geschrieben werden; er wird eine angewandte für den Philosophen geben, und eine angewandtere für den Künstler« (vgl. auch ebd., S. 19, wo Jean Paul explizit Sulzer nennt). Ebenfalls explizit verteidigt Jean Paul den Eklektizismus in der Ästhetik: »Ästhetische Eklektiker sind in dem Grade gut, in welchem philosophische schlecht« (ebd., S. 14, Vorrede zur zweiten Auflage).
- ⁴ Der später die weiteren Auflagen der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* herausgab und ergänzte; vgl. van der Zande: *Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1).

Freylich aber, glücklich der Dichter, der einen Mendelssohn, einen Sulzer um Rath fragen, und den Rath nützen kann! Von ihnen, und von den Philosophen überhaupt, wird er dann das Geschlecht der Menschen besser kennen, und immer zur Erreichung seiner Absicht die sichersten und kürzesten Mittel wählen lernen.⁵

Exemplarisch werden hier zwei verschiedene Auffassungen des Verhältnisses von Kunst und Philosophie bzw. Ästhetik vertreten. Für den Aufklärer Blanckenburg muss der Dichter von den Philosophen lernen, und zwar vor allem in Bezug auf die Menschenkenntnis. Für den Stürmer und Dränger Goethe oder den Klassiker Schiller ist es geradezu von Übel, wenn das »wahre Genie« auf den Theoretiker hört – der praktizierende Künstler ist der einzige, dem auf produktionsästhetischen Gebiet wahrer Sachverstand aufgrund persönlicher Erfahrung zukommt.

Nun war Sulzer zwar in seinem bewegten Leben vieles, nur kein Künstler. Aber immerhin zeichnen sich, liest man seine Autobiographie, doch einige Kompetenzen ab, die ihn zum Verfasser einer Ästhetik-Enzyklopädie qualifizieren. Dazu gehören beispielsweise seine bereits in jungem Alter weitgestreuten, nicht-spezialisierten Interessen, verbunden mit einem methodischen Autodidaktentum: »Mit gleicher Lust schrieb ich Anmerkungen über mein hebräisches Lexikon, oder über Wolf's mathematische Schriften und Linne's *Systema naturae*.«⁶

Daneben prägt ihn eine doppelte Anlage, nämlich die zum Gelehrten und zum »Weltmann«, um in den Termini der Zeit zu sprechen. Zwar betreibt er diszipliniert und engagiert seine vielfältigen wissenschaftlichen Studien und betätigt sich als akademischer Lehrer; gleichwohl steht er dem Leben und dessen weltlichen Genüssen nicht abgeneigt gegenüber: »Diese auf alles zerstreute Neigung ist mir hernach bis in mein Alter und in diese meine letzten Tage geblieben; und eben so die, zwischen Geschäften, dem Genusse des Lebens und dem Studiren getheilte Neigung.«⁷

Schließlich sind vor allem seine akademischen Beiträge zur Psychologie zu erwähnen, die bei allem zeittypischen Eklektizismus⁸ eine dezidiert eigene Stellung zu vielen Problemen der aufklärerischen Anthropologie einnehmen und sich vor allem an einer Theorie der dunklen und undeutlichen Vorstellungen abarbeiten.⁹

⁵ In: Christian Friedrich Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Leipzig, Liegnitz 1774, S. 529.

⁶ Johann Georg Sulzer: *Lebensbeschreibung von ihm selbst aufgesetzt*. Berlin, Stettin 1809, S. 5.

⁷ Ebd., S. 6: »Hier also gewöhnte ich mich an eine Art zu leben, der ich hernach mein ganzes Leben hindurch gefolgt bin. Ein Theil meiner Zeit wurde auf das Studiren gewendet, ein anderer, auf den Genuß der schönen Natur durch Spazierengehen und Beobachten der verschiedenen Feldarbeiten, und ein dritter, auf gesellschaftlichen Umgang und Theilnehmung an Geschäften.«

⁸ Vgl. auch Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1), S. 9: Sulzer sei kein »ursprünglicher Denker« gewesen, sondern zeitlebens »Eklektiker« geblieben.

⁹ Die Forschung hat hier einen Vorgriff auf eine Theorie des »Unbewußten« gesehen; vgl. Wolfgang Proß: »*Meine einzige Absicht ist, etwas mehr Licht über die Physik der Seele zu verbreiten*«. *Johann Georg Sulzer (1720–1779)*. In: Hellmut Thomke, Martin Bircher, Wolfgang Proß (Hg.): *Helvetien und Deutschland. Kulturelle Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in der Zeit von 1770–1830*. Amsterdam 1994, S. 133–148: »Niemand hat vor Sulzer sich so nachdrücklich auf die Natur der unbewußten und dunklen Phänomene der Seele, über die Lust am Unangenehmen und Widersinnigen [...] eingelassen« (S. 135). Ebenso befindet Wolfgang Riedel: »Sulzer verfindet die Empfindung als das Andere der Vernunft« (Wolfgang Riedel: *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*. In: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 410–439, hier S. 416).

Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* reflektiert viele dieser Wesenszüge: den autodidaktisch-dilettantischen Zugriff – nur hier und da, vor allem bezüglich der Artikel zur Musik, ergänzt durch professionellen Fachverstand;¹⁰ die Berufung auf die eigene Erfahrung bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit der gelehrten Tradition und den philosophischen Hauptströmungen der Zeit;¹¹ die anthropologisch-psychologische Fundierung vieler Aussagen bei Beibehaltung eines im großen und ganzen harmonistischen Welt- und Naturbilds; die pädagogische Intention, die sich mit dem leserfreundlichen Lexikonformat an ein breites Publikum richtet und in der ästhetischen Erziehung eine nationale Aufgabe im Dienste des verehrten Preußenkönigs sieht.¹² Versuchsweise könnte man, in Analogie zu einer bekannteren Begriffsprägung, von einer »Populärästhetik« des 18. Jahrhunderts sprechen, die sowohl für den werdenden Künstler als auch für den werdenden Kunstrezipienten geschrieben ist.¹³

Ich will im Folgenden die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* als eine solche Populärästhetik lesen und mich dabei exemplarisch auf die produktionsästhetischen Aspekte konzentrieren.¹⁴

¹⁰ Die Dichter weigerten sich im Übrigen; Sulzer hatte u. a. bei Gleim angefragt. Vgl. dazu den Brief Sulzers an Bodmer, 27. Oktober 1762: »Ich sehe mich vergeblich nach Hülfe um und muß mir gefallen lassen, alles allein zu thun« (zitiert nach Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* [s. Anm. 1], S. 38).

¹¹ Vgl. zu den konkreten Einflüssen auf die *Allgemeine Theorie* ausführlich Karl Josef Gross: *Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«*. Berlin 1905, Kap. I: Von Bedeutung gewesen seien vor allem »die Baumgartensche Schönheitsformel von der Ueber-einstimmung des Mannigfaltigen zu einem, die von den Schweizern übernommene Zwecksbestimmung der Kunst, demzufolge sie durch Ergötzen das Wohlbefinden der Menschen fördern soll, Shaftesburys höhere Schönheit geistig ethischer Natur, die von Home der Kunst zugesprochene Wirkung, uns von der groben Sinnlichkeit abzulenken und unser seelisches Leben zu verfeinern, sowie seine ästhetisch-teleologische Naturauffassung [...], Dubos' Lehre von dem lustvollen Charakter lebhafter Gemütsbewegungen« (S. 16f.).

¹² Die durchgehend pädagogische Intention stellt vor allem Anna Tumarkin in den Vordergrund: Es handele sich um das »Werk eines philosophischen Erziehers, der durch die Darstellung der natürlichen Bestimmung der Kunst beitragen will zur »Erhebung der ganzen Nation, der Nation seines zweiten Vaterlandes, des Deutschlands Friedrich des Großen« (Anna Tumarkin: *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer*. Frauenfeld, Leipzig 1933, S. 43). Vgl. ebenso Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1), S. 34: »Der Kernpunkt seines Hauptwerkes aber bleibt der populäre Bildungszweck, welchem es in seiner ersten Anlage gewidmet ist.«

¹³ Die Zielgruppe wird in der Ankündigung von Sulzer folgendermaßen charakterisiert: »etwas mittelmäßiges für nicht allzu gründliche Liebhaber« (zitiert nach ebd., S. 39). Bodmer schreibt im September 1756 begeistert an Sulzer: »Es wird ein allgemeines Buch werden, ein Buch, das man lesen wird. Jeder wird daraus etwas für sich finden, die ungelehrten, die frauenzimmer, die Dunsen selbst werden es nötig haben, und sie werden sich nicht erwehren können, Sachen darinnen zu finden, die sie nicht gesucht hatten« (zitiert nach ebd., S. 40).

¹⁴ Der dominante Aspekt, unter dem die Ästhetik der Aufklärung zumeist betrachtet wird, ist zweifellos der der Wirkungsästhetik – von den Theorien Bodmers und Breitingers über das Wunderbare und Lessings Mitleidspoetik bis hin zu den Konzepten des Erhabenen bei Schiller und anderen steht die moralische, didaktische, unterhaltsame oder sonstige Wirkung des Kunstwerks auf den Rezipienten im Vordergrund. Dass dabei natürlich produktionsästhetische Überlegungen mitlaufen, ist jedem klar, der heuristische Grenzziehungen nicht mit den sehr viel komplexeren Verwirrungen und Verbindungen der Dinge in der realen Welt verwechselt. Gleichwohl gilt auch für Sulzers ästhetische Theorie, dass sie von Anfang an vor allem als Plädoyer für ein aufklärerisches Nützlichkeitspostulat der Wirkung

Dazu werde ich vor allem die für das Thema einschlägigen, stärker theoretisch und psychologisch orientierten Grundlagenartikel untersuchen¹⁵ und dabei drei Themenkomplexe behandeln: 1. Zum Verhältnis von Geschmack und Genie, Begeisterung und Reflexion: der produktive Prozess; 2. Aufmerksamkeit, Empfindung, Dichtungskraft: die produktive Persönlichkeit; 3. Dichtung, Natur und Kultur: Natur als Vorbild von Produktivität. Abschließend werde ich daraus die Grundzüge einer Popularästhetik auf anthropologischer Basis herleiten.

1. Genie und Geschmack, Begeisterung und Reflexion – der produktive Prozess¹⁶

Zentral für Sulzers Philosophie insgesamt und von der Forschung bereits hinreichend herausgearbeitet ist die Überzeugung von der Zweistämmigkeit von Vorstellung und Empfindung in der menschlichen Seele; so heißt es beispielsweise in der *Vorrede*:

Der Mensch besizet zwey, wie es scheint, von einander unabhängige Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwicklung die Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muß. Von dem Verstand hängt die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches dasselbe keinen Werth haben würde.¹⁷

Aus dieser Grundannahme resultiert direkt die Bestimmung des Künstlers: Während der Philosoph für die Vorstellungen, den Verstand, die Vernunft – also für die intellektuelle Hälfte des Menschen – verantwortlich ist, soll die Kunst die Gefühle kultivieren; schließlich macht beides zusammengenommen erst die Glückseligkeit des Menschen aus: »Zur Wartung des Verstandes hat man überall große und kostbare Anstalten gemacht; desto mehr aber hat man die wahre Pflege des sittlichen Gefühles versäumet«¹⁸.

galt (und kritisiert wurde) – bezog man sie nun im Blick nach vorn auf Schillers ästhetische Erziehung oder im Blick zurück auf die aufklärerischen Grundaufgaben der Geschmacksschulung und der Sittenverbesserung.

¹⁵ Besonders berücksichtigt wurden die Artikel *Ausarbeitung* (in: Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [s. Anm. 1], Bd. 1, S. 246–250), *Begeisterung* (ebd., S. 349–357), *Deutlichkeit* (ebd., S. 603–605), *Dichter* (ebd., S. 608–618), *Dichtkunst/Poesie* (ebd., S. 619–656), *Dichtkunst/Poetik* (ebd., S. 656–683), *Dichtungskraft* (ebd., S. 683–685), *Empfindung* (ebd., Bd. 2, S. 53–59), *Erdichtung* (ebd., S. 82–85), *Erfindung* (ebd., S. 86–96), *Gedanken* (ebd., S. 319–322), *Gedicht* (ebd., S. 322–330), *Genie* (ebd., S. 363–368), *Geschmack* (ebd., S. 371–385), *Klarheit* (ebd., Bd. 3, S. 43–48), *Kraft* (ebd., S. 61–66), *Künstler* (ebd., S. 100–104), *Leidenschaften* (ebd., S. 223–237), *Nachahmung* (ebd., S. 486–492), *Natur* (ebd., S. 507–511), *Natürlich* (ebd., S. 511–514), *Originalgeist* (ebd., S. 625–628), *Poetisch/poetische Sprache* (ebd., S. 707–710), *Regeln/Kunstregeln* (ebd., Bd. 4, S. 73–80), *Täuschung* (ebd., S. 514–516), *Wahrheit* (ebd., S. 718–721), *Wahrscheinlichkeit* (ebd., S. 721–726), *Werke des Geschmacks/Werke der Kunst* (ebd., S. 727–730).

¹⁶ Die Kapiteleinteilung folgt in groben Zügen dem von der Kreativitätsforschung entwickelten 4-P-Modell (Mel Rhodes), das als wesentlich für Kreativität folgende Aspekte unterscheidet: Personality, process, press, product.

¹⁷ Sulzer: *Vorrede zu der ersten Ausgabe*. In: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (s. Anm. 1), Bd. 1, S. XII–, hier S. XII. Vgl. Riedel: *Erkennen und Empfinden* (s. Anm. 9), S. 427: »Der Dualismus von Erkennen und Empfinden liegt der *Allgemeinen Theorie* als psychologisches Axiom zu Grunde«.

¹⁸ Sulzer: *Vorrede* (s. Anm. 17), S. XIII.

Deshalb kommt der Kunst nicht nur eine erzieherische Wirkung für das Individuum zu, dessen Geschmack geschult werden muss; sie hat auch eine unersetzliche nationalpädagogische und staatspolitische Aufgabe von höchster Verantwortung.¹⁹ Explizit betont Sulzer in der *Vorrede*, dem Künstler bei dieser wichtigen erzieherischen Tätigkeit »durch diese Arbeit nützlich« sein zu wollen, indem er »ihn überall seines Berufs erinnere«²⁰, »ihm hier und da nützliche Regeln gebe, wie er sein Genie schärfen, seinen Geschmack verbessern, wie er studiren, wie er sich in Begeisterung setzen«²¹ solle. Damit sind bereits die zentralen Kategorien genannt, unter denen auch vor Sulzer produktionsästhetische Sachverhalte diskutiert werden: Genie und Geschmack – beide treten bei Sulzer nahezu immer in Korrelation auf –, aber auch die Begeisterung, der göttliche Enthusiasmus des Künstlers als *poeta vates*, sowie die traditionelle Gelehrsamkeit des studierten *poeta doctus*.

Wie sieht jedoch der Künstler aus, der dieser großen Aufgabe gewachsen ist? Zweifellos ist er am besten ein »Genie«. Den im 18. Jahrhundert vieldiskutierten und sich dabei sehr stark verändernden Begriff²² definiert Sulzer zunächst formal und unspezifisch als eine »vorzügliche Größe des Geistes«,²³ die sich in einer natürlichen Disposition, nämlich einer »Reizbarkeit«²⁴ für bestimmte Gegenstände äußert. Diese schreibt Sulzer sogar den Tieren zu, was den naturalistischen Grund des Arguments noch unterstreicht.²⁵ Aber auch das Genie braucht einen äußeren Anstoß, um seine Vorzüglichkeit tatsächlich praktisch werden zu lassen: »Zum Genie wird also auch eine warme Empfindung erfordert, ohne welche der Geist nie wirksam genug ist.«²⁶ Dabei sind spezialisierte Partial-Genies in allen Bereichen der menschlichen Tätigkeit zu finden; das Attribut des großen Genies kommt jedoch nur denjenigen Künstlern zu, die gleichzeitig als »große philosophische Genies«²⁷ exzellieren, da nur sie ihre außerordentliche Kunstfertigkeit an

¹⁹ Ebd., S. XV: »Noch ist die höchste Stufe in dem Tempel des Ruhms und Verdienstes unbetreten; die Stufe, auf welcher einmal der Regent stehen wird, der [...] mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der Glückseligkeit, die Cultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schöne Künste, zum vollkommenen Gebrauch wird gebracht haben«. Zu Sulzers paternalistischer »Politik« sowie der Funktionalisierung der Kunst für diese vgl. auch die Beiträge von Achim Vesper und Dieter Hüning in diesem Band.

²⁰ Ebd., S. XVI.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945*. 2 Bde. Darmstadt 1988.

²³ Sulzer: Art. *Genie* (s. Anm. 15), S. 363.

²⁴ Ebd., S. 364.

²⁵ Die Frage nach der Angeborenheit diskutiert Sulzer auch in seiner Schrift: *Entwicklung des Begriffs vom Genie*. In: ders.: *Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt*, 2 Bde. Leipzig 1773/1781, Bd. 1, S. 307–323: Die Natur gibt den Grad der »thätigen Kraft« (ebd., S. 309, S. 311ff), je nach Beschaffenheit des Körpers; dazu kommen äußere Einflüsse von Geburt, Klima, Nahrung (vgl. ebd., S. 319).

²⁶ Sulzer: Art. *Genie* (s. Anm. 15), S. 365.

²⁷ Ebd., S. 366.

würdigen Gegenständen und Gedanken zeigen können. Diese schaffen sie in einem Zustand des »begeisternden Feuers«, das ihre »ganze Würksamkeit rege macht«.²⁸

Die Geniebestimmung zehrt also von den traditionellen Topoi des dichterischen Enthusiasmus, psychologisiert und naturalisiert diese aber. Demgegenüber bildet der »Geschmack«²⁹ die notwendige kulturelle Ergänzung zur Naturkraft des Genies. Er wird definiert als »Vermögen, das Schöne zu empfinden«³⁰ – er ist also kein intellektuelles Vermögen (das ist der Verstand als Erkenntnis des Vollkommenen) und auch nicht *moral sense* (das ist das »sittliche Gefühl« als die Fähigkeit, »das Gute zu fühlen«).³¹ Vielmehr ist er ein spezifisch ästhetischer Sinn im engeren Sinn, der allein darauf reagiert, dass ein Gegenstand der Einbildungskraft durch seine gefällige Gestalt schmeichelt. Auch er basiert naturalistisch auf einem »feinen Gefühl in allen Nerven der Seele«;³² er wirkt synthetisch statt analytisch;³³ er ist nicht nur beim Künstler, sondern bei allen Menschen vorhanden, beim Künstler äußert er sich aktiv, beim Liebhaber hingegen passiv.³⁴ Seine volle kultivierende Wirkung entfaltet er jedoch erst im Zusammenspiel des Schönen mit dem Wahren (des Verstandes) und dem Guten (des Herzens):

Der Mensch, in dessen Seele der gute Geschmack seine völlige Bildung erreicht hat, ist in seiner ganzen Art zu denken und zu handeln gründlicher, angenehmer und gefälliger, als andre Menschen. Er ist einer so beständig anhaltenden Aufmerksamkeit auf Ordnung, Schicklichkeit, Wolanständigkeit und Schönheit gewohnt, daß er alles, was diesem entgegen ist, verachtet.³⁵

Der Zweiteilung von Geschmack und Genie entsprechen verschiedene Stufen des produktiven Prozesses, der zwischen den Polen von Begeisterung – enthusiastischem »Feuer« – und Reflexion – distanzierter Betrachtung und Kritik des Erschaffenen – pendelt.³⁶ Im Artikel *Begeisterung* gibt Sulzer zunächst eine Schilderung des besonderen Seelenzustandes, der sich während der künstlerischen Tätigkeit einstellt und der an moderne Konzepte des »flow«³⁷ erinnert:

²⁸ Ebd., S. 364. In der Genie-Schrift definiert Sulzer, Genie sei ein »Geschenk der Natur« (ders.: *Entwicklung des Begriffs vom Genie* [s. Anm. 25], S. 319); es gründe sich auf die »thätige Kraft«, die eine »unaufhörliche Begierde nach neuen Ideen auslöst« (ebd., S. 310).

²⁹ Vgl. zum Geschmacksbegriff im 18. Jahrhundert insgesamt Dominik Brückner: *Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert*. Berlin 2003.

³⁰ Sulzer: Art. *Geschmack* (s. Anm. 15), S. 371.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 373.

³³ Ebd., S. 374: »Der Mann von Geschmack faßt zusammen, was der spekulative, untersuchende Kopf aus einander legt und zergliedert«.

³⁴ Vgl. S. 812.

³⁵ Sulzer, Art. *Geschmack* (s. Anm. 15), S. 375.

³⁶ Vgl. dazu vor allem die Artikel *Ausarbeitung*. In: Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (s. Anm. 1), Bd. 1, S. 246–250; *Deutlichkeit*. In: ebd., S. 603–605; *Klarheit*. In: ebd., Bd. 3, S. 43–48.

³⁷ Vgl. Falko Rheinberg: *Flow-Erleben. Freude an riskantem Sport und andere »unvernünftige« Motivationen*. In: *Enzyklopädie der Psychologie*. Hg. von Niels Birbaumer et al. Göttingen u.a. 1983ff., Themenbereich C, Bd. 4, S. 101–118. Csikszentmihalyi entdeckte 1975 einen »Zustand des gänzlichen Aufgehens in der Tätigkeit, den er Flow-Erleben nannte. Flow ist nach Csikszentmihalyi durch folgende Merkmale gekennzeichnet: Man erlebt sich nicht mehr als abgehoben von der Tätigkeit, man ist mit ihr verschmolzen. Insbesondere ist man frei von Reflexion über sich als Akteur. [...] Ein Handlungsschritt geht fließend und glatt, wie von einer inneren Logik gesteuert, in den anderen über. Die Wahrnehmung ist auf umgrenztes, handlungsrelevantes Stimulusfeld eingeschränkt, so daß andere Situationsanteile gänzlich ausgeblendet sind.« (Ebd., S. 105).

Alle Künstler von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine außerordentliche Würksamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebung entwickeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberfluß zu strömen, als wenn sie von ihrer höhern Kraft eingegeben würden.³⁸

Dabei ist jedoch für Sulzer dieser produktive Zustand nur noch metaphorisch mit dem göttlichen Enthusiasmus zu vergleichen – »wie von einer göttlichen Kraft geleitet«³⁹ agiere das Genie; statt dessen versucht er, ihn auf nachweisbare physiologische und psychische Prozesse zurückzuführen. Dabei unterscheidet er zwei verschiedene Varianten der Begeisterung, die zugleich zu zwei verschiedenen Kunstauffassungen führen. Ausgangspunkt für beide ist ein besonders lebhafter Eindruck, »den ein Gegenstand von besondrer ästhetischer Kraft in der Seele macht«,⁴⁰ der erste Anstoß kommt also von außen. Im ersten Fall konzentriert sich anschließend die gesamte Aufmerksamkeit des Künstlers nicht weiter auf den auslösenden äußeren Gegenstand, sondern auf das von diesem ausgelöste Gefühl im Inneren, das mit allen Mitteln intensiviert wird. Die Seele wird dabei »ganz Gefühl«,⁴¹ der Zustand ist der eines »Enthusiasmus des Herzens«. ⁴² Daraus resultieren die Ausdruckskünste und -gattungen.

Im zweiten Fall konzentriert sich die künstlerische Aufmerksamkeit auf das auslösende Objekt; dies ist der Fall, wenn diesem eine besondere »helle Gestalt«⁴³, also eine besondere Evidenz zukommt. Dann heften sich Verstand und Einbildungskraft »mit Gewalt« auf den Gegenstand und es entsteht die »Begeisterung des Genies«. ⁴⁴ Diese ist für Sulzer kaum philosophisch-analytisch zu ergründen, sondern nur anhand von Erfahrungen zu beschreiben und allenfalls mit der psychologischen Theorie der Empfindungen in Einklang zu bringen; deshalb sei auch ihre traditionelle Auffassung als göttliche Einflüsterung nur eine Metapher, ein »glücklicher Wahn«. ⁴⁵ Der eigentliche seelische Vorgang vollziehe sich nämlich nur teilweise bewusst:

Daß die Gedanken und Vorstellungen, die durch anhaltende Betrachtung eines Gegenstandes entstehen, sie seyen klar oder dunkel, sich in der Seele aufsammeln, daselbst wie Saamenkörper in fruchtbarem Boden, unbemerkt keimen, sich nach und nach entwickeln, und zuletzt bey Gelegenheit plötzlich an den Tag kommen. Alsdenn sehen wir den Gegenstand, zu dem sie gehören, der bis dahin verworren und dunkel, wie ein unförmliches Phantom vor unsrer Stirne geschwebt hat, in einer hellen und wolausgebildeten Gestalt vor uns. Dieses ist der eigentliche Zeitpunkt der Begeisterung.⁴⁶

Sulzer vergleicht diese plötzlich eintretende Konzentration auf einen Gegenstand unter Vernachlässigung aller anderen Sinneseindrücke und äußeren Zerstreuungen auch an verschiedenen Stellen mit der »Klarheit« von Träumen.⁴⁷ Die künstlerische Begeisterung hat also ihre Wurzel

³⁸ Sulzer: Art. *Begeisterung* (s. Anm. 15), S. 349.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 349f.

⁴¹ Ebd., S. 350.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd. Vgl. zu den Quellen von Sulzers Konzept der Begeisterung Gross, der vor allem auf Dubos verweist (Gross: *Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«* [s. Anm. 11], S. 81f.).

⁴⁵ Sulzer: Art. *Begeisterung* (s. Anm. 15), S. 353.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.: »Itzt treten alle gesammelte Vorstellungen aus der Dunkelheit empor, und, wie im nächtlichen Traum, wenn alle Zerstreuung gänzlich auf höret, das Bild, welches wir wachend in dunkele Dünste eingehüllt gesehen, in der Klarheit des hellsten Tages, vor unsern Augen steht; vgl. auch Sulzer: Art.

in dunklen Wahrnehmungen, die ausgelöst durch einen starken äußeren Eindruck, nach Art einer Epiphanie, sich in einer unmittelbaren Evidenz-, Helligkeits- oder Klarheitserfahrung zusammenschließen und dabei einen zutiefst produktiven Zustand auslösen, der von Sulzer immer wieder metaphorisch als ›Feuer‹ oder »reiche Quelle«⁴⁸ beschrieben wird.

Interessant ist nun, dass diese künstlerische Begeisterung auch dadurch ihres göttlichen Status entledigt wird, indem Sulzer verschiedene Mittel aufzählt, wie sie intentional hervorgerufen und gesteigert werden kann. Die Voraussetzungen sowohl für den »Enthusiasmus des Herzens« als auch für die »Begeisterung des Genies« sind zum einen das Vorhandensein würdiger äußerer Gegenstände – die Sulzer meist mit dem traditionellen ästhetischen Begriff als »vollkommen bestimmt –, zum zweiten aber eine besonders ausgeprägte Reizbarkeit der Seele als inneres Äquivalent. Diese »Fühlbarkeit der Seele«⁴⁹ kann systematisch geschult werden: mental durch gezielte Aufmerksamkeits- und Konzentrationsübungen; äußerlich durch eine konzentrationsfördernde Atmosphäre, wie die nächtliche Stille oder die Einsamkeit.⁵⁰ Förderlich ist zudem alles, was »das Geblüthe zu einem etwas lebhaftern Umlauf antreibt« (ebd.) – seien es nun bestimmte Temperamentskonstitutionen, physische Bewegung durch Reiten oder Gehen, die anregende Wirkung von Alkohol, die empfindsame Wirkung von Musik, die begeisternde Wirkung von Patriotismus oder Tugend. Enthusiasmus ist, so die Botschaft, machbar; allerdings wird nur das große Genie ihn in große Kunstwerke umsetzen können.

Für einen gelingenden produktiven Prozess ist es allerdings unersetzlich, nach der enthusiastischen Inkubationsphase, in der das Werk entworfen wird, in eine möglichst distanzierte Reflexions- und Umsetzungsphase zu treten: Das Feuer des Enthusiasmus muss durch das »kalte Blut« der ›Ausarbeitung‹ ersetzt werden.⁵¹ Dazu ist eine gewisse zeitliche Distanz, ja sogar eine Entfremdung vom Werk nötig; der Künstler muss seinen Gegenstand völlig überblicken,

Gedicht (s. Anm. 15), S. 324: »Weil der Dichter ganz mit seinem Gegenstand beschäftigt ist, und nichts anders weder hört noch sieht, so ist ihm, wie einem Träumenden, jede Sache ganz gegenwärtig. Er macht zwischen dem Vergangenen und Zukünftigen, zwischen dem Gegenwärtigen und Abwesenden keinen Unterschied.«

⁴⁸ Sulzer: Art. *Begeisterung* (s. Anm. 15), S. 354: » Einem Werk, oder einem Theil desselben, das in der Begeisterung verfertigt worden, sind deutliche Spuren der großen Lebhaftigkeit und des herrlichen Lichts, in welchem der Künstler seinen Gegenstand gesehen hat, eingepräget. Alles scheint aus einer reichen Quelle zu fließen.«

⁴⁹ Ebd., S. 355.

⁵⁰ Weitere Techniken zur Produktivitätssteigerung bietet der Artikel *Erfindung* an: Die Aufmerksamkeit, die gerade heute in der Kreativitätsforschung als Schlüsselkompetenz wiederentdeckt wird, könne dadurch gesteigert werden, in dem man gezielt auf Einzelheiten achtet, so lange, bis sie klar und deutlich werden; der Künstler »entschlage sich alle andern Gedanken, und lasse allein die Vorstellung seines Zwecks klar in seiner Seele; [...] er gewöhne sich an, jedes was ihm vorkommt, auf seinen Gegenstand zu ziehen« (Sulzer: Art. *Erfindung* [s. Anm. 15], S. 89).

⁵¹ Sulzer: Art. *Ausarbeitung* (s. Anm. 15), S. 249. Vgl. auch die Nähe zum Wahnsinn in folgender Formulierung: »Der Künstler ist einigermmaßen als ein Mensch anzusehen, der wachend träumet, und der mit Vernunft raset« (Sulzer: Art. *Künstler* [s. Anm. 15], S. 101). Die gleiche Formulierung findet sich auch mehrfach bei Kant im Zusammenhang mit der Diskussion um die Schwärmerei: »Diese reine, seelenerhebende, bloß negative Darstellung der Sittlichkeit bringt dagegen keine Gefahr der Schwärmerei, welche ein Wahn ist, über alle Grenze der Sinnlichkeit hinaus etwas sehen, d.i. nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen)

um zu einer vollendeten Komposition, dem perfekten Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen zu finden:⁵² »Die vollständige Sammlung aller zu einer Sache gehörigen Gedanken und die völlige Besitznehmung derselben ist nicht nur die erste, sondern auch die wichtigste Verrichtung des Künstlers.«⁵³

Natürlich ist auch diese zweite, reflexionsgesteuerte Phase der künstlerischen Produktion lehr- und lernbar: Deshalb empfiehlt Sulzer dem Künstler im Artikel *Klarheit* entweder die »Erlernung der Wissenschaften«⁵⁴ oder einen »beständigen Umgang mit den hellesten Köpfen«⁵⁵ – was sozusagen die Schwundstufe des *poeta doctus* ist.⁵⁶

2. Aufmerksamkeit, Empfindung, Dichtungskraft – die produktive Persönlichkeit

Der ideale Künstler soll also für Sulzer sowohl *poeta vates* als auch *poeta doctus* sein – beides eben zu seiner Zeit und zusammengeführt in einem Prozessmodell künstlerischer Produktion. Unabhängig davon ist Sulzer jedoch überzeugt, dass jeder Mensch die »Dichtungskraft« als Vermögen, »Vorstellungen von Gegenständen der Sinnen und der innern Empfindung, die man nie unmittelbar gefühlt hat, in sich hervorzubringen«⁵⁷, potentiell in sich hat. Sie hat ihren Ursprung direkt in der natürlichen Neigung des Menschen sich mitzuteilen und kann auch historisch anhand der Entwicklung der Dichtkunst nachgewiesen werden.⁵⁸ Das gleiche gilt für die poetische Sprache: Alle Menschen versuchten, Gedanken und Begriffe auf anschauliche Art und Weise deutlich zu machen; es gelinge allerdings nicht allen in gleicher Weise.⁵⁹

zu wollen« (Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1977, hier Bd. 10, S. 202).

⁵² Vgl. auch den Artikel *Klarheit*: »Wer sich nicht jedes Schritts, den er thut bewußt ist; wer nicht auf jeder Stelle seines Werks genau sagen kann, was das seyn soll, was er da zeichnet, oder sagt; wem dieser Gegenstand nicht wie ein wol erleuchtetes Bild vor Augen liegt, der läuft allemal Gefahr etwas unverständliches hinzusetzen.« (Sulzer: Art. *Klarheit* [s. Anm. 15], S. 46).

⁵³ Sulzer: Art. *Deutlichkeit* (s. Anm. 15), S. 605.

⁵⁴ Sulzer: Art. *Klarheit* (s. Anm. 15), S. 46; Vgl. auch Schillers Überlegungen zum Verhältnis von Wissenschaft und schönen Künsten in *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen* (1795). In: Schiller: *Werke* (s. Anm. 2), Bd. 5, S. 670–693.

⁵⁵ Sulzer: Art. *Klarheit* (s. Anm. 15), S. 46.

⁵⁶ Vgl. auch Sulzers Ausführungen im *Genie*-Text: »Wenn der Künstler seinen Entwurf gemacht und alles angeordnet und vertheilt hat; dann ist es sehr gut gethan, wenn er bey der Ausführung sich erhebt, sich erhitzt und in die heilige Wuth geräth, wodurch sich die Gegenwart der ihn begeisternden Gottheit ankündigt. Aber auf diesem Sturm muß dann wieder die Stille folgen.« (Sulzer: *Entwicklung des Begriffs vom Genie* (s. Anm. 25), S. 317)

⁵⁷ Sulzer: Art. *Dichtungskraft* (s. Anm. 15), S. 683.

⁵⁸ Vgl. den Artikel *Dichtkunst/Poesie*; eine der wenigen Stellen wo Sulzer historisch argumentiert: »Daß die ältesten Dichter verschiedener Nationen Lebensregeln und Maximen, die sie entdeckt und deren Wichtigkeit sie lebhaft gefühlt haben, dem Volke zur Lehre in wol klingenden Sätzen vorgetragen.« (Sulzer: *Dichtkunst/Poesie* [s. Anm. 15], S. 622).

⁵⁹ Sulzer: Art. *Poetisch/poetische Sprache* (s. Anm. 15), S. 710: »Es ist zwar das allgemeine Genie aller Menschen, daß sie Gedanken und Begriffe, um sie recht zu fassen, ein körperliches Wesen geben, und in

Was zu dieser natürlichen Anlage noch hinzukommen muss, beschreibt Sulzer ausführlich im Artikel *Künstler*. Dreierlei Faktoren spielen dabei zusammen: eine natürliche Disposition sowohl physischer als auch psychischer Art, die fleißige Ausbildung und Übung Anlagen sowie günstige äußere Einflüsse.

Traditionell wird der Künstler auch in anderen ästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts meist durch eine Vermögensreihung bestimmt: Er muss im Prinzip alle traditionellen oberen und unteren Seelenvermögen in besonderer Exzellenz besitzen; abweichend ist meist nur die Gewichtung – entweder mehr vernunftorientiert (z. B. bei Gottsched⁶⁰) oder eine besondere Betonung der Einbildungskraft (z. B. bei den Schweizern oder Wieland⁶¹). Auch bei Sulzer ist weniger die Reihung selbst als vor allem die Reihenfolge und Bewertung von Bedeutung. Zum Künstler gehört für ihn eine »starke Empfindsamkeit der Seele«, bezeichnenderweise als »erste Anlage«⁶². Dabei kommt es besonders darauf an, dass der Künstler das, was er mit seinem Werk ausdrücken möchte, auch wirklich selbst empfunden hat: »Wer nicht selbst lebhaft fühlt, wird schwerlich in andern ein vorzügliches Gefühl erwecken können.«⁶³

Als zweites sind für Sulzer »scharfe und feine Sinnen« die notwendige physiologische Voraussetzung: »Darum liegt etwas von der Anlage zum Künstler, schon in dem Bau der Gliedmassen des Körpers.«⁶⁴

Darauf folgen als Drittes eine ausgeprägte Einbildungskraft und eine »lebhaft Dichtungskraft«,⁶⁵ die anschaulicher Darstellung förderlich sind.⁶⁶ Beide müssen jedoch, zum vierten, gezügelt und vor schwärmerischer Ausschweifung durch den »reinen Geschmack am Schönen«⁶⁷ geschützt werden. An vierter und letzter Stelle schließlich figurieren die intellektuellen Vermögen im engeren Sinn sowie die moralischen, »Liebe zu dem Vollkommenen und Guten und gründliche Kenntnis desselben.«⁶⁸ Dazu kommen müssen nun noch die günstigen äußerlichen

so fern sind wir alle, nur den abstrakten Philosophen ausgenommen, Poeten. Aber nicht jeder hat Genie, Lebhaftigkeit und Reichthum der Phantasie, Richtigkeit des Gefühls genug, seine Gedanken mit solchen Körpern zu bekleiden, die sie zugleich in der genauesten Aehnlichkeit oder Wahrheit, und größten Klarheit und Lebhaftigkeit vorstellen. Dieses ist den vorzüglichen Genien, die dann eigentlich Dichter genennt werden, vorbehalten.«

⁶⁰ Vgl. Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Vierte sehr vermehrte Auflage. Leipzig 1751, besonders das Kap. 2: *Vom dem Character eines Poeten* (ebd., S. 94–117).

⁶¹ Vgl. beispielsweise Christoph Martin Wieland: *Sendschreiben an einen jungen Dichter* (1782). In: ders.: *Sämmtliche Werke*. 39 Bde; 6 Supplement Bde. Leipzig 1796–1811 (ND: Hg. von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach, und Hans Radspieler. Hamgurg 1984], Bd. 24, S. 1–36.

⁶² Sulzer: Art. *Künstler* (s. Anm. 15), S. 100.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Die Dichtungskraft ist wiederum angeboren, kann und muss aber geübt werden, und zwar in einer Art Aufmerksamkeits- und Konzentrationstraining: »Durch diese gewöhnt man sich an, jeden Gegenstand, der uns vorkommt, erst genau zu betrachten, denn einiges darin anders zu denken, Umstände davon zu lassen, oder hinzuzuthun, und so entstehen erdichtete Gegenstände. Je mehr man nun erfahren hat, je leichter wird die Erfindung.« (Sulzer: Art. *Dichtungskraft* [s. Anm. 15], S. 684).

⁶⁷ Sulzer: Art. *Künstler* (s. Anm. 15), S. 101.

⁶⁸ Ebd., S. 102.

Einflüsse – »Erziehung, Lebensart und Erfahrung«;⁶⁹ die »psychologische Kenntnis des Menschen«⁷⁰ – sowie das handwerkliche »Studium der Kunst«, die »Fertigkeit der Ausübung« und die »größte Arbeitsamkeit«.⁷¹ Damit ist das Bild des Idealkünstlers gerundet: »Also müssen fast alle großen Gaben des Geistes und Herzens zusammenkommen um das große Kunstgenie zu bilden.«⁷²

Mehreres ist an diesem im Grunde traditionellen Modell bemerkenswert und Sulzer-spezifisch. Das erste ist die anthropologische Fundierung – in den notwendigen körperlichen Voraussetzungen der Ausbildung verschiedener Seelenkräfte ebenso wie im Wechselspiel von inneren Anlagen und äußeren Einflüssen. Das zweite ist die Akzentuierung des für Sulzer insgesamt zentralen Empfindungsbegriffs, indem er zum einen physiologisch an das Konzept der Reizbarkeit, der sinnlichen Empfänglichkeit gebunden wird, zum anderen psychologisch auf Authentizität verpflichtet wird. Auch hier geht Sulzer so weit, ein bestimmtes Trainingsprogramm zur Steigerung der künstlerischen Produktivität aufzustellen: Der Dichter solle sich »mit hartnäckigsten Fleiß« üben, »alles, was er auszudrücken hat, selbst wol zu empfinden, und wage sich an keine Schilderung der Leidenschaft, bis es ihm gelungen ist, sich selbst in dieselbe zu sezen. Denn es ist unmöglich Empfindungen auszudrücken, die man selbst nicht hat.«⁷³

Diese Auffassung stößt sich natürlich erheblich an einem modernen Fiktionalitätsbegriff, macht aber im Zusammenhang der Sulzerschen Ästhetik sowohl produktions- wie auch rezeptionsästhetisch guten Sinn: Da große Kunst nur durch starke Empfindungen entsteht, und da es ihr höchstes Ziel ist, den Rezipienten durch massive leidenschaftliche Wirkungen im gewünschten Sinne zu manipulieren, kommt alles auf die Lebhaftigkeit dieser Empfindungen an. Dass jedoch authentisch erlebte Leidenschaften stärker sind als nur nachgeahmte oder vorgestellte, bedarf für Sulzer keiner weiteren Begründung: Nur sie bringen das Blut im wörtlichen und nicht nur im übertragenen Sinn in Wallung, sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption von Kunstwerken. Das gilt insbesondere für die Ausdruckskünste, die für ihn eine direkte therapeutische Wirkung haben.⁷⁴

Zum dritten führt bei Sulzer die unterschiedliche Gewichtung der verschiedenen Vermögens-Ausprägungen in verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten zu einer Differenzierung verschiedener Arten und Kategorien von Künsten, die inhaltlich nicht ganz widerspruchsfrei, aber für eine philosophische Ästhetik relativ praxisnah und instruktiv ist. Die grundlegende Unterscheidung zwischen Künsten des Ausdrucks und denen des Ideals, gebunden an die Unterscheidung vom »Enthusiasmus des Herzens« und der »Begeisterung des Genies«, kehrt beispielsweise auch im *Empfindungs*-Artikel wieder: Dort spricht Sulzer von Empfindungen im

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 103

⁷¹ Ebd., S. 104.

⁷² Ebd., S. 102.

⁷³ Sulzer: Art. *Leidenschaften* (s. Anm. 15), S. 233.

⁷⁴ Diese wird wiederum in direkter Analogie zu physischen Wirkungen beschrieben: »Solche Werke müssen auf das Gemüth die Wirkung haben, welche man in Absicht auf den Körper von allen zur Gesundheit und Erhaltung der Kräfte abzielenden Leibesübungen erwartet« (ebd., S. 235). Gleichzeitig kann die Kunst so zur Kritik der übersteigerten Empfindsamkeit dienen, indem sie eine »gute Mischung herrschender Empfindungen« (Sulzer: Art. *Empfindung* [s. Anm. 15], S. 55) im Gemüt herstellt und damit einen »wol gemäßigten Grad der Empfindsamkeit« (ebd.).

»psychologischen Sinn«, die der deutlichen Erkenntnis entgegengesetzt sind und den Empfindenden direkt auf sich selbst, nicht auf Äußeres verweisen – also im Sinne der Ausdruckskunst. Ihnen im Wert übergeordnet ist jedoch die Empfindung im »moralischen Sinn«, »ein durch Wiederholung zur Fertigkeit gewordenen Gefühl«, das zur Quelle von moralischen Handlungen wird und der eigentliche Endzweck der Idealkunst ist.⁷⁵ Ebenso entstünden aus verschiedenen Arten des dichterischen Genies sowie in Abhängigkeit von der jeweiligen »Stimmung« oder »poetischen Laune«⁷⁶ des Dichters unterschiedliche Genres, die damit als eine Art psychologisch basierte Formkategorien aufgefasst werden können.

Schließlich erklärt sich aus der Vermögensgewichtung auch die besondere Wichtigkeit des Stoffes der Dichtung für Sulzer. Wie nur die authentische, selbst erlebte Empfindung zu einer lebhaft wirksamen Form der Ausdrucksdichtung führen kann, so ermöglicht nur die ästhetische Vollkommenheit und philosophische Richtigkeit bzw. Wahrheit der erkannten Gegenstände die höchste Form der Idealdichtung, die sich ja an diesen Gegenständen entzünden muss, da ihr durch ihre reine Vorstellungsbezogenheit keine Antriebskraft zukommt. Sulzer trägt seine diesbezügliche Argumentation vor allem im Artikel *Wahrheit* vor. »Wahrheit« sei das höchste geistige Gut des Menschen; die Kunst könne zwar nichts zu ihrer Entdeckung beitragen, alles jedoch zu ihrer Verbreitung, indem sie sie »fühlbar« macht.⁷⁷ Dabei sei es die größte Leistung und gleichzeitig das größte Verdienst der Kunst, »schwere, sehr verwinkelte Begriffe« oder »schwer zu entdekkende Wahrheiten [...] leicht und einleuchtend«⁷⁸ darzustellen; nur für sie lohne sich sozusagen die ganze künstlerische Mühe, nur sie geben im kantischen Sinn viel zu denken. Daraus ergibt sich eine Art kategorischer Imperativ für den Künstler, der sich bei jedem Werk fragen müsse:

Wozu wird das, was du ändern so lebhaft in den Geist und in die Phantasie einprägest, dienen? [...] welchen nützlichen Begriff werden sie sich nun lebhafter vorstellen, welche heilsame Empfindung, wird ihnen gewöhnlicher werden?⁷⁹

Wiederum stößt sich diese Auffassung sehr stark an unserem Autonomie-Begriff der Kunst;⁸⁰ und wiederum macht sie perfekten Sinn innerhalb von Sulzers Konzept, und zwar in produktions- wie in rezeptionsästhetischer Hinsicht: Denn zur wahrhaften Produktivität wird das Genie nur durch wahrhaft große Dinge entzündet (wozu sollte man sich für Irrtümer, Belanglosigkeit

⁷⁵ Eine weitere Untergliederung bietet der Artikel *Erdichtung* an, in dem Sulzer zwischen einer sozusagen pragmatisch-historischen Dichtkunst unterscheidet, die vor allem im epischen und dramatischen Gedicht wirklichkeitsnah und wahrscheinlich ausgeprägt ist; einer Phantasiekunst, in der auch nichtmenschliche Wesen auftreten, denen aber menschliche Handlungen zugeschrieben werden (z. B. im Märchen, in der Satire); und schließlich einer Kunst, die die »wirklich vorhandene Geisterwelt« (Sulzer: Art. *Erdichtung* [s. Anm. 15], S. 83) in sichtbare, körperliche Dinge verwandelt (das Muster hierfür ist die »Heilige Poesie« Klopstocks).

⁷⁶ Sulzer: Art. *Gedicht* (s. Anm. 15), S. 324.

⁷⁷ Sulzer: Art. *Wahrheit* (s. Anm. 15), S. 719.

⁷⁸ Ebd., S. 720.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Exemplarisch dafür ist die Wertung Leos, der die Ursache für die Kopplung von Ästhetik und Ethik in der Psychologie Sulzers sieht: »Auf der Grundlage dieser Psychologie konnte er die für uns heute fast unbegreifliche Vermischung ethischer und ästhetischer Motive für gerechtfertigt, sogar für wissenschaftlich notwendig halten« (Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* [s. Anm. 1], S. 26).

ten oder Phantasmen begeistern?); und eine lebhaftere Wirkung auf die Empfindung ist nur gerechtfertigt, wenn sie gleichzeitig moralischen Wert hat (denn wozu sollte man das Laster oder die Indifferenz propagieren?).

3. Dichtung, Natur und Kultur – Zur Natur als Vorbild von Produktivität

Tatsächlich funktioniert diese platonisch anmutende Kopplung des ›Schönen-Wahren-Guten‹⁸¹ bei Sulzer nur auf der Grundlage seines weiterhin von der Physikotheologie bestimmten harmonistischen Naturbildes. Doch selbst dieses erhält von fern eine anthropologische Färbung:

Nun ist zwischen den in der Natur vorhandenen Dingen und dem menschlichen Gemüth eine so genaue Harmonie, als zwischen dem Element, darin ein Thier zu leben bestimmt ist, und dem Bau seines Körpers; die Natur hat unsere Sinnen, und die Empfindsamkeit daraus alle Begierden entstehen, nach den in der Schöpfung vorhandenen Gegenständen, die uns interessieren sollten, genau abgepasst; und wir haben kein Gefühl, als für die Dinge, die von der Natur selbst für uns gemacht sind.⁸²

Zwar gibt es also eine Art prästabilisierte Harmonie zwischen den menschlichen Sinnen, Empfindungen und Bedürfnissen und den natürlichen Gegenständen.⁸³ Diese jedoch wird, etwas anachronistisch gesprochen, eher darwinistisch als theologisch begründet: Der Mensch ist eben genau wie ein Tier perfekt durch seine sinnliche und psychische Grundausstattung – und nicht etwa durch seinen Verstand oder seine Vernunft – an seinen natürlichen Lebensraum, sein Habitat, angepasst; nur ist diese natürliche Anpassung nicht ein Werk evolutionärer Selektion, sondern Teil des göttlichen Weltentwurfs.⁸⁴ Aus dieser prästabilisierten Harmonie resultieren auch direkt die Schönheit, Wahrheit und Vollkommenheit der Natur. Sie ist nichts anderes als »die höchste Weisheit selbst«, die »überall ihren Zweck auf das Vollkommenste erreicht«;⁸⁵ sie »handelt nie ohne genau bestimmte Absicht«;⁸⁶ sie »beobachtet [...] überall eine so vollkomme-

⁸¹ Wahrscheinlich vermittelt über das platonische Schönheitskonzept bei Shaftesbury, vgl. dazu Gross: *Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«* (s. Anm. 11), S. 12. Vgl. auch Sulzer: Artikel *Kraft* (s. Anm. 15), S. 66: »Der große Verstand allein, kann den Philosophen und den zu Ausrichtung der Geschäften brauchbaren Mann ausmachen; der Geschmack am Schönen allein, macht den angenehmen Mann; das Gefühl des Guten den guten Mann; aber alles zusammen verbunden macht die Grundlage zum Künstler aus.«

⁸² Sulzer: Art. *Natürlich* (s. Anm. 15), S. 512.

⁸³ Eine ähnliche Abhängigkeit besteht auch zwischen der Harmonie der Seele im Autor (die seine Moralität garantiert) und der Harmonie des Werkes: »Denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Dissonanz und Disproportion aus« (Sulzer: Art. *Dichter* [s. Anm. 15], S. 613).

⁸⁴ Man könnte hier eine Variante des modernen »anthropischen Prinzips« sehen; vgl. dazu Dirk Evers: *Raum. Materie. Zeit*. Tübingen 2000: Nach Carter (1975) besagt das AP, »daß die Welt so beschaffen ist, wie sie ist, um unsere Existenz zu ermöglichen. Es fordert einen notwendigen Zusammenhang zwischen der Einrichtung des Universums und der Möglichkeit unserer Existenz als Beobachter« (ebd., S. 245).

⁸⁵ Sulzer: Art. *Natur* (s. Anm. 15), S. 507.

⁸⁶ Ebd., S. 508.

ne Uebereinstimmung alles Aeüßerlichen mit dem innern Charakter der Dinge«;⁸⁷ sie ist deshalb »die einzige Lehrerin« für den »nachdenkenden Künstler«.⁸⁸

Inwiefern jedoch ist eine derart teleologisch-idealisierte Natur ein Vorbild für den Künstler? Dass der Künstler selbst zu großen Teilen ein Naturprodukt ist, wurde bereits gezeigt; noch einmal in einer bündigen Formulierung: »Die zur Kunst nöthigen Talente und die Empfindsamkeit, sind ein unmittelbares Werk der Natur.«⁸⁹

Die Natur gibt dem Künstler seine spezifische Vermögensmischung, seine Stimmungen und Temperamente, sogar sein Genie; sie gibt ihm die poetisch-rhythmische Sprache als natürliche Ausdrucksform der Begeisterung⁹⁰ sowie die persönliche Ausdrucksweise;⁹¹ und die »Stimme der Natur« im Künstler spricht weit richtiger und deutlicher als alle nur »willkürlichen Regeln«.⁹² Gleichzeitig jedoch verwirft Sulzer energisch das in der ästhetischen Tradition seit Aristoteles beinahe unwidersprochene (jedoch vielfach anders gedeutete) Mimesis-Prinzip⁹³: Nicht Naturnachahmung im materiellen Sinn sei der Zweck der Kunst – sonst sei sie nichts als plumpe Nachäffung oder ein sinnloses Kinderspiel⁹⁴ –, sondern Nachahmung ihrer Regeln, Gesetze und Vorgehensweisen. Zwar seien auch die Gegenstände der Natur ein unerschöpfliches »Magazin«,⁹⁵ aus dem die Dichtung schöpfen könne und müsse. Wichtiger ist jedoch die Nachahmung des »Verfahrens der Natur«,⁹⁶ und zwar vor allem in psychologischer und ästhetischer Hinsicht: Wie die Natur durch »Vergnügen« und »Mißvergnügen« in moralischer Weise auf die Menschen wirke, soll der Dichter mit seinem Werken wirken; wie sie überall den ästhetischen Prinzipien von möglichster Proportionalität und Symmetrie zur Erreichung eines »vollkommensten Ebenmaaßes«⁹⁷ folgt, soll auch der Dichter dem Kunstwerk diesen Zustand ästhetischer Vollkommenheit verleihen: »Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhängend und wahr seyn.«⁹⁸

Trotz der plakativen Ablehnung einer bestimmten, stärker inhaltlichen Interpretation der aristotelischen Mimesis-Lehre bleibt die Natur bei Sulzer in ihrer Vorbild-Funktion für die Ästhetik unberührt. Sie ist aber nicht mehr die Vernunftnatur einer rationalistischen *natura naturata* und noch nicht als *natura naturans* das Paradigma für absolut gesetzte Produktivität schlechthin gedacht – obwohl Sulzer sein Konzept des Ideal-Künstlers in die gleiche mythologische Figur wie

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 509.

⁹⁰ Vgl. dazu Sulzer: Art. *Dichter* (s. Anm. 15), S. 609.

⁹¹ Vgl. Sulzer: Art. *Poetisch, Poetische Sprache* (s. Anm. 15), S. 707: Die Ausdrucksweise ist ebenfalls abhängig vom »dauernden Gemüthscharakter« sowie dem »vorübergehenden launigen oder leidenschaftlichen Zustand«.

⁹² Sulzer: Art. *Natur* (s. Anm. 15), S. 509. Vgl. auch Sulzer: Art. *Regeln, Kunstregeln* (s. Anm. 15), S. 76: Der Künstler muss keine Kenntnisse der theoretischen Ästhetik haben, diese liegt vielmehr »eingewickelt in dem Kopf des guten Künstlers [...] wie die künftige Pflanze in ihrem Saamenkorn«.

⁹³ Vgl. van der Zande: *Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1), S. 89.

⁹⁴ Vgl. auch Sulzer: Art. *Nachahmung* (s. Anm. 15); das Spiel ist hier im Gegensatz zu Schiller noch eindeutig negativ konnotiert.

⁹⁵ Sulzer: Art. *Natur* (s. Anm. 15), S. 507.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 508.

⁹⁸ Ebd., S. 511.

wenig später der junge Goethe projiziert: »Denn ein solcher Dichter ist in der That ein anderer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter.«⁹⁹

Deutlich sind zwar noch die Wurzeln dieses Naturbildes in der vollkommenen Allnatur der Physikotheologie zu erkennen. Aber diese werden nun anthropologisch unterfüttert: Gott hat den Menschen nicht so vollkommen geschaffen, damit er ihn preisen kann, sondern hat ihn physisch und psychisch so konstruiert, dass in seiner Natur – in seiner Sinnlichkeit und seinen Bedürfnissen – die Möglichkeiten seiner Glückseligkeit angelegt sind. Diese prästabilisierte Harmonie zwischen den menschlichen Glücksbedürfnissen auf der einen und deren Erfüllungsmöglichkeiten auf der anderen Seite bringt der Künstler zum Ausdruck und ermöglicht dadurch dem Menschen erst die Empfindung seiner Glückseligkeit. Entfernt er sich jedoch von dieser Natur – sei es in der Wahl der Gegenstände, der Art der Darstellung oder den Wirkungsabsichten –, wird daraus niemals ein wahrhaft schön zu nennendes Kunstwerk entstehen können.

4. Grundriss einer Populärästhetik auf anthropologischer Basis

Vielleicht lässt sich die Besonderheit von Sulzers »Populärästhetik« am besten von den Vorwürfen her erschließen, denen sie im Verlauf ihrer Rezeption schon sehr bald ausgesetzt war und die ich anfangs bereits angesprochen habe.¹⁰⁰

Ein Hauptansatzpunkt der Kritik war die Lexikonform, die den wissenschaftlichen und philosophischen Maßstäben der systematischen Durchdringung und bündigen Darstellung einer Grundlagenwissenschaft nicht genüge.¹⁰¹ Dagegen ist zu sagen, dass das Genre zumindest die Vorteile der leichteren Zugänglichkeit und damit Benutzerfreundlichkeit hatte: Jeder Leser konnte dort einsteigen, wo es ihn interessierte, und sich von dort aus sozusagen »verlinkt« von Thema zu Thema hangeln. Eine gewisse innere Konsistenz konnte sich dabei, auch das versuchte mein Vortrag am Beispiel der Produktionsästhetik zu zeigen, durchaus ergeben. Zudem

⁹⁹ Sulzer: Art. *Dichter* (s. Anm. 15), S. 613.

¹⁰⁰ Vgl. zur Rechtfertigung der Verdienste auch Gross: *Sulzers »Allgemeine Theorie der Schönen Künste«* (s. Anm. 11): Die *Allgemeine Theorie* schaffe erstmals eine ästhetische Theorie für alle Kunstgebiete und geben diesen eine gemeinsame Grundlage; sie sei nicht nur für die Elite der Kenner geschrieben, sondern behandle die Kunst als »Volksgut« (ebd., S. 94); sie biete eine »Fülle feinsinniger Einzelbeobachtungen« (ebd.); sie sei sowohl für Kant wichtig geworden – im Blick auf die Rolle des Geschmacks in der *Kritik der Urteilskraft* und durch die Idee der Interesselosigkeit (ebd., S. 96f.) – als auch für Schiller – als Wegweiser zur ästhetischen Erziehung und den Konzepten der energischen und schmelzenden Schönheit (ebd., S. 101f.).

¹⁰¹ Z. B. Goethe: *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* (s. Anm. 3), S. 22: »Da wir nun aber gar die Grundsätze, worauf sie gebaut ist, den Leim, der die verworfnen Lexikonglieder zusammenkleben soll, untersuchen, so finden wir uns in der Meinung nur zu sehr bestärkt: hier sei für niemanden nichts getan als für den Schüler, der Elementa sucht, und für den ganz leichten Dilettante nach der Mode«. Vgl. auch van der Zande: *Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1): Das Lexikonformat fördere die selektive Nutzung und damit Mißverständnisse (ebd., S. 87). Leo hingegen rechtfertigt die »systematische Unzulänglichkeit«: »Mag man nun den Maßstab des Ästhetikers, des Psychologen, des Pädagogen, des Kritikers, des Populärphilosophen an dieses Werk legen: man wird es überall unzureichend finden, weil es von vornherein keinem dieser Standpunkte ganz gerecht werden konnte« (Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* [s. Anm. 1], S. 35).

profitiert das Werk auch von dem damit verbundenen, modern gesprochen: »interdisziplinären« Zugriff, der Theoreme von Anthropologie, Philosophie und Geschichte mit (wenn auch selten) anwendungsorientierten Fragen zusammenstellte, sowie der Berufung auf die eigene Erfahrung und den *common sense*. Kurz gesagt: Als populärästhetische Schrift ist die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* selbstverständlich eklektizistisch angelegt und allgemeinverständlich formuliert – mit all dem damit, je nach Perspektive, verbundenen Vor- und Nachteilen.

Weitere Kritikpunkte waren der Intellektualismus¹⁰² bzw. die anfangs schon erwähnte Praxisferne und Unerfahrenheit des Autors.¹⁰³ Dagegen wäre vorzubringen, dass Sulzer zum ersten zumindest reichlich über Rezeptionserfahrungen im Umgang mit Kunstwerken sowie zum zweiten über umfangreiche Kontakte zu berühmten Dichtern seiner Zeit verfügte – was unter Umständen schon mehr ist, als man über Kant in dieser Hinsicht sagen konnte. Jedenfalls verhinderte die Praxisferne sicherlich ein Ausschweifen in zu technische Sachverhalte und die Subtilitäten des Insiderwissens; wie auf der anderen Seite das nur dann und wann durchscheinende Gelehrtentum zwar eine gewisse Solidität des Argumentierens und Darlegens gewährleistete, nicht aber in Jargon und Begriffshuberei mündete. Tatsächlich führt Sulzers Grundüberzeugung, dass in jedem Mensch ein Künstler schläft – wenn auch vielleicht kein genialer –, genauso zu der Konsequenz, dass jeder Mensch über die Künste schreiben kann – bei einem gewissen allgemeinen Grad an Rezeptionserfahrung, philosophischer Reflexion und Beherrschung von literarischen Darstellungstechniken. Auch das ist natürlich ein Grundsatz der aufklärerischen Populärphilosophie: *Sapere aude!* – und das auch in Fragen der Ästhetik.

Der inhaltlich wohl schwerwiegendste Vorwurf ist die von Sulzer propagierte Fremdbestimmung der Kunst als Magd der Philosophie, deren moralische Wahrheiten sie »nur« zu veranschaulichen und eben fühlbar zu machen habe;¹⁰⁴ in Schillers Worten:

Den Menschen moralisch auszubilden und Nationalgefühle in dem Bürger zu entzünden, ist zwar ein sehr ehrenvoller Auftrag für den Dichter, und die Musen wissen es am besten, wie nahe die Künste des Erhabenen und Schönen damit zusammenhängen mögen. Aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen. Die Dichtkunst führt bei dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus, und man könnte kein ungeschickteres Werkzeug erwählen, um einen einzelnen Auftrag, ein Detail, gut besorgt zu sehen. Ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur, und bloß, insofern sie auf den Charakter einfließt, kann sie auf seine einzelnen Wirkungen Einfluß haben.¹⁰⁵

¹⁰² Joseph von Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. In: ders.: *Werke*. Hg. von Jost Perfahl. München 1970ff., Bd. 3, S. 724: »Nebenher lief auch noch, von Sulzer her, eine Nützlichkeits-theorie durchs Land, ja sogar über die Kanzeln; nicht etwa von dem, was zum ewigen Leben, sondern was für des Leibes Notdurft nützlich ist, von Sparsamkeit, Runkelrüben und Kartoffelbau. [...] Solcher Philister aber wußte dann freilich mit der Poesie ebensowenig anzufangen als die Poesie mit ihm, und in dieser Verlegenheit verfiel er darauf, mit dem bloßen Verstande zu dichten.«

¹⁰³ So Goethe: *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* (s. Anm. 3), S. 22f.: »Wer von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse sie lieber. Warum sollte er sich damit beschäftigen? Weil es so Mode ist? Er bedenke, daß er sich durch alle Theorie den Weg zum wahren Genuß versperrt, denn ein schädlicheres Nichts als sie ist nicht erfunden worden.«

¹⁰⁴ So van der Zande: *Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1), S. 87: Das Werk sei meist von der Forschung »watered down to some vague connection between ethics and aesthetics, and accordingly dismissed«.

¹⁰⁵ In: Friedrich Schiller: *Über das Pathetische* (s. Anm. 2), S. 535.

Trotz aller modernen Kritik an der klassischen Autonomieästhetik hat sich deren Grundaxiom von der Eigengesetzlichkeit der Kunst doch so weit durchgesetzt, dass es beinahe schwerfällt, sich einen Moment davon zu distanzieren, indem man sich den Anachronismus ins Bewusstsein ruft: Sulzer wusste nichts von einer Autonomiepoetik.¹⁰⁶ Er hatte sich gerade erst mit den fortschrittlicheren seiner Zeitgenossen von der Regelpoetik und der Gelegenheitspoesie emanzipiert und versuchte nun, der noch relativ jungen Disziplin der Ästhetik einen bleibenden wissenschaftlichen Rang und den Künsten eine wichtige gesellschaftliche Funktion zuzuordnen – es geht ihm also durchaus um Legitimation. Dabei bedient er sich anthropologischer und psychologischer Theoreme der Zeit, die selbstverständlich für ihn auch im Reich der Künste ihre Geltung haben.¹⁰⁷ Dabei konnten aber moralische Aspekte nicht einfach außen vor gelassen werden, und zwar aus zwei Gründen. Der erste ist philosophischer Natur: Wenn das Schöne und das Gute, platonisch gedacht, nur andere Ausdrucksformen des Wahren sind, ist eine Trennung *per se* ausgeschlossen, weil nicht sachgerecht. Der zweite ist eine Frage der Legitimationsstrategie und damit politischer Natur: Moralische Verbesserung des Menschen war für die Aufklärung der Schlüssel zu jeglichem gesellschaftlichen, politischen oder kulturellen Fortschritt; wenn man die Künste davon ausgeschlossen hätte, hätte man sich selbst disqualifiziert. Der Trick war gerade, sie zum Hauptverantwortlichen dafür zu erklären!

Letztlich zeigt sogar das obige Schiller-Zitat, wie sehr auch Schiller in dieser aufklärerischen Auffassung von Kunst steht: Ein moralisches Anliegen ist für ihn immerhin »mittelbar« »ganz vortrefflich« – was sein eigenes Projekt der ästhetischen Erziehung, das in so vielem von Sulzer profitiert hat, demonstriert. Meint Sulzer aber tatsächlich, moralische Verbesserung sei der primäre und unmittelbar zu erreichende Zweck der Kunst? Geht es nicht auch ihm eher darum, auf den menschlichen »Charakter« in seiner »Totalität«, und dabei, ganz genauso wie Schiller, vor allem über die Empfindungen zu wirken? Zweifellos ist Sulzers Modell ästhetischer Erziehung einfacher und direkter als das Schillersche mit seinen komplizierten philosophischen Antinomien und ausgeklügelten Wechselwirkungen; aber es ist auch nicht einfach didaktisch im Sinne einer Gottschedschen Fabel mit einer ablesbaren Moral und einer daraus zu deduzierenden Verhaltensregel. Dafür beruht es viel zu sehr auf den dunklen Untergründen der Seele, wie sie sich gerade im Produktionsprozess mit seiner Nähe zu den pathologisch verstandenen Phänomenen von Traum und Schwärmerei äußern. Sulzers Populär-ästhetik hat ein anthropologisches

¹⁰⁶ Vgl. z. B. Maurizio Pirro: *Sulzers Physik der Seele und die Dramentheorien Schillers*. In: *Zeitschrift für Germanistik* XVI (2006), S. 314–323. Er setzt das Autonomiepostulat einfach als eine Art Naturgesetz voraus: »Es steht außer Zweifel, dass sich Sulzer bei all dem Emotionalismus, der seinen ästhetischen Ansichten innewohnt, von der Dominanz einer sittlichen Absicht in seiner Darstellung der Wirkung eines Kunstobjekts in der Tat nie löst« (ebd., S. 319). Hingegen weist Anna Tumarkin zu Recht auf die zeitliche Abfolge hin: »Wer sich an der moralisierenden Tendenz dieser Ästhetik stößt, mag bedenken, daß aus solchem Moralisieren die moderne Ästhetik überhaupt erst hervorgegangen ist« (Tumarkin: *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer* [s. Anm. 12], S. 27).

¹⁰⁷ Und das auch unabhängig von seinem wohl wirklich etwas veralteten Naturbild, das der junge Goethe in seiner Rezension so wirkungsvoll demonstrierte: »Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt, nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und böß, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existierend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel; sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten« (Goethe: *Die schönen Künste in ihrem Ursprung* [s. Anm. 3], S. 25).

Fundament. Das Wissen vom Menschen zeigt sich hier einmal mehr als eine aufklärerische Grundlagenwissenschaft, die verschiedene Diskurse verknüpft und dadurch neue Erkenntnisse ermöglicht, auch in ästhetischer Hinsicht.

Gedruckt, erweitert, nachgedruckt, verkauft und auch gelesen wurde die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* schließlich unabhängig von der Kritik lange und ausgiebig;¹⁰⁸ davon zeugen bekannte Rezeptionsdokumente, wie ihr unvermutetes Auftauchen mitten im 19. Jahrhundert in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich*. Aber auch das mildere Urteil des späten Goethe über den im jugendlichen Übermut so verunglimpften Sulzer weist in die Richtung einer weder schulphilosophisch abzuurteilenden noch vom Standpunkt des Praktikers naserüpfend zu verwerfenden, sondern innerhalb ihres eigenen Anspruchs gerechtfertigten Popular-ästhetik. In der *Italienischen Reise* wird er rückblickend schreiben:

Welch ein Unterschied ist nicht zwischen einem Menschen, der sich von innen aus aufbauen [dem jungen Genie Goethe, J.H.], und einem, der auf die Welt wirken und sie zum Hausgebrauch belehren will [dem Aufklärer Sulzer, J.H.]! Sulzers Theorie war mir wegen ihrer falschen Grundmaxime immer verhaßt, und nun sah ich, daß dieses Werk noch viel mehr enthielt, als die Leute brauchen. Die vielen Kenntnisse, die hier mitgeteilt werden, die Denkart, in welcher ein so wackrer Mann als Sulzer sich beruhigte, sollten die nicht für Weltleute hinreichend sein?¹⁰⁹

¹⁰⁸ So unterscheidet van der Zande zu Recht zwischen den Rezensionen und der Publikumsreaktion (vgl. Zande: *Sulzer's »Allgemeine Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1), S. 97); ebenso Leo: *Zur Entstehungsgeschichte der »Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* (s. Anm. 1), S. 12: »So wenig sie in die Tiefe gedrungen sein mag – eine erstaunliche Breite der Wirksamkeit ist ihr nicht abzusprechen«; er gibt auch weitere Beispielen von Künstlerzeugnissen sowie Übersetzungen und Wirkungen in anderen Ländern (ebd.).

¹⁰⁹ Eintrag vom 15. März 1787 in Caserta. In: Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise. Zweiter Teil. Neapel*. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe*. Hg. von Erich Trunz. Hamburg 1988, Bd. 11, S. 207.