



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Müller-Freienfels, Richard: Wahrheit und Schönheit in der Kunst

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Wahrheit und Schönheit in der Kunst

Von Richard Müller-Freienfels



Wenn die ältere Ästhetik an ein Problem wie das der Wahrheit und der Schönheit in der Kunst heranging, so kam es ihr darauf an, eine einheitliche Formel zu finden, die für eine ihr vor-schwebende Idealkunst wie angegossen paßte, die nur meist den Fehler aufwies, auf die in der Wirklichkeit bestehenden Kunstwerke in keiner Weise anwendbar zu sein.

Die neuere psychologische Kunstwissenschaft geht den umgekehrten Weg. Sie will nicht Einheit um jeden Preis, sondern sucht im Gegenteil gerade in einem psychologischen Verständnis der Mannigfaltigkeit der Kunstwerke ihre Aufgabe. Das scheint zwar im Gegensatz zu der alten konstruktiven Ästhetik und ihrer diktatorisch-metaphysischen Gesetzgebung ein beinahe kleinliches Bemühen, hat aber immerhin den Vorzug, auch einigen Gewinn für die Praxis des Kunstlebens zu versprechen. Denn wie man einem Menschen nur dann gerecht wird, wenn man ihn nicht nach einem kategorischen Normalmaß beurteilt, sondern nur, indem man auf seine individuelle Besonderheit eingeht und diese zu verstehen sucht, so ist es mit den Kunstwerken auch. Eine Psychologie der Kunst wird also kein ästhetisches Gesetzbuch und nicht einmal ein ästhetisches Kochbuch zu liefern vermögen, wohl aber kann sie vielleicht die Wege lehren, die richtige Einstellung den verschiedensten Kunstwerken gegenüber zu finden, was im Sinne der Kunst vielleicht mehr ist als abstrakte Theorien.*)

Unter diesem Gesichtspunkte werden wir auch das vorliegende Problem behandeln. Wir werden daher nicht dekretieren und mit aller Dialektik zu beweisen suchen, daß Wahrheit und Schönheit überhaupt nichts miteinander zu tun hätten, oder daß sie sich ausschließen, oder daß sie ein und dasselbe wären; alle diese Theorien sind verfochten worden. Alle sind sie sowohl richtig als auch

*) Man findet die hier skizzierten Bestrebungen zusammengefaßt in meinem Werke: „Psychologie der Kunst“ (Teubners Verlag, 1912), 2 Bände.

falsch; es hängt nämlich nur davon ab, auf welche Kunstwerke sie angewandt werden.

Wir werden nun zu zeigen suchen, daß sowohl vom Künstler wie vom Publikum der Begriff Wahrheit in ganz verschiedenem Sinne gemeint wird, und daß es in der Tat Kunstwerke gibt, an die man mit vollem Rechte den Maßstab der Wahrheit anlegen kann, als auch solche, für die ein solcher Maßstab der falschste von allen wäre. Wir werden zeigen, daß manche Kunstwerke „Wahrheit“ bieten wollen, daß andere dagegen gerade in einem Durchbrechen alles dessen, was man Wirklichkeit oder Wahrheit nennen kann, ihre eigentliche Aufgabe suchen. Die richtige Einstellung einem Kunstwerke gegenüber finden, ist alles: wenn ich an ein Bild Hodlers oder Monets herantrete mit der Frage nach seinem Wahrheits- oder Wirklichkeitswert, so muß ich natürlich davorstehen wie ein Lauber vor der Musik. Ebenso aber wäre ich einem feingearbeiteten realistischen Porträt gegenüber ungerecht, wollte ich von ihm den Linienrhythmus oder die Farbenharmonie verlangen, die wir in den Werken moderner antirealistischer Maler finden.

Wir wollen nun, um die Möglichkeit einer richtigen Einstellung den Kunstwerken gegenüber zu erleichtern, eine Reihe von typischen Standpunkten kennzeichnen, wie man sich der Kunst gegenüber verhalten kann. Und zwar kennzeichne ich deren sechs: drei von solchen, welche Wahrheit auch in der Kunst verlangen, und drei andere, die gerade in der Antirealistik das Wesen der Kunst sehen. Wir verfahren dabei zunächst rein deskriptiv. Wir suchen nur die verschiedenen Möglichkeiten zu kennzeichnen und überlassen es dem einzelnen, sich klarzuwerden darüber, welche davon seiner Natur die gemäße ist. Vielleicht aber kann eine solche Betrachtung ihm auch ein Verständnis für solche ästhetische Erlebnisweisen erschließen, die ihm bisher unverständlich waren.

* * *

Hören wir zunächst diejenigen, die „Wahrheit“ auch in der Kunst verlangen. Wir finden da als erste Stufe diejenige Anschauung, die ich als die „vorästhetische“ bezeichnen möchte. Dieser ist überhaupt noch nicht die ästhetische Stellungnahme als solche aufgegangen. Eine Dichtung, deren materiale Wahrheit einem solchen Publikum nicht garantiert ist, gilt ihm als „Lüge“. Shakespeare schildert im Wintermärchen höchst lustig dies Publikum: Der Ballade, die Autolycus anpreist, „wie eines Bucherers Frau mit zwanzig Geldsäcken in die Wochen kam und ein Gelüst hatte nach frissasterten Kröten,“ und anderen Schönheiten gegenüber haben die wackeren Schäfer nur eine Frage, ob es auch wahr sei, und sind völlig überzeugt davon, als sie sehen, daß es gedruckt ist. Nicht nur Kinder und naive Menschen fragen so. Selbst in der Blütezeit des mittelalterlichen Epos noch war dieser Maßstab allgemein, und jeder Dichter pflegte genau seine Quellen anzugeben, damit kein Hörer an den Drachen und Wunderdingen zweifle. Und selbst eine so gewaltige Dichterpersönlichkeit wie

Wolfram von Eschenbach hat noch einen Gewährsmann „Kyot“ erfinden müssen, damit man die Schöpfungen seiner dichterischen Phantasie nicht Lügen schelte. Und trotzdem noch wird er von Gottfried von Straßburg darob als „vindaere wilder maere, d. h. ein Erfinder erlogener Geschichten, hart angefahren. Im Grunde steht auch heute zuweilen das Publikum noch auf diesem Standpunkt, wenn es bei Klingsers Nietzsche z. B. die Porträtähnlichkeit verlangt, etwas, was mit dem ästhetischen Wert der Büste gar nichts zu tun hat.

Damit kommen wir aber bereits hinüber zu jener zweiten Stufe, wo zwar nicht mehr die materiale Wahrheit verlangt wird, wohl aber die „Wahrheit der Möglichkeit nach“, die Wahrscheinlichkeit. Das heißt, man heischt von den Dichtungen nicht, daß sie wirklich geschehen seien, nur daß sie hätten geschehen können. Desgleichen verlangt man von Bildern und Statuen nicht, daß sie wirklich einem Modell aufs Haar gleichen, wohl aber, daß sie wenigstens so beschaffen sind, daß sie einem Modell gleichen könnten. Diese Kunstanschauung tritt von Zeit zu Zeit mit großer Entschiedenheit auf und nennt sich Realismus oder Naturalismus. Sie verlangt möglichste Treue der Natur gegenüber, sie freidet als schlimme Fehler an, wenn irgendwo ein Pferd nicht anatomisch getreu gemalt ist, wenn im Roman das Milieu nicht bis auf Hausnummern und Straßennamen getreu nachgebildet ist. Bei historischen Kunstwerken prüft man Dokumente nach, um ihren Wert abzuschätzen. Und „Lebenswahrheit“ ist das Feldgeschrei dieser Richtung, der wir aber trotz allem manches beträchtliche Kunstwerk danken. Noch heute ist ein großer Teil des Publikums ganz befangen in dieser Anschauung. Es will im Theater vergessen, daß es im Theater ist, rühmt die Wahrheit und Natürlichkeit der Schauspieler und ist in der Regel völlig unfähig, einem höheren Schwung zu folgen. Es kritisiert Boecklin, weil es keine Zentauren gäbe, und Iphigenie, weil man im Lande der Skythen unmöglich solche Humanität habe finden können. Es ist das vielleicht nicht der freieste und weiteste Standpunkt der Kunst gegenüber, aber immerhin einer, der sich gehalten hat über die Jahrhunderte hin und vermutlich auch weiter sich halten wird, und darum nicht mit verächtlichem Lächeln abzutun ist, wie man das zuweilen versucht hat.

Denn jener Standpunkt ist viel befehdet worden, und nicht nur von solchen, die die Wahrheit in der Kunst überhaupt verbannen wollten, nein auch gerade im Namen der „Wahrheit“ hat man ihn bekämpft. Wir kommen damit heran an jene schwierige Streitfrage, die auch die Philosophie durchzieht, ob die „wahre“ Welt denn die durch die Sinne vermittelte sei oder eine andere, geistigere, die sich in jener nur verschleiert zu erkennen gäbe. In diesem Sinne stellte man die „Wahrheit“ der „Wirklichkeit“ entgegen, indem man die Wirklichkeit der auf ihre Sinne sich berufenden Realisten als Trug bezeichnete oder sie doch nur als eine Wahrheit niederen Ranges gelten ließ, während die Wahrheit im höchsten Sinne erst die Welt der Ideen sei. Plato hat diese Anschauung als erster formuliert. Philosophisch nennen wir sie den Idealismus

und, wenn auch nicht immer klar bewußt, findet sie sich wieder in allen jenen Richtungen der Kunst, die wir als idealisierende bezeichnen könnten. Man will hier zwar nicht die alltägliche Wirklichkeit, aber dennoch eine geläuterte, verklärte, gesteigerte Wirklichkeit, die man eben als „Wahrheit“ bezeichnet, gegenüber der niedrigen „Wirklichkeit“ des Realismus und Naturalismus.

Für das Gebiet der Kunst ist der Idealismus und seine Wahrheitsanschauung vor allem in Deutschland verfochten worden, und Friedrich Schiller ist ihr stärkster Wortführer. Hören wir ihn selbst: „... Eben darum,“ so schreibt er im Vorwort zur „Braut von Messina“, „weil es hier in der falschen Phantastik nur auf eine vorübergehende Täuschung abgesehen ist, so ist auch nur ein Schein der Wahrheit oder die beliebte Wahrscheinlichkeit nötig, die man so gern an die Stelle der Wahrheit setzt. Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Ziel abgesehen; es ist ihr ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen und dies dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen. Und eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Scheine der Wahrheit begnügen; auf der Wahrheit selbst, auf dem tiefen und festen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude.“ Bekanntlich sind diese Gedanken Schillers in der idealistischen Philosophie, besonders durch Hegel, noch weiter ausgesprochen worden. Hegel fügt ja auch die Kunst in sein System ein und sie wird ihm zur ersten Stufe des absoluten Geistes, Kunst ist ihm das unmittelbare Anschauen der Idee in objektiver Wirklichkeit. Und selbst der grimmigste Gegner dieser Philosophie, Schopenhauer, nähert sich doch in diesem Punkte seinem Antipoden, denn auch ihm sind die platonischen Ideen, nicht die einzelnen Dinge Objekt der Kunst, auch ihm also vermittelt die Kunst jene höhere Wahrheit, die in der Sinnenwelt höchstens durchschimmert.

Bleiben wir zunächst bei diesen drei Formen, in denen die Forderung der Wahrheit an die Kunst herangetreten ist. Sie sind nicht die einzigen, wohl aber die wichtigsten. Fragen wir nun, wie es kommt, daß man vom ästhetischen Erlebnis, das doch ein von allem Handeln isoliertes Ergriffensein unseres Gefühls ist, immer wieder „Wahrheit“ verlangt hat. Die Antwort liegt wohl darin, daß diese Isolierung des ästhetischen Lebens von den übrigen Betätigungen des Geistes eben doch nicht so vollständig ist, daß vielmehr eine beständige Wechselwirkung besteht. Ein Mensch, der gewohnt ist, alles im Leben auf seine Wahrheit zu prüfen, wird auch dem Ästhetischen gegenüber nicht völlig dieser Gewohnheit entsagen können. Das kann zu so grotesken Äußerungen führen, wie zu jener oft zitierten eines Mathematikers, der nach einer Aufführung der Racineschen „Sphigien“ fragte: „Qu'est ce que cela prouve?“ Man hat

nicht jene Freiheit des Geistes, um der Idealität des Kunstwerkes gegenüber auf die gewohnten Denkformen zu verzichten; und wenn man auch über die Forderung der materialen Wahrheit hinauskommt, die Forderung der Wahrscheinlichkeit, der Wahrheit der Möglichkeit nach bleibt doch, und zwar stärker noch der bildenden Kunst als der Dichtung gegenüber. — Auch ethische Erwägungen spielen mit. Man erklärt, die Kunst solle dem Leben nicht entfremden, solle uns nicht in ein weltfremdes Traumleben stürzen und uns untüchtig für das praktische Dasein machen. Aus solchen Erwägungen heraus schöpft gewöhnlich der Realismus sein ethisches Pathos, mit dem er jede Phantastiekunst befiehlt. Da die „Wahrscheinlichkeit“ für die meisten Menschen eine Vorbedingung für den Kunstgenuß ist, so wird die Ästhetik damit rechnen müssen, wenn auch die höchsten Gebiete der Künste solchen Menschen stets werden verschlossen bleiben.

Interessant ist es nun, die Wahrheitsforderung des Idealismus psychologisch zu analysieren. Sie ist ein Kompromiß und versucht einerseits dem logischen Wahrheitsbedürfnis gerecht zu bleiben und daneben doch auch jenen Forderungen der Kunst zu genügen, die aus ästhetischen Gründen eine Umgestaltung der Wirklichkeit heischen. Wir können es heute offen sagen: die Theorie des Idealismus ist falsch, die Praxis der großen idealistischen Künstler hat aber trotz ihrer Theorie große Werke geschaffen. Nicht darum sind Odyssee und Wallenstein, sind Tizians Heilige oder Goethes Lyrika große Kunstwerke, weil sie irgendwelche platonische Ideen verkörpern, sondern darum, weil sie das ästhetische Gefühl am tiefsten erregen. Und in der Tat liegt ein Berührungspunkt vor zwischen der Theorie des Idealismus und der ästhetischen Praxis aller stilisierenden Kunst. Wie die Ideen die Verkörperung des „Wesentlichen“ mit Ausschaltung des Unwesentlichen und Zufälligen (συμπεριχόζα) sind, so arbeiten auch die großen Kunstwerke das Wesentliche und Typische heraus, allerdings nicht im scholastisch- absoluten Sinn, sondern im Hinblick auf die künstlerische Wirkung. Stilgebung ist Steigerung und Herausarbeitung des künstlerisch Wertvollen und Wirksamen und Beiseitelassen des künstlerisch Unwesentlichen. Dies hat zu jener Verquickung mit logischen Theorien geführt, indem man das logisch Wesentliche und das ästhetisch Wesentliche zusammenwarf. In Wirklichkeit ist es für ein großes Kunstwerk gleichgültig, ob es das Wesen der Dinge im logischen Sinne gibt; nur darauf kommt es an, daß es das Wesen der Dinge im ästhetischen Sinne herausarbeitet. Und das haben Phidias und der Dichter Schiller getan wie alle großen Künstler, wenn ihre Werke auch weit davon entfernt sind, „platonische Ideen“ zu verkörpern.

*

*

*

So führt der Idealismus, obwohl er sich noch nicht freigemacht hat vom Glauben an die ästhetische Bedeutung der Wahrheit, dennoch bereits in seiner Praxis hinüber zu jener anderen Anschauung, daß die Wahrheit in der Kunst gleichgültig, ja schädlich sei. Denn die „Wahrheit“ des Idealismus ist ja

bereits ein radikaler Bruch mit dem, was der gewöhnliche Menschenverstand unter „Wahrheit“ versteht.

Auch unter den antirealistischen Forderungen der Kunst will ich drei Stufen unterscheiden, die den oben gekennzeichneten etwa entsprechen. Auch hier haben wir zunächst eine „vorästhetische“ Stufe, die nicht in ästhetischen Theorien vertreten ist, die aber im Leben sich oft genug findet. Hier will man das möglichst Unmögliche, Unwahrscheinliche, Wunderbare, alles das, was sich im Leben nicht findet: Zauber und Hexerei, Geister und Fabelwesen. Es ist eine rein materiale Unwirklichkeit, die man von der Poesie fordert, und die meisten primitiven Kunstleistungen, Märchen und Sagen, Legenden und Abenteurergeschichten kommen diesem Sinn fürs Phantastische entgegen, der in aller Kunst den realistischen Tendenzen entgegengearbeitet hat, obwohl man sich dessen nicht immer bewußt war und wohl gar daneben ganz unkritisch all jenen bunten Zauber für Wahrheit nahm, wenigstens überhaupt nicht schied zwischen Wahrheit und Nichtwahrheit. Dieser Gang des Menschen zum Unwahrscheinlichen und Unmöglichen findet sich nicht nur auf primitiven Stufen des Denkens, oft tritt er gerade in Perioden überreiztester Kultur wieder auf, die ja oft eine gewisse Verwandtschaft mit den Anfängen der Kultur haben. Genau wie sich der naive Mensch an Gespenstergeschichten ergötzt, so tut es auch der Leser Edgar A. Poes', Baudelaires oder all der vielen modernen Grusel Erzähler und Schauerromantiker. Dazu sind jene Maler zu rechnen, deren Bilder wirken, als wären sie im Fiebertraum oder Haschischrausch geschaffen, und auch wirklich zum Teil so entstanden sind. Im Grunde ist diese Unrealistik aber auch noch vorästhetisch, wenn sich diese Künstler auch noch so sehr als Ästheten gebärden, denn sie liegt im Stoff, nicht in der Formung.

Dort nun, wo wir eine bewußte Umformung der Wirklichkeit haben zum Zwecke der ästhetischen Wirkung, haben wir es mit der zweiten Stufe des Antirealismus zu tun, den ich im Gegensatz zu dem eben behandelten vorästhetischen materialen Antirealismus als den „formalen“ bezeichnen möchte. Hier übernimmt man die Elemente der alltäglichen Wirklichkeit, behält sich aber die Freiheit vor, sie nach Belieben zum Zwecke besonderer ästhetischer Wirkungen umzugestalten, zu „stilisieren“. Man hat diese Art der Kunst als den „stilvollen“ Realismus bezeichnet und hat damit sagen wollen, daß der Realismus eben zum Zwecke einer einheitlichen ästhetischen Wirkung des Stils durchbrochen werden müsse. Wie weit diese Umformung geht, das ist sehr verschieden; ebenso sind die erstrebten Wirkungen nicht gleich. In der Malerei sind es besonders Raum- oder Farbenprobleme, nach denen stilisiert wird. So durchbricht ein Künstler wie Hodler die Wirklichkeit, um bestimmte Linienwirkungen, architektonisch-rhythmische Bildungen in seinen Gemälden zum Ausdruck zu bringen. Liebermann hat nachgewiesen, daß Manet auf seinem berühmten Bilde „Die Erschießung Maximilians“ die Soldaten lieber vorbeischießen ließ, als daß er die lineare Wirkung geopfert hätte. Auch in der Dichtkunst finden wir diese Um-

gestaltung der Wirklichkeit zum Zwecke der vertieften ästhetischen Wirkung. Schon die Verwendung des Verses ist eine solche Stilisierung. Daß die Personen des „Wallenstein“ oder des „Tasso“ in wohlgesetzten Jamben, nicht in läderlicher Prosa reden, ist durchaus antirealistisch. Und auch in der Gestaltung der Handlung und Charaktere merken wir überall die auswählende Hand des Dichters, der kunstfremde Nebensächlichkeiten ausmerzt, um die Hauptsache stärker hervortreten zu lassen. Wir sehen also, in dieser Kunstart begegnen sich Realistil und Antirealistil. Wir haben bereits oben gezeigt, daß die theoretische Forderung, daß diese Stilisierung auf die Wahrheit und die platonische Idee zu gehen habe, falsch ist und in Wirklichkeit nie erfüllt worden ist. Gemeinsam ist der Stilisierung und dem logischen Idealismus nur ein Herausarbeiten des Wesentlichen, aber die guten Künstler haben stets das ästhetisch, nicht das logisch Wesentliche herausgearbeitet, und diese beiden sind keineswegs identisch.

Man könnte nun meinen, in dieser Kunstart des stilvollen Realismus, der einerseits in gewisser Weise Wirklichkeit, aber doch auch wieder gestaltete und aus ästhetischen Gründen stilisierte Wirklichkeit gäbe, müsse sich eine endgültige Lösung finden lassen, da diese Kunst sowohl den antirealistischen wie den realistischen Tendenzen entgegenkommt, und in der Tat lassen sich die am höchsten gewerteten Kunstwerke aller Zeiten, von den hellenischen Dichtern und Malern über die Kunst der Renaissance hin bis zum deutschen Klassizismus, unter diese Rubrik unterbringen.

Trotzdem aber ergeht es dieser Vermittlung zwischen zwei Extremen, wie es stets solchen Vermittlungen ergeht: sie werden abgelehnt von den Radikalen beider Parteien. Nicht nur daß die extremen Realisten den stilisierten Realismus als unwahr und verlogen brandmarken, auch diejenigen, die den völlig realitätsfremden Charakter der Kunst betonen, halten den stilisierten Realismus für ein Kompromiß. Sie erklären, jede Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit müsse aufhören, nur die rein ästhetischen Elemente müßten beachtet werden, das heißt diejenigen, die aus der Stimmung des Künstlers entsprängen und Stimmung im Genießenden wirkten; eine Rücksichtnahme auf irgendeine Realität käme nicht in Betracht. Wir haben solche Anschauungen in neuester Zeit, bis ins Groteske gehend in ihrer Formulierung, besonders von den sogenannten Expressionisten vortragen hören, und ihre Bilder sind denn auch oft genug zum Spott des Publikums geworden. Aber auch von ganz großen Künstlern früherer Zeiten sind solche Ideen geäußert worden, von Hebbel z. B., daß alles Geschehen in der Kunst nur symbolischen Sinn habe, keinen Wert an sich. Nur weil es ein Gleichnis für ein tieferes seelisches Geschehen, ein Ausdruck von Stimmungen und Gefühlen ist, nur darum habe es Berechtigung. Im Symbolismus sind diese Gedanken neu variiert worden. Es ist offenbar, daß diesen Künstlern die Farben und Worte nicht mehr den gewöhnlichen Wert haben, nicht Darstellungswert, sondern nur noch Ausdruckswert, und man muß daher auf alle Realistil vor solchen Bildern verzichten. Das Ideal dieser Kunst ist die Musik,

deren Material, die Töne, überhaupt unrealistisch ist, die nur Ausdruck sein will und die daher ihre eigene Welt aufbaut. So muß man an Kunstwerke dieses Typus herangehen, gar nicht mehr daran denkend, daß sie auch etwas darstellen könnten, nur noch Stimmungen daraus empfangend wie von einem Musikstück. Ich möchte diese Kunstart, im Gegensatz zur oben besprochenen materialen und der formalen Antirealistik, die „ideale“ Antirealistik nennen, wobei zu bemerken ist, daß „ideal“ nur eine Charakterisierung, kein Lob ist.

* * *

Nun wird es freilich nicht an Stimmen fehlen, die behaupten wollen, von diesen hier gekennzeichneten sechs Möglichkeiten seien einige völlig kunstfremd, die anderen ließen sich jedoch auf ein und dasselbe Prinzip zurückführen. Ich leugne nicht das eine und nicht das andere. Ich frage nur, was ist damit geholfen? Gewiß lassen sich, besonders von der Höhe metaphysischer Systeme herab, andere Standpunkte billig mit überlegenem Lächeln abtun: man wird aber nicht umhin können, anzuerkennen, daß ganze Zeiten und ganze Völker trotzdem der Kunst gegenüber sich anders verhalten und ihr Erleben derselben doch für richtiges Kunsterleben genommen haben. Ebenso kann man natürlich auch einige der hier skizzierten Standpunkte zusammenfassen und ein einziges „Prinzip“ daraus destillieren. Aber was ist damit gewonnen? Der nächste Theoretiker verfährt anders und so wird ein ewiges Streiten um unlösbare Probleme bleiben. Uns scheint darum das beste, von solchem Streit abzusehen und, statt die Unterschiede zu verwischen, lieber die bestehenden Verschiedenheiten anzuerkennen und für sich diejenige Form des Kunsterlebens auszuwählen, die einem selbst als die angemessenste, reichste und schönste erscheint, oder aber, und das ist vielleicht das Klügste, zu versuchen, allen Standpunkten gerecht zu werden. Dazu zu verhelfen, das ist ein Hauptziel der psychologischen Kunstbetrachtung.

