

# APATHIE VOR DER KUNST

---

## *Apatía artística*

1925

Aus: José Ortega y Gasset Ges. Werke Bd1, MCMLXXVIII  
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART, 1978  
Übers.: Helma Flessa

Seit einiger Zeit sehen sich Leute von nicht alltäglichem Kunstverständnis beim Verlassen eines Konzertes, einer Ausstellung oder eines Museums oft überrascht von der Tatsache, daß sie bei diesen Darbietungen keinerlei Genuß empfanden. Wäre ihnen die Qualität der gehörten Musik oder der betrachteten Gemälde mangelhaft erschienen, würde sie dieses fast völlige Ausbleiben des ästhetischen Genusses nicht befremden. Aber die von mir erwähnte Erscheinung besteht ja gerade darin, daß selbst wenn wir das Kunstwerk schätzen oder es sogar ausgezeichnet finden, diesem verstandesmäßigen Urteil sich nicht die tiefe Erschütterung, die leidenschaftliche Ergriffenheit hinzugesellen, die im wesentlichen den künstlerischen Genuß ausmachen. Zwar steht vor dem geistigen Auge die Schönheit des Werkes, wohl werden seine Vorzüge, seine besonderen Werte offenbar, aber es bewegt uns nicht, entzückt uns nicht, reißt uns nicht hin. Es ist, als hätte sich plötzlich die gesamte Musik — alte wie neue —, die ganze Malerei wie ein Glied von uns losgemacht und sich in ein gleichgültiges Geschehen verwandelt, das sich außerhalb unserer Gefühlssphäre abspielt. Auch jene Menschen, bei denen sich dies nicht in so krasser Form vollzieht, werden, wenn sie nur ihre innere Erlebnisse zu analysieren verstehen und vor allem ehrlich gegen sich selbst sind, zugeben, daß in den letzten Jahren, ohne daß sie wüßten warum, die Werke der Musik und der Malerei viel von ihrer früheren Wirkung auf sie eingebüßt haben. Sie sind stumpfer und trüber geworden. Zwar bin ich mir bewußt, daß bei den meisten Leuten diese Erscheinung nicht zur Realität wird. Sie werden auch heute einen Genuß nicht vermissen, den sie vielleicht nie gekostet haben. In

der Regel ist es so, daß sich die Menschen Genüsse vorheucheln, die ihnen, streng genommen, nie durch ein Kunstwerk vermittelt wurden. Es fehlt ihnen eben an der Ehrlichkeit gegen sich selbst, die unerlässlich ist, um die echten Gefühle von den nachgeahmten zu unterscheiden. Es darf nicht vergessen werden, daß wir bei allem, was unser Inneres betrifft, den gleichen Illusionen und Täuschungen unterworfen sind wie bei der Wahrnehmung der Dinge und der Mitmenschen. In uns leben Scheingefühle: Zuneigung und Haß, Begeisterung und Überdruß. Ja, ich glaube sogar, daß die meisten Menschen ein in gewisser Hinsicht unechtes Innenleben führen. Die von ihnen vertretenen Ansichten sind in Wirklichkeit gar nicht die ihren, sie sind ihnen lediglich als fertige Überzeugungen von außen angefliegen wie eine ansteckende Krankheit, und was sie zu empfinden glauben, fühlen sie in Wahrheit gar nicht, sondern sie lassen nur die Gemütsbewegungen anderer in ihrem Innern nachwirken. Nur einzelne erlesene Menschen besitzen die besondere Fähigkeit, Echtes vom Unechten in ihrer Seele zu unterscheiden, und suchen das abzustoßen, was sich von außen bei ihnen eingeschlichen hat. Wir werden ja durch gesellschaftliche Bevormundung, Überlieferung, Mode und seelische Beeinflussung ständig mit Ansichten, Gefühlen und Entschlüssen überhäuft, die im Grunde gar nicht die eines Einzelnen sind und daher jedem angehören können, in dessen Seele sie Eingang gefunden haben. In der ureigensten Zone des individuellen Lebens ist es vielleicht nicht zu schwer, das, was ursprünglich unser war, vom angeschwemmten Gut zu unterscheiden. Aber in anderen Bezirken des psychischen Lebens, in denen eine eigene Meinung außergewöhnliche Gaben und Kenntnisse voraussetzt, leben die Menschen fast durchweg von Geliehenem, zumal in der Politik und in der Kunst. Öffentliche Meinung und politische Leidenschaften sind das armselige Werk ansteckender Nachahmung. Beifall und Protest einem Kunstwerk gegenüber pflegen gleichen Ursprungs zu sein. Die Leute haben gehört, daß dieser oder jener Künstler ein bedeutender Maler ist, und willig lassen sie sich die Seele von einer unechten Begeisterung überfluten, die sie über ihr mangelndes Kunstverständnis hinwegtäuscht. Die vorhin von mir erwähnte Erscheinung der Unempfindlichkeit für die Schönheit in der Musik und Malerei ist ausschließlich in

der Sphäre echter Empfindungen zu suchen. Eine Zeitlang glaubte ich, es handle sich einfach um einen eigenartigen Gemütszustand, von dem die Leute meiner Umgebung, die wie ich einen bestimmten Lebensstil haben, befallen wurden. Später jedoch überzeugte ich mich, daß man sowohl in Frankreich wie in Deutschland, ja allenthalben, die gleiche Beobachtung macht: was man anfänglich für eine seelische Mangelerscheinung bei einer einzelnen morbiden Gruppe zu halten geneigt war, wird nun zu einem allgemeinen Faktor von unverkennbarer Tragweite.

Welchem Umstand ist diese plötzliche Stumpfheit der Sinne den Künsten gegenüber zuzuschreiben? Wie sollen wir dieses befremdliche Symptom deuten?

Eine erschöpfende Antwort auf diese Fragen würde eine so weitgezogene Abhandlung erfordern, daß es unangebracht wäre, sie in diesen Rahmen zu stellen. Wir beschränken uns besser auf die Erklärung einer einzigen der zahlreichen Facetten, aus denen sich diese Frage zusammensetzt.

Jeder, der die Abgestumpftheit des ästhetischen Gefühls analysiert, die er im Konzert oder in der Kunstausstellung an sich wahrnahm, wird bemerken, daß sie sogar rückwirkend ist, das heißt, er ist nicht nur gegenüber der heute an seinem Auge vorüberziehenden Schönheit unempfindlich, sondern er fühlt sich sogar bei der Erinnerung an ehemalige künstlerische Genüsse genötigt, diese zu entwerten. Wir finden, daß diese Gefühle von damals, bei aller Aufrichtigkeit, unklar und verworren waren. Wir machen außerdem die Entdeckung, daß wir dabei viel zu viel von uns selber hinzufügten, uns mit übertriebener Heftigkeit hineinsteigern mußten, um in dem Kunstwerk das zu finden, was vorgefaßte Meinungen darin zu suchen uns verleitet hatten. Und wir glauben nun, daß unsere heutige Einstellung dem Gemälde oder dem Musikstück gegenüber gerechter ist, eben weil wir nicht mehr so rückhaltlos davon eingenommen sind. Anstatt mühsam das in die Werke hineinzuprojizieren, was sie nicht besaßen, erwarten wir nun in passiver Haltung, daß die Kunstwerke *uns* erobern, vorausgesetzt, daß sie dazu imstande sind. Unsere frühere Einstellung war reiner Servilismus vor dem Kunstwerk, es war, als hätten wir uns vor uns selber rechtfertigen wollen, um uns des Werkes würdig zu erweisen. Heute sind wir der Meinung,

daß es dem Kunstwerk zukommt, sich unserer würdig zu erweisen und aus seiner eigenen Kraft, ohne vorherige Bestechung unseres Urteils, unser Gefühl im Triumph zu erobern. Es handelt sich also um eine Umstellung in der Seele des zeitgenössischen Menschen, der Musik wie auch der Malerei gegenüber. Die Membrane unseres Empfangsapparats für Kunsteindrücke hat sich verengt, und die Empfindungen, denen sie Zutritt vermittelt, sind nicht nur weniger zahlreich als früher, sondern auch schwächer. So ist heute die Musik Strawinskys eher geeignet, uns zu gefallen, als die Musik Wagners<sup>1</sup>. Und doch sind die Qualitäten, denen wir die Freude an Strawinskys Musik verdanken, bescheidenerer Natur — Anmut, Einfalt, Behendigkeit, Kolorit, usw. — während unsere Wagnerwonnen weiland gigantische Dimensionen besaßen. Bei Wagner fühlten wir uns in die feierliche Stimmung, in das Pathos des Universums gehoben, unser Organismus glaubte sich mit den geheimen Blutströmen der Welt verbunden und in den Atem des Kosmos aufgenommen. Schade, daß wir heute nicht mehr zu diesen Ekstasen zurückfinden und ihnen mit Skepsis gegenüberstehen! Strawinskys Musik hingegen vermittelt uns, dank ihrer geringeren Ansprüche, echtere Genüsse. Wir würden den Sinn dieser Wandlung in unserem ästhetischen Empfinden nicht klar durchschauen, hätten wir ihr nicht eine ähnliche mit umgekehrtem Vorzeichen aus den Jahren um 1800 gegenüberzustellen. Genau wie wir heute eine Schrumpfung der Aufnahmefähigkeit für künstlerische Eindrücke erfahren, vollzog sich bei den Europäern von damals das genaue Gegenteil, nämlich eine maßlose Erweiterung ihrer Sensibilitätszone.

Wenn auch nur wenige aus einer solchen Erörterung ästhetischer Dinge lernen, muß doch betont werden, daß von 1600 bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Situation der Musik und der Malerei von der im vergangenen Säkulum grundverschieden war. Beide Künste nahmen in der Rangordnung menschlicher Be-

---

<sup>1</sup> Dies hat nicht das geringste zu tun mit der törichten Frage, ob Wagner „besser“ oder „schlechter“ sei als Strawinsky. Es ist peinlich, mit anhören zu müssen, wenn zwei Künstler mit denselben primitiven Ausdrücken verglichen werden, mit denen man zwei Sorten Schinken miteinander zu vergleichen pflegt.

tätigungen einen weit weniger gehobenen Platz ein als heute. Die Kunst wurde in allen ihren Ausdrucksformen als eine unter der Religion und dem Denken stehende Welt gewertet, und innerhalb der künstlerischen Sphäre rangierten Musik und Malerei weit hinter der Poesie. Das Wichtige an dieser Perspektive ist, daß überhaupt niemand erwartete, von der Musik und der Malerei in ähnlicher Weise ergriffen zu werden wie von jenen Äußerungen des menschlichen Geistes, die der obersten Rangstufe angehörten. Sie waren nichts als ergötzliche Kurzweil, eine reizende Dekoration der Lebensbühne. Aber siehe da, um 1800, wenn nicht schon etwas früher, begannen Literaten und Philosophen den Kurs der Musik und der Malerei hinaufzutreiben, und bereits eine Generation später hatten diese beiden Künste der Poesie und dem Denken den höheren Platz streitig gemacht. Schopenhauer hatte in der Musikalität einen überlegenen Interpreten der kosmischen Geheimnisse entdeckt und aus ihr eine „Metaphysik ohne Begriffe“ geschaffen, Goethe, von Winckelmann und Diderot angeregt, hatte einen mit der Malerei übereinstimmenden Stil ausgearbeitet. Die entthronte Poesie flüchtete sich, mit Verlaine, ins Siechenhaus, während Wagner, über den Flötisten Schopenhauer weit hinausgreifend, im „Parsifal“ einen Ersatz für die Religion anbot. In diesem Wertsystem sind wir aufgewachsen, und der perspektivische Fehler, der in diesem System lag, hat nicht wenig zur Krise beigetragen, unter der wir heute hinsichtlich des Kunstgenusses leiden. Denn es ist keineswegs gleichgültig, wie wir die Dinge einreihen. Das Gesetz der Lebensperspektive ist durchaus nicht nur subjektiv, sondern wurzelt im Wesen der unseren Lebenskreis bevölkernden Dinge selbst. Die Perspektive ist eine Richtschnur, eine Gliederung, eine Rangordnung, die wir der Welt um uns auferlegen, indem wir ihren Inhalt verschiedenen Ebenen zuweisen. Der Fehler besteht in der Annahme, daß es unserer Willkür anheimgegeben sei, den Dingen den ihnen zugehörigen Rang anzuweisen. Das ist keineswegs der Fall. Die Dinge selbst haben bereits ihren Rang, bevor wir sie einordnen. Es gibt Dinge ersten Ranges und Dinge niedrigster Ordnung. Es bleibt dabei unserem Belieben allerdings ein gewisser Spielraum, so daß wir ohne allzu großen Schaden die Dinge darin hin- und her-

## DIE ZONE DER AUFMERKSAMKEIT

schieben können. Aber durch jede Überschreitung des erlaubten Raumes fühlen sie sich mißhandelt, vernichtet, und das Leben, das im Grunde in nichts anderem besteht als in der Art, wie wir mit den Dingen umgehen, fällt der Auflösung und Entartung anheim. Die auf den letzten Platz verwiesenen erstrangigen Dinge verkümmern, sterben an Erschöpfung. Umgekehrt aber, und das ist der uns jetzt interessierende Fall, geschieht es, daß die auf den ersten Platz geschobenen minderwertigen Dinge keineswegs gedeihen, sondern austrocknen und zerschellen.

Der Grund dieser Erscheinung liegt auf der Hand. Bei der Perspektive entspricht jeder Punkt einem besonderen Grad und einer besonderen Beschaffenheit unserer Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeit ist die eigentliche einordnende, gliedernde Macht. Man kann nicht die Aufmerksamkeit auf einen Punkt richten, ohne nicht gleichzeitig um diesen Punkt herum eine Zone zu schaffen, die ich in meinen Vorlesungen an der Universität die „Zone der Unaufmerksamkeit“ zu nennen pflege, noch vermögen wir die auf etwas gerichtete Aufmerksamkeit zu verschärfen, ohne sie nicht gleichzeitig anderen Dingen gegenüber abzuschwächen. Diese dynamische Abstufung der Aufmerksamkeit ist es, die um uns die perspektivischen Ebenen schafft. Wird unsere gespannte Aufmerksamkeit durch einen Gegenstand von geringem Gehalt erregt, so findet sie in ihm nicht die ihr gemäße Nahrung und die Saugkraft, in der ja eigentlich die Beachtung besteht, nicht die Substanz, deren sie sich bemächtigen könnte. Die Folge ist, daß uns das armselige, durch unsere Laune ungeschickt erhöhte Ding reizlos und verächtlich erscheint. Bleibt es jedoch in dem ihm von Natur aus bestimmten Rang, so wird es uns, auch wenn es nicht unsere allergrößte Aufmerksamkeit beschäftigt, doch richtig und seinem Wert entsprechend vorkommen.

Von diesen Überlegungen aus betrachtet, wird sich, glaube ich, die offensichtliche Niederlage der Musik und der Malerei zum großen Teil erklären. Der Leser mag sich die theoretischen Werke Wagners vornehmen und Betrachtungen darüber anstellen, was dieser Mann und seine Generation aus der Musik machen wollten. Ist es nicht in jedem Fall geradezu ungeheuerlich, von aneinandergereihten Tönen so viel zu erwarten? Vermag ein Orchesterdirigent das menschliche Herz, die Gesellschaft, die Geschichte unter

seine Führung zu stellen? Ist eine Melodie imstande, die Religion zu ersetzen? Dem neunzehnten Jahrhundert, diesem Zeitalter des Maßlosen überhaupt, blieb die Ungeheuerlichkeit der gewagten Übersteigerung in der Musik Wagners vorbehalten. Es ist das Zeitalter des Imperialismus auf allen Gebieten: nichts gab es in ihm, was es nicht den anderen aufzwingen, in dem es nicht das erste, das einzige sein wollte. Jede Kunst strebte darnach, aus ihrer Sphäre hervorzutreten, jede — besonders aber die Musik — wollte zu einem Sprachrohr des universellen Themas werden. Mit Wagner, diesem Bismarck der Notenschrift, vermaß sich der Klang, alles zu sein: Malerei und Erzählung, Poesie und Wissenschaft, Politik und Religion. Die Kurzsichtigeren begriffen diese Maßlosigkeit erst, als Strauß sie in den Programmen seiner symphonischen Dichtungen dem Grotesken unmittelbar gegenüberstellte.

Bedeutet ein Konzert in der üblichen Form nicht schon eine falsche Perspektive ebenso wie eine Kunstausstellung? Man versammelt in einem Saal Hunderte von einander gänzlich unbekanntem Leuten, verlangt von ihnen, während einer festgelegten Zeit nichts anderes zu tun als zu lauschen und ihre Aufmerksamkeit auf einige Instrumente zu konzentrieren. Auf diese Weise wird das Kunstwerk von seinem Heimatboden, nämlich unserem persönlichen Leben, abgeschnitten, und einmal herausgerissen, scheint es darnach zu streben, dieses Leben zu verdrängen. Da das aber nicht möglich ist, gehen wir aus dem Konzert mit dem Eindruck einer Niederlage in unserem Inneren. Wenn wir jedoch auf einem Gang durch die Stadt, in unsere Alltagsorgen versunken, aus einem Winkel das Klagen der Geige eines Blinden hören und sich die dünnen Töne über die Schwelle unseres Bewußtseins schleichen, sich durch eine winzige Ritze in unser Herz stehlen, durchzucken sie es mit seliger Lust. Die Geige des Blinden ist dazu da, innerhalb des Stadtbildes zu ertönen, in jener Szenerie, in der sich unser Leben abwickelt, in dem wir lieben und hassen, siegen und unterliegen. Hier, auf der ihm entsprechenden Rangstufe, kann das armselige Instrument die höchste Fülle seines Wertes entfalten. Das Machtstreben der Poesie brachte diese selbst zu Fall. Wer wagte es, heute noch einen Dichterabend zu geben? Das gleiche

## DIE LANDSCHAFT ALS HINTERGRUND

Geschick schwebt über Musik und Malerei. Nicht mehr lange wird es dauern, und ein Konzert ist uns nur eine lästige Verpflichtung; die Musik wird sich wieder in die Intimität privater Zirkel zurückziehen. Das siebzehnte und der bessere Teil des achtzehnten Jahrhunderts wußten recht gut, daß Musik und Malerei zu jenen Künsten gehörten, deren Bestimmung es ist, Hintergrund und Umgebung zu sein. Nichts ist dem Zauber einer Landschaft abträglicher, als wenn wir stehen bleiben und sie aufmerksam betrachten. Die Landschaft hat eben keinen anderen Zweck, als Hintergrund und Staffage für das lebendige Leben zu bilden. Am besten genießt man eine Landschaft, wenn man sie überhaupt nicht betrachtet, sondern in ihr nur liebt und haßt. Daher haben kluge Jahrhunderte bei Gelagen die Musik wohlweislich im Hintergrund aufgestellt und bei Tanzfesten in einer Ecke oder im Garten unter dem Gezweig der Bäume.