

## Ästhetikgeschichte

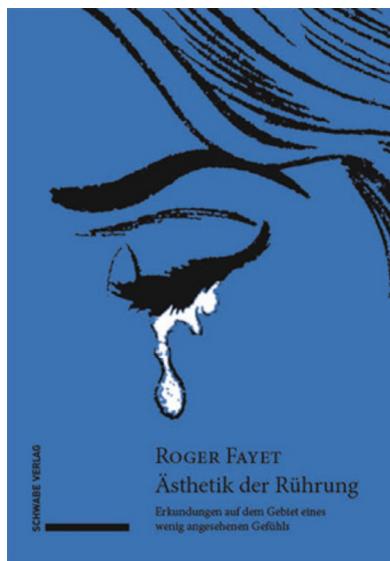
# Seelenmassage oder Antriebskraft? Rührung zwischen Ästhetik, historischer Emotionsforschung und Kunstgeschichte

Roger Fayet  
**Ästhetik der Rührung. Erkundungen auf dem Gebiet  
eines wenig angesehenen Gefühls.** Basel, Schwabe 2023.  
400 S., 47 Farabb. ISBN 978-3-7965-4813-0. € 48,00

Dr. Dominik Brabant  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München  
d.brabant@zkg.eu

# Seelenmassage oder Antriebskraft? Rührung zwischen Ästhetik, historischer Emotionsforschung und Kunstgeschichte

Dominik Brabant



## Tränenfluss und Tränenlosigkeit vor Greuze

Zuständen der Rührung haftet seit jeher ein zwiespältiger Ruf an: Während sie auf der einen Seite Zeichen einer sensiblen Weltwahrnehmung und einer ausgeprägten Herzensbildung sein können, gelten sie auf der anderen Seite als Symptome von Gefühlsduselei – oder geraten gleich unter Kitschverdacht. Das zeigt auch ein Blick in die Kunstgeschichte: Zu den Topoi der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den Werken von Jean-Baptiste Greuze, dem Maler rührender Genreszenen aus dem bürgerlichen Milieu, zählt die fast zwangsläufige Feststellung einer ausgeprägten Anachronizität seiner Betrachter\*innenansprache. Das heutige Pub-

likum, so liest man immer wieder, sei schlichtweg nicht mehr in der Lage, sich in jenen Zustand der Rührung zu versetzen, den Salonbesucher\*innen vor seinen Werken erlebt haben. Vor Gemälden wie dem 1765 ausgestellten *Mädchen, das über den Tod eines Kanarienvogels weint*, vergossen die damaligen Besucher\*innen noch Tränen. | Abb. 1 |

Am anderen Ende der Skala affektiver Regungen angesichts dieser Werke sind James Elkins beißende Kommentare zu dem ovalen Gemälde anzusiedeln. Sie lassen sich in seinem Buch *Pictures and Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* (New York/London 2001) nachlesen. Dem U.S.-amerikanischen Kunsthistoriker erscheint die Darstellung, in der ein allzu junges Mädchen mit offensichtlich erotischer Anmutung über den Tod seines Kanarienvogels (oder, je nach Interpretation, über ihre verlorene Unschuld) trauert, nur noch als „funny“. So, wie die junge Frau den Kopf betrübt zur Seite neigt, die Augen schließt und die Hand über die eine Gesichtshälfte legt, wirke sie „like a bad poet's idea of how children suffer, or like a spoiled child's notion of genuine grief.“ Ausschlaggebend für Elkins harsches Urteil, das als symptomatisch für ein weitgehend abgeklärtes Verhältnis gegenüber der tränenreichen Kultur des 18. Jahrhunderts gelten darf, ist nicht nur die aus heutiger Sicht theatrale Falschheit der Szene: „she was play-acting, doing everything for effect“. Verstörender noch sei die Tatsache, dass Greuze vor einer Erosierung dieser Adoleszenten nicht zurückschreckte: „The painting is also oddly, inappropriately sexual. She is overattractive for her age, like a preteen fashion model, or like the rouged porcelain



| Abb. 1 | Jean-Baptiste Greuze, *Mädchen, das über den Tod eines Kanarienvogels weint*, 1765. Öl/Lw., 53,3 × 46 cm. Edinburgh, Scottish National Gallery, NG 435 ↗

dolls that are sold in *TV Guide*“ (109) Nun ist Elkins 2001 veröffentlichte Studie selbst schon historisch geworden: Mit einschneidenden geschichtlichen Ereignissen wie dem Anschlag auf das World Trade Center, den Kriegen in Afghanistan, der Ukraine oder jetzt im Nahen Osten, aber auch mit der Durchdringung unseres Alltags durch das Internet und Social Media – und den damit einhergehenden Neumodellierungen unserer Affektkulturen – scheinen wir bereits einer anderen Epoche zuzugehören. Das zeigt sich prägnant, wenn der Kunsthistoriker die Gefühlskultur seiner eigenen Zeit beschreibt, die er als „stoked with irony, banked with lucidity“ (ebd., 128) empfindet – nicht zuletzt in Bezug auf das vorherrschende Kunstverständnis: „Late twentieth-century painting can be ironic, circumspect, involuted, densely intellectual,

deliberately opaque, and even rascally or snide.“ (Ebd., 119) Nun stellt sich für den Schweizer Kunsthistoriker Roger Fayet, der 2023 eine epochen- und gattungsumspannende Ästhetik der Rührung vorgelegt hat, die Frage, ob die vergangenen zwei Jahrzehnte wieder mehr Raum für das Gefühl der Rührung zugelassen haben, in alltäglichen Interaktionen, in philosophisch-ästhetischen Reflexionen und in den Künsten. Allzu weit möchte sich Fayet mit seiner Zeitdiagnose nicht aus dem Fenster lehnen. Seine Intention sei es nicht, mit seinem Buch eine Trendwende hin zu einer neuen Empfindsamkeit auszurufen, denn er ist sich sehr wohl der Tatsache bewusst, dass es sich bei der Rührung um ein Gefühl handelt, das innerhalb der Kunstrezeption wie auch in der ästhetischen Diskussion einen schlechten Leumund hat. Daraus erklärt sich auch der fast entschuldigende Untertitel seines Buches, das er als *Erkundungen auf dem Gebiet eines wenig angesehenen Gefühls* verstanden wissen will. Aber im Schlusswort seiner umfangreichen Studie diagnostiziert er dann doch eine gegenwärtig anwachsende Offenheit für emotionale Affizierungen. Sogar eine „Rehabilitation“ von Rührung im Sinne einer „intendierte[n] oder zumindest akzeptierte[n] Wirkung von Kunstwerken“ (370) sei in Sichtweite geraten. Dahinter stehe einerseits eine spürbar anwachsende Müdigkeit gegenüber einer lange vorherrschenden postmodernen Zitatkultur und ironischen Weltaneignung. Andererseits haben Teilbereiche der Gegenwartskunst die für die Postmoderne so charakteristische „emotionale Enthaltsamkeit“ hinter sich gelassen. Die lange Zeit vorherrschende „Furcht vor Distanz- und damit einhergehendem Souveränitätsverlust“ (372) des Subjekts scheine allmählich überwunden.

## Emotionsforschung: (kunst-)historisch, ästhetikgeschichtlich

Insgesamt schreibt sich Fayets Studie in ein seit den 1990er Jahren anhaltendes Interesse für die Verflechtungen von Empfindungen, Gefühlen, Emotionen und affektiven Zuständen mit künstlerisch-literarischen Artefakten ein. Häufig wurde diese Forschungsrich-

tung als *emotional* oder *affective turn* bezeichnet. Diese kultur- und naturwissenschaftliche Trendwende, wie auch die Ausstellung *Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle* im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster (2020/21) zeigte, ist seit längerem in der Kunsthistorik angekommen. Im deutschsprachigen Raum hat vor allem die Historikerin Ute Frevert zahlreiche Publikationen zur Geschichte der Gefühle vorgelegt, zuletzt mit einem Glossar, das *Mächtige Gefühle. Von A wie Angst bis Z wie Zuneigung* durchdekliniert und sich zugleich als eine *Deutsche Geschichte seit 1900* (Frankfurt a. M. 2020) begreift. Frevert legt den Akzent vor allem auf die gemeinschaftsstiftende Dimension der Gefühle: „Sie fügen sich zu sozialen Mustern und gehorchen impliziten und expliziten Regeln. Sie lassen sich synchronisieren.“ (Ebd., 22)

Für die Kunstgeschichte war ein umfangreicher Band mit dem Titel *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, der von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus herausgegeben wurde, eine wichtige Wegmarke (Berlin 2004). Neben erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, historischen und anthropologischen Bestimmungen und ästhetischen Theorieentwürfen wurden hier Kunstwerke und die sie begleitenden (oder formenden) Diskurse auf ihre emotionalen Prägungen hin befragt – von der Emotionskontrolle in der griechisch-römischen Kunst und Kultur über die Dialektik von Schrecken und Erhabenheit im 18. Jahrhundert bis hin zu Kategorien wie Stimmung in der Malerei Georges Seurats oder Erschütterung im Kino. Das Gefühl der Rührung stand hier nicht explizit im Mittelpunkt der Betrachtungen. Eine (von Fayet nicht angeführte) literaturwissenschaftliche Studie von Caroline Torra-Mattenklotz konzentriert sich hingegen explizit auf die ästhetische Diskussion über Rührung und ihre metaphorologischen Implikationen im 18. Jahrhundert. Torra-Mattenklotz geht es um jene Theorien, die „das gesamte Bedeutungsspektrum des ästhetischen Begriffs ‚Rührung‘“ betreffen, wobei sie den Begriff in einem dichten Netzwerk benachbarter Konzepte verortet und zugleich in seiner ästhetikgeschichtlichen

Eigenständigkeit zu konturieren bestrebt ist: „Der ästhetische Diskurs über Rührung [...] thematisiert eine elementare Form physischen und psychischen Erlebens, die an den diversen ästhetischen Spezialkategorien (dem Schönen, dem Erhabenen, dem Wunderbaren etc., aber auch dem Rührenden im engeren Sinne) partizipiert, ohne mit irgend einer von ihnen identisch zu sein.“ (*Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert* [Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 104], München 2002, 15)

Fayet wählt jedoch nicht den Weg einer durchgehend philologischen Rekonstruktion ästhetischer Debatten, sondern versucht im Sinne der titelgebenden Erkundung möglichst unterschiedliche Puzzleteile zu Phänomenen, Diskussionen oder Effekten der Rührung zusammenzutragen. Diese werden in einer gut lesbaren Sprache analysiert. Dem Autor gelingt es, höchst diverse Erscheinungen unter dem Paradigma der Rührung zusammenzuführen. Dadurch werden historische Kontinuitäten erkennbar, selbst in Epochen, die man für gewöhnlich nicht mit einer sentimentalnen Kunstkonzeption assoziieren würde.

## Rührung im Spiegel der Jahrhunderte

Fayets Buch, das aus einer Vorlesung hervorgegangen ist, nimmt sich in 13 Kapiteln (und zusätzlich einem Einleitungskapitel sowie Schlussüberlegungen) künstlerischer Erscheinungsformen und theoretischer Reflexionen der Rührung an. Die Einleitung dient der Klärung der Herangehensweise an das Phänomen im diachronen Gang durch die Jahrhunderte, wobei der Autor keine lückenlose Entwicklungsgeschichte anstrebt. Zunächst werden Definitionen und Abgrenzungen der unterschiedlichen Begriffe und ihrer etymologischen und semantischen Kontexte (Gefühl, Emotion, Affekt, Stimmung, Leidenschaft, Neigung, Erregung, Empfindung sowie Pathos) vorgenommen. Anschließend umkreisen Fayets Analysen zunächst die Nike von Samothrake, deren Rezeptionsgeschichte immer wieder Zeugnisse der Rührung aufweist – oftmals aufgrund der von Besucher\*innen

des Louvre wahrgenommenen Spannung zwischen der heroischen Wirkung dieser überlebensgroßen Figur und ihrem fragmenthaften Zustand. Nachfolgend richtet sich der Blick auf die antike Philosophie (etwa mit Blick auf Platons *Phaidon* oder Aristoteles Katharsis-Begriff) und die ersten Versuche einer Systematisierung und Reflexion der Darstellbarkeit des Gefühlshaushalts in Mittelalter und Früher Neuzeit, beispielsweise bei Thomas von Aquin, in Leonards *Traktat von der Malerei*, bei Charles Le Brun sowie in der Kritik seiner ‚Grammatik‘ der darstellbaren Emotionen durch Autoren wie André Félibien, Roger de Piles oder den Abbé du Bos.

Es sollte aber bis zum 18. Jahrhundert dauern, bis die eigentliche Konjunktur einer Ästhetik der Rührung einsetzte, und zwar bei Autoren wie Johann Georg Sulzer, Immanuel Kant oder Friedrich Schiller. Weiter wird die Karriere der Rührung vom 19. bis ins 21. Jahrhundert verfolgt. Mit der Debatte um den Kitsch bei Fritz Karpfen, Norbert Elias, Hermann Broch, Clement Greenberg und Theodor W. Adorno wird dargelegt, wie eine „Kritik an einer ‚falschen‘ Art der Rührung und an den Werken, die sie erzeugen, [...] in das Gravitationsfeld eines Neologismus“ geraten ist, „um den sich in der Folge ein anhaltender theoretischer Diskurs“ (298) entsponnen hat.

Auf dieser Ebene der philosophisch-ästhetischen sowie kulturtheoretischen Diskussion ließe sich Fayets *Ästhetik der Rührung* mit anderen Unternehmungen vergleichen, die Reflexionen zu einzelnen Emotionen in ihrer historischen Ausfaltung verfolgt haben, so z. B. Winfried Menninghaus‘ Studie *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung* von 1999.

Darin hat der Literaturwissenschaftler die Ambivalenz dieses Gefühls in einer Reihe von historischen Fallstudien untersucht, etwa mit Blick auf die „Konstruktion des idealschönen Körpers“ in der Klassik des 18. Jahrhunderts, die „Poesie der Verwesung“ in der Romantik, die „Psychoanalyse des Stinkens bei Freud“, die Debatten um „heiligen Ekel“ bei Jean-Paul Sartre oder das Abjekte bei Julia Kristeva. Aus einer literaturwissenschaftlich-anthropologischen sowie medienhistorischen Perspektive wurde die Emoti-

onsforschung durch Albrecht Koschorke Studie über *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts* (München 2003) bereichert. Koschorke rekonstruiert darin, wie sich im Zuge einer umfassenden Alphabetisierung im 18. Jahrhundert sowie der damit einhergehenden Briefkultur neuartige Formen der schriftgeleiteten Subjektivierung Bahn brechen konnten. Je mehr das Innenleben bei diesem Wandel der Körperforschungen vom Humoralleib zum nervengesteuerten Komplex in das Distanzmedium der Schrift verlagert wurde, desto stärker wurde es im Gegenzug emotional belegt: Statt Tränen floss nun vermehrt Tinte; jedoch war diese ihrerseits erhitzt, wie man der gefühlsbetonten Rhetorik der von Koschorke in den Blick genommenen Texte entnehmen kann.

Fayet hingegen setzt sich mit seiner Ästhetik ein weiter gespanntes Ziel: Nicht nur richtet er den Blick auf philosophische, ästhetische und literarisch-theoretische Reflexionen, sondern er verfolgt darüber hinaus Strategien und Effekte der Erzeugung von Rührung in ganz unterschiedlichen Kunstgattungen. So werden Momente der Rührung in der antiken Literatur untersucht (etwa in der *Ilias* oder der *Odyssee*). Im Kapitel *Im Angesicht des toten Kindes* wird ein umfangreicher Gedichtzyklus von Friedrich Rückert mit dem Titel *Kindertodtenlieder* und dessen musikalische Verarbeitung zum Liederzyklus bei Gustav Mahler analysiert. Auch widmet der Autor ein Unterkapitel einer Reihe von Gemälden von Albert Anker, in denen sich der Künstler mit der tragischen Verlusterfahrung des Todes seines eigenen Kindes auseinandergesetzt hat. | Abb. 2 |

Sie scheinen prädestiniert, beim damaligen und heutigen Publikum Reaktionen der Rührung hervorzurufen. Schließlich wird in einem weiteren Kapitel das *Disabled Theater* von Theater HORA und Jérôme Bel vorgestellt, in dem Schauspielerinnen und Schauspieler mit geistiger Behinderung aufgetreten sind. Wie Fayet berichtet, haben die Aufführungen beim Publikum nachweislich zu emotionalen Reaktionen der Rührung geführt. Der Autor geht auch auf milieu- und kulturbedingt unterschiedliche Rezeptionsmodi



| Abb. 2 | Albert Anker, Ruedi Anker auf dem Totenbett, 1869. Öl/Lw., 34 × 64 cm. Herrliberg, Sammlung Christoph Blocher. [Wikimedia](#) ↗

ein, die jeweils von der Kenntnis des Publikums über Gepflogenheiten und Strategien des Theaters der Gegenwart geprägt sind.

## Rührung vor der Rührung? Retrospektive Einschreibungen

Fayets Anspruch, literarische, künstlerisch-visuelle und musikalische Effekte der Rührung von der Antike bis zur Gegenwart nachzuzeichnen und diese immer wieder mit der theoretischen Reflexion zu verknüpfen, stellt sein Unternehmen gerade in den ersten Kapiteln vor methodische Herausforderungen. Denn tatsächlich zeigt die Lektüre der Kapitel zur Antike, zum Mittelalter und zur Frühen Neuzeit, dass Gefühle der Rührung zwar durchaus immer wieder von der Literatur und den Künsten tangiert oder provoziert worden sind. Aber wie bereits erwähnt, setzen die theoretischen Diskussionen erst im 18. Jahrhundert ein. Im Gegensatz zu anderen Gefühlen wie etwa Angst oder Liebe findet sich beispielsweise bei Thomas von Aquin keine gesonderte Reflexion zur Rührung, auch wenn, wie Fayet in seiner Diskussion von Johan

Huizingas Studie über den *Herbst des Mittelalters* hervorhebt, in dieser Epoche durchaus mit tränenreichen Ritualen Politik betrieben worden ist. Auch in Leonards *Traktat von der Malerei*, in Charles Le Bruns *L'expression des passions* oder in René Descartes *Passionen der Seele* finden sich keine expliziten Stellungnahmen zur Rührung und ihrer Darstellung. Man hat den Eindruck, dass in diesen Kapiteln Rührung ein Phantom ist, dem der Autor mit detektivischem Spürsinn für die wenigen Spuren, die sich in der Literatur finden lassen, nachjagt. Man muss sich dann bis zum 6. Kapitel (immerhin bis Seite 181) gedulden, bis der Rührung im 18. Jahrhundert als Leidemotion der künstlerisch-ästhetischen Debatte eine große Bühne bereitet wird.

Fayet versucht dieser Schwierigkeit durch eine Reihe von Strategien zu begegnen. Erstens setzen seine Fallstudien mit einer detaillierten und überzeugenden Analyse aus der Jetzzeit ein. Sie soll gleichsam einen Vorgeschmack auf spätere Erscheinungsformen und Konzeptualisierungen von Rührung bieten. Der Autor wendet sich einem kleinen, jedoch im

Nachgang medial umfassend rezipierten Vorfall bei der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Bob Dylan im Jahr 2016 zu. Die Sängerin Patti Smith sollte anstelle des abwesenden Sängers dessen Song *A Hard Rain's A-Gonna Fall* vortragen. Jedoch vergaß sie den Text – wohl aus Nervosität, wie sie später selbst kundtat. Peinlich von ihrem Missgeschick berührt, jedoch mit entwaffnender Offenheit, entschuldigte sie sich vor dem hochrangigen Publikum, um dann erneut und diesmal weitgehend erfolgreich den Song fertig zu singen. Sie wurde mit einem warmen Applaus belohnt. Fayet fokussiert auf die „im Geschehen sich entwickelnde Gefühlsdynamik“, bei der „unerwartete Übergang von negativen Emotionen wie Angst, Schrecken und Scham in positive Gefühle wie innere Stärke und Vertrauen“ (20f.) ins Zentrum gerückt wird: Damit liegt eine Blaupause für seine Lesart einer Ästhetik der Rührung vor. Insgesamt begreift Fayet diesen Vorfall als ein „Sich-Behaupten von Menschlichkeit angesichts einer scheinbaren Vorherrschaft anders gerichteter Kräfte“ (22). Das Rührung provozierende Wechselbad der Gefühle wird in der Folge immer wieder als Leitmotiv seiner Analysen von Texten, Gemälden und musikalischen Stücken aufgegriffen.

Zweitens bemüht sich der Autor in seinen lesenswerten Analysen der Konzeptualisierungen von Emotionen sowie der Reflexion ihrer Darstellbarkeit bei Thomas von Aquin, Leonardo, Le Brun und weiteren Autoren, die offensichtliche Leerstelle gleichsam retrospektiv zu füllen, indem er diese Emotion nachträglich in deren Entwürfe einschreibt. Eine Entscheidung, die häufig aufwendige argumentative Operationen nach sich zieht und bisweilen etwas gezwungen wirkt. So wird festgestellt, dass „[d]en Texten Leonardos und Le Bruns [...] gemeinsam“ sei, „dass ihre Autoren Ansätze und Methoden entwickeln, die dazu taugen würden, Rührung im Hinblick auf ihren körperlichen Ausdruck zu analysieren“. Beide hätten jedoch darauf verzichtet, „sie als ein distinktes Gefühl in den Blick zu nehmen“. Rührung sei daher „eine in der historischen Wirklichkeit präsente Emotion [...], als eigenständiges Gefühl findet sie jedoch keine Erwähnung“

(115). Im Falle von Le Brun wird dieses bedauerliche Fehlen damit erklärt, dass dieser in seinen Überlegungen teilweise auf die scholastische Tradition zurückgegriffen habe – in der das Gefühl der Rührung ebenso absent geblieben ist. Auch in den Schriften von Le Brun und Descartes komme „ein distinktes Gefühl der Rührung“ zwar nicht zur Sprache, „obschon das Instrumentarium, das Le Brun ausbreitet, es ihm ermöglichen würde, dieses Phänomen in derselben Weise zu erfassen, wie es bei anderen Gefühlen gelingt“ (142). Konsequente Diskurshistoriker\*innen würden diesen Analysen wohl mit Skepsis begegnen; überzeugend jedoch ist die Diskussion von Nicolas Poussins *Mannawunder* vor dem Hintergrund der Überlegungen Le Bruns. Fayet argumentiert, dass sich „aus der Abwesenheit eines theoretischen Konzepts von Rührung nicht auf deren Absenz in der damaligen Gefühlswelt und den zeitgenössischen kulturellen Äußerungen“ (151) schließen lasse.

## Rührung im Zeitalter der Rührung: Von der Klassik zum Kitsch

Ein roter Faden der von Fayet historisch aufgefächerten Ästhetik der Rührung lässt sich naturgemäß in jenen Kapiteln erkennen, die sich dem 18. Jahrhundert zuwenden. Bei Sulzer, Kant, Schiller u. a. zeichnet sich die Tendenz ab, Rührung im Kontext einer Debatte um Ethik und Ästhetik als ambivalentes Gefühl zu konturieren, insofern dieses sowohl negative als auch positive Effekte zeitigen kann. 1774 erschien im zweiten Band der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von Sulzer ein Artikel unter dem Titel „Rührend“. Darin wird diese Emotion als dasjenige definiert, „was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. erweket“ (zit. nach Fayet, 194). In Bezug auf die Künste und die Literatur deutet sich bereits eine Wahrnehmung an, die das Rührende mit dem Massengeschmack assoziiert, wohingegen eine Ästhetik des Pathetischen und der Monumentalität nur von einer kleinen Elite bevorzugt werde. Wenn Sulzer dann den Vergleich zur Ernährung zieht, wobei das Rührende mit „angenehmsten Speisen“ assoziiert wird, die aber „weder

die gesundesten noch die nahrhaftesten sind" (ebd., 195), zeichnet sich eine zunehmend engere Verflechtung von ästhetischen, ethisch-normativen und anthropologischen Denkmustern ab.

Auch Kant sollte diese Richtung einschlagen, wenn er in der Kritik der Urteilskraft „mutige“ und „zärtliche“ Rührung unterscheidet und allgemeiner noch Rührung als „Empfindung“ definiert, „wo Annehmlichkeit nur vermittelst augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgender stärkerer Ergießung der Lebenskraft gewirkt wird.“ (Ebd., 210) Deutlich wird hier, dass Rührung für das 18. Jahrhundert dann legitim erscheint, wenn sie zur wirklichkeitsverändernden Tat führt, also zu ethischen Handlungen anspornt. Als genussvoll erlebte ‚Seelenmassage‘ aber, die man als so „behaglich“ wie „Wollüstlinge des Orients“ (212) empfinden könne, wird Rührung rigoros abgelehnt (man denkt bei dieser Formulierung an rezente Diskussionen um kolonialistische Tendenzen bei dem Königsberger Philosophen). Die in diesen Diskurs eingeflochtenen Fallbeispiele aus der Malerei, nämlich Joseph Anton Kochs und Joseph Mallord William Turners mit Topoi der Erhabenheit spielende (oder diese teils auch verabschiedende) Darstellungen des Rheinfalls, tragen dagegen nur wenig zu einem tieferen Verständnis einer Ästhetik der Rührung bei.

Mit der von Fayet in Ausschnitten rekonstruierten Debatte um den Kitsch nimmt das Nachdenken über Rührung eine Wende. Mit einem Buch des österreichischen Kunsthistorikers Fritz Karpfen über den Kitsch von 1925 werden aus einer elitären Warte vor allem jene Tendenzen der gegenwärtigen Kunst und der Alltagskultur in ein kritisches Licht gerückt, die mit der Massen- und Arbeiterkultur der Moderne einhergegangen sind. So wie die Autoren des 18. Jahrhunderts das Rührende mit der Gefahr einer Verweichlichung konnotiert haben, so wurde nun, etwa bei Norbert Elias in dessen Aufsatz „Kitschstil und Kitschzeitalter“ von 1934, der Verlust einer „Sicherheit des Geschmacks“ und der „Festigkeit der Formtradition“ (304) diagnostiziert. Diese Tendenzen setzten für den Soziologen mit dem Ende des *Ancien Régime* ein. Hermann Broch dagegen deutete

die Entstehung des Kitsches im 19. Jahrhundert und die damit einhergehende Kultur des Sentimentalen als Folge von unterdrückten libidinösen Energien. Clement Greenberg sah im Kitsch das retrograde Gegenbild zur von ihm propagierten Avantgardekunst. Die „einfache Verfügbarkeit einer vollständig ausgereiften kulturellen Tradition“ (310) sei für die Unterhaltung der Massen ausgenutzt worden. So anregend dieser Durchgang durch unterschiedliche Kitschtheorien ist, so gerät doch der eigentliche Gegenstand der Untersuchung, nämlich eine Ästhetik der Rührung, ein wenig aus dem Blickfeld des Autors. Erst in den Ausführungen zu Adornos Überlegungen zum Kitsch wird der Bogen zurück zum Kernthema geschlagen, und zwar in Bezug auf dessen musikwissenschaftliche Analysen. Am Beispiel von Johann Sebastian Bachs *Wohltemperierte Klavier* unternahm es der Frankfurter Philosoph, den Gegensatz zwischen einer strukturellen Anlage der Komposition und einem Fokus auf der Melodie so zu deuten, dass das „Rührende dieses Fugenschlusses“ (325) als ein Moment des ästhetischen Trostes und der Versöhnlichkeit verstanden werden konnte.

## Momente der Rührung im MoMA

Die letzten beiden Kapitel sind den Gegenwartskünsten gewidmet. Zur Erhärtung seiner These einer Rückkehr der Rührung in der Gegenwartskunst zieht Fayet unter anderem das bekannte Beispiel der Performance von Marina Abramović im New Yorker *Museum of Modern Art* mit dem Titel *The Artist is present* von 2010 <sup>↗</sup> heran. Über mehrere Wochen hinweg hat die serbische Künstlerin anlässlich einer Retrospektive Besucher\*innen die Möglichkeit gegeben, ihr an einem im Museum aufgebauten Tisch mit zwei Stühlen gegenüber zu sitzen, und zwar für einen Zeitraum, den jede und jeder für sich selbst festlegen durfte. Wie Fayet nachzeichnet, kam es im Zuge dieser Blickbegegnungen mit der stumm und weitgehend reglos dasitzenden Künstlerin im roten Kleid zu zahlreichen Momenten der Rührung: Tränen flossen nicht nur bei denen, die der Künstlerin gegenüber Platz nahmen und offenbar von der emotiona-

len Intensität dieser Begegnung überwältigt waren. Auch die Aufzeichnungen dieser Performance und ihre Verbreitung auf YouTube haben eine Vielzahl von gerührten Kommentaren hervorgerufen. Offenbar wurden viele Zuschauerinnen und Zuschauer von der Videodokumentation dieser wortlosen Blickdialoge zwischen der Künstlerin mit ihrem jeweiligen Gegenüber tief bewegt. Abramovićs Performance und die Effekte der Rührung, die diese hervorgerufen hat, wird zunächst unter neurophysiologischen Gesichtspunkten und im Kontext der Empathiediskussion, wie sie David Freedberg und Vittorio Gallese für die Kunsthissenschaft vorgeschlagen haben, diskutiert. Gegenüber solchen eher naturwissenschaftlich orientierten Erklärungen plädiert der Autor aber mit Bezug auf einen Aufsatz von Marcel Bleuler dafür, die Gefühle der Rührung als Effekte des Vorwissens der Ausstellungsbesucher über die Künstlerin zu verstehen.

In seiner Analyse geht Fayet jedoch nicht darauf ein, dass für die Erzeugung des ‚Rührungs-Effekts‘ womöglich noch ein anderer Aspekt entscheidend sein könnte. So vergisst er nämlich den übergreifenden Kontext eines urbanen Lebensstils, für den New York und das MoMa gewissermaßen emblematisch stehen: Großenteils anonyme Museumsbesuchende durften sich durch die Teilnahme an der Performance im Blick der Künstlerin persönlich ‚gemeint‘ fühlen, ohne ihre eigene Anonymität aufzugeben zu müssen. In einer Millionenstadt und im öffentlichen Raum eines Museums, in dem man in der Regel auf die Rolle als passiver Betrachtender von Kunst beschränkt wird, wurden sie nun selbst intensiv betrachtet, zumal von einer schon damals ausgesprochen prominenten Persönlichkeit. Dass an diesem Kunstspektakel *publicity*-wirksam zahlreiche Prominente wie Björk oder Tilda Swinton, aber auch Abramovićs einstiger künstlerischer (Lebens-)Partner Ulay mitwirkten,<sup>7</sup> tat dieser Welle der Rührung keinen Abbruch – im Gegenteil, wurde doch dadurch erneut der demokratische und humanistische Anspruch der Performance unterstrichen.

Im Blick auf Abramovićs ebenso unbewegtes wie vieldeutiges Antlitz scheinen plötzlich alle gleich zu sein. Ob man dieses Moment der Performance nun positiv als Angebot der Überwindung von urbaner Anonymität deutet oder selbst wieder als eine Form von Kitsch begreift, muss im Rahmen dieser Rezension dahingestellt bleiben. Dennoch sei an dieser Stelle kritisch angemerkt, dass Fayet die tendenziell biographischen Ausführungen des Kurators Klaus Biesenbach, der das Publikum als Ersatzpartner für den verlorenen Lebensgefährten Ulay verstanden wissen wollte, weitgehend unkritisch referiert. Wenn Fayet schreibt, dass die rührende Wirkung der Performance wohl nicht zuletzt daraus resultiere, dass Abramović von ihrem Publikum als eine Künstlerpersönlichkeit „mit alltäglichen Wünschen und Ängsten“ wahrgenommen wurde und dass sie „dem Publikum vermutlich nähersteht als die stilisierten Künstleridentitäten vieler ihrer Kollegen“ (342), so scheint er der Strategie der Authentizitätsbekundungen, die von Abramović selbst sowie durch die kuratorische Inszenierung evoziert wurden, aufgesessen zu sein. Als Gegengewicht zu dieser allzu versöhnlichen Sichtweise hätten kunstkritische Kommentare zu dieser Ausstellung dienen können, die eine merklich distanzierte Position gegenüber der Performance eingenommen haben. Der Kunstkritiker Jerry Saltz beispielsweise erkannte darin zuvorderst ein „narcissistic, exhibitionistic work“, das wiederum „the crowds own narcissism and exhibitionism, in a self-fulfilling feedback loop“<sup>8</sup> zum Vorschein gebracht habe. Auch in der FAZ war zu lesen, dass im Agieren der Künstlerin im Museum etwas „Gezwungenes, Divenhaftes“ gelegen habe, „auch etwas Verschwiemeltes, mit Anklängen ans New Age, das Abramović mit ihren Vorstellungen vom Energieaustausch umkreist.“<sup>9</sup> Jedenfalls könnte die intersubjektive Dimension, die hier nur angedeutet werden kann, eine größere Rolle für die Entstehung von Rührung gespielt haben, als die bisweilen esoterisch anmutenden Erklärungsversuche, die die Künstlerin und ihr Kurator Klaus Biesenbach dem Publikum anboten.

## Kontrollverlust und Versöhnungsversprechen

Die Leserin bzw. der Leser des Buches werden durch ein ausgesprochen vielfältiges Panorama von künstlerischen Gattungen und philosophischen, ästhetischen und kulturtheoretischen Debatten geführt, wobei das Phänomen der Rührung bisweilen etwas in den Hintergrund tritt. Dennoch gelingt es dem Autor bei diesem *tour d'horizon* in bemerkenswerter Weise, die schwindelerregende Vielfalt an geographischen, medialen und diskursgeschichtlichen Schwerpunkten durch eine Reihe von übergreifenden Themen und Denkfiguren miteinander zu verknüpfen. Am Ende der Lektüre dieser Studie erkennt man eine sich historisch entfaltende Ästhetik der Rührung zwischen (kalkulierter) Souveränitätsaufgabe und Freiheitsempfindungen, zwischen sanfter Traurigkeit und einer „Erfahrung der Heilung und der Versöhnung [...], so brüchig und unsicher – und oftmals nur imagined – sie auch sein mögen“ (373). Eine solche, vorsichtig affirmative Einschätzung, wie sie der Autor vor allem im Schlusswort andeutet, dürfte durchaus Widerspruch von manchen Kolleginnen und Kollegen

provozieren, steht sie doch im harten Kontrast zu einer gegenwärtig deutlich politisierten und auch ideologisch gefärbten Debatte in der Kunstszene sowie in der ästhetischen Diskussion. Wie Susanne Witzgall hervorgehoben hat, sind politische Protestbewegungen in den vergangenen Jahren verstärkt durch emotionalisierte Bilder entfacht worden. Das Beispiel des geflohenen dreijährigen syrischen Jungen Alan Kurdi, dessen lebloser Körper, an den Strand der türkischen Mittelmeerküste gespült, eine Welle der Betroffenheit und Wut entfacht hatte, wäre im Zuge einer Debatte um eine eher politisch verstandene Ästhetik der Rührung zentral (Wenn Bilder empören, beschämen oder erschüttern sollen. Politik, Emotion und Repräsentation, in: *Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle*, Ausst.kat. Berlin/München 2021, 98). Das selbst gesteckte Ziel, ein wenig angesehenes und oft der Lächerlichkeit preisgegebenes Gefühl für die kunstwissenschaftliche wie für die interdisziplinäre Diskussion zu rehabilitieren und dessen fortwirkende Präsenz an einer großen Zahl von Demonstrationsobjekten zu belegen, hat Roger Fayet mit dieser Studie jedenfalls erreicht.