

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,<sup>1</sup> 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-Geschwister<sup>2</sup>, studierte zu dieser Zeit bereits am Trinity College in Cambridge und lud ab März 1905 regelmäßig donnerstagabends 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.«<sup>3</sup> [»Diese Abende wurden später von den Beteilig-

<sup>1</sup> Vgl. Todd 1999, 11.

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

<sup>3</sup> Licence 2015, 112.

ten als die Geburtsstunde der so genannten Bloomsbury Group bezeichnet.«<sup>4</sup>]

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«<sup>5</sup> [»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«.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Übersetzungen von englischsprachigen Zitaten ohne Quellenangabe stammen vom Verfasser dieser Einleitung.

<sup>5</sup> Jobson Darroch, 108; vgl. 109 ff.

<sup>6</sup> Todd 1999, 31.

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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«<sup>9</sup> geführt, das sie elektrisierte und bewog, ihn in die Kreise von Bloomsbury einzuführen. Dort avancierte er bald zu einem einflussreichen, führenden Mitglied der Gruppe.

<sup>8</sup> Bell 1922.

<sup>9</sup> 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 Woolf<sup>10</sup> bereits 1940, Frances Spalding<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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-

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Vgl. Spalding 1980.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

Ohne Begeisterung wurde ihm diese Bitte gewährt, und Roger Fry begann, in London Malerei zu studieren.<sup>14</sup> 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

<sup>13</sup> Vgl. Spalding 1980, 28–31.

<sup>14</sup> 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;<sup>15</sup> 1905 gab er, versehen mit einer Einleitung aus seiner Feder, die *Seven Discourses on Art* von Joshua Reynolds heraus.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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

<sup>15</sup> Fry 1899.

<sup>16</sup> Fry 1905.

<sup>17</sup> Vgl. Woolf 2023, 182

<sup>18</sup> 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 Leben<sup>19</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.«<sup>20</sup> [»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.«<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Reed, *Forming Formalism*, in: Reed 1996, 49.

<sup>21</sup> Spalding 1980, 133.

ROGER FRY

Versuch über Ästhetik

## AN ESSAY IN ÆSTHETICS

A certain painter, not without some reputation at the present day, once wrote a little book on the art he practises, in which he gave a definition of that art so succinct that I take it as a point of departure for this essay.

»The art of painting,« says that eminent authority, »is the art of imitating solid objects upon a flat surface by means of pigments.« It is delightfully simple, but prompts the question – Is that all? And, if so, what a deal of unnecessary fuss has been made about it. Now, it is useless to deny that our modern writer has some very respectable authorities behind him. Plato, indeed, gave a very similar account of the affair, and himself put the question – is it then worth while? And, being scrupulously and relentlessly logical, he decided that it was not worth while, and proceeded to turn the artists out of his ideal republic. For all that, the world has continued obstinately to consider that painting was worth while, and though, indeed, it has never quite made up its mind as to what, exactly, the graphic arts did for it, it has persisted in honouring and admiring its painters.

Can we arrive at any conclusions as to the nature of the graphic arts, which will at all explain our feelings about them, which will at least put them into some kind of relation with the other arts, and not leave us in the extreme perplexity, engendered by any theory of mere imitation? For, I suppose, it must be admitted that if imitation is the sole purpose of the graphic arts, it is surprising that the works of such arts are ever looked upon as more than curiosities, or ingenious toys, are ever taken seriously by grown-up people. Moreover, it will be surprising that they have no recognisable affinity with other arts, such as

## VERSUCH ÜBER ÄSTHETIK

**E**in gewisser, heute recht geachteter Maler schrieb einmal ein kleines Buch über seine Kunst, in dem er eine Definition dieser Kunst formulierte, die so prägnant ist, dass ich sie zum Ausgangspunkt dieses Essays nehme.

»Die Kunst des Malens«, sagt diese bedeutende Autorität, »ist die Kunst, räumliche Gegenstände auf einer flachen Oberfläche durch Pigmente nachzuahmen.« Das ist erfreulich einfach, wirft aber die Frage auf: Ist das alles? Denn wenn dem so wäre, wie viel unnötiges Aufhebens hätte man dann darum gemacht. Es lässt sich allerdings nicht bestreiten, dass sich unser moderner Autor auf einige sehr angesehene Autoritäten berufen kann. In der Tat schilderte Platon die Sache auf sehr ähnliche Weise und stellte die Frage auch gleich selbst: Ist sie dann der Mühe wert? Und mit gewissenhafter und unbarmherziger Logik kam er zu dem Schluss, sie sei es nicht, und verbannte daher die Künstler aus seiner idealen Republik. Trotz alledem hat die Welt weiterhin eigensinnig darauf beharrt, die Malerei der Mühe für wert zu halten, und obwohl sie sich niemals richtig darüber klar wurde, was sie der bildenden Kunst nun eigentlich genau verdankt, hat sie ihre Maler auch weiterhin unbeirrt verehrt und bewundert.

Können wir zu irgendwelchen Schlussfolgerungen über das Wesen der bildenden Kunst kommen, die eine Erklärung für unsere Einstellungen ihr gegenüber zu liefern vermögen oder sie wenigstens in irgendeine Beziehung zu den anderen Künsten setzen, ohne uns in die extremen Verlegenheiten zu stürzen, die jede Theorie der bloßen Nachahmung mit sich bringt? Denn eines wird man wohl zugeben müssen: Wäre Nachahmung der einzige Zweck der bildenden Kunst, dann überrascht es doch, dass die sich solcher Kunst verdankenden Werke überhaupt für mehr als bloße Kuriositäten oder raffinierte Spielereien gelten und von erwachsenen Menschen ernstgenommen wurden. Zudem wäre es überraschend, dass die bildende Kunst damit gar keine erkennbare Verwandtschaft mit anderen Künsten wie der



music or architecture, in which the imitation of actual objects is a negligible quantity.

To form such conclusions is the aim I have put before myself in this essay. Even if the results are not decisive, the inquiry may lead us to a view of the graphic arts that will not be altogether unfruitful.

I must begin with some elementary psychology, with a consideration of the nature of instincts. A great many objects in the world, when presented to our senses, put in motion a complex nervous machinery, which ends in some instinctive appropriate action. We see a wild bull in a field; quite without our conscious interference a nervous process goes on, which, unless we interfere forcibly, ends in the appropriate reaction of flight. The nervous mechanism which results in flight causes a certain state of consciousness, which we call the emotion of fear. The whole of animal life, and a great part of human life, is made up of these instinctive reactions to sensible objects, and their accompanying emotions. But man has the peculiar faculty of calling up again in his mind the echo of past experiences of this kind, of going over it again, »in imagination« as we say. He has, therefore, the possibility of a double life; one the actual life, the other the imaginative life. Between these two lives there is this great distinction, that in the actual life the processes of natural selection have brought it about that the instinctive reaction, such, for instance, as flight from danger, shall be the important part of the whole process, and it is towards this that the man bends his whole conscious endeavour. But in the imaginative life no such action is necessary, and, therefore, the whole consciousness may be focussed upon the perceptive and the emotional aspects of the experience. In this way we get, in the imaginative life, a different set of values, and a different kind of perception.

Musik oder der Architektur besäße, in denen die Nachahmung wirklicher Objekte ja eine ganz untergeordnete Rolle spielt.

Zu solchen Schlussfolgerungen zu gelangen, ist das Ziel dieses Essays. Selbst wenn die Resultate nicht zwingend sein sollten, mag uns die Untersuchung zu einer Betrachtung der bildenden Kunst führen, die nicht vollkommen fruchtlos ist.

Beginnen muss ich mit einigen elementaren psychologischen Überlegungen zur Natur der Instinkte. Sehr viele Gegenstände in der Welt setzen, wenn sie unseren Sinnen präsentiert werden, eine komplexe Nervenmaschinerie in Gang, die zu einem instinktiv angemessenen Handeln führt. Wir sehen auf einer Wiese einen wilden Stier; ganz ohne unser bewusstes Eingreifen kommt ein Nervenprozess in Gang, der, wenn wir seinen Ablauf nicht gewaltsam stören, zur angemessenen Reaktion der Flucht führt. Der zur Flucht führende Nervenmechanismus verursacht einen bestimmten Bewusstseinszustand, den wir das Gefühl der Furcht nennen. Das ganze Leben der Tiere und ein großer Teil des menschlichen Lebens besteht aus diesen instinktiven Reaktionen auf sinnlich wahrgenommene Objekte und die begleitenden Emotionen. Doch der Mensch besitzt die besondere Fähigkeit, in seinem Geist das Echo vergangener Erfahrungen dieser Art wieder erklingen zu lassen, sie »in der Phantasie«, wie wir sagen, noch einmal zu durchleben. Er hat daher die Möglichkeit, ein doppeltes Leben zu führen: das wirkliche Leben und das imaginative Leben seiner Einbildungskraft. Zwischen diesen beiden Leben besteht ein großer Unterschied: Im wirklichen Leben haben die Prozesse der natürlichen Auslese dazu geführt, dass die instinktive Reaktion, die Flucht vor einer Gefahr etwa, den entscheidenden Teil des ganzen Prozesses darstellt und der Mensch seine ganzen bewussten Bestrebungen danach ausrichtet. Im imaginativen Leben hingegen ist dieses Handeln nicht notwendig, und daher kann sich dort das ganze Bewusstsein auf die perzeptiven und emotionalen Aspekte der Erfahrung konzentrieren. Das hat zur Folge, dass in unserem imaginativen Leben andere Werte gelten und eine andere Art der Wahrnehmung wirksam ist.

We can get a curious side glimpse of the nature of this imaginative life from the cinematograph. This resembles actual life in almost every respect, except that what the psychologists call the conative part of our reaction to sensations, that is to say, the appropriate resultant action is cut off. If, in a cinematograph, we see a runaway horse and cart, we do not have to think either of getting out of the way or heroically interposing ourselves. The result is that in the first place we see the event much more clearly; see a number of quite interesting but irrelevant things, which in real life could not struggle into our consciousness, bent, as it would be, entirely upon the problem of our appropriate reaction. I remember seeing in a cinematograph the arrival of a train at a foreign station and the people descending from the carriages; there was no platform, and to my intense surprise I saw several people turn right round after reaching the ground, as though to orientate themselves; an almost ridiculous performance, which I had never noticed in all the many hundred occasions on which such a scene had passed before my eyes in real life. The fact being that at a station one is never really a spectator of events, but an actor engaged in the drama of luggage or prospective seats, and one actually sees only so much as may help to the appropriate action.

In the second place, with regard to the visions of the cinematograph, one notices that whatever emotions are aroused by them, though they are likely to be weaker than those of ordinary life, are presented more clearly to the consciousness. If the scene presented be one of an accident, our pity and horror, though weak, since we know that no one is really hurt, are felt quite purely, since they cannot, as they would in life, pass at once into actions of assist.

A somewhat similar effect to that of the cinematograph can be obtained by watching a mirror in which a street scene is re-

Einen eigentümlichen Einblick in die Natur dieses imaginativen Lebens gibt uns das Kino. Es ähnelt dem realen Leben in fast jeder Hinsicht, außer dass das, was die Psychologen den konativen Teil unserer Reaktion auf Empfindungen nennen, d. h. die entsprechende resultierende Handlung, abgeschnitten ist. Wenn wir in einem Kinofilm ein durchgebranntes Pferd mit Wagen sehen, müssen wir weder daran denken, aus dem Weg zu gehen, noch uns heldenhaft einzumischen. Das Ergebnis ist, dass wir das Ereignis in erster Linie viel klarer sehen; wir sehen eine Reihe interessanter, aber irrelevanter Dinge, die im wirklichen Leben nicht in unser Bewusstsein durchdringen könnten, da es ganz auf das Problem unserer angemessenen Reaktion ausgerichtet wäre. Ich erinnere mich, wie ich in einem Kinofilm die Ankunft eines Zuges in einem auswärtigen Bahnhof und das Aussteigen der Menschen aus den Waggonen sah. Es gab keinen Bahnsteig, und zu meiner großen Überraschung sah ich, wie sich mehrere Menschen nach dem Auftreten auf den Boden umdrehten, als ob sie sich orientieren wollten; eine fast lächerliche Darbietung, die ich bei all den vielen hundert Gelegenheiten, bei denen mir eine solche Szene im wirklichen Leben vor Augen gekommen war, nie bemerkt hatte. Denn auf einem Bahnhof ist man nie wirklich Zuschauer des Geschehens, sondern ein Akteur im Gepäck- oder Sitzplatzdrama, und man sieht eigentlich nur so viel, wie zur entsprechenden Handlung beitragen kann.

Zweitens bemerkt man mit Blick auf die durch das Kino eröffneten Ansichten, dass die Emotionen, die durch sie geweckt werden, obwohl sie wahrscheinlich schwächer sind als die des gewöhnlichen Lebens, dem Bewusstsein deutlicher präsentiert werden. Handelt es sich bei der dargestellten Szene um einen Unfall, so sind unser Mitleid und unser Entsetzen zwar schwach, da wir wissen, dass niemand wirklich verletzt ist, aber sie werden ganz rein gefühlt, da sie nicht, wie im Leben, sofort in Handlungen der Hilfeleistung übergehen können.

Ein ähnlicher Effekt wie beim Kino lässt sich erzielen, wenn man einen Spiegel betrachtet, in dem sich eine Straßenszene

flected. If we look at the street itself we are almost sure to adjust ourselves in some way to its actual existence. We recognise an acquaintance, and wonder why he looks so dejected this morning, or become interested in a new fashion in hats – the moment we do that the spell is broken, we are reacting to life itself in however slight a degree, but, in the mirror, it is easier to abstract ourselves completely, and look upon the changing scene as a whole. It then, at once, takes on the visionary quality, and we become true spectators, not selecting what we will see, but seeing everything equally, and thereby we come to notice a number of appearances and relations of appearances, which would have escaped our vision before, owing to that perpetual economising by selection of what impressions we will assimilate, which in life we perform by unconscious processes. The frame of the mirror then, does, to some extent, turn the reflected scene from one that belongs to our actual life into one that belongs rather to the imaginative life. The frame of the mirror makes its surface into a very rudimentary work of art, since it helps us to attain to the artistic vision. For that is what, as you will already have guessed, I have been coming to all this time, namely that the work of art is intimately connected with the secondary imaginative life, which all men live to a greater or lesser extent.

That the graphic arts are the expression of the imaginative life rather than a copy of actual life might be guessed from observing children. Children, if left to themselves, never, I believe, copy what they see, never, as we say, »draw from nature,« but express, with a delightful freedom and sincerity, the mental images which make up their own imaginative lives.

Art, then, is an expression and a stimulus of this imaginative life, which is separated from actual life by the absence of re-