

Eva Kuhn

Élie Faures *Cineplastik* oder Vom Kino und Bilden der Künste

Keiner anderen Kunst und nichts und niemandem ist in Élie Faures Denkgebilde ein höherer Stellenwert einzuräumen als dem Film. Faure bezweifelt sogar, dass die Entdeckung des Feuers von derselben Bedeutung war wie die Erfindung des Kinos, und schreibt: „Es [das Kino] hat uns alles zu lehren. Wir arbeiten unter seinem Diktat.“¹ Umso mehr mag es erstaunen, dass seine Schriften zum Film – Élie Faure zufolge eine bildende Kunst (*Art plastique*) im eigentlichen Sinne² – keinen prominenteren Platz gefunden haben, beispielsweise innerhalb seines monumentalen Werks *Histoire de l'Art*, sondern erst später und lose zerstreut erschienen und entsprechend marginal rezipiert worden sind.³ Eine mögliche Erklärung wäre, dass der Film als distinktes Objekt des Denkens seiner eigenen Theorie zum Opfer gefallen ist: „Das Kino steht zur Verfügung.“⁴ Als Dispositiv der zeitgenössischen Wahrnehmung und Reflexion musste das Kino demnach erst in den Fokus gerückt werden – analog zum Kamera-Auge oder aber „Kino-Auge“⁵, das sichtbar macht, doch selbst als Gegenstand erst sichtbar wird, wenn es von einem anderen Objektiv aufgenommen wird: „Als ich einmal einen Dokumentarfilm aus Aufnahmen sah, auf denen ein Kameramann selbst wieder von einem Kollegen gefilmt worden war, war ich überrascht durch die Schönheit der so entstandenen Bilder.“⁶ Der technische Automat, der Kinematograph (*Cinématographe*, 1895, Paris), interessiert Élie Faure nicht in erster Linie in der Funktion des Reproduktionsapparates, als welchen ihn viele seiner Zeitgenossen beschrieben haben. Vielmehr interessiert ihn das „materielle Räderwerk des Kinos“⁷ als der zentrale Antrieb der *Cineplastik*, einer operativ verstandenen *bildenden* Kunst, welche spiralförmig in den Raum ausgreift und nicht nur in ständiger Veränderung sich selbst gestaltet, sondern auch die zeitgenössische Wahrnehmung, das Denken und den menschlichen Geist aus sich heraus entstehen lässt, formt, buchstäblich *bildet*, oder ausbildet.

„Ja, es ist gerade sein materieller Automatismus, der aus dem Innern der Bilder dieses neue Universum auftauchen läßt, um es unserem intellektuellen Automatismus langsam einzuprägen. So erscheint in blendendem Licht die Unterordnung der menschlichen Seele unter die Werkzeuge, die sie schafft, und umgekehrt. Zwischen Technizität und Affektivität stellt sich eine permanente Umkehrbarkeit heraus.“⁸

Das revolutionäre Potential des Kinos – „das vollständigste poetische Instrument, das uns durch die Wissenschaft zur Verfügung gestellt worden ist“⁹ – besteht

Élie Faure zufolge in seiner epistemischen Funktion. Dank seiner Möglichkeit, die Welt aus allen Winkeln zu kadrieren, macht der Kinematograph bislang ungewohnte und ungeahnte An- und Einsichten wie auch Zusammenhänge sichtbar. Es ist „das molekulare Universum“¹⁰ in seiner Totalität und seinen bislang ungeahnten Tiefendimensionen, seinen Rhythmen und Ausformungen, auf die das Kino mit seinen technischen Vorrichtungen wie Weitwinkel und Teleobjektiv, Zeitraffer und Zeitlupe zielt.¹¹ Dem Kino offenbaren sich zum Beispiel „der schillernde und transparente Lichtschimmer eines Insektenflügels, die rhythmischen Bewegungen eines winzigen Kiefers, die ruckartige Gefräßigkeit einer zwischen zwei Gewässern treibenden Alge, das Ballet von Staubteilchen und Pollen sowie alsbald vielleicht der Atome, das disziplinierte Vorgehen von Leucozythen-Bataillonen.“¹² Oder auch:

„Tausend und abertausend gestern noch unvermutete Nüancen und physiognomische Reflexe, tausend und aber tausend Zehntel-Werte, um die die Beleuchtungen zunehmen und so, indem sie sie umspielen, die Beweglichkeit der Form meißen, tausend und aber tausend neue Räume, die sich plötzlich öffnen, langsam auf tun oder sich plötzlich schließen, tausend und aber tausend Lichter, die aufleuchten, erlöschen, sich unaufhörlich verändern, um auf tausend und aber tausend unerwartete Weisen das Aussehen einer Landschaft, eines Menschen, einer Menge zu verändern; tausend und aber tausend Beben einer unbelebt genannten Welt, die wir früher nicht wahrzunehmen im Stande waren, fügen sich in jeder Sekunde dem ununterbrochenen Vibrieren hinzu, das für die Intelligenzen von heute die Räume zwischen den Menschen und den Dingen charakterisiert.“¹³

Dabei ist entscheidend – und hierin wurzelt nach Faure die philosophische Tragweite des neuen Mediums –, dass sich dem Kino durch seine eigene materielle Bewegtheit die Welt als eine durch und durch bewegte zeigt. In aller sinnlichen Konkretheit mache das Kino sichtbar, was die Philosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts verkündet hat: Dass die Welt eine im Entstehen begriffene ist – ein stetiges und komplexes Werden, eine unermüdliche Ausdehnung der Materie. Die unvergleichliche Kraft des Kinos läge in der Überwindung der statischen Vorstellung und der Offenbarung dieses dynamisierten Raumbegriffs.¹⁴

„Es [das Kino] projiziert die Dauer in die planen Grenzen des Raumes wodurch der Raum als aktiver und nicht mehr bloß passiver Mitarbeiter des Geistes eine neue und ungeheure Bedeutung bekommt. Der cartesianische Raum hat seit und dank dem Kino nur noch eine, wenn ich so sagen darf, topographische Bedeutung. Praktisch fusionieren mindestens zwei Ebenen, von deren gegenseitiger Undurchdringlichkeit die Gelehrten und Philosophen überzeugt waren.“¹⁵

Weil das Kino im Gegensatz zu einer wissenschaftlichen Theorie durch seinen direkten Appell an die Sinne und Emotionen nicht nur die Intellektuellen, sondern auch die breite Gesellschaft erreicht, ist es Élie Faure zufolge in der Lage, ein allgemeines Umdenken förmlich anzustoßen.¹⁶ Der mechanische Automatismus des Kinos als Vermittler zwischen Universum und Geist hebt gleichsam – so die Hoffnung Faures – den durch Gewohnheiten eingeschlichenen Automatismus des Denkens aus, wirft Konventionen über Bord und versetzt erstarrte Vorstellungen

in Bewegung: „Die Zeit wird uns zur Notwendigkeit. Sie hat mehr und mehr teil an der zunehmend dynamischen Vorstellung, die wir uns vom Gegenstand machen.“¹⁷ Fernab jeder Versuchung in eine Abbild-Debatte zu verfallen, die Objektivität des Mediums zu beschwören oder aber formalistische und realistische Tendenzen gegeneinander auszuspielen, sieht Élie Faure in der dokumentarischen Fähigkeit des Kinos wie auch in seiner Fähigkeit fiktive Welten zu erzeugen – „[d]as Kino biete[t] den unwahrscheinlichsten Schöpfungen der lyrischen Einbildung und des Geistes die ständige Unterstützung durch die Realität“¹⁸ – die Möglichkeit, die Gesellschaft von Illusionen zu befreien und überholte fixe Vorstellungen zu überwinden:¹⁹ „Denn hier handelt es sich um eine neue Kunst, die eine Kunst der Bewegung ist, das heißt eine Kunst des Grundprinzips alles Seienden. Und es ist dies die unkonventionellste von allen.“²⁰

Als Zeitgenosse des Kinematographen denkt und schreibt der Kunsthistoriker Faure indes immer schon unter den Voraussetzungen des Films – zum Beispiel über die Malerei, die ihm zufolge als „die individualistischste aller Künste“²¹ mit ihren starren Formen das Ausdrucksmittel eines durch das Kino überholten Zeitalters und überholten Zeitgeistes darstellt. Wenn Jean-Luc Godard zu Beginn von *Pierrot le Fou* (1965) Jean-Paul Belmondo seiner Tochter, also der jüngeren Generation, in der Badewanne aus der 1964 erschienenen Taschenbuchausgabe von Élie Faures *Histoire de l'Art* vorlesen lässt, so mag den Filmemacher vielleicht eben diese Prozessualisierung der Malerei durch Faures Sprache (und die Lautmalerei durch Belmondos Stimme) interessiert haben, wie auch die Schilderung ihres in Auflösung oder im Umbruch befindlichen Zustandes:²²

„Nach fünfzig Jahren malte Velázquez nie mehr einen klar konturierten Gegenstand. Er streifte mit Luft und Dämmerung um die Gegenstände herum, er ertappte im Schatten und in der Durchsichtigkeit des Grundes ein farbiges Flattern, das er zum unsichtbaren Zentrum seiner stillen Symphonie machte. Er erfasste in der Welt nur noch rätselhafte Vertauschungen, die Formen und Töne in einem stillen und kontinuierlichen Fortschreiten einander durchdringen ließen [...].“²³

Die Rezitation dieser Passage beginnt gleich nach dem letzten Schriftzug des Vorspanns und begleitet die ersten Einstellungen als *Voice-Over*, in welcher der Protagonist im Bücherladen ein Taschenbuch ersteht. Es folgt eine Aufnahme der Seine mit spiegelnden Lichtern in der Nacht und dann erst wird die Quelle der Stimme (Belmondo in der Badewanne) und die Quelle des Textes von Élie Faure (das Taschenbuch) sichtbar. Durch das explizite Auseinanderklaffen von Bild und Ton – Belmondo hier und jetzt vorlesend in der Badewanne, seine Stimme und Faures Sprache von damals über Velasquez' Malerei – kann anhand dieser Anfangssequenz auch Élie Faures Entwurf der Spezifik des Kinos im Spannungsfeld der Künste charakterisiert werden: „Das Kino ist keine neue Kunst – in dieser Aussage liegt der ursprüngliche Fehler – sondern vielmehr eine neue Sprache, die alle Künste zum Ausdruck bringen kann“²⁴ Als „Effekt von Intermedialität“ hat Volker Pantenburg Godards Konzeption des Kinos beschrieben. In Bezug auf die Anfangspassage aus *Pierrot le Fou* schreibt er – mit Rückgriff auf Gilles Deleuze: „Eine

Bedeutungszuweisung kann hier nur im Hin und Her zwischen Bild und Text erfolgen, im Dazwischen, als Effekt von Intermedialität [...].“²⁵ Reda Bensmaïda führt den für Deleuzes Theorie des Zeit-Bildes zentralen Gedanken der Disjunktion zwischen Ton und Bild auf die Intuitionen von Élie Faure zurück:

„Aber was die beiden Denker nach meinem Eindruck am meisten einander ‚annähert‘, das ist ihre Beziehung vom ‚Audiovisuellen‘, zum ‚audiovisuellen Archiv‘, wie Deleuze sagt. Und für Faure wie für Deleuze gibt es eine Trennung und nicht eine dialektische Synthese zwischen Sprechen und Sehen, zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, sowie, was das Kino betrifft, zwischen dem Bild und dem Ton (sei es in jenem Moment, in dem der Sprecher eingreift, aber auch, wenn es sich um Musik, um Geräusche, um verschiedene Formen der lautlichen ‚Rahmung‘ und ‚Entrahmung‘ handelt). Wir wissen, für Deleuze ‚liegt das, was man sieht, nie in dem, was man sagt‘, und – andersherum betrachtet, dass ‚[d]as audio-visuelle Archiv disjunktiv [ist].“²⁶

Das Kino beziehungsweise die *Cineplastik* ist Élie Faure zufolge in der Tat nicht die „dialektische Synthese“ aller Künste, sondern ein Spielraum, in welchem die unterschiedlichen Eigenschaften aller Künste zusammentreffen – nicht, um sich einander anzugleichen, sondern um sich in ihrer ganzen Heterogenität in der Art eines *Paragone* gegenseitig zu steigern.

„Haben Sie jemals davon geträumt? Der klangliche Rhythmus hat die Ausdruckskraft der Bilder akzentuiert, und der visuelle Rhythmus jene des Tons. Die Lichtspiele vervielfachen die Macht des Wortes. Die Bildwerte, die vom undurchdringlichen Dunkel bis zum grellen Lichtschein reichen, werden von der Bewegung in den Lauf der Zeitdauer hineingeworfen, während sich die Werte des Rhythmus im Raum verkörpern. Das Kino steht zur Verfügung. Es kann der Reihe nach oder zur selben Zeit den Dramaturgen und den Maler, den Tänzer und den Musiker unter Bedingungen der Stilisierung und der machtvollen Evokation, die sie zuvor nicht kannten, zum Ausdruck bringen.“²⁷

Aus der Gesamtheit dieser produktiven Interaktionen erhält der Film seine unübertroffene Ausdruckskraft. Der Film ist Élie Faure zufolge nicht die siebte Kunst, auch nicht die Summe aller Künste, vielmehr ist er das Potential, das im virtuellen Zustand alle möglichen Ausdrucksformen enthält,²⁸ wie auch ein differenzielles System, das sich aus dem organisierten Zusammenwirken durch die Vermittlung *unter* beziehungsweise *zwischen* den Künsten ergibt.

„Es ist nicht das geringste vom Kino bewirkte Wunder, daß man sich, wenn es ums Kino geht, auf alle anderen Künste berufen kann, die bisher unsere Sensibilität organisiert haben. Es hängt aber von keiner ab. Es umfaßt sie, ordnet sie und bringt sie in Einklang, indem es ihre Kräfte um die seinen multipliziert. Ich spreche hier, das bleibt festzuhalten, viel mehr über die Möglichkeiten als über schon Realisiertes der visuellen Symphonie [...].“²⁹

Wie seine Zeitgenossen jedoch hat auch Élie Faure das Kino zunächst mit den anderen Künsten verglichen, um dessen Spezifik über Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu eruieren – ein Unterfangen, das er in späteren Texten als „Dummheit“ bezeichnet hat, weil er dessen Einzigartigkeit mit dieser Methode nicht zu

fassen vermochte.³⁰ Und dennoch bauen wesentliche Gedanken auf dem Vergleich der Künste auf. Als nicht weiter ausgeführte Selbstverständlichkeit führt er die auf den mechanischen Mitteln beruhende gemeinsame Basis von Film und Fotografie an.³¹ Mit dem Theater teile der Film seinen Status als kollektives Schauspiel („avec l’intermédiaire d’un acteur“³²) wie auch die gefühlsmäßigen und sozialen Bindungen.³³ In Bezug auf die gesellschaftliche Funktion des Kinos und die Rolle, die es in der visionären Zukunft spielen wird, wird der Vergleich mit der Architektur angeführt – immer wieder ist auch vom Film als „Architektur in Bewegung“ („Architecture en mouvement“) die Rede.³⁴

Gemäß seiner philosophischen Funktion einer Dynamisierung des Raumbegriffs ist das Kino die Vermittlerin zwischen jenen Künsten, die Flächen und Raum einnehmen, und jenen, die sich in der Zeit abspielen.

„Schließlich, und da erkennt man ganz unvermittelt seine nächsten Verwandten, hängt das Kino ab vom Raum wie die unbewegten Bildenden Künste, von der Dauer wie die Musik, der es sich annähert durch die rhythmische Entwicklung seiner Themen, ein noch undefinierbarer, aber in einigen Filmen, in erster Linie in denen von Charlie Chaplin, schon leicht erkennbarer Rhythmus. Mir ist sehr wohl bekannt, dass auch der Tanz schon die Eigenschaft hatte. Aber der Tanz vergeht, wenn der Tänzer verschwindet. Der Tanz lässt sich nicht fixieren, außer eben durch das Kino.“³⁵

Im Gegensatz zum Tanz und zum Schauspiel ist sowohl die Komposition wie auch die Verkörperung im Film *von Dauer*: „Die Komposition des Films ist ein für alle Mal festgelegt, und, einmal fixiert, ändert sie sich nicht mehr, was dem Film einen Charakter verleiht, den sonst allein die bildenden Künste aufweisen.“³⁶

Im Text „La Présience de Tintoret“ (1922) verbindet Faure eine ausladende Ekphrasis von Tintoretts *Paradies* (1579) im Dogenpalast in Venedig mit der These, dass diese Malerei – ein „räumliches Drama“ [*drame spatial*]³⁷ sondergleichen – aufgrund ihres Umgangs mit Linien, Farbnuancen und Kontrasten, mit Formen und Figur-Grund-Konstellationen eine Mobilisierung des an sich statischen Materials bewirkt. Auf diesem Gedanken basiert die poetische Behauptung, dass Tintoretts Malerei eine Antizipation oder aber eine *Vorahnung* des Kinos darstellt: „Er [Tintoretto] ahnt es [das Kino] voraus und spielt bereits mit all jenen kombinierten Elementen, die das Kino uns aufdrängt, wie mit einem unermesslichen visuellen Orchester.“³⁸ Die durch die Interaktion von Bildkomposition und Rezeption erzeugte Bewegung beschreibt eine Art pulsierendes Volumen, das mit Faures Idee der *Cineplastik* zusammenfällt.³⁹ Dabei ist die cineplastische Bewegung nicht irgendeine, sondern eine einheitliche und einheitsstiftende:

„Sehen Sie diese einmütige Bewegung, in der das unsichtbare Gesicht der Formen plötzlich sichtbar wird, weil sie vor uns handeln, wo die sich wandelnde Architektur der zusammenwirkenden Haltungen unausgesetzt zerbricht und sich neu bildet, ohne dass unser Auge in der Lage wäre, die Übergänge wahrzunehmen, wo die Valeurs und Kontraste, die ohne Unterlass unterbrochen, invertiert, vertauscht, wiederhergestellt werden, aber durchweg solidarisch sind und in alle Dimensionen des plastischen Dramas hineinspielen, wo sich alles zugleich um ein nicht greifbares Zentrum organisiert, das man überall spürt und nirgends wahrnimmt.“⁴⁰

Im malerischen *Tourbillon* von Tintoretto's *Paradies* seien kaum mehr Gesichter und Personen zu erkennen: „Man sieht nichts als eine weiträumige Gesamtheit [...]“⁴¹ Die Konturen sind in Auflösung begriffen, die Körper machen nicht mehr Halt an ihren Grenzen – verschmelzen mit den anderen Körpern oder diffundieren, sind nunmehr Farben und offenen Formen.⁴² Von kolorierten Volumen, Schaum und Wolken, Schwaden, Wogen ist die Rede. Anhand von Tintoretto's Gemälde zelebriert Faure eine Art rauschhaften Übergang der Figuren in die anonymisierte Masse des Dionysischen. Vereinzeltes Aufbäumen der Individuen, um gleich wieder abzusinken, ins Plasma sozusagen – in diese rohe und alles verbindende Materie, die in Élie Faures Schriften immer wieder – als ein Pol des unablässigen Werdens – spürbar wird:⁴³ der (formlose) Stoff, aus dem *die* beziehungsweise *eine* (geordnete) Welt aufsteigt. Was in Faures Beschreibungen zum Ausdruck kommt, ist die Vorherrschaft zweier gegenläufiger Tendenzen, die das Kino, beziehungsweise das durch das Kino repräsentierte unablässige Werden, charakterisieren. Es ist dies eine formgebende Tendenz, in welcher sich Gestalten ausdifferenzieren, und eine verschmelzende, Gestalten auflösende Tendenz.⁴⁴ Als die im Plasma herrschenden, die prozesshafte Ordnung und Umordnung leitenden Prinzipien macht Élie Faure die Schwerkraft und den Rhythmus aus. Beide stehen sie im Einklang mit Ebbe und Flut und anderen kosmischen Gesetzmässigkeiten.⁴⁵

Élie Faure ist ein radikaler Formalist. „Das Sujet ist nichts, nur ein bloßer Vorwand“⁴⁶, – schreibt er immer wieder in unterschiedlichsten Variationen⁴⁷ und führt diese Ansicht auf sein Initiationserlebnis zurück:

„Ich erinnere mich der unerwarteten Emotionen, die mir sieben oder acht Jahre vor dem Krieg bestimmte Filme – französische halt – bereitet haben, deren Szenario übrigens von einer unglaublichen Einfalt war. Was das Kino der Zukunft würde sein können, offenbarte sich mir eines Tages, ich habe es noch genau in Erinnerung, in der Erschütterung, die ich verspürte, als ich in einem Blitz die Pracht bemerkte, die in der Beziehung eines schwarzen Gewandes mit der grauen Mauer eines Gasthauses enthalten war. Seit diesem Augenblick schenkte ich dem Martyrium der armen Frau keine Aufmerksamkeit mehr, die um ihren Mann vor der Entehrung zu schützen, dazu verdammt war, sich dem schlüpfrigen Bankier auszuliefern, nachdem sie zuvor ihre Mutter getötet und ihr Kind der Prostitution preisgegeben hatte. Dank der Relationen der Töne, die für mich den Film in ein System von Tönen verwandelte, die von Schwarz bis Weiß abgestuft waren und sich auf der Oberfläche und in der Tiefe der Leinwand ohne Unterlass vermischten, bewegten und wechselten, entdeckte ich mit steigendem Entzücken, dass ich einer unerwarteten Belebung beiwohnte [...]“⁴⁸

Durch das abstrakte Spiel von bewegten Formen, Farben, Lichtgradierungen wird der Zuschauer auf emotionale Weise in den Film miteingebunden und förmlich mobilisiert, er ist wesentlicher Teil von Faures Konzept der *Cineplastik*. „Eine Leinwand, auf die ein Lichtbündel fällt. Davor unsere Augen. Und, hinter diesen, das Herz.“⁴⁹ Da der Fokus auf die abstrakten Werte des Kinos gelegt wird – auf Form und Rhythmus, wie auch auf die Materialität und die Bewegtheit des Mediums – ist es naheliegend, dass Faures Poetik des Kinos im Kontext eines formalistisch geprägten

Experimental- und Avantgardefilms diskutiert wurde. Neben Richard Abel, der die Kinotheorie von Faure auf Fernand Légers Filme bezogen hat, war es Robert Bruce Rodgers, der den Begriff der „Cineplastik“ mit seiner Konzeption des „Motion Painting“ gleichgesetzt und auf die von einer malerischen Geste geprägten Filme von Len Lye, Hans Richter und Norman McLaren übertragen hat.⁵⁰ Diese Kontextualisierung ist jedoch aus mehreren Gründen problematisch. Élie Faures Kinotheorie baut im Wesentlichen auf dem mechanischen Charakter des Mediums auf. Dabei ist nicht nur der automatische Transport des Filmstreifens von essentieller Bedeutung, sondern – wenn auch nicht wie in anderen zeitgenössischen Theorien explizit diskutiert – auch der fotografische Aufnahme-Automatismus, der in einem auf malerischen Vorlagen basierenden oder malerisch produzierten Animationsfilm unterwandert wird. Im Gegensatz zur Kinotheorie von Erwin Panofsky, der in den frühen Animationsfilmen von Disney durch die Veranschaulichung der Metamorphose „das reinste Destillat der filmischen Möglichkeiten“ erkennen wollte, ist der über die fotografische Reproduktion gewährleistete Weltbezug aus Faures System nicht wegzudenken.⁵¹ Zudem hat Faures filmischer Formalismus einen gesellschaftspolitischen Anspruch und ist daher nicht losgelöst von seiner sozialen Funktion zu verstehen. Wie auch für Panofsky sind die Künste Repräsentanten einer bestimmten Gesellschaft und für beide Kunsthistoriker ist es gerade die Popularität des neuen Mediums und sein Ursprung als Volkskunst, die dessen große Kraft ausmacht.⁵² Mit dem Konzept der *Cineplastik* zielt Élie Faure auf das Publikum als breite Masse, auf den Mainstream. Das Kino ist gleichsam – und darin wurzelt Faures gesellschaftspolitische Utopie – nicht nur ein alle Künste mitreißender, sondern ein im Sinne eines „World Wide Webs“ die ganze Menschheit verbindender und harmonisierender Strom: „Es ist das gemeinsame Verständigungsmittel zwischen dem Universum selbst und allen Elementen dieses Universums sowie allen lebenden Menschen.“⁵³

Gemäß dem in seiner *Histoire de l'Art* entwickelten System, demzufolge sich jede Gesellschaft durch eine symptomatische Kunstform ausdrückt, findet Élie Faure wie der zwanzig Jahre jüngere Walter Benjamin in dem auf dem mechanisierten Automatismus basierenden Kino die typische Ausdrucksform des Industriezeitalters. Seine Vision für dieses eben angebrochene „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“⁵⁴ ist mit der Ausnahme von wenigen Andeutungen eines aufkommenden Zweifels vollends zuversichtlich. Die Hoffnung, die Élie Faure in das Kino als revolutionäres Medium steckt, beruht neben seinen epistemischen Fähigkeiten auf der Tatsache, dass die kinematografische Konstruktion aus kollektiven Produktionsprozessen und einer kollektiven Rezeption hervorgeht. Damit verbunden wird – in Übereinstimmung mit den sowjetischen Theoretikern und Praktikern des Kinos – die Vision der Rückkehr eines kollektivistischen Geistes.⁵⁵ In dieser, das einzelne Individuum überragenden Kollektivität erkennt er die wesentliche Parallele zwischen Film und Architektur:

„Der Film wie der [buddhistische] Tempel ist anonym. Wie der Tempel, bezieht er sein kollektives Prinzip aus finanziellen Mitteln, die über die Möglichkeiten des einzelnen hinausgehen, aus der Vielzahl der Statisten, die einen an die Maurer und Handlanger

denken lassen, von seinen Schauspielern, die nach acht Jahrhunderten durch ihre Mimik den Gebärden alter Illustratoren entsprechen, von seinen Regisseuren und Technikern, die den Platz der Meister der Bauhütten eingenommen haben, aus den standardisierten und mechanisierten Verfahren, zu denen man unschwer eine Entsprechung fände in dem ausschließlichen Prinzip der Kreuzrippen und im Grundbau des Schiffes, und von der buntgemischten Menge, für die der eine und der andere gemacht sind.“⁵⁶

Wie Erwin Panofsky, der vom Film als dem „moderne[n] Äquivalent einer mittelalterlichen Kathedrale“⁵⁷ spricht, sieht auch Élie Faure eine Analogie zwischen dem Kino als repräsentativer und zukunftsweisender Kunst des Industriezeitalters und dem Kathedralbau, der wesentlich zur Konstitution der mittelalterlichen Gesellschaft beigetragen habe:⁵⁸

„Ich erwarte, daß man mir den mystischen Charakter der mittelalterlichen Kunst entgegenhalten wird. Darauf antworte ich erstens, daß die weltliche Architektur des Mittelalters genausoviel wert ist wie die religiöse und daß der genossenschaftliche Elan sehr eng zusammenhing mit dem der christlichen Mengen – die Tuchhalle von Ypern, die Brücke von Cahors, der Papstpalast von Avignon sind Beispiele dafür. Zweitens, daß die, die einen Gegensatz sehen wollen zwischen christlichem Glauben und revolutionärer Leidenschaft die letztere nur von außen sehen, und daß der Durst nach dem Jenseits nicht nur charakteristisch für Mystiker ist. Alle kollektive Hoffnung ist ein mächtiges Verlangen nach der Einheit Gottes.“⁵⁹

Die Überwindung des Individuums findet sich nicht nur im kollektiven Produktionsprozess, der die kinematografische wie auch die architektonische Konstruktion auszeichnet, sondern auch in der in den Gotteshäusern ermöglichten spirituellen Erfahrung.

„Das Kino muß, wenn wir es verstehen wollen, ein religiöses Gefühl beleben und auf seinen Höhepunkt treiben, dessen sterbende Flamme nach Nahrung verlangt. Die unendliche Verschiedenheit der Welt verschafft dem Menschen zum ersten Mal das materielle Mittel, seine Einheit darzulegen. Ein Anlaß zur universellen Kommunion [...] bietet sich [durch das Kino uns] allen mit unermüdlichem Entgegenkommen an. Das kann man nicht leugnen. Und nur nicht die ‚immergleiche Seele‘ beschwören, um sie der ‚Materie‘ entgegenzuhalten! Die Seele hat immer nur ihr ungeheures Gewölbe im Kreuzungspunkt der Adern gefunden, die in einem Strahl aus den Tiefen der Erde nach oben schießen. Im Brot und im Wein leben das Fleisch und das Blut des Geistes.“⁶⁰

„Gewiß“, schreibt Gilles Deleuze im siebten Kapitel des zweiten Kinobands, „seit seinen Anfängen hatte das Kino ein besonderes Verhältnis zum Glauben. Es gibt eine Katholizität des Kinos [...]. Gibt es nicht auch im Katholizismus die große Inszenierung? Ist nicht auch das Kino ein Kult, der sich über Kathedralen verbreitet, wie Élie Faure sagte?“⁶¹ Als das Potential und Medium, als welches Élie Faure das Kino konzipiert hat, ist dieses gleichsam Glaubensträger, der – wie die Kathedralen – in gestalteter Form oder aber Baustruktur eine Menschenmenge versammelt und zwischen den Menschen und dem Göttlichen, zwischen dem Einzelnen und dem großen Ganzen einheitsstiftend und harmonisierend vermittelt. Indem das „materielle

Räderwerk des Kinos“⁶² über die Einsicht in die Bewegtheit aller Dinge und bei seiner Welterzeugung über eine „unerschöpfliche Freiheit der Kombinationen“⁶³ verfügt, indem es die Fähigkeit besitzt, alles mit allem in Verbindung zu setzen, liefert es seinem Publikum einen potentiellen Einblick in die Totalität des Seins und ermöglicht das rauschhafte Untertauchen in dieser sinnlichen Fülle:

„Es [das Kino] lehrt uns langsam, unsere eigene Stimme in der Totalität des Seins wieder untertauchen zu lassen als eine der geringsten – weil verurteilt, seiner Rolle bewußt zu gehorchen – unter den zahllosen Klängen und Bildern, die aus dem Sein eine vielstimmige Beschwörung machen, in der es sich im eigenen Hochgefühl sucht.“⁶⁴

Das im und durch das Kino ermöglichte Kommunionserlebnis verbindet Élie Faure nicht nur mit dem christlichen Glauben, sondern auch mit den dionysischen Ursprüngen des Theaters und mit dem Tanz als der ihm zufolge ältesten und am meisten unterschätzten Kunstform überhaupt.⁶⁵ In beiden Kunstformen stellt der körperlich gebundene Rhythmus das für Faure zentrale differenzielle Prinzip der Einheitsstiftung dar – „das Wunder eines zugleich sichtbaren und hörbaren Rhythmus.“⁶⁶ Dieser Rhythmus, den das Kino im Gegensatz zu den Zeitkünsten nicht verstreichen lässt, sondern in die Dauer der bildenden Kunst überführt (und damit in den Bergson'schen Gedächtnisraum oder aber in Deleuzes' „audiovisuellem Archiv“⁶⁷, wird wiederum bestimmt durch die alles regelnde Schwerkraft: „Denn die Schwerkraft ist die Quelle des Rhythmus, ohne den es die Kunst nicht gäbe.“⁶⁸

„Zwar gibt es das getaktete Geräusch unseres Schritts, den er [der Rhythmus] uns aufzwingt, und das Klopfen unseres Herzens. Aber was wären sie ohne die Zirkulation des Blutes in unseren Arterien und ohne die Schwere, die uns mit dem Boden verbindet und unsere Gelenke, Muskel und Knochen erforderlich macht! Die Schwerkraft befiehlt ihnen mittelbar, so wie sie unmittelbar auf den Rückfluss des Wassers, auf den Auf- und Untergang der Gestirne sowie auf die rhythmische Wiederkehr von Licht und Jahreszeiten wirkt. Sie ist die einzige regulative Instanz der universellen rhythmischen Bewegung, die wiederum der große Lehrer unseres Lyrismus ist.“⁶⁹

Viele Passagen in Élie Faures Schriften zum Film evozieren aufgrund ihrer ekphrastischen Sprache die anschauliche Vorstellung von Filmausschnitten. Minutiös werden diverse Grauwerte und die Übergänge von Lichtstufen beschrieben – ebenso präzise und anschaulich wie Geschwindigkeiten, Größendimensionen oder die Lautstärke verschiedener audiovisueller Phänomene. Im Rhythmus von Élie Faures Sprache bauen sich die fingierten Filme beim Lesen vor dem inneren Auge förmlich auf. Die tatsächlich zitierten Filme jedoch bleiben in ihrer Anzahl sehr begrenzt. Walter Ruttmanns *Die Sinfonie der Großstadt* (1927), die Filme von Jean Vigo, jene von Abel Gance, *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und anderes von Sergei Eisenstein und *Las Hurdes: Tierra Sin Pan* (1933) von Luis Buñuel bilden neben vielen Verweisen auf amerikanische B- und C-Movies Élie Faures filmische Referenzen. Die wichtigste Figur in Faures filmtheoretischer Konstruktion ist jedoch unbestritten Charlie Chaplin: Er verkörpert das unendliche Potential des Kinos in einer Person und weiß es auf unübertoffene Weise in konkreten Artefakten zu realisieren. Chaplin versteht es, das künstlerische Medium in ein dem Medium angemessenes *Kunstwerk* zu überführen, indem er – als kluger Nutzer gleichermaßen wie als Dirigent und als

Zeremonienmeister – die ganze Klaviatur des Kinematografischen bespielt. „Man weiß darum. Charlot ist nur ein ‚Cinémime‘. Er spielt nicht nur seine Rolle. Oder besser: Er ‚spielt keine Rolle‘. Er versteht die Welt als Ganzes. Und er übersetzt es mit den Mitteln des Kinos. Er sieht das Drama. Er regelt es. Er setzt es in Szene. Er entwickelt es, er bringt es auf den Punkt.“⁷⁰ Dabei ist Charlie Chaplins Kunst im Wesentlichen die Verkörperung des Rhythmus – die Kunst, mit und gegen die Schwerkraft das Gleichgewicht zu halten und mit seinen Bewegungen und Gesten das Drama des modernen Menschen auszudrücken.

„Jedenfalls ist das der moderne Geist, so wie ihn Shakespeare, Montaigne folgend, ausgerichtet und ganz von Morgenlicht erleuchtet hat. Der Mensch, der trunken von Klugheit auf den Gipfeln der Verzweiflung tanzt. Freilich gibt es einen Unterschied. Bei Charlot ist die Sprache nicht mehr konventionell, das Wort ist unterdrückt, ebenso das Symbol und selbst der Ton. Es sind die Füße, mit denen er tanzt. [...] Jeder seiner Füße, schmerz erfüllt sowie burlesk, stellt für uns einen der beiden Pole des Geistes dar. Der eine nennt sich die Erkenntnis, der andere das Verlangen. Und indem er von einem auf den anderen hin- und herspringt, sucht er dieses Zentrum der seelischen Schwerkraft, das wir nie finden, es sei denn, um es sogleich wieder zu verlieren. In dieser Suche besteht seine ganze Kunst, die dieselbe ist wie die Kunst aller großen Denker, aller großen Künstler und in letzter Konsequenz all jener, die, selbst ohne es zum Ausdruck zu bringen, nicht oberflächlich leben wollen. Wenn der Tanz Gott so nah ist, nehme ich an, dass er für uns in der unmittelbarsten Geste und im unbezwingbarsten Instinkt den Schwindel eines Denkens symbolisiert, das sein Gleichgewicht nur unter der furchtbaren Bedingung finden kann, dass es sich ohne Ruhepause um den instabilen Punkt dreht, den es bewohnt, und der Ruhe im Drama der Bewegung naheilt.“⁷¹

Charlot lacht nicht über dies und jenes, sondern er lacht über sich selbst. Indem er „das menschliche Drama“⁷² [*le drame humaine*] verkörpert, lacht er über uns alle – und: vermag uns damit anzustecken. Das Lachen, das Charlie Chaplin mit seinem Sinn für Tragikomik im breiten Publikum evoziert, stiftet die Gemeinschaft, welche Élie Faures *Cineplastik* zu versammeln verspricht.

¹ Vgl. Élie Faure, „Mystik des Films“ [1934], Übers. aus dem Franz. von Frieda Grafe, in: *Filmkritik* 5, 1969, S. 329–337, hier S. 332. Wenn nicht anders gekennzeichnet wurden alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren in diesem Text von Eva Kuhn in das Deutsche übersetzt.

² Reda Bensmaïda zufolge ist Élie Faure der erste Theoretiker, der das Kino als „Art Plastique“ verstanden hat. Diese Kontextualisierung im Rahmen der bildenden Künste sieht er als einen der vielen Hinweise darauf, dass Gilles Deleuzes Kinobücher wesentlich auf Faures Gedanken zum Film basieren. Vgl. Reda Bensmaïda, „Cineplastique(s): Gilles Deleuze Lecteur d’Élie Faure“, in: Pierre Taminiaux und Claude Murcia (Hg.), *Cinema/Art(s) plastique(s)*, Paris: Cerisy/L’Harmattan, 2004, S. 13–29.

³ Eine erste kleine Auswahl von Faures Schriften zum Film ist 1953 erschienen: Élie Faure, *Fonction du cinéma*, mit einem Vorwort von Charlie Chaplin, Paris: Éditions d’histoire et d’art – Librairie Plon, 1953; 1963 folgte: id., *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris: Éditions Gonthier, 1963; 2010 erschien eine Ausgabe in der Édition Manucius, auf die sich dieser Aufsatz hier bezieht, und jüngst erschien die Gesamtausgabe von Faures Schriften herausgegeben von dem Verfasser von Élie Faures Biografie: Jean-Paul Morel (Hg.), *Élie Faure, Pour le Septième Art*, Lausanne: L’Âge d’Homme, 2015.

⁴ Vgl. Élie Faure, „Le cinéma, langue universelle“ [1935], in: id., *Élie Faure. Cinema*, op. cit., S. 101–106.

- ⁵ *Kinoki* nannte sich eine Gruppe junger Dokumentaristen um den Filmemacher Dziga Vertov (1896–1954), die versuchten, dessen Programm des *Kino-Glas'* (= Kino-Auge) filmisch umzusetzen. Die Metapher des Kino-Auges basiert darauf, dass das menschliche Auge für unvollkommen erklärt wird – so, wie der Mensch das Mikroskop erfunden habe, um kleinste Dinge sehen zu können, benötige er die Kamera, um „das Leben“ sichtbar zu machen.
- ⁶ Élie Faure, „Mystik des Films“ [1934], op. cit., hier S. 332. Die darauf folgende Passage macht deutlich, dass es sich dabei jedoch nicht um die berühmte Kutschenszene aus Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera* aus dem Jahre 1929 handelt.
- ⁷ Ibid., S. 336.
- ⁸ Ibid., S. 332. Auf dieser Textstelle und der Idee des Kinos als „spirituellen Automaten“ baut Bensmaïda seine These zur „Grande Identité Faure-Deleuze“ auf. Vgl. Bensmaïda, „Cinéplastique(s): Gilles Deleuze...“, op. cit., S. 21.
- ⁹ Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 104.
- ¹⁰ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 334.
- ¹¹ Vgl. ibid., S. 335 und Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 105.
- ¹² Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 105.
- ¹³ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 332.
- ¹⁴ Élie Faure war unter anderem Schüler von Henri Bergson. Vgl. dazu auch: Martine Curtois und Jean-Paul Morel, *Élie Faure. Biographie*, Paris: Librairie Séguier, 1989, S. 11, S. 36–38, S. 258 und S. 283. Von der „Dynamisierung des Raumes“ und der „Verräumlichung der Zeit“ oder auch vom „Gesetz des zeitbelasteten Raumes und der raumgebundenen Zeit“ spricht Erwin Panofsky in seinem 1966 überarbeiteten und 1967 auf Deutsch übersetzten Aufsatz „Style and Medium in the Motion Picture“ von 1934. Vgl. Erwin Panofsky, „Stil und Stoff im Film“ [1934], in: *Filmkritik* 6, 1967, S. 343–355. Dies ist eine der vielen Parallelen zwischen Élie Faures und Erwin Panofskys Gedanken zum Kino.
- ¹⁵ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 334.
- ¹⁶ Ibid., S. 336.
- ¹⁷ Élie Faure: „De la cinéplastique“ [1920], in: id., *Cinéma*, 2010, op. cit., S. 11–35; hier: S. 32.
- ¹⁸ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 336.
- ¹⁹ Ibid., S. 331–332 und S. 337.
- ²⁰ Élie Faure, „Charlot“ [1921], in: Élie Faure, *Cinéma*, 2010, op. cit., S. 37–49; hier: S. 37.
- ²¹ Vgl. Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 331.
- ²² In der deutschsprachigen Literatur auf diese Verbindung (Godard/Faure) hingewiesen hat: Joachim Paech, „Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm“, in: *Kunst und Künstler im Film*, hg. von Helmut Korte, Johannes Zahlten, Hameln: Niemeyer, 1990, S. 43–61; sowie Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: Transcript, 2006, S. 96–101.
- ²³ Zitiert nach Pantenburg, *Film als Theorie*. op. cit., S. 97. (Urspr. aus Faure, *Histoire de l'Art, L'Art Modern* [1919–1921], op. cit.).
- ²⁴ Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 104.
- ²⁵ Pantenburg, *Film als Theorie*, op. cit., S. 99.
- ²⁶ Bensmaïda, „Cineplastique(s)...“, op. cit., hier: S. 19; Der Autor bezieht sich auf: Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, S. 58 und S. 71; dt.: Gilles Deleuze, *Foucault*, aus dem Franz. übers. von Hermann Kocyba., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 73 und S. 92.
- ²⁷ Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 104.
- ²⁸ Ibid., hier: S. 103.
- ²⁹ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 333.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 102; Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 334.
- ³² Faure, „De la cinéplastique“, op. cit., hier: S. 20.
- ³³ Der ganze Beginn seines Textes „De la cinéplastique“ ist dem Theater (und – hier ist eine deutliche Parallele zu Friedrich Nietzsche auszumachen – dessen zunehmender Individualisierung und Degeneration) gewidmet. Vgl. Faure, „De la cinéplastique“, op. cit., hier: S. 20 ; Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 104 sowie Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 334.
- ³⁴ Faure, „De la cinéplastique“, op. cit., hier: S. 21 und Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 334.
- ³⁵ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 334.
- ³⁶ Faure, „De la cinéplastique“, op. cit., hier: S. 21.
- ³⁷ Faure, „La prescience du Tintoret“, op. cit., hier: S. 52.
- ³⁸ Faure, „La prescience du Tintoret“ [1922], in: Élie Faure, *Cinéma*, op. cit., S. 51–53 und S. 52.

- ³⁹ Für das Verständnis seiner Definition des „Plastischen“ kann die etymologische Herkunft dieses Wortes bedacht werden: Lateinisch „plasticus“ bedeutet „formbar“, griech. „plastikos“: „zum Bilden, Formen, Gestalten gehörig“. Vgl. auch: „Täuschen wir uns bitte nicht über den Sinn des Wortes ‚plastisch‘. Es evoziert allzu gewohnheitsmäßig sogenannte skulpturale Formen, die unbeweglich, farblos sind und allzu schnell zum akademischen Kanon führen, zum blechernen Heldentum, zu Allegorien in Zucker, in Zinn, in Pappmaschee oder Schweineschmalz. Die Plastik ist die Kunst, Formen in Ruhe oder in Bewegung durch all jene Mittel zum Ausdruck zu bringen, die dem Menschen zur Verfügung stehen: vollplastisch, im Flachrelief, als Ritzung auf einer Felswand oder auf Kupfer, Holz oder Stein, als Zeichnung in einem beliebigen Verfahren, als Malerei, Fresko, Tanz [...]“ Faure, „De la cinéplastique“, op. cit., hier: S. 21.
- ⁴⁰ Faure, „La prescience du Tintoret“, op. cit., hier: S. 52–53.
- ⁴¹ Ibid., S. 51.
- ⁴² Ibid.
- ⁴³ „Plasma“ stammt von griech. „plasma“: „Gebildetes, Geformtes, Gebilde“ und bedeutet laut Duden „die Lebenssubstanz aller pflanzlichen, tierischen und menschlichen Zellen“.
- ⁴⁴ Den Parallelen und Differenzen zu Nietzsches und Heideggers widerstreitenden Prinzipien (dionysisch/apollinisch; Erde/Welt) wäre an anderer Stelle weiter nachzugehen.
- ⁴⁵ Faure, „Charlot“, op. cit., hier: S. 37–49, insb.: S. 37 und in diesem Aufsatz weiter unten.
- ⁴⁶ Faure, „De la cinéplastique“, op. cit., hier: S. 30.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ Ibid., S. 22.
- ⁴⁹ Faure, „Charlot“, op. cit., hier: S.38.
- ⁵⁰ Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907–1939*, 2 vol., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988; Bruce Rogers, „Cineplastics. The Art of Motion Painting“, in: *The Quarterly of Film, Radio and Television* 6, 1952, H. 4, S. 375–387.
- ⁵¹ Panofsky, „Stil und Stoff im Film“, op. cit., hier: S. 349.
- ⁵² Ibid., hier: S. 343.
- ⁵³ Faure, „Le cinéma, langue universelle“, op. cit., hier: S. 105.
- ⁵⁴ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [1935], in: id.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Band 1.2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 435–469.
- ⁵⁵ Vgl. Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 330.
- ⁵⁶ Ibid., hier: S. 329.
- ⁵⁷ Panofsky, „Stil und Stoff im Film“, op. cit., hier: S. 353.
- ⁵⁸ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 330.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 337.
- ⁶¹ Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2* [1985], Übers. aus dem Franz. von Klaus Englert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 223. Dies ist eine der zwei Stellen in Deleuzes Kino-Büchern, in denen Élie Faure explizit erwähnt wird. Frz.: Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, S. 222.
- ⁶² Faure, „Mystik des Films“, op. cit., hier: S. 336.
- ⁶³ Ibid.
- ⁶⁴ Ibid., S. 333. Gegen die Möglichkeit, dass das Kino als das mächtige, die Masse affektierende und mobilisierende Gemeinschaftsinstrument für widrige Propagandazwecke missbraucht werden könnte, plant Élie Faure in seinem Text von 1934 ein Notfallszenario, das gerade auf dem filmischen Automatismus gründet: „Ernsthafte Freunde des Kinos wollten in ihm ein großartiges Propagandainstrument sehen. Mag sein. Die Pharisäer der Politik, der Kunst, der Literatur, sogar der Wissenschaft werden im Kino den treuesten aller Diener haben bis zu dem Tag, an dem es durch eine mechanische Vertauschung der Rollen sie ihrerseits unterwerfen wird.“ Ibid., S. 330.
- ⁶⁵ Vgl. Élie Faure, „La danse et le cinéma“ [1927], in: id., *Élie Faure. Cinema*, op. cit., S. 55–60.
- ⁶⁶ Ibid., hier: S. 55.
- ⁶⁷ Deleuze, *Foucault*, op. cit., S. 58 und S. 71; dt.: Deleuze, op. cit., S. 73 und S. 92.
- ⁶⁸ Élie Faure, „La danse et le cinéma“ [1927], in: id., *Élie Faure. Cinema*, op. cit., S. 55–60, hier: S. 57.
- ⁶⁹ Ibid.
- ⁷⁰ Faure, „Charlot“, op. cit., hier: S. 40.
- ⁷¹ Ibid., S. 49.
- ⁷² Ibid., op. cit., hier: S. 38.