

CHARLOTTE FOUCHER ZARMANIAN & MARIE GISPERT  
übersetzt von Caroline Gutberlet

# Der Aufbau eines Museums für das Volk im Sinne von Agnès Humbert

»Vor allem darf man, besonders in Frankreich, die Arbeiter nicht frontal angehen und ihnen unverblümmt in Vorträgen und Handbüchern vorgeben, wie sie ihr Leben angenehm gestalten und ihre Freizeit ausschmücken sollen. Der erste Schritt, der getan werden muss, besteht darin, den Zugang der arbeitenden Massen zur Kultur tatsächlich und nicht nur theoretisch zu erleichtern.«<sup>1</sup>

Der didaktische Anspruch, den Agnès Humbert hier im Hinblick auf eine breite, auch bildungsferne Schichten einschließende Öffentlichkeit erhebt, ist erst vor dem Hintergrund ihrer Mitwirkung in mehreren kommunistischen Netzwerken zu verstehen, in denen sie sich noch vor ihrer Tätigkeit für das Musée national des Arts et des Traditions populaires (MNATP) zu engagieren begann. Ihre Freundschaft mit dem Arbeitssoziologen Georges Friedmann (1902–1977), der marxistischen, sowjetischen und kommunistischen Kreisen nahestand, war prägend für die Ausformungen ihres Engagements in den 1930er Jahren. 1934 gehörten Friedmann und der Schriftsteller, Kunstkritiker und spätere Konservator Jean Cassou zu den zahlreichen Unterzeichnern eines Manifests zur Unterstützung der Arbeiter, mit dem zugleich die Gründung des »Comité de vigilance des intellectuels antifascistes« verbunden war, dem sich Agnès Humbert später anschloss.<sup>2</sup> Die Aktivitäten der drei Geistes- und Kampfkameraden Friedmann, Cassou und Humbert entfalteten und überschnitten sich vielfach in der Vorkriegszeit, einer kurzen, aber fruchtbaren Periode, deren emblematisches Ergebnis der Front populaire war.<sup>3</sup> Es ist wichtig, sich in diesen spezifischen Kontext zurückzuversetzen, um sowohl die Umstände und Beweggründe der Tätigkeit von Agnès Humbert für das MNATP und ihres späteren Engagements in der Résistance zu verstehen als auch die Art und Weise, wie ihre frühen Überzeugungen auch nach dem Krieg bestimmend für ihr Handeln waren.

## Agnès Humbert, das Museum und die Volksbildung vor dem Krieg

Als Georges Friedmann um 1936 – in jenem Jahr veröffentlichte er sein marxistisch geprägtes Buch *La crise du progrès*<sup>4</sup> – Humberts Werk *Louis David* in die von ihm herausgegebene Reihe »Problèmes« des Verlags Éditions sociales internationales aufnahm,<sup>5</sup> teilten der Soziologe und die Kunsthistorikerin die Überzeugung, dass unbedingt das soziale, kulturelle, technische und politische Umfeld berücksichtigt werden müsse, in dem der Mensch sich bewegt und durch das er bedingt ist. In den 1930er Jahren reiste Friedmann mehrfach in die UdSSR, wie auch andere aus der Generation von Intellektuellen, die den sowjetischen Mythos<sup>6</sup> (von dem er sich später distanzierte) in Frankreich nährten

und propagierten. Als Mitglied des »Cercle de la Russie neuve« ab 1932/33 schlug er Agnès Humbert als seine Nachfolgerin für das Sekretariat der Wissenschaftlichen Kommission dieser Vereinigung vor, die dann in »Association pour l'étude de la culture soviétique« umbenannt wurde, wobei er selbst weiterhin im leitenden Gremium mitarbeitete.<sup>7</sup> Während diese kommunistischen Kreise eine breite Bewegung zugunsten der Bildung des Proletariats anführten, die insbesondere in der 1932 gegründeten »Université ouvrière« [Arbeiterhochschule] feste Gestalt annahm, markierten die Anfänge des Front populaire im Jahr 1936 zugleich den Moment, in dem die extreme Linke die Idee einer Gegenkultur des Proletariats aufgab und für eine einheitliche, auf das überlieferte Patrimonium aufbauende Kultur eintrat, die für alle zugänglich sein sollte.<sup>8</sup>

Humberts Interesse für Volksbildung und damit für die Popularisierung des Museums entsprach einem ausgeprägten Trend der Museen in der Zwischenkriegszeit. Dieser bereits vor den 1930er Jahren einsetzende Trend – die Zeitschrift *Mouseion* wurde ab 1927 von dem im Jahr zuvor gegründeten International Museums Office herausgebracht – trug zu der Idee bei, dass sich Museen nicht länger an nur einige wenige Leute wenden dürften.<sup>9</sup> Die von René Huyghe anlässlich der Weltausstellung von 1937 organisierte Van-Gogh-Ausstellung setzte einen Meilenstein, dessen Tragweite Humbert wohl unmittelbar erkannte. Der junge Konservator am Louvre schlug eine innovative Hängung vor, die Originalwerke, Reproduktionen und Dokumente vereinte. Vor allem der letzte Saal mit der Nummer 4 präsentierte erstmals Tafeln, auf denen die Reisen des Malers, die Hauptthemen seines Werks und der Entstehungsprozess einzelner Bilder dargelegt wurden.<sup>10</sup> »Einen Nebensaal« nannte ihn Huyghe, der trotz seines Aufrufs, das Museum für möglichst viele Menschen zu öffnen, vorsichtig blieb: »die einzunehmende Haltung bleibt heikel: Einerseits gilt es, die Kontemplation, für die [...] das Kunstwerk gedacht und gemacht wurde, nicht durch eine unangebrachte Pädagogik zu stören; andererseits muss man denjenigen, die es nicht kennen, Mittel an die Hand geben, um ihm nahezukommen, und denjenigen, die dazu nicht imstande sind, Gründe für ein Interesse und für Bewunderung liefern, die für sie nachvollziehbar sind.«<sup>11</sup> In dem Artikel, den Humbert nach ihrer Begegnung mit Huyghe und kurz vor der Vernissage schrieb, war sie in ihren Schlussfolgerungen weit weniger nuanciert als er und voller Begeisterung für die Ausstellung, die »alle unsere museografischen Konzepte umstürzen muss«:

»Ganz gewiss markiert diese Ausstellung einen Wendepunkt in der Geschichte der französischen Museografie. Nach dem 20. Mai [dem Tag der Ausstellungseröffnung] wird man nie wieder ertragen können, Bilder in einem Museum nach diffusen, mehr oder minder abstrakten Gesetzen der Ästhetik hängen zu sehen, wie etwa Zusammenstellungen von Farbklecksen, alternierende Formen und mehr oder weniger geglückt gestaltete Tafeln. Man sollte es sich mit größtmöglichem Ernst sagen: Die Zeiten der auf diese Weise präsentierten Ausstellungen sind endgültig vorbei. In Zukunft wird die Organisation einer Gemäldeausstellung eine kollektive Arbeit erfordern, bei der sich das Talent des Dekorateurs unmittelbar mit der Kenntnis des Kunsthistorikers, des Psychologen und des Technikers verbindet.«<sup>12</sup>

In Humberts Wunschvorstellung ist das Museum für alle zugänglich und muss dafür die Werke mit didaktischen Erläuterungen versehen. Sie denkt dabei besonders an die Arbeiterklasse, deren Zugang zur Kultur eines der Kampfthemen des Front populaire war.

Humberts Wunsch, ein dem Volk zugewandtes Museum vorzuschlagen, verband sich mit einem ausgesprochen großen Interesse für museografische Experimente, die während der Zwischenkriegszeit in der UdSSR durchgeführt wurden,<sup>13</sup> ein Interesse, das weit über jenes der linksradikalen Kreise, denen Humbert angehörte, hinausging. Friedmann war nicht der Einzige, der in die UdSSR reiste; 1932/33 wurde Huyghe vom französischen Ministerium der Künste mit einer Auslandsmission betraut, um museografischen Fragen nachzugehen. Nachdem er in Italien, den Niederlanden und Deutschland gewesen war – und noch vor den USA –, reiste der Konservator im Oktober 1932 in die UdSSR. Marie Camus zufolge war er von den dortigen Museen sehr angetan und registrierte insbesondere, welche Bemühungen die Einrichtungen unternahmen, um ein breiteres Publikum zu erreichen.<sup>14</sup> Dennoch wollte sich Huyghe, wie aus dem bereits zitierten Artikel aus dem Jahr 1937 hervorgeht, mit dem marxistischen Ansatz und dem rein dokumentarischen sowjetischen Museumskonzept nicht zufriedengeben, denn in seinen Augen konnte diese Dokumentation, trotz ihres Nutzens, keinen Zugang zum Wesen des Kunstwerks verschaffen. Auch Georges Henri Rivière, mit dem Humbert am MNATP zusammenarbeitete, reiste 1936 in die UdSSR und begrüßte, wie er in einem Brief an Paul Rivet aus Leningrad schrieb, die »Museen, die *menschlich*, profund und fruchtbar sind«, um dann anzufügen: »welche Freude für mich, hier wirklich die Museen zu finden, von denen ich geträumt hatte, für die ich in mühevoller Arbeit in den letzten Monaten eine Theorie entworfen habe«.<sup>15</sup> Agnès Humbert reiste nicht vor 1939 in die UdSSR, schrieb aber bereits im Sommer 1938 für die kommunistische Zeitschrift *Clarté* einen begeisterten Artikel über die »sowjetischen Museen«, den sie zum Anlass nahm, jene Einrichtungen zu beschwören, die »Teil des Alltags der Nation sind«, und zu erklären: »In der UdSSR musste das Museum jäh aufhören, ein Tempel der Kunst oder der Wissenschaft zu sein, der einer gebildeten Elite zugänglich war. Es war dringend notwendig, dass das Museum sehr schnell zu einem Mittel der kulturellen Bildung werden musste.«<sup>16</sup> Neben Museumsführungen spielten, so betont Humbert, auch Aktivitäten außerhalb des Museums, in Werkstätten und Fabriken, eine wesentliche Rolle; sie würden dazu zwingen, den Beruf des Kurators grundlegend neu zu überdenken.

Ab 1936 waren ihre »monatlichen Plaudereien« in Radio-Paris zu hören,<sup>17</sup> ihr Name taucht aber schon 1934 im Zusammenhang mit der École Liévin auf,<sup>18</sup> in der sie Kunstgeschichte unterrichtete. 1937 machte sie nachweislich Gruppenführungen für die Arbeiterhochschule im 19. Arrondissement von Paris<sup>19</sup> und 1938 für die Université ouvrière von Montreuil (UOM). Ihre Tätigkeit für letztere verdankte Agnès Humbert ihrer Freundschaft mit Jean Cassou, der ab 1936 die Museumsbesuche für die UOM mitorganisierte,<sup>20</sup> in deren Zusammenhang auch der Name von Georges Friedmann auftaucht, der im Dezember 1938 im Rahmen einer Vortragsreihe, bei der Humbert zum Thema Volkskunst und Volkstraditionen sprach, über das Maschinenwesen in der UdSSR referierte.<sup>21</sup> Daher verwundert es auch nicht, auf den Namen Humbert unter den Mitgliedern des

Vorstands der »Association populaire des amis des musées« (APAM) zu stoßen, die 1936 mit dem Ziel gegründet worden war, »die Massen an die Institution des Museums heranzuführen«.<sup>22</sup>

Mit ihrer solchermaßen von »kultureller Militanz«<sup>23</sup> geprägten Aktivität fand Agnès Humbert im MNATP einen idealen Ort, um ihre Kenntnisse in Kunst und Kunstgeschichte und ihr vielfältiges kommunistisches Engagement zu entfalten. Das MNATP als Aushängeschild des Front populaire stand für die Entstehung eines Bürgermuseums, in dem die Demokratisierung konstitutiv für das eigene Selbstverständnis war. Während in jenen vorausweisenden Jahren die französische Kommunistische Partei (PCF) vielfältige Bezüge zum »Volk Frankreichs« herstellte, setzte Humbert sich gleichzeitig dafür ein, die Kultur des Volkes unter dem Blickwinkel einer Kultur der Klasse zu betrachten.

### **Ein Museum für das Volk: im Musée national des Arts et Traditions populaires**

Agnès Humbert arbeitete ab Oktober 1936 zunächst als unbezahlte Mitarbeiterin und dann ab 1. März 1937 als bezahlte Assistentin [attachée de conservation]<sup>24</sup> für das MNATP und gehörte damit neben dem Direktor und Konservator Georges Henri Rivière und dessen Stellvertreter André Varagnac zum Gründungsteam der Einrichtung. Dieses erste reguläre Team wurde von einem Dutzend unbezahlter Mitarbeiter·innen unterstützt. Gemeinsam mit anderen baute Humbert über einen Zeitraum von etwa fünf Jahren – bis zu ihrer Verhaftung am 15. April 1941 – die Grundlagen der neuartigen Einrichtung auf und widmete sich ganz dem »wissenschaftlichen Studium der zeitgenössischen französischen Gesellschaft und ihrer inoffiziellsten, populärsten und alltäglichsten Aspekte«.<sup>25</sup> In den Jahren 1937 und 1938 arbeitete sie neben ihrer Tätigkeit im MNATP regelmäßig für zwei Zeitschriften, die antifaschistische *Clarté* und die gewerkschaftliche *La Vie ouvrière*, mit denen der Name Georges Friedmanns seit den 1920er Jahren eng verbunden war.<sup>26</sup> Humbert wurde mit der Betreuung des jeweiligen Kulturteils betraut – »L'art dans la vie« in *Clarté* und »La vie culturelle« in *La Vie ouvrière* – und schrieb über ein breites Spektrum von Themen, die dem Gedanken der Popularisierung verpflichtet waren. Dabei nahm sie sich schon bald der Museumsfrage an, wofür sie ihre Erfahrungen am MNATP einbringen konnte. Einige Monate vor dem Dekret vom 1. Mai 1937, mit dem die Abteilung für Volkskunst und Volkstraditionen geschaffen wurde, kündigte Agnès Humbert in *Clarté* den Aufbau eines »Museums der französischen »Volkskunde« an, das »vor allem das Museum des französischen Volkes sein wird. Es wird sich darin selbst kennenzulernen und sich in ihm wiedererkennen«, schreibt sie<sup>27</sup> und greift dabei ein Leitmotiv der Fürsprecher des Volkmuseums auf – allen voran von Jacques Soustelle und Jean Cassou –, die das Museum als Ort der Bewusstwerdung des Volkes seiner selbst begreifen.

Agnès Humbert, die fest an die abenteuerliche Unternehmung des MNATP glaubte, hielt es für dringend notwendig, alles altüberlieferte Wissen Frankreichs zu bewahren, und wollte jenen vergessenen Künsten neues Leben einhauchen und ihre Würde zurückgeben, die wegen ihrer vermeintlich mangelnden Ästhetik, ihrer Orientierung auf praktischen Nutzen und ihres Ursprungs in »namenlosen Generationen von Arbeitern und Bauern«<sup>28</sup> herabgewürdigt worden waren. Sie wollte an das den Bildungs- und Bürgersinn stärkende Potenzial eines emanzipatorischen Museums glauben, das alle sozialen Schichten des Volkes – vom Schulkind bis zum sachkundigsten Gelehrten – anziehen

sowie dessen Bildung und die persönliche Entfaltung fördern würde. Die Untersuchung ihres von der Theorie zur Praxis gleitenden Werdegangs wird uns nun die konkreten und organisatorischen Gegebenheiten einer sozialen und dem Volk zugewandten Museografie besser verstehen helfen.

Einem Brief von Georges Henri Rivière vom 13. Februar 1937 ist zu entnehmen, dass Agnès Humbert »insbesondere für das Material, die Erhaltung und Präsentation der volkskundlichen Sammlungen zuständig« war.<sup>29</sup> Diese Beschreibung belegt, dass in den Jahren des Aufbaus eine gewisse Vielseitigkeit vonnöten war. Ein Blick in die Quellen bestätigt die große Bandbreite von Humberts Aufgaben, die von der Museografie über die Inventarisierung der Sammlungen bis hin zu Feldstudien und der Organisation von Ausstellungen sowie Vorträgen reichten, wobei diese Aktivitäten nicht gleichgewichtig verteilt waren und erneut ihre ausgesprochene Vorliebe für vermittelnde Tätigkeiten hervortritt.

Vom ersten Tag ihrer Arbeit im MNATP an schloss sich Agnès Humbert den Bemühungen um eine strukturierte Objektpräsentation an, die das Museumsteam verfocht. Das MNATP verstand sich als ein ›Museum der Synthese‹, das charakteristischen Objekten mithilfe der modernsten museografischen Verfahren Leben einhauchen sollte. In diesem experimentellen Rahmen kann davon ausgegangen werden, dass Humbert mit ihrer Erfahrung als Zeichnerin<sup>30</sup> gute Voraussetzungen mitbrachte, um einen Gestaltungsplan für die weitläufigen Räume der Dauerausstellung zu erstellen. Die erste Fassung entstand vermutlich im November 1936 und wird ihr gemeinhin zugeschrieben.<sup>31</sup> Der eigentliche Plan ist unauffindbar geblieben, gleichwohl lässt sich anhand der Kostenvoranschläge der Architekten die Entwicklung hin zur weniger stark politisch geprägten Endfassung nachvollziehen und, bei aller gebotenen Vorsicht, Humberts ursprüngliche Idee rekonstruieren. In dieser Endfassung wurde die anfänglich angedachte Anzahl von fünfundzwanzig Sälen auf vierzehn reduziert. Bemerkenswert ist, dass nicht nur die im ersten Plan vorgesehene Rückschau auf die Entwicklung der Arbeiterschaft im »Städte-saal« durch eine erweiterte Präsentation der Arbeiterviertel und -feste, der Handwerker und ihrer Gerätschaften ersetzt wurde. Vielmehr wurden auch zusätzlich zum »Saal der Bergwerke« all jene Säle aufgegeben, in denen einzelne Techniken und Sparten des Volks-handwerks (Metallurgie, Weberei, Korbblecherei, Töpferei, Glasherstellung) ausführlich dargestellt werden sollten.<sup>32</sup> Dieser Verzicht zugunsten einer stärkeren Aufwertung der Arbeiterkulturen wirft Fragen auf, zumal das MNATP, um sich von anderen volkskundlichen Museen abzugrenzen, über die Volkskunst und Volkstraditionen hinausgehen wollte, die der Domäne des Ländlichen und Nostalgischen zugeschrieben wurden. Mit Blick auf ihren Aktivismus darf man zu Recht annehmen, dass Agnès Humbert die erste Fassung des Plans unterstützte, als sie Georges Henri Rivière nahelegte, schnellstens mit dem Sammeln von Dokumenten über die Streiks von 1936 zu beginnen (☞ Abb. 1).<sup>33</sup>

Das MNATP musste sich auch eigene Sammlungen aufbauen, und da das »neue Museum selbstredend nichts hatte, womit es das ehrgeizige wissenschaftliche Programm füttern konnte«,<sup>34</sup> half Agnès Humbert tatkräftig mit und wurde dabei von mehreren Mitarbeiterin-nen unterstützt. Zusammen mit Louis Dumont begann sie mit der Inventarisierung der Objekte aus dem Besitz des ehemaligen ethnografischen Museums am Trocadéro, die die ersten Bestände des Museums bilden sollten; und mit Guy Pison machte sie sich daran, 4 000 Objekte nach einem wissenschaftlichen Katalogisierungsmodell, das

auf dem Congrès international du Folklore vorgestellt worden war, auf Karteikarten zu registrieren.<sup>35</sup> Sie war direkt an der Erweiterung der Sammlungen beteiligt, sei es durch eigene, sei es durch von ihr eingeworbene Schenkungen oder indem sie die Arbeit an Ausstellungen für die Akquise nutzte.<sup>36</sup> Als Humbert im Rahmen der Ausstellung »Potiers et imagiers de France« Paul-Louis Duchartre mit Sekretariatsarbeiten unterstützte, erledigte sie zum Beispiel genau diese Aufgaben des Registrierens, Nummerierens, Kata-logisierens und Reinigens bei jenen Objekten, die nach Auftragsreisen in die Regionen neu erworben worden waren.<sup>37</sup>

Bei Feldarbeiten vor Ort war sie weit weniger präsent, auch wenn man ihr im Rahmen des Sologne-Projekts begegnet, der ersten großen kollektiven Studie, die das MNATP initiierte mit dem Ziel, ein Freilichtmuseum in Romorantin aufzubauen. Aus Feldtagebüchern, kleinen Heften mit handschriftlichen Einträgen mehrerer Personen, wissen wir, dass sie im Einsatz war, um das Kulturerbe rund um die Brotherstellung zu dokumentieren. Zwischen dem 11. und 14. April 1938 taucht sie mit den Initialen »A.H.« auf: Zu dieser Zeit reiste sie nach Nouan-le-Fuzelier, Saint-Viâtre und Blois, um Bäckerinnen sowie Bauern und Bäuerinnen, die ihr eigenes Brot backten, zu interviewen, ein Inventar der Bäckergerätschaften zu erstellen, einen Backvorgang zu beobachten und geeignete Objekte für die Sammlungen des MNATP zu finden.<sup>38</sup> Aus den Tagebüchern geht hervor, dass die Termine sich aneinanderreihen und die Forschungsarbeit eng getaktet war.

Nach Ausbruch des Krieges, der zur Mobilisierung mehrerer Kollegen führte – darunter Georges Henri Rivière –, stellte Agnès Humbert auf Weisung des Direktors der Nationalmuseen Henri Verne ab Oktober 1939 die neue Bibliothèque du folklore français täglich der Öffentlichkeit vor.<sup>39</sup> Ihre Öffnung währte allerdings nicht lange und endete kriegsbedingt. Gleich in den ersten Zeilen ihres Tagebuchs *Notre guerre* klagt Humbert am 7. Juni 1940, sie arbeite an einem Ort, »wo das Leben ganz unheimlich geworden ist«.<sup>40</sup> Nachdem die Sammlungen des MNATP größtenteils evakuiert waren, musste sie sich um das Einpacken der wertvollsten Bücher und deren Transport zum Schloss Chambord kümmern.<sup>41</sup> Als sie am 6. August 1940 nach Paris zurückkam, musste Humbert die bittere Feststellung machen, dass das MNATP umfunktioniert worden war und nun als eine in sich geschlossene Einrichtung der Kontrolle der Nazis unterstand:

»An der Pforte des Palais de Chaillot weist ein Schild darauf hin, dass der Eintritt in die Museen für deutsche Soldaten kostenlos ist. Die Bibliothek des Musée des Arts et Traditions Populaires wurde bereits umgemodelt und gesäubert. Aus dem Buch *Morceaux choisis* von Lévy-Bruhl mit einer eigenhändigen Widmung des Meisters wurde das Vorsatzblatt herausgerissen. Ein neuer Band eines gewissen Montandon über die Rassen steht jetzt in der Nähe der Werke Lévy-Bruhls, und es finden sich deutsche Autoren bereits in allen Regalen. In unserer Dokumentationsabteilung für Volkskunde ist die überaus schöne und interessante Serie mit Fotografien der Streiks von '36 verschwunden, auch fehlt jede Spur der Dokumentation über Museografie aus der UdSSR.«<sup>42</sup>



1

*Der Reigen (Juni 1936)*, Baustelle Vandewalle während der Besetzung der Werkstätten, 1936, Fotograf unbekannt, SW-Abzug, 16×21,7cm, Mucem / France Presse.

### Popularisierung der modernen Kunst: im Musée d'Art moderne

Nach dem Krieg entschied sich Humbert gegen eine Rückkehr in das MNATP. 1945 wurde sie Assistentin am Musée national d'Art moderne (MNAM)<sup>43</sup> und knüpfte damit an ihre Ausbildung als Kunsthistorikerin an. Das Museum steckte mitten in einer Umstrukturierung unter der Leitung von Jean Cassou, der 1940 vom Vichy-Regime als Konservator am Musée du Luxembourg entlassen worden war und nun darum ersucht hatte, mit der Organisation der Wiedereröffnung des Museums betraut zu werden, anstatt seine Tätigkeit als Commissaire de la République in Toulouse fortzuführen.<sup>44</sup> Humbert und Cassou kannten sich seit den 1930er Jahren, vor allem aber waren sie unter den ersten gewesen, die sich der Résistance anschlossen – im Sommer 1940 – und Mitglied der Widerstandsgruppe »Musée de l'Homme« wurden. So erwähnt Humbert in ihrem Briefwechsel mit dem niederländischen Literaturkritiker Johannes Tielrooy aus dem Jahr 1947 »ihren alten Komplizen aus der Résistance«, mit dem sie »einer Arbeit nachgeht, die hoffentlich nützlich sein wird«,<sup>45</sup> und behauptet sogar: »Ja, Jean Cassou ist ein toller ›Chef‹ und ein sehr vertrauenswürdiger Freund«.<sup>46</sup> Cassou wiederum sprach immer wieder in höchsten Tönen von ihr als »Frau mit dem expressiven, ungestümen, furchtlosen Temperament, die für ihre absolut natürliche und stete Bereitschaft, sich der gemeinnützigsten Sache zu widmen, von jedermann auf Anhieb gemocht wurde«.<sup>47</sup>

1945 stieß Humbert zu einem kleinen Team, das Cassou in seiner Rede zur Wiedereröffnung des Museums im Juni 1947<sup>48</sup> sowie in allen von ihm verfassten Einleitungen zu den Sammlungskatalogen vorstellte. Bernard Dorival war neben Cassou der einzige Konservator. Dafür hatten mehrere Frauen Stellen als Assistentinnen und Mitarbeiterinnen inne: Neben Humbert waren das Geneviève Homolle (1882–1963), Assistentin, die insbesondere den Sammlungskatalog verantwortete und vor dem Krieg am Musée du

Luxembourg gearbeitet hatte; Gabrielle Vienne, Mitarbeiterin und später Assistentin, die mit den Sonderausstellungen betraut war, und Geneviève Domino, Assistentin, die das Sekretariat leitete. Erst 1958 wurde Humbert zur stellvertretenden Konservatorin ernannt und ein Jahr später, im Ruhestand, zur Ehrenkonservatorin [conservatrice honoraire]<sup>49</sup> befördert, was Cassou »ganz und gar befürwortete«, um dann hinzuzufügen: »Ich würde mich freuen, wenn auf diese Weise die Dienste Anerkennung finden würden, die diese treue Mitarbeiterin, die überdies in der Résistance eine so mutige Haltung bewies, im Laufe ihrer Karriere geleistet hat.«<sup>50</sup>

Humberts Aufgaben im MNAM waren vielfältig. 1947 wurde sie als Mitarbeiterin beschrieben, die »insbesondere mit dem dokumentarischen und gestalterischen Part der Einrichtung des Museums betraut ist«,<sup>51</sup> während sie sich 1954, wie Cassou präzisiert, »besonders um den Alltag im Museum kümmerte«.<sup>52</sup> In den 1940er Jahren scheint Humbert auch an den Vorbereitungen der ersten Ausstellungen des Museums beteiligt gewesen zu sein. So stellte sie beispielsweise die Kontakte zu den Leihgebern für die Marc-Chagall-Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung (Herbst 1947) wieder her, korrespondierte mit dem belgischen Konservator Émile Langui für die Ausstellungen zu Constant Permeke (Winter 1947–48) und zur Schule von Laethem-Saint-Martin (Frühjahr 1948) und verfasste außerdem Artikel über diese ersten Ausstellungen, die in der Presse erschienen.<sup>53</sup> Noch wichtiger scheint ihre Rolle bei der darauffolgenden Suzanne-Valadon-Ausstellung gewesen zu sein (Sommer 1948), wie René Barottes Hinweis in einem Artikel in Libération nahelegt, demzufolge »Jean Cassou und Agnès Humbert« die Bilder zusammengestellt hätten.<sup>54</sup> So teilte Cassou nach seinem ersten Brief an André Utter vom November 1947 mit, ab sofort werde seine »Mitarbeiterin Madame Agnès Humbert, die Sie kennen, mit Ihnen in Verbindung stehen«.<sup>55</sup> Auch die Kunsthändlerin Berthe Weil wandte sich im Juni 1948 an Humbert – in den 1920er Jahren hatte sie deren frühen Werke unter dem Namen Agnès Sabert ausgestellt – in einem Brief, den die Assistentin mit einer begeisterten Notiz versah: »Melle Berthe Weil, Händlerin der Bilder von Suz. Valadon, 85 Jahre alt; fast blind, verlässt das Haus nicht mehr. Macht eine *letzte* Ausnahme zugunsten der Ausst. Valadon!«<sup>56</sup>

Danach taucht der Name Agnès Humbert nur noch selten in den Ausstellungsunterlagen auf, sodass zu vermuten steht, dass Gabrielle Vienne ihre Arbeit übernahm. Dafür entfaltete Humbert eine intensive Tätigkeit als Kuratorin von Ausstellungen außerhalb des MNAM. So organisierte sie unter der Schirmherrschaft der Association Française d’Action Artistique (AFAA) mehrere Ausstellungen französischer Kunst im Ausland: Impressionisten 1948 in Wien, Nabis-Künstler 1949 ebenda, zeitgenössische Kunst 1951 in Südafrika und 1952 in Jugoslawien.<sup>57</sup>

Humbert spielte damit eine wesentliche Rolle bei der Organisation von Ausstellungen und nutzte für die Projekte im Ausland den guten Ruf, den sie besonders als Widerstandskämpferin genoss. Gleichwohl war ihre tragende Rolle bei der Popularisierung des Museums vor allem mit ihrer Arbeit beim Aufbau der Dokumentationsvitrinen in den Sälen und Sonderausstellungen verbunden. Schon 1947 hatte Cassou in seiner Rede zur Eröffnung des MNAM auf die Vitrinen verwiesen, »in denen Dokumente ausgelegt sind«, und Humbert schrieb an Tielrooy mit Blick auf die Batiken aus Java, die er ihr übergeben hatte: »Denn ich habe im Musée d’Art Moderne etwas Neues versucht, das

mir viel Arbeit und noch mehr Befriedigung verschafft hat«.<sup>58</sup> Vieles spricht dafür, dass diese Dokumentationsvitrinen (☞Abb. 2) weitestgehend von Humbert konzipiert und zusammengestellt wurden und sie darin die Möglichkeit sah, ihre Überzeugungen umzusetzen: Um Kunstwerke wertschätzen und sich zu eigen machen zu können, muss das Publikum – in den Worten von Cassou – »die Person und das Schicksal des betreffenden Künstlers, das allgemeine Klima, in dem dieser sein Werk hervorgebracht hat, die Zeitumstände und -erscheinungen von dessen Entstehung und die ästhetischen Bezüge, die es herstellt«, verstehen.<sup>59</sup> Wie der Chefkonservator 1954 außerdem präzisierte, widmete sich Humbert »der Gestaltung der Vitrinen mit der didaktischen Dokumentation, die die Präsentation der Werke begleiten und so unaufdringlich sein sollte, dass sie die Gedanken des Betrachters nicht stört und ihn erhellt, wenn er das Bedürfnis hat, nicht nur ergriffen zu sein, sondern sich auch weiterzubilden.«<sup>60</sup> Die Korrespondenz im Zusammenhang mit den ersten Ausstellungen zeigt, dass Humbert eine wichtige Rolle bei der Beschaffung und Anordnung der Dokumente in den Vitrinen übernommen hat. Im November 1947 beispielsweise schrieb sie Languis, sie bräuchte für die Permeke-Ausstellung »Fotografien des Künstlers aus verschiedenen Lebensabschnitten, Erinnerungsstücke der Schule von Laethem, kurzum alles, was Permeke in den Augen des französischen Publikums ›lebendig‹ machen kann«, und sie erinnerte ihn an »Vitrine + Dokumentationsatisch« zum Auftakt der Chagall-Ausstellung, die »das Publikum über das Aussehen Chagalls (Fotografien, die im Laufe seines Lebens entstanden), über seinen Werdegang (einige Jahreszahlen und ein Resümee seiner Aktivitäten)« informierten.<sup>61</sup>

Die Bedeutung, die Humbert den Vitrinen beimaß, mag sicherlich von Rivière beeinflusst gewesen sein, für den die Szenografie der Vitrinen wesentlich war,<sup>62</sup> trotzdem hatte sie eine eigene Vorstellung davon. Die rein dokumentarischen Vitrinen waren mit Objekten bestückt, deren Originalität für sie keine große Rolle spielte. Bereits 1937 hatte sie im Zusammenhang mit der Van-Gogh-Ausstellung eine »geschickte Rekonstruktion« gefordert, »die nicht zwangsläufig aus authentischen Gegenständen bestehen muss«.<sup>63</sup> Auch 1948, in einem Beitrag für den Kongress des Kunstkritikerverbands Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) über die »Methoden, die im Musée d'Art moderne angewandt werden, um einem nichteingeweihten Publikum die zeitgenössische Malerei zugänglich zu machen«, schrieb sie, dass sie bei Vitrinen »Fotografien von Dokumenten« den Originalen vorziehen würde.<sup>64</sup> Im selben Text insistiert sie auf der Anordnung dieser Dokumente, was vielleicht auf ihre Ausbildung zur »Schaufensterdekorateurin« zurückzuführen ist, die sie in ihrer biografischen Notiz erwähnt:<sup>65</sup> »Jeder Saal verfügt über eine oder mehrere Tischvitrinen, wo einige wenige, sorgfältig ausgewählte Dokumente auf möglichst ›werbende‹ Weise angeordnet sind. Die Zusammenstellung der Vitrinen wird variiert, um das Auge des Betrachters anzulocken und Eintönigkeit zu vermeiden.«<sup>66</sup> Die zwanzig Dias, die Humberts Beitrag ergänzten, gibt es nicht mehr – sie betrafen die Ausstellungen zu Klee und Valadon. Dafür zeigen aber mehrere Fotografien in der Zeitschrift *Museum*, wie die Tischvitrinen aussahen, von denen mindestens eine in jedem Saal aufgestellt war. Die Säle zu Marquet, Dufy und Matisse sowie der Picasso-Saal sind in der Ausgabe von 1948 wiedergegeben,<sup>67</sup> die Säle zum Kubismus, zu Bonnard, Braque, Valadon und La Fresnaye in der von 1949.<sup>68</sup> Die Artikel enthalten Fotografien der Vitrinen selbst, was einen Eindruck von ihrem Inhalt, ihrer Platzierung und



2

Saal des Musée national d'Art moderne mit Vitrinen in den 1950er Jahren, Fotograf unbekannt, Privatsammlung.

ihrer Bedeutung im Ausstellungdispositiv vermittelt. Die Vitrine zu Maurice Denis wird wie folgt beschrieben: »Die Maurice-Denis-Dokumentationsvitrine zeigt die äußere Erscheinung des Malers, die Atmosphäre bei seiner Arbeit, seine Inspirationsquellen und mehrere frühe Zeichnungen. Batiken aus Java verweisen auf die Farbharmonien, die Maurice Denis um 1890 bevorzugte«<sup>69</sup> – eben jene Batiken, die Humbert von Tielrooy erhalten hatte.

Damit erweist sich, dass das museografische Engagement Humberts für die Populärisierung der Kultur – vom Gestaltungsplan über den Sammlungsaufbau und die Führungen im MNATP bis zu den Ausstellungen und Dokumentationsvitrinen im MNAM – von den 1930er bis zu den 1950er Jahren konstant blieb. Dennoch ist ihre Arbeit von den berühmteren Namen Rivière und Cassou weitgehend unsichtbar gemacht worden, und dies trotz ihres Status als bezahlte Assistentin [attachée de conservation], der ihr in den 1930er Jahren zuteilwurde – ein seltener Fall für Frauen, die in der Zwischenkriegszeit in Museen arbeiteten – und trotz der Ernennung zur Ehrenkonservatorin [conservatrice honoraire] im Jahr 1959.

Letzten Endes ist das Schweigen der Geschichtsbücher über Agnès Humbert ziemlich bezeichnend dafür, welchen Stellenwert man Frauen in Museumseinrichtungen zustehen bereit war. Dieses Schweigen mit der Realität der Quellen zu konfrontieren, lässt etwas Wesentliches bewusst werden: Frauen waren und sind an diesen Kulturoren in Wirklichkeit keineswegs abwesend und müssen daher in einer Geschichte der Museen Aufnahme finden. Das setzt allerdings auch voraus, dass diese Geschichte nicht als die Summe exemplarischer individueller Werdegänge betrachtet wird, sondern als ein kollektives Gebilde, an dem alle mitgewirkt haben, Männer wie Frauen. Es liegt nun an den Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, sich ihrer auf ebenso kollegiale Weise anzunehmen.

- 1 Agnès Humbert, »À propos de l'Art populaire«, in: *Clarté*, Nr. 22, Juni 1938, S. 811 (Übersetzung Caroline Gutberlet).
- 2 Agnès Humbert betätigte sich auch im Weltkomitee der Frauen, das sich gegen Krieg und Faschismus einsetzte (*L'Humanité*, 2. Juli 1937). Vgl. zum »Comité de vigilance« Nicole Racine, »Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934–1939). Antifascisme et pacifisme«, in: *Le Mouvement social*, Nr. 101, Oktober–Dezember 1977, S. 87–113.
- 3 Vgl. Vincent Chambarlhac und Thierry Hohl, *1934–1936. Un moment antifasciste*, Paris: éditions la ville brûle, 2014.
- 4 Georges Friedmann, *La crise du progrès. Esquisse d'Histoire des idées, 1895–1935*, Paris: Gallimard, 1936.
- 5 Vgl. Isabelle Gouarné, *L'Introduction du marxisme en France. Philosoviétisme et sciences humaines, 1920–1939*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013, S. 155. Zum Werk *Louis David* von Agnès Humbert siehe den Aufsatz von Hubertus Kohle in dieser Ausgabe.
- 6 Vgl. Sophie Cœuré, *La Grande Lueur à l'Est. Les Français et l'Union soviétique (1917–1939)*, Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- 7 Ibid., S. 197. 1937 war Humbert Sekretärin des ersten Congrès international du Folklore, auf dem mehrere Deutsche und Österreicher sprachen und dessen Anliegen es war, die unterschiedlichen Ansätze zu vergleichen und die Kräfte zu bündeln. Um 1938 wurde sie zur Sekretärin der »Union des intellectuels français pour la justice, la liberté et la paix« ernannt, die als Reaktion auf das Münchner Abkommen aus dem »Comité de vigilance des intellectuels antifascistes« hervorgegangen war.
- 8 René Blech schrieb beispielsweise 1937: »Es gibt nicht zwei Kulturen [...], sondern nur eine einzige, auf die sowohl die arbeitenden Massen als auch die Intellektuellen ein Anrecht haben.« René Blech, »Les Maisons de la Culture et les cercles culturels«, in: *Commune*, 1. März 1937, S. 1406–1408, hier S. 1406.
- 9 Vgl. Annamaria Ducci, »Mouseion, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927–1946)«, in: *Annali di critica d'arte*, Nr. 1, 2005, S. 287–314; Marie Caillot, *La revue Mouseion (1927–1946). Les musées et la coopération culturelle internationale*, Diplomarbeit im Studiengang Paläographie und Archivwesen, École nationale des Chartes, 2011.
- 10 Vgl. Marie Camus, *La Vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une exposition rétrospective*, Forschungsarbeit im Fach Museumswissenschaft unter Anleitung von Michela Passini, Paris, École du Louvre, September 2014, URL: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544519/document> [letzter Zugriff: 11/03/2024].
- 11 René Huyghe, »À l'exposition: le rôle des musées dans la vie moderne«, in: *Revue des Deux Mondes*, Bd. 41, Nr. 4, 15. Oktober 1937, S. 775–789, hier S. 785–786 (Übers. C. G.).
- 12 Agnès Humbert, »L'art dans la vie. Nouveaux musées du Quai de Tokio [sic]«, in: *Clarté*, Nr. 10, Mai 1937, S. 237–238, hier S. 238 (Übers. C. G.).
- 13 Vgl. Maria Silina, »La muséologie soviétique de l'entre-deux-guerres«, in: *Culture & Musées* [online], Bd. 28, 2016, online gestellt am 19.06.2018 [letzter Zugriff: 12/03/2024], URL: <http://journals.openedition.org/culturemusees/897>, DOI: <https://doi.org/10.4000/culturemusees.897>.
- 14 Marie Camus, *La Vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh*, op. cit, S. 120.
- 15 Brief von Georges Henri Rivière an Paul Rivet, 15. August 1936. Zit. nach »Documents et matériaux réunis et annotés par Jean Jamin. Correspondances«, in: *Gradhiva*, Nr. 1, Herbst 1986, S. 22–27, hier S. 26 (Hervorhebung im Original) (Übers. C. G.).
- 16 Agnès Humbert, »L'art dans la vie. Musées soviétiques«, in: *Clarté*, Nr. 23, Juli 1938, S. 861–863 (Übers. C. G.).
- 17 Sie war noch bis 1940 auf Sendung, um über Themen zu sprechen, die eng mit den Sammlungen des MNATP verbunden waren: den heiligen Lazarus, Patron der Leprakranken und Beschützer der Bäcker, am 1. September 1939, den Valentinstag am 14. Februar 1939 und die Mai-Folklore in England und Frankreich am 1. Mai 1940.
- 18 Pierrefitte sur Seine, Archives Nationales [AN], Personalakte Nr. 490 »Madame Agnès Humbert, conservateur du Musée d'art moderne«, 20150497 228.
- 19 Vgl. *L'Humanité*, 13. Februar 1937, S. 6; 20. Februar 1937; 13. März 1937, S. 6; 11. April 1937, S. 6; 14. April 1938.
- 20 Vgl. *Bulletin du Conseil municipal de Montreuil-sous-bois*, März–April 1936, S. 13; Jg. 1936, Nr. 4–5, S. 17, wo bereits davon die Rede ist, regulär »einen Kurs in Kunstgeschichte mit festem Lehrplan« anzubieten.
- 21 Vgl. R. Tricoire, »Université Ouvrière de Montreuil«, in: *Bulletin du Conseil municipal de Montreuil-sous-bois*, Jg. 1938, Nr. 8–9–10, S. 23.

- 22 Julie Verlaine, »Réanimer le musée: l'Association populaire des amis des musées (APAM), 1936–1960«, in: *Éducation populaire: engagement, médiation, transmission (XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles)* [online], Pierrefitte-sur-Seine: Publications des Archives nationales, 2022, generiert am 21.06.2023 [letzter Zugriff: 12/03/2024], URL: <http://books.openedition.org/pan/4688>, ISBN: 9791036593192, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pan.4688> (Übers. C. G.).
- 23 Pascal Ory, »Georges Henri Rivière militant culturel du Front populaire?«, in: *Ethnologie française*, Bd. 17, Nr. 1 [Hommage der französischen Ethnologischen Gesellschaft an Georges Henri Rivière], Januar–März 1937, S. 23.
- 24 Eine Bezahlung war zu dieser Zeit nicht selbstverständlich, zumal für Frauen, und kann hier als Hinweis darauf gelten, dass der Staat das neue Museum mit einem gewissen Budget ausgestattet hatte. Zum Vergleich: Rivière erhielt 42 000, Varagnac 30 000 und Humbert 15 000 Francs (vgl. AN, F/21/4906, Dossier zur Schaffung eines Musée des Arts et Traditions populaires; Akten »Subventions« und »Personnel«).
- 25 Florence Weber, »Politiques du folklore en France (1930–1960)«, in: Philippe Poirrier und Loïc Vadelorge (Hg.), *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris: Comité d'histoire du Ministère de la culture / Fondation Maison des Sciences de l'Homme, 2003, S. 272 (Übers. C. G.).
- 26 Vgl. Nicole Racine, »Du mouvement à la revue *Clarté*: jeunes intellectuels «révolutionnaires» de la guerre et de l'après-guerre 1916–1925«, in: *Les Cahiers de l'IHTP*, Nr. 6, November 1987, S. 24–25.
- 27 Agnès Humbert, »L'art dans la vie. Folklore et musée«, in: *Clarté*, Nr. 8, 8. März 1937, S. 144 (Übers. C. G.).
- 28 Ibid., S. 143 (Übers. C. G.).
- 29 Brief von Georges Henri Rivière an Henri Verne, 13. Februar 1937, AN, F/21/4906, Dossier zur Schaffung eines Musée des Arts et Traditions populaires; Akte »Personnel« (Übers. C. G.).
- 30 Einige ihrer frühen Werke weisen Bezüge zum volkstümlichen Bilderbogen auf, namentlich die Illustrationen alter französischer Lieder und Sprichwörter, die sie mit dem Pseudonym Agnès Sabert signierte.
- 31 Diesen Punkt erwähnt Pascal Ory in: *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935–1938*, Paris: Plon, 1994, S. 255–256, und greift Catherine Velay Vallantin wieder auf in: »Le Congrès international de Folklore de 1937«, in: *Annales HSS*, Nr. 2, März–April 1999, S. 481–506, hier S. 497–498.
- 32 Vgl. Catherine Velay Vallantin, »Le Congrès international de Folklore de 1937«, ibid.
- 33 Dieser Schritt wird Rivière zugeschrieben in: *Georges Henri Rivière: voir, c'est comprendre*, Marseille: Mucem, 2019, S. 101.
- 34 Vgl. Martine Segalen, »Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937–1941)«, in: Jacqueline Christophe et al. (Hg.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, S. 295–308, online veröffentlicht, URL: <http://books.openedition.org/editionsmsh/10104>, ISBN: 978-2-7351-1849-6, DOI: <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsh.10104> (Übers. C. G.).
- 35 »Rapport sommaire sur l'activité du Département et du musée national des arts et traditions populaires«, 29. Oktober 1937, S. 6, AN, 20130148/10 – Akte »origines historiques du musée«.
- 36 Vgl. Brief von Agnès Humbert an Herrn Goubert, Président der Fédération du syndicat des boucholeurs de la baie d'Aiguillon et de la Seudre, 2. Mai 1939, zit. nach Martine Segalen, »Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937–1941)«, art. cit., S. 322.
- 37 Sowohl in den Akten zur Ausstellung [AN, 20120297/103] als auch im knappen Begleitkatalog ist von einer »unermüdlichen Aktivität« die Rede (S. 5). Humbert unterschrieb die meisten Briefe an die Leihgeber und überwachte das Budget.
- 38 MUCEM, 12W2, Mission Sologne [Nr. 3, April 1938].
- 39 *Journal des débats politiques et littéraires*, 9. November 1939, S. 4; »Un reflet de l'âme de la France: La bibliothèque folklorique du Palais de Chaillot«, in: *Le Journal*, 15. Oktober 1939.
- 40 Agnès Humbert, *Notre Guerre. Journal de Résistance 1940–1945* [1946], Paris: Points, 2010, S. 29 (Übers. C. G.).
- 41 Siehe ibid., S. 29–33; J. Sumene, »Lampions et bonnets de Sainte-Catherine entrent au Palais de Chaillot«, in: *La Liberté*, 11. Mai 1940, S. 2.
- 42 Agnès Humbert, *Notre Guerre*, op. cit, S. 40 (Übers. C. G.).
- 43 Per Erlass vom 21. November 1945 wurde sie aufgenommen »in die Eignungsliste für andere Funktionen [als die einer Konservatorin für klassifizierte Museen] des wissenschaftlichen Personals der klassifizierten Museen und für Funktionen des wissenschaftlichen Personals der kontrollierten Museen«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 8. Dezember 1945, S. 8110.

- 44** Vgl. Marie Gispert, *Jean Cassou. Une histoire du musée*, Dijon: les presses du réel, 2022.
- 45** Brief von Agnès Humbert an Johannes Tielrooy, 29. März 1947, BnF, Abteilung für Handschriften, Briefe an Johannes Tielrooy, NAF 15010 (Übers. C. G.).
- 46** Brief von Agnès Humbert an Johannes Tielrooy, 7 April 1947, BnF, Abteilung für Handschriften, Briefe an Johannes Tielrooy, NAF 15010 (Übers. C. G.).
- 47** Jean Cassou, *Une Vie pour la liberté*, Paris: Robert Laffont, 1981, S. 138 (Übers. C. G.).
- 48** »Zum Schluss erlaube ich mir, Herr Minister, vor Ihnen allen meinen Mitarbeitern zu danken, insbesondere Herrn Bernard Dorival, Frau Homolle und Frau Humbert, und nicht zu vergessen allen meinen Arbeitskameraden, die ihr Wissen, ihren Eifer, ihre Hingabe an die öffentliche Sache und an das nationale Interesse hier eingebracht haben.« Jean Cassou, Typoskript der Rede zur Eröffnung des Musée national d'Art moderne, 9. Juni 1947, AN, 20144707/98.
- 49** Erlass vom 23. November 1959, AN, 20150497/228, Laufbahndossier von Agnès Humbert.
- 50** Brief von Cassou an den Kulturminister, 17. August 1959, AN, 20150497/228, Laufbahndossier von Agnès Humbert (Übers. C. G.).
- 51** Jean Cassou, »Introduction«, in: id., Bernard Dorival und Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris: Musées nationaux, 1947, S. I–VI, hier S. VI (Übers. C. G.).
- 52** Jean Cassou, »Introduction«, in: id., Bernard Dorival und Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris: Musées nationaux, 1954, S. I–VIII, hier S. VIII (Übers. C. G.).
- 53** »Musée d'art moderne. L'exposition Marc Chagall«, in: *Bulletin des musées de France*, Nr. 10, Dezember 1947, S. 19–21; »Musée d'art moderne. L'exposition Constant Permeke«, in: *Musées de France*, Januar–Februar 1948, S. 5–7; »L'École de Laethem-Saint-Martin au musée national d'art moderne«, in: *France-Illustration*, Nr. 133, 17. April 1948, S. 381.
- 54** René Barotte, »Valadon n'est pas encore au Louvre (contrairement à sa prédiction) mais au Musée d'Art moderne pour quelques jours«, in: *Libération*, 4. Juni 1948.
- 55** Brief von Jean Cassou an André Utter, 21. November 1947, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947–1948 (Übers. C. G.).
- 56** Brief von Berthe Weill an Agnès Humbert mit handschriftlichem Vermerk von Humbert, Juni 1948, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947–1948 [Hervorhebung im Original] (Übers. C. G.).
- 57** Diese vier Ausstellungen erwähnt Agnès Humbert in einer Notiz, die sie 1954 für ihr Laufbahndossier vorlegte. AN, 20150497/228, Laufbahndossier von Agnès Humbert.
- 58** Brief von Agnès Humbert an Johannes Tielrooy, 28. April 1947, BnF, Abteilung für Handschriften, Briefe an Johannes Tielrooy, NAF 15010 (Übers. C. G.).
- 59** Jean Cassou, »Introduction«, art. cit., 1947, S. V (Übers. C. G.).
- 60** Jean Cassou, »Introduction«, art. cit., 1954, S. VIII (Übers. C. G.).
- 61** Brief von Agnès Humbert an Émile Langui, 21. November 1947, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947–1948 (Übers. C. G.).
- 62** Rivière gab 1960 für die Zeitschrift *Museum* ein Sonderheft über Vitrinen heraus (*Museum Showcases / Les vitrines de musée*). Näheres zu Rivière und Vitrinen bei Nina Gorgus, *Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- 63** Agnès Humbert, »L'art dans la vie. Nouveaux musées du Quai de Tokio [sic]«, art. cit., S. 237 (Übers. C. G.).
- 64** Typoskript der Mitteilung von Agnès Humbert auf dem AICA-Kongress, 1948, Rennes, Archives de la critique d'art, FR ACA AICAI THE CON001 06/19. Digitalisat online: [https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA48-Com-Agn\\_s\\_Humbert.pdf](https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA48-Com-Agn_s_Humbert.pdf) (Übers. C. G.).
- 65** AN, Laufbahndossier von Agnès Humbert aus dem Jahr 1954.
- 66** Typoskript der Mitteilung von Agnès Humbert auf dem AICA-Kongress, 1948, op. cit (Übers. C. G.).
- 67** Jean Cassou, »Le Musée d'art moderne = The Musée d'art moderne«, in: *Museum*, Bd. 1, Nr. 1–2, Juni–Juli 1948, S. 45–50 und 103.
- 68** Jean Cassou, »Art museums and social life = Les musées d'art et la vie sociale«, in: *Museum*, »Les Musées au service de tous«, Bd. 2, Nr. 3, 1949, S. 155–161.
- 69** Jean Cassou, »Le Musée d'art moderne = The Musée d'art moderne«, art. cit., S. 48 (Übers. C. G.).