

ANNEGRET KEHRBAUM

Agnès Humbert und die Nabis

Frankreich: Agnès Humberts Arbeiten über die Nabis

Die Rezeption der Künstlergruppe der Nabis erscheint für die kunsthistorische Forschung geradezu als eine Art Musterfall, nicht zuletzt für die Achse französisch-deutscher Rezeptionsmechanismen. Die hier zu untersuchende Arbeit von Agnès Humbert über die Künstlergruppe der Nabis steht genau am entscheidenden Umkipppunkt dieses Prozesses: In dem Moment, in dem die Stimmen der Künstler und mehr und mehr auch diejenigen ihres direkten Umkreises verstummt waren und ihre Werke, so gut es ging, nach zwei Weltkriegen lokalisiert und gesichert wurden, konnte diese künstlerische Arbeit durch Humbert von einem bereits entfernteren Blickpunkt ins Visier genommen werden.

Wer waren die Nabis? Diese Frage begann Humbert irgendwann zwischen 1945 und 1948 mit der Idee eines Buchs über die Gruppe, betitelt *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900*, zu verknüpfen. Die Arbeit daran dauerte etliche Jahre. Es gibt ein briefliches Zeugnis darüber, dass sie 1949 mit der Herstellung des Buchs bereits vorangeschritten war.¹ Damals bereitete sie eine Ausstellung des Institut Français im Palais Lobkowitz in Wien vor, die wichtige Werke der Nabis, davon einige aus dem Musée national d'Art moderne (MNAM), vorstellte. Humbert vermied für den Ausstellungstitel zwar noch die Gruppenbezeichnung »Nabis« und betitelte die Künstlergruppe mit dem Zusatz »Schule von Gauguin«. Ihr kurzer Einführungstext im schmalen Katalog² beweist aber, dass sie schon wesentliche Elemente des Buchs, darunter die Wiederentdeckung der Nabis Georges Lacombe und Paul Ranson, entwickelt und wichtige Grunderkenntnisse über die Gruppenziele und -dynamiken erkannt hatte.

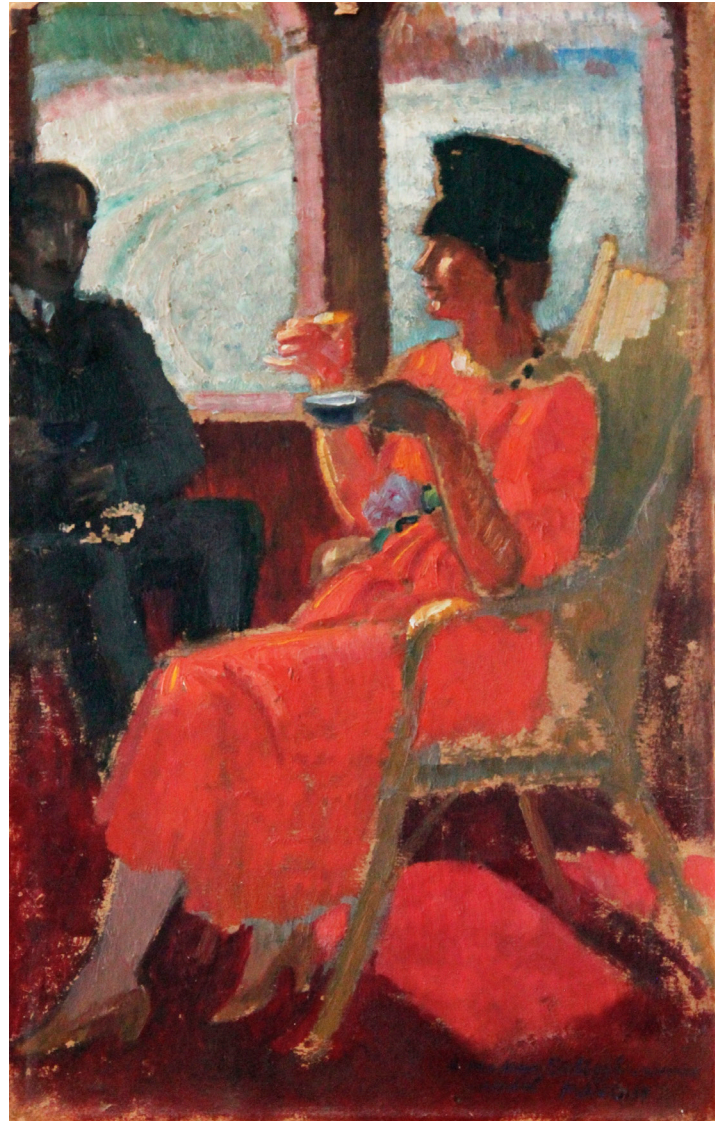
Das dann 1954 bei Pierre Cailler in Genf erschienene kleinformatige Buch verfügt nach einer fulminanten Einleitung (Thema: die Einbettung der Nabis in die so genannte »Belle Époque«³) über acht Kapitel und enthält 51 Abbildungen. Darin beschrieb die Autorin die entscheidenden Jahre der Nabis als Gruppe, von der berühmten Leçon Gauguins 1888 im Bois d'Amour samt des augenöffnenden Schlüsselwerks *Talisman*⁴ bis 1900, als das berühmte, Cézanne gewidmete Gruppenporträt⁵ von Maurice Denis entstand. Als Zielsetzung ihrer Buchpublikation hoffe sie, so die Autorin ganz am Ende des Buchs, »[...] daß »es der Mühe wert war«, das Leben, die Kämpfe und das Werk der berühmten unbekannten und vergessenen Nabis ans Licht zu heben.«⁶ Die Epoche der Nabis, so Humbert, bleibe »höchst interessant [...], denn sie trägt eine neue Welt in sich, eine neue Welt, deren Verwirklichung, deren Kämpfe, deren Versager und junge Hoffnungen wir heute erleben.«⁷

Hoffnungen auf eine neue Welt: Nach den Schrecken und Nöten des Zweiten Weltkriegs, wie Agnès Humbert sie selbst durchlitten und in ihrem 1946 veröffentlichten Kriegsbericht *Notre guerre*⁸ beschrieben hatte, trat die Autorin mit *Die Nabis und ihre Epoche (1888–1900)* nun auf kunsthistorischem Gebiet mit einem dem Leben zugewandten

Optimismus ans Licht der Öffentlichkeit. Die Reife der erzählenden Perspektive des Textes versucht die dahinter stehende Lebenserfahrung und Grundhaltung – Humbert war 1954 bei Erscheinen des Buchs bereits 60 Jahre alt – nicht zu kaschieren. Humorvoll und gelassen wandte sie sich an eine breite kunstinteressierte Leserschaft, deren Wohlwollen und Empathie für die beschriebenen Personen und Ereignisse sie im Stillen voraussetzend. Im Sinne eines frischen Erzählstils auf Augenhöhe mit ihrer Leserschaft verzichtete Humbert in ihrem Buch weitgehend auf Anmerkungen und bettete auch das Zitieren von Primärquellen so ein, dass das Leseerlebnis nicht gestört wurde.

Die Tatsache, dass all dies auf einer über Jahre zusammengetragenen Faktenlage geschah – nach dem Aufspüren von Primärquellen, nach dem Auffinden bis dato noch unbekannter Mitglieder der Nabis und noch unbekannter Werke, nach unzähligen Gesprächen mit noch lebenden Freunden, Kollegen und Familienangehörigen der Gruppenmitglieder – setzte die Autorin unausgesprochen als gute wissenschaftliche Praxis voraus. Sie belastete aber ihre Leser und Leserinnen nicht mit Hinweisen darauf und schon gar nicht mit ermüdenden Belegen. Auch auf Bildanalysen verzichtete sie, was sich auch durch die begrenzten Möglichkeiten zur Bebilderung des kleinen Bandes erklären mag. Viel lieber amüsierte sie sich und andere mit lebendigen Schilderungen, etwa von den Merkwürdigkeiten der Gruppen-Riten während der monatlichen Nabi-Dîners oder über die geschwollene Sprache der jungen Künstler. Diese Bürgersöhne suchten als »fils de famille«⁹ (dies war Humbert wichtig herauszustellen, und das war durchaus kritisch gemeint) ihre Gemeinschaft inmitten der »guten« Gesellschaft samt der florierenden Okkultismus-Mode »halb ernst und halb spaßhaft« (eine sicherlich treffende Einschätzung Humberts bezüglich der Grundhaltung der Mitglieder) im Sinne kraftvoller Neuerungen in der Kunst zusammen zu schmieden. In der Gesamtschau waren die Nabis für Humbert – eine schon früh im Buch geäußerte Kritik – »eher reaktionär als fortschrittlich«.¹⁰

Einige Nabis – der »Nabi-Professor« Paul Sérusier, Maurice Denis, der früh verstorbene Paul Ranson – gründeten 1908 die Académie Ranson und wurden dort in der Lehre von weiteren Gruppenmitgliedern, Ker-Xavier Roussel und Édouard Vuillard, unterstützt. Hinzu trat Félix Vallotton, ein der Gruppe sehr nahestehender Künstler. Die Erwähnung der Académie Ranson (als eine Art »Nabi-Akademie« ist sie bislang nur wenig erforscht)¹¹ erfolgt hier aus gutem Grund: Agnès Humbert selbst hatte die Lehranstalt – möglicherweise etwa ab 1910 – besucht und ihren (dort zum selben Zeitpunkt studierenden) späteren Ehemann, den Maler Georges H. Sabbagh (1877–1951)¹² kennengelernt. Festzuhalten ist hier ein Umstand, der einiges am Zuschnitt ihres Buchs und an ihrem Vermittlungsansatz insgesamt erklärt: Humbert war zunächst selbst Künstlerin gewesen. Nach einer ersten Ausbildungsphase im Atelier von Lucien Lévy-Dhurmer wurde sie Schülerin von Maurice Denis, bei dem sie offenbar Unterricht in Aquarellmalerei erhielt. Zusammen mit ihrem Mann freundete sie sich mit einigen Nabis an, wie den Ransons oder den Denis. Ein kurzer Briefwechsel zwischen den Denis und den Sabbagh, der im Archiv des Departements Yvelines in Montigny-le-Bretonneux¹³ aufbewahrt wird, belegt dies ebenso, wie ein von Agnès Humbert bemalter Teller im Nachlass von Maurice Denis, den Humbert am 19. Dezember 1917 an Marthe Denis übersandte.¹⁴ Maurice Denis bewohnte mit seiner Familie in den Sommermonaten ab 1908



1

Maurice Denis, *Le Thé à Silencio*, 1917, Öl auf Karton, 36,2×23 cm, Privatsammlung.

die Villa *Silencio* samt Ateliergebäude, gelegen an der Küste von Perros-Guirec.¹⁵ Hier hielt er im selben Jahr des Geschenks, 1917, eine Teestunde mit dem jungen, unweit logierenden Paar Humbert-Sabbagh ab.¹⁶ (➔ **Abb. 1 & 2**) Das mögen Indizien dafür sein, dass Agnès Humberts Beziehung zu den Denis bedeutsamer gewesen war als diejenige zu den Sérusiers. Unterstrichen wird das auch vom Malstil der Aquarelle, die sie (unter dem Pseudonym »Sabert«) in jener Lebensphase der frühen Ehe und Mutterschaft schuf.¹⁷ Auch zu den Ransons scheint sie eine besondere Verbindung gepflegt zu haben. Agnès Humbert schrieb 1952 auf den Tod von France Ranson einen Nachruf¹⁸ und stützte sich in ihrem Buch über die Nabis auf deren Aussagen. France Ranson hatte unter dem Nabi-Spitznamen »la Lumière du Temple« als einzige Frau die monatlichen Zusammenkünfte (»dîners«) der Gruppe im Atelier ihres Mannes (»temple«) um 1890 erlebt und dann ab 1909 die Académie Ranson nach dem Tod ihres Mannes organisatorisch weitergeführt.



- 2 Agnès Humbert, Fotografie mit Sohn Jean am Strand von Ploumanac'h, 1921, Bildrechte: Antoine Sabbagh. Quelle: *Georges Sabbagh, Ausst.-Kat.*, hg. von Jean, Monique, Mathilde & Marc Sabbagh, Paris: Éditions du Panama, 2006.

Indessen, Humberts Buch hat gerade für die wissenschaftliche Nabi-Forschung in mehrerer Hinsicht großen Wert: Es handelte sich um die erste Sekundärpublikation, welche sich allein der Künstlergruppe der Nabis widmete. Der Autorin gelang es, die Gruppe in der Kunstgeschichte als Phänomen mit eigener Charakteristik und Historie zu verankern. In diesem Zusammenhang kommt das Verdienst hinzu, dass sie einige der noch unbekannten oder fast vergessenen Mitglieder – Georges Lacombe und Paul Ranson in Einzelkapiteln, dazu in den Gruppenkapiteln Ker-Xavier Roussel, Josef Rippl-Ronai und andere – behandelte. Um die »Nabis« endgültig als eine eigene Künstlergruppe zu etablieren, versuchte sie aufzuzeigen, dass deren mit (pseudo-)religiösen Konnotationen unterfüttertes Gruppenverständnis an manche Gruppenbildungen des 19. Jahrhunderts (Nazarener, Präraffaeliten) anknüpfte.

Freilich, was Humbert nicht gelang, war eine wirkliche Analyse der Nabi-Theorien. Die Erkenntnis, dass sich die »Nabi-Identität« insbesondere dank einer theoretisch fundierten Programmatik ausbildete, wurde von Humbert sozusagen »vom anderen Ende her« aufgerollt: Mit ihren Recherchen unter Angehörigen und Zeitzeugen war sie immer wieder auf die Anfangsimpulse der Gruppenprogrammatik gestoßen, deren Natur wohl so beschaffen war, dass sie die Gruppenmitglieder in lebenslangen Freundschaften verbunden hatte. Diese Freundschaften hielten selbst dann noch an, nachdem die einzelnen Künstler individuelle reifere Werkphasen durchlaufen hatten, und die dann außerhalb des von Humbert beschriebenen Zeitraums (1888–1900) datieren. Es hilft der Lektüre, sich der Werke zu vergewissern, die Humbert am Ende des Bandes in einer Auswahl in Schwarzweiß beigibt, ergänzt um einige Künstlerfotos. Doch der Text selbst enthält nur gelegentlich knappe Hinweise auf die Abbildungen. Wohl ganz bewusst verzichtete die Autorin auf Bildanalysen, Aufzählungen von Werkgruppen oder gar Bildtitel.

All dies leistete dann 1955 *Bonnard, Vuillard et les Nabis*, die große Ausstellung von Werken der Nabi-Gruppe im Musée d'Art moderne, die auf jahrelanger gemeinsamer Arbeit von Bernard Dorival und Agnès Humbert beruhte und auch in einen Katalog¹⁹ mündete, der in Umfang und Detailarbeit über das damals übliche Maß hinausging. Diese große Schau erhielt hervorragende Kritiken.²⁰ Im Vergleich zu Humberts kurz zuvor erschienenen Band offerierte die Ausstellung der Öffentlichkeit sozusagen den mit den Bildern operierenden Kontext, und dies an einem für Frankreich und ganz Europa einflussreichen Ort, wenn es um die Wahrnehmung aktueller Ausstellungen ging. Bernard Dorivals wissenschaftlicher Anteil an diesem Projekt, das eine erste würdigende Ausstellung der Nabis als Gruppe bedeutete, ist unübersehbar, wie kleinere kunsthistorische Beiträge, die sich gleichsam als Arbeitsberichte lesen und die er in Zeitschriften publizierte, belegen.²¹ Dorivals bereits zuvor erschienenen Überblickswerk²² war für die nachfolgenden Arbeiten wegbereitend. Agnès Humbert wiederum hatte, mit ihrer Arbeit im Zentrum des Geschehens, unmittelbar zuvor die aus der Nähe zu Werken und Zeitzeugen erwachsenden Möglichkeiten genutzt, um 1954 mit ihrem Buch *Les Nabis et leur époque (1888–1900)* die Gruppenbezeichnung »Nabis« erstmals in die Kunstgeschichte der modernen Kunst einzuschreiben. Die Zusammenarbeit von Dorival und Humbert lässt sich vor diesem Hintergrund als kollegiales Einverständnis darüber lesen, mittels dieser mehrgleisigen Strategie die Platzierung der Nabis als Phänomen der Moderne zu befördern, ein Vorgehen, welches von Jean Cassou als Direktor beider Forscher gestützt wurde.

Im Vorwort des Katalogs *Bonnard, Vuillard et les Nabis* von 1955 stellte Jean Cassou das »petit ouvrage«²³ Agnès Humberts eigens heraus. Der lithauisch-amerikanische, 2015 verstorbene Sammler Samuel Josefowitz (1921–2015), dessen fulminante Sammlung der Kunst des insbesondere französischen 19. und frühen 20. Jahrhunderts im letzten Jahr zur Versteigerung kam, erinnerte sich 1988 an Humberts Leistung, welche unmittelbar nach Erscheinen ihres Buches mit der von ihr vorbereiteten Ausstellung *Bonnard, Vuillard et les Nabis*²⁴ im MNAM der Forschung eine Vielzahl von Richtungen vorgab.

Sein Bericht²⁵ zeigt uns, wie sehr für Agnès Humbert die Museumsarbeit eine kunsthistorische Sicherungs- und Netzwerkarbeit war, die das Einbeziehen der Künstlerfamilien und des Sammlermilieus selbstverständlich machte. Dies war nicht nur für Sammler und Enthusiasten wie Samuel Josefowitz ein großer Gewinn, sondern umgekehrt auch für die Familien der noch nicht lange verstorbenen Künstler und vor allem für die Öffentlichkeit insgesamt: Auf eine sehr persönliche und liebenswürdige Weise wurde seitens Humbert dafür gesorgt, dass das Wissen um Werke und Künstler vermehrt und die Werke – das kulturelle Erbe der Nabis – gesichtet und ihr Verbleib so gut wie möglich gesichert, mindestens durch vertrauenswürdige Verbindungen nachverfolgt werden konnte.

Bis zum Erscheinen von Humberts Publikation 1954 und der im Jahr darauf gezeigten großen Nabi-Ausstellung von Bernard Dorival und Humbert im Musée d'Art moderne in Paris hatten die Nabis lange im Schatten der Ausnahmefigur Paul Gauguins gestanden. Beispielhaft ist hier Charles Chassé zu nennen, der sich 1947 mit dem Phänomen des Symbolismus beschäftigte hatte und den Begriff »Nabi« nur sehr sparsam, vor allem in Bezug auf Paul Sérusier, verwendet hatte.²⁶ Catherine Méneux untersuchte 2019 den Übergang, der die Künstler aus der Zuordnung zum Symbolismus rund um Gauguin heraus trennte und zur Wahrnehmung als eigenständige Gruppe als Nabis führte.²⁷ Sie arbeitete heraus, dass es Maurice Denis war, der 1942 mit der Würdigung von Paul Sérusiers künstlerischem und theoretischen Schaffen²⁸ auf die Betonung der Gruppenbezeichnung »Nabis« Wert legte und dies auch propagierte.²⁹ Agnès Humbert gelang es dann nach dem Tod Denis' 1943, den von Denis selbst gegen Ende seiner Laufbahn angestoßenen Prozess der Herauslösung der Nabis aus wolkigen Bezeichnungen für Künstler in der Gauguin-Nachfolge (»Gauguin-Schüler«, »Symbolisten«, »Künstler der ›Revue Blanche‹« oder »École de Pont-Aven«) mit ihrem Buch von 1954 zu vollenden.

Deutschland: Impulse durch Agnès Humbert für die Rezeption der Nabis im geteilten Nachkriegsdeutschland

Zeitgleich mit Humberts Arbeit am Buch entstanden zum Themenbereich des Symbolismus, zur Entstehung des Synthetismus und zum Post-Impressionismus, interessanterweise vor allem außerhalb Frankreichs, erste Forschungsarbeiten, die bald darauf auflagenstarke Buchpublikationen über den »Nachimpressionismus« und Symbolismus nach sich zogen. Zu nennen sind John Rewald³⁰ für die USA und Hans Hellmut Hofstätter³¹ in Deutschland, in den Niederlanden die hochinteressante, auf dem Buchmarkt freilich weniger sichtbare Dissertation von Bettina Polak.³² Aufgrund ihrer klaren Argumentation und ikonografischen Systematik gab der westdeutsche Kunsthistoriker Eduard Trier 1956 in einer Doppelrezension in der *Kunstchronik* der 1955 abgeschlossenen Dissertation von Bettina Polak den Vorzug gegenüber dem Nabi-Buch von Agnès Humbert.³³

Als Qualitäten des Buchs von Humbert, bei dem »die Künstlergeschichte im Vordergrund stehe«, betrachtete er »bezeichnende Zitate und interessante Details«; die Autorin beherrsche »ihr Material virtuos«, weshalb sich »ihre Darstellung gerade wegen der sachlichen und gut dokumentierten Präzision wie ein spannungsvoller Augenzeugenbericht« lese.³⁴ Doch letztlich benütze Humbert, so Trier, im Gegensatz zur »Ideengeschichte« von Polak »die geisteswissenschaftlichen und politischen Zusammenhänge nur dazu, um der kunstgeschichtlichen Würdigung einer Gruppe junger Maler und Bildhauer ein farbiges Milieu zu entwerfen«.³⁵

1956 leitete Jean Cassou eine Westberliner Ausstellung mit »120 Meisterwerken des Musée d'Art Moderne« ein, organisiert von der 1954 im Westteil der Stadt neu begründeten Hochschule für Bildende Künste und begünstigt durch eine umbaubedingte Schließung des Pariser Museums. Ähnlich wie Agnès Humbert zwei Jahre zuvor in ihrem Buch über die Nabis, die davon sprach, dass ihre Werke »eine neue Welt«³⁶ in sich trügen, zeugt auch der hoffnungsvolle Blick ihres Chefs und langjährigen Gefährten im Widerstand gegen Nazi-Deutschland auf die Werke »von Bonnard bis heute«, deren »ungeheurer Aufschwung von Phantasie, von Denken« – so Cassou – von »sowohl der Freiheit des Geistes wie den Ideen der Menschlichkeit«, welche diese ausdrückten.³⁷ Bonnard, Vuillard, Denis und viele andere Meister der Moderne waren auch insofern zu Gast im Westteil Berlins, als sie Teil jener Offensive waren, mit der die französischen Besatzer das deutsche Publikum »zu gegenseitigem und internationalem Verständnis« erziehen wollten.³⁸

Was bestimmte die Situation, wenn wir nach der Rezeption der Nabis um die Mitte der 1950er Jahre in Westdeutschland fragen? Bereits 1952, also zwei Jahre bevor in Frankreich das Nabi-Buch von Humbert erschien, hatte das mit einer exquisiten symbolistischen Sammlung ausgestattete Clemens-Sels-Museum in Neuss eine dichte und kluge Einzelausstellung über Maurice Denis organisiert, wobei der Kurator Mathias T. Engels offenbar direkt durch die Familie des Künstlers in Frankreich Unterstützung gesucht und gefunden hatte.³⁹

Im Süden Deutschlands gab es einen weiteren besonderen Impulsgeber für die Beschäftigung mit den Nabis: Das Leben und das Werk des 1946 im Kloster Beuron bei Sigmaringen, Baden-Württemberg, verstorbenen Nabi und Beuroner Benediktinermönchs Jan/Willibrord Verkade (1868–1946). Der erste Band seiner Autobiografie, in der der in Künstlerkreisen zeit seines Lebens international vernetzte Niederländer Verkade seine Erlebnisse als Nabi und später als Malermönch und Priester schilderte, stellte dank Übersetzungen auch international lange eine der wichtigsten Quellen bezüglich der Nabis dar.⁴⁰ Die internationale Verbreitung der Publikationen von gut vernetzten Nabis wie Denis und Verkade,⁴¹ die ihre Freundschaft bis ins Alter fortgeführt hatten, versorgte Kunstgeschichte wie Publikum also schon seit Jahrzehnten mit Informationen über die Gründungsjahre der Nabi-Gruppe aus erster Hand und profitierte im Fall Verkades von dessen besonderem Bekanntheitsgrad in Süddeutschland, wo auch ein wichtiger Teil seines Nachlasses⁴² aufbewahrt wurde.

Ab 1954 erweiterte das Nabi-Buch von Agnès Humbert diese Kenntnisse für die Französisch lesende Fachwelt um eine erste Gesamtdarstellung. Zeitgleich fügte Hans Hellmut Hofstätter mit seiner Freiburger Dissertation eine junge, südwestdeutsche

Perspektive hinzu.⁴³ Hofstätter leistete darin eine akademisch-kritische Bestandsaufnahme der Stilentwicklungen bei Gauguin, Bernard und deren Freunden. Auf Seiten der Museumsarbeit war die große Nabi-Ausstellung im Musée d'Art moderne von 1955 impulsgebend für den Wunsch nach einer Gruppenausstellung mit Werken der Nabis in Deutschland. Zu einer ersten deutschen Rezeption der Nabis als Gruppe innerhalb der frühen Moderne sollte es dann im Oktober 1963 mit der großen Ausstellung *Die Nabis und ihre Freunde – Les Nabis et leurs amis* in der Kunsthalle Mannheim kommen.⁴⁴ Tragischerweise konnte Agnès Humbert deren Vernissage nicht mehr erleben, sie starb am 19. September 1963 und damit einen Monat zuvor, zu einem Zeitpunkt, zu dem ihre eigenen letzten Nabi-Ausstellung in Albi ihre Tore schloss.⁴⁵ Zweifellos wusste sie um das Mannheimer Projekt, da das MNAM an der Ausstellung mit einigen Leihgaben beteiligt war, die Jean Cassou und Bernard Dorival gewährt hatten.⁴⁶

Die Mannheimer Ausstellung stand unter dem Patronat des International Council of Museums (ICOM) und des Botschafters der Republik Frankreich in Deutschland, Roland de Margerie. Der für jene Zeit hervorragend bebilderte, umfangreiche Katalog enthält einen Einführungstext durch den Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Heinz Fuchs. Der Katalogteil zählt über 300 Werke von 65 eingangs genannten Leihgebern aus ganz Westeuropa auf, darunter allein drei Museen aus Paris. Die Ausstellung erhielt wichtige Besprechungen in der Presse, darunter je zwei Rundfunkkommentare und Fernsehberichte, die Gesamtbesucherzahl betrug für die Laufzeit von zweieinhalb Monaten 21 286 Personen.⁴⁷ Die Literaturliste des mit Künstlerbiografien und Werkdaten (samt Ausstellungshistorien) solide recherchierten Katalogs verzeichnet neben Autoren wie Hans Hellmut Hofstätter, Jean Cassou, Werner Haftmann, Fritz Hermann, Charles Chassé, John Rewald, Claude Roger-Marx und Jacques Salomon auch das Buch von Agnès Humbert von 1954. Heinz Fuchs beschrieb die damalige westdeutsche Lage der Nabi-Rezeption am Ende seines Textbeitrags folgendermaßen:

»So wenig bekannt noch vielleicht die Gruppe der Nabis in Deutschland ist, so kaum beachtet und erforscht sind die vielfältigen Verbindungen. Der Avantgardismus der Paula Modersohn, die im Kreis der Akademie Ranson verkehrt, wie der ›Cloisonismus‹ Adolf Hoelzels, welcher mit Sérusier seine Gedanken austauscht, gehen auf die Berührung mit den Bestrebungen der Nabis zurück. Kandinsky ist im Jahre der in Künstlerkreisen aufsehenerregenden Volpini-Ausstellung, der ersten synthetistischen Ausstellung, in Paris; Alexander Jawlensky [sic] korrespondiert noch in den 30er Jahren mit Verkade, dem Maler-Mönch im Kloster Beuron, dem wir die lebendige Schilderung der Nabi-Freunde und ihres Kreises verdanken.«⁴⁸

Es kann somit festgehalten werden, dass die Nabis dank der Aufsehen erregenden Mannheimer Ausstellung ab 1963 als eigenes Phänomen der Kunstgeschichte der Moderne im Westteil Deutschlands ›angekommen‹ waren. Zugleich war diese Ausstellung auch kulturpolitisch ein markantes Startsignal für den kooperierenden Regelbetrieb zwischen westdeutschen Museen und der internationalen Museumswelt. Das 1954 erschienene Nabi-Buch von Agnès Humbert galt für die Museumsarbeit und die internationale Forschung als geschätzte, in der Originalsprache rezipierte Sekundärquelle, die dann mit zunehmender Forschung immer weiter in die Vergessenheit geriet.

Völlig anders verlief die Rezeptionsgeschichte der Nabis in der Deutschen Demokratischen Republik, dem zunächst sowjetisch besetzten und auch nach DDR-Staatsgründung 1949 weiterhin aus Moskau gelenkten Ostteil Deutschlands. An ausstellende Großereignisse mit vielen Leihgaben aus westeuropäischen Museen und Sammlungen war vor allem nach dem Mauerbau 1961 allein aus politischen und logistischen Gründen nicht zu denken. Ideologisch galt bürgerliche Kunst des *Fin-de-siècle* als gesinnungsgefährdender Formalismus, dessen staatszersetzende Potenziale es in einer sozialistisch-kommunistisch ausgerichteten Republik unbedingt zu tilgen galt.

Wie ein Wunder müssen einem daher manche Vorkommnisse in der jungen DDR erscheinen, die mit dem Leben und der Arbeit der Französin Agnès Humbert in Verbindung stehen und die dazu führten, dass ihr Nabi-Buch 1967, also vier Jahre nach dem Tod der Autorin, in deutscher Übersetzung als schmales Taschenbuch in der DDR gedruckt wurde. Man reibt sich die Augen: Eigentlich wäre für die deutsche Übersetzung des Buchs einer französischen Kunsthistorikerin zu erwarten gewesen, dass diese in der von Konrad Adenauer regierten, einer Westintegration zusteuern den jungen Bundesrepublik Deutschland erschienen wäre. Um zu klären, was zu der posthumen Übersetzung in der DDR führte, muss man sich vor Augen führen, dass zwischen Agnès Humbert und einigen Personen in der jungen DDR Verbindungen bestanden, die alle aus Paris und aus der Zeit zwischen 1936 und 1945 stammten. Die bedeutendste Rolle spielte dabei sicher der Maler und Grafiker Max Lingner (1888–1959).⁴⁹ Die Freundschaft zwischen ihm und Agnès Humbert entstand in den Jahren seiner Pariser Tätigkeit als Pressezeichner für die Zeitung *Monde* unter Henri Barbusse (bis zu dessen Tod 1935) und dann für *L'Humanité* unter Marcel Cachin.⁵⁰ Das Jahr 1939 markierte mit seiner zweiten Einzelausstellung in der Pariser Galerie Billiet-Vorms einen, vielleicht *den* Höhepunkt von Lingners Kunstschaffen. Lingners Darstellungen vom Alltag des französischen Volkes, wie er sie für *L'Avant-Garde* und *L'Humanité* schuf, hatten inzwischen auch seine persönliche Kunstausübung geprägt. Agnès Humbert verfasste im April 1939 einen Beitrag⁵¹ über Lingners Kunst, und sie besaß eine seiner Arbeiten mit dem Titel *Jeunesse/Jugend*.⁵² Es folgten schwere Jahre der Internierung, Résistance-Arbeit und Befreiung, bevor Lingner im März 1949 nach Deutschland zurückkehrte, und zwar infolge einer Einladung durch höchste Kulturvertreter der am 7. Oktober 1949 gegründeten Deutschen Demokratischen Republik. Agnès Humbert gratulierte dem Freund zum Jahresbeginn 1950 brieflich⁵³ zu den ehrenvollen beruflichen und privaten Möglichkeiten, die ihm der junge sozialistische Staat nach seiner Ankunft anbot.⁵⁴

Interessanterweise war es zunächst das 1946 in Frankreich erschienene Buch *Notre guerre*, das es 1950 beinahe zu einer deutschen Übersetzung in der jungen DDR gebracht hätte. Der Plan für ein solches Vorhaben wird belegt durch Humberts Brief an Max Lingner vom 13. Januar 1950: »Ich weiß nicht, was mit meinem Buch [hier: *Notre guerre*, Anm. d. Verf.] und seiner Übersetzung passiert. Ich habe alle Genehmigungen geschickt. Wenn Sie die Gelegenheit haben, geben Sie mir Bescheid, denn ich weiß nicht, was sie tun und sie antworten nicht.«⁵⁵ Wer »sie« waren, denen Humbert ihre Genehmigung zur Übersetzung und Veröffentlichung des Buchs erteilt hatte, lässt sich dank eines unveröffentlichten Nachwort-Manuskripts aus dem Nachlass von Arnold Zweig erschließen:

Ganz offensichtlich gehörte Zweig, ab März 1950 Präsident der Akademie der Künste in Ost-Berlin, zu den Bearbeitern des Projekts.⁵⁶

Max Lingner und Arnold Zweig waren beide Mitglieder der Deutschen Akademie der Künste der DDR. Lingner gehörte zu deren Gründungsstab, Zweig war von 1950 bis 1953 Präsident der Akademie sowie anschließend ihr Ehrenpräsident. Es ist zu vermuten, dass Lingner die Idee einer deutschen Veröffentlichung von *Notre guerre* eingebracht hatte und dass dieses Vorhaben durch Arnold Zweig Unterstützung erfuhr. Zweig hatte freilich auch einen ganz persönlichen Grund, die Übersetzung des Buchs voranzubringen, wie er selbst im Nachwort schrieb: Sein Sohn Michael, genannt Mike, war eben jener junge amerikanische Soldat Mike gewesen, den Agnès Humbert in Wanfried nach ihrer Befreiung spontan in ihr Herz schloss.⁵⁷

Möglich, dass diese positive Aufnahme von *Notre guerre* dann bei der posthumen Übersetzung des 1954 erschienenen Nabi-Buchs von Humbert hilfreich gewesen war. Die Vorgänge zwischen 1954 und 1967 sind, was die geplanten Übersetzungen betrifft, bislang noch nicht nachvollziehbar.⁵⁸ Humberts Buch *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900* sollte dann 1967 im volkseigenen Verlag der Kunst in Dresden als Taschenbuch als 19. Band der Fundus-Reihe erscheinen.⁵⁹ Im Gegensatz zu der fast überschwänglichen Aufbruchsstimmung um 1950, von der besonders die berühmten »Exilheimkehrer« aus dem Ausland in der jüngst gegründeten DDR zunächst profitiert hatten, fand die Veröffentlichung der Übersetzung von Humberts Nabi-Buch nun, 1967, unter völlig anderen politischen Rahmenbedingungen statt: *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900* erschien in einem Land, dessen Bevölkerung inzwischen stark unter den Spitzelklauen des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) litt und seit 1961 zudem eingemauert war, fernab vom für sie unerreichten Frankreich. Spätestens ab dem Beschluss »Kampf gegen Formalismus in Literatur und Kunst für eine fortschrittliche deutsche Kultur« des 5. Plenums des Zentralkomitees (ZK) der SED vom 17. März 1951 erreichte die Künstler und Intellektuellen der DDR der so genannte »Formalismusstreit«, dessen Zielsetzung Otto Grotewohl so formulierte: »Literatur und bildende Künste sind der Politik untergeordnet, aber es ist klar, dass sie einen starken Einfluss auf die Politik ausüben. Die Idee der Kunst muss der Marschrichtung des politischen Kampfes folgen.«⁶⁰

Inmitten dieser heftigen, Künstlerbiografien zerstörenden Übergriffe des Staates auf das freie Denken erscheint ein Buch wie Humberts *Die Nabis*, das die spätbürgerliche Epoche des *Fin-de-siècle* beschreibt, als eine geradezu unmögliche Neuerscheinung. Eine Erklärung dafür, dass genau dies passierte, mag man in der Person des Cheflektors des Verlags der Kunst in Dresden beschlossen sehen.⁶¹ Der frankophile Kunstwissenschaftler Erhard Frommhold (1928–2007) hatte sein ganzes Arbeitsleben diesem Verlag gewidmet. Ein Beitrag von Hildtrud Ebert⁶² berichtet u. a. über die in Intellektuellenkreisen hoch geschätzte, von Beginn an klar international ausgerichtete Fundus-Reihe, in der Humberts Nabi-Buch erschien. Frommhold wusste ab 1953 die verlegerische Freiheit im »Formalismusstreit« geschickt zu verteidigen. Er erkannte, dass die von der Partei geschürte »Legendenbildung [...] aus der modernen Kunst alle Elemente des Humanismus, der Politik, ja des Inhalts überhaupt zu eliminieren«⁶³ suchte. Die 1959 begonnene Fundus-Reihe, eine internationale Sammlung marxistischer Texte zur Ästhetik, Kunstwissenschaft und Kulturgeschichte, die nicht der offiziellen Parteilinie folgte, sollte dies ausgleichen.

Frommhold wollte den Marxismus »als eine Methode, Welt und Geschichte zu analysieren«, verstanden wissen.⁶⁴ Genau in diesem Punkt trafen sich die Intentionen von Agnès Humbert und Erhard Frommhold. Wie es dazu kam, dass Frommhold auf Humberts Buch aufmerksam wurde, ist nicht überliefert. Naheliegend ist, dass es Max Lingner selbst⁶⁵ war, der Frommhold darauf hingewiesen hat, bzw. Lingners Ehefrau Erika. Denn es waren Rudolf Leonhard und Max Lingner gewesen, beide mit Agnès Humbert bekannt bzw. befreundet, die als Künstler 1952/53 Frommhold seine allererste Publikation (mit dem Titel: *Banlieue*) im neugegründeten Verlag ermöglicht hatten.⁶⁶ Und so soll dieser Beitrag schließen mit der Erinnerung an das, was Agnès Humberts Arbeit über die Nabis ausgezeichnet hat und was sie selbst als deren stärkstes Band erkannt hat: der hohe Wert der Freundschaft.

- 1 Am 28.7.1949 schrieb Humbert bezüglich einer in Vorbereitung befindlichen Nabi-Ausstellung im Institut français in Wien an den Direktor, Eugène Susini: »Comme vous le savez j'achève un ouvrage sur les NABIS et j'en ai découvert d'oubliés et d'inconnus et aussi des œuvres de VUILLARD et de Maurice DENIS tout à fait inconnues du public et d'un intérêt absolument exceptionnel.« Brief von Agnès Humbert an Eugène Susini, 28.7.1949, Archives nationales de France (AN), cote 20144707/185 (expositions au MNAM). Mein Dank gilt Marie Gispert für diesen Hinweis.
- 2 *Ausstellung französischer Meister um 1900 (Schule von Gauguin): Bonnard, Denis, Gauguin, Lacombe, Ranson, Rippl-Rónay, Roussel, Sérusier, Vallotton, Verkade, Vuillard*, Ausst.-Kat., hg. vom Institut français in Wien, kuratiert und textlich bearbeitet von Agnès Humbert, Oktober–November 1949, Wien, Palais Lobkowitz, Wien: Imprimerie nationale de France à Vienne, 1949.
- 3 Agnès Humbert, *Les Nabis et leur époque 1888–1900*, Vorwort von Jean Cassou, Genf: Cailler, 1954, S. 11–21.
- 4 Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888, Öl auf Holz, 27 × 22 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- 5 Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, Öl auf Leinwand, 180 × 240 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- 6 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900*, Vorwort von Jean Cassou, aus dem Französischen übersetzt von Katharina Scheinfuß, Dresden: VEB Verlag der Kunst, FUNDUS-Bücher, Bd. 19, 1967, S. 94–95. Frz. Originalfassung, ead., *Les Nabis et leur époque 1888–1900*, op. cit., S. 143: »[...] que cela »valait la peine« de remettre en lumière la vie, les luttes et l'œuvre des Nabis célèbres, inconnus et oubliés.«
- 7 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900*, op. cit., S. 95. Frz. Originalfassung, ead., *Les Nabis et leur époque 1888–1900*, op. cit., S. 144: »[...] passionnément intéressante, car elle porte en elle un monde nouveau, ce monde nouveau dont nous voyons aujourd'hui les réalisations, les luttes, les faillites et les jeunes espoirs.« Es fällt auf, dass die deutsche Übersetzung 1967 hier ungenau ist, indem sie »faillites« personalisiert mit »Versagern« übersetzt; gemeint sind aber »Misserfolge« und dementsprechend »junge Hoffnungen« eher in einem allgemeinen Sinne.
- 8 Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de Résistance Paris 1940–41 – Le Bagne – Occupation en Allemagne* [Erstausgabe 1946], Einleitung von Julien Blanc, Paris: Tallandier, 2004, S. 309.
- 9 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900*, op. cit., S. 7. Frz. Originalfassung: ead., *Les Nabis et leur époque 1888–1900*, op. cit., S. 12.
- 10 Ibid.: »Wie alle jungen Menschen wollen sie durch Worte, Taten und Aktionen verblüffen. Wie alle Neuerer erheben sie sich gegen die bestehende Ordnung; aber ihre Erhebung ist eher reaktionär als fortschrittlich.« (»Comme tous les jeunes, ils aiment à surprendre, par leurs propos, leurs œuvres, leurs agissements. Leur révolte contre l'ordre établi est celle de tous les novateurs, mais elle est plus réactionnaire que progressiste.«)

- 11 Zur Académie Ranson entstanden bislang zwei Abschlussarbeiten: Sandrine Goulal-Nicollier, *L'Académie Ranson de 1908 à 1918*, Dissertation unter der Leitung von Guy Cogeval, 3 Bde., Paris, École du Louvre, 1997 (unveröffentlicht); Alexandra Charvier, *L'Académie Ranson, creuset des individualités artistiques, 1919–1955*. Masterarbeit, Paris, Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003. Über das Milieu der privaten Akademien in Paris um 1900 im Überblick vgl. Peter Kropmanns und Carina Schäfer, »Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende«, in: *Die Große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse, Teil III*, Ausst.-Kat., Kunst-Museum Ahlen, 2004, Bramsche: Rasch Verlag, S. 25–39, Académie Ranson: S. 34–35.
- 12 Georges Sabbagh, Ausst.-Kat., hg. von Jean, Monique, Mathilde und Marc Sabbagh, mit einem Vorwort von Emmanuel Bréon, Paris: Éditions du Panama, 2006. Heirat von Georges Sabbagh und Agnès Humbert 1917, Scheidung 1936/37.
- 13 Archiv des Départements Yvelines in Montigny-le-Bretonneux, Signatur 166J 60, Karton de Roux-Saint René Taillandier, Ms 9787–9795. Diese Quelle verdanke ich Charlotte Foucher Zarmanian.
- 14 Agnès Sabbagh-Humbert, gen. Sabert, *Anbetung des Kindes, Weihnachtsszene*, bemalter Porzellanteller, verso mit Widmung »à Madame Maurice Denis«, Privatbesitz Familie Denis, 1917. Vgl. auch Brief von Agnès Humbert an Marthe Denis, 19. Dezember 1917, Archiv des Départements Yvelines in Montigny-le-Bretonneux, Signatur 166J 60, Karton de Roux-Saint René Taillandier, Ms 9790. Dank an Charlotte Foucher Zarmanian für diese Quelle.
- 15 Vgl. Maurice Denis à Perros-Guirec, Ausst.-Kat., ausgerichtet von der Stadt Perros-Guirec und Claire Denis, unter Beteiligung des Musée municipal de Morlaix, Perros-Guirec, Maison des Traouïeros, 1985; Denise Delouche, *Maurice Denis et la Bretagne*, Ausst.-Kat., Musée de Pont-Aven, Domaine Départemental de La Roche-Jagu, Quimper: Éditions Palantines, 2009.
- 16 Maurice Denis, *Le Thé à Silencio*, 1917, Öl auf Karton, 36,2 × 23 cm, Privatsammlung.
- 17 Zwei Aquarelle von Agnès Humbert sind abgedruckt im Beitrag von Charlotte Foucher Zarmanian, »Agnès Humbert, historienne de l'art«, in: *Revue de l'art*, Nr. 195, 2017–1, S. 63–69, hier S. 65, Fig. 2.
- 18 Agnès Humbert, »France-Paul Ranson, la »Lumière du Temple«, vient de s'éteindre«, in: *Arts*, 10. April 1952.
- 19 Bernard Dorival und Agnès Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888–1903*, Ausst.-Kat., Paris, Musée d'Art moderne, Paris: Éditions des musées nationaux, 1955.
- 20 Vgl. beispielsweise Pierre du Colombier, »Qu'est-ce que les Nabis ?«, in: *Le Jardin des arts*, Nr. 12, 1955, S. 501–509; G. Charensol, »Beaux-Arts: Les Nabis«, in: *Revue des Deux Mondes*, 1. Juli 1955, S. 135–142. Charensol lobte sehr (S. 135): »M. Bernard Dorival et Mme Agnès Humbert qui l'ont longuement préparée ont droit à des éloges sans restrictions.«
- 21 Vgl. Beispielsweise Bernard Dorival, »Nabis et Cubistes«, in: *Bulletin des Musées de France*, Nr. 5, Mai–Juni 1947, S. 9–18; id., »Le portrait de Dom Verkade par Maurice Denis«, in: *Bulletin des Musées de France*, Nr. 9, November 1949, S. 244–246.
- 22 Bernard Dorival, *Les Étapes de la Peinture contemporaine*, Bd. 1: *De l'Impressionisme au Fauvisme* [1943–46], Paris: Gallimard, 1948 (14. Auflage, insg. 3 Bde.).
- 23 Jean Cassou, »Vorwort«, in: Dorival und Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888–1903*, op. cit., S. 7.
- 24 Dorival und Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888–1903*, op. cit.
- 25 Samuel Josefowitz, »Souvenirs d'un collectionneur«, in: *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Ausst.-Kat., Januar–März 1989, Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1989, S. 149–152, hier: S. 150 (verfasst im November 1988). Dank an Marie Gispert für diesen Hinweis.
- 26 Vgl. Charles Chassé, *Le Mouvement symboliste dans l'art du XIX^e siècle. Gustave Moreau – Redon – Carrière, Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris: Floury, 1947. Der Bretonne Chassé (1883–1965) hatte schon 1921 mit einer Studie über die Gauguin-Schule seine Arbeit begonnen und dafür mit Paul Sérusier, der entscheidenden Gründungsfigur der Gruppe und unbestrittene Autorität über die Nabi-Programmatik, Interviews geführt: Charles Chassé, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris: Floury, 1921. 1960 erschien dann auch von Seiten Chassés ein Buch über die Nabis: Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Lausanne/Paris: La Bibliothèque des Arts, 1960. Die Autoren Chassé und Humbert standen offenbar in einem kritischen Verhältnis, worauf spitze Formulierungen bzw. Nichterwähnungen in ihren Büchern schließen lassen.

- 27 Catherine Méneux, »Des ›Symbolistes‹ aux ›Nabis‹. La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière«, in: Marie Gispert und Catherine Méneux (Hg.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris: HiCSA [Online], März 2019, S. 452–539; in Zusammenhang mit der hier behandelten Thematik vgl. vor allem S. 505–506. URL: https://hicsa.panthéonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-08/livre_meneux_03bis.pdf
- 28 Maurice Denis, »Paul Sérusier, sa vie, son œuvre«, in: *Paul Sérusier: ABC de la peinture* [1921], Paris: Floury, 1942 (2. Aufl.), S. 35–124.
- 29 Ibid., S. 42; vgl. Catherine Méneux, »Des ›Symbolistes‹ aux ›Nabis‹...«, op. cit., hier S. 503. Dank an Charlotte Foucher Zarmanian für den Hinweis auf den Aufsatz von Méneux.
- 30 Für Deutschland vgl. John Rewald, *Von van Gogh zu Gauguin. Die Meister des Nachimpressionismus*, München, Wien, 1957. Weitere Auflagen des Buchs erschienen ab 1967, teilweise neu bearbeitet, im DuMont-Verlag, Köln.
- 31 Hans Hellmut Hofstätter, *Die Entstehung des »Neuen Stils« in der französischen Malerei um 1890*, Dissertation, Freiburg im Breisgau, 1954. Im allgemeinen Teil seiner Bibliografie verwies Hofstätter als Autoren von Sekundärliteratur u. a. auf Charles Chassé, Bernard Dorival, René Huyghe, Fritz Schmalenbach, dazu wichtige Primärquellen (Künstlerschriften, Kunstkritik); vgl. S. 247–248.
- 32 Bettina Polak, *Het fin-de-siècle in de nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890–1900*, 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1955.
- 33 Eduard Trier, »Bettina Polak, Het fin-de-siècle in de nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890–1900 — Agnès Humbert, Les Nabis et leur époque, 1888–1900«, Rezension, in: *Kunstchronik* 9, Nr. 11, 1956, S. 335–338.
- 34 Ibid., S. 337.
- 35 Ibid. Trier verglich Humberts Buch abschließend mit dem Überblickswerk von Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin: Gebrüder Mann, 1941.
- 36 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900*, op. cit., S. 95; frz. Originalfassung, ead., *Les Nabis et leur époque 1888–1900*, op. cit., S. 144.
- 37 Jean Cassou, »Vorwort«, in: *120 Meisterwerke des Musée d'Art Moderne Paris*, Ausst.-Kat., einführender Text von Theodor Werner, August – Oktober 1956, Berlin, Hochschule für Bildende Künste, Berlin: Akademie der Künste Verlag, 1956. Die Ausstellung wurde kuratiert durch den Künstler und Frankreich-Kenner Theodor Werner (in der ersten Hälfte der 1930er Jahren in Paris u. a. Mitglied der Gruppe *Abstraction-Création*).
- 38 Martin Schieder, *Im Blick des Anderen: Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Berlin: Akademie-Verlag, Passagen, Bd. 12, 2005, S. 21.
- 39 *Maurice Denis (1870–1943)*, Ausst.-Kat., Text und Organisation von Mathias T. Engels, Neuss, Clemens-Sels-Museum, Neuss: Clemens-Sels-Museum, 1954. Die Ausstellung enthielt zwei Leihgaben aus dem Musée d'Art moderne, Paris, doch das Gros der französischen Leihgaben stammte aus der Familie des Künstlers.
- 40 Willibrord Verkade, *Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönchs*, Freiburg: Herder, 1920, mit vielen Auflagen. Niederländische Originalausgabe: 's-Hertogenbosch, 1919; französische Übersetzung: Paris, 1926; englische Übersetzung: New York, 1930. Der zweite Band: Willibrord Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene*, Freiburg: Herder, 1931, erfuhr nur 1935 eine Übersetzung ins Englische und erlangte vor allem im katholisch geprägten Süden Deutschlands Bekanntheit.
- 41 Zum beidseitig in der Achse Frankreich-Deutschland ausstrahlenden Beziehungsgefüge, das sich in Verkades Person kristallisiert, vgl. Annegret Kehrbaum, *Die Nabis und die Beuroner Kunst. Jan/Willibrords Aichhaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beuroner Kunst durch die Gauguin-Nachfolger*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms, 2006; ead., »Das Unsichtbare im Sichtbaren abbilden. Alexej von Jawlenskys Begegnung mit der ›Synthèse‹ Paul Gauguins«, in: *Horizont Jawlensky. Auf den Spuren von van Gogh, Matisse, Gauguin*, Ausst.-Kat., hg. von Roman Ziegglängsberger, Museum Wiesbaden, München: Hirmer, 2014, S. 208–228; Heinz Dehmel und Felix Billeter (Hg.), »ABC de la Peinture« von Paul Sérusier. *Zur Kunsttheorie der Nabis und ihrer Rezeption in Deutschland*, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, 2016, S. 25–39.
- 42 Neben Verkades klösterlichem Kunstschatz befanden sich in Süddeutschland Teile seines künstlerischen Nabi-Nachlasses in Bad Buchau am Federsee in der Privatsammlung Erich Endrich, darunter Freundschaftsgaben direkt aus dem Kreis seiner Nabi-Freunde; erst seit 2017 befindet sich auch dieser Teil in Beuron, Erzabtei Beuron Stiftung.

- 43 Hofstätter, *Die Entstehung des »Neuen Stils« in der französischen Malerei um 1890*, op. cit.
- 44 *Die Nabis und ihre Freunde – Les Nabis et leurs amis*, Ausst.-Kat., Oktober 1963 – Januar 1964, Mannheim, Kunsthalle Mannheim, Organisation und Katalogtext von Heinz Fuchs, Mannheim: Kunsthalle Mannheim, 1963.
- 45 Die von Humbert vorbereitete Ausstellung zeigte kleinformatige Werke von Maurice Denis im Musée Toulouse-Lautrec in Albi; vgl. *Maurice Denis – Peintures, Aquarelles, Dessins, Lithographies*, Ausst.-Kat., Juni – September 1963, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Albi: Musée Toulouse-Lautrec, 1963.
- 46 Quelle: Ausstellungsakten der Kunsthalle Mannheim, MARCHIVUM Mannheim, Gästeliste der Vernissage. Zur Vorbereitung der Ausstellung ist keine Kontaktaufnahme seitens der Kunsthalle Mannheims zu Agnès Humbert, die am 19. September 1963 verstarb, nachweisbar. Großer Dank gilt Herrn Markus Enzenauer M. A. vom MARCHIVUM Mannheim für diese Auskünfte.
- 47 Quelle: Ausstellungsakten der Kunsthalle Mannheim, MARCHIVUM Mannheim. Der SWR-Fernsehbeitrag ist heute abrufbar in der Retro-Sektion der ARD Mediathek: <https://www.ardmediathek.de/video/swr-retro-abendschau/neue-kunstgalerie-in-mannheim/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvdzExNzI1NjI> [letzter Zugriff 26/03/2024]. Unter den Zeitungsartikeln ist der Bericht von Heinz Demisch in der FAZ vom 7. November 1963 besonders hervorzuheben.
- 48 Heinz Fuchs, in: *Die Nabis und ihre Freunde – Les Nabis et leurs amis*, op. cit. Heinz Fuchs veröffentlichte seinen Einführungstext – ohne bibliografische Quellen zu benennen – unter dem Titel »Die Nabis und ihre Freunde – zur Ausstellung der Städtischen Kunsthalle« auch in den *Mannheimer Heften*, Nr. 3, 1963, S. 10–17.
- 49 Einen Überblick über das Leben und Schaffen von Max Lingner erhält man am einfachsten über die Max-Lingner-Stiftung, URL: <https://www.max-lingner-stiftung.de/> [letzter Zugriff 27/03/2024].
- 50 Auch Jean Cassou schätzte die Arbeit von Max Lingner, vgl. Gertrud Heider, *Max Lingner*, Leipzig: E. A. Seemann, 1979, S. 252.
- 51 Agnès Humbert, *Auf der Suche nach der Gegenwart*, verfasst im April 1939, zit. n. Deutsche Akademie der Künste (Hg.), *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, mit Textauszügen von Henri Barbusse (1935), Agnès Humbert (1939) und Max Lingner, Berlin: Deutsche Akademie der Künste, 1951, S. 10–13.
- 52 Vgl. Max Lingner, *Jeunesse/Jugend*, 1937, Feder und Pastell, ca. 35 × 45 cm, abgebildet in Max Lingner, *Mein Leben und meine Arbeit*, Dresden: Verlag der Kunst, 1955, Taf. 31, dort Nachweis: Privatbesitz Paris; Agnès Humbert, *Notre guerre*, op. cit., S. 309.
- 53 »[...] le voilà enfin récompensé de sa longue et pénible lutte! Personne ne peut en être plus contente que moi!« Brief von Agnès Humbert an Max Lingner, 13. Januar 1950, Berlin, Akademie der Künste, Max-Lingner-Archiv 262.
- 54 Max Lingner erhielt sofort mit seiner Ankunft in der DDR einen Lehrstuhl für Malerei des Zeitgeschehens an der Hochschule für angewandte Kunst Berlin (Weißensee) und gehörte zum vorbereitenden Ausschuss der Deutschen Akademie der Künste. Dazu baute man für ihn und seine Frau in der Ost-Berliner Erich-Weinert-Siedlung ein Wohnhaus mit Atelier und französisch gestaltetem Patio. Vgl. Bettina und Hans Asmus, *Die Intelligenzsiedlungen in Ost-Berlin 1949–1961*, Berlin: be.bra, 2021, S. 88–91. Indessen waren derartige Vergünstigungen in der DDR stets nur die eine, beglückende Seite der Anerkennung seitens der Staatsführung; auf der dunklen, anderen Seite forderte dieselbe von den prominenten Rückkehrern bald auch künstlerisch ideologische Bekenntnisse, die viele in Verzweiflung stürzten. Lingner sollte dies auch erfahren.
- 55 »Je ne sais pas ce qui se passe au sujet de mon livre [hier: *Notre guerre*, Anm. d. Verf.] et sa traduction. J'ai envoyé toutes les autorisations. Si vous en avez l'occasion dites-le moi car je ne sais pas ce qu'ils font et ils ne répondent pas.« Hervorhebung in der Handschrift durch Unterstreichung. Brief von Agnès Humbert an Max Lingner, 13. Januar 1950, op. cit. (Übersetzung *Regards croisés*).
- 56 Arnold Zweig, *Nachwort*, unveröffentlichtes Manuskript, datiert »Neujahr 1950«, 4 Seiten, Akademie der Künste, Berlin, Arnold-Zweig-Archiv 2143.
- 57 Agnès Humbert, *Notre guerre*, op. cit., S. 371–373.
- 58 Dafür wären u. a. im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, umfangreiche Recherchen erforderlich.
- 59 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche (1888–1900)*, op. cit.
- 60 Vgl. Beitrag »Unser rotes Blut siedet«, in: *Der Spiegel*, no. 43, 23. Oktober 1951, S. 30–32, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/unser-rotes-blut-siedet-a-fde57e5d-0002-0001-0000-000029194980?context=issue> [letzter Zugriff 28/03/2024], zit. n. Wikipedia: »Formalismusstreit«.

- 61 Der Verlag der Kunst in Dresden war ein volkseigener Verlag, wie fast alle Verlage in der DDR. Die SED besaß Papierfabriken, Verlage (u. a. Dietz, Aufbau) sowie Druckereien.
- 62 Hiltrud Ebert, »Die Fundus-Bücher – auch eine DDR-Geschichte«, URL: <http://www.philo-fine-arts.de/verlag/fundus-geschichte.html> [PDF, letzter Zugriff 28/03/2024]. Vgl. auch Eberts neue Buchpublikation zu dem Thema: ead., *Erhard Frommhold und die Fundus-Bücher: Die ersten Jahre*, Berlin: Lukas Verlag, 2024.
- 63 Ibid.
- 64 Ibid.
- 65 Vermutung von Dr. Angelika Weissbach von der Max-Lingner-Stiftung in Berlin, E-Mail an die Verf. vom 20. Februar 2024 – Dank an sie!
- 66 Vgl. *Banlieue*, Aquarelle von Max Lingner, Gedichte von Rudolf Leonhard, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1953. Zur Entstehungsgeschichte und der Gründungszeit des Verlags vgl. Erhard Frommhold, »Mein erstes Buch – Erinnerungen an Max Lingner«, in: Thomas Flierl (Hg.), *Max Lingner, das Spätwerk 1949–1959*, Berlin: Lukas Verlag, 2013, S. 177–183. Vgl. dazu im Frommhold-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, das Manuskript »Mein erstes Buch [...]«, Frommhold 112. Zum Schaffen von Rudolf Leonard vgl. Bettina Giersberg, *Die Arbeit des Schriftstellers Rudolf Leonard im französischen Exil 1933 bis 1945*, Dissertation, Technische Universität Berlin, 2005.