

Muriel van Vliet (Deutsche Übersetzung von Nicola Denis)

„Der Geist der Formen ist eins“¹ – Élie Faure: für eine revolutionäre Ästhetik

„Die gesamte Kunst ist im Leben der Gattung eine symbolische Darstellung der Liebestragödie, die das Leben des Individuums verklärt und erschüttert.“²

Es ist nicht einfach, heutzutage über die Aktualität des ästhetischen Werkes von Élie Faure zu sprechen. Zunächst deshalb, weil es gewissermaßen die Krönung seiner breitangelegten Kunstgeschichte bildet, die man gelesen haben sollte, um irreführende Einwände zu vermeiden: Tatsächlich ist *L'esprit des formes* (1927) der fünfte und letzte Band seiner *Histoire de l'art*, deren vier erste Teile schon 1921 erschienen waren.³ Ebenso wenig wie die synchrone von der diachronen Achse getrennt werden darf, müssen auch chronologische Untersuchungen oder monographische Ansätze die sie durchkreuzenden Problematisierungen und thematischen Synthesen berücksichtigen. Es bedarf der historischen Oberfläche ebenso wie der philosophischen Tiefe, um die „universelle Verbundenheit der Formen und mithin der Menschen (im Raum und in der Zeit)“⁴ ausleuchten zu können. Zum anderen ist die Aktualität von Faures Werk deshalb problematisch, weil bestimmte Aspekte zwar gut mit der derzeitigen Kunstauffassung harmonieren – etwa seine breitangelegte Anthropologie der Kunst, die die Kunst als kulturelle Form oder, besser noch, als eigene Symbolsprache neben Mythos, Sprache, Wissenschaft und Technik begreift –, sein epistemologisches und methodologisches Werkzeug aber auf den ersten Blick stark überholt, ja geradezu schockierend wirkt. Wer wollte sich heute bezüglich der Unterschiede zwischen den Künsten noch auf Joseph Arthur de Gobineau und dessen Differenzierung zwischen den „Rassen“ berufen, selbst wenn der fremdenfeindliche Ansatz Gobineaus gemildert wird? Wer spricht heute in Anlehnung an Hippolyte Adolphe Taine noch von einem Determinismus des Milieus auf die Kunst, selbst wenn die schöpferische Kraft des Künstlers in Reaktion auf das Milieu oder die umgebende Gesellschaft betont wird? Wer wollte sich an einer Systematik der Kunstwerke versuchen, die unter einer gleichsam mystischen Berufung auf Bergsons Konzepte postuliert, dass sämtliche Formen von einer Lebenskraft (*élan vital*) und permanenten schöpferischen Energie durchdrungen werden? Wer wollte einen vergleichbaren Lyrismus wagen, ähnlich schwerfällige Anaphern und Metaphernströme, die zahlreichen direkten Ansprachen an den Leser, die dem Text einen heute unzeitgemäßen rhetorischen Duktus verleihen? Determinismus, Vitalismus und Lyrismus scheinen Faures Werk dazu zu verdammen, ein Meisterwerk der Kunstgeschichte zu bleiben, das zwar, ähnlich wie Jules Michelet für die Geschichte, seine

Epoche prägte, in unserer hingegen nur noch als „Kuriosum“ rezipiert wird. Wenn man sich jedoch näher mit den Absichten und Intuitionen von Faures Ansatz befasst, stellt man überrascht fest, dass seiner Ästhetik eine gewisse Aktualität eignet, die durchaus Parallelen zu unserem zeitgenössischen Kunstverständnis aufweist. Tatsächlich scheint Faure in vielerlei Hinsicht ein Vorreiter gewesen zu sein. Als Arzt und gelernter Naturwissenschaftler strebt er nach einer „wissenschaftlichen“ Ästhetik, die sich ihre Vorbilder bei zeitgenössischen Autoren sucht: Ihm zufolge vertieft die Abstammungslehre Jean-Baptiste Lamarcks (1744–1829) die Goethe'sche Morphologie. Die Kunst wird, ebenso wie die Wissenschaft, als Erfahrung oder vielmehr Experiment aufgefasst. Die Faure vorschwebenden biologischen Modelle weisen auf bestimmte Kunsttheoretiker unserer Zeit voraus, die – wie zum Beispiel Tim Ingold – die Ästhetik als Fortsetzung biologischer und umweltbezogener Überlegungen verstehen und so etwas wie eine sinnlich wahrnehmbare Ökologie begründen. Faure versucht sich an einer monistischen Erklärung der kulturellen Phänomene, indem er Formen und Geist als einander eng verbunden darstellt. Weder Spiritualist noch Materialist – denn Geist und Materie sind seiner Meinung nach zwei Pole, die nicht aus ontologischer, sondern nur aus epistemologischer und methodologischer Sicht getrennt zu betrachten sind –, kann er die Bedeutung des Materials berücksichtigen, ohne den Sinn seiner Formgebung außer Acht zu lassen; er kann die Kunst von einem technologischen, ja sogar utilitaristischen Standpunkt aus betrachten, ohne ihr spielerisches Element und ihre wesentliche Vernetzung mit dem Leben des Individuums und dem einmaligen Individualisierungsprozess zu übergehen. Während Nietzsches Ansatz – der die Kunst zu einem Spiel aktiver und reaktiver Kräfte macht, die uns für die tragischen Aspekte des Daseins wappnen –, oder der Rückgriff auf Bergsons Vokabular in den heutigen ästhetischen Diskussionen gerne belächelt werden, findet Faures „poetische Methode“ für die Ästhetik und Kunstgeschichte einen aktuellen Widerhall bei Ethnologen und Kunsttheoretikern, die (wie der bereits erwähnte Tim Ingold) dem trockenen Intellektualismus einen bewussten Lyrismus entgegenhalten.

Die zahlreichen, von Faure präsentierten Zeitbilder verleihen seiner Ästhetik einen konkreten und praxisnahen Anstrich: Sie bleibt stets dicht an den Werken und bezieht sich immer direkt auf die Kunstgeschichte. Faure führt den Leser durch Galerien voller Kunstwerke und nimmt ihn auf eine atemlose Besichtigung seines imaginären Museums mit, um ihm die entsprechenden Zusammenhänge zu erschließen. Oft wirken seine thematisch rasch wechselnden Zusammenstellungen ausgesprochen uneinheitlich. Aus seinem Gebrauch der Fotografien, die nicht einfach den Text illustrieren, sondern ihn geradezu „mitgestalten“, ergibt sich ein überraschender Text-Bild-Aufbau: Neben chronologischen stehen geografische Informationen, der Schädel eines Tigers gesellt sich zur Detailvergrößerung eines Meisterwerks von Rubens, ein afrikanischer Fetisch zu einem Flugzeugmotor ... Die Bildunterschriften erschaffen den Sinn der Werke gleichsam neu, während deren ursprüngliche Titel demgegenüber verblassen. Diese gewagten Abweichungen machen seine Ästhetik zu einer Art Versuchslabor, in dem man sich nicht scheut, die herkömmliche

Ordnung zugunsten von Gefühlen, die wie Leidenschaft, Vergnügen oder Liebe den Kunstliebhaber beseelen, auf den Kopf zu stellen. Hinter diesem Ansatz schimmert nicht zuletzt auch eine hellsichtige Bestandsaufnahme der Gegenwart durch: Noch vor Walter Benjamin stellt Faure in der Epoche der Maschinisierung und der beginnenden technischen Reproduzierbarkeit, in der Götzenbilder serienweise auf dem Basar verkauft werden⁵, die Frage nach dem Verlust der *Aura* der einstmals heiligen Kunstwerke. Wie Benjamin oder später Gilbert Simondon vertritt er jedoch eine durchaus optimistische Einstellung in Bezug auf die neuen technologischen Mittel, die ungewohnte Individualisierungsprozesse ohne übersteigerten Individualismus zu erlauben scheinen: Das Kino und die Architektur Le Corbusiers etwa werden als neue Brückenschläge zu einer friedlichen und versöhnlichen Gemeinschaft begrüßt. Bedenkt man, dass das Buch in der ebenso hoffnungsfrohen wie verletzlischen Zwischenkriegszeit entstanden ist, rückt der sterbliche Charakter der Zivilisationen plötzlich in den Vordergrund. Schließlich ist Faure auch in seiner Absicht aktuell, nicht nur Epochen, Künste und Künstler miteinander zu vergleichen, sondern dabei auch die Frage ergründen zu wollen, weshalb die Völker je nach ihrem Weltbild unterschiedliche kulturelle Objekte hervorbringen. Indem er sich ausdrücklich gegen die Idee eines Fortschritts der Kunst und der Überlegenheit westlicher Völker ausspricht, tritt er – trotz teils stark rassistisch geprägter Äußerungen – dezidiert für eine Demokratie der Völker ein, in der jeder eine gleichberechtigte Stimme hat, zumal wir letztlich „alle ‚Mischlinge‘ sind“.⁶ Als selbsternannter Dirigent möchte er eine Symphonie, ein Konzert der Völker zur Aufführung bringen. Diese Sicht mündet in Faures Unterstützung etlicher neuer ethnographischer Museumsprojekte, die über diverse freundschaftliche Beziehungen entstehen. Seine Ästhetik leitet also gewissermaßen einen „anthropologischen Wendepunkt“ ein. Gegen die übermäßig ästhetisierende Vorstellung von der Autonomie der Kunst definiert Faure die Werke lieber im Hinblick auf ihre ständigen Wechselwirkungen mit ihrem Umfeld, dem technischen Entwicklungsstand, dem wissenschaftlichen Fortschritt, mit anderen zeitgenössischen Schöpfungen oder aber mit Kunstwerken anderer Epochen oder Völker.

Nichtsdestotrotz spricht jede Kunstform eine bestimmte Sprache, die sich nicht auf die anderen Formen übertragen lässt. Die Sprache der Kunst ist nicht auf andere kulturelle Formen wie Sprache, Mythos oder Wissenschaft anwendbar. Faure bezieht biologische, physiologische, gesellschaftliche, politische, naturwissenschaftliche und kulturelle Faktoren gleichberechtigt in seine Betrachtungen ein, ohne je eine einseitige oder einengende Lesart zuzulassen. Bei seinem Versuch, das Individuum zu befreien, ohne einem vermeintlich anarchischen Individualismus zu verfallen, behält er stets ein universalistisches Ziel vor Augen. „Universelle Form“⁷, „universeller Symbolismus“⁸ – so die Versprechen seiner neuen humanistischen Ästhetik.⁹ Mit der universellen Liebe aller Formen soll geheilt werden, was ein sprödes, zum Sezieren neigendes Denken abgespalten und hierarchisch bewertet hat. Kurzum: ein utopisches oder „revolutionäres“ Vorhaben; eine dezidiert „wissenschaftliche“ Ästhetik.

KUNST UND WISSENSCHAFT

Für Faure sind Kunst und Wissenschaft eng miteinander verbunden.¹⁰ Wie er schreibt, galt vor der Wissenschaft die Kunst als die eigentliche Wissenschaft.¹¹ Der Gelehrte kann ebenso wenig auf die Intuition verzichten wie der Künstler auf das Experiment. Insofern sind Anleihen bei den wissenschaftlichen Vorbildern durchaus legitim, um die Ästhetik und Kunstgeschichte aufzufrischen und zu „verjüngen“¹². Die Ästhetik kann die Konzepte der Wissenschaftler übernehmen – etwa die Metamorphose der Pflanzen des Botanikers Goethe oder die Abstammungslehre des Biologen Lamarck –, um sich gegen darwinistischere Modelle zu wappnen; darüber hinaus aber auch Metaphern wie Organismus, Funktion, Wachstum, Degeneration oder den rhythmischen Wechsel von Diastolen und Systolen.¹³ Nach Faure zeugen die Kunstwerke vom Übergang eines „undifferenzierten Organismus“ zu einem „Organismus, dessen Funktionen sich unterscheiden“.¹⁴ Beide Seiten, die Wissenschaft wie die Kunst, setzen auf das Experimentieren¹⁵, die „Wahrheitssuche“; sie haben die Absicht, das „Subjekt“ (das aus historischer Sicht den Versuch leitet) und das „Objekt“ (das aus dem Versuch hervorgeht) miteinander zu versöhnen. Mit der von Goethe übernommenen morphologischen Methode, also der erfinderischen Ableitung von einem gemeinsamen Urbild, stellt Faure überraschende Verbindungen her und lässt nach dem Prinzip seiner „Stereodynamik des Lebens“¹⁶ etwa einen modernen Motor als visuelle Verlängerung einer Blumenserie erscheinen. In der Absicht, technische Gegenstände als Werke in sein Kunstverständnis zu integrieren, ordnet er Skelette von Walen neben einem Flugzeugwrack derselben Abstammungsgruppe zu.¹⁷ Die Kunstwerke erscheinen als gegenseitige Umbildungen nach Art der von Lamarck erforschten Knochenskelette, die Faure in aller Ausführlichkeit zitiert und als „natürliche Skulpturen“ oder „natürliche Architekturen“ bezeichnet.¹⁸ Einer „universellen Analogie“¹⁹ zufolge könne man die kulturellen Werke bis zu den lebendigen Organismen zurückverfolgen, die sie ursprünglich zum Ausdruck gebracht hätten – so die Herausforderung, die sich jedem Kunstliebhaber stellt.

Es handelt sich dennoch nie um eine anpassungslose Übertragung von einem wissenschaftlichen Feld auf das andere, da der lebendige Gegenstand der Naturwissenschaften eben keine Kunst ist und zwischen einem natürlichen und einem kulturellen Organismus unlegbar ein qualitativer Unterschied besteht. Obgleich die Kunst Instinkte zum Ausdruck bringt, die von bestimmten Bedürfnissen determiniert werden, und obgleich sie – wie die Pflanze auf ihrem Nährboden – durch ein bestimmtes Milieu geprägt wird, zeugt sie doch auch und vor allem von einer freien Reaktion des Individuums auf das gegebene Milieu und die im jeweiligen Volk wirksamen Leidenschaften. Genau diese ständige Spannung zwischen aktiven und reaktiven Kräften, zwischen dem natürlichen Stoffwechsel und der Fähigkeit des schöpferischen Individuums, frei zu experimentieren und seinen eigenen Stil zu finden, muss von den Historikern und Kunsttheoretikern interpretiert werden. Jede „symbolische Form“ spricht ihre eigene und, wie gesagt, irreduzible Sprache. Die Gegenstände der Biowissenschaften und ihre Methoden sind mit denen der Kunst nicht vollkommen deckungsgleich. Die Wissenschaft erklärt, während die Kunst

zum Ausdruck bringt. Faure leugnet also in keiner Weise die Besonderheit der kulturellen Sphäre.

Darüber hinaus lassen sich mit bestimmten Übertragungen nicht nur Rückschlüsse von der Wissenschaft auf die Kunst ziehen, sondern umgekehrt auch von der Kunst auf die Wissenschaft, was Faure besonders eingehend betont: Die Kunst wirke auf die Wissenschaft zurück. Auch die Wissenschaft bemüht und braucht die Phantasie. Künstler wie Leonardo da Vinci, Luca Signorelli, Michelangelo oder Benvenuto Cellini²⁰ rufen den größtenteils positivistisch geprägten Wissenschaftlern diese Tatsache in Erinnerung.

Faure wendet jedoch nicht nur die morphologischen und transformistischen Modelle der Biologie an, sondern auch die deterministischen geografischen und ethnologischen Prinzipien seiner Onkel, Élysée und Élie Reclus. Ähnlich wie ihr Neffe, sind auch sie stark vom Determinismus der heutzutage schockierend wirkenden „Rassentheorie“ Gobineaus geprägt, aber auch von Hippolyte Taine, der die Analyse kultureller Phänomene in positivistischer Manier auf den Einfluss der „Rassen“, des Milieus und der Zeit reduziert. Ihre Ansätze weiterverfolgend und korrigierend, will Faure „die heimliche, von den Eigenschaften des Bodens diktierte und von dem unvordenklichen Spiel der Gefühle und Ideen geleitete Logik“ offenbaren: Er will „diesem Boden so etwas wie ein bewegliches, stets wackliges, nur provisorisches, aber überall gegenwärtiges und stets im Werden begriffenes Gerüst entreißen, um jene Gefühle und Ideen tief zu verankern.“²¹

Auch der gesellschaftliche und politische Determinismus von Marx sowie die mit ganz anderen Voraussetzungen arbeitenden Texte von Saint-Simon und Auguste Comte sind in Faures Denken eingeflossen: Der Überbau lässt sich ohne ein dialektisches Verständnis der Basis nicht begreifen. So kann für Faure zum Beispiel die künstlerische Schöpfung nur mit dem historischen Entwicklungsstand der die Basis konstituierenden Technologien zusammengedacht werden, oder aber mit dem Verhältnis und der Entwicklung zwischen Individuum und gesellschaftlicher Gruppe. Solange die Gruppe das Individuum beherrscht, triumphiert die Architektur; sobald aber umgekehrt das Individuum dominiert, avanciert die Malerei zur vorherrschenden Kunst. Seine Dialektik der künstlerischen Formen stellt sich indes nicht dar wie bei Hegel, bei dem jeder neue Moment die vorherigen in sich aufnimmt und aufhebt, sondern eher wie bei Marx, der Kippmomente analysiert, Wertumkehrungen anprangert (die kritische Übergangsschwellen zu einer neuen Ordnung bewirken) und Krisenmomente herausarbeitet. Die Architektur entspricht dem organischen Zustand, in dem „die Menschen gemeinsam glauben“, die Skulptur dem Zeitpunkt, zu dem sich das Individuum entwirft und der „Mensch aus der Menge tritt“²²; daraufhin folgt der besonders kritische Zustand der Malerei, der mit der Portraitkunst von der zunehmenden Individualisierung kündigt. Die Malerei ist zwar freier, doch dafür droht die Gruppe ihren Zusammenhalt zu verlieren: Der Zugewinn an Freiheit durch die mit der Malerei einhergehende Individualisierungsbewegung muss möglicherweise mit dem Zerfall der Gemeinschaft erkaufte werden. So erklärt sich Faures Appell nach einer erneuerten Architektur und nach dem Kino, um die Spannung

seiner Epoche zwischen dem individuellen Freiheitsdrang und der Nostalgie der gemeinschaftlichen Werte auszugleichen.

Faures deziderter Determinismus – der, wie wir später noch sehen werden, durch seinen mystisch-lyrischen Ansatz differenziert und abgefangen wird – geht mit einem gewissen Materialismus und Monismus einher: Materialismus oder „Materismus“ (*matérisme*) nach einem Neologismus Faures, der auf seiner Suche nach Veranschaulichung ausdrücklich „nicht der Anziehungskraft des Sujets gehorchen will, um sich ausschließlich auf den Standpunkt der Technik“ zu stellen, da ihn vor allem „die Gleichzeitigkeit im Rythmus der technischen [...] sowie der gesellschaftlichen und psychologischen Entwicklung der Gefühle und Sitten“ interessiert.²³ Und Monismus, weil die Verbundenheit der Formen und des Geistes deutlich gemacht werden soll: „Die scheinbare Dualität zwischen Materie und Geist betrifft [ihn] nie“²⁴, da er alle Präsentationen, die sie als gegensätzliche Pole darstellen, ablehnt. Vielmehr möchte er den „Widerhall [...] der Materie, ihre Härte und den Widerstand, die sie dem Werkzeug und damit der Hand, also der Intelligenz, entgegensetzt“, herausarbeiten.²⁵

Auch wenn Freud nicht ausdrücklich erwähnt wird, möchte Faure darüber hinaus einen im künstlerischen Schaffen wirksamen psychologischen Determinismus²⁶ beleuchten, indem er die Bewegungen analysiert, die beispielsweise von der Liebe zum Verlust des Verliebtseins oder von einem aggressiven Trieb zum künstlerischen Schaffensprozess führen. Die Kunst wird, wie in Freuds Arbeiten über Leonardo da Vinci, zum Teil sehr ausdrücklich als Sublimierung verdrängter Triebe begriffen.

Faures Determinismus schließt indes ein pragmatisches Studium der Kunst unter utilitaristischen Gesichtspunkten nicht aus, um etwa die Gebrauchsarchitektur der Römer oder die französische Zivilarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts verstehen zu können.²⁷ Die Kunst ist eher eine „Art zu sprechen“ und eine „Art zu handeln“²⁸ als ein unbewegliches Objekt, das man statisch und unbeteiligt betrachtet: Sie entsteht als Reaktion auf ein Milieu, entspricht dem jeweiligen Volk und antwortet zum Teil auf sehr gezielte Bedürfnisse. Es gibt keine Diskrepanz zwischen künstlerischem und technischem Objekt, zwischen Kunstwerk und ethnologischem Zeugnis – ein indirekter Querverweis auf die Zeitschrift *Documents*, für die Georges Bataille arbeiten sollte.

In der Tat hat Faure sich eine systematische und einende Darstellung vorgenommen, um einen Überblick über die allgemeine Entwicklung der Kunst und ihre Herausforderungen zu entwerfen. Seine Arbeit weist damit auf Henri Focillons 1943 erschienenes Buch *Vie des formes* voraus, insbesondere auf das Kapitel „Die Formen der Materie“.²⁹ Faure will den Bruch zwischen Natur- und Kulturwissenschaften überwinden und die Methoden um zentrale Begriffe wie Metamorphose oder Transformation vereinheitlichen: „Jede Form, so abgeschlossen sie auch sein mag, kann [...] in eine andere übergehen.“³⁰ Die gegenwärtigen Forschungen, die den künstlerischen Ansatz in eine breitere Perspektive integrieren und das Verhältnis zwischen biologischen und künstlerischen Formen, zwischen Individuum und Umwelt oder zwischen Individuum und gesellschaftlicher Gruppe untersuchen, bilden

zum Teil einen Widerhall auf das, was seinerzeit bereits von Faure durchaus kühn, wenn auch nicht immer überzeugend, versucht worden war.

Faure begnügt sich jedoch nicht damit, wissenschaftliche Konzepte auf die Ästhetik zu übertragen. Es geht ihm außerdem darum, ausdrücklich ein mystisches und lyrisches Verständnis der Kunst zu befördern, die für ihn „Geheimnis“ und „Wunder“ bleibt. Der Moment, in dem sich ein bestimmtes Volk sein Milieu zu eigen macht, um ihm seine spezifische Prägung zu verleihen, lässt sich nie im Voraus bestimmen.³¹ Faures Lyrismus ist stark von Nietzsche und Bergson geprägt, konzentriert sich also auf das Verhältnis der Formen zu bestimmten Kräften oder Energien. Es scheinen auch Parallelen zu Shaftesburys Ästhetik auf, die uns dialektisch zunächst von den einfachen Formen zu den dahinter wirksamen Kräften führt, und anschließend zu den reinen Formen, sobald die Intuition diese als Kräfte sichtbar macht.

EINE MYSTISCHE UND POETISCHE ÄSTHETIK

Faure übernimmt ein ganzes Vokabular von Nietzsche: keine geistigen Formen ohne Kräfte, die sie auf körperlicher Ebene unterschwellig speisen, keine Kunst ohne Lebensinstinkte, ohne Willen zur Macht, ohne Liebe. „Nichts vermag wohl die reine Kraft des Instinkts zu ersetzen, jenes unbestimmte Fieber, das beim Kontakt mit der wahrnehmbaren Welt aus dem ganzen Wesen aufsteigt und das rohe Bild ergreift, um es zu befruchten.“ Sobald sie seine Wurzeln spürt, „ist die Intelligenz die Blüte des Instinkts“.³² „Zuallererst zählt die Liebe“³³: eine Art Liebe zur Tragik der Existenz, ein *amor fati*. Der Historiker muss zum Seismographen werden, die Spannungen zwischen aktiven und reaktiven Kräften deuten³⁴, um das Erhabene im Menschen zu bewundern, der imstande ist, seine Triebe zu zügeln, um sie besser zum Ausdruck zu bringen, und sowohl Dionysos als auch Apollo den entsprechenden Raum zu geben. Als wahrer Humanist betont Faure, der Mensch zaudere zwischen den beiden Perspektiven, ein „intelligentes Tier“ zu werden oder aber ein „verworrener Gott“ (*deus confusus*) zu bleiben. Er brauche „im höchsten Maße das eine wie das andere, aber nie ausschließlich.“³⁵ Wir haben es hier also nicht mit der Logik eines „entweder ... oder“, sondern mit dem „sowohl ... als auch“ der italienischen Renaissance zu tun, die Aby Warburg gerade wegen ihrer irreduziblen Ambivalenz so liebte. Die Kunst ist im Leben verankert, als tragisches und nützliches Spiel.³⁶ Es gilt also, sich zunächst mit dem Stoffwechsel des Körpers zu befassen (Triebe, Instinkte, Nahrung, Umwelt etc.), um analysieren zu können, wie ein „bedeutender Stil“ entsteht. Paradoxerweise ergibt sich dieser bisweilen aus Phasen produktiver Zersetzungen. Die schöpferische Kraft erreicht ihren Höhepunkt, wenn sich im Bewusstsein des Künstlers langsam herangereifte mit aufstrebenden neuen Werten verknüpfen, wenn also der Sinn des Tragischen erfasst wurde.³⁷ Faure verdankt seine Konzepte jedoch nicht nur Nietzsche, sondern auch Bergson, der zeitweise sein Lehrer war. Er übernimmt vor allem dessen vitalistische Metaphern, mit denen er hinter den zerstückelten Formen der Kunst die immer gleiche Lebenskraft und „schöpferische Energie“³⁸ zu finden versucht. Es gilt, einseitige Positionen

gegeneinander auszuspielen und zu zeigen, dass sie die falschen Probleme aufwerfen. Auch wenn es unzählige Formen gibt, ist das Leben doch „eins“ und einigend. Obwohl es zahllose zeitliche Momente gibt, ist das sie verbindende Werden immer „eins“. Und selbst wenn sich die Völker voneinander unterscheiden – der Mensch bleibt trotz allem „eins“. Faure teilt mit Bergson diesen eher mystischen als religiösen Glauben an die Einheit des Lebens und seiner Kraft. Unser Zugang zum Leben hängt von seinen Formgebungen ab, denn alles, was Leben hat, hat auch Form³⁹, wie auch Georg Simmel schrieb; dennoch muss es uns gelingen, hinter den vielgestaltigen Formen die Einheit des dahinterstehenden kontinuierlichen Strömens aufzuspüren – ein fast Plotin'scher, allerdings wie bei Shaftesbury laizistischer Ansatz. Dauer und Plastizität der Formen müssen zusammen betrachtet werden. Die Kunst ist „ein vorübergehender und flüchtiger Ausdruck einer inneren, instabilen und dennoch kontinuierlichen Bewegung.“⁴⁰ Faures Perspektive lässt uns die Dauer jener einzigen Lebenskraft und schöpferischen Energie jenseits der Zerstückelung in getrennte geschichtliche Momente erahnen. Man findet hier ein Echo auf Bergsons Hauptthesen zum Verhältnis zwischen Denken und schöpferischem Werden.

Faures poetischer Ansatz ist in einigen Punkten auch mit dem von Michel Leiris vergleichbar, der sich zur selben Zeit vor allem durch Reisen und Entdeckungen inspirieren ließ. Faures Texte über den Rhythmus in den Tänzen und der Kunst Afrikas ähneln denen, die Leiris nach seiner Expedition von Dakar nach Djibouti in *Phantom Afrika* (1934) verfassen sollte. Beide fordern ausdrücklich die Kraft eines poetischen Schreibens, um angemessen von der Ausdruckstärke der Kunst zeugen zu können. Die Kunst nämlich ist mindestens ebenso Ausdruck wie Darstellung. Leiris möchte die Kraft der Dogonrituale vermitteln, ihre Geheimsprache transponieren können, und auch Faure versucht, die Sprache der afrikanischen Masken wie verschlüsselte Äußerungen zu entziffern. Die Kunst ist „Übersetzung von Rhythmen“.⁴¹ Paradoxiertweise wird dementsprechend der Lyrismus als wissenschaftliche Methode eingefordert: Es gilt ein „gesellschaftliches Gedicht“⁴² zu schreiben, will man das „ästhetische Abenteuer“ angemessen wiedergeben. Der Dichter ist als einziger dazu befähigt, einen Bezug zwischen den verschiedenen Entwicklungsschritten herzustellen⁴³ und die Choreographie des „unbeweglichen Formentanzes“ zu entwerfen.⁴⁴ Wenn das Kunstwerk ein Drama ist⁴⁵, müssen Kunsthistoriker und -theoretiker gleichsam zu schwerelosen „Akrobaten“ werden, die auf dem schmalen Grat zwischen dem Determinismus von Milieu und Kultur und tatsächlicher schöpferischer Freiheit balancieren. So erklärt sich auch der Appell an das Gefühl als Leitstern, auf das letztlich jede künstlerische Hervorbringung zurückgeht.⁴⁶ Und so erklären sich auch die vielen direkten Ansprachen des Lesers⁴⁷: Die Kunsttheorie wird zu einem nicht enden wollenden Dialog zwischen einem mit „Liebe zu den Bildern“ gesättigten „Ich“⁴⁸ und einem „Du“, das aufgefordert ist, sein lustvolles Erleben der Kunstwerke zu teilen. Nur diese Theatralisierung kann zur letzten Anerkennung des Geheimnisses führen, mit dem uns die Werke konfrontieren.

Manche Passagen sind folglich von einem übersteigerten Rhythmus geprägt, mit dem es dem restlos in den Schreibprozess eintauchenden Faure immer wieder

gelingt, dem Sinn der für die Zwischenkriegszeit charakteristischen neuen Moderne auf die Spur zu kommen.

DER SINN DER MODERNE

In deutlich radikaleren Texten stellt Faure Gleichungen zwischen Kunst und Gewalt, Kunst und Endlichkeit, Eros und Thanatos auf, bezeichnet die Kunst als grausam, und würdigt erstaunlicherweise genau diese Grausamkeit als schöpferische Quelle. Fast fühlt man sich an Bataille erinnert. Faure fragt sich hier zum Beispiel, ob der Höhepunkt der Kunst mit dem Höhepunkt der Gewalt zusammenfällt,⁴⁹ ob der Krieg neue Formen hervorbringt. Noch vor Malraux scheint Faure aus der Kunst wie aus der Liebe eine Art Anti-Schicksal zu machen, ein wirksames Gegengift gegen Gewalt und Endlichkeit.

Außerdem hinterfragt er das Verhältnis der Kunst zum Sakralen und zur Religion im etymologischen Sinne dessen, was die Menschen durch einen gemeinsamen Glauben „zurückbindet“ (*re-ligare*). Welchen Ausweg gibt es, wenn Fetische und Götzenbilder aufgrund der zunehmenden Individualisierung der Gesellschaft ihre Aura verloren haben, sodass die gemeinsame Welt des Glaubens ins Abseits geriet? Wenn die Maschinisierung mit der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke⁵⁰ eine Entzauberung der Kunst und der Welt bewirkt? Doch statt der Technophobie zu verfallen oder die Lage wie Oswald Spengler als „Untergang des Abendlandes“ zu beschreiben, bewahrt sich Faure lieber einen Optimismus à la Nietzsche oder Marx. Seine Affinität für die Architektur Le Corbusiers, aber auch für das Medium Kino lassen ihn hoffen, dass das bevorstehende Jahrhundert einen neuen Gemeinschaftsinn zu entwickeln vermag. Faure betrachtet die Maschine letztlich als Geist. Es ist durchaus möglich, einen neuen Humanismus zu begründen und trotzdem die Maschinen zu verteidigen. Mit ihrem „stummen Flug der Riemen und Riemenscheiben, diesem Hin und Her der Kolben und Pleuel“⁵¹ bieten sie ein ausgesprochen harmonisches Schauspiel. Mag die Kunst auch mit dem Sakralen abgeschlossen haben, sie verschreibt sich doch weiterhin der kontinuierlichen Schöpfung neuer Formen des Zusammenlebens. Das Kunstverständnis lässt sich in diesem Sinne auf alle Schöpfungen ausdehnen, die sich technologischer Fortschritte bedienen.

Faure hat einen Sinn für Intervalle, Abweichungen und Pausen. Auch für den Rhythmus, den er je nachdem beschleunigt oder verlangsamt. Er möchte die Sichtbarkeit der Bilder unterstreichen, die für sich sprechen, ohne dass die Sprache, die wir zu ihrer Vermittlung gebrauchen, sie ganz auszuschöpfen vermag. Faure leistet sich zeitliche Sprünge und folgt auch beim Aufzählen von Beispielen keinem chronologischen Prinzip. Er möchte eine Symphonie schaffen, die zur Revolution aufruft. Fast meint man Marx oder Simmel zu hören, da „das ganze Problem um den aus der gesellschaftlichen Form wachsenden Einzelnen kreist.“⁵² Durch provozierende Analogien und von den Titeln abweichende Bilder soll der Betrachter wachgerüttelt werden. Faure will mehr als eine bloße Ästhetisierung, bei der etwa Malraux später oft stehenbleiben sollte, er will in der Tiefe schürfen, seinen Leser in Bewegung bringen und an eine neue Welt heranführen, in der sich das von der Gruppe befreite Individuum in eine universelle Gemeinschaft eingebunden fühlen soll.

Aufgrund der universalisierenden Dimension seines Ansatzes führt Faure sich zu einer breitangelegten Anthropologie der Kunst berufen. Denn letztlich geht es ihm noch mehr um den Menschen als um die Kunst.

RISIKEN UND BEITRÄGE EINER ANTHROPOLOGIE DER FORMEN

Faure scheut sich nicht vor der ambitionierten Aufgabe einer vergleichenden Betrachtung verschiedener Weltansichten. Dabei stützt sich sein Vergleich auf die wichtige Voraussetzung, dass die Vorstellung eines Fortschrittes innerhalb der Kunst ausdrücklich zu verwerfen sei.⁵³ „Letztlich beschränkt sich der Fortschritt auf Unterschiede.“⁵⁴ Erst mit *Rasse und Geschichte* von Claude Lévi-Strauss sollte Anfang der 1960er-Jahre wieder eine vergleichbare Toleranzklärung zu vernehmen sein. Ein afrikanischer Fetisch kann „mehr Kunstwerk sein“ als ein abendländisches Bildnis. Die Vorstellungen vom Schönen und Vollkommenen haben keine Gültigkeit mehr. Ein Flugzeugmodell kann eine stärkere visuelle Ausstrahlung haben als eine griechische Skulptur: Ja, Faure schließt sich sogar den Parolen der italienischen Futuristen an, denen ein mit hoher Geschwindigkeit dahinjagendes Automobil lieber ist als die Nike von Samothrake.

Trotz seiner für die damalige Zeit gewagten Idee von der Gleichberechtigung der Völker auf dem Gebiet der Kunst, ziehen sich andererseits auch rassistische Äußerungen und Pauschalurteile durch seinen Text. Es wäre unangemessen, sie einfach zu übergehen. Wenn die afrikanische Kunst gelobt wird, dann nur für ihren Rhythmus, ihre Ausdruckskraft und ihren tierhaften Aspekt: „Der zu ausgedehnte und ausdauernde Zufluss des schwarzen Bluts bewirkt einen permanenten Bruch des Gleichgewichts, dass der Mensch sich im Schlamm wälzt mit der Flamme im Herzen.“⁵⁵ Entsetzt liest man seinen häufig wiederkehrenden Ausdruck vom „schwarzen Atavismus“⁵⁶, den er mit der Unterscheidung zwischen „der impulsiven Gewalt des Schwarzen“ und „der großzügigen Ordnung des Weißen“⁵⁷ erklärt. Auch wenn die Rede auf die Semiten kommt, fallen rassistische Äußerungen: „Der semitische Bock wollte entmannt werden.“⁵⁸ Fast wirkt es, als gehöre der Antisemitismus für ihn zum guten Ton. Es reicht jedoch nicht, bedauernd festzustellen, dass selbst die ersten ethnologischen Museen oft nur schlecht kaschierte Lobeshymnen auf den weißen Kolonialismus waren, oder dass sich seine Äußerungen nur unwesentlich von denen eines Maurice Barrès und weiter Teile der Bevölkerung im Zwischenkriegsfrankreich unterschieden. Darüber hinaus aber ist Faure auch derjenige, der „die Mischungen von Blut“⁵⁹ propagiert, auch wenn seine diesbezügliche Erklärung durchaus ambivalent ist: „Die von jenen Mischungen bewirkte biologische Tragödie mündet nicht nur in die *eine* Zivilisation, sondern in *alle* Zivilisationen“⁶⁰, – inwiefern nämlich beruht der irreduzible Unterschied zwischen den Zivilisationen auf einem biologischen Unterschied? Die Genetik sollte bekanntlich, allerdings erst Jahre später, diese Annahme widerlegen.

Da die Kunst für Élie Faure „die Blüte des Gesellschaftsbaumes“ ist, verlangt das Theoretisieren über sie auch ein entsprechendes gesellschaftliches und politisches Engagement. Seine Überlegungen zum Individuum gehen von einem Paradox aus: Je mehr der Individualismus zunimmt, desto kleiner wird das Individuum.

Stehen diese Prämissen einer allgemeinen Komparatistik, die in eine noch tastende Anthropologie der Formen münden, in einem besseren Licht da, wenn man sie mit den Anfängen des von Claude Lévi-Strauss eingeführten Strukturalismus vergleicht? Wie er, scheint auch Faure die diachrone und die synchrone Achse gleichzeitig berücksichtigen zu wollen. Davon zeugen allein seine Illustrationen, etwa wenn er, ausgehend von der Analyse der Entwicklung der klassischen griechischen Plastik, eine strukturelle Invariante herausarbeitet, die es ihm mithilfe einer strukturellen Homologie erlaubt, anschließend die Entwicklung der sehr viel späteren französischen Plastik zu erklären.⁶¹ Er fasst die zu Serien angeordneten Werke zu einer einzigen, durch strukturelle Homologien verknüpften Entwicklungsgruppe zusammen. Der Begriff „Struktur“ kehrt, wie in der folgenden Passage, häufig wieder: „So stirbt die Skulptur, sobald sie ihre Funktion hinter sich lassen will, die darin besteht, die Struktur des Objekts zu bestimmen, so wie es die Funktion der Architektur ist, die Struktur der Gesellschaft zu bestimmen, die der Malerei, die Struktur des Individuums, und so wie die Musik den Übergang vom Individuum zur Gesellschaft vollziehen soll.“⁶² Wie bei Ernst Cassirer – der Vetter des Berliner Verlegers Bruno Cassirer, von dem Faure seine Illustrationen übernimmt –, erscheint die Kunst als symbolische Sprache. Ihre Besonderheit kann nur durch ein Kombinationsspiel zutage treten, in einem kontrapunktischen Verhältnis zu anderen symbolischen Formen oder anderen großen Strukturfamilien, um mit Lévi-Strauss zu sprechen. Nur in die gesamte Kultur eingebettet, tritt die Funktion der Kunst deutlich hervor. Wie für Cassirer kann für Faure der Mythos, die Ursprache der Kultur, symbolisch werden⁶³, so wie auch die Mathematik eine symbolische Sprache darstellt. Immerhin war der zweite Band von Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen (Das mythische Denken)* 1925 im Verlag seines Vetters Bruno erschienen, was Faure vermutlich nicht verborgen geblieben war, obwohl er es nicht ausdrücklich erwähnt.

Das Ziel besteht also nicht darin, eine Autonomie der Kunst anzustreben. Das Individuum bezieht sich in seinem Handeln auf ein Milieu, eine gesellschaftliche Gruppe, auf den Zustand von Wissenschaft und Technik, aber auch auf das Stadium des mythischen und religiösen Denkens. Faure unterscheidet sich in seinem Ansatz insofern von Malraux⁶⁴, als er nach der Tiefe der kulturellen Verankerung sucht, statt eine ästhetisierende, rein formal bleibende Auffassung zu vertreten. Die Kunst will wie eine Spur unbewusster Phänomene entschlüsselt werden, während der Geist letztlich nur eine regulierende Funktion hat.⁶⁵ Wie bei Cassirer und Lévi-Strauss ist die Kunst demnach neben Mythos oder Wissenschaft eine eigenständige symbolische Form.

Ähnlich wie andere Autoren, so etwa Michel Leiris, leitet Faure eine anthropologische Wende in der Kunstgeschichte und -theorie ein, indem er Ausdrucksmittel wie Tanz oder Kino als wichtige, das Verhältnis vom Individuum zur Gemeinschaft strukturierende Rituale hervorhebt. Dabei bezieht er biologische, physiologische, gesellschaftliche, politische und kulturelle Überlegungen mit ein. Die politische Herausforderung einer solchen Anthropologie ist offenkundig, geht es doch, wie

später bei Lévi-Strauss, um die Verbreitung eines erweiterten Humanismus. Es gilt, die Würde der Herkunft zu betonen, den Sinn der archaischen und primitiven Phasen der Kunst zu ergründen. Nur über die menschliche Materie und die universelle Materie gelingt uns auch der Zugang zum universellen Geist. Das Kapitel „Die Suche nach dem Absoluten“ sollte im ersten Band ursprünglich „Der Mensch“ heißen. Wie Marx, stellt auch Faure den Hegel'schen Idealismus vom Kopf auf die Füße. Wenn Faure sich darum bemüht, eine universelle Form und einen universellen Symbolismus herauszuarbeiten, dann nicht, um wie Hegel das Individuum letztlich der gesellschaftlichen Gruppe und schließlich dem Geist Gottes zu unterstellen. Er will im Gegenteil zeigen, wie der Mensch sich in einer Art Drama, das jedoch nichts von einer fatalistischen Tragödie hat, von der Gruppe emanzipiert, sich durch einen übersteigerten Individualismus abhandenkommt und dann im Rahmen einer Gemeinschaft, die der langsam entwickelten individuellen Schöpfungskraft nicht im Wege steht, wieder zu sich findet.

- ¹ Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, Band 1, Text und kritischer Apparat hg. von Martine Courtois, Paris: Gallimard, 1991, S. 19. Alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren wurden in diesem Text von Nicola Denis in das Deutsche übersetzt.
- ² Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, Band 2, Text und kritischer Apparat hg. von Martine Courtois, Paris: Gallimard, 1991, S. 285.
- ³ Faures *Histoire de l'art* besteht zunächst aus 4 Bänden und wird 1921 als abgeschlossen angekündigt: *L'art antique* (1909), *L'art médiéval* (1911), *L'art renaissant* (1914), *L'art moderne* (1921). Die 1925 entstandene Idee eines zusätzlichen Bandes geht ursprünglich auf den amerikanischen Verleger zurück; Faure sollte im Folgenden darauf bestehen, dass der Band zur Ästhetik in sämtliche Neuauflagen seines Werks aufgenommen wurde.
- ⁴ Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 16.
- ⁵ Ibid., S. 54 : „Es scheint, als riefen Gestik und Grimassen des Götzenbildes nach seiner verlorenen Einheit. Es ist im Übrigen kein Götzenbild mehr, sondern eine Basarware.“
- ⁶ 1926 schrieb Élie Faure einen Text mit dem Titel „Die Mischlinge sind wir“. Dort proklamiert er, dass es vermutlich nirgends auf der Welt noch ein „reinrassiges“ Wesen gebe, falls dieses Wort überhaupt noch einen Sinn transportiert (vgl. dazu Martine Courtois in ihrem gut dokumentierten Apparat: Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 418).
- ⁷ Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 114.
- ⁸ Ibid., S. 197.
- ⁹ Ibid., S. 114.
- ¹⁰ Ibid., Kapitel „Poésie de la connaissance“, S. 9–39.
- ¹¹ Élie Faure, „L'art et la science“, *Formes et forces*, in: *Œuvres complètes*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964, Band 3, S. 915, zitiert und kommentiert von M. Courtois im Apparat zu Band 2 von *L'esprit des formes*, S. 312.
- ¹² Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 205.
- ¹³ Ibid., S. 26.
- ¹⁴ Ibid., S. 59.
- ¹⁵ Faure, *L'esprit des formes*, Band 2, op. cit., S. 314.
- ¹⁶ Ibid., S. 34–35.
- ¹⁷ Ibid., S. 110.
- ¹⁸ Ibid., S. 108 und S. 110.
- ¹⁹ Ibid., S. 106.
- ²⁰ Ibid., S. 20.
- ²¹ Faure, *L'esprit des formes*, Band 1, op. cit., S. 172–173.
- ²² Ibid., S. 67–74.
- ²³ Ibid., S. 55 (Anm.).