

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1926)
Heft: 9

Artikel: Kunstpathie
Autor: Ortega y Gasset, José / Weyl, Helene
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-760030>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kunstpathie

Von José Ortega y Gasset

Berechtigte Übersetzung von Helene Weyl

Seit einiger Zeit geschieht es häufig, dass gerade die Menschen, die mit feinsten ästhetischer Fähigkeit begabt sind, beim Verlassen eines Konzerts, einer Ausstellung, eines Museums verwundert feststellen, dass ihr Genuss gleich Null war. Hätten sie die Musik, die sie hörten, die Bilder, die sie betrachteten, schlecht gefunden, so wären sie über diese innere Leere nicht erstaunt gewesen. Aber die Erscheinung, die ich meine, besteht gerade darin, dass ein Kunstwerk beachtenswert, selbst ausgezeichnet erscheint, dieser intellektuelle Urteilsakt aber nicht von dem überwältigten Erschauern, der leidenschaftlichen Hingegebenheit begleitet ist, die das Wesen der Kunstfreude ausmacht. Das schöne Werk wird vom geistigen Blick klar erfasst, es zeigt seine Anmut, es entfaltet alle seine eigentümlichen Werte; aber es rührt nicht, es entzückt nicht, es reißt nicht hin. Es ist, als sei auf einmal alle Musik – alte und neue – von unserer Lebenssphäre abgetrennt und ginge außerhalb unserer affektiven Reichweite vor sich. Auch diejenigen, die dies nicht in so extremer Form erleben, werden zugeben, sofern sie fähig sind, ihren inneren Zustand zu analysieren und aufrichtig vor sich selbst zu sein, dass Werke der Musik und Malerei, die sie vorher aufs innigste bewegten, in den letzten Jahren ohne erkennbaren Grund viel von ihrer alten Wirkung auf sie verloren haben, gleichsam gedämpft und verschleiert erscheinen.

Ich weiß wohl, dass diese Erscheinung für die meisten Menschen nicht zur Tatsache geworden ist. Sie vermischen jetzt den ästhetischen Genuss nicht, weil sie in Tat und Wahrheit das Kunstwerk niemals genossen haben. Es ist das Allergewöhnlichste, dass Menschen sich Gefühle vormachen, die sie streng genommen nicht empfinden. Es fehlt ihnen jene Aufrichtigkeit vor sich selbst, die nötig ist, um authentische von nachgeahmten Gefühlen zu unterscheiden. Man darf nicht vergessen, dass wir hinsichtlich unseres inneren Lebens genau denselben Täuschungen und Spiegelungen unterliegen wie in der Wahrnehmung der Dinge und der anderen Personen. Es gibt Zu- und Abneigungen, Begeisterungen und Entrüstungen in uns, die pure Fiktionen sind. Mehr noch: ich glaube, dass das Innenleben der meisten Leute in gewisser Weise apokryph ist. Ihre Überzeugungen sind nicht von ihnen, sie haben sich an fremden angesteckt. Was sie fühlen, fühlen sie nicht eigentlich; sie machen sich

zum Resonanzboden fremder Gefühlsschwingungen. Nur wenige Individuen von ausgezeichneter Anlage besitzen das eigentümliche Talent, Echtes und Apokryphes in ihrer Seele auseinanderzuhalten und auszuscheiden, was von der Umwelt her in sie eingewandert ist. Klassengesetze, Tradition, Mode, psychische Ansteckung werfen ununterbrochen Meinungen, Gefühle, Entschlüsse in uns hinein, die von niemand besonders sind und darum von jedermann sein können, wenn er sie in sich vorfindet. Innerhalb der persönlichen Lebenszone mag man unschwer das originär Eigene von übernommenem herrenlosen Gut trennen können. Aber in andern psychischen Bereichen, wo die Selbständigkeit des Urteils spezielle Begabungen und Kenntnisse voraussetzt, ist es das Gewöhnliche, dass die Menschen von Leihgut leben. Das geschieht vor allem in der Politik und in der Kunst. Die öffentliche Meinung und die politischen Leidenschaften sind minderwertige Produkte der Ansteckung. Die beifällige Aufnahme oder die Ablehnung des Kunstwerks pflegt eben diese Quelle zu haben. Das Publikum hat gehört, dass dieser Maler ein großer Maler ist, und gehorsam fühlt es, wie seine Seele sich aufbaut; wodurch es dann auch hinsichtlich seines Kunstverständes beruhigt ist.

Die Erscheinung der Taubheit für malerische und musikalische Schönheit, von der ich vorhin sprach, darf man allein im Bereich der authentischen Gefühle suchen. Eine Zeitlang habe ich geglaubt, es handle sich nur um eine eigentümliche Krankheit einiger mir nahestehender Menschen, die gleich mir eine bestimmte Art von Leben führen. Dann erfuhr ich, dass in Frankreich, Deutschland . . . überall das Gleiche geschieht. Was krankhafte Veränderung in den Nerven einer Gruppe hätte sein können, verwandelt sich dadurch in eine allgemeine Tatsache von unleugbar objektiver Bedeutung.

Welchem Umstand sollen wir diese plötzliche Apathie für die Künste des Auges und Ohres zur Last legen? Wie ist das seltsame Symptom zu deuten?

Die Antwort, die dieser Frage genug tun würde, verlangt so weitläufige Darlegungen, dass es zwecklos ist, sie hier zu versuchen. Ich will mich darauf beschränken, von den mannigfachen Aspekten, die das Problem bietet, nur einen zu beleuchten.

Untersuchen wir das Gefühl ästhetischer Stumpfheit, das wir im Konzert- und Ausstellungssaal empfinden, so bemerken wir, dass es mit rückwirkender Kraft begabt ist. Wir sind nicht allein fühllos für die Schönheit, die im gegenwärtigen Augenblick vor uns vorbeigeht, sondern wenn wir uns an unsere Begeisterungen aus früheren Zeiten erinnern,

erscheinen sie uns entwertet. Es kommt uns vor, als seien sie wohl aufrichtig gewesen, aber wirr und trübe. Wir bemerken, dass wir nur allzu viel von uns aus dazu taten, dass wir uns übermäßig bemühen mussten, bis wir im Kunstwerk das entdeckten, was wir gemäß vorgefassten Ideen darin zu suchen hatten. Und wir finden unsere heutige Haltung vor Kunstwerken angemessener, gerade weil sie weniger ungestüm bejaht. Anstatt im Schweiß unseres Angesichts in sie hineinzufühlen, was sie nicht besitzen, warten wir jetzt in Ruhe darauf, dass sie uns erobern, sofern sie dazu fähig sind. Früher dienten wir um das Kunstwerk; gleich als hätten wir es nötig gehabt, uns in unseren eigenen Augen zu rechtfertigen, indem wir seiner wert wurden. Jetzt sind wir der Meinung, dass es am Kunstwerk ist, unserer würdig zu werden; d. h. im Triumph in unser Fühlen einzubrechen aus eigener Machtvollkommenheit, ohne vorherige Bestechung unseres Verstandes. Es handelt sich also um einen Haltungswechsel der zeitgenössischen Seele gegenüber der Musik und der Malerei. Die Blende unserer Kunstempfänglichkeit hat sich verengt, und die Eindrücke, die sie durchlässt, sind nicht nur weniger geworden, sie sind auch von geringerem Format. Strawinskys Musik hat heute mehr Chancen, uns zu befriedigen, als Wagners.¹⁾ Dabei erfreut uns Strawinsky durch bescheidene Vorzüge: Anmut, Geist, Beweglichkeit, Kolorit usw., während unsere alten Wagnerverzückungen von gigantischen Dimensionen waren. Mit Wagner erlebten wir Leidenschaften ohne Grenzen; wir glaubten den Pulsschlag der verborgensten Weltadern zu fühlen und gingen ein in den Atem des Kosmos. Leider können wir heute solche Ekstasen nicht erneuern, und die einstmals gekosteten erscheinen uns zweideutig und letzter Aufrichtigkeit bar. Strawinskys Musik dagegen verringert ihre Ansprüche, und ihr gelingt es, uns mit echterer Freude zu erfüllen. Wir würden diese Mutation der ästhetischen Empfindlichkeit weniger gut durchschauen, könnten wir sie nicht mit einer andern von negativem Vorzeichen vergleichen, die um 1800 vorfiel. Wie wir heute eine Verengung unseres ästhetischen Fühlfeldes verspüren, erlebte das damalige Europa eine maßlose Erweiterung.

Jedermann weiß – nur machen die wenigsten davon Gebrauch, wenn sie über Kunst Dinge sprechen –, dass die Stellung der Musik und der Malerei von 1600 bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ganz anders war als in den letzten hundert Jahren. Sie nahmen einen viel niedrigeren Rang

¹⁾ Was nichts mit der einfältigen Frage zu tun hat, ob Wagner «besser» oder «schlechter» ist als Strawinsky. Es ist peinlich, zwei Künstler mit denselben elementaren Vokabeln vergleichen zu hören, die man zum Vergleich zweier Schinkensorten gebraucht.

in der Hierarchie der menschlichen Tätigkeiten ein. Die Kunst wurde in all ihren Spielarten der Religion und der Wissenschaft nachgestellt. Innerhalb der Künste folgten Musik und Malerei der Poesie in weitem Abstand. Wichtig an dieser Rangordnung ist, dass es niemand einfiel, von der Musik und Malerei Emotionen von solchem Gewicht und solcher Tiefe zu verlangen, wie sie den vornehmeren Betätigungen entsprachen. Sie waren nichts als ergötzlicher Zeitvertreib, entzückende Nebensachen der Lebenslandschaft. Aber nun geschieht es, dass seit 1800, genau genommen schon etwas früher, die Schriftsteller und Philosophen beginnen, der Musik und Malerei Wind in die Segel zu blasen. Eine Generation später hatten sie die Dicht- und Denkkunst aus ihrer bevorzugten Stellung verdrängt. Schopenhauer hatte in der Musik einen erlauchten Vermittler kosmischer Arkana entdeckt und aus ihr eine « Metaphysik ohne Begriffe » gemacht. Goethe, getrieben von Winkelmann, Diderot und seinem eigenen Geist, hatte einen Stil geschaffen, welcher der Malerei analog war. Die entthronte Poesie suchte endlich mit Verlaine Zuflucht im Hospital, während Wagner den Flötenspieler Schopenhauer übertraf und im *Parsifal* einen Ersatz für Religion bot.

In diesem Wertsystem sind wir aufgewachsen, und der Verstoß gegen die Perspektive, der darin begangen wurde, hat nicht wenig zu der Krisis des ästhetischen Genusses beigetragen, die wir heute erleiden. Denn es ist nicht gleichgültig, wohin wir die Dinge stellen. Das Gesetz der vitalen Perspektive ist nicht rein subjektiv; es ist im Wesen der Objekte gegründet, die den Kreis unseres Daseins bevölkern. Die Perspektive ist eine Anordnung, eine Struktur, eine Hierarchie, die wir der Umwelt auferlegen, indem wir ihre Inhalte einer Folge von Ebenen zuteilen. Man irrt, wenn man meint, es läge in unserer Willkür, welche Gegenstände die erste Ebene, welche die zweite, die dritte usf. besetzen. Nichts dergleichen; die Dinge gehören von sich aus und vor jeder Stellung, die wir ihnen geben, auf diese oder jene Rangstufe. Es gibt Gegenstände höchster Ordnung und Gegenstände niederster Ordnung. Sie lassen unserer Laune wohl einen kleinen Spielraum, innerhalb dessen wir sie bewegen und ohne merkbaren Schaden versetzen können; überschreiten wir aber die zugestandene Grenze, so werden sie verletzt, zerstört, und das Leben, das nichts anderes ist als unser Umgang mit ihnen, zersetzt sich und entartet. Dinge der vordersten Ebene, die wir ans Ende verbannen, werden siech und vergehen. Wenn umgekehrt untergeordnete Dinge – und das ist unser Fall – an ausgezeichnete Stellen kommen, vertrocknen sie und stürzen ein.

Der Grund davon ist einfach: Jede Ebene in der perspektivischen Anordnung bedeutet einen Grad oder eine besondere Qualität unserer Aufmerksamkeit. Die Aufmerksamkeit ist die anordnende und Wertindices erteilende Macht par excellence. Man kann sich nicht auf einen Punkt richten, ohne rings um ihn eine Zone der Unbeachtetheit zu schaffen. Ebenso können wir unsere Aufmerksamkeit für eine Sache nicht vertiefen, ohne sie andern teilweise zu entziehen. Diese dynamische Abstufung der Aufmerksamkeit ist es, welche die Vorder-, Mittel- und Hintergründe der Perspektive um uns her schafft. Wird nun ein Objekt von geringem Gehalt einer Aufmerksamkeit höherer Ordnung unterzogen, so findet diese eine kärgliche Weide an ihm. Dem saugenden Bewusstseinsakt, in dem das Aufmerken besteht, quillt nicht genügend Saft entgegen, und das arme Ding, das törichterweise von unserer Laune bevorzugt wurde, erscheint uns trocken und jämmerlich. Wird es dagegen an seine natürliche Stelle gebracht, befriedigt es vielleicht eine Beachtung geringerer Intensität, die wir alsdann gerechtfertigt finden.

Ich glaube, von diesem Gedankengang aus erklärt sich zum guten Teil der handgreifliche Zusammenbruch von Musik und Malerei. Man lese in den theoretischen Werken Wagners nach und vergegenwärtige sich, was dieser Mann und seine Generation aus der Musik machen wollten. Ist es nicht ungeheuerlich, so viel von harmonischen Tonverknüpfungen zu erwarten? Kann ein Orchesterdirigent das Menschenherz, die Gesellschaft und die Geschichte dirigieren? Kann Melodie Religion ersetzen? Dem 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Maßlosigkeiten auf allen Gebieten, blieb es vorbehalten, diesen musikalischen Superlativ zu erfinden, zu dem Wagner sich verstieg. Im Zeitalter des allgemeinen Imperialismus gab es kein Ding, das nicht die andern beherrschen, selbst erstes und einziges sein wollte. Jede Kunst suchte die Grenzen ihrer Sphäre zu zerbrechen. Insbesondere wollte die Musik sich zu einem universalen Ausdrucksmittel steigern. Mit Wagner, dem Bismarck der Notenlinie, beanspruchte der Ton, Malerei und Erzählung, Poesie und Wissenschaft, Religion und Politik zu sein. Die Blindesten bemerkten die Ungeheuerlichkeit, als Strauß sie in seinen Sinfonien unvermittelt dem Grotesken gegenüberstellte.

Ist nicht bereits das Konzert der herkömmlichen Art ein Perspektivenirrtum ebenso wie das Museum? Man versammelt in einem Saal Hunderte von Leuten, die einander fremd sind. Man verlangt von ihnen, dass sie von dieser bis zu dieser bestimmten Stunde nichts tun als hören; ihre ganze Aufmerksamkeit wird ohne Pardon von einigen Musikinstrumenten

gefangen genommen. Auf diese Weise wird das Kunstwerk in ein Vakuum versetzt, es ist abgemäht von seinem natürlichen Nährboden, unserm persönlichen Leben; und ist es einmal durch einen Gewaltakt isoliert, begehrt es nichts Geringeres, als das Leben zu ersetzen. Da dies nicht möglich ist, verlassen wir das Konzert mit dem Gefühl eines seelischen Schiffbruchs. Gehen wir dagegen durch die Stadt, ganz beschäftigt mit den Interessen unserer lebendigen Gegenwart, so mag es geschehen, dass die Geige eines blinden Musikanten, die in einem Winkel des Platzes klagt, sich mit ihrem Schluchzen über die Grenze unseres Bewusstseins stiehlt und uns das Herz leise anrührt. Die Geige des Blinden ist dazu da, um im Hintergrund der urbanen Landschaft zu klingen, in der sich unser Leben abspielt, wo wir lieben und hassen, Sieger und Besiegte sind. Hier auf dieser ihm zukommenden Rangstufe gelangt das geringe Instrument zu seiner vollen Wertfülle.

Der Imperialismus in der Poesie brachte die Poesie zu Fall. Wer erkühnte sich heute, einen lyrischen Vorleseabend zu veranstalten? Das gleiche Geschick tragen Musik und Malerei. Binnen kurzem wird das öffentliche Konzert eine qualvolle Verpflichtung werden und die Tonkunst sich wieder in die Intimität privater Neigungen zurückziehen.

Das 17. Jahrhundert und der beste Teil des 18. wussten, dass Musik und Malerei zu jenen Dingen gehören, deren Bestimmung es ist, Hintergrund oder Umgebung anderer zu sein. Nichts raubt einer Landschaft so sehr ihren Reiz, als wenn wir unser Leben in ihr abstellen und sie zum Gegenstand aufmerksamer Beachtung machen. Und das geschieht, weil es der Landschaft gemäß ist, Hintergrund für etwas zu sein, was nicht sie ist, und Szenerie für eine Szene des Lebens. Die beste Art, den Zauber einer Landschaft zu genießen, ist: sie nicht betrachten und in ihr lieben und hassen. Darum setzten erfahrene Jahrhunderte ihre Musiker in den Hintergrund des Banketts, auf die Estrade des Tanzsaals oder hinter die Zweige eines Gartens.