

Philosophische Bibliothek

Roger Fry

Versuch über Ästhetik
und andere kleine Schriften
zur Kunsttheorie

Englisch – Deutsch

Meiner





ROGER FRY

Versuch über Ästhetik
und andere kleine Schriften
zur Kunsttheorie

Englisch – Deutsch

Übersetzt und mit einer Einleitung und
Anmerkungen herausgegeben von

STEFAN MAJETSCHAK

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4568-7

ISBN eBook 978-3-7873-4569-4

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2024. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim. Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Einleitung von <i>Stefan Majetschak</i>	VII
Bloomsbury	VII
Roger Fry: Maler, Kritiker, Renaissance-Experte	X
Die Erfindung des ›Post-Impressionismus‹	XIII
Wortführer des Modernismus	XVIII
Formale Ästhetik / Aesthetic Formalism	XXI
Die Textauswahl	XXV
Editorische Notiz	XL
Literatur	XLI

ROGER FRY

Versuch über Ästhetik

Versuch über Ästhetik	3
Das Sehen des Künstlers	41
Kunst und Leben	55
Kunst und Wissenschaft	83
Der Künstler und die Psychoanalyse	93
Kunstgeschichte als akademisches Fach	139
Personenregister	190

EINLEITUNG

Bloomsbury

Nach dem Tod der Eltern zogen die Geschwister Vanessa, Thoby, Adrian und Virginia Stephen im Oktober 1904 vom Hyde Park Gate im vornehmen Londoner Stadtteil Kensington, in dem sie aufgewachsen waren, an den Gordon Square 46 im damals weniger gediegenen Stadtteil Bloomsbury,¹ wo sie ein von den starren Konventionen der feinen englischen Gesellschaft befreiteres, literarisch und künstlerisch geprägtes Leben führen zu können hofften. Thoby Stephen, der älteste, jung verstorbene Bruder in der Reihe der Stephen-Geschwister², studierte zu dieser Zeit bereits am Trinity College in Cambridge und lud ab März 1905 regelmäßig donnerstagsabends Cambridger Kommilitonen und Freunde dorthin ein, zu denen die späteren Ehemänner seiner Schwestern Vanessa und Virginia, der Kunstkritiker und -theoretiker Clive Bell und der Schriftsteller, Journalist und später gemeinsam mit seiner Frau als Verleger der Hogarth Press tätige Leonard Woolf, ferner der Literaturkritiker und Biograph Lytton Strachey, der Journalist und Literaturkritiker Desmond MacCarthy, der Ökonom John Maynard Keynes sowie Saxon Sidney-Turner gehörten; Letzterer ein enger Studienfreund Thobys, der als Einziger der Genannten nach dem Studium nicht im Bereich von Kunst, Kultur oder Wissenschaft, sondern als Beamter im britischen Finanzministerium tätig werden sollte. »These evenings were later identified by those involved as the genesis of what came to be known as the Bloomsbury Group.«³ [»Diese Abende wurden später von den Beteilig-

¹ Vgl. Todd 1999, 11.

² Er verstarb 1906 im Alter von 26 Jahren während einer Griechenland-Reise an Malaria. Vgl. Licence 2015, 117.

³ Licence 2015, 112.

ten als die Geburtsstunde der so genannten Bloomsbury Group bezeichnet.«⁴]

Dieser Kerngruppe gesellten sich bald weitere Persönlichkeiten hinzu, die ihr teils über längere Zeit, teils nur sporadisch nahe standen, so z. B. die Maler Duncan Grant und Dora Carrington, der Romancier und Kritiker E. M. (Edward Morgan) Forster und die Schriftstellerinnen Vita Sackville-West und Katherine Mansfield sowie – wenn auch »never an acknowledged member of the Group«⁵ [»nie ein anerkanntes Mitglied der Gruppe«] – die exzentrische Gastgeberin eines eigenen Londoner Salons, Lady Ottoline Morell, die mit ihrem damaligen Liebhaber »Bertie« – The Right Honourable 3rd Earl Russell, Bertrand Arthur William Russell, der am Trinity College in Cambridge Philosophie lehrte – gelegentlich Treffen der Gruppe besuchte. Im Rahmen dieser Treffen bemühten sich die Schwestern Vanessa (Bell) und Virginia (Woolf), die beengenden Konventionen, die das Leben der gehobenen gesellschaftlichen Schichten im zeitgenössischen Großbritannien bestimmten, aufzubrechen und »die althergebrachten Dinners und Tanzveranstaltungen«, die in diesen Kreisen üblich waren, »mit intellektuellen Inhalten zu füllen«.⁶ Sie organisierten Vorträge, Diskussionsrunden und Ausstellungen, die sich neuesten philosophischen Ideen, etwa G. E. (George Edward) Moores Buch *Principia Ethica* von 1903, widmeten, welches die in Cambridge studierenden Mitglieder der Gruppe stark beeinflusste, oder die neue Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst, Musik und Literatur betrafen. Zudem veranstalteten sie legendäre Feste, denen es vermutlich ebenfalls zu verdanken war, dass die Gruppe stets neue, bislang außenstehende Persönlichkeiten anzog.⁷

⁴ Übersetzungen von englischsprachigen Zitaten ohne Quellenangabe stammen vom Verfasser dieser Einleitung.

⁵ Jobson Darroch, 108; vgl. 109 ff.

⁶ Todd 1999, 31.

⁷ Vgl. Licence 2015, 101 ff.

Die künstlerischen und literarischen Werke der meisten der genannten Gruppenmitglieder, die hier nicht im Einzelnen mit Titel und Entstehungsjahr aufgelistet zu werden brauchen, haben in nicht unerheblichem Maße zur kulturellen Erneuerung und Modernisierung Großbritanniens nach dem Ende des viktorianischen Zeitalters, das mit dem Tod von Queen Victoria im Jahre 1901 zum Abschluss gelangt war, beigetragen. Zahlreiche Schriften von Mitgliedern der *Bloomsbury Group*, etwa Romane und Erzählungen von Virginia Woolf, Katherine Mansfield und E. M. Forster, ökonomische Studien von John Maynard Keynes oder Clive Bells in der angelsächsischen Welt bis heute zum kunsttheoretischen Kanon rechnendes Buch *Art* des Jahres 1914 wurden deshalb schon bald in andere Sprachen, darunter auch ins Deutsche, übersetzt. So erschien etwa Bells Buch auf Deutsch bereits im Jahre 1922.⁸ Das ist im Falle der kunsttheoretischen Schriften von Roger Fry, auf denen Bells Theorie partiell aufbaut, durchaus anders. Sie warten bis heute darauf, im deutschen Sprachraum Wirkung zu entfalten.

Roger Fry gehörte nicht von Anbeginn zur *Bloomsbury Group*, sondern stieß im Jahre 1910 hinzu. Wie Clive Bell im Vorwort seines Buches *Kunst* berichtet, hatten er und seine Frau ihn im Zug »auf der Fahrt zwischen Cambridge und London« kennengelernt und dabei mit ihm »ein Gespräch über zeitgenössische Kunst«⁹ geführt, das sie elektrisierte und bewog, ihn in die Kreise von Bloomsbury einzuführen. Dort avancierte er bald zu einem einflussreichen, führenden Mitglied der Gruppe.

⁸ Bell 1922.

⁹ Bell 2019, 20.

Roger Fry: Maler, Kritiker, Renaissance-Experte

Roger Eliot Fry – etwa eine Generation älter als die übrigen Mitglieder der *Bloomsbury Group* – wurde am 14. Dezember 1866 in Highgate im Norden Londons in die streng religiöse Quäker-Familie des Juristen Sir Edward Fry und seiner Frau Lady Mariabella hineingeboren. Seinem Leben hat Virginia Woolf¹⁰ bereits 1940, Frances Spalding¹¹ auf der Basis neueren biographischen Materials, das ihrer Vorgängerin noch nicht zugänglich war, nochmals 1980 eine umfangreiche Biographie gewidmet. Seiner sozialen Herkunft entsprechend besuchte Fry zunächst die private Schule Sunninghill House in Ascot und später das Clifton College in Bristol, wo er sich mit dem gleichaltrigen John Ellis McTaggart anfreundete, der später auf einer Professur in Cambridge zu einem der einflussreichsten idealistischen Philosophen Großbritanniens und Lehrer Bertrand Russells werden sollte.¹² Beide blieben auch während ihrer Studienzeit in Cambridge in engem freundschaftlichen Kontakt, wobei McTaggart nicht unerheblichen Anteil daran hatte, dass Fry sich von den religiösen Fesseln seiner Quäker-Herkunft mehr und mehr emanzipierte.

Fry studierte am King's College in Cambridge Naturwissenschaften, schwerpunktmäßig Biologie, und sollte gemäß den Hoffnungen seines Vaters eine akademische Laufbahn in diesem Bereich einschlagen. Seine intellektuellen Fähigkeiten wurden in Cambridge rasch erkannt, denn bald wurde er zum Mitglied der *Cambridge Conversazione Society* gewählt, einer auch unter dem Namen *The Apostles* bekannten Geheimgesellschaft, die diesen Namen trug, da ihr satzungsgemäß stets die zwölf be-

¹⁰ Es ist bezeichnend für das Ausmaß, in dem das Werk Roger Frys in Deutschland ignoriert worden ist, dass diese Biographie als einziges Werk der Schriftstellerin über Jahrzehnte unübersetzt geblieben und erst im Jahre 2023 erstmals in deutscher Sprache erschienen ist. Vgl. Woolf 2023.

¹¹ Vgl. Spalding 1980.

¹² Vgl. Spalding 1980, 12 ff.

gabtesten Studierenden der Universität Cambridge angehören sollten. Auch andere Mitglieder der *Bloomsbury Group*, etwa Keynes, Strachey, Forster, Woolf und Sidney-Turner gehörten diesem elitären Kreis an. Weder diese Geheimgesellschaft noch die Herausforderungen seiner naturwissenschaftlichen Studien scheinen Fry jedoch in besonderem Maße erfüllt zu haben. Zunehmend begann er, sich für Bildende Kunst in Theorie und Praxis zu interessieren, Ausstellungen zu besuchen, zu malen und zu zeichnen. Und so wurden die väterlichen Hoffnungen am Ende enttäuscht. Zwar schloss er sein Studium mit *First Class honours* ab, was es ihm erlaubte, sich – erfolglos – auf *Fellowships* zu bewerben, die einen Einstieg in eine akademische Laufbahn auf naturwissenschaftlichem Gebiet hätten ermöglichen können. Doch Anfang 1889 wagte er es schließlich, seinen Vater zu bitten, ihm einen Wechsel ins künstlerische Metier und die Aufnahme einer künstlerischen Ausbildung zu gestatten.¹³

Ohne Begeisterung wurde ihm diese Bitte gewährt, und Roger Fry begann, in London Malerei zu studieren.¹⁴ 1891 schloss sich eine ausgedehnte Italien-Reise an, bei der er sich insbesondere für die Malerei der Renaissance sowie die damaligen Maltechniken interessierte. 1892 absolvierte er dann einen mehrmonatigen Aufenthalt an der *Académie Julian*, einer von dem Maler Rodolphe Julian in Paris betriebenen privaten Kunstakademie. Interesse an der neuen Malerei seiner Zeit, die er in Paris hätte sehen können, ist bei Fry damals freilich noch nicht erkennbar. Vielmehr bildete er sich über die Jahre zu einem in Großbritannien führenden Experten für Renaissance-Malerei heran, begann, über diese Malerei beim Publikum erfolgreiche, einflussreiche Vorträge zu halten und darüber in seinerzeit einschlägigen Kulturzeitschriften wie *The Athenæum* oder dem von ihm mitbegründeten *Burlington Magazine* zu publizieren.

1896 heiratete Fry die Malerin Helen Coombe. Die Ehe, aus der 1901 und 1902 ein Sohn und eine Tochter hervorgehen, war

¹³ Vgl. Spalding 1980, 28–31.

¹⁴ Vgl. zum Folgenden Woolf 2023, 96 ff.

glücklich, doch beinahe von Anbeginn immer wieder von einer zyklisch auftretenden, zunehmend sich verstärkenden Geisteskrankheit von Helen Fry überschattet, die das Zusammenleben der Familie immer schwieriger machte. Von 1910 bis zu ihrem Tod 1937 konnte sie nur noch stationär gepflegt werden. In diesen schwierigen Jahren erscheinen Frys erste beiden Bücher: 1899 veröffentlichte er ein Buch über den venezianischen Renaissance-Maler Giovanni Bellini;¹⁵ 1905 gab er, versehen mit einer Einleitung aus seiner Feder, die *Seven Discourses on Art* von Joshua Reynolds heraus.¹⁶ Bereits ein Jahr zuvor, 1904, machte es die durch die Geburt der Kinder größer gewordene Familie für Fry notwendig, sich nach neuen Einnahmequellen umzusehen. Seine eigene Malerei war kommerziell mäßig erfolgreich, seine Einnahmen durch Kunstkritik, Kunstschriftstellerei und Vortragstätigkeit reichten finanziell nicht aus. Sein Renommee als Experte für die Kunst alter Meister war allerdings in Großbritannien inzwischen groß genug, dass er auf eine Berufung auf eine Slade-Professur für Bildende Kunst hoffen konnte, wie sie der englische Rechtsanwalt und Kunstsammler Felix Slade aus Mitteln seines Nachlasses für die Universitäten Oxford und Cambridge sowie das University College in London gestiftet hatte. Eine solche Professur war 1904 in Cambridge vakant.¹⁷ Doch Frys Hoffnung auf einen Ruf blieb unerfüllt, nicht weniger als eine andere jener Jahre, zum Leiter der *National Gallery* in London bestellt zu werden.¹⁸

Im Zuge seines Versuchs, für das nicht weniger als er selbst in finanzieller Schieflage befindliche *Burlington Magazine* Fördermittel zu akquirieren, lernte Fry Mitte 1904 den amerikanischen Bankier und Multimillionär J. Pierpont Morgan kennen, der dem Kuratorium des *Metropolitan Museum* in New York angehörte und ihm eine Position als Kurator des Hauses

¹⁵ Fry 1899.

¹⁶ Fry 1905.

¹⁷ Vgl. Woolf 2023, 182

¹⁸ Vgl. Spalding 1980, 86.

anbot. Er sollte das Museum beim Ankauf von älterer Kunst aus Europa beraten. Fry, der sich einen permanenten Umzug in die USA nicht vorstellen konnte, handelte aus, sich nur eine begrenzte Zeit des Jahres in New York aufhalten zu müssen, die übrige Zeit aber – stationiert in England – durch ganz Europa zu reisen und aus seiner Sicht geeignete Werke für den Ankauf des Museums vorzuschlagen. Diese von seinen Biographinnen eingehend beschriebene Periode in seinem Leben¹⁹ war für Fry auf Grund der Tatsache, dass Morgans Geltungssucht mindestens ebenso groß war wie seine Ignoranz in Kunstdingen, nicht immer leicht und endete im Februar 1910 abrupt mit einer von Fry nicht gänzlich unerwarteten, vielleicht sogar provozierten Entlassung aus seiner Kuratorenposition.

Die Erfindung des ›Post-Impressionismus‹

Das Jahr 1910 stellte einen Wendepunkt in Frys Karriere als Kunsttheoretiker und -kritiker dar. Um 1906 hatte er begonnen, sich gelegentlich auch mit zeitgenössischer Kunst, insbesondere mit der Kunst von Paul Cézanne und anderer neuerer französischer Malerei zu beschäftigen. Seit Anfang 1910 ohne feste berufliche Anstellung und durch die Bekanntschaft mit Clive und Vanessa Bell neu in die Welt von Bloomsbury eingetreten, erhielt er in diesem Jahr das Angebot, in den *Grafton Galleries* (oft auch schlicht im Singular als *Grafton Gallery* bezeichnet) in London eine Ausstellung solch neuerer, in England noch weit hin unbekannter Malerei ›vom Kontinent‹ zu kuratieren. Das Ergebnis war die im November des Jahres eröffnete Schau *Manet and the Post-Impressionists*, die beim britischen Publikum für Aufsehen und vor allem für heftige Ablehnung der gezeigten Werke sorgte.

¹⁹ Vgl. Woolf 2023, 182 ff., und Spalding 1980, 81 ff. Dieser Periode wurde sogar ein ganzes Buch gewidmet: vgl. Molesworth 2016.

In der ersten Post-Impressionisten-Ausstellung, die vom 8. November 1910 bis zum 15. Januar 1911 dauerte, wurde mit einer Auswahl von Werken von Édouard Manet, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh und Henri Matisse sowie einem Gemälde von Pablo Picasso ein Überblick über zeitgenössische Malerei in Frankreich zu geben beabsichtigt. Werke dieser Künstler waren in Großbritannien zu jener Zeit noch weit hin unbekannt. »No such comprehensive survey of Parisian modernism had ever been seen in the British capital, where artists like Cézanne, Van Gogh, and Gauguin were recognized only by experts, and Matisse and Picasso were virtually unknown.«²⁰ [»Eine so umfassende Übersicht über die Pariser Moderne hatte es in der britischen Hauptstadt noch nie gegeben, wo Künstler wie Cézanne, Van Gogh und Gauguin nur Fachleuten bekannt und Matisse und Picasso praktisch unbekannt waren.«] Als die Werke für diese Ausstellung zusammengetragen waren, stellte sich die Frage, was eigentlich das Gemeinsame dieser doch sehr unterschiedlichen, keineswegs dieselben künstlerischen Ziele verfolgenden Maler sei, d. h. wie man sie mit einem eingängigen Ausdruck charakterisieren könne, um es plausibel erscheinen zu lassen, sie im Rahmen derselben Ausstellung zu zeigen. Dazu wurde ihre heute noch gängige Kennzeichnung als ›Post-Impressionisten‹ erfunden.

»Fry initially favoured the term ›expressionists‹, because expressive design seemed the quality most evident in the paintings selected. But a young journalist with whom he was discussing the problem disliked the title and all others that Fry proposed. Losing his patience, Fry flung out, ›Oh, let's just call them Post-Impressionists; at any rate, the came after the Impressionists‹. The label stuck; the exhibition was entitled ›Manet and the Post-Impressionists‹; and the name entered the art historian's vocabulary as vague and unsuitable as most umbrella terms.«²¹

²⁰ Reed, *Forming Formalism*, in: Reed 1996, 49.

²¹ Spalding 1980, 133.

[»Fry bevorzugte zunächst die Bezeichnung ›Expressionisten‹, da expressive Gestaltung die deutlichste Qualität der ausgewählten Gemälde zu sein schien. Ein junger Journalist, mit dem er über das Problem diskutierte, lehnte jedoch diesen und alle anderen von Fry vorgeschlagenen Titel ab. Fry verlor die Geduld und sagte: ›Oh, nennen wir sie doch einfach Post-Impressionisten; jedenfalls kamen sie nach den Impressionisten‹. Das Etikett blieb haften. Die Ausstellung trug den Titel ›Manet und die Post-Impressionisten‹, und der Name ging in das Vokabular der Kunsthistoriker ein, als solcher so vage und unpassend wie die meisten Oberbegriffe.«]

So jedenfalls will es die Legende.

Die Ausstellung schockierte und entsetzte die Londoner Öffentlichkeit.²²

»Nowadays Cézanne, Van Gogh and Gauguin are among the best known names in the history of art, yet, to the lasting discredit of British critics, in 1910 these artists were described in the press als ›bunglers‹ and ›lunatics‹. To Ebenezer Wake Cook, writing in the *Pall Mall Gazette*, the paintings looked like ›the output of a lunatic asylum‹; Robert Ross voiced a similar opinion in the *Morning Post*: ›The emotions of these painters (one of whom, Van Gogh, was a lunatic) are of no interest except to the student of pathology and the specialist in abnormality.«²³

[»Heutzutage gehören Cézanne, Van Gogh und Gauguin zu den bekanntesten Namen der Kunstgeschichte, doch 1910 wurden diese Künstler, zur bleibenden Schande der britischen Kritik, in der Presse als ›Stümper‹ und ›Verrückte‹ bezeichnet. Für Ebenezer Wake Cook, der in der *Pall Mall Gazette* schrieb, sahen die Gemälde aus wie ›die Erzeugnisse einer Irrenanstalt‹; Robert Ross äußerte in der *Morning Post* eine ähnliche Meinung: ›Die Emotionen dieser Maler (von denen einer, Van Gogh, ein Geisteskranker

²² Ebd.

²³ Ebd., 136.

war) sind nur für den Studenten der Pathologie und den Spezialisten für Anomalien von Interesse.«.]

Die von Virginia Woolf berichteten Reaktionen des Publikums – »Wutausbrüche oder Lachkrämpfe«²⁴ im Angesicht der Bilder – sind ähnlich. Der Streit um diese Bilder, insbesondere ihre Verteidigung und ihre kunsttheoretische Legitimation in seinen Schriften und öffentlichen Reden, lässt den renommierten Renaissance-Experten Roger Fry im Bewusstsein der britischen Öffentlichkeit zum bekanntesten und einflussreichsten Befürworter neuer, sogenannter ›modernistischer‹ Malerei in Großbritannien werden.

Die Empörung des Publikums und die Polemik der Kritiker entzündeten sich an dem, was man als die Abweichung der ›post-impressionistischen‹ Bilder von vertrauten Maßstäben bildlicher Naturwahrheit betrachtete bzw. als die Unfähigkeit der Künstler, diese in ihren Bildern zu erzeugen. Man verstand die Absichten der ›post-impressionistischen‹ Künstler nicht, wie Fry in einigen apologetischen Artikeln, die auf die Kritiker reagierten, ausarbeitete. Man verstand nicht: »That they are in revolt against the photographic vision of the nineteenth century, and even against the tempered realism of the last four hundred years«²⁵ [»Dass sie sich gegen die fotografische Sichtweise des neunzehnten Jahrhunderts und sogar gegen den gemäßigten Realismus der letzten vierhundert Jahre auflehnen«], die einen großen Teil der Bildenden Kunst der Zeit beherrschten und die das Publikum favorisierte. Denn die ›post-impressionistischen‹ Künstler betrachteten fotografische Wirklichkeitstreue, jegliche Form von Realismus nicht mehr als das Ziel der Kunst, sondern versuchten, die Gesetzmäßigkeiten ästhetisch gelungener Form, die schon die klassische Kunst bestimmt hatten, in ihren Werken *rein*, d. h. *ohne* Konzessionen an fotografische Standards vermeintlich naturgetreuer Darstellung, zum Ausdruck zu bringen.

²⁴ Woolf 2023, 214.

²⁵ Fry, *The Grafton Gallery – I*, in: Reed 1996, 86.

»More and more regardlessly they are cutting away the merely representative element in art to establish more and more firmly the fundamental laws of expressive form in its barest, most abstract elements.«²⁶

[»Immer rücksichtsloser entfernen sie das rein gegenständliche Element in der Kunst, um die grundlegenden Gesetze ausdrucksvoller Form in ihren einfachsten, abstraktesten Elementen immer stärker herauszustellen.«]

Auf solche Weise »a new world of significant and expressive form became apparent«²⁷ [»wurde eine neue Welt signifikanter und ausdrucksvoller Form offenbar«], wie Fry an anderer Stelle schreibt. Freilich war ihm bewusst, dass man diese Intention ebenso wie die neue, dem Publikum noch unvertraute Formensprache erst zu verstehen lernen müsse, »that we must begin at the beginning, and learn once more the ABC of abstract form«²⁸ [»dass wir am Anfang beginnen und noch einmal das ABC abstrakter Form erlernen müssen«]. In seinem *Essay in Æsthetics* hatte Fry dies schon ein Jahr vor der ersten Post-Impressionisten-Ausstellung betont, als er über die »emotional elements of design«²⁹ [»emotionalen Elemente der Gestaltung«] und die ihnen zugrundeliegenden Regeln nachdachte. Dort hatte er auch gezeigt, dass – und weshalb – fotografische Wirklichkeitstreue das eigentliche Ziel von Kunst nicht sein kann.

Eine zweite Post-Impressionisten-Ausstellung in den *Grafton Galleries*, die vom 5. Oktober bis zum 31. Dezember 1912 stattfand und die vermutlich ob der Werbewirksamkeit des zum Modewort avancierten Ausdrucks ›Post-Impressionismus‹ nur noch den Titel *Second Post-Impressionist Exhibition* trug, war

²⁶ Ebd., 87.

²⁷ Fry, *Post-Impressionism*, in: Reed 1996, 109.

²⁸ Fry, *The Grafton Gallery – I*, in: Reed 1996, 88.

²⁹ Zitate ohne Quellen- und Seitenangaben stammen aus dem vorliegenden Band.

dann bereits breiter angelegt und nicht mehr auf französische bzw. in Frankreich entstandene Kunst fokussiert. »The Second Post-Impressionist Exhibition showed works from France, England, and Russia. Fry was responsible for the selection of French Art, Clive Bell of English, while the Russian mosaicist Boris Anrep selected works of modern Russian painting.«³⁰ [»Die Zweite Post-Impressionisten-Ausstellung zeigte Werke aus Frankreich, England und Russland. Fry war für die Auswahl der französischen Kunst verantwortlich, Clive Bell für die englische, während der russische Mosaikkünstler Boris Anrep Werke der modernen russischen Malerei auswählte.«] In der englischen Abteilung wurden mit Gemälden von Vanessa Bell und Duncan Grant auch Künstler der *Bloomsbury Group* gezeigt.

Wortführer des Modernismus

Nach den beiden Post-Impressionisten-Ausstellungen wurde Fry von seinen Zeitgenossen primär als »English spokesman for modernism«³¹ [»Englischer Wortführer des Modernismus«] in der Bildenden Kunst wahrgenommen. Im Juli 1913 begründete er am Fitzroy Square in Bloomsbury die *Omega workshops*, eine kunsthandwerkliche Produktionsstätte für Einrichtungsgegenstände verschiedener Art – Möbel, Stoffe, Tapeten etc. –, die jüngeren, der post-impressionistischen Bewegung nahestehenden Künstlern Einnahmen durch die Gestaltung solcher Gebrauchsgüter verschaffen sollte. Die Ergebnisse waren beachtlich und brauchen auch aus heutiger Sicht einen Vergleich mit manchen Erzeugnissen der etwas älteren *Arts-and-Crafts*-Bewegung von William Morris, mit Produkten aus dem *Bauhaus* oder der *Wiener Werkstätte* nicht zu scheuen.

³⁰ Marcus 2014, 168.

³¹ Reed 1996, 1.

»The aims guiding Omega products were few and simple. Unlike William Morris' firm, the Omega had no underlying political motivation, nor was it, like the Bauhaus, an attempt to forge closer links between design and industry. Instead of imposing restrictions in order to arrive at a recognisable style, Fry simply wanted to give full rein to the artist's sensibility, hoping that his or her delight in its free play would be conveyed to the owner of the product. Instead of the Bauhaus' self-conscious seriousness, Omega products flaunt a sense of fun.«³²

[»Die Ziele der Omega-Produkte waren kurz und einfach. Anders als die Firma von William Morris war Omega nicht politisch motiviert und versuchte auch nicht, wie das Bauhaus, eine engere Verbindung zwischen Design und Industrie zu schaffen. Anstatt Beschränkungen aufzuerlegen, um einen wiedererkennbaren Stil zu erreichen, wollte Fry einfach der Sensibilität des Künstlers freien Lauf lassen, in der Hoffnung, dass sich seine Freude am freien Spiel auf den Besitzer des Produkts übertragen würde. Anstelle der selbstbewussten Ernsthaftigkeit des Bauhauses versprühen die Omega-Produkte Freude.«]

Die ökonomische Verantwortung für *Omega* trug Fry allein. Die wirtschaftlich schwierige Lage in Großbritannien in den Jahren des ersten Weltkrieges verhinderte es, dass sich *Omega* finanziell konsolidieren konnte. 1919 mussten die *Omega workshops* schließen.

Obwohl Fry am Ende des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts in Großbritannien eine unbestrittene Autorität in Sachen Bildende Kunst darstellte, hatte er bis dahin nur die beiden oben erwähnten Bücher veröffentlicht. Die meisten seiner zahlreichen Artikel zu Künstlern, Kunstphänomenen sowie kunsttheoretischen Fragen waren verstreut in Kunst- und Kulturzeitschriften erschienen. 1920 stellte Fry daraus den Sam-

³² Spalding 1980, 178.

melband *Vision and Design*³³ zusammen, der sein bis heute einflussreichstes Buch bleiben sollte. Gleichsam wie eine Klammer eint einige der darin versammelten Beiträge die Frage, wie sich das Sehen des Künstlers vom alltäglichen Sehen unterscheidet und wie sich ein spezifisch künstlerisches *Sehen* in der Art und Weise der künstlerischen *Gestaltung* von Kunstwerken niederschlägt. Der Titel *Vision and Design* wäre deshalb im Deutschen am angemessensten mit *Sehen und Gestaltung* zu übersetzen. Um »Visionen«³⁴ irgendwelcher Art oder ›Vision‹ im Sinn einer »innere[n] Schau des Künstlers«³⁵ geht es in diesem Buch nicht. Einige der darin enthaltenen Artikel, insbesondere der *Essay in Aesthetics* von 1909, haben Aufnahme in den vorliegenden Auswahlband gefunden.

Frys letztes Lebensjahrzehnt stand im Zeichen des Schreibens über Kunst. 1924 erschien sein vor einer Versammlung britischer Psychologen gehaltener Vortrag *The Artist and Psychoanalysis (Der Künstler und die Psychoanalyse)* in der von Virginia und Leonard Woolf betriebenen *Hogarth Press* als selbstständige Publikation. Ein weiterer Sammelband mit dem Titel *Transformations* folgte 1926. Und er veröffentlichte ein bis heute einschlägiges Buch über *Cézanne: A Study of his Development*³⁶ (1927). So erschien in Frys letzten Lebensjahren »ein Buch nach dem anderen – es waren Bücher über französische Kunst, flämische Kunst und britische Kunst, Bücher über einzelne Maler, Bücher über ganze Kunstperioden, Essays über persische, chinesische und russische Kunst, Pamphlete über Architektur und über Kunst und Psychologie – all jene Bücher, Essays und Artikel, auf denen sich«, wie Virginia Woolf betonte, Frys »An-

³³ Fry 1974.

³⁴ In der ansonsten gelungenen Übersetzung von Virginia Woolfs Fry-Biographie von Tobias Schwartz wird der Titel von Frys Buch seltsamerweise stets als »*Visionen und Design*« (vgl. 240 u. ö.) wiedergegeben.

³⁵ So Barbara Aulinger in einem kurzen Lexikon-Artikel über Frys Buch. Aulinger 2010, 139.

³⁶ Vgl. Fry 1968.

spruch gründet, der größte Kunstkritiker seiner Zeit genannt zu werden.«³⁷

1933 wurde Fry schließlich doch noch eine Slade-Professur für Bildende Kunst an der Universität Cambridge angeboten. Seine Antrittsvorlesung *Art-History as an Academic Study* [*Kunstgeschichte als akademisches Fach*] ist im vorliegenden Band abgedruckt. Fry kam nicht mehr dazu, auf dieser Professur weitere Wirkung zu entfalten. Nur ein Jahr nach seiner Berufung, am 9. September 1934, starb er nach einem häuslichen Unfall³⁸, auf der Höhe seines Ruhms.

Formale Ästhetik / Aesthetic Formalism

Die ›Bloomsbury-Ästhetiker‹ Roger Fry und Clive Bell vertreten kunstphilosophisch eine Position, die man im deutschen Sprachraum als ›Formale Ästhetik‹³⁹ oder auch ›Formalismus‹⁴⁰, im englischen als ›aesthetic formalism‹⁴¹ bezeichnet. In Deutschland führt man sie häufig auf einen österreichischen Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, Robert Zimmermann, zurück, dem die Auffassung zugeschrieben wird, »dass einzig die Form eines Gegenstandes für seine ästhetischen Qualitäten verantwortlich« sei. »Der Grundsatz des Formalismus lautet: Der Inhalt von ästhetischen Objekten kann in einer ästhetischen Theorie prinzipiell ausgeklammert bleiben, da er ästhetisch indifferent ist.«⁴² Viele⁴³, nicht zuletzt auch im angelsächsischen Raum⁴⁴, sehen die entscheidenden Grundgedanken eines ästhetischen Forma-

³⁷ Woolf 2023, 362 f.

³⁸ Vgl. Woolf 2023, 393 ff.

³⁹ Wiesing 1997, 41.

⁴⁰ Vgl. Barsch 2017.

⁴¹ Vgl. Dowling o. J.

⁴² Wiesing 1997, 36.

⁴³ Vgl. Bartsch 2017.

⁴⁴ Vgl. Rose 2019, 6.

lismus aber bereits in Immanuel Kants Ästhetik zum Ausdruck kommen.

Tatsächlich war es Kant, der in seiner *Kritik der Urteilskraft* des Jahres 1790 zuerst betonte, dass ästhetische Urteile – oder ›Geschmacksurteile‹, wie er sie auch nennt –, die einen Gegenstand der Kunst oder der Natur als ›schön‹ beurteilen, nicht durch die zur Darstellung gebrachten Inhalte, sondern allein durch die Form des Gegenstands der Beurteilung bedingt seien. Wie er ausführt, fälle man ein ästhetisches Urteil, etwas sei ›schön‹, nämlich dann, wenn bereits »mit der bloßen Auffassung (*apprehensio*) der Form eines Gegenstandes der Anschauung ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einem bestimmten Erkenntniß Lust verbunden«⁴⁵ sei. Ein solches Lustgefühl, das man mit den Bloomsbury-Ästhetikern auch als ›ästhetisches Gefühl‹ (›aesthetic emotion‹) bezeichnen kann, wird für das urteilende Individuum nach Kant spürbar, *weil* der Gegenstand der anschaulichen Betrachtung seiner Form nach vor aller Beurteilung durch Begriffe für dessen Auffassungskraft passend und zweckmäßig erscheint. Dies wird lustvoll erlebt und durch ein Urteil der Form ›Dieser Gegenstand ist schön‹ ausgedrückt und anderen mitgeteilt. Werke der »schöne[n] Kunst«⁴⁶ sind nach Kant menschliche Hervorbringungen, die oftmals – wenn vielleicht auch nicht ausschließlich, aber so doch *primär* – ein solches »Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht« haben, d. h. darauf zielen, es im Kunstbetrachter hervorzubringen. Wenn dies der Fall ist, dann lässt sich eine solche Kunst nach Kant als »ästhetische Kunst«⁴⁷ bezeichnen.

Fry wird nachgesagt, er sei »strongly indebted to Kant's aesthetics«⁴⁸ [›Kants Ästhetik in starkem Maße verpflichtet‹].⁴⁹

⁴⁵ KdU 189.

⁴⁶ KdU 304.

⁴⁷ KdU 305.

⁴⁸ Marcus 2014, 164.

⁴⁹ In welchem Maße er mit Kants Werk wirklich vertraut war, ist jedoch doch im Einzelnen schwer zu entscheiden, da er Kants Schriften nicht explizit zitiert.