

Dominique Dupuis-Labbé (Deutsche Übersetzung von Nicola Denis)

Élie Faure. Der Beweis der Kunst

„In meinem Leben gibt es keine besonderen Vorkommnisse, vielleicht mit Ausnahme der Tatsache, dass ich den gesamten Krieg als Arzt miterlebt habe – denn ich bin Arzt –, zunächst in den Divisionsambulanzen, später bei der Artillerie.“¹

„Eilige Nachrufe haben Élie Faure in wenigen Worten begraben und kurzen Prozess mit ihm gemacht – sogar, wir mir scheinen wollte, in der linken Presse. [...] Eines Tages frage ich einen Kollegen: ‚Warum nur dieses Schweigen über Élie Faure?‘ Er entgegnet mir: ‚Er ist sehr unverträglich, und außerdem will er niemanden sehen.‘ Werden die Menschen also auf diese Weise gemessen, und muss man ein Held oder ein Heiliger sein, um ein Werk zu beurteilen, indem man sich einfach vor es stellt und vergisst, ob sein Urheber ‚sympathisch‘ ist oder nicht?“² Als Élie Faure am 29. Oktober 1937 stirbt, ist er von der Öffentlichkeit vergessen. Élie Faure, in dem das raue Wesen des Vaters, des Notariatsgehilfen Pierre Faure, mit der Strenge seiner Mutter Zéline, Tochter des kirchenkritischen Pastors Jacques Reclus, verschmilzt, dem Geselligkeiten verhasst sind und der für sein ebenso leidenschaftliches wie anspruchsvolles soziales und politisches Engagement bekannt ist, hat seine Zeitgenossen mindestens verstört, wenn nicht gar empört. Gleichzeitig muss „die alte Eule“³ mit seiner komplexen Persönlichkeit und seinen vielfältigen Aktivitäten jedoch auch faszinierend gewesen sein.

Am 4. April 1873 in Sainte-Foy-la-Grande in der Gironde geboren, sollte sich Élie Faure nach seiner Schulzeit am Collège in Sainte-Foy und am Pariser Lycée Henri IV rasch in den Dienst seiner Mitmenschen stellen. Nachdem er zunächst als Anästhesist bei seinem Bruder Jean-Louis, einem Chirurgen, arbeitet, erlangt er im Mai 1899 den Grad eines Doktors der Medizin und eröffnet wenige Monate später, am 10. November, seine erste eigene Praxis in der 17, Rue des Filles du Calvaire in Paris. Bereits 1901 arbeitet er in der Krankenstation der Compagnie des Chemins de fer d’Orléans, bevor er 1903 einem seiner Kollegen ein Patent für Einbalsamierungen abkauft. 1914 wird er als *Médecin aide major de 1^{ère} classe* zu den Ambulanzen der 56. Division des VI. Armeekorps eingezogen, wo er „unbekannte notchirurgische Fähigkeiten“⁴ an sich entdeckt. Faure hat demnach seine medizinische Tätigkeit nie aufgegeben, obwohl er bereits damals viel Zeit auf das Verfassen literarischer und historischer Aufsätze verwandte, auf Kunstkritiken und sein Hauptwerk *Histoire de l’Art*, das er 1935 als „Klotz am Bein“⁵ bezeichnet, vielleicht weil ihm die angemessenen Worte für jenes Kompendium fehlen: eine große Erzählung über die kunstschaftende Menschheit aus der Feder eines hundertprozentigen Autodidakten „ohne Scham oder Hochmut“⁶.

Als junger Mann hatte seine Entdeckung des Louvre heftige Gefühle in ihm ausgelöst: An die Abbildungen von vorrangig akademischer Kunst in dem von seinem Vater abonnierten Figaro-Salon gewöhnt, sieht er in den bedeutenden Meistern zunächst nur „Komik und unwiderstehliches Chaos.“⁷ Doch das Wunder vollzieht sich, und Delacroix, Courbet sowie die venezianischen Maler öffnen ihm die Augen. Anhand zahlreicher öffentlicher Sammlungen in Europa studiert er Kunstwerke, klassifiziert sie, vergleicht Farben und Formen, analysiert ihren Aufbau, um die Geheimnisse ihrer Harmonie zu ergründen, und erarbeitet eine auf das eigene Augen-Wissen gestützte Grammatik der Malerei. Insofern ist Élie Faure kein Gelehrter, der in der Abgeschlossenheit seines Arbeitszimmers tagelang forscht oder schreibt; anders als Ernst Gombrich oder Erwin Panofsky hat er keine Universitätsausbildung genossen und ein entsprechendes ikonographisches Wissen aufgebaut; er teilt aber mit Jacob Burckhardt den Ansatz, die Kunst im Rahmen der Kulturgeschichte begreifen zu wollen. Dem gesellschaftlichen Aspekt der Kunstwelt kann er nichts abgewinnen: „Ich bin nie auf Vernissagen, in irgendwelchen Ausschüssen und in einer Jury zwischen der Gräfin von Trou-Bonbon und dem Chefkonservator zu sehen.“⁸ Seine Einfälle kommen ihm in der Straßenbahn oder während er die Treppe zu einem Krankenbesuch heraufeilt, sodass ihm manchmal nur die Manschetten seiner Hemden bleiben, um sich Notizen zu machen. Sein Arztberuf, die ständige Konfrontation mit der Krankheit, mit Leid und Tod seiner Patienten oder Angehörigen (1903 verliert er seine älteste Tochter Elisabeth im Alter von fünf Jahren) haben ihn wohl darin bestätigt, die Kunst als Spiegel des Lebens aufzufassen: „Die Kunst, die das Leben zum Ausdruck bringt, ist ebenso rätselhaft wie dieses selbst. Wie das Leben, ist auch die Kunst auf keine Formel zu bringen.“⁹ Für ihn ist die Kunst ein Ausdruck der Lebenskraft (*élan vital*) ohne jegliches Gleichgewicht, aber darum nicht weniger grundlegend – „das einzige, was uns allen wirklich von Nutzen ist – gleich nach dem Brot.“¹⁰ Nach Havelock Ellis¹¹, einem britischen Psychologen, der sich auf die Erforschung der Sexualität konzentriert hat, ist Élie Faure der Prototyp einer Persönlichkeit, in der sich im höchsten Grade explosive Gefühle und ästhetische Empfindsamkeit verbinden. Ellis unterstreicht die bäuerliche Herkunft von Faures väterlicher Familie, das beinahe primitive Bedürfnis nach dem Kontakt mit der Erde, der Scholle und dem Herzen der Natur. Und André Derain vervollständigt das Portrait wie folgt: „Meiner Meinung nach ist das eine der vorzüglichsten Eigenschaften im Menschen, und sie überwog bei ihm alle anderen: eine außergewöhnliche und mitreißende lyrische Kraft, die Gewissheit und Schwung bewirkte, eine kostbare Hilfe bei der Ausübung der Künste.“¹² Trotz seines Respekts für Jules Michelet hält sich Élie Faure von dem Konflikt des Historikers fern, der sich zwischen Menschheit und Kunst, zwischen Sinnlichkeit und Gewissen entscheiden zu müssen glaubt. Im Unterschied zu vielen anderen hat Élie Faure keine Schwierigkeiten damit, das zu vereinen, was andere getrennt sehen wollen. In einer sich ständig weiterentwickelnden Welt ist der Künstler nach Faure ein Wegweiser: nicht nur in schöpferischer Hinsicht, sondern ein Wegweiser durch das Leben selbst mit seinen Freuden und Leiden, mit seinen geistigen und fleischlichen Aspekten; der

Künstler – der immer auch Mensch bleibt – wird vom Hunger getrieben, und seine Bedürfnisse animieren ihn zu den größten seelischen Höhenflügen. Faure tritt mit seiner sorgfältig dokumentierten, aber romanesk anmutenden Arbeit einer zwar anerkannten, jedoch phantasielosen Gelehrsamkeit entgegen. Er leistet sich den Luxus auszuwählen: etwa Ingres, der „nur Fleisch aufeinanderhäuft“ zu verwerfen oder die großen Meister zwiespältig zu bewundern, um letztlich das Volk zu bevorzugen, das seiner Meinung nach die Grundlagen der Kultur geschaffen hat:

„In den Hochzeiten der Kultur, die abwechselnd oder aber gleichzeitig die Parthenons, Pagoden, Moscheen und Kathedralen hervorgebracht haben, erblühen die tiefen, durch Hoffnungen, Leiden und verdrängte Wünsche im Volksherzen aufgestauten Kräfte, und die Kultur, so wie Sie sie begreifen, vollzieht dann nur noch mittels einiger heldenhafter Genies den Übergang von den unbrauchbar gewordenen Synthesen zu den im Entstehen begriffenen.“¹³

Edmond Jaloux sieht in Faures Arbeit die Möglichkeit angelegt, das menschliche Denken und Schöpfen, aber auch die „Gesetze der Völker, Menschen und Künste“¹⁴ zu erhellen. Über Cézanne schreibt Élie Faure, der Künstler wisse zwar nicht unbedingt, welche Beziehungen er selbst zu seiner Umgebung unterhalte oder auf welche Art und Weise er die Gesellschaft seiner Zeit präge; wer sich jedoch mit seinem Werk beschäftige, habe das Recht (und womöglich die Pflicht), die „gesellschaftlichen und metaphysischen Entsprechungen“¹⁵ herauszuarbeiten, die unwillkürlich darin zum Ausdruck kämen.

„Ich stamme aus dem Périgord und bin über meine Mutter, die dessen Schwester war, ein Neffe von Élisée Reclus und seinen vier Brüdern [...]. Sie alle haben – insbesondere Élie – einen großen Einfluss auf mich gehabt.“¹⁶ Élie Faure wurde also in eine Intellektuellenfamilie hineingeboren und hegte¹⁷ eine grenzenlose Bewunderung für seine Onkel¹⁸: für Élie, einen früheren Kommunarden, Professor für Ethnologie und Religionsgeschichte, und für Élisée, Professor für Geografie und Verfasser einer zehnbändigen *Nouvelle Géographie Universelle* (1873–1895) sowie des 1906 bis 1908 posthum veröffentlichten Buches *L'Homme et la Terre*. Die Art und Weise, in der Élie Faure die Welt erforschte, den darin dem Menschen zukommenden Platz und die Hervorbringungen der Künste, aber auch sein zähes Festhalten am Deuten und Verstehen der „Welt des Scheins“, hat viel den Arbeiten seiner Vorfahren zu verdanken:

„So komplex die künstlerischen Ereignisse auch sind, so ist es doch möglich, der Bedeutung des geographischen Lebensraums Rechnung zu tragen: den materiellen Aspekten, die er der Gegend aufprägt, den von ihm bestimmten ökonomischen Bedingungen, der rassischen Zusammensetzung, der er seine Form gibt, und den gewöhnlichen oder außergewöhnlichen Abenteuern – Völkerwanderungen, Revolutionen, Kriegen, kosmischen Katastrophen, religiösen oder gesellschaftlichen Organisationen –, die lange das gemeinsame Los der Gruppe bedeuteten, welcher der Lebensraum Nahrung und Behausung bot.“¹⁹

Möglicherweise veränderte bald die Dreyfus-Affäre sein Leben und verlangte ihm eine Schärfung seines kritischen Geistes ab, den er in den Dienst der Kunst

stellen sollte. Der Gründer der Zeitschrift *L'Aurore*, Ernest Vaughan, überließ ihm, von seiner Begeisterung angesteckt, die kunstkritische Rubrik, mit der Faure seit kurzem liebäugelte. Die insgesamt 46 Artikel, die er vom Frühjahr 1902 bis zum Frühjahr 1903 veröffentlicht und die sich manchmal schonungslos mit den Prunkstücken der akademischen Malerei befassen, zeigen, wie aufmerksam er sich der zeitgenössischen Kunst widmete, insbesondere den Ausstellungen des *Salon des Indépendants* und des *Salon d'Automne*. Wie Renoir es ausdrückte, ist Faure ein „auf die Kunst neugieriger Arzt“.²⁰ Eugène Carrière, dessen Bekanntschaft Faure 1902 macht, bewegt ihn dazu, das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Carrière vertritt die Auffassung, man müsse „sich unter das Volk begeben“, um gegen dessen Unwissenheit anzukämpfen und eine soziale Befriedung zu ermöglichen. Faure erklärt sich einverstanden, von 1903 bis 1905 in der *Fraternelle* (einer Art Volkshochschule in der 45, Rue de Saintonge) lehrreiche „Plaudereien“ zu veranstalten, und bietet in den Jahren 1905 bis 1908 dort auch Vorträge an – seine Form der Beteiligung an der großen Bewegung der *Universités populaires*, die Georges Deherme, seines Zeichens Buchdrucker, im Rahmen der „Coopération des idées“²¹ 1898 initiiert hatte. Faure führt damals einen kleinen Kreis begeisterter Zuhörer in die Kunstgeschichte ein²²: „Als die Stunde vorbei war, drängten sie sich um den Tisch, der als Rednerpult diente. Es wurde weiterdiskutiert, die Leute wollten den Augenblick ganz auskosten. Die Debatten setzten sich auf der Straße fort [...]. Die Hartnäckigsten geleiteten ihren nicht minder passionierten Lehrer bis an die Haustür zurück.“²³ Faure trägt so die Kunstgeschichte, die bis dahin den Studenten der *École des Beaux-Arts*²⁴, der *École du Louvre* und der Sorbonne vorbehalten war, unter die mittellosesten Pariser und illustriert seine Darlegungen mit Bildprojektionen der besprochenen Werke.²⁵ Aus diesen „Kursen“ an der *Fraternelle* sollte sein Hauptwerk hervorgehen:

„Während die Zuhörer wohl nicht allzu viel gelernt haben, habe ich selbst hingegen sehr viel aus den Vorträgen gelernt, an denen ich hartnäckig festhielt – die gesamte Kunstgeschichte, bitte glauben Sie mir – und die sich über sieben oder acht Jahre hinzogen. Für das Unterrichten fühlte ich mich gezwungen, dazuzulernen, unbestimmte Ideen auf den Punkt zu bringen, das riesige Chaos aus Bewegungen und Farben, als das mir das Abenteuer des Universal-Menschen erschien, in feste Formen zu gießen. Meine *Histoire de l'Art* geht aus jenen Gesprächen mit dem Pariser Volk hervor, genauer gesagt mit einer Handvoll Getreuer, sowie aus den Reisen, die ich mir auferlegte, um meinen Unterricht zu dokumentieren, soweit es die Anforderungen meines Brotberufes zuließen.“²⁶

Wir haben es also mit einer „praktischen“ Kunstgeschichte zu tun, die nicht von einem Universitätsgelehrten unterrichtet wird. Faure hat keinen Lehrstuhl inne wie zum Beispiel André Michel, Nachfolger von Charles Blanc am Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstgeschichte des Collège de France 1919, der ebenfalls zwischen 1905 und 1929 eine *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*²⁷ für ein „gebildetes Publikum“ verfasst. André Michel schreibt für aufgeklärte Kunstliebhaber, während Élie Faure dem Volk die Treue hält. Ist es womöglich der große

Fehler Élie Faures, vom Volk inspiriert für das Volk schreiben zu wollen, einen Teil der Gelehrsamkeit im Namen des Gefühls außen vor zu lassen und unablässig daran zu gemahnen, dass die Kunst „ein Aufruf zur Kommunion der Menschen“²⁸ sei und kein Betätigungsfeld der Eliten? Der Kunstkritiker François Fosca weiß ihm zunächst Dank dafür: „Auf den ersten Blick war sein Vorhaben löblich. Die jüngeren Kunsthistoriker neigen zu sehr dazu, die Gelehrsamkeit überzubewerten“²⁹; doch im nächsten Atemzug hält Fosca ihm seinen Stil vor – angeblich ein sehr mittelmäßiger Wortschwall – sowie sein grauenhaftes Unverständnis der Kunst. Heutzutage fehlt der Name Élie Faure in Arbeiten über die Geschichte der Kunstgeschichte meist, und wenn nicht, wird er wegen seines Lyrismus oder seines Faibles für die Kunstpsychologie rasch abgehandelt.³⁰ Doch sind es nicht gerade jener dezidierte Lyrismus und seine Subjektivität, die in Verbindung mit seinem einmalig geschulten Auge den ganzen Reiz des Faure'schen Ansatzes ausmachen? Mit seinen synoptischen Tabellen im Anhang eines jeden Bandes befreit Élie Faure den Text von bloß historischen Sachzwängen³¹, um ihn dem Leben zu verschreiben und den in den Kunst- und Bauwerken anschaulichen „blutigen Übergang vom Gefühl zum Geist“³² zu untersuchen. Immer wieder überrascht uns Faure mit seinem Nonkonformismus, seiner Urwüchsigkeit, seinen dezidierten Abneigungen oder Übertreibungen, mit denen er jedoch nur unterstreichen will, wie sehr die Kunst das höhere Leben des Menschen spiegelt, und dass sie prägender auf die Kultur einwirkt als diese umgekehrt auf die Kunst. Mit seinem ungezwungenen Ton stellt er die Behauptung auf, dass sich eine Zivilisation nur über die der Nachwelt überlieferten Denkmäler des Geistes definiert und nicht über den Ruhm ihrer Industrie oder ihrer politischen Macht. Der Künstler selbst bewegt sich demnach im großangelegten Rhythmus des Universums, den er nicht zu ergründen und vielleicht nicht einmal bewusst wahrzunehmen vermag. Faure wendet auf die Kunst die naturwissenschaftlichen Prinzipien Lamarcks an:

„Es ist die Lektüre der *Philosophie zoologique* von Lamarck und seiner *Introduction à l'étude des animaux sans vertèbres*, die meine bisher nur angedachte Abstammungslehre urplötzlich entzündet hat [...]. Seitdem sehe ich in dem alten Biologen einen Demiurgen und wahren Schöpfer des modernen Geistes, der in uns die tiefen Quellen der einmütigen Bewegung hin zur kontinuierlichen Schöpfung des Universums und unserer selbst geöffnet hat.“³³

Élie Faure vermutet, die Kunst sei womöglich ein Zeugnis der Anpassung des Individuums an sein Lebensmilieu, aber auch der Gradmesser für die Dringlichkeit einer für das Überleben nötigen Weiterentwicklung. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass er skeptisch auf das zeitgenössische Spektakel der Kunst und den in seiner Umgebung aufblühenden Kunstmarkt blickt, in dem er eine korrumpierende Kraft am Werk sieht:

„Vor unseren Augen haben wir gesehen, wie der Merkantilismus, wie Intrigen und der Kitzel des Erfolgs den Charakter, die Großzügigkeit und die Qualen um den Ruhm und die Herrlichkeit verdrängt haben – all das, wovon sie selbst kein Bewusstsein hatten und das doch die Menschen ausmachte, deren Geschichte uns erzählt wurde oder die wir persönlich erlebt haben.“³⁴

Vermutlich verzichtet er aufgrund dieser Befürchtung auf eine eingehendere Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst zugunsten der Architektur – die er als eine Möglichkeit zur Erneuerung begreift – und des Kinos als dem Bildmedium schlechthin. In einer gesonderten Anmerkung³⁵ zwischen Buchtext und Anhang in der zwischen 1921 und 1926 bei Crès erschienenen Ausgabe von *L'Art moderne* schreibt Faure:

„Dankbar habe ich all die Stimmen vernommen, in denen der Mensch seit zehntausend Jahren zu mir gesprochen hat. Wenn das Echo dieser Stimmen auf diesen Seiten zu hören ist, dann deshalb, weil ich ihn so liebte, wie er ist und auch so wie er sein will. Ich werde sterben. Die Menschen leben. Ich glaube an sie. Ihr Abenteuer wird erst mit dem Abenteuer der Erde enden, und vielleicht wird die tote Erde anderswo weiterexistieren. In diesem Buch habe ich nur einen kurzen Augenblick ihres Daseins erzählt. Doch jeder lebendige Moment enthält das ganze Leben. Wer auch immer vertrauensvoll am Leben der Menschen mitwirkt, hat seinen Teil an der Unsterblichkeit.“

Wenn es jemanden gab, der sich dem (vergangenen oder zeitgenössischen) menschlichen Abenteuer anschloss, dann wohl Faure. In einem Brief an seinen Freund Charles Péquin³⁶ vom 19. Mai 1915 gesteht er, er schreibe „anders als die Leute, die mich kaum kennen, glauben, nicht meine Kriegserinnerungen auf: Ich übertrage vielmehr die Ideen, die der Krieg in mir aufgeworfen hat, und verarbeite sie zu schlechter Literatur.“³⁷ Das Konvolut dieser Überlegungen, *La Sainte Face*, erscheint Anfang 1918 bei Crès und sorgt selbst bei seinen Freunden für Unverständnis: Faure spricht darin vom unabwendbaren Charakter des Krieges, dem keine Zivilisation entgehen zu können (oder wollen) scheint, und von dessen Folge, dem wiedererwachenden Leben nach dem Massensterben. Darüber hinaus verfasst er sehr eindringliche Seiten über sein persönliches Erleben des Konflikts, den er als „sonnigen und düsteren“ Alptraum bezeichnet. Erneut trifft ihn 1936 der Krieg in Spanien ins Mark.³⁸ Er engagiert sich für die spanische Elite, „die stillschweigend, mit zusammengebissenen Zähnen stirbt“, für das spanische Volk – „so verkannt, dem Bösen und Leid so tapfer gewachsen, so durch und durch ehrlich, demokratisch im realistischen und umgangssprachlichen Wortsinn, stolz und gleichberechtigt“³⁹ –, unterzeichnet Manifeste und Aufrufe, um an das Gewissen zu appellieren und beteiligt sich an den Vorbereitungen zum zweiten *Congrès pour la Défense de la Culture*. Krankheit und Tod hindern ihn schließlich, seinen Kampf fortzusetzen. In einem nach seinem Tod veröffentlichten Artikel über Goyas *Désastres de la guerre*⁴⁰ bespricht Faure diese Folge von Grafiken als Zeugnis „des Krieges aus der Perspektive eines sicher bedeutenden Menschen, vor allem aber eines Menschen.“ Dort beschreibt Élie Faure neben den Schrecken des früheren Unabhängigkeitskrieges auch die des aktuellen Bürgerkrieges und greift die bereits in *La Sainte Face* formulierte Idee wieder auf, nach der sich in Goyas Schwarz und Weiß „die Alternativen von Hoffnung und Verzweiflung, denen unsere Gattung bis in alle Ewigkeit ausgeliefert ist“, zeigten. Seine Auffassung der Kunst als Ausdruck des Lebens bis in seine finsternen Augenblicke hinein, des in einer Kultur wirksamen Gleichgewichts und Ungleichgewichts, schien in der grausamen Wirklichkeit des spanischen Bürgerkriegs eine Bestätigung zu erfahren:

„Élie Faure hatte den Platz eines *Hellsehers* eingenommen [...]. In seinem Geist und seinem regen Empfindungsvermögen, in tiefen Strudeln, die Kunst aller Zeiten und aller Orte. Hier heftige Anspannung, dort Spannungsverlust, Schlaf oder Tod anderswo. [...] Die Kunst war nicht nur ein Spiel aus Farben und Formen. Hinter den in einer Generation erstarrten plastischen Realitäten strömte die Geschichte – mit ihren vorausgreifenden Tatsachen und unwiederbringlichen Schicksalen.“⁴¹

¹ Brief an Hendrik Jozef de Vos vom 28. Dezember 1936, zit. von Élie Faure, *La Sainte Face*, gefolgt von *Lettres de la première guerre mondiale*, Vorwort von Carine Trévisan, Paris: Bartillat, 2005, S. 407. 1936. Nur wenige Monate nach dem Beginn des spanischen Bürgerkrieges, scheint Élie Faure seine vielen verschiedenen Tätigkeiten herunterzuspielen, insbesondere seine Arbeit als Kunsthistoriker. Seinem Adressaten gegenüber erwähnt er vor allem seine zahlreichen Reisen nach Europa, Nord- und Südamerika, Asien und in den Nahen Osten sowie seine Parteinahme für das republikanische Spanien seit dem asturischen Bergarbeiteraufstand 1934. Alle Zitate Élie Faures und anderer Autoren wurden in diesem Text von Nicola Denis in das Deutsche übersetzt.

² Henry de Montherlant, „Hommage“, in: *Europe*, 15. Dezember 1937, Nr. 180: *Hommage à Élie Faure*, S. 449.

³ So sieht er sich selbst in einem an Walter Pach adressierten Brief vom 10. März 1933, vgl. Élie Faure, *Œuvres complètes*, Band III, *Œuvres diverses et correspondances*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964, Brief 470, S. 1105–1106.

⁴ Brief an seine Ehefrau (Zéline Faure), 7. September 1914, zit. in: Faure, *La Sainte Face*, op. cit., S. 301.

⁵ „Ich schleppe meine Geschichte – die auch nichts mit der ‚Kunstkritik‘ zu tun hat, wie einen Klotz am Bein mit mir herum“, Brief an Claude Aveline, 9. November 1935, in: Faure, *Œuvres complètes*, Band III, op. cit., Brief 516, S. 211.

⁶ Élie Faure, „Préface à l’édition de 1921“, *L’Art antique*, Paris: Crès, 1921, in: Élie Faure, *Histoire de l’Art*, Paris: Bartillat, 2010, S. 20.

⁷ Élie Faure, *Equivalences*, 1951, in: id., *Œuvres complètes*, Band III, op. cit., S. 767.

⁸ Von Jean Lacouture zitierter Brief von 1936, „Élie Faure : l’œil véhément“, in: *Le Débat*, 2002/3, Nr. 120, S. 61–71.

⁹ Élie Faure, „Introduction“, in: id., *L’Art antique*, Paris: H. Floury, 1909. Vgl. Faure, *Histoire de l’Art*, op. cit., S. 9.

¹⁰ Faure, „Préface à l’édition de 1921“, vgl. Faure, *Histoire de l’Art*, op. cit., S. 25.

¹¹ Havelock Ellis, „Élie Faure“, in: *The Philosophy of Conflict and Other Essays in War-Time*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1919, S. 68–79. Élie Faure hatte Havelock über die Vermittlung des jungen Wandmalers Jean-Paul Lafitte kennengelernt, dessen Mutter Françoise seit 1917 die Lebensgefährtin des britischen Psychologen war. Die Begegnung der beiden Männer fällt möglicherweise in das Ende des Jahres 1917, als Élie Faure dem ärztlichen Dienst der Place de Paris zugeteilt worden war.

¹² Diese Zeilen André Derains stammen aus einer Reihe von Künstler- und Schriftstellerwürdigungen in der Zeitschrift *Europe*, 15. Dezember 1937, Nr. 180, S. 443.

¹³ Élie Faure, „A propos du personalisme“, in: *Europe*, Nr. 172, April 1937, S. 433–454; der Beitrag Élie Faures war eine Antwort auf den Artikel Emmanuel Mouniers: „Espagne, signe de contradiction“, in: *Esprit*, Nr. 49, 1. Oktober 1936.

¹⁴ Edmond Jaloux, „La Figure d’Élie Faure“, in: *Europe*, 15. Dezember 1937, Nr. 180, S. 447. Der Schriftsteller Edmond Jaloux (1878–1949) war auch ein hervorragender Literaturkritiker und schrieb für die *Nouvelles Littéraires*.

¹⁵ Élie Faure, „Cézanne“, *Les Constructeurs*, Paris: Crès, 1914, S. 52 ff.

¹⁶ Brief an Hendrik Josef De Vos, 28. Dezember 1936, zit. von Faure, *La Sainte Face*, op. cit., S. 408.

¹⁷ „Es wäre untertrieben zu sagen, dass ich keinen Mann so geliebt habe wie Élie Reclus: Ich habe ihn vergöttert.“ Élie Faure nach Jean Lacouture, „Élie Faure: l’œil véhément“, op. cit., S. 62.

¹⁸ Élie und Élisée Reclus waren beide Professoren an der Université libre de Bruxelles. Onésime Reclus war Geograf, Armand Marineoffizier und Paul Chirurg.

¹⁹ Faure, *Equivalences*, op. cit., S. 794.

²⁰ Jean Renoir, „Hommages“, in *Europe*, 15. Dez. 1937, Nr. 180, S. 443.

- ²¹ Élie Faure unterrichtete dort seit 1909 ebenfalls Kunstgeschichte.
- ²² Die Universités populaires (Volkshochschulen) verschrieben sich einer Hochschulbildung für Arbeiter und hatten vorwiegend weibliche Hörer; vgl. Lucien Mercier, *Les Universités populaires: 1899–1914. Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris: Les Éditions ouvrières, 1996.
- ²³ Paul Desanges, *Élie Faure. Regards sur sa vie et sur son œuvre*, Genf: Pierre Cailler éditeur, 1963, S. 63.
- ²⁴ Hippolyte Taine hatte dort von 1864 bis 1875 den ersten Lehrstuhl für Ästhetik und Kunstgeschichte inne. 1903 erschien bei Hachette seine *Philosophie de l'Art*. Élie Faure begegnete ihm mit großer Bewunderung.
- ²⁵ Dieser radikale Wandel des kunstgeschichtlichen Unterrichts wurde durch die Zusammenstellung von Katalogen mit privaten und/oder öffentlichen Bildern ermöglicht. In *L'Histoire de l'art en France, Genèse d'une discipline* (Paris: Editions du C.T.H.S., 1998, S. 396 und ff.) schreibt Lyne Therrien, dass „der Bildungsminister 1895 die Bereitstellung von Abbildungen erleichtert: ein Fundus aus projizierbaren Bildern, die auf Anfrage als pädagogische Hilfe für die Erwachsenenbildung und Vorträge für das Volk ausgeliehen werden können. Für die Jahre 1902–1903 sind insgesamt 31.000 solcher Sendungen verbucht.“
- ²⁶ Faure, *Equivalences*, op. cit., S. 769.
- ²⁷ André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris: Armand Colin, 1905. Der Ausdruck „gebildetes Publikum“ erscheint auf Seite 3 des Vorworts.
- ²⁸ Vgl. Faure, *Histoire de l'Art*, op. cit., S. 10.
- ²⁹ François Fosca, „Élie Faure ou Triboulet critique d'art“, in: *Revue critique des idées et des livres*, Nr. 4, April 1923, S. 197–211.
- ³⁰ Claude Petry (in: *L'Histoire de l'art*, Paris: Belin, 2005) zitiert ihn nicht, weil sie sich auf eine objektive Lesart der Kunst und ihrer Geschichte stützt, während Jean-Luc Chalumeau (in: *Lectures de l'art. Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris: Chêne/Hachette, 1981) der Ansicht ist, die psychologische Kunstbetrachtung entspringe den „Ekstasen beweihräuchernder Kritiker“ (S. 32). Éric Michaud erwähnt in seiner jüngsten Arbeit (*Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris: Gallimard, 2015) gleich mehrfach Élie Faure und dessen Originalität in Bezug auf die den Denkern seiner Zeit wichtigen Fragen über die „ethnischen, nationalen oder rassischen Ursprünge eines architektonischen Stils.“ Vgl. S. 187.
- ³¹ „So wie die Historiker die Geschichte begreifen, reichen synoptische Tabellen“, Élie Faure, „Préface à l'édition de 1921“, in: *L'Art antique*, Paris: Crès, 1921, vgl. Faure, *Histoire de l'Art*, op. cit., S. 21.
- ³² Ibid., S. 23.
- ³³ Faure, *Equivalences*, op. cit., S. 773.
- ³⁴ Élie Faure, „L'Agonie de la peinture“, in: *L'Amour de l'Art*, Juni 1931, S. 231–238.
- ³⁵ Hinweis von Yves Lévy, in: Élie Faure, *Œuvres complètes*, Band III, op. cit., S. 1154, sowie von Martine Chatelain-Courtois in: Élie Faure, *Histoire de l'Art, textes et dossier critique*, Paris: Denoël, 1987, S. 303.
- ³⁶ In dem 1935 bei Crès veröffentlichten *Post-scriptum* zu *L'Art moderne* verweist Élie Faure auf das malerische Werk Charles Péquins und rühmt dessen „spontane chromatische Harmonien und die nach und nach entstehenden formalen Konstruktionen.“ Vgl. Élie Faure, *Œuvres complètes*, Band II, *Histoire de l'Art 2 : L'Art moderne – L'Esprit des formes*, Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964, S. 2.
- ³⁷ Zit. nach Faure, *La Sainte Face*, op. cit., S. 358.
- ³⁸ Élie Faure proklamierte, dass Frankreich seine Mutter und Spanien seine Amme gewesen sei. Sein erstes kunstgeschichtliches Werk befasste sich mit Velázquez (Élie Faure, *Velázquez*, Paris: Henri Laurens, 1903). Wiederholt reiste Élie Faure nach Spanien: 1903, 1926, 1934 und 1936, wo er mithilfe eines Geleitbriefs nach Barcelona, Madrid, Toledo und an die Front nach Guadarrama fährt. Vgl. Élie Faure, *Méditations catastrophiques*, hg. v. Jean-Paul Morel, Paris: Bartillat, 2006.
- ³⁹ Beide Zitate stammen aus „Plaidoyer rétrospectif en guise de préface“. Wie Jean-Paul Morel unterstreicht, handelt es sich um den Text eines „Vortrags, der bei einer am 19. März 1935 in der *Mutualité* von der *Groupe des Amis de l'Espagne* und dem *Comité populaire d'aide à toutes les victimes du fascisme en Espagne* organisierten Zusammenkunft gehalten wurde“ und in *Le Monde* (Nr. 329, S. 5) unter dem Titel „Le sort d'une Révolution“ erschien. Dem erwähnten Komitee saß Élie Faure vor. Vgl. Faure, *Méditations catastrophiques*, op. cit., S. 14–36 (dt. Übersetzung N. D.).
- ⁴⁰ Élie Faure, „Les Désastres de la guerre“, in: *Commune*, Nr. 52, Dezember 1937, S. 385–397.
- ⁴¹ Le Corbusier, „Elie Faure“, in: *Europe*, 15. Dez. 1937, Nr. 180, S. 503–511.