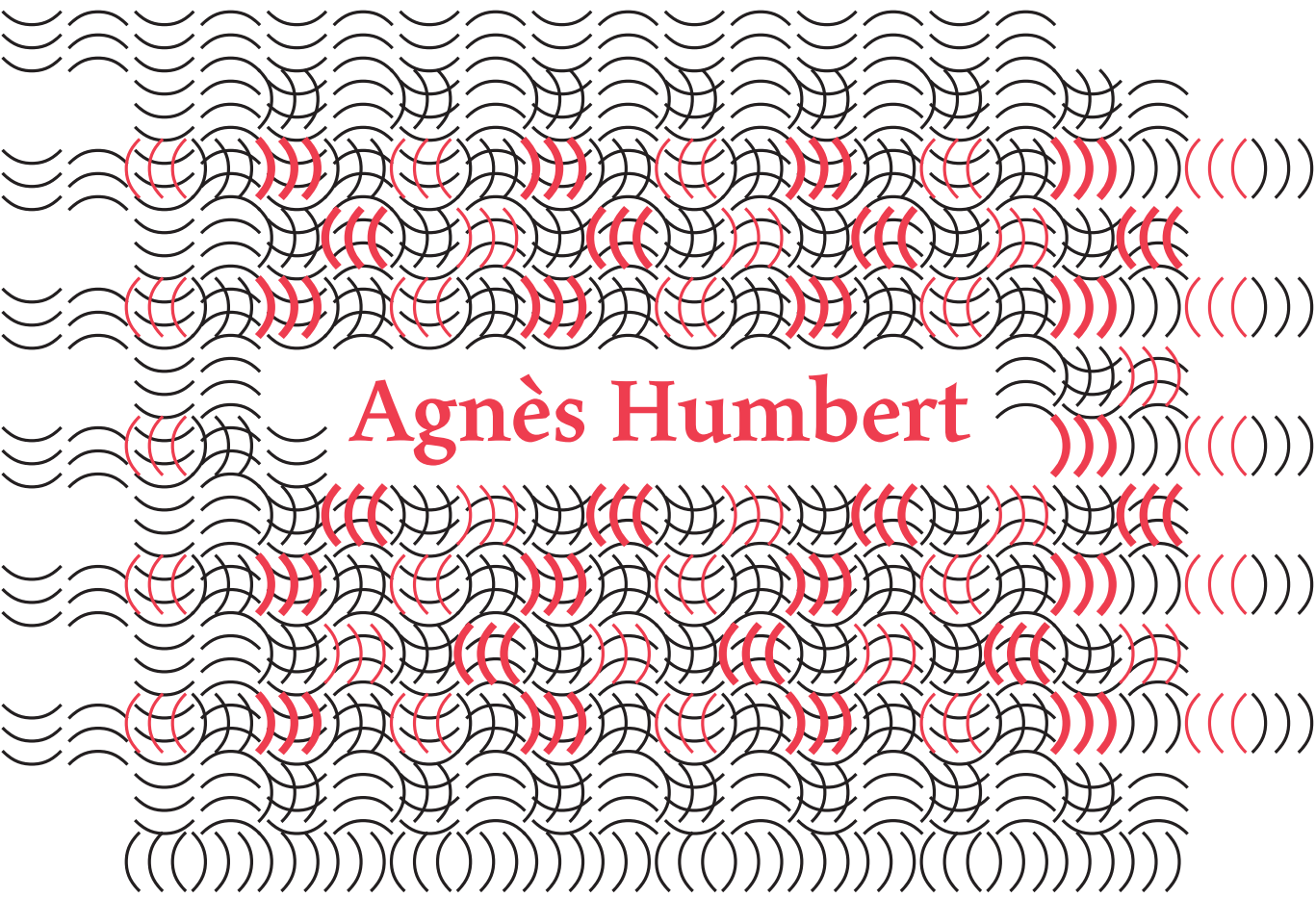
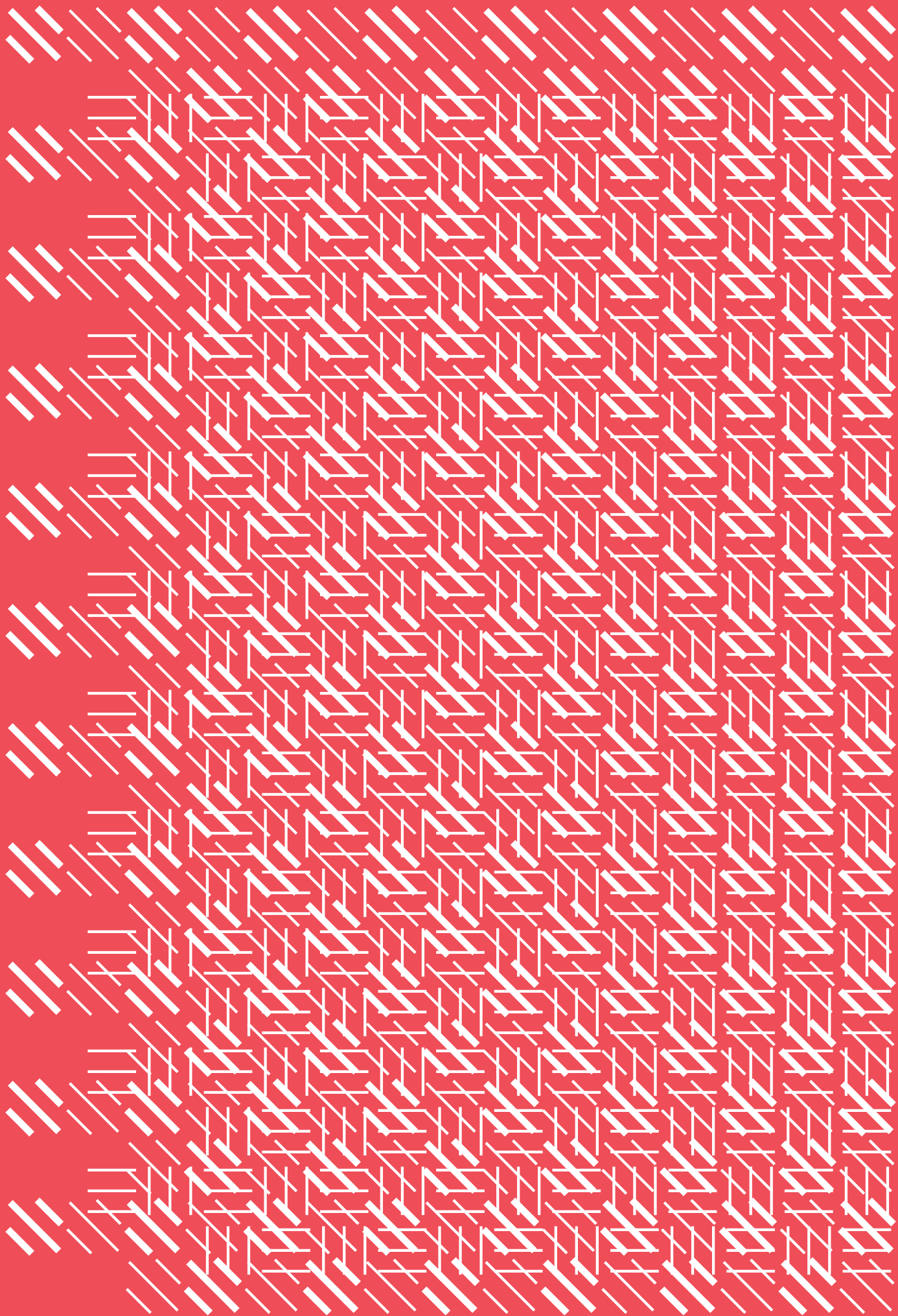


REGARDS CROISÉS •

Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik
Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée



Agnès Humbert



Regards Croisés N° 14, 2024

Agnès Humbert

Sommaire / Inhalt

4 **Éditorial / Editorial**

Dossier Agnès Humbert

Hubertus Kohle

14 Der Künstler als Klassenkämpfer – Agnès Humberts Deutung der Kunst Jacques-Louis Davids

22 L'artiste comme combattant de la lutte des classes – L'art de Jacques-Louis David selon Agnès Humbert

Charlotte Foucher Zarmanian & Marie Gispert

30 Bâtir un musée populaire selon Agnès Humbert

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

Aurélien d'Avout & Clément Sigalas / Agnès Humbert

55 « Des souvenirs si vivants » : le journal de guerre d'Agnès Humbert

60 Extraits choisis de *Notre guerre. Souvenirs de résistance*

65 »So lebendige Erinnerungen«: das Kriegstagebuch von Agnès Humbert

71 Ausgewählte Auszüge aus *Notre guerre. Souvenirs de résistance*

Annegret Kehrbaum

77 Agnès Humbert und die Nabis

92 Agnès Humbert et les Nabis

Lectures croisées

Recensions françaises et allemandes / Deutsch-französische Rezensionen

110 **Juliane von Fircks**

Pierre-Yves Le Pogam, *La sculpture gothique (1140–1430)*

113 **Sergiusz Michalski**

Léonie Marquaille, *La peinture hollandaise et la foi catholique au XVII^e siècle*

116 **Lucy Pfeiffer**

Frédéric Cousinié, *Paysage du paysage – Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon*

- 121 **Markus A. Castor**
Marine Roberton & Charlotte Rousset (Hg.), *Art et amitié aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe*
- 128 **Lara Pitteloud**
Eva Dolezel, *Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museumsgeschichtliche Verortung*
- 131 **Hélène Trespeuch**
Hubert Locher & Maria Männig (dir.), *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*
Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiss. Reproduktionstechnik und Methode*
- 136 **Rüdiger Hoyer**
Raphaël Meltz, Louise Moaty & Simon Roussin, *Des Vivants. Le réseau du Musée de l'Homme*
- 141 **Morgane Walter**
Friederike Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst*
- 145 **Émilie Oléron Evans**
Lee Chichester & Brigitte Sölch (dir.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken*
- 149 **Monica Juneja**
Léa Saint Raymond, *Fragments d'une histoire globale de l'art*
- 153 **Mentions légales / Impressum**

Éditorial

« Agnès Humbert. Musée des Arts et Traditions populaires ». C'est par un dessin de cette plaque apposée sur son casier au **Musée national des Arts et Traditions populaires** qu'apparaît d'abord Agnès Humbert dans le roman graphique *Des Vivants* consacré en 2021 au **réseau de Résistance du Musée de l'Homme**.¹ On connaît en effet principalement Agnès Humbert (1894-1963) pour son engagement dans la Résistance. Son témoignage *Notre Guerre*, écrit à chaud dans la foulée de son retour d'Allemagne, s'est imposé au fil du temps comme une référence : commenté, édité et réédité, traduit dans de nombreuses langues — de l'anglais au japonais en passant par le portugais, le catalan, le suédois, le roumain, et, depuis peu, l'allemand —,² ce récit a bénéficié dans les années 2000 d'un enrichissement de nos connaissances sur ces premiers mouvements de la Résistance à l'occupation allemande en France lors de la Seconde Guerre mondiale. Dans sa thèse devenue livre en 2010,³ l'historien **Julien Blanc** faisait alors toute la lumière sur les spécificités de ce réseau du Musée de l'Homme qu'Agnès Humbert contribua à constituer dès l'été 1940, collectif clandestin symbole de la désobéissance naissante en France contre l'envahisseur nazi.

Mais si cette part héroïque de sa vie est mieux connue, que sait-on aujourd'hui de son activité principale d'historienne de l'art et de femme de musée, en partie éclipsée dès les années 1950 et 1960 par la place accordée à son parcours de résistante ? Seuls quelques articles se sont, ces dernières années en France, intéressés à son rôle au musée et à ses travaux d'historienne de l'art.⁴ En Allemagne, elle reste presque une inconnue et n'apparaît qu'au détour d'une mention de son livre *Louis David, Peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*⁵ dans un texte sur **Léger**⁶ ou à propos de la réception des **Nabis** en Allemagne.⁷

Tout l'enjeu de ce quatorzième numéro de *Regards croisés* est donc de se replonger dans les textes — ouvrages, articles, contributions à des catalogues d'exposition — et de réévaluer l'action, au musée comme dans la société, d'une historienne de l'art engagée, et ce bien au-delà des années de guerre. Par ses partis pris artistiques, militants, méthodologiques, son regard critique et humaniste sur l'art, Agnès Humbert se révèle rapidement être une intellectuelle singulière qui a cherché à repousser les frontières de sa discipline comme à déhiérarchiser ses objets d'étude.

D'une certaine manière, son parcours pourrait servir de fil rouge aux fluctuations que connut, dans les premières décennies du XX^e siècle, la vie culturelle française. Élève de la cosmopolite et pluridisciplinaire **Académie Ranson**, elle est d'abord aquarelliste et dessinatrice avant de découvrir l'histoire de l'art à l'**École du Louvre**. Puis vient dans les années 1930 sa participation aux réseaux antifascistes et d'extrême-gauche⁸ qui nourrissent autant son engagement dans le présent qu'ils lui offrent une autre approche de l'art du passé. Car c'est bien au moment de l'avènement du **Front populaire** en France que son *Louis David* paraît en 1936 aux Éditions internationales dans la collection « Problèmes », dirigée par le sociologue du travail Georges Friedmann. Dans ce numéro, Hubertus Kohle étudie la réédition remaniée de 1947, qui associe d'après lui la lecture marxiste de l'œuvre de David au contexte de l'après-guerre. Alors qu'Humbert écrit régulièrement dans la presse ouvrière et s'implique dans plusieurs associations antifascistes, sa contribution active à la construction du **Musée national des Arts et Traditions populaires** auprès de **Georges Henri Rivière** la convainc de la potentialité émancipatrice des musées. Les modalités de ce musée pour le peuple, qu'il s'incarne dans le MNATP des années 1930 ou dans le **Musée national d'Art moderne** d'après-guerre, sont étudiées par Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert. On saisit là combien ces prémices sont indispensables pour comprendre ses choix et ses combats dans la Résistance française qui vont lui valoir d'être déportée en Allemagne au début de l'année 1942, après avoir été incarcérée dans la prison du Cherche-Midi. *Notre Guerre*, qui témoigne de ces épisodes difficiles, est étudié par Aurélien d'Avout et Clément Sigalas, non plus dans une

↗ 22

↗ 30

↗ 55

perspective historique mais d'un point de vue littéraire. Leur texte est accompagné d'une traduction inédite en allemand de plusieurs extraits choisis.

Car dans l'espace germanophone, Agnès Humbert est aussi une figure à redécouvrir. On sait qu'elle doit ses notions d'allemand à sa mère, Mabel Wells Annie Rooke, femme cultivée d'origine anglaise parlant plusieurs langues dont celle de Goethe, et que ces connaissances linguistiques l'ont certainement aidée à capter ce qui pouvait se dire lors de sa détention dans la **prison d'Anrath** puis de sa déportation dans le **camp de Krefeld**. Après la guerre, même si Agnès Humbert est appelée à devenir la principale témoin dans le **procès d'Anrath-Krefeld** qui se tient à Hambourg, elle parvient déjà à faire la part des choses. Dès 1949, elle œuvre à diffuser l'art français des **Nabis** dans les institutions germaniques en étant notamment la commissaire de l'exposition « **Ausstellung Französischer Meister um 1900 (Schule von Gauguin)** » [Exposition de peintres français autour de 1900 (école de Gauguin)] à l'Institut français de Vienne (Palais Lobkowitz). En 1963, l'exposition intitulée « **Die Nabis und ihre Freunde** » [Les Nabis et leurs amis] à la Kunsthalle de Mannheim bénéficie de plusieurs prêts du MNAM à Paris. Ces deux manifestations éclairent d'un jour nouveau ces Nabis alors peu connus en Allemagne, ce dont Humbert bénéficiera plus personnellement avec, en 1967, la traduction en allemand de son livre sur le groupe.⁹ Ce rôle de passeuse française dans la reconnaissance des Nabis de part et d'autre du Rhin est étudiée en détails par **Annegret Kehrbaum**.

↗ 77

La revue *Regards croisés* souhaitant elle aussi faire œuvre de passeuse, ce numéro contient comme de coutume des **recensions de nouvelles publications allemandes et françaises** dans le domaine de l'histoire de l'art, de la littérature et de l'esthétique.

↗ 108

Nous remercions les autrices et les auteurs, ainsi que les traductrices Florence Rougerie et Caroline Gutberlet pour leurs traductions de l'allemand au français et du français à l'allemand et enfin Fritz Grögel pour la mise en forme graphique de l'ensemble de la revue. Nous remercions également Charlotte Foucher Zarmanian d'avoir accepté de co-diriger ce

numéro, ainsi que les petits-enfants d'Agnès Humbert, Armelle Sentilhes et Antoine Sabbagh, pour leur confiance dans sa réalisation. Que les institutions qui soutiennent financièrement et d'un point de vue logistique la revue soient également ici vivement remerciées : le Centre Allemand d'histoire de l'art à Paris, l'HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, le laboratoire ARCHE de l'Université de Strasbourg, l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte de l'Université Humboldt de Berlin et l'Université Friedrich Schiller de Jena.

- 1 Raphaël Meltz, Louise Moaty et Simon Roussin, *Des Vivants. Le réseau du musée de l'homme, 1940-42*, Strasbourg : Éditions 2024, 2021, p. 46.
- 2 Agnès Humbert, *Résistance. Tagebuch aus dem Widerstand 1940-1945*, Vienne : Bahoe Books, 2024 [Paris : Émile-Paul Frères, 1946]. Ingrid Schupetta et Justin Winkler en ont assuré la traduction.
- 3 Julien Blanc, *Au commencement de la Résistance. Du côté du Musée de l'Homme*, Paris : Seuil, 2010 (sa thèse a été soutenue à l'Université Lumière-Lyon II, le 10 décembre 2008).
- 4 Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'art*, n° 195, 2017-1, p. 63-69 ; *id.*, « Historiennes de l'art : Gabrielle Rosenthal, Clotilde Brière-Misme et Agnès Humbert », dans Neil Mc William et Michela Passini (dir.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950)*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2023. Charlotte Foucher Zarmanian a accepté d'être co-responsable de ce numéro de *Regards croisés*.
- 5 Agnès Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris : Éditions Sociales Internationales, 1936 [réédition remaniée publiée aux Éditions Hier et aujourd'hui en 1947].
- 6 Hubertus Kohle, « Fernand Légers *Les loisirs / Hommage à David* : eine Utopie des Volkes », dans *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag*, Heidelberg : arthistoricum.net-ART-Books, 2019, p. 65-76, URL : <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.486.c6883> [consulté le 27/09/2024].
- 7 Heinz Dehmel et Felix Billeter (éds.), « *ABC de la Peinture* » von Paul Sérusier. *Zur Kunsttheorie der Nabis und ihrer Rezeption in Deutschland*, Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag, 2016.
- 8 Comme elle le précise dans *Vu et entendu en Yougoslavie* paru aux Éditions des deux rives en 1950, « [elle] n'a jamais appartenu à aucun parti politique » mais « [son] éducation, [ses] goûts personnels ont fait d'elle une "femme de gauche" attachée à la Démocratie et à la Liberté. » (p. 9).
- 9 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche. 1888-1900*, Dresde : Verlag der Kunst, 1967 [Genève : Pierre Cailler, 1954] .

Editorial

Mit der Aufschrift »**Agnès Humbert. Musée des Arts et Traditions populaires**« auf einer Plakette an ihrem Spind im Musée national des Arts et Traditions populaires begegnet uns in **Des Vivants** zum ersten Mal der Name von Agnès Humbert. **Des Vivants** ist eine Graphic Novel, die das gleichnamige Widerstandsnetzwerk thematisiert und 2021 erschien.¹ Agnès Humbert (1894–1963) ist in Frankreich in erster Linie für ihr Engagement in der **Résistance** bekannt. Ihr Bericht **Notre Guerre**, den sie unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus Deutschland schrieb, hat sich im Laufe der Zeit als Referenz etabliert; er wurde kommentiert, ediert und neu aufgelegt und in zahlreiche Sprachen – Englisch, Portugiesisch, Katalanisch, Schwedisch, Rumänisch, Japanisch und seit kurzem auch Deutsch –² übersetzt. Seit den 2000er Jahren haben sich unsere Kenntnisse über diese ersten Widerstandsbewegungen gegen die deutsche Besatzung in Frankreich während des Zweiten Weltkriegs deutlich erweitert. In seiner Dissertation, die 2010 in Buchform erschien,³ beleuchtete etwa der Historiker **Julien Blanc** die Besonderheiten des **Netzwerks des Musée de l'Homme**, das Agnès Humbert ab Sommer 1940 mit aufbaute und das in Frankreich ein Symbol für den aufkeimenden Ungehorsam gegen die Besetzung Frankreichs durch die Nazis war.

Dieser heroische Teil im Leben Agnès Humberts ist also heute besser bekannt. Aber was weiß man über ihre Arbeit als Kunsthistorikerin und Museumsverantwortliche? Dieser Teil wurde ab den 1950er und 1960er Jahren in gewissem Maß von der Bedeutung überlagert, die ihrem Werdegang als Widerstandskämpferin eingeräumt wurde. Nur wenige Publikationen haben sich in den letzten Jahren in Frankreich mit ihrer Rolle im Museum und ihrer Arbeit als Kunsthistorikerin befasst.⁴

In Deutschland bleibt sie fast eine Unbekannte und taucht nur auf, wenn ihr Buch **Louis David, Peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste**⁵ in einem Text über **Léger**⁶ erwähnt wird oder es um die Rezeption der **Nabis** in Deutschland geht.⁷ Die Herausforderung dieser 14. Ausgabe der Zeitschrift *Regards croisés* besteht daher darin, das schriftliche Werk – Bücher, Aufsätze, Beiträge zu Ausstellungskatalogen – zu vergegenwärtigen und das Wirken einer engagierten Kunsthistorikerin im Museumsbereich und in der Gesellschaft neu zu bewerten, und zwar weit über die Kriegsjahre hinaus. Im Blick auf ihre künstlerischen, weltanschaulichen und methodischen *partis pris* sowie ihren kritischen und humanistischen Blick auf die Kunst kommt eine einzigartige Intellektuelle zum Vorschein, die die Grenzen ihres Fachs zu erweitern suchte und Hierarchien von wissenschaftlichen Themen hinterfragte.

In gewisser Weise könnte ihr Werdegang als roter Faden für die Schwankungen dienen, die das französische Kulturleben in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebte. Als Schülerin der kosmopolitischen und multidisziplinären **Académie Ranson** war sie zunächst Aquarellistin und Zeichnerin, bevor sie an der **École du Louvre** Kunstgeschichte studierte. In den 1930er Jahren beteiligte sie sich an antifaschistischen und linken Netzwerken,⁸ die ebenso ihr Engagement in der Gegenwart profilierten, wie sie ihr zugleich eine neue Sicht auf die Kunst der Vergangenheit ermöglichten. Im Jahr 1936, als zeitgleich in Frankreich der **Front populaire** entstand, erschien ihr Buch zu **Louis David** im Verlag Éditions internationales, und zwar in der Reihe »Problèmes«, die von Georges Friedmann, einem Soziologen mit dem Forschungsschwerpunkt »Arbeit«, verantwortet wurde. In dieser Ausgabe der *Regards croisés* untersucht Hubertus Kohle die überarbeitete Neuauflage des David-Buchs von 1947 und verortet Humberts marxistische Lesart von Davids Werk im Kontext der Nachkriegszeit. Parallel zu ihren regelmäßigen Beiträgen für die Arbeiter-Presse und ihrem Engagement in mehreren antifaschistischen Vereinigungen trug sie an der Seite von Georges Henri Rivière zum Aufbau des **Musée national des Arts et Traditions populaires** bei und verband diese Arbeit mit einem emanzipatorischen Bildungsanspruch an Museen. Die Idee und Beschaffenheit eines solchen Museums für die Arbeiterschicht

↗ 14

- ↗ 42 untersuchen **Charlotte Foucher Zarmanian** und **Marie Gispert** am Beispiel des **Musée national des Arts et Traditions populaires** der 1930er Jahre und des **Musée national d'Art moderne** der Nachkriegszeit. Hierbei wird deutlich, wie unerlässlich die Kenntnis dieser Anfänge ist, um Humberts spätere Entscheidungen und ihren Kampf für die französische **Résistance** zu verstehen – Entwicklungen, die dazu führten, dass sie Anfang 1942 nach ihrer Inhaftierung im Gefängnis Cherche-Midi nach Deutschland deportiert wurde. **Notre Guerre**, ein Zeugnis dieser schwierigen Zeit,
- ↗ 65 wird von **Aurélien d'Avout** und **Clément Sigalas** weniger in einer historischen als in einer literarischen Perspektive beleuchtet. Ihr Beitrag wird von einer hier erstmals veröffentlichten deutschen Übersetzung mehrerer ausgewählter Auszüge begleitet.

Auch im deutschsprachigen Raum ist Agnès Humbert eine Gestalt, die es wiederzuentdecken gilt. Es ist bekannt, dass sie ihre Deutschkenntnisse ihrer Mutter Mabel Wells Annie Rooke verdankte, einer gebildeten Frau englischer Herkunft, die mehrere Sprachen sprach, darunter auch die Sprache Goethes, und dass diese Sprachkenntnisse ihr wohl während ihrer Inhaftierung im **Gefängnis von Anrath** und im **Lager Krefeld** dabei halfen, manches zu verstehen. Nach dem Krieg sollte Agnès Humbert zwar die Hauptzeugin im **Anrath-Krefeld-Prozess** in Hamburg werden, aber zugleich ging sie dazu über, Vergangenes und Neues voneinander zu unterscheiden: Ab 1949 setzte sie sich für die Verbreitung der französischen **Kunst der Nabis** in deutschsprachigen Institutionen ein, indem sie unter anderem die »**Ausstellung französischer Meister um 1900 (Schule von Gauguin)**« im Wiener Institut Français (Palais Lobkowitz) kuratierte. Und 1963 erhielt die Ausstellung »**Die Nabis und ihre Freunde**« in der Kunsthalle Mannheim mehrere Leihgaben aus dem MNAM in Paris. Diese beiden Veranstaltungen warfen ein neues Licht auf die damals in Deutschland kaum bekannten Nabis, wovon Humbert persönlich profitierte, als 1967 ihr Buch

↗ 77 über diese Künstlergruppe ins Deutsche übersetzt wurde.⁹ **Annegret Kehrbäum** geht ausführlich auf Humberts Rolle bei der Anerkennung der Nabis diesseits und jenseits des Rheins ein.

Solche deutsch-französischen Brückenschläge kennzeichnen insgesamt das Profil der Zeitschrift *Regards croisés*. Wie gewohnt, enthält daher auch diese Ausgabe **Rezensionen deutscher und französischer Neuerscheinungen** aus den Bereichen Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft und Ästhetik.

↗ 108

Wir danken den Autorinnen und Autoren sowie den Übersetzerinnen Florence Rougerie und Caroline Gutberlet für ihre Übertragungen aus dem Deutschen ins Französische und aus dem Französischen ins Deutsche und außerdem Fritz Grögel für die grafische Gestaltung der gesamten Ausgabe. Ferner danken wir Charlotte Foucher Zarmanian für ihre Bereitschaft, diese Ausgabe mitherauszugeben, sowie den Enkeln von Agnès Humbert Armelle Sentilhes und Antoine Sabbagh für das Vertrauen, das sie in uns als Verantwortliche dieser Ausgabe gesetzt haben.

Den Institutionen, die *Regards croisés* finanziell und logistisch unterstützen, sei an dieser Stelle ebenfalls herzlich gedankt: dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris, dem HiCSA der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne, dem ARCHE-Labor der Universität Straßburg, dem Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin und der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

- 1 Raphaël Meltz, Louise Moaty und Simon Roussin, *Des Vivants. Le réseau du musée de l'homme, 1940–42*, Strasbourg: Éditions 2024, 2021, S. 46.
- 2 Agnès Humbert, *Résistance. Tagebuch aus dem Widerstand 1940–1945*, Wien: Bahoe Books, 2024 [Paris: Émile-Paul Frères, 1946]. Ingrid Schupetta und Justin Winkler haben die Übersetzung übernommen.
- 3 Julien Blanc, *Au commencement de la Résistance. Du côté du Musée de l'Homme*, Paris: Seuil, 2010 (die Dissertation wurde am 10. Dezember 2008 an der Universität Lumière-Lyon II verteidigt).
- 4 Charlotte Foucher Zarmanian, »Agnès Humbert, historienne de l'art«, *Revue de l'art*, Nr. 195, 2017–1, S. 63–69; id., »Historiennes de l'art: Gabrielle Rosenthal, Clotilde Brière-Misme et Agnès Humbert«, in Neil Mc William und Michela Passini (Hrsg.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890–1950)*, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2023. Charlotte Foucher Zarmanian hat sich dankenswerterweise dazu bereit erklärt, für diese Ausgabe von *Regards croisés* mitverantwortlich zu sein.

- 5 Agnès Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris: Éditions Sociales Internationales, 1936 [überarbeitete Neuauflage erschienen bei Éditions Hier et aujourd'hui, 1947].
- 6 Hubertus Kohle, »Fernand Légers *Les loisirs / Hommage à David*: eine Utopie des Volkes«, in *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag*, Heidelberg: arthistoricum.net-ART-Books, 2019, S. 65–76, URL: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.486.c6883> [abgerufen 27/09/2024].
- 7 Heinz Dehmel und Felix Billeter (Hrsg.), »ABC der Malerei« von Paul Sérusier. *Zur Kunsttheorie der Nabis und ihrer Rezeption in Deutschland*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2016.
- 8 Wie Humbert in *Vu et entendu en Yougoslavie* (Éditions des deux rives, 1950) klarstellt, »hat (sie) nie irgendeiner politischen Partei angehört«, sondern »(ihre) Bildung, (ihre) persönlichen Vorlieben haben sie zu einer "Linken" mit einer Bindung an die Demokratie und Freiheit werden lassen« (S. 9).
- 9 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche. 1888–1900*, Dresden: Verlag der Kunst, 1967 [Genf: Pierre Cailler, 1954].

Agnès Humbert

Dossier

HUBERTUS KOHLE

Der Künstler als Klassenkämpfer — Agnès Humberts Deutung der Kunst Jacques-Louis Davids¹

I

Hand aufs Herz: Wer kennt die französische Kunsthistorikerin Agnès Humbert? Auch unter Fachleuten, selbst unter Frankreich-Kunsthistoriker·innen, ist sie weitgehend unbekannt. Zwei Hauptgründe dürfte es dafür geben: Erstens sind kaum Kunsthistorikerinnen in das öffentliche Bewusstsein getreten, ob das nun an unzureichenden Kanonisierungsprozessen oder an der schlichten Tatsache liegt, dass Frauen über lange Zeit nicht studieren durften oder nicht zur Habilitation zugelassen wurden und es entsprechend wenige gegeben hat, die Wichtiges produziert haben.² Und zweitens wird auch das Bekenntnis zu einer marxistischen Weltanschauung nicht unbedingt dazu beigetragen haben, Humberts Bekanntheit zu steigern, schrieb sie doch viele ihrer Texte in einer Zeit des Kalten Krieges, als Derartiges in bürgerlichen Kreisen schon fast als Verrat galt – erst recht in einem (damals noch fast ausschließlich) schöngeistigen Fach wie der Kunstgeschichte. Eine Folge davon ist z. B., dass deutsche wissenschaftliche Bibliotheken Humberts Werke nicht eben intensiv gesammelt haben. Dabei sind manche der Arbeiten sogar ins Deutsche übersetzt worden, so etwa ihr Buch über die Nabis und das über die Geschichte der französischen Kunst von 1949.³ Auch hierfür gibt es wiederum Gründe, denn ersteres wurde in einem DDR-Verlag herausgegeben und letzteres entspricht in seinem Überblickscharakter eher einem Coffee-Table-Book. Es trug dazu bei, Humbert einen Ruf als Popularisiererin zu verschaffen, weniger als Wissenschaftlerin, eine Feststellung, die ebenfalls kaum ihr Renommee gesteigert hat, aber in gewisser Weise durchaus ihrem Selbstverständnis entsprach.⁴

II

Wenn schon nicht als Kunsthistorikerin, so ist Agnès Humbert doch als Widerstandskämpferin bekannt geworden, die mit ihrem nach dem Krieg herausgegebenen Tagebuch *Notre guerre* einen der anrührendsten und gleichzeitig aufschlussreichsten Berichte über das Leiden unter der deutschen Besatzung geliefert hat.⁵ Als Mitglied der Widerstandsgruppe »Musée de l'homme« folgte sie konsequent dem Antifaschismus der in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre dominierenden französischen Linken und orientierte sich am sowjetrussischen Vorbild. Dabei fühlte sie sich aber dem Totalitarismus-kritischen Marxismus der seit 1936 herrschenden französischen Volksfront-Regierung noch mehr verbunden. Auch ihre Hinwendung zum Titoismus Jugoslawiens nach dem Krieg deutet ihre relative ideologische Unabhängigkeit an.⁶

III

Agnès Humberts kunsthistorisches Agieren muss man ganz aus ihrem gesellschaftlichen Engagement heraus verstehen. Von Hause aus Malerin, die dem Zirkel der Nabis-Künstler verbunden war, über den sie später auch schrieb, arbeitete sie in den mittleren 30er Jahren für das Musée national des Arts et Traditions populaires. Im Zeichen der linken französischen Volksfront-Regierung begriff sie das Museum nicht als Ort der Vermittlung von Folklore, sondern als eine Sphäre, in der sich Kultur und Volkstümlichkeit begegneten und in der die Kunst als Ausdrucksform einer demokratisch verfassten Öffentlichkeit wirkte.⁷ Angeregt wurde sie darin von dem in Deutschland ebenfalls wenig bekannten Museumsreformer Georges Henri Rivière, der das Museum 1937 gegründet hatte.⁸ Über ihr Engagement im Museum hinaus betätigte sich Humbert schon in den 1930er Jahren kunsthistorisch und verfasste ein Buch über Jacques-Louis David, in dem sie programmatisch materialistisch-marxistisch argumentierte.⁹ David wurde hier zum emblematischen Künstler der französischen Linken. Eingebettet ist diese kunsthistorische Tätigkeit in ein intensives tagespolitisches Engagement, das Humbert mit kurzen Beiträgen in der sozialistischen Gewerkschaftszeitung *La vie ouvrière* und der vom Comité mondial contre la guerre et le fascisme herausgegebenen Zeitung *Clarté. Revue mensuelle d'information et de documentation politique* realisierte. Humbert berichtete hier u. a. über den Kampf der spanischen Republikaner gegen Franco, über die Diktatur Hitlers, über revolutionäre Feste und Heroen der französischen Aufklärung, über sowjetische Museen und über den britischen Frühsozialisten Robert Owen.

IV

In Frankreich hat eine marxistisch inspirierte Kunstgeschichte keine lange Tradition, allenfalls florierten hier Ansätze, die von den französischen Frühsozialisten inspiriert waren. International aber lässt sich vor allem im Gefolge der russischen Oktoberrevolution einiges finden, und es dürfte kein Zufall sein, dass gerade in den 1930er Jahren Methoden entwickelt wurden, die als Anregungen für Humberts Zugang fungieren konnten. Im Mittelpunkt stand dabei immer wieder die Geschichte des Bürgertums, die sich zum Lackmustest einer materialistischen Kunstgeschichtsschreibung mauserte. Nachdem Karl Marx und Friedrich Engels an der Geschichte und Theorie der Kunst wenig Interesse gezeigt und allenfalls Projekte entwickelt hatten, denen sie sich in dem Feld zuwenden wollten, konnten Vertreter wie Georgij Plechanow zur Kultur- und Kunstgeschichte Substanzielles beitragen.¹⁰ Schon 1912 veröffentlichte der russische Revolutionär Plechanow zur französischen Kunst des 18. Jahrhunderts und deutete den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus als Sieg von bürgerlichem Moralismus über aristokratische Libertinage, der in dem großen Umsturz von 1789 mündete. Hier habe David eine bedeutende Rolle gespielt, und Humbert erwähnte Plechanow auch in ihrem David-Buch.¹¹ Es ist aufschlussreich festzuhalten, dass diese Deutung in der heute vorherrschenden populären Rezeption der Kunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts noch immer dominiert.

Die bis heute relevanten Vertreter einer marxistisch inspirierten Kunstgeschichte aber veröffentlichten seit den 1920er Jahren. So etwa Frederick Antal, der mit seinem *Florentine Painting and its Social Background* später genau auf den bürgerlichen Hintergrund abhob und trotz vieler Einzelkritiken auch von den das Feld bestimmenden Kunst-

historikern durchaus Anerkennung erhielt.¹² Ansonsten aber widmete sich diese von der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung vielfach marginalisierte Herangehensweise in erster Linie einer Epoche, in der die Durchsetzung bürgerlicher Machtansprüche noch deutlicher zu greifen war: dem 18. Jahrhundert mit seinen (proto)revolutionären Bestrebungen zwischen Aufklärung und Kaiserreich. Antal selber schrieb über William Hogarth und damit den Prototypen des englischen Bürgermalers. Darüber hinaus arbeitete er über den Klassizismus und die Romantik Frankreichs, die er in kausalen Bezug zur Französischen Revolution stellte.¹³ Francis Klingender setzte sich nicht erst kurz nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Kunst im industriellen Zeitalter auseinander und beschritt schon mit diesem nicht auf künstlerische Immanenz setzenden Zuschnitt einen bis dahin eher ungewöhnlichen Weg.¹⁴ Mit seiner Beschränkung auf England fokussierte er das Mutterland der Industrialisierung und verstand die Künstler als Gradmesser des ökonomischen Entwicklungsstandes. Auch Arnold Hauser wählte einen soziologischen Ansatz zum Verständnis der Kunstgeschichte und schrieb mit seiner *Social History of Art* wenige Jahre nach Klingender einen zwar umstrittenen, aber überaus erfolgreichen kunsthistorischen Bestseller.¹⁵ Verbürgerlichung wurde hier mit Steigerung des realistischen Charakters von Kunst gleichgesetzt, eine Denkfigur, die dann vor allem in der DDR-Kunstgeschichtsschreibung erfolgreich war, aber auch tiefe Wurzeln im populären Verständnis von Kunst geschlagen hat.

Neben diesen Theoretikern und Historikern wird man aber wohl vor allem Max Raphael nennen müssen, dessen 1933 in französischer Sprache erschienene Essaysammlung *Proudhon, Marx, Picasso* Humbert in der Bibliographie ihres David-Buches nennt. Interessant für sie dürften vor allem seine Kritik an den utopischen Sozialisten gewesen sein, darüber hinaus seine Vorstellungen von der relativen Autonomie der wirtschaftlichen und kulturellen Sphären, die trotzdem dialektisch miteinander vermittelt sind. Eingeschlossen in diese Auffassung ist die These, dass der Unterbau auf den Überbau ein-, dass letzterer aber auch auf die sozialen Verhältnisse zurückwirkt. Humbert hätte kaum einen besseren künstlerischen Repräsentanten als David zur Illustration dieser Auffassung finden können.¹⁶

V

Es fällt nicht schwer, Agnès Humbert in diesem Kontext zu verorten. Konzentrieren will ich mich dabei auf die schon genannte größere Studie zu Jacques-Louis David, die Humbert im Rückgriff auf den 1936 erschienenen Erstling im Jahr 1947 veröffentlichte und mit der sie sich zwanglos in den chronologischen Rahmen der kurz genannten marxistischen Kunsthistoriker einordnen lässt, die interessanterweise zumeist aus einem englischen Umfeld stammten.¹⁷ Wenn hier im Untertitel vom »Maler und Konventsmitglied« die Rede ist, so ist schon das bezeichnend, wird doch das politische mit dem künstlerischen Engagement gleichgewichtet. Das ist nach dem Krieg umso bedeutender, als im Umkreis der großen David-Ausstellung 1948 im Rückgriff auf den Revolutionsmaler das gesellschaftliche Engagement des Künstlers als Befreier des Volkes und Gestalter der Gegenwart eingefordert wurde, eine Erwartung, der sich Humbert anschloss und auf die ich zurückkommen werde.¹⁸ Immerhin kann hier schon einmal festgehalten werden, dass damit eine Begründung für den ja doch erklärungsbedürftigen Sachverhalt gegeben ist,

nämlich dass Humbert erneut auf einen von ihr schon einmal thematisierten Künstler zurückkommt und einige zeitbezogene Hinweise einbaut.

Die Autorin redet nicht lange um den heißen Brei herum und formuliert gleich im zweiten Satz ihr Erkenntnisinteresse, das sie aus dem Vorkriegsbuch wieder aufnimmt: So möchte sie »untersuchen, inwieweit Ereignisse und materielle Bedingungen das Werk eines Künstlers beeinflussen« (»rechercher dans quelle mesure les événements, les conditions matérielles influent sur l'œuvre d'un artiste«).¹⁹ Darauf folgt ein berühmtes Marx-Zitat und der ein wenig eingeschnappte Verweis auf die markigen Kritiken, die diesem Ansatz zuteilwurden.²⁰ Das Einleitungskapitel zur Methode nutzt die Verfasserin für eine Generalabrechnung mit der geläufigen David-Interpretation, wenn nicht mit den gängigen kunstgeschichtlichen Ansätzen überhaupt, denen sie Anekdotenhaftigkeit und ein Kunstverständnis vorwirft, das allzu ausschließlich auf spirituelle Inhalte setze.

Humberts ausgesprochen lebendige Darstellung von Leben und Kunst Davids ist unverkennbar zweigeteilt. Auf der einen Seite steht der aufstrebende Revolutionär, der in dem Moment, als die Geschichte zu ihrer Erfüllung kam, sich der Gestaltung der neuen Wirklichkeit widmete, ohne deswegen seine Kunst in den Hintergrund zu rücken. Auf der anderen Seite der Verräter der Revolution, der sich, immerhin erst nach langem Zögern, in den Dienst Napoleons stellte, welcher von der französischen Linken entschieden kritischer gesehen wurde als vom Bürgertum. Der Gegensatz zieht sich bis in die Sprache hinein: erregt und vital im ersten Teil, beruhigt sie sich im zweiten. Eine Stelle ist hier symptomatisch, und an dieser Stelle greift die Verfasserin sogar ausnahmsweise einmal auf ihre eigene Gegenwart zurück: Anne-Louis Girodet-Triosons *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* (um 1800, Malmaison) verortet sie fest in der nachrevolutionären Konstellation. Es ist ein in den Augen Humberts von Napoleon geschätztes Werk, das mit seiner protoromantischen Tendenz auf Davids entschiedenem Missfallen stößt. Das aber hat bei Humbert nichts mit des Künstlers mangelnder Erneuerungsbereitschaft zu tun, sondern bestätigt ihre Neigung, in der Romantik gleichsam einen Ausdruck des *bourgeois* zu sehen, der über den *citoyen* obsiegt hat. »Man kann behaupten, dass Adolf Hitler dieses Gemälde sehr geschätzt hätte ...« (»On peut affirmer qu'Adolf Hitler aurait beaucoup prisé cette toile ...«),²¹ schreibt sie denkbar aggressiv und mit klarer Wendung gegen künstlerische Irrationalismen.

Wichtig für die Situierung des Malers in der von Humbert favorisierten materialistischen Perspektive ist seine sozialgeschichtliche Stellung innerhalb einer aufsteigenden bürgerlichen Familie.²² Sein Vater Maurice, ein Händler mit aristokratischen Ambitionen, erscheint fast schon als karrieristischer Streber, dessen Aufstieg wohl nur durch den frühen Tod in einem Duell gestoppt wurde, der aber in der Sicht Humberts offenbar bereits einen protorevolutionären Sinn für die Unterwanderung der Institutionen des Ancien Régime besaß.²³ Der Aufstiegs-Topos prägt dann auch Existenz und Befindlichkeit des Sohnes. Schon sein Patenonkel und Erzieher Michel-Jean Sedaine, Dramatiker und Diderot-Freund, hatte sich aus niedrigen Verhältnissen hochgearbeitet und war dann zu einem der erfolgreichsten Komödiendichter seiner Zeit geworden. Erste Schritte in der Malerei unternimmt Louis in der Académie de Saint Luc und damit der Konkurrenzinstitution zur königlich geförderten Académie Royale. Dass die mit ihren Vorgängerinstitutionen viel ältere Lukas-Akademie das Wohlwollen des Parlamentes erfährt, gibt

ihr einen nicht wirklich verdienten demokratischen Anstrich und weist voraus auf modernere Vorstellungen von Davids »pre-revolutionary radicalism«,²⁴ wenngleich Humbert diese Richtung nicht wirklich einschlägt. Dabei ist der frühe David vollständig unbeeinflusst von klassizistischen Neigungen, selbst dann noch, als er endlich nach langen vergeblichen Versuchen den Prix de Rome erringt. Eher schon bleibt er dem Umkreis des von Boucher geprägten Rokoko verhaftet, der es im Übrigen ablehnt, Davids Lehrer zu werden. Humbert versäumt aber nicht darauf hinzuweisen und durchaus ausführlich zu begründen, dass die ländlich-bukolischen Themen Bouchers nur vor dem Hintergrund des modischen Physiokratentums mit seiner Favorisierung der Landwirtschaft zu verstehen sind und verortet damit das Geschehen sozialgeschichtlich doch in einer Modernisierungslinie.

Dann aber das Erlebnis von Italien und Antike. In dem teleologisch geprägten Denken Humberts, das dem historischen Materialismus eigen ist, dient der Klassizismus des italienischen 17. Jahrhunderts dazu, den Maler David zu »entgiften«. ²⁵ Dies sieht die Verfasserin als Ergebnis der Entfernung von den beeinflussenden Zirkeln in Paris. Umgekehrt vermutet sie, dass eine Rückkehr in gewohnte, höfisch-aristokratische Umgebungen wie die in Neapel, wo David zusammen mit seinem Freund Quatremère de Quincy die Pompejanischen Ausgrabungen begleitete, auch dessen Malweise wieder rebarockisierte. ²⁶ So immerhin deutet sie das zu diesem Zeitpunkt geschaffene Porträt des Grafen Potocki, dem sie italienischen und antiken Einfluss abspricht. Wenn sie eine Bekanntschaft, ja Freundschaft mit Goya postuliert, dann erwähnt sie einen Künstler, der gewöhnlich als Antipode Davids wahrgenommen wird, auf jeden Fall als ein Vertreter von unumstrittener Modernität. ²⁷

Humbert ist aber vorsichtig genug, um nicht platte Kausalitätsverhältnisse von sozialem Geschehen und künstlerischer Reflexion zu postulieren. Die bis heute gängige Generalkritik am materialistisch-marxistischen Deutungsmodell hindert sie andererseits nicht daran, eine subtilere Beziehung von Basis und Überbau zu postulieren, darin eventuell Max Raphael folgend. Mit den neapolitanischen Ausgrabungen wird die Antike gleichsam vom Abstraktum zum Konkretum. ²⁸ Die Menschen des Altertums treten dem zeitgenössischen Betrachter auf einmal plastisch vor Augen, sie werden erfahrbar in ihrem Leben, ihren Gewohnheiten und Neigungen, damit auch nachahmbar. Der von ihnen gelebte Republikanismus wird damit zu einem greifbaren Vorbild und trifft im Bürger auf ein veränderungswilliges Publikum, das sich damit zum revolutionären Subjekt mauert. Nach seiner Rückkehr aus Rom macht sich David in den Augen Humberts auf, diesen historischen Moment künstlerisch sinnfällig werden zu lassen. Sie bemerkt, dass der Maler nicht in die Kreise zurückkehrt, denen er früher gehuldigt hatte, sondern mit seiner Hinwendung zu den Zirkeln um den zukünftigen Philippe Égalité die Fortschrittspartei als Gesprächspartner wählt. ²⁹ Der *Schwur der Horatier* (1784), sein neoklassizistisches Programmbild, das der *Directeur des bâtiments*, der Comte d'Angiviller unvorsichtigerweise für sein Programm historischer Bilder zur Hebung vaterländischer Gefühle akzeptiert hatte, erscheint damit als Ergebnis solcher intellektueller Einflüsse. Auch im politischen Sinn kommt es revolutionär *avant la lettre* daher, ohne Sensibilität und Sinnlichkeit, voll und ganz auf harte Rationalität geeicht, somit das Gegenteil von Girodets Napoleon-Schmeichelei, von der hier schon die Rede war. ³⁰ Selbst wenn wir ihre Deutungen heute

nicht mehr so voll und ganz akzeptieren wollen, erscheinen sie im Rahmen ihres David-Bildes doch von ausgesprochener Stringenz.

Den Kampf, den David kämpft, kämpft Humbert in ihrem Buch mit. Etwa dort, wo sie die reaktionäre Akademie geißelt, deren Auflösung der Maler mitbetreibt – was Humbert ausführlich beschreibt.³¹ Sie kämpft auch dort, wo sie sich mit Schärfe gegen ihre Kunsthistorikerkollegen wendet, die Davids revolutionäres Engagement mit einer Verlangsamung und Qualitätsminderung seiner künstlerischen Aktivitäten einhergehen sehen.³² Denn auch der Künstler als »pageant master of the republic«³³ (so der Titel eines fast gleichzeitig mit Humberts Studie erschienenen Buches) bleibt in ihren Augen ein großer Künstler, gerade insofern er der notwendige Ausdruck einer bestimmten historischen Situation ist, in der er sich dem Klassenkampf widmet.³⁴

Ganz anders dann der David der Napoleonischen Zeit. Topino-Lebrun, der seinem revolutionären Glauben treu blieb und an einem Attentat auf den Ersten Konsul beteiligt war, wurde 1801 hingerichtet, obwohl David schwache Bemühungen unternommen hatte, ihn zu retten. »Der David von 1801 ist nicht mehr der David von 1793! Der Adler ist gezähmt und schmückt den Hinterhof der Regierung.« (»Le David de 1801 n'est plus celui de 1793 ! Il est pleinement domestiqué: l'aigle est apprivoisé et orne la basse-cour gouvernementale.«)³⁵ Die engagierte Kunsthistorikerin ist hier richtiggehend verärgert über den nicht mehr engagierten Künstler und übergießt ihn mit Hohn und Spott. Wissenschaftlich mag das ein wenig unseriös sein, historisch aber nur allzu verständlich!

Die Kapitel zum napoleonischen und späten David sind geprägt von großer Distanz. Den schlimmsten Vorwurf, den Humbert ihrem einstigen Helden machen kann, ist, dass er sich nunmehr nur noch um sich selber kümmert, er, der einmal angetreten ist, das Ganze zu revolutionieren.³⁶ Antikenrezeption wird im Brüsseler Exil zur Persiflage, nachdem sie einmal Vehikel für die Neuorientierung der Gesellschaft gewesen war. Humberts Einstellung zum historisch Folgenden wird nur angedeutet, aber insgesamt scheint sie einen Niedergang zu erkennen.

Zur Rekapitulation: Meine These hier ist ja, dass Humbert nach dem selbst im Sieg desaströs endenden Zweiten Weltkrieg auf den *Künstler* große Hoffnungen setzte und daher ihre Beschäftigung mit einem Maler wieder aufnahm, der diese Erwartungen vielleicht erfüllen konnte. Angesichts der insgesamt negativen Bewertung des späten David wird man in dieser Hoffnung keine Naivität sehen können, aber doch immerhin eine Mahnung an die Zeitgenossen, bei dem Wiederaufbau der französischen Nachkriegsgesellschaft Gemeinschaftsgeist und Mut zur Erneuerung zu zeigen. Es wird an anderer Stelle zu zeigen sein, ob sie ihre Mahnung gehört fand, aber im Angesicht der allgemeinen historischen Entwicklung ist doch zu vermuten, dass sie sich in ihren Hoffnungen enttäuscht sah. Insbesondere die Schwächung der kommunistischen Partei Frankreichs seit den späteren 1940er Jahren dürfte dabei eine entscheidende Rolle gespielt haben.

- 1 Für technischen Beistand bedanke ich mich bei Ricarda Vollmer und Stefanie Schneider. Für inhaltliche Anregungen danke ich dem Redaktionskomitee und hier vor allem Marie Gispert und Charlotte Foucher Zarmanian.
- 2 Diese Ambivalenz hat sich auf Künstlerinnenseite auch in den umfangreichen Diskussionen aus Anlass von Linda Nochlins kanonisch gewordenem Aufsatz über »Why Have There Been no Great Woman Artists« aus dem Jahr 1971 in der Zeitschrift *ARTnews* gezeigt. Erste Fassung u. d. T. »Why Are There No Great Women Artists?« in Vivian Gornick und Barbara Moran, (Hg.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York: Basic Books, 1971, S. 344–366.
- 3 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888–1900*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967; Agnès Humbert, *Die französische Malerei von den Anfängen zum Impressionismus*, Saarbrücken: Minerva Verlag, 1949. Zu diesem Thema siehe den Text von Annegret Kehrbaum in dieser Ausgabe.
- 4 Zu Humbert vgl. die knappe, aber äußerst gut informierte Studie von Charlotte Foucher Zarmanian, »Agnès Humbert, historienne de l'art«, in: *Revue de l'Art*, Nr. 195, 2017, S. 63–69.
- 5 Agnès Humbert, *Notre guerre*, Paris: Éditions Émile-Paul Frères, 1946, zuletzt mit einem Vorwort von Antoine Sabbagh, Paris: Points, 2010. Zu diesem Buch siehe den Text von Aurélien d'Avout und Clément Sigalas und die deutsche Übersetzung einiger Ausschnitte in dieser Ausgabe.
- 6 Jean-Marie Domenach, »Un rocher bien placé«, in: *Esprit* 7, Nr. 228, Juli 1955, S. 1190–1192; id., »Sur une exclusion«, in: *Esprit* 4, Nr. 166, April 1950, S. 675–681.
- 7 Vgl. Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935–1938)*, Paris: CNRS Éditions, 1994. Zu diesem Thema siehe den Text von Charlotte Foucher Zarmanian und Marie Gispert in dieser Ausgabe.
- 8 Vgl. Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*, Reihe Internationale Hochschulschriften, Nr. 297, Münster/München/Berlin: Waxmann, 1999.
- 9 Agnès Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel: essai de critique marxiste*, Paris: Éditions Sociales Internationales, 1936. Erneut und in leicht veränderter Form als *Louis David: peintre et conventionnel*, Paris: Éditions hier et aujourd'hui, 1947; Humberts Ansatz lässt sich auch an ihrer Lektüre anderer Werke zur Epoche nachweisen. Vgl. etwa die Rezension des Buches von Milton Brown, *The Painting of the French Revolution*, New York: Critics Group, 1938: Agnès Humbert, »Milton W. Brown, The Painting of the French Revolution«, in: *Annales d'histoire sociale* 1, 1939, Nr. 4, S. 450–451.
- 10 Georgij Valentinovič Plechanow, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, Berlin: deb, Verlag Das Europ. Buch, 1975.
- 11 Georgij Valentinovič Plechanow, »Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Soziologie«, in: id., *Kunst und gesellschaftliches Leben*, op. cit., S. 153–186. Vgl. Humbert (wie Anm. 9), S. 73 (in der Erstausgabe von 1936 S. 60).
- 12 Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background – The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and Early XV Centuries*, London: Kegan Paul, 1948.
- 13 Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art*, posthum erschienen, London: Routledge & Kegan Paul, 1962; id., *Classicism and Romanticism, With Other Studies in Art History*, London: Routledge & Kegan Paul, 1966 (darin Wiederabdruck von Beiträgen aus den 1930er Jahren).
- 14 Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, London: Noel Carrington, 1947.
- 15 Arnold Hauser, *The Social History of Art and Literature*, London: Routledge & Kegan Paul, 2 Bde., 1951.
- 16 Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris: Éditions Excelsior, 1933.
- 17 Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947. Zur politisierenden Deutung Davids vor Humbert vgl. René Verbraeken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris: Leonce Laget, 1973, S. 128 ff. Hier ist auch Humbert genannt, S. 164, die im Anschluss an die Erwähnung im Rahmen der marxistischen Deutungen ihrer Zeitgenossen verortet wird.
- 18 Vgl. Hubertus Kohle, »Fernand Légers *Les loisirs / Hommage à David*. Eine Utopie des Volkes«, in: Ulrike Kern u. Marlen Schneider (Hg.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag*, Merzhausen/Heidelberg: ad picturam, 2019, S. 65–76.

- 19 Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947, S. 7.
- 20 Relativ zurückhaltend noch die Kritik bei Charles Lalo, »Agnès Humbert, *Louis David, Peintre et Conventionnel* [1936]«, in: *Annales sociologiques. Série E. Morphologie sociale, langage, technologie, esthétique*, Nr. 3/4, 1942, S. 118–120. In seinem Sarkasmus schon unangenehmer dann Roger Labrousse, »Agnès HUMBERT: Louis David, peintre et conventionnel essai de critique marxiste«, in: *Esprit* (1932–1939) 5, Nr. 53, 1. März 1937, S. 966–968. Es hat aber durchaus auch wohlwollende Kritiken des Buches gegeben, vgl. Jean Luc, »Socialisme et culture«, in: *Europe. Revue mensuelle*, Februar 1937, S. 247–260, vor allem S. 258 ff.
- 21 Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947, S. 53. Später wiederholt sich der Vergleich mit Blick auf den Kunstraub, S. 142.
- 22 Dazu und zum Folgenden Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947, S. 15–35.
- 23 Ibid., S. 17 f.
- 24 Thomas Crow, »The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-Revolutionary Radicalism in France«, in: *Art History* 1, 1978, Nr. 4, S. 424–471.
- 25 Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947, S. 43.
- 26 Ibid., S. 46.
- 27 Ibid., S. 43.
- 28 Ibid., S. 50 ff.
- 29 Ibid., S. 56 f.
- 30 Ibid., S. 67 f.
- 31 Ibid., S. 80 ff.
- 32 Ibid., S. 77 f.
- 33 David Lloyd Dowd, »Pageant Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution«, in: *University of Nebraska studies, New series*, Nr. 3, Juni 1948.
- 34 Von »lutte de classe« ist wörtlich die Rede (Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947, S. 88, und S. 96 wird ein »ennemi de classe« erwähnt).
- 35 Humbert, *Louis David: peintre et conventionnel*, op. cit., 1947, S. 126.
- 36 Ibid., S. 134.

HUBERTUS KOHLE — traduit par Florence Rougerie

L'artiste comme combattant de la lutte des classes — L'art de Jacques-Louis David selon Agnès Humbert¹

I

Soyons honnêtes : qui connaît l'historienne d'art française Agnès Humbert ? Même parmi les spécialistes, même parmi les historien·ne·s de l'art français·es, son nom reste largement inconnu. On peut principalement avancer deux raisons à cela : tout d'abord, seules de rares historiennes d'art sont entrées dans la conscience collective, que cela soit dû à un processus de consécration insuffisant ou que cela tienne au simple fait que, pendant longtemps, les femmes n'eurent pas accès aux études supérieures et encore moins au doctorat et qu'il y en ait en toute logique peu qui aient produit une œuvre de quelque importance.² Ensuite, l'adhésion à une philosophie marxiste n'a sans doute pas contribué à augmenter la notoriété d'Humbert, dans la mesure où nombre de ses textes furent rédigés pendant la Guerre Froide, à une époque où cela passait presque pour une trahison en soi dans les cercles bourgeois – *a fortiori* dans une discipline telle que l'histoire de l'art qui relevait alors presque encore exclusivement du domaine du beau et du sensible. Il en découle par exemple que les œuvres d'Humbert n'ont pas été intégrées de manière systématique aux collections des bibliothèques scientifiques allemandes. Pourtant, certains de ses travaux furent même traduits en allemand, comme par exemple, son livre sur les Nabis ainsi que celui de 1949 sur l'histoire de l'art français.³ Il y a également des raisons à cet état de fait, car le premier fut publié par une maison d'édition est-allemande et le second, dans son caractère synoptique, correspond plutôt à ce que l'on nomme en anglais un « coffee table book ». Ce dernier contribua à forger la réputation d'Humbert non pas tant comme scientifique, que comme vulgarisatrice, un constat qui n'a sans doute pas contribué à accroître sa renommée, mais qui coïncidait d'un certain point de vue parfaitement avec la façon dont elle se définissait elle-même.⁴

II

Si ce n'est pas en tant qu'historienne d'art, alors c'est bien en tant que résistante qu'Agnès Humbert s'est fait connaître, elle qui, dans son ouvrage *Notre guerre* publié après la Libération, livra l'un des témoignages les plus poignants et en même temps les plus parlants de la souffrance sous l'Occupation allemande.⁵ En tant que membre du groupe de résistance du « Musée de l'Homme », elle s'inscrivit en toute logique dans la ligne antifasciste qui dominait la gauche française dans la seconde moitié des années 1930 et prit le modèle soviétique en exemple. Elle se sentait toutefois plus liée encore au marxisme critique du totalitarisme auquel adhérait le gouvernement du Front populaire au pouvoir en France

depuis 1936. Cela témoigne, avec son ralliement au Titoïsme yougoslave après-guerre, de sa relative indépendance idéologique.⁶

III

Pour être compris, l'œuvre d'Agnès Humbert en histoire de l'art doit être replacé dans la continuité de son engagement dans la société. Peintre de formation très liée au cercle des Nabis sur lequel elle écrivit plus tard, elle travailla au milieu des années 1930 pour le Musée national des Arts et Traditions populaires. Sous les auspices du gouvernement de gauche du Front populaire, elle voyait dans le musée non un lieu de diffusion du folklore, mais une sphère dans laquelle le culturel et le populaire se rencontrent et où l'art agit comme forme d'expression d'un public constitué démocratiquement.⁷ Elle fut aiguillée dans cette direction par le réformateur des musées Georges Henri Rivière, qui fonda le musée en 1937 et qui, en Allemagne, est à peu près aussi peu connu qu'elle.⁸ Au-delà de son engagement au musée, Humbert œuvrait déjà en 1930 en histoire de l'art et écrivit un livre sur Jacques-Louis David, dans lequel elle développe un argumentaire programmatique d'obédience matérialiste et marxiste.⁹ Elle y fait de David l'artiste emblématique de la gauche française. Cette activité d'historienne d'art prend place dans une intense implication dans les enjeux politiques de son temps qu'Humbert manifeste dans de courtes contributions à la revue syndicale socialiste *La Vie ouvrière* ainsi qu'au journal *Clarté. Revue mensuelle d'information et de documentation politiques*, publié par le Comité mondial contre la guerre et le fascisme. Humbert y relate entre autres la lutte des Républicains espagnols contre Franco, elle y parle de la dictature d'Hitler, des fêtes révolutionnaires et des héros des Lumières, des musées soviétiques et du pionnier socialiste britannique Robert Owen.

IV

En France, il n'existe pas de longue tradition d'une histoire de l'art d'inspiration marxiste, tout au plus observe-t-on ici et là l'émergence d'essais inspirés par les socialistes de la première heure. Sur le plan international en revanche, on recense quelques expériences avant tout dans le sillage de la révolution d'Octobre, et ce n'est sans doute pas un hasard si les méthodes qui purent fonctionner comme des sources d'inspiration pour l'approche d'Humbert furent développées justement dans les années 1930. L'histoire de la bourgeoisie, qui tend à devenir une sorte de révélateur d'une histoire de l'art matérialiste, est systématiquement placée au cœur de celles-ci. Après que Karl Marx et Friedrich Engels avaient montré peu d'intérêt pour l'histoire et la théorie de l'art, ayant tout au plus esquissé des projets auxquels ils voulaient se consacrer dans ce domaine, des représentants tels que Georgij Plechanov purent fournir une contribution substantielle à l'histoire de l'art et de la culture.¹⁰ Dès 1912, le révolutionnaire russe Plechanov publia un ouvrage sur l'art français du XVIII^e siècle dans lequel il interpréta le passage du rococo au classicisme comme une victoire du moralisme bourgeois sur le libertinage aristocratique qui aboutit au grand bouleversement de 1789. David y aurait joué un rôle significatif et il est bien fait mention de Plechanov dans le livre d'Humbert sur David.¹¹ Il est tout à fait intéressant de noter que c'est encore aujourd'hui cette interprétation qui prévaut dans la réception populaire dominante de l'art français du XVIII^e siècle.

Les tenants d'une histoire de l'art d'inspiration marxiste ayant imprimé leur marque jusqu'à aujourd'hui publièrent en revanche à partir des années 1920. C'est par exemple le cas de Frederick Antal, qui, avec son *Florentine Painting and its Social Background*, mit précisément l'accent sur le contexte bourgeois et qui, malgré de nombreuses critiques ponctuelles, obtint sans conteste la reconnaissance des historiens d'art déterminants pour le domaine.¹² Mais pour le reste, cette approche à maints égards marginalisée par l'histoire de l'art officielle fut appliquée en première ligne à une époque durant laquelle la prétention de la bourgeoisie à prendre le pouvoir s'exprima de manière plus palpable encore, à savoir au XVIII^e siècle avec ses aspirations (proto)révolutionnaires entre Lumières et Empire. Antal lui-même écrivit sur William Hogarth et sur le prototype du peintre bourgeois anglais. Il travailla en outre sur le classicisme et le romantisme en France, établissant un lien de causalité avec la Révolution française.¹³ Francis Klingender n'attendit pas la fin de la Seconde Guerre mondiale pour s'intéresser à l'art de l'époque industrielle et avec cette approche ne misant pas sur l'immanence artistique, il s'engageait déjà dans une voie plutôt inhabituelle jusque-là.¹⁴ En se limitant à l'Angleterre, il se focalisa sur le berceau de l'industrialisation et comprit l'artiste comme l'étalon du développement économique. Arnold Hauser choisit lui aussi une approche sociologique pour appréhender l'histoire de l'art et écrivit, peu de temps après Klingender, avec sa *Social History of Art* un ouvrage certes contesté, mais indéniable bestseller de l'histoire de l'art.¹⁵ L'embourgeoisement y était mis en équivalence avec l'augmentation du caractère réaliste de l'art, un motif de pensée qui connut un certain succès avant tout dans l'histoire de l'art en RDA, mais qui s'enracina aussi profondément dans la compréhension populaire de l'art.

Outre ces théoriciens et historiens d'art, on ne peut omettre de nommer Max Raphael, dont le recueil d'essais paru en 1933 en langue française sur *Proudhon, Marx, Picasso* apparaît dans la bibliographie du livre d'Humbert sur David. Ce qui a sans doute intéressé Humbert, c'est avant tout sa critique des socialistes utopistes, ainsi que sa représentation d'une autonomie relative des sphères culturelle et économique toutefois liées de manière dialectique. Cette conception inclut la thèse selon laquelle le soubassement agit sur la superstructure, mais également que cette dernière a un effet rétroactif sur les rapports sociaux. Humbert n'aurait pu trouver de meilleur représentant artistique que David pour illustrer cette conception.¹⁶

V

Il est aisé de situer Agnès Humbert dans ce contexte. Concentrons-nous sur l'étude d'une certaine envergure de Jacques-Louis David précédemment citée qu'Humbert publia en 1947 en puisant dans la précédente publication de 1936. Ce texte permet de la classer sans aucun mal dans le cadre chronologique des historiens d'art d'obédience marxiste auxquels il a été fait brièvement allusion et qui – point intéressant – appartiennent pour la plupart à un contexte anglophone.¹⁷ Le fait qu'il soit question dès le sous-titre de « peintre et conventionnel », est déjà signifiant en soi, dans la mesure où l'engagement politique y est mis sur un pied d'égalité avec l'engagement artistique. C'est d'autant plus révélateur après la guerre que, dans le contexte de la grande rétrospective de 1948 consacrée à David en tant que peintre de la Révolution, on attendait de l'artiste qu'il s'engageât dans la société comme libérateur du peuple et créateur du temps présent, une attente à laquelle

souscrivait également Humbert et sur laquelle je reviendrai.¹⁸ Quoi qu'il en soit, cela fournit une piste à explorer pour comprendre pourquoi Humbert se saisit à nouveau d'un artiste qu'elle a déjà étudié tout en l'associant à l'évocation du contexte contemporain.

L'auteure ne tourne pas longtemps autour du pot et formule dès la deuxième phrase son objectif en termes de connaissance, empruntée à son livre d'avant-guerre : elle affirme ainsi vouloir « rechercher dans quelle mesure les événements, les conditions matérielles influent sur l'œuvre d'un artiste ».¹⁹ Cette affirmation est suivie d'une célèbre citation de Marx et d'une référence quelque peu sarcastique aux critiques acerbes dont cette approche fut la cible.²⁰ L'auteure profite du chapitre d'introduction à la méthode qu'elle emploie pour régler ses comptes avec l'interprétation communément admise de David, si ce n'est avec les essais conventionnels d'histoire de l'art en général, auxquels elle reproche leur caractère anecdotique et une compréhension de l'art misant de manière trop exclusive sur des contenus spirituels.

La représentation très vivante que donne Humbert de la vie et de l'art de David est indéniablement divisée en deux. D'une part, on a l'aspirant révolutionnaire qui, au moment où l'Histoire se réalise, se consacre à la création de la nouvelle réalité, sans pour autant laisser son art à l'arrière-plan. D'autre part, le traître à la Révolution qui, après bien des hésitations, se mit au service de Napoléon, ce dernier étant perçu de manière bien plus critique par la gauche française que par la bourgeoisie. Ce contraste infuse jusqu'à la langue qu'elle emploie : nerveuse et vive dans la première partie, celle-ci s'apaise dans la seconde. Un passage est parlant de ce point de vue, et à cet endroit l'auteure fait exceptionnellement allusion à son propre présent : elle ancre l'*Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* (vers 1800, Malmaison) d'Anne-Louis Girodet-Trioson dans une constellation post-révolutionnaire. C'est selon Humbert l'une des œuvres appréciées par Napoléon qui, en raison de sa tendance proto-romantique, déplaît franchement à David. Cela n'a pourtant pour Humbert rien à voir avec un manque d'ouverture à l'innovation chez l'artiste, mais confirme sa tendance à identifier le romantisme comme une expression de la victoire du bourgeois sur le citoyen. « On peut affirmer qu'Adolf Hitler aurait beaucoup prisé cette toile ... »,²¹ écrit-elle de la manière la plus agressive qui soit et en s'inscrivant en faux contre les irrationalismes artistiques.

Ce qui joue un rôle considérable pour le positionnement du peintre dans la perspective matérialiste que privilégie Humbert, c'est sa position socio-historique dans une famille bourgeoise en pleine ascension.²² Son père Maurice, un marchand aux ambitions aristocratiques, est presque présenté comme un arriviste carriériste, dont l'ascension n'est arrêtée que par son décès prématuré lors d'un duel et qui, selon Humbert, possédait cependant déjà un sens proto-révolutionnaire pour l'infiltration des institutions d'Ancien Régime.²³ Le *topos* de l'ascension sociale laisse également son empreinte sur la biographie et l'état d'esprit du fils. Michel-Jean Sedaine, son parrain et précepteur, dramaturge et ami de Diderot, avait lui aussi déjà su s'extraire de conditions modestes pour devenir l'un des auteurs comiques les plus reconnus de son temps. David fait ses premiers pas dans la peinture à l'Académie de Saint-Luc qui est aussi l'institution concurrente de l'Académie Royale jouissant des subsides de la Couronne. Plus ancienne que cette dernière, comme d'autres qui l'ont précédée, l'Académie de Saint-Luc bénéficie de la bienveillance du Parlement. Cela lui vaut une réputation démocratique pas tout à fait méritée et annonce

les représentations plus modernes du « radicalisme pré-révolutionnaire »²⁴ de David, même si Humbert ne s'engage pas vraiment dans cette direction. Le jeune David ne subit aucune influence du classicisme, même lorsqu'après de nombreuses tentatives infructueuses il décroche le Prix de Rome. Il reste bien plus dans l'orbite du rococo forgé par Boucher, qui refuse du reste de le prendre comme élève. Humbert ne manque pas l'occasion de le rappeler et d'explicitier que les thèmes bucoliques et champêtres de Boucher ne peuvent être compris que si on les met en relation avec le contexte de la physiocratie et son penchant à la mode pour l'agriculture. Elle situe ainsi tout de même les faits dans une ligne de modernisation d'un point de vue socio-historique.

Puis vient l'expérience de l'Italie et de l'Antiquité. Dans la pensée d'Humbert, fortement marquée par une visée téléologique propre au matérialisme historique, le classicisme du XVII^e siècle italien « désintoxique »²⁵ le peintre David. L'auteure voit cela comme le résultat de l'éloignement des milieux influents à Paris. À l'inverse, elle fait l'hypothèse que le retour dans des environnements familiers, aristocratiques et de cour, comme à Naples où David, en compagnie de son ami Quatremère de Quincy, assiste aux fouilles de Pompéi, re-baroque sa manière de peindre.²⁶ C'est du moins ainsi qu'elle interprète le portrait du comte Potocki réalisé à cette période, dans lequel elle ne reconnaît aucune influence italienne ni antique. Lorsqu'elle suppose que David fait la connaissance de Goya, voire noue une amitié avec lui, elle évoque alors un artiste habituellement perçu comme étant aux antipodes de David, dans tous les cas comme représentant d'une indiscutable modernité.²⁷

Humbert est toutefois assez prudente pour ne pas postuler de simples rapports de causalité entre les faits sociaux et la réflexion artistique. La critique générale qui a encore cours aujourd'hui à l'encontre du modèle d'interprétation matérialiste-marxiste ne l'empêche par ailleurs pas du tout de postuler une relation plus subtile entre la base et la superstructure, suivant en cela éventuellement Max Raphael. Avec les fouilles napolitaines, c'est l'Antiquité qui passe de l'abstrait au concret.²⁸ Les hommes de l'Antiquité s'incarnent plastiquement sous les yeux du spectateur contemporain, il devient possible d'en faire l'expérience sensible dans leur vie quotidienne, leurs habitudes et leurs préférences, et ainsi de les imiter. Le républicanisme vécu par eux devient un modèle tangible et rencontre dans la figure du bourgeois un public désireux de changement, qui se transforme alors en sujet révolutionnaire. Après son retour de Rome, David se prépare aux yeux d'Humbert à concrétiser ce moment historique dans sa production artistique. Elle remarque que le peintre ne retourne pas dans les cercles auxquels il avait précédemment adhéré, mais qu'il choisit comme interlocuteur le parti progressiste en se tournant vers l'entourage de celui qui deviendra Philippe Égalité.²⁹ Le *Serment des Horaces* (1784), son œuvre néo-classique programmatique, que le Comte d'Angiviller, Directeur des Bâtiments du roi, avait imprudemment intégré à son programme de tableaux historiques dans le but d'éveiller les sentiments patriotiques, apparaît ainsi comme le résultat de telles influences intellectuelles. Il se présente comme un tableau révolutionnaire avant la lettre également au sens politique, sans sensibilité ni sensualité, ayant pour seul et unique objectif la rationalité pure et dure, aux antipodes de la flatterie de Girodet à l'égard de Napoléon précédemment évoquée.³⁰ Même si les interprétations d'Humbert ne peuvent être aujourd'hui admises de manière pleine et entière, elles apparaissent dans le cadre de son portrait de David comme très cohérentes.

La bataille que livre David, Humbert la livre également dans son ouvrage. Par exemple, là où elle fustige l'Académie réactionnaire, l'artiste œuvre à sa dissolution, ce qu'Humbert décrit de manière très détaillée.³¹ Elle combat également lorsqu'elle s'en prend d'une plume acérée à ses collègues historiens d'art, qui estiment que l'engagement révolutionnaire de David se traduit par un ralentissement et une diminution de la qualité de ses activités artistiques.³² Car l'artiste même en tant que « pageant master of the republic »³³ (selon le titre d'un livre paru de manière presque simultanée avec l'étude d'Humbert) reste à ses yeux un grand artiste, justement dans la mesure où il est l'expression nécessaire d'une situation historique précise, dans laquelle il se consacre à la lutte des classes.³⁴

Il en va tout autrement du David de l'époque napoléonienne. Topino-Lebrun qui reste fidèle à sa foi révolutionnaire et qui avait pris part à un attentat contre le Premier Consul, fut exécuté en 1801, bien que David ait entrepris, même mollement, de le sauver. « Le David de 1801 n'est plus celui de 1793 ! Il est pleinement domestiqué : l'aigle est appri-voisé et orne la basse-cour gouvernementale. »³⁵ L'historienne d'art engagée est ici réellement fâchée contre l'artiste qui s'est désengagé et l'agonit de son mépris et de ses sarcasmes. Cela peut sembler peu sérieux d'un point de vue scientifique, mais on ne le comprend que trop bien d'un point de vue historique !

Les chapitres au sujet du David napoléonien et du David tardif sont marqués par une grande prise de distance. Le pire reproche qu'Humbert puisse faire à son héros d'autrefois, est qu'il ne s'occupe plus que de lui-même, lui qui avait formé le projet de tout révolutionner.³⁶ La réception de l'Antiquité tourne dans son exil à Bruxelles au persiflage, après avoir été auparavant considérée comme véhicule pour la nouvelle orientation de la société. La position d'Humbert par rapport aux événements historiques à venir n'est que brièvement évoquée, mais, dans l'ensemble, elle semble reconnaître qu'il s'agit d'un déclin.

Si l'on récapitule : ma thèse est ici qu'Humbert, après la fin de la Seconde Guerre mondiale qui s'est avérée désastreuse malgré la victoire, plaça de grandes espérances en la figure de l'*artiste* et c'est pourquoi elle se pencha à nouveau sur un peintre qu'elle avait déjà étudié, et qui aurait peut-être pu répondre à cette attente. Au regard de la réception dans l'ensemble négative du David tardif, on ne pourra pas taxer cet espoir de naïveté, mais on peut cependant y voir une mise en garde adressée à ses contemporains, une exhortation à faire preuve d'un esprit de communauté et d'un courage du renouveau lors de la reconstruction de la société française d'après-guerre. Il faudra montrer ailleurs si son appel a été entendu, mais au vu de l'évolution historique générale, on peut supposer que ses espoirs ont été déçus. L'affaiblissement du Parti communiste français depuis la fin des années 1940 a sans doute particulièrement contribué à cette déception.

1 Je remercie Ricarda Vollmer et Stefanie Schneider pour leur aide technique. Je remercie le comité de rédaction de la revue et surtout Marie Gispert et Charlotte Foucher Zarmanian pour les suggestions stimulantes sur le plan du contenu lors de nos échanges par mail, ainsi que pour les références bibliographiques fournies par Charlotte, qui est aussi co-responsable de la publication de ce numéro.

2 Cette ambivalence s'est montrée également du côté des artistes femmes à travers les discussions très nourries suscitées par l'essai devenu canonique de Linda Nochlin « Why Have There Been no Great Woman Artists » publié en 1971 dans la revue *ARTnews*. Première version sous le titre « Why Are There No Great Women Artists ? », dans Vivian Gornick et Barbara Moran (éds.), *Woman in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, New York : Basic Books, 1971, p. 344-366.

- 3 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, Dresde : VEB Verlag der Kunst, 1967 ; Agnès Humbert, *Die französische Malerei von den Anfängen zum Impressionismus*, Sarrebruck : Minerva Verlag, 1949. Voir à ce sujet le texte d'Annegret Kehrbaum dans ce numéro.
- 4 À propos d'Humbert, voir l'étude brève mais extrêmement bien documentée de Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'Art*, no. 195, 2017, p. 63-69.
- 5 Agnès Humbert, *Notre guerre*, Paris : Éditions Émile-Paul Frères, 1946, plus récemment avec une préface d'Antoine Sabbagh, Paris : Points, 2010. Au sujet de ce livre, voir le texte d'Aurélien d'Avout et Clément Sigalas dans ce numéro ; on trouvera la traduction allemande de quelques passages dans ce numéro.
- 6 Jean-Marie Domenach, « Un rocher bien placé », *Esprit*, 7, no. 228, juillet 1955, p. 1190-1192 ; *id.*, « Sur une exclusion », *Esprit*, 4, no. 166, avril 1950, p. 675-681.
- 7 Voir Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935-1938)*, Paris : CNRS Éditions, 1994. À ce sujet, voir le texte de Charlotte Foucher Zarmanian et Marie Gispert dans ce numéro.
- 8 Voir Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*, no. 297, Munster/Munich/Berlin : Waxmann, Coll. Internationale Hochschulschriften, 1999.
- 9 Agnès Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris : Éditions Sociales Internationales, 1936. Texte réédité sous une forme légèrement modifiée sous le titre *Louis David : peintre et conventionnel*, Paris : Éditions hier et aujourd'hui, 1947 ; l'approche d'Humbert peut être identifiée comme bien de son époque si l'on en croit la lecture qu'elle fait d'autres œuvres. Voir par exemple la recension du livre de Milton Brown, *The Painting of the French Revolution*, New York : Critics Group, 1938 : Agnès Humbert, « Milton W. Brown, The Painting of the French Revolution », *Annales d'histoire sociale*, 1, no. 4, 1939, p. 450-451.
- 10 Georgij Valentinovič Plechanow, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, Berlin : deb, Verlag Das Europ. Buch, 1975.
- 11 Georgij Valentinovič Plechanow, « Die französische dramatische Literatur und die französische Malerei des 18. Jahrhunderts vom Standpunkt der Soziologie », dans *id.*, *Kunst und gesellschaftliches Leben*, *op. cit.*, p. 153-186. Voir Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, p. 73 (dans la première édition de 1936, p. 60).
- 12 Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background – The Bourgeois Republic Before Cosimo de' Medici's Advent to Power : XIV and Early XV Centuries*, Londres : Kegan Paul, 1948.
- 13 Frederick Antal, *Hogarth and His Place in European Art*, paru à titre posthume, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1962 ; *id.*, *Classicism and Romanticism, With Other Studies in Art History*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966 (on y trouve la réimpression de contributions des années 1930).
- 14 Francis D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Londres : Noel Carrington, 1947.
- 15 Arnold Hauser, *The Social History of Art and Literature*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 2 tomes, 1951.
- 16 Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso*, Paris : Éditions Excelsior, 1933.
- 17 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947. À propos de l'interprétation à tendance politique de David avant Humbert, voir René Verbraeken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris : Leonce Laget, 1973, p. 128 et suiv. Il y est fait mention également d'Humbert, p. 164, qui suite à cette citation, se voit située dans le cadre des interprétations marxistes de ses contemporains.
- 18 Voir Hubertus Kohle, « Fernand Légers *Les loisirs / Hommage à David*. Eine Utopie des Volkes », dans Ulrike Kern et Marlen Schneider (éds.), *Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag*, Merzhausen/Heidelberg : ad picturam, 2019, p. 65-76.
- 19 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 7.
- 20 La critique est encore relativement mesurée chez Charles Lalo, « Agnès Humbert, *Louis David, Peintre et Conventionnel* [1936] », *Annales sociologiques. Série E. Morphologie sociale, langage, technologie, esthétique*, no. 3/4, 1942, p. 118-120. Puis on trouve, sur un ton nettement moins amène, le sarcasme d'un Roger Labrousse, « Agnès HUMBERT : Louis David, peintre et conventionnel essai de critique marxiste », *Esprit* (1932-1939), 5, no. 53, 1^{er} mars 1937, p. 966-968. Mais il y a eu des critiques tout à fait bienveillantes du livre, voir Jean Luc, « Socialisme et culture », *Europe. Revue mensuelle*, février 1937, p. 247-260, en particulier p. 258 et suiv.
- 21 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 53. Elle renouvelle plus tard la comparaison, en pensant au pillage d'œuvres d'art, p. 142.

- 22 À ce propos et sur ce qui suit Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 15-35.
- 23 *Ibid.*, p. 17 et suiv.
- 24 Thomas Crow, « The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-Revolutionary Radicalism in France », *Art History*, 1, no. 4, 1978, p. 424-471.
- 25 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 43.
- 26 *Ibid.*, p. 46.
- 27 *Ibid.*, p. 43.
- 28 *Ibid.*, p. 50 et suiv.
- 29 *Ibid.*, p. 56 et suiv.
- 30 *Ibid.*, p. 67 et suiv.
- 31 *Ibid.*, p. 80 et suiv.
- 32 *Ibid.*, p. 77 et suiv.
- 33 David Lloyd Dowd, « Pageant Master of the Republic : Jacques-Louis David and the French Revolution », *University of Nebraska studies*, New series, no. 3, juin 1948.
- 34 Il est explicitement question de « lutte de classe » (Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 88, et il est fait mention d'un « ennemi de classe », p. 96).
- 35 Humbert, *Louis David : peintre et conventionnel*, *op. cit.*, 1947, p. 126.
- 36 *Ibid.*, p. 134.

CHARLOTTE FOUCHER ZARMANIAN & MARIE GISPERT

Bâtir un musée populaire selon Agnès Humbert

« Avant tout, surtout en France, il ne faut pas prendre les travailleurs de front et leur indiquer brutalement, à l'aide de conférences et de manuels, comment égayer leur vie, comment orner leurs loisirs. Le premier pas à faire est de faciliter réellement, et non théoriquement, l'accès de la culture aux masses laborieuses. »¹

L'exigence didactique vis-à-vis du public populaire défendue par Agnès Humbert s'entend d'abord au regard de sa participation à plusieurs réseaux d'obédience communiste, dans lesquels elle commence à prendre part avant son rattachement au Musée national des Arts et des Traditions populaires (MNATP). Son amitié avec Georges Friedmann (1902-1977), sociologue du travail, proche des milieux marxistes, soviétiques et communistes, structure en profondeur ses formes d'engagements dans les années 1930. En 1934, Friedmann et l'auteur et critique d'art Jean Cassou – qui deviendra conservateur – font partie des nombreux signataires du manifeste en soutien aux travailleurs, fondant l'acte de naissance du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes qu'Agnès Humbert rejoint ensuite.² Les actions de ces trois personnalités, camarades de pensée et de lutte, se structurent et se croisent étroitement durant cette période d'avant-guerre, un court mais fécond moment dont le Front populaire forme l'aboutissement emblématique.³ Se replonger dans ce contexte spécifique est essentiel pour mieux comprendre non seulement dans quelles circonstances, et pour quelles raisons, Agnès Humbert intègre le MNATP et s'engage ensuite dans la Résistance, mais aussi comment ces premières convictions ont continué de porter son action après la guerre.

Agnès Humbert, le musée et l'Éducation populaire avant-guerre

Quand Georges Friedmann, aux alentours de 1936 – c'est-à-dire l'année où il publie sur fond marxiste *La crise du progrès* –,⁴ accueille le *David* d'Humbert dans la collection « Problèmes » qu'il dirige aux Éditions sociales internationales,⁵ le sociologue et l'historienne de l'art se rejoignent sur l'importance de prendre en compte l'environnement social, culturel, technique et politique dans lequel l'humain évolue et qui le conditionne. Dans ces années 1930, Friedmann voyage en URSS, appartenant à cette génération intellectuelle qui entretient et relaie en France le mythe soviétique⁶ (dont il se distanciera ensuite). Membre du Cercle de la Russie neuve en 1932-1933, il propose en 1936 le nom d'Agnès Humbert pour le remplacer au poste de secrétaire de la Commission scientifique de l'organisme, renommée Association pour l'étude de la culture soviétique, tout en continuant à siéger dans son comité directeur.⁷ Alors que ces milieux communistes conduisent un mouvement d'ampleur en faveur de l'éducation prolétarienne qui se cristallise notamment dans

l'Université Ouvrière fondée en 1932, le début du Front populaire en 1936 est aussi le moment où l'extrême-gauche abandonne l'idée d'une contre-culture du prolétariat pour défendre une culture unitaire et patrimoniale accessible à tous.⁸

L'intérêt d'Humbert pour l'éducation du peuple et, partant, pour la popularisation du musée correspond également à une tendance forte des musées durant l'entre-deux-guerres. Cette tendance, qui anticipe les années 1930 – la revue *Mouseion* est publiée à partir de 1927 par l'Office International des Musées fondé l'année précédente –, contribue à l'idée que le musée doit cesser de ne s'adresser qu'à quelques-uns.⁹ L'exposition Van Gogh organisée par René Huyghe lors de l'Exposition universelle de 1937 marque un jalon essentiel dont Humbert semble immédiatement prendre la mesure. Le jeune conservateur du Louvre propose en effet un accrochage novateur qui réunit œuvres originales, reproductions et appareil documentaire. La dernière salle surtout, la salle 4, présente pour la première fois des panneaux reconstituant les voyages de l'artiste, les principaux thèmes de son œuvre ou le processus de création d'un tableau.¹⁰ « Salle annexe », précise Huyghe qui, tout en appelant à l'ouverture du musée au plus grand nombre, reste prudent : « la conduite à suivre est délicate : d'une part, il importe de ne point troubler par une pédagogie intempestive la contemplation pour laquelle [...] l'œuvre d'art a été conçue et exécutée ; d'autre part, il faut fournir à ceux qui l'ignorent les moyens d'y parvenir et à ceux qui en sont incapables, un motif d'intérêt et d'admiration qui soit à leur portée. »¹¹ Dans l'article qu'elle écrit après avoir rencontré Huyghe, et juste avant le vernissage, Humbert est beaucoup moins nuancée dans ses conclusions et s'enthousiasme pour cette exposition qui « doit bousculer toutes nos conceptions muséographiques » :

« Il est certain que cette exposition marque un point capital dans l'histoire de la Muséographie française. Après le 20 mai [date d'ouverture de l'exposition], on ne pourra plus jamais supporter de voir des tableaux accrochés dans un musée selon de vagues lois d'esthétique plus ou moins abstraites, telles qu'assemblages de taches de couleur, alternances de formes et panneaux plus ou moins heureusement composés. Qu'on se le dise le plus sérieusement du monde : le temps des expositions présentées de cette manière est révolu. À l'avenir, l'organisation d'une exposition de peinture va demander un travail collectif où le talent du décorateur va voisiner avec la science de l'historien de l'art, du psychologue et du technicien. »¹²

Le musée qu'elle appelle de ses vœux est bien un musée accessible à toutes et tous et qui, pour ce faire, doit accompagner les œuvres d'explications didactiques. Elle pense tout particulièrement aux classes ouvrières, dont l'accès à la culture est l'un des chevaux de bataille du Front populaire.

La volonté d'Humbert de proposer un musée tourné vers le peuple s'articule chez elle avec un intérêt marqué pour les expérimentations muséographiques menées en URSS durant l'entre-deux-guerres,¹³ intérêt qui dépasse largement les cercles d'extrême gauche auxquels elle appartient. Friedmann n'est pas le seul à voyager en URSS et Huyghe lui-même est chargé en 1932-1933 par le sous-secrétariat d'État aux Beaux-Arts d'une mission à l'étranger pour étudier les questions muséographiques. Après l'Italie, les Pays-Bas ou l'Allemagne, et avant les États-Unis, le conservateur se rend en URSS en octobre 1932. Selon Marie Camus, il apprécie leurs musées et remarque notamment l'effort des institutions pour toucher un public élargi.¹⁴ Néanmoins, dans son article de 1937 déjà cité,

Huyghe refuse de se contenter d'une approche marxiste et d'une conception soviétique purement documentaire du musée, jugeant que cette documentation certes utile ne permet néanmoins pas d'accéder à l'essence de l'œuvre d'art. Georges Henri Rivière, avec qui Humbert travaille au MNATP, fait lui aussi le voyage en URSS en 1936 et salue, dans une lettre écrite de Leningrad à Paul Rivet les « Musées qui sont *humains*, profonds, fertiles », avant d'ajouter : « quelle joie pour moi de trouver ici en réalité les musées dont j'avais rêvé, dont j'avais laborieusement ces derniers mois, esquissé une théorie ». ¹⁵ Agnès Humbert ne voyage pas en URSS avant 1939, mais dès l'été 1938, elle rédige pour la revue communiste *Clarté* un article enthousiaste sur les « Musées soviétiques », occasion d'en appeler à des institutions qui « font partie de la vie quotidienne de la nation » et d'affirmer : « En URSS, le musée devait brusquement cesser d'être un temple de l'art ou de la science accessibles à une élite cultivée. Il était urgent que le musée devînt très rapidement un moyen d'éducation culturelle. »¹⁶ Elle insiste alors sur le rôle essentiel des visites guidées mais également sur les actions hors du musée, dans les ateliers et les usines, qui obligent à repenser entièrement le métier de conservateur.

Si elle donne à partir de 1936 des « causeries mensuelles » sur Radio-Paris,¹⁷ une première occurrence de son nom apparaît dès 1934 alors qu'elle dispense des cours d'histoire de l'art à l'École Liévin.¹⁸ Par la suite, on la retrouve à conduire plusieurs visites collectives en 1937 pour l'Université ouvrière située dans le 19^e arrondissement de Paris¹⁹ et en 1938 pour l'Université ouvrière de Montreuil (UOM). Pour intégrer cette dernière, Agnès Humbert bénéficie de l'amitié de Jean Cassou, impliqué dès 1936 dans l'organisation de visites de musée pour l'UOM,²⁰ où l'on retrouve également le nom de Georges Friedmann venu parler en décembre 1938 du machinisme en URSS, au sein d'un cycle de conférences où Humbert intervient également sur les arts et traditions populaires.²¹ Enfin, on ne sera pas surpris de voir apparaître Humbert au sein du conseil d'administration de l'Association populaire des amis des musées (APAM), fondée en 1936 avec la vocation de « rapprocher les masses de l'institution muséale ».²²

Relevant de cette forme de « militance culturelle »,²³ l'action d'Agnès Humbert va trouver dans le MNATP un lieu idéal pour articuler sa formation en art et histoire de l'art et ses engagements communistes. Vitrine pour le Front populaire, le MNATP cristallise l'avènement d'un musée citoyen où les enjeux de démocratisation sont constitutifs de sa vocation. Alors que dans ces années préfiguratrices, le Parti communiste français multiplie les références au « Peuple de France », Agnès Humbert va concomitamment s'attacher à regarder le folklore populaire sous l'angle d'un folklore de classe.

Un musée pour le peuple : au Musée national des Arts et Traditions populaires

Entrant d'abord en octobre 1936 comme chargée de mission non rémunérée, puis à partir du 1^{er} mars 1937 comme attachée de conservation rétribuée,²⁴ Humbert fait partie de l'équipe originelle de l'institution aux côtés de son conservateur et directeur, Georges Henri Rivière, et de son adjoint André Varagnac. Cette première équipe statutaire est soutenue dans son action par une douzaine de chargés de mission non rémunérés. Pendant environ cinq ans – soit jusqu'au 15 avril 1941, date de son arrestation –, Agnès Humbert bâtit avec d'autres les fondements d'une institution d'un nouveau genre, vouée tout entière à « l'étude scientifique de la société française contemporaine, dans ses aspects les

moins officiels, les plus populaires, les plus quotidiens ».²⁵ Dans ces années 1937-1938, Humbert mène simultanément son travail au MNATP avec une collaboration régulière dans deux revues, l'une antifasciste et l'autre syndicaliste – *Clarté* et *La Vie ouvrière* – auxquelles le nom de Georges Friedmann est étroitement associé depuis les années 1920.²⁶ Choisie pour superviser les rubriques culturelles – « L'art dans la vie » pour *Clarté* et « La vie culturelle » pour *La Vie ouvrière* –, elle écrit sur une variété de sujets marquée d'un sceau populaire, et s'empare rapidement de la question muséale qui bénéficie de son expérience au MNATP. Quelques mois avant le décret du 1^{er} mai 1937 créant le département des Arts et traditions populaires, Agnès Humbert annonce dans *Clarté* les prémices de l'organisation d'un « Musée du Folklore français » qui « sera avant tout le musée du Peuple français. Il y apprendra à s'y connaître, à s'y reconnaître »,²⁷ écrit-elle, reprenant ainsi un leitmotiv des tenants du musée populaire – à commencer par Jacques Soustelle et Jean Cassou – qui considèrent le musée comme le lieu d'une prise de conscience par le peuple.

Croyant avec ferveur à l'aventure du MNATP, Agnès Humbert estime qu'il y a urgence à préserver les savoirs ancestraux français, et veut redonner vie et dignité à des arts oubliés, déclassés, parce que jugés inesthétiques, utilitaires et issus de « générations anonymes d'ouvriers et de paysans ».²⁸ Elle veut croire au potentiel instructif et civique d'un musée émancipateur qui saurait attirer le peuple, dans toutes ses composantes sociales – de l'écolier au savant le plus averti –, favoriser son éducation comme son épanouissement personnel. Glissant de la théorie à la pratique, l'examen de sa trajectoire nous aide à mieux comprendre les réalités concrètes et organisationnelles d'une muséographie sociale et populaire.

Dans une lettre du 13 février 1937, Georges Henri Rivière indique qu'Agnès Humbert est « plus spécialement chargée du matériel, de la conservation et de la présentation des collections folkloriques ».²⁹ Cette description témoigne d'une certaine polyvalence nécessaire dans ces années de mise en place. Une plongée dans les sources confirme l'étendue des tâches d'Humbert, allant de la muséographie à l'inventaire des collections en passant par les missions sur le terrain, l'organisation d'expositions et encore de conférences, même si toutes ne comptent pas à parts égales et sont à nouveau révélatrices de son goût prononcé pour la médiation.

À son arrivée, Agnès Humbert s'associe à l'effort structuré de présentation des objets défendue par l'équipe du musée. Le MNATP se revendique comme un musée de synthèse qui saura donner vie aux objets les plus caractéristiques à l'appui des procédés muséographiques les plus modernes. Dans ce cadre expérimental, on peut penser que son expérience de dessinatrice³⁰ la prédispose à la réalisation d'une première version de plan de la vaste galerie permanente, qui date vraisemblablement de novembre 1936 et qu'on lui attribue généralement.³¹ Si nous n'avons pas retrouvé ce premier plan, des devis d'architectes permettent de comprendre les évolutions vers un plan final moins marqué politiquement et de restituer ce qu'avait pu être l'idée de départ de Humbert. Dans ce plan final, les vingt-cinq salles initialement constituées sont ainsi réduites au nombre de quatorze. Il est notable que non seulement la rétrospective sur l'évolution ouvrière pour la Salle des Villes envisagée dans le premier plan se trouve remplacée par une présentation élargie des quartiers populaires et de leurs fêtes, des artisans et de leurs instruments de travail, mais également que la Salle des Mines soit abandonnée, tout comme toutes

celles détaillant chaque technique et mode d'artisanat populaires (métallurgie, tissage, vannerie, poterie, verrerie).³² Ce désengagement en faveur d'une valorisation accrue des cultures ouvrières interroge, alors même que le MNATP veut se démarquer d'autres musées du folklore en dépassant les arts et traditions populaires assignés aux sphères du rural et du nostalgique. Du fait de son militantisme, on peut légitimement penser qu'Agnès Humbert avait soutenu la première version de ce plan en suggérant à Georges Henri Rivière d'engager sans tarder une collecte de documents sur les grèves en 1936 (➤ **III. 1**).³³

Car le MNATP doit aussi constituer ses propres collections, « [c]e nouveau musée n'ayant évidemment pas de quoi nourrir l'ambitieux programme scientifique »,³⁴ Agnès Humbert prête activement son concours aidée de plusieurs chargé-es de mission. Avec Louis Dumont, elle entreprend l'inventaire des objets ayant appartenu à l'ancien Musée d'ethnographie du Trocadéro, destiné à constituer les premiers fonds du musée et, avec Guy Pison, est amenée à enregistrer 4 000 objets sur fiches selon un modèle de catalogue scientifique présenté au Congrès international du Folklore.³⁵ Elle intervient directement dans l'enrichissement des collections, en donnant elle-même, en sollicitant des donations ou en profitant de l'organisation d'expositions à des fins d'acquisition.³⁶ À ce sujet, quand Agnès Humbert assiste Paul-Louis Duchartre dans des tâches de secrétariat pour l'exposition « Potiers et imagiers de France »,³⁷ elle opère ce même travail d'enregistrement, de numérotage, de catalogage et de nettoyage pour les objets qui sont nouvellement acquis à la suite de missions en régions.

Sur le terrain, elle est moins présente, même si on la retrouve pour la mission Sologne, première grande enquête collective ouverte par le MNATP destinée à ouvrir un musée de plein air à Romorantin. Grâce aux journaux de route, petits cahiers manuscrits écrits à plusieurs, on sait qu'elle intervient pour documenter le patrimoine lié à la fabrication du pain. Derrière les initiales « A.H. », elle apparaît entre le 11 et le 14 avril 1938, moment où elle se rend consécutivement à Nouan-le-Fuzelier, Saint-Viâtre et Blois pour interroger les boulangers-es ainsi que des paysan·nes faisant eux-mêmes leur pain, établir un inventaire des outils du fournil, assister à une fournée, et trouver des objets aptes à intégrer les collections du MNATP.³⁸ D'après les journaux de route, les rendez-vous s'enchaînent et le travail d'enquête s'effectue à un rythme soutenu.

Quand la guerre éclate, conduisant à la mobilisation de plusieurs collègues – dont Georges Henri Rivière –, Agnès Humbert est sollicitée par Henri Verne, directeur des musées nationaux, pour présenter au public, tous les jours à partir d'octobre 1939, la nouvelle bibliothèque du folklore français.³⁹ Cette ouverture ne dure pas longtemps et s'interrompt avec la guerre. Dès les premières lignes de son journal *Notre guerre*, Humbert se plaint le 7 juin 1940 de travailler dans un lieu « où la vie est devenue absolument sinistre ». ⁴⁰ Et alors que les collections du MNATP sont pour la majeure partie évacuées, elle doit s'occuper de l'emballage des livres les plus précieux de la bibliothèque et de leur transport au château de Chambord.⁴¹ À son retour à Paris le 6 août 1940, elle fait le constat cruel que le MNATP a été détourné de ses fonctions initiales pour devenir une institution refermée sur elle-même, contrôlée par les Nazis :

« Au portillon du Palais de Chaillot, un écriteau indique que l'entrée des musées est gratuite pour les soldats allemands. La bibliothèque du musée des Arts et Traditions populaires a déjà été modifiée et expurgée. Le livre de *Morceaux choisis* de Lévy-Bruhl, qui portait une dédicace de la main même du maître, s'est vu mutilé de sa page de garde. Un volume nouveau d'un certain Montandon sur les *Races* a pris place non loin des ouvrages de Lévy-Bruhl, et les auteurs allemands sont déjà sur tous les rayons. À notre service de documentation folklorique, la très belle et très intéressante série de photographies des grèves de 36 a disparu, ainsi que toute trace de documentation muséographique provenant d'URSS. »⁴²

1



La ronde (juin 1936), (occupation des ateliers du chantier Vandewalle), 1936, photographie anonyme, tirage photographique monochrome, 1936, 16 × 21,7 cm, Mucem / France Presse.

Populariser l'art moderne : au Musée d'Art moderne

Après la guerre, Humbert fait le choix de ne pas retourner au MNATP. En 1945, elle devient assistante au Musée national d'Art moderne (MNAM),⁴³ renouant ainsi avec ses études en histoire de l'art. Le musée est alors en pleine restructuration sous la direction de Jean Cassou, démis de ses fonctions de conservateur au Musée du Luxembourg en 1940 par le régime de Vichy et qui a demandé à organiser la réouverture du musée plutôt que de poursuivre son action de commissaire de la République à Toulouse.⁴⁴ S'ils se connaissent dès les années 1930, Humbert et Cassou ont surtout été tous deux parmi les premiers résistants puis membres du réseau du Musée de l'Homme dès l'été 1940. Dans les lettres qu'elle échange en 1947 avec le critique littéraire hollandais Johannes Tielrooy, Humbert évoque ainsi « [s]on vieux complice de la Résistance », avec qui elle « fai[t] un travail qui sera [elle] l'espère utile »,⁴⁵ et affirme même : « Oui, Jean Cassou est un très chic "patron",

un ami très sûr ». ⁴⁶ Cassou quant à lui ne tarit pas d'éloges sur cette « femme au tempérament extériorisé, impétueux, téméraire et qui se faisait immédiatement aimer pour sa toute naturelle et constante disposition à se vouer à la cause la plus généreuse ». ⁴⁷

En 1945, Humbert intègre une équipe restreinte, présentée par Cassou dès le discours d'inauguration du musée en juin 1947 ⁴⁸ puis dans chaque introduction qu'il rédige pour les versions successives du catalogue des collections. Bernard Dorival est, avec Cassou, le seul conservateur. Plusieurs femmes sont en revanche présentes, à des postes d'assistantes ou de chargées de mission : outre Humbert, Geneviève Homolle (1882-1963), assistante, qui fut d'abord en poste au Musée du Luxembourg avant-guerre et est plus particulièrement responsable du catalogue des œuvres, Gabrielle Vienne, chargée de mission puis assistante, qui s'occupe des expositions temporaires et Geneviève Domino, assistante à qui est confié le secrétariat. Il faut attendre 1958 pour qu'Humbert soit nommée conservatrice adjointe et 1959 pour qu'on lui octroie le grade de conservatrice à titre honoraire, ⁴⁹ grade pour lequel Cassou émet un avis « tout à fait favorable » en ajoutant : « Je serais heureux que soient ainsi reconnus les services rendus au cours de sa carrière par ce fidèle collaborateur, qui en outre, a eu dans la Résistance, une attitude si courageuse. » ⁵⁰

Les missions de Humbert au Musée national d'Art moderne sont multiples. En 1947, elle est décrite comme celle qui est « en particulier attachée à la partie documentaire et décorative de l'installation du musée » ⁵¹ tandis qu'en 1954 Cassou précise qu'elle « s'attache particulièrement à la vie quotidienne du musée ». ⁵² Dans les années 1940, Humbert semble néanmoins être intervenue également dans la préparation des premières expositions du Musée national d'Art moderne : elle s'occupe par exemple de relancer les prêteurs pour l'exposition inaugurale consacrée à Marc Chagall (automne 1947), entretient une correspondance avec le conservateur belge Émile Langui pour Constant Permeke (hiver 1947-48) et l'École de Laethem Saint Martin (printemps 1948) et écrit par ailleurs dans la presse sur ces premières expositions. ⁵³ Son rôle semble avoir été plus important encore pour l'exposition Suzanne Valadon qui leur succède à l'été 1948, au sujet de laquelle René Barotte, dans *Libération*, précise que ce sont « Jean Cassou et Agnès Humbert » qui ont réuni les tableaux. ⁵⁴ Après une première lettre à André Utter en novembre 1947, Cassou lui précise ainsi que c'est « [s]a collaboratrice Madame Agnès Humbert, qu'[il] connai[t], [qui] sera en rapport avec [lui] ». ⁵⁵ C'est également à Humbert que s'adresse la marchande Berthe Weill – celle-ci avait exposé ses premières œuvres sous le nom d'Agnès Sabert dans les années 1920 – dans une lettre de juin 1948 que l'assistante annote avec enthousiasme : « M^{lle} Berthe Weil, marchande de tableaux de Suz. Valadon, 85 ans ; pratiquement aveugle, ne sort plus de chez elle. Fait une *dernière* exception en faveur de l'Expo. Valadon ! » ⁵⁶

Par la suite néanmoins, le nom d'Agnès Humbert se fait beaucoup plus rare dans les dossiers d'expositions, et le relais semble avoir été pris par Gabrielle Vienne. Humbert, en effet, a également une intense activité de commissariat d'exposition en dehors du Musée national d'Art moderne. Sous l'égide de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA), elle organise ainsi plusieurs expositions d'art français à l'étranger : les impressionnistes français à Vienne en 1948, les Nabis dans la même ville en 1949, l'art contemporain français en Afrique du Sud en 1951 et enfin l'art contemporain français en Yougoslavie en 1952. ⁵⁷

2



Salle du Musée national d'Art moderne avec vitrines dans les années 1950, photographie anonyme, collection particulière.

Le rôle de Humbert dans l'organisation d'expositions est donc essentiel et met en exergue, pour les expositions à l'étranger, l'aura dont elle jouit, notamment comme résistante. Néanmoins, son rôle essentiel dans la popularisation du musée est surtout lié à son travail pour la constitution de vitrines documentaires dans les salles et les expositions temporaires. Dès son discours d'inauguration du Musée national d'Art moderne en 1947, Cassou mentionne les « vitrines où [ses collaborateurs et lui] [ont] disposé des documents » et, dans sa correspondance avec Tielrooy, évoquant les baticks javanais qu'il lui a donnés, Humbert écrit : « Car j'ai tenté au Musée d'Art Moderne une innovation qui m'a donné beaucoup de travail et plus encore de satisfaction ».⁵⁸ Il semble en effet que ces vitrines documentaires (➤ **Ill. 2**) aient été essentiellement pensées et organisées par Humbert qui trouve là une manière de mettre en œuvre sa conviction : pour pouvoir apprécier les œuvres d'art et les faire siennes, le public doit comprendre, selon les mots de Cassou, « la figure et le destin de tel artiste, le climat dans lequel il a produit son œuvre, les circonstances et les modes du temps qui la vit naître, les rapprochements esthétiques qu'elle suscite ».⁵⁹ En 1954, le conservateur en chef précise également que Humbert s'attache « à la disposition des vitrines consacrées à la documentation didactique, documentation qui doit accompagner la présentation des œuvres et être assez discrète pour ne point gêner la réflexion du contemplateur tout en l'éclairant s'il éprouve le besoin, non seulement de s'émouvoir, mais aussi de s'instruire ».⁶⁰ La correspondance concernant les expositions inaugurales témoigne du rôle de Humbert dans la collecte et la mise en espace des documents dans les vitrines. Elle écrit ainsi à Langui en novembre 1947 en lui demandant pour l'exposition Permeke « des photographies de l'artiste à diverses époques de sa vie, des souvenirs de l'École de Laethem, bref tout ce qui peut rendre Permeke "vivant" aux yeux du public français » et lui rappelle l'existence, à l'entrée de l'exposition Chagall d'une « vitrine + table documentaire renseignant le public sur l'aspect de Chagall (photographies prises au cours de sa vie), sur sa carrière (quelques dates et résumé d'activités) ».⁶¹

Si, dans l'importance qu'elle accorde aux vitrines, Humbert a pu être marquée par Rivière – pour qui leur scénographie est essentielle –,⁶² elle les envisage néanmoins différemment. Il s'agit de vitrines strictement documentaires, et le caractère original des objets qui y sont présentés lui importe assez peu. Déjà en 1937 à propos de l'exposition Van Gogh, elle en appelait à une « habile reconstitution » « qui ne serait pas forcément faite d'objets authentiques ».⁶³ De même, lors d'une intervention au Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) en 1948 portant sur les « Méthodes appliquées au musée d'art moderne pour rendre la peinture contemporaine accessible au public non initié », elle écrit préférer, au sujet des vitrines, « la photographie de documents »⁶⁴ aux originaux. Dans le même texte, elle insiste également sur la disposition de ces documents, sans doute en lien avec sa formation d'« étalagiste-décorateur » qu'elle-même mentionne dans sa note biographique⁶⁵ : « Chaque salle dispose d'une ou plusieurs vitrines-tables où des documents soigneusement choisis et peu nombreux sont disposés de la manière la plus "publicitaire" possible. On varie la composition de chaque vitrine afin d'attirer l'œil du visiteur et d'éviter la monotonie. »⁶⁶ Les vingt diapositives qui accompagnaient son intervention ont été perdues – elles concernaient les expositions Klee et Valadon –, mais plusieurs photographies parues dans *Museum* témoignent de ce que furent ces vitrines-tables, dont au moins une était placée dans chaque salle. Les salles Marquet, Dufy et Matisse et la salle Picasso sont ainsi reproduites dans le numéro de 1948,⁶⁷ les salles cubistes, Bonnard, Braque, Valadon et La Fresnaye dans celui de 1949.⁶⁸ Ces articles sont illustrés de photographies des vitrines elles-mêmes, ce qui donne une idée de leur contenu, de leur agencement et de leur importance dans le dispositif des expositions. La vitrine consacrée à Maurice Denis est ainsi décrite : « Vitrine documentaire Maurice Denis montrant l'aspect physique du peintre, l'ambiance dans laquelle il a travaillé, ses sources d'inspiration et plusieurs de ses premiers dessins. Des baticks javanais indiquent les harmonies de couleurs chères à Maurice Denis vers 1890 »⁶⁹ – ces mêmes baticks offerts par Tielrooy à Humbert.

Du plan, des collectes et visites guidées au MNATP jusqu'aux expositions et aux vitrines documentaires du MNAM, l'engagement muséographique de Humbert pour la popularisation de la culture est donc constant des années 1930 aux années 1950. Bénéficiant du statut d'attachée de conservation rétribuée dès les années 1930 – fait rare pour les femmes travaillant au musée dans l'entre-deux-guerres –, nommée conservatrice honoraire en 1959, son action a cependant été en grande partie invisibilisée par les noms plus fameux de Rivière et de Cassou.

Le silence historiographique accompagnant la figure d'Agnès Humbert est finalement assez significatif de la place que l'on a bien voulu accorder aux femmes dans les institutions muséales. En confrontant ce silence à la réalité des sources, on prend conscience d'une chose essentielle : les femmes ne sont en réalité absolument pas absentes de ces lieux culturels et elles doivent donc être réintégrées dans une histoire des musées. Mais cela suppose aussi de considérer cette histoire, non comme la somme de parcours individuels exemplaires, mais bien comme une construction collective dans laquelle toutes et tous ont pu jouer un rôle : aux historiennes et aux historiens de l'art de s'en emparer de manière tout aussi collégiale.

- 1 Agnès Humbert, « À propos de l'Art populaire », *Clarté*, no. 22, juin 1938, p. 811.
- 2 Agnès Humbert participe aussi au Comité mondial des Femmes engagées contre la guerre et le fascisme (*L'Humanité*, 2 juillet 1937). Sur le Comité de vigilance, voir Nicole Racine, « Le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes (1934-1939). Antifascisme et pacifisme », *Le Mouvement social*, no. 101, octobre-décembre 1977, p. 87-113.
- 3 Voir Vincent Chambarlhac et 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 Voir Isabelle Gouarné, *L'Introduction du marxisme en France. Philosovietisme et sciences humaines, 1920-1939*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 155. Sur le David d'Humbert, voir l'essai d'Hubert Kohle dans ce numéro.
- 6 Voir Sophie Cœuré, *La Grande Lueur à l'Est. Les Français et l'Union soviétique (1917-1939)*, Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- 7 *Ibid.*, p. 197. En 1937, elle est secrétaire du Premier Congrès international de folklore. Plusieurs Allemands et Autrichiens interviennent à ce congrès dont l'enjeu est de comparer les approches et de mutualiser les forces. Vers 1938, elle est nommée secrétaire de l'Union des intellectuels français pour la justice, la liberté et la paix, émanation du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes en réaction aux Accords de Munich.
- 8 René Blech écrit par exemple en 1937 : « Il n'y a pas deux cultures [...] il n'y en a qu'une seule, à laquelle ont droit les masses laborieuses aussi bien que les intellectuels. » René Blech, « Les Maisons de la Culture et les cercles culturels », *Commune*, 1^{er} mars 1937, p. 1406-1408, ici p. 1406.
- 9 Voir Annamaria Ducci, « Mouseion, una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) », *Annali di critica d'arte*, no. 1, 2005, p. 287-314 ; Marie Caillot, *La revue Mouseion (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale*, thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, École nationale des Chartes, 2011.
- 10 Voir Marie Camus, *La Vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une exposition rétrospective*, mémoire de recherche en muséologie sous la direction de Michela Passini, Paris, École du Louvre, septembre 2014. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544519/document> [consulté le 11/03/2024].
- 11 René Huyghe, « À l'exposition : le rôle des musées dans la vie moderne », *Revue des Deux Mondes*, vol. 41, no. 4, 15 octobre 1937, p. 775-789, ici p. 785-786.
- 12 Agnès Humbert, « L'art dans la vie. Nouveaux musées du Quai de Tokio [sic] », *Clarté*, no. 10, mai 1937, p. 237-238, ici p. 238.
- 13 Voir Maria Silina, « La muséologie soviétique de l'entre-deux-guerres », *Culture & Musées* [En ligne], vol. 28, 2016, mis en ligne le 19 juin 2018 [consulté le 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.*, p. 120.
- 15 Lettre de Georges Henri Rivière à Paul Rivet, 15 août 1936. Citée dans « Documents et matériaux réunis et annotés par Jean Jamin. Correspondances », *Gradhiva*, no. 1, automne 1986, p. 22-27, ici p. 26.
- 16 Agnès Humbert, « L'art dans la vie. Musées soviétiques », *Clarté*, no. 23, juillet 1938, p. 861-863.
- 17 Elle est encore à l'antenne jusqu'en 1940 pour parler de sujets étroitement liés aux collections du MNATP : Saint-Lazare, patron des Lépreux et protecteurs des Boulangers le 1^{er} septembre 1939, la Saint-Valentin le 14 février 1939 et le Folklore de mai en Angleterre et en France le 1^{er} mai 1940.
- 18 Pierrefitte sur Seine, Archives Nationales [AN], dossier de personnel no. 490 « Madame Agnès Humbert, conservateur du Musée d'art moderne », 20150497/228.
- 19 Voir *L'Humanité*, 13 février 1937, p. 6 ; 20 février 1937 ; 13 mars 1937, p. 6 ; 11 avril 1937, p. 6 ; 14 avril 1938.
- 20 Voir *Bulletin du Conseil municipal de Montreuil-sous-bois*, mars-avril 1936, p. 13 ; année 1936, no. 4-5, p. 17, où il est déjà question d'organiser « un cours régulier d'histoire de l'art, avec un programme défini ».
- 21 Voir Roger Tricoire, « Université Ouvrière de Montreuil », *Bulletin du Conseil municipal de Montreuil-sous-bois*, année 1938, no. 8-9-10, p. 23.
- 22 Julie Verlaine, « Réanimer le musée : l'Association populaire des amis des musées (APAM), 1936-1960 », dans *Éducation populaire : engagement, médiation, transmission (XIX^e-XXI^e siècles)* [en ligne], Pierrefitte-sur-Seine : Publications des Archives nationales, 2022, généré le 21 juin 2023 [consulté le 12/03/2024], URL : <http://books.openedition.org/pan/4688>, ISBN : 9791036593192, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pan.4688>.

- 23 Pascal Ory, « Georges Henri Rivière militant culturel du Front populaire ? », *Ethnologie française*, vol. 17, no. 1 (Hommage de la Société d’Ethnologie française à Georges Henri Rivière), janvier-mars 1937, p. 23.
- 24 La rétribution ne va pas forcément de soi à l’époque, surtout lorsqu’on est femme, elle est le signe d’un budget certain dont l’État dote ce nouveau musée. À titre comparatif, Rivière touche 42 000 francs, Varagnac, 30 000 francs et Humbert 15 000 francs. (Cf. AN, F/21/4906, dossier sur la création d’un Musée des ATP, dossiers « Subventions » et « Personnel »).
- 25 Florence Weber, « Politiques du folklore en France (1930-1960) », dans Philippe Poirrier et Loïc Vadelorge (dir.), *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris : Comité d’histoire du Ministère de la culture / Fondation Maison des Sciences de l’Homme, 2003, p. 272.
- 26 Voir Nicole Racine, « Du mouvement à la revue Clarté : jeunes intellectuels “révolutionnaires” de la guerre et de l’après-guerre 1916-1925 », *Les Cahiers de l’IHTP*, no. 6, novembre 1987, p. 24-25.
- 27 Agnès Humbert, « L’art dans la vie. Folklore et musée », *Clarté*, no. 8, 8 mars 1937, p. 144.
- 28 *Ibid.*, p. 143.
- 29 Lettre de Georges Henri Rivière à Henri Verne du 13 février 1937, AN, F/21/4906, dossier sur la création d’un Musée des ATP, dossier « Personnel ».
- 30 Certaines de ses premières œuvres ne sont d’ailleurs pas sans lien avec l’imagerie populaire quand elle illustre sous la signature d’Agnès Sabert de vieilles chansons de France et des proverbes.
- 31 Cet élément est mentionné par Pascal Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris : Plon, 1994, p. 255-256, puis repris par Catherine Velay-Vallantin, « Le Congrès international de Folklore de 1937 », *Annales HSS*, no. 2, mars-avril 1999, p. 481-506, ici p. 497-498.
- 32 Voir Catherine Velay Vallantin, « Le Congrès international de Folklore de 1937 », *ibid.*, p. 481-506, ici p. 497-498.
- 33 Cet élément est attribué à Rivière dans *Georges Henri Rivière : voir, c’est comprendre*, Marseille : Mucem, 2019, p. 101.
- 34 Voir Martine Segalen, « Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-1941) », dans Jacqueline Christophe et al. (dir.), *Du folklore à l’ethnologie*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2009, p. 295-308, publié en ligne, URL : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/10104>, ISBN : 978-2-7351-1849-6, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.10104>.
- 35 Rapport sommaire sur l’activité du Département et du Musée national des Arts et Traditions populaires, 29 octobre 1937, p. 6, AN, 20130148/10 – dossier « origines historiques du musée ».
- 36 Voir Lettre d’Agnès Humbert à M. Goubert, président de la Fédération du syndicat des boucholeurs de la baie d’Aiguillon et de la Seudre, 2 mai 1939, citée dans : Segalen, « Le premier programme muséographique du musée national des Arts et Traditions populaires (1937-1941) », *art. cit.*, p. 322.
- 37 Le dossier de l’exposition [AN, 20120297/103], comme son bref catalogue, font état d’une « inlassable activité » (p. 5). Elle signe la plupart des correspondances avec les prêteurs et supervise la gestion du budget.
- 38 MUCEM, 12W2, Mission Sologne [no. 3, avril 1938].
- 39 *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 novembre 1939, p. 4 ; « Un reflet de l’âme de la France : La bibliothèque folklorique du Palais de Chaillot », *Le Journal*, 15 octobre 1939.
- 40 Agnès Humbert, *Notre Guerre. Journal de Résistance 1940-1945* [1946], Paris : Points, 2010, p. 29.
- 41 Voir *Ibid.*, p. 29-33 ; J. Sumene, « Lampions et bonnets de Sainte-Catherine entrent au Palais de Chaillot », *La Liberté*, 11 mai 1940, p. 2.
- 42 Agnès Humbert, *Notre Guerre*, *op. cit.*, p. 40.
- 43 Un arrêté du 21 novembre 1945 l’inscrit « sur la liste d’aptitude aux autres fonctions [autres que conservateur des musées classés] du personnel scientifique des musées classés et aux fonctions du personnel scientifique des musées contrôlés », *Journal Officiel de la République Française*, 8 décembre 1945, p. 8110.
- 44 Voir Marie Gispert, *Jean Cassou. Une histoire du musée*, Dijon : Les presses du réel, 2022.
- 45 Lettre de Agnès Humbert à Johannes Tielrooy, 29 mars 1947, BnF, département des manuscrits, lettres adressées à Johannes Tielrooy, NAF 15010.
- 46 Lettre de Agnès Humbert à Johannes Tielrooy, 7 avril 1947, BnF, département des manuscrits, lettres adressées à Johannes Tielrooy, NAF 15010.

- 47 Jean Cassou, *Une Vie pour la liberté*, Paris : Robert Laffont, 1981, p. 138.
- 48 « Enfin je me permettrai, Monsieur le Ministre, de remercier devant vous tous mes collaborateurs, en particulier Monsieur Bernard Dorival, Madame Homolle et Madame Humbert sans oublier aucun de ceux de mes camarades de travail qui ont prodigué ici leur savoir, leur zèle, leur dévouement à la chose publique et à l'intérêt national. » Jean Cassou, tapuscrit du discours d'inauguration du Musée national d'Art moderne, 9 juin 1947, AN, 20144707/98.
- 49 Arrêté du 23 novembre 1959, AN, 20150497/228, dossier de carrière d'Agnès Humbert.
- 50 Lettre de Cassou au Ministre d'État chargé des Affaires culturelles, 17 août 1959, AN, 20150497/228, dossier de carrière d'Agnès Humbert.
- 51 Jean Cassou, « Introduction », dans *id.*, Bernard Dorival et Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris : Musées nationaux, 1947, p. I-VI, ici p. VI.
- 52 Jean Cassou, « Introduction », dans *id.*, Bernard Dorival et Geneviève Homolle, *Musée national d'art moderne. Catalogue-guide*, Paris : Musées nationaux, 1954, p. I-VIII, ici p. VIII.
- 53 « Musée d'art moderne. L'exposition Marc Chagall », *Bulletin des musées de France*, no. 10, décembre 1947, p. 19-21 ; « Musée d'art moderne. L'exposition Constant Permeke », *Musées de France*, janvier-février 1948, p. 5-7 ; « L'École de Laethem-Saint-Martin au musée national d'art moderne », *France-Illustration*, no. 133, 17 avril 1948, p. 381.
- 54 René Barotte, « Valadon n'est pas encore au Louvre (contrairement à sa prédiction) mais au Musée d'Art moderne pour quelques jours », *Libération*, 4 juin 1948.
- 55 Lettre de Jean Cassou à André Utter, 21 novembre 1947, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947-1948.
- 56 Lettre de Berthe Weill à Agnès Humbert avec mention manuscrite de Humbert, juin 1948, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947-1948 [souligné dans le texte].
- 57 Ces quatre expositions sont mentionnées par Agnès Humbert dans la note qu'elle fournit pour son dossier de carrière en 1954. AN, 20150497/228, dossier de carrière d'Agnès Humbert.
- 58 Lettre de Agnès Humbert à Johannes Tielrooy, 28 avril 1947, BnF, département des manuscrits, lettres adressées à Johannes Tielrooy, NAF 15010.
- 59 Jean Cassou, « Introduction », *art. cit.*, 1947, p. V.
- 60 Jean Cassou, « Introduction », *art. cit.*, 1954, p. VIII.
- 61 Lettre de Agnès Humbert à Émile Langui, 21 novembre 1947, AN, 20144707/185, Musée d'Art moderne, expositions 1947-1948.
- 62 Rivière dirige en 1960 un numéro spécial de *Museum* consacré aux vitrines (Museum Showcases / Les vitrines de musée). Sur Rivière et les vitrines, voir 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.*, p. 237.
- 64 Communication tapuscrite de Agnès Humbert au Congrès de l'AICA, 1948, Rennes, Archives de la critique d'art, FR ACA AICAI THE CON001 06/19. Numérisation en ligne : https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/12/AICA48-Com-Agn_s_Humbert.pdf
- 65 AN, dossier de carrière d'Agnès Humbert de 1954.
- 66 Communication tapuscrite de Agnès Humbert au Congrès de l'AICA, 1948, *op. cit.*
- 67 Jean Cassou, « Le Musée d'art moderne = The Musée d'art moderne », *Museum*, vol. 1, no. 1-2, juin-juillet 1948, p. 45-50 et 103.
- 68 Jean Cassou, « Art museums and social life = Les musées d'art et la vie sociale », *Museum*, « Les Musées au service de tous », vol. 2, no. 3, 1949, p. 155-161.
- 69 Jean Cassou, « Le Musée d'art moderne = The Musée d'art moderne », *art. cit.*, p. 48.

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 unverblümt 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.«¹

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.² 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.³ Es ist wichtig, sich in diesen spezifischen Kontext zurückzusetzen, 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*⁴ – Humberts Werk *Louis David* in die von ihm herausgegebene Reihe »Problèmes« des Verlags Éditions sociales internationales aufnahm,⁵ 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 Mythos⁶ (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.⁷ 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.⁸

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 *Museion* 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.⁹ 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.¹⁰ »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.«¹¹ 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 Farbklecks, alternierende Formen und mehr oder weniger glücklich 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.«¹²

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,¹³ 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.¹⁴ 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.«¹⁵ 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.«¹⁶ 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,¹⁷ ihr Name taucht aber schon 1934 im Zusammenhang mit der École Liévin auf,¹⁸ in der sie Kunstgeschichte unterrichtete. 1937 machte sie nachweislich Gruppenführungen für die Arbeiterhochschule im 19. Arrondissement von Paris¹⁹ 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,²⁰ 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.²¹ 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«.²²

Mit ihrer solchermassen von »kultureller Militanz«²³ 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]²⁴ 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«.²⁵ 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.²⁶ 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 kennenlernen und sich in ihm wiedererkennen«, schreibt sie²⁷ und greift dabei ein Leitmotiv der Fürsprecher des Volksmuseums 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«²⁸ 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.²⁹ 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 Zeichnerin³⁰ 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.³¹ 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 Volkshandwerks (Metallurgie, Weberei, Korbflechterei, Töpferei, Glasherstellung) ausführlich dargestellt werden sollten.³² 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**).³³

Das MNATP musste sich auch eigene Sammlungen aufbauen, und da das »neue Museum selbstredend nichts hatte, womit es das ehrgeizige wissenschaftliche Programm füttern konnte«, ³⁴ half Agnès Humbert tatkräftig mit und wurde dabei von mehreren Mitarbeiterin·innen 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.³⁵ 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.³⁶ 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, Katalogisierens und Reinigens bei jenen Objekten, die nach Auftragsreisen in die Regionen neu erworben worden waren.³⁷

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 Bäcker-innen 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.³⁸ Aus den Tagebüchern geht hervor, dass die Termine sich aneinanderreiheten 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.³⁹ 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«.⁴⁰ Nachdem die Sammlungen des MNATP größtenteils evakuiert waren, musste sie sich um das Einpacken der wertvollsten Bücher und deren Transport zum Schloss Chambord kümmern.⁴¹ 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.«⁴²



1

Der Reigen (Juni 1936), Baustelle Vandewalle während der Besetzung der Werkstätten, 1936, Fotograf unbekannt, SW-Abzug, 16×21,7 cm, 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)⁴³ 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.⁴⁴ 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«, ⁴⁵ und behauptet sogar: »Ja, Jean Cassou ist ein toller ›Chef‹ und ein sehr vertrauenswürdiger Freund«. ⁴⁶ 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«. ⁴⁷

1945 stieß Humbert zu einem kleinen Team, das Cassou in seiner Rede zur Wiedereröffnung des Museums im Juni 1947⁴⁸ 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]⁴⁹ 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.«⁵⁰

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«,⁵¹ während sie sich 1954, wie Cassou präzisiert, »besonders um den Alltag im Museum kümmerte«.⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴ 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«.⁵⁵ 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: »M^{elle} 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!«⁵⁶

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.⁵⁷

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«. ⁵⁸ 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. ⁵⁹ 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.« ⁶⁰ 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 Langui, 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 + Dokumentations-tisch« 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. ⁶¹

Die Bedeutung, die Humbert den Vitrinen beimaß, mag sicherlich von Rivière beeinflusst gewesen sein, für den die Szenografie der Vitrinen wesentlich war, ⁶² 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«. ⁶³ 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. ⁶⁴ 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: ⁶⁵ »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.« ⁶⁶ 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, ⁶⁷ die Säle zum Kubismus, zu Bonnard, Braque, Valadon und La Fresnaye in der von 1949. ⁶⁸ 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 Ausstellungsdispositiv 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«⁶⁹ – eben jene Batiken, die Humbert von Tielrooy erhalten hatte.

Damit erweist sich, dass das museografische Engagement Humberts für die Popularisierung der Kultur – vom Gestaltungsplan über den Sammlungs Aufbau 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 Riviére und Cassou weitgehend unsichtbar gemacht worden, und dies trotz ihres Status als bezahlte Assistentin [attachée de conservation], der ihr in den 1930er Jahren zuteil wurde – 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 Kulturorten 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. Philosoïétisme 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^e–XXI^e 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, Präsident 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 Show-cases / 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.archivesdelacritique-dart.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.).

AURÉLIEN D'AVOUT & CLÉMENT SIGALAS

« Des souvenirs si vivants » : le journal de guerre d'Agnès Humbert

Le témoignage qu'Agnès Humbert publie peu de temps après la Libération en 1946, sous le titre *Notre guerre*,¹ décrit son engagement et sa trajectoire au cours de la Seconde Guerre mondiale. On y découvre son implication précoce dans la Résistance en zone occupée, à travers le rôle pivot qu'elle joue dans la constitution du réseau du Musée de l'Homme. Cette action de la première heure, au sein d'un « Paris sous la croix gammée » (p. 95), est à haut risque et Agnès Humbert en paie le prix fort. Après son internement en 1941 dans les prisons françaises, elle connaît une longue déportation dans les bagnes allemands, qui dure jusqu'à la fin de la guerre, avant de participer activement à la recherche des responsables nazis à l'arrivée des forces alliées. Voilà, en quelques mots, les grandes lignes d'une tranche de vie mémorable.

Ces « Souvenirs de résistance » – tel est le sous-titre donné à l'ouvrage – forment une source historique exceptionnelle, comme l'a montré avec justesse l'historien Julien Blanc, spécialiste de la période. Le témoignage se distingue d'abord tout simplement parce qu'il émane d'une femme, là où la majeure partie des publications d'après-guerre sont écrites par des hommes : il donne ainsi à voir une expérience de résistance et de captivité au féminin, à l'instar d'Elsa Triolet (du côté de la Résistance intérieure) ou de Germaine Tillion et Charlotte Delbo (du côté de l'expérience concentrationnaire).² Le texte d'Agnès Humbert se signale également par le choix d'une forme littéraire spécifique, le journal (en partie retranscrit, en partie reconstitué), permettant de recréer, au jour le jour, le ton, la couleur, la pâte des événements vécus. Loin du bilan ou de la synthèse surplombante, ce parti pris narratif induit chez le lecteur ou la lectrice un puissant effet d'immersion et dévoile une Résistance non encore statufiée par la légende, mais saisie dans le présent de sa construction.

Tandis que la critique littéraire et l'histoire ont essentiellement traité cet ouvrage comme un document, nous entendons ici davantage faire ressortir l'originalité littéraire de ce texte et identifier ce qui fait la puissance et la vivacité du « style Humbert » (pour reprendre le mot de Julien Blanc). C'est plus précisément la fraîcheur de ton du livre, sa saveur particulière, que nous avons souhaité faire sentir et partager, à partir d'une anthologie de cinq extraits emblématiques. Ceux-ci ont également été traduits en allemand : une première pour un livre auquel seul un lectorat relativement restreint a eu pour l'heure accès,³ et dont il est précieux qu'il circule aussi outre-Rhin.

*

La première chose qui frappe à la lecture de *Notre guerre* n'est pas propre à son autrice : c'est la précocité, la sûreté et la constance de l'engagement résistant chez celles et ceux qui refusèrent la défaite au premier jour de l'Occupation. Dès le 20 juin 1940, Agnès Humbert rend compte avec enthousiasme de l'appel du général de Gaulle. Les premières réunions clandestines sont mentionnées début août et débouchent immédiatement sur des actions : affichage de papillons gaullistes dans les rues, constitution du réseau, élaboration du journal *Résistance*.

Le premier extrait que nous donnons à lire, une tentative manquée de recrutement en décembre 1940, témoigne tout à la fois de la dangerosité des actions engagées et de la confiance absolue qui habite une réfractaire persuadée de l'instauration prochaine d'une « Quatrième république ». Cette foi ne sera jamais démentie, même au plus fort de la captivité, même quand les revers soviétiques surviennent en juillet 1941 : « La victoire sera plus longue à attendre, mais elle n'en sera pas moins complète » (p. 178). Les moments d'abatement n'ont guère leur place dans *Notre guerre* : en cela, l'ouvrage s'inscrit parfaitement dans l'horizon d'attente épique de l'immédiat après-guerre, celui d'une littérature positive, soucieuse de fournir des exemples de Français et de Françaises au combat, et qui n'accorda que peu d'attention aux récits jugés trop sombres.

Autre trait caractéristique de la production de la Libération : l'ouvrage célèbre sans discontinuer l'unité résistante, lisible dans le titre même, et éprouvée aussi bien dans le combat clandestin qu'en prison (« Nous savons tous que nous formons un bloc et que ce bloc est solide », p. 153). L'image la plus marquante en est cette « Marseillaise » entonnée par les détenues du Cherche-Midi et racontée avec un lyrisme rare dans le reste du récit. Le passage n'est pas spécialement original – on en trouve de semblables chez le colonel Rémy, Francis Ambrière ou Claude Morgan –,⁴ mais c'est précisément par ce qu'elles ont de typique, de rituel même, que de telles scènes nous permettent de saisir avec quelle intensité furent ressenties les valeurs de lutte et de fraternité.

Plus singulière est la façon dont Agnès Humbert, qui se dit dactylographe plutôt que rédactrice, agente de liaison plutôt qu'organisatrice, sous-évalue constamment son rôle dans la Résistance, se comparant de façon cocasse à un « lapin de couloir » (p. 101), puis à « un chien de chasse rapportant du gibier à son maître » (p. 116). Ce qui surprend ici est moins l'assignation (d'époque) à un rôle de dominée que le choix d'écriture qui semble en être la conséquence et la forme intériorisée : celui d'un style « mineur » pour un rôle supposé « mineur ».

*

Aussi étonnant que cela puisse paraître pour un témoignage sur la guerre, le livre est traversé de bout en bout par un courant d'enthousiasme, d'optimisme, voire de gaieté. Celui-ci caractérise au premier chef l'aventure clandestine à Paris, marquée par la complicité parfois potache qui se noue entre les membres d'un réseau unis autour d'un même idéal d'action et vivant des heures pleines. L'humour est, du reste, omniprésent dans le livre : il ne s'éteint jamais, en dépit des conditions sordides endurées par l'autrice en captivité. Il prend les formes les plus variées, de l'autodérision à l'ironie mordante, comme en témoigne l'art consommé de la caricature, sensible dans le premier extrait : Édouard D., qui s'est pourtant illustré par son action passée sous le Front populaire, est dépeint tel un

grand-père gâteux dont le discours mielleux, « guimauve zozotante » (p. 113), dissimule un attentisme navrant, teinté de complaisance à l'égard du régime de Vichy.

En outre, le témoignage abonde en comparaisons burlesques, en mots d'esprit et en percutantes réparties. Jusqu'en prison, Agnès Humbert ne résiste pas à l'envie de lancer des piques à ses geôliers allemands, au mépris des dangers courus, comme on peut le voir dans le second extrait. À travers ses pied-de-nez à l'occupant, l'autrice s'adonne à un humour qui, loin d'être gratuit, s'apparente plutôt à une résistance continuée par d'autres moyens : « Au milieu des pires tourments moraux, on trouve encore le moyen de rire, et de rire de bon cœur » (p. 176).

Certes, le rire se charge souvent d'une dimension compensatoire. C'est la dernière cartouche qu'on oppose à l'adversité, et l'autrice de reconnaître ici « une bravoure tout extérieure » (p. 165), là une « feinte indifférence » (p. 177) – la question se pose d'ailleurs de savoir si la tonalité comique du texte, qui paraît parfois forcée, n'a pas été accentuée au moment de sa réécriture, dans le climat d'euphorie de la Libération. En faisant affleurer ce rire sur toutes les bouches, en le transformant en pulsion collective, en gymnastique partagée, Agnès Humbert l'élève au rang de marqueur d'identité nationale, de trait emblématique d'un peuple sachant rester léger et se gausser d'un occupant caractérisé au contraire par son sérieux.

Cet enjouement donne tout son éclat à un ouvrage dont l'écriture vivante⁵ doit son intensité à un tempo rapide, un style enlevé ainsi qu'aux nombreux dialogues et anecdotes qui ponctuent la narration – en somme à une poétique de l'instant, propre au genre du journal bien sûr, mais qui relève également d'un rapport personnel au monde, à la fois volontaire et spontané. Aussi le vécu d'Agnès Humbert n'apparaît-il pas comme une masse uniforme : il est rendu dans toutes ses nuances et ses modulations quotidiennes.

*

Au plus fort et au plus sombre de son expérience de guerre, c'est souvent en historienne de l'art qu'Agnès Humbert appréhende les êtres et les choses qui l'entourent. De Boris Vildé, amaigri et retrouvé en prison, elle relève le « beau visage [...] encadré d'une barbe blonde, qui lui va si bien ! Il ressemble ainsi à Édouard Manet, jeune » (p. 139). D'une tache d'humidité aperçue sur le mur de sa cellule, elle fait surgir « une panthère dressée du plus pur style d'Antoine Bourdelle » (p. 151). De l'usine Rheika, le bain où elle travaille, elle retient la tour qui lui « fait penser, en beaucoup plus grand, à la tour du Palais-Vieux de Florence » (p. 220, à lire dans le troisième extrait). On pourrait multiplier les exemples à l'envi : cette culture visuelle, infusant tout le récit, ne constitue pas un simple vernis, mais une ressource intérieure de premier plan, une façon de mettre à distance les situations et de les transfigurer.

Plus qu'en critique d'art, c'est en artiste qu'Agnès Humbert appréhende le monde inquiétant de la captivité. Elle garde de son activité d'illustratrice et d'aquarelliste pendant l'entre-deux-guerres l'acuité d'un regard qui sait extraire la beauté des réalités prosaïques. En témoigne le tableau nocturne qu'elle brosse dans le quatrième extrait, où une « colonne de femmes se profile en ombres chinoises immenses sur les murs de l'usine. Vision irréaliste, frise extravagante que cette procession se découpant sur le fond de la scène » (p. 261). Dans un système où le corps est mis à rude épreuve, jusqu'à l'usure et

la dégradation, l'autrice porte une noble attention à ses camarades dévêtues dans les vestiaires, après une dure journée de labeur : « Ces jolies filles ne savent pas combien elles sont belles, leurs poses sont exquises [...]. On dirait *Le Bain turc* d'Ingres... » (p. 263). En toute circonstance, il s'agit d'enchanter le réel : l'autrice, se donnant à elle-même le titre de « Marquise de la Poubelle » (p. 265), oppose fièrement ses « visions d'art » à la « féerie barbare » (p. 261) du Troisième Reich. Ses intuitions esthétiques représentent une manière de s'élever au-delà des contraintes de l'heure et d'affirmer son aversion pour le régime nazi, personnifié par « l'énorme portrait d'Adolf » (p. 222) qu'elle considère à l'usine.

*

À cette affiche de propagande s'oppose, plus loin, dans un presbytère allemand, une reproduction du portrait de Luther par Cranach qu'observe Agnès Humbert, engagée par les Alliés dès sa libération pour « débusquer » les nazis dans la région de Wanfried : c'est « le seul portrait que nous ayons jamais eu ici » (p. 368), s'enorgueillit la femme du pasteur. L'alternative est claire : l'art d'un côté, l'hitlérisme de l'autre, comme si les deux étaient antithétiques.⁶ Un tel propos peut paraître aujourd'hui naïf, et bien convenue l'opposition entre barbarie et civilisation qui le sous-tend. Le grand mérite de *Notre guerre* est de nous faire comprendre, de la façon la plus concrète qui soit, à travers quels débats, quels tâtonnements, quels renoncements parfois, s'est précisé le sens de cette opposition.

Avec la défaite allemande et la reconquête alliée, le danger court, en effet, d'assister à un déferlement de vengeance et de voir les victimes d'hier se muer en bourreaux – ce sera, plus tard, la thèse collaborationniste de l'équivalence des camps opposés. La question est abordée au détour d'une conversation entre Agnès Humbert et un jeune Américain, dans le cinquième extrait, à propos du traitement à réserver aux Allemands. Alors que les deux adoptent d'abord une ligne dure (« Œil pour œil », p. 372), ces « résolutions » (p. 373), qui risqueraient de prolonger à l'infini le cycle de la violence, viennent se heurter à deux éléments saisis en situation : la découverte que les Américains aussi se livrent à des pillages, qui met à mal la tranquille assurance de l'axe du Bien, et la pitié ressentie à l'égard d'une pauvre commerçante ruinée, qui acte l'impossibilité de haïr le peuple allemand dans sa totalité. La vérité, la justice, le « cœur » (« La civilisation développe le cœur », p. 373) ne nous sont pas donnés comme des évidences, mais s'appréhendent comme des conquêtes. De nouveau, le choix du journal se révèle précieux : il restitue les hésitations et les questionnements surgis au contact des circonstances, et nous fait ainsi éprouver – bien mieux qu'un précepte abstrait – ce qu'a pu signifier le combat pour la civilisation.

La question revient dans les dernières pages de *Notre guerre* :

« Il y a ceux qui luttent pour la civilisation et ceux qui luttent contre elle. Il n'y a que deux camps. Boris Vildé était russe comme Anatole Lewitsky ; Pierre Walter, né à Metz de parents allemands, avait opté pour la France, et Georges Ithier était natif de la république du Panama. On dit qu'ils sont morts pour la France ; je pense, moi, qu'ils sont morts aussi pour la France. » (p. 383)

Derrière le binarisme de l'opposition, propre à la situation de guerre, Agnès Humbert refuse avec éclat de réduire l'humain à son sang ou à l'ancrage de son lieu de naissance, et défend un patriotisme qui n'entrerait en contradiction ni avec l'humanisme de la militante

antifasciste, ni avec l'internationalisme de la sympathisante communiste. Parce que ces questions se posent de nouveau aujourd'hui avec force, parce que les noms aux consonances étrangères des martyrs du Musée de l'Homme rappellent ceux des FTP-MOI, consacrés en février 2024 par la panthéonisation des époux Manouchian, et parce qu'Agnès Humbert possède un don évident pour rendre leur fraîcheur à des événements figés par la légende et par le passage du temps, *Notre guerre* gagnerait sans nul doute à toucher une plus large audience.

- 1 Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de résistance* [Éditions Émile-Paul Frères, 1946], Paris : Tallandier, 2004. Les numéros de pages précisés entre parenthèses dans le corps de l'article renvoient à la réédition de l'ouvrage de 2004, préfacée par Julien Blanc.
- 2 Elsa Triolet, *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*, Paris : Denoël, 1945 ; Germaine Tillion, *Ravensbrück*, Paris : Éditions du Seuil, 1973 ; Charlotte Delbo, *Aucun de nous ne reviendra*, Paris : Éditions de Minuit, 1965.
- 3 Selon les bases de données existantes, *Notre guerre* a tout de même été traduit en anglais, danois, suédois, japonais, portugais, catalan et roumain. Au moment de la préparation du numéro, une traduction allemande de *Notre guerre* était sous presse chez Bahoe Books. Les extraits traduits que nous proposons sont indépendants de cette traduction.
- 4 Rémy, *Mémoires d'un agent secret de la France libre. Juin 1940-Juin 1942*, Paris : Aux Trois Couleurs, 1945, p. 211 ; Francis Ambrière, *Les Grandes Vacances : 1939-1945*, Paris : Éditions du Seuil, 1956, p. 212 ; Claude Morgan, *La Marque de l'homme*, Paris : Éditions de Minuit, 1946, p. 178 et 188.
- 5 L'adjectif revient fréquemment dans le récit, à l'instar du passage qui a inspiré le titre de notre article : « De vieux souvenirs reviennent si vivants » (p. 253).
- 6 Dans un compte rendu d'exposition daté d'avant-guerre, Agnès Humbert ironisait déjà sur « les œuvres d'art "pur aryen 100 p. 100" » et le « portrait d'Hitler vêtu d'une armure immaculée empruntée à une Jeanne d'Arc de bazar » (Agnès Humbert, « La Vie culturelle. 5 ans de dictature hitlérienne », *La Vie ouvrière*, 17 février 1938, p. 6).

Notre guerre. Souvenirs de résistance — Extraits choisis¹

Paris, fin décembre 1940, p. 112-113

J'ai pensé à Édouard D., qui doit être de retour. J'ai parlé de lui aux copains. Ils sont tous d'avis que ce serait une bonne recrue pour nous. Je rappelle son activité en 1936 lorsque, chef du cabinet d'un ministre du Front populaire, il travaillait avec nous si simplement, si cordialement, sans ménager ni son temps ni sa peine. Il collaborera volontiers, certes, au canard, il le diffusera dans son milieu, où nous avons peu accès...

« Oui, Agnès, c'est une bonne idée... Allez donc le voir. »

Et voilà Agnès qui y va avec cent numéros de *Résistance* dans sa serviette. Agnès trouve un monsieur cordial, oui, mais avec un elle ne sait quoi de distant. Un monsieur qui n'a plus qu'un seul sujet de conversation : ses petits-enfants. On lui fait admirer leur photo, on lui raconte leurs espiègleries charmantes, leurs bobos avec tous les détails, et Agnès regarde sa serviette bourrée de *Résistance*. Édouard D. continue, infatigable, ses litanies, sur le thème, l'art d'être Grand-Père. Lorsqu'il fut probant que toute cette guimauve zozotante était pour l'empêcher de parler de choses sérieuses, elle a voulu brutalement lui demander ce qu'il pensait des événements. Des événements ? Il a presque demandé : « Quels événements ? » Elle a été forcée de lui mettre les points sur les i. La Victoire ? Une utopie ! De Gaulle ? Un fou ! ... « Moi, voyez-vous, conclut-il, j'ai bien réfléchi et je suis de tout cœur derrière Pierre Laval et le Maréchal ! »

Ce sont des gens comme ça dont il faudra se méfier après, lorsque la France sera redevenue libre. Il faut dès maintenant dresser la liste noire des caméléons, des capons, des imbéciles. La Quatrième République n'aura que faire d'eux, ou plutôt saura quoi faire d'eux !

Cherche-Midi, 15 mai 1941, p. 164-165

Cette fois, c'est après la soupe que ces messieurs m'envoient chercher. Au poste de garde, je trouve un individu « en bourgeois » que je ne connais pas encore. Il me prend brutalement par le poignet, l'entoure d'une grosse chaîne dont il tient les deux extrémités comme font les montreurs d'ours. Revenue de ma surprise, je lui dis : « Au moins, comme ça, on verra dans la rue que je ne me promène pas avec un Allemand pour mon plaisir. » Il n'a pas l'air de comprendre le français et m'entraîne vivement vers la voiture qui nous conduit, une fois de plus, à la Sûreté, où je suis reçue par le capitaine qui m'a interrogée le premier jour. Il commence par me demander si je comprends l'allemand. Je ne bronche pas et attends que la dactylo-interprète me traduise sa question avant de lui répondre que j'ignore totalement sa langue. Il me montre une chaise et me fait signe avec insistance de prendre celle-là et non une autre. Je flaire un traquenard. Bien sûr, la chaise indiquée est tout à fait démolie. Si je m'y étais installée, je serais tombée par terre. Le chevalier teuton

aurait bien ri et de plus, il escomptait me priver de ma belle assurance. Après lui avoir fait remarquer que sa chaise était cassée, je vais en chercher une autre, non sans m'être regardée dans la glace de la cheminée et avoir dit à la dactylo qu'il m'était agréable de me revoir et de constater que ma tête n'était pas trop vilaine après un mois de prison. Le capitaine, exaspéré, prie la dactylo de m'expliquer que je ne suis pas là pour m'amuser. Je lui réponds que j'avais déjà fait cette remarque. L'interrogatoire débute par un questionnaire entièrement consacré à Jean Paulhan ; je nie le connaître, je n'ai même pas connaissance de sa rue... la rue des Arènes ? Je ne savais même pas qu'il en existait une à Paris, tandis qu'à Nîmes... Lorsque le capitaine me fait dire qu'il sait que je le connais, je jure n'avoir jamais entendu ce nom, et pourtant... n'y a-t-il pas une marque d'avions de ce nom... Paulhan ? Mais je ne m'y connais pas en avions... Enfin, il s'aperçoit que je me moque de lui et me menace de toutes les foudres du III^e Reich. Il me dit que Paulhan est en prison, ce dont je doute, les détails qu'il m'a donnés sur lui semblent bien flous. Enfin, il m'envoie au commissaire qui m'a arrêtée, et celui-ci continue l'interrogatoire. Il me cuisine et finit par la traditionnelle menace du revolver, qui n'a eu d'autre effet que celui de me faire rire, ce qui le vexe beaucoup. Je sais qu'ils ne mettent pas encore leurs menaces à exécution, c'est pourquoi je peux me permettre une bravoure tout extérieure...

Krefeld, 11 avril 1942, p. 220-223

Enfin, l'usine. Elle est immense, entourée de cités ouvrières et d'autres usines. Au loin, un grand pont suspendu. Les indications routières nous apprennent qu'il s'agit de l'Adolf-Hitler-Rheinbrücke... L'usine bâtie de briques rouges comprend plusieurs grandes constructions. Toutes très modernes, et pleines d'harmonie. La première cour s'orne de fleurs et de gazon. Le plus vaste bâtiment possède une immense tour qui me fait penser, en beaucoup plus grand, à la tour du Palais-Vieux de Florence... J'oublie mon aspect physique tant je suis joyeuse de voir du nouveau – du nouveau qui me plaît, car tout ici apparaît rempli d'ordre et d'harmonie. La cour autour de laquelle les constructions sont groupées est sillonnée de rails – plusieurs wagons de chemins de fer s'y posent... L'un vient de chez nous... « Hommes : 40 ; chevaux en long : 8 ». Ni hommes ni chevaux, mais des tonnes de nos bonnes pommes de terre... Il y en a tant que les Allemands marchent dessus... Pourquoi se gêner, pour ce que cela coûte ? Mon mouvement d'humeur est réfréné en voyant là-bas, derrière l'usine, deux grandes serres... l'usine a ses fleurs... Je ne pense pas qu'en France on trouve rien de pareil. II le faudrait pourtant. Toutes ces fleurs rendent un aspect si riant, si vivant, si humain, à des constructions rationnelles et austères. La fabrique s'appelle « Phrix. Rheinische Kunstseide Aktiengesellschaft [sic] », mais Kate sait déjà que le nom sous lequel l'usine est connue est plus court « Rheika ».

Il est quatorze heures. Nous entrons. Dans l'escalier, un tableau mural. Tout à l'heure, j'essaierai de déchiffrer quelques affiches ; certaines sont en français... Nous nous trouvons dans une salle immense. L'armature est métallique, toute peinte en vert. Le sol est soigneusement parqueté et ciré. Et partout, partout, des monceaux de bobines de forme et de tailles diverses, de soie brillante et blanche... On pense à des milliers de mariées. Harmonie du hall blanc et vert. [...] J'ai pu passer devant le tableau mural et y lire une annonce imprimée en français. La voici dans son texte intégral et exact : « *Il y a à Krefeld, 46, Mittelstrasse, un bordel (maison de prostitution) avec des filles étrangères. SEULE cette*

maison vous est permise », puis suit une signature illisible de quelque « huile » de la direction... Il y a trois heures que je suis à l'usine Phrix, je m'étais laissée allécher par l'aspect extérieur, cette harmonie, à laquelle je suis sensible – j'avais oublié pendant trois heures que nous sommes en Allemagne hitlérienne... où fleurit en même temps que les plantes à décorer l'usine, la prostitution érigée en institution municipale, sinon nationale, la prostitution et le racisme. « Filles étrangères »... on sait ce que cela veut dire... Pendant trois heures, j'ai oublié où j'étais... je m'en souviendrai maintenant ! On nous accorde une pause pour le goûter, et nous serons conduites, trois par trois, à travers la cour vers un autre bâtiment. On monte un grand escalier de belle allure. Aux murs, d'excellentes gravures sur bois illustrant des contes folkloriques. La salle du restaurant est immense. Au fond, une scène avec deux pianos à queue. La salle sert aussi de cinéma. Pratiquement pas de murs... les deux côtés de la salle sont des verrières voilées de rideaux blancs aux dessins rouges dans le goût tyrolien. C'est ravissant. Ce qui l'est moins, c'est l'énorme portrait d'Adolf au-dessus de la scène. Aux murs, en caractères d'un bien beau style, des conseils du même Adolf aux ouvriers. Ces textes forment avec le portrait la décoration du fond de la salle. À gauche, près de la porte, une cuisine que l'on aperçoit à travers les cloisons de verre. D'immenses marmites électriques préparent la nourriture de milliers d'ouvriers. Les cuisiniers en blanc. Lumière et propreté évoquent l'idée de quelque formidable laboratoire. Nous passons l'une après l'autre devant un guichet. On nous sert une excellente soupe que nous allons manger sur de grandes tables massives, en bois, lavées après chaque repas. Tout cela est vraiment bien, oui, mais...il y a l'affiche dans l'escalier de l'autre côté de la cour : « *un bordel (maison de prostitution) avec des filles étrangères. Seule cette maison... vous est permise* »...

Tout serait bien sans ce portrait au fond de la salle, sans ces conseils aux ouvriers, sans prostitution, sans racisme, c'est-à-dire sans Hitler... Il ne faut pas que je me laisse piper par cette mise en scène flattant mes goûts de civilisée, caressant mon sens de l'esthétique. Les fêtes hitlériennes que j'ai vues à Nuremberg – que j'ai vues au cinéma – étaient belles... l'envers de ces fêtes : c'est la guerre, le meurtre des hommes, celui de l'esprit.

Krefeld, août 1942, p. 261-263

Il y a tout de même ici des visions d'art absolument extraordinaires. Il fait chaud, très chaud ; la nuit lorsque, silencieuse, la longue file de femmes se rend au restaurant pour la soupe, l'effet est saisissant. Aucune lumière de l'usine ne perce l'obscurité totale. Nous sommes éclairées par les lanternes de la police, qui sont tenues très bas ; de cette manière, la colonne de femmes se profile en ombres chinoises immenses sur les murs de l'usine. Vision irréelle, frise extravagante que cette procession se découpant sur le fond de la scène ; là-bas, le bombardement journalier d'Essen, de Düren, de Duisbourg ; le ciel est rouge. De temps en temps, il se barre d'éclairs, d'éclairs de provenance humaine, de fusions. Il est étoilé d'éclatements... féerie barbare ! ...

*

Adrien, le petit matelot hollandais, prisonnier de guerre transformé, en a assez de la Rheika ; il n'en peut plus, il fera un éclat. Houben, le contremaître, l'insulte un peu plus fort que de coutume. Adrien perd tout contrôle sur lui-même, prend un de ses pots de fonte, le lance à la tête d'Houben. Celui-ci tombe. Adrien bondit sur lui et danse sauvagement sur son corps. Adrien veut se venger et venger toutes les femmes de l'usine. Houben en a eu pour huit jours d'hôpital. Et Adrien, pour combien en a-t-il eu en camp disciplinaire ou en camp de représailles ? ...

*

Après chaque équipe, c'est toujours la même scène, elle ne nous dégoûte même pas. On n'y pense pas ; c'est quotidien. Nous nous rangeons toutes, trois par trois dans l'allée centrale, en attendant l'ordre de départ ; et parce que la chair de nos mains est amollie par le séjour dans l'eau de nos seaux après huit heures de travail, nous en profitons pour faire « juter » nos doigts. C'est à qui fera sauter le pus le plus haut ou le plus loin. Chacune farfouille dans ses plaies avec une épingle ramassée ici ou là, gardée précieusement au revers de la veste. Nous avons remarqué que lorsqu'on soigne ses mains tout de suite après le travail, la cicatrisation se fait plus rapidement. J'ai bien vidé mes doigts, mais je suis bien vidée aussi et, avant de changer mon uniforme contre ma guenille de prisonnière, je m'écroule sur le banc du vestiaire. Devant moi, une autre femme s'affaisse aussi, éreintée. Elle est « nouvelle », je ne lui ai pas encore parlé ; elle m'interpelle, rageuse...

« Toi non plus, tu ne travailles pas dans le civil, tu ne travailles pas de tes mains. »

D'un grognement, j'approuve la justesse de son jugement.

« Que fais-tu ? Moi, je suis en bordel, et toi ? ... »

L'inattendu de cette déclaration me réveille malgré la fatigue, malgré le bromure...

Sans attendre ma réponse, elle continue :

« Un beau bordel, tu sais... à Hambourg, derrière la gare... Tu connais Hambourg ? Non. Eh bien ! c'est le plus beau bordel de la ville, plein de glaces et de tapis, et tout... »

Lorsque nous en fûmes arrivées aux ultimes confidences, je voulus savoir pourquoi elle était pensionnaire d'un claqué hambourgeois, elle me répondit dignement :

« Eh ! tu en connais, toi, des métiers de femme qui rapportent soixante marks par jour ? ... Tiens, regarde ! Elle me montre un gros brillant enchâssé dans une de ses molaires : Celui-là, vois-tu, Hitler ne l'aura pas ! »

J'ai changé de vêtements en pensant à l'orientation professionnelle appliquée aux carrières féminines.

*

J'ai un grand plaisir, le travail fini, c'est de voir dans le vestiaire les vasques rondes, ingénieux lavabos, se remplir de jolies filles nues... Qu'elles sont belles ces Lisa, Marlyse, Kate, Amy, Sonni, Minerve et les autres... Notre gardienne actuelle permet qu'on se lave après le travail. Elle nous donne quelques minutes de plus, et nous avons le temps, sinon de nous baigner, du moins d'être moins sales. Je me rafraîchis le corps et aussi l'esprit. Ces jolies filles ne savent pas combien elles sont belles, leurs poses sont exquises, sans qu'elles y pensent, surtout parce qu'elles n'y pensent pas. On dirait *Le Bain turc* d'Ingres...

Wanfried, 8 mai 1945, p. 372-373

Mike et moi, nous parlons pendant des heures. Il s'installe d'une façon si comique sur mon divan, en rond comme un petit chien. Nous parlons de nos pères, le sien, l'écrivain Arnold Zweig, était devant Verdun en 1916, et le mien, Charles Humbert, sénateur de la Meuse, était dans Verdun à la même époque ; et maintenant, nous voilà tous les deux, leurs enfants, en train de discuter sur mon divan, à Wasserburg, de la réorganisation de l'Allemagne et du monde entier. Comment conduire les Allemands ? La trique, sans pitié ni faiblesse, œil pour œil, etc. ? Tous les vieux clichés y passent, et bien sûr, nous sommes féroces en paroles !

Depuis notre libération, nous avons tant envie, Madeleine et moi, d'aller explorer la forêt autour de Wanfried, mais les Américains nous déconseillent fortement d'y aller seules. Aujourd'hui, dimanche, Mike est là avec un camarade. À l'abri de leurs uniformes kaki, nous pouvons enfin faire une promenade dans la colline boisée derrière Wasserburg. Après une demi-heure de marche, nous parvenons à une clairière ; là, un petit bar. « Chic ! crient nos amis, on va peut-être avoir de la bière ! Mais le bar, vu de près, n'est qu'un squelette, il n'en reste plus que la carcasse, tout a été saccagé, pillé, brisé, bêtement. Les verres sont au milieu du plancher, un tas de poudre scintillante, plus de tables, de chaises, du bois à brûler. Nous regardons ça, silencieux et comme gênés. Je dis : « Les Polonais, vous savez, ont tout pillé partout. » Mais Mike se penche, ramasse une enveloppe de *chewing-gum* : « Les Polonais, répond-il, ne mâchent pas de *chewing-gum* de Philadelphie... Non, évidemment... nous savons bien que les soldats américains, lorsqu'ils ont bu, pillent autre chose que les mairies... »

Sur ces entrefaites, la propriétaire du bar arrive. Elle avait fui lors de l'arrivée des Américains à Wanfried, et la voilà revenue. En apercevant son commerce ruiné, elle se met à pleurer et à gémir. Mike est désolé, plein de sympathie attendrie : « Ma pauvre femme, c'est épouvantable. » Et il la console tout doucement, lui donne de bons conseils, comment rédiger un rapport et où et à qui le porter. Mike a la larme à l'œil, et je vois sa main droite se diriger tout doucement du côté de son portefeuille. Je suivais la scène et je m'attendais si bien à ce geste final. J'interviens alors pour lui rappeler en souriant nos résolutions, qui ne sont pas même vieilles d'une heure : la trique, pas de faiblesse, pas de pitié. Mike est un civilisé, la civilisation développe le cœur. J'aime Mike, et avec la même parfaite entente que tout à l'heure, nous discutons des cas d'espèces : cette bonne femme-là, tout de même, ne peut pas être rendue responsable d'Hitler, de Buchenwald, d'Oradour ! ...

1 Les souvenirs d'Agnès Humbert ont été publiés pour la première fois en 1946 aux Éditions Émile-Paul Frères. Ces extraits sont issus de la réédition parue chez Tallandier en 2004.

AURÉLIEN D'AVOUT & CLÉMENT SIGALAS

übersetzt von Caroline Gutberlet

»So lebendige Erinnerungen«: das Kriegstagebuch von Agnès Humbert

Der Augenzeugenbericht, den Agnès Humbert 1946, kurz nach der Befreiung Frankreichs, unter dem Titel *Notre guerre* veröffentlichte,¹ beschreibt ihren Einsatz und ihren Lebensweg während des Zweiten Weltkriegs. Er gibt Aufschluss über ihre frühe Beteiligung an der *Résistance* in der von den Deutschen besetzten Zone und die zentrale Rolle, die sie beim Aufbau der Widerstandsgruppe *Musée de l'Homme* gespielt hat. Diese Aktion der ersten Stunde in einem »Paris unterm Hakenkreuz« (S.95) war äußerst riskant, und Agnès Humbert musste einen hohen Preis dafür zahlen. Nach ihrer Internierung 1941 in mehreren französischen Gefängnissen verbrachte sie nach der Deportation lange Jahre in deutschen Lagern, die sich bis zum Kriegsende hinzogen, bevor sie sich nach Ankunft der alliierten Streitkräfte aktiv an der Suche nach den Verantwortlichen des NS-Regimes beteiligte. Soweit in Kürze die Eckdaten eines denkwürdigen Lebensabschnitts.

Die »Erinnerungen des Widerstands« – so der Untertitel des Buches – stellen eine außergewöhnliche historische Quelle dar, wie der Historiker Julien Blanc treffend dargestellt hat.² Der Augenzeugenbericht zeichnet sich zunächst schlicht dadurch aus, dass er von einer Frau stammt, wo doch die meisten Nachkriegsveröffentlichungen von Männern verfasst wurden: Er macht die Erfahrung von Widerstand und Gefangenschaft aus weiblicher Perspektive sichtbar, ähnlich wie Elsa Triolet den inneren Widerstand oder Germaine Tillion und Charlotte Delbo die KZ-Erfahrung geschildert haben.³ Der Text hebt sich aber auch durch die literarische Form ab, die Agnès Humbert gewählt hat: das Tagebuch (aus Originaleinträgen und Rekonstruktionen), das es ermöglicht, den Tenor, die Färbung, die Substanz des Erlebten Tag für Tag nachzuzeichnen. Anders als eine Bilanz oder ein Überblick hat diese Erzählform eine starke Sogwirkung auf den Leser oder die Leserin und enthüllt einen Widerstand, der noch nicht zur Legende erstarrt ist, sondern in der Gegenwärtigkeit seines Entstehens festgehalten wurde.

Im Unterschied zur Literaturkritik und zur Geschichtsschreibung, die dieses Buch vor allem als historisches Dokument behandelt haben, möchten wir hier die literarische Originalität des Textes herausstellen und herausfinden, was die Stärke und Lebendigkeit des »Humbert'schen Stils« (Julien Blanc) ausmacht. Genaugenommen ist es der frische Ton des Buches, seine besondere Note, die wir hier dem Leser und der Leserin nahebringen und mit ihnen teilen wollen, und zwar anhand einer Auswahl von fünf charakteristischen Auszügen. Sie wurden ins Deutsche übertragen: eine Premiere für dieses Buch,

das bislang nur einer relativ kleinen Leserschaft zugänglich war⁴ und dessen weitere Verbreitung auch jenseits des Rheins wichtig wäre.

*

Das Erste, was beim Lesen von *Notre guerre* ins Auge sticht, ist kein Alleinstellungsmerkmal der Autorin: das frühe, selbstsichere und unablässige, widerständige Engagement derer, die sich nicht mit der Niederlage am Tag Eins der deutschen Besatzung abfinden wollten. Bereits am 20. Juni 1940 berichtet Agnès Humbert voller Begeisterung über de Gaulles Aufruf zum Widerstand gegen Nazi-Deutschland. Die ersten geheimen Treffen werden Anfang August erwähnt und münden unmittelbar in Aktionen: Ankleben von gaullistischen Flugblättern in den Straßen, Aufbau der Widerstandsgruppe, Produktion der Zeitung *Résistance*.

Der erste Auszug, den wir wiedergeben, handelt von einem gescheiterten Rekrutierungsversuch im Dezember 1940 und zeugt sowohl von der Gefährlichkeit der eingeleiteten Operationen als auch vom völligen Vertrauen einer Aufsässigen, die fest an die baldige Errichtung einer »Vierten Republik« glaubte. Nichts wird sie von ihrem Glauben abbringen, weder die Härten der Gefangenschaft noch die Misserfolge der Sowjetunion im Juli 1941: »Der Sieg wird länger auf sich warten lassen, aber nicht weniger vollkommen sein« (S.178). Momente der Niedergeschlagenheit haben in *Notre guerre* keinen nennenswerten Platz. Damit fügt sich das Buch in den Erwartungshorizont der Heldenerzählung der unmittelbaren Nachkriegszeit, einer positiven Literatur, die darauf bedacht war, Beispiele von kämpfenden Franzosen und Französinnen zu liefern, und die jenen Berichten, die für zu düster befunden wurden, nur wenig Aufmerksamkeit schenkte.

Das Buch erfüllt ein weiteres charakteristisches Merkmal der Literatur der Befreiung: Es feiert durchgängig die Einheit der Widerständigen, die bereits im Titel ablesbar ist und sowohl im Untergrundkampf als auch im Gefängnis so empfunden wird (»Wir wissen alle, dass wir einen Block bilden und dieser Block solide ist«, S. 153). Das markanteste Bild dafür ist die *Marseillaise*, die die Insassinnen im Cherche-Midi-Gefängnis anstimmen, ein Ereignis, welches in einer lyrischen Weise geschildert wird, wie sie sonst kaum im Buch vorkommt. Dabei ist die Passage nicht besonders originell – ähnliche Schilderungen finden sich bei Rémy, Francis Ambrière oder Claude Morgan –,⁵ aber gerade durch das Typische, ja Rituelle solcher Szenen können wir nachvollziehen, wie stark die Werte des Kampfes und der Brüderlichkeit empfunden wurden.

Eigentümlicher ist dafür die Art und Weise, in der Agnès Humbert, die sich selbst eher als Schreibkraft denn als Verfasserin, eher als Verbindungsfrau denn als Organisatorin bezeichnet, ihre Rolle in der *Résistance* permanent unterbewertet, indem sie sich spaßhaft mit einem »Flurhasen« (S.101) vergleicht, oder mit einem »Jagdhund, der seinem Herrn Wild bringt« (S.116). Überraschend ist hier weniger die (damals übliche) Zuweisung der Rolle der Untergebenen als vielmehr die gewählte Schreibweise, die die Folge und verinnerlichte Form solcher Hierarchien zu sein scheint: ein »minderwertiger« Stil für eine vermeintlich »minderwertige« Rolle.

*

So erstaunlich dies für ein Zeugnis über den Krieg erscheinen mag, von der ersten bis zur letzten Seite durchziehen Enthusiasmus und Optimismus, sogar Fröhlichkeit das Buch. Sie bestimmen in erster Linie das Abenteuer des Untergrundkampfes in Paris, der von einer mitunter pennälerhaften Komplizenschaft unter den Mitgliedern der Widerstandsgruppe geprägt ist, die um ein und dasselbe Ideal der Aktion vereint sind und jeden Moment intensiv erleben. Im Übrigen ist im Buch der Humor allgegenwärtig: Er versiegt nie, trotz der grausigen Bedingungen, denen die Autorin in der Gefangenschaft ausgesetzt ist. Er nimmt die unterschiedlichsten Formen an, von Selbstironie bis hin zu beißender Ironie, wie die im ersten Auszug meisterlich beherrschte Kunst der Karikatur zeigt. So wird Édouard D., obwohl er sich durch sein Wirken während der Volksfront-Regierung hervorgetan hat, als vertrottelter Opa beschrieben, dessen salbungsvolle Äußerungen – »gesäuselter Kitsch« (S. 113) – einen bedauerlichen Attentismus verdecken, aus dem Nachsicht gegenüber dem Vichy-Regime durchklingt.

Außerdem wimmelt es nur so von skurrilen Vergleichen, Bonmots und schlagfertigen Er widerungen. Selbst im Gefängnis kann Agnès Humbert dem Impuls nicht widerstehen, ihren deutschen Kerkermeistern Seitenhiebe zu versetzen, obwohl sie sich damit in Gefahr bringt, wie im zweiten Auszug deutlich wird. Mit ihren Foppereien gegen den Besatzer frönt die Autorin einem Humor, der alles andere als unmotiviert ist und wie die Fortsetzung des Widerstands mit anderen Mitteln daherkommt: »Selbst inmitten der schlimmsten seelischen Qualen findet sich noch die Möglichkeit zu lachen, herzhaft zu lachen« (S.176).

Zweifellos hat dieses Lachen oft eine kompensatorische Funktion. Es ist die letzte Patrone, die gegen das Ungemach eingesetzt wird, und die Autorin erkennt mal »rein äußerliche Tapferkeit« (S.165), mal »vorgetäuschte Gleichgültigkeit« (S.177) darin – hier stellt sich übrigens die Frage, ob der komische Ton des Textes, der manchmal etwas gezwungen wirkt, erst bei seiner Neuformulierung in der euphorischen Stimmung der Befreiung akzentuiert wurde. Indem Agnès Humbert dieses Lachen auf alle Lippen zaubert und in einen kollektiven Impuls, in eine gemeinsame Kopfgymnastik verwandelt, erhebt sie es zum Marker nationaler Identität, zum Wesenszug eines Volkes, das es versteht, seine Leichtigkeit zu bewahren und sich über einen Besatzer lustig zu machen, der im Gegensatz dazu durch Ernst charakterisiert ist.

Diese Unbeschwertheit verleiht dem Buch seinen Glanz. Die lebendige⁶ Schreibweise verdankt ihre Intensität einem schnellen Tempo und flotten Stil sowie den zahlreichen Dialogen und Anekdoten, die in die Erzählung eingestreut sind – kurzum einer Poetik des Augenblicks, die gewiss dem Genre des Tagebuchs eigen ist, aber auch aus einer persönlichen Weltbeziehung entsteht, die willentlich und spontan zugleich ist. Das von Agnès Humbert Erlebte erscheint daher nicht als einförmiges Etwas, sondern kommt in all seinen Schattierungen und täglichen Wandlungen zum Ausdruck.

*

In den schlimmsten und dunkelsten Momenten ihrer Kriegserfahrung nimmt Agnès Humbert die Menschen und Dinge um sie herum oft mit den Augen der Kunsthistorikerin wahr. Von Boris Vildé, den sie abgemagert im Gefängnis wiedertrifft, hebt sie »das schöne Gesicht« hervor, »umrahmt von einem blonden Bart, der ihm so gut steht! So

sieht er aus wie der junge Édouard Manet« (S.139). Aus einem Wasserfleck, den sie an der Zellenwand entdeckt hat, springt »ein Panther im reinsten Antoine-Bourdelle-Stil«⁷ (S.151). Vom Rheika-Werk, wo sie Zwangsarbeit leisten muss, hält sie den Turm fest, der sie »an den Turm des Palazzo Vecchio in Florenz erinnert, nur in viel größer« (S.220, nachzulesen im dritten Auszug). Die Liste ließe sich endlos fortsetzen: Diese Kultur des Sehens, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung zieht, ist nicht nur Firnis, sondern eine maßgebliche innere Ressource, eine Weise, gegebene Situationen auf Abstand zu halten und völlig zu verwandeln.

Agnès Humbert nimmt die unheimliche Welt der Gefangenschaft nicht so sehr als Kunstkritikerin, sondern eher als Künstlerin wahr. Von ihrer Tätigkeit als Illustratorin und Aquarellistin zwischen den Weltkriegen hat sie sich den scharfen Blick bewahrt, mit dem sie der banalen Wirklichkeit Schönheit zu entlocken weiß. Das wird an dem nächtlichen Bild deutlich, das sie im vierten Auszug von einer Frauenkolonne zeichnet: Sie »wirft ein riesiges Schattenbild auf die Fabrikmauern. Ein unwirklicher Anblick, ein exzessiver Fries ist diese Prozession, die sich im Bühnenhintergrund abzeichnet« (S.261). In einem System, in dem die Körper bis zum Verschleiß und zum Verfall strapaziert werden, schenkt die Autorin den Kameradinnen, die sich nach einem harten Arbeitstag im Umkleideraum entkleidet haben, eine würdige Aufmerksamkeit: »Diese hübschen Mädchen wissen nicht, wie schön sie sind, wie anmutig ihre Posen [...]. Es ist wie *Das türkische Bad* von Ingres ...« (S.263). Es gilt, unter allen Umständen die Wirklichkeit zu verzaubern: Die Autorin, die sich selbst den Titel »Marquise der Mülltonne« verliehen hat (S.265), setzt ihre Kunstvorstellungen selbstbewusst dem »barbarischen Feenstück« (S.261) des sogenannten Dritten Reiches entgegen. Ihre ästhetischen Eingebungen stellen eine Möglichkeit dar, sich über momentane Zwänge hinwegzusetzen und ihre Aversion gegen das NS-Regime zu bekräftigen, das durch das »riesige Porträt von Adolf« (S.222) personifiziert wird, welches sie in der Fabrik betrachtet.

*

Diesem Propaganda-Bild wird weiter hinten im Buch die in einem deutschen Pfarrhaus hängende Reproduktion von Cranachs Luther-Porträt gegenübergestellt, das Agnès Humbert begutachtet, als sie nach ihrer Befreiung in der Gegend um Wanfried unterwegs ist, um im Auftrag der Alliierten Nazis »aufzuspüren«: Es ist »das einzige Porträt, das wir hier je hatten«, erzählt die Pfarrersfrau stolz (S.368). Die Alternative scheint klar zu sein: Kunst oder Hitler, als ob sie echte Gegensätze wären.⁸ Eine solche Aussage mag heute naiv und die ihr zugrunde liegende Gegenüberstellung von Barbarei und Zivilisation einigermassen banal erscheinen. Doch das große Verdienst von *Notre guerre* besteht darin, uns auf denkbar konkrete Weise verständlich zu machen, durch welche Debatten und tastende Versuche, zuweilen Entsagungen, sich die Bedeutung dieses Gegensatzes herauskristallisiert hat.

Mit der deutschen Niederlage und der Rückeroberung durch die Alliierten wuchs auch die Gefahr einer Welle von Racheakten, in der sich die Opfer von gestern in Täter verwandeln – so die spätere These der Kollaborateure von der Äquivalenz der gegnerischen Lager. Davon handelt im fünften Auszug ein Gespräch zwischen Agnès Humbert und einem jungen Amerikaner, in dem die Frage aufkommt, wie mit den Deutschen

umzugehen sei. Beide nehmen zunächst eine harte Haltung ein (»Auge um Auge«, S. 372), doch dann konterkarieren zwei konkrete Situationen diese »Vorsätze« (S. 373), die den Kreislauf der Gewalt endlos zu verlängern drohen: die Entdeckung, dass auch die Amerikaner plündern, was die ruhige Sicherheit der Achse des Guten erschüttert, und das Mitleid für eine ruinierte Geschäftsfrau, das es verunmöglicht, das deutsche Volk als Ganzes zu hassen. Wahrheit, Gerechtigkeit und das »Herz« (»Zivilisation bildet das Herz«, S. 373) sind nicht als Selbstverständlichkeiten gegeben, sondern als Errungenschaften zu begreifen. Auch hier erweist sich die Wahl des Tagebuchs als wertvoll: Es gibt die Zweifel und Fragen wieder, die in der Berührung mit den Umständen aufkommen, und lässt uns auf diese Weise – viel besser als durch eine abstrakte Lehre – erfahren, welche Bedeutung der Kampf für die Zivilisation gehabt hat. Die Frage taucht auf den letzten Seiten von *Notre guerre* wieder auf:

»Es gibt diejenigen, die für die Zivilisation kämpfen, und diejenigen, die gegen sie kämpfen. Es gibt nur zwei Lager. Boris Vildé war wie Anatole Lewitsky Russe; Pierre Walter, der in Metz als Sohn deutscher Eltern geboren wurde, optierte für Frankreich, und Georges Ithier wurde in der Republik Panama geboren. Sie seien für Frankreich gestorben, sagt man; ich denke, dass sie *auch* für Frankreich gestorben sind.« (S. 383)

Hinter der Dualität der Gegenüberstellung, die der Kriegssituation eigen ist, weigert sich Agnès Humbert auf brillante Weise, den Menschen auf sein Blut oder seine Verwurzelung am Geburtsort zu reduzieren, und tritt für einen Patriotismus ein, der weder mit dem Humanismus der antifaschistischen Aktivistin noch mit dem Internationalismus der kommunistischen Sympathisantin im Widerspruch steht. Weil diese Fragen sich heute wieder mit Nachdruck stellen, weil die ausländisch klingenden Namen der Märtyrer der Widerstandsgruppe *Musée de l'Homme* an die Namen der Widerständler der *Francs-tireurs et partisans – Main d'œuvre immigrée* (FTP-MOI) erinnern, die im Februar 2024 mit der Beisetzung der Eheleute Manouchian im Panthéon gewürdigt wurden, und weil Agnès Humbert die offensichtliche Gabe besitzt, Ereignissen, die durch Legenden und das Vergehen der Zeit erstarrt sind, ihre Frische zurückzugeben, wäre es zweifellos ein Gewinn, wenn *Notre guerre* eine größere Leserschaft erreichte.

1 Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de résistance* [Éditions Émile-Paul Frères, 1946], Paris: Tallandier, 2004. Die im vorliegenden Beitrag in Klammern stehenden Seitenangaben beziehen sich auf die Neuauflage aus dem Jahr 2004 mit einem Vorwort von Julien Blanc (alle Zitate: Übersetzung Caroline Gutberlet).

2 Siehe die Einleitung von Julien Blanc in: Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de Résistance*, Paris: Tallandier, 2004, S. 9–80.

3 Elsa Triolet, *Das Ende hat seinen Preis. Erzählungen aus der Résistance*, Übers. aus dem Französischen von Else Bestian und Hans Bestian, Schwinging: Schwingtinger Galerie-Verlag für Bildkunst und Literatur, 1983 [1945]; Germaine Tillion, *Frauenkonzentrationslager Ravensbrück*, übers. aus dem Französischen von Barbara Glassmann, Lüneburg: zu Klampen, 1998 [1973]; Charlotte Delbo, *Keine von uns wird zurückkehren*, Bd. 1, in: *Trilogie [Auschwitz und danach]*, übers. aus dem Französischen von Eva Groepler und Elisabeth Thielicke, Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1990 [1965].

- 4 Aus den vorhandenen Datenbanken geht hervor, dass *Notre guerre* immerhin ins Englische, Dänische, Schwedische, Japanische, Portugiesische, Katalanische und Rumänische übersetzt wurde.
- 5 Rémy [Gilbert Renault], *Mémoires d'un agent secret de la France libre. Juin 1940–Juin 1942*, Paris: Aux Trois Couleurs, 1945, S. 211; Francis Ambrière, *Les Grandes Vacances: 1939–1945*, Paris: Éditions du Seuil, 1956, S. 212; Claude Morgan, *La Marque de l'homme*, Paris: Éd. de Minuit, 1946, S. 178 und 188.
- 6 Das Adjektiv kommt im Buch häufiger vor, so auch in folgender Passage, die uns zum Titel unseres Aufsatzes angeregt hat: »Alte Erinnerungen kehren so lebendig zurück« (S. 253).
- 7 Gemeint ist hier Pierre Bourdelle.
- 8 In einem Ausstellungsbericht, den Agnès Humbert vor dem Krieg schrieb, mokierte sie sich bereits über die »100 Prozent rein arischen Kunstwerke« und das »Porträt Hitlers in einer makellosen Rüstung, die einer Jeanne d'Arc vom Basar entliehen war« (Agnès Humbert, »La Vie culturelle. 5 ans de dictature hitlérienne«, in: *La Vie ouvrière*, 17. Februar 1938, S. 6).

Notre guerre. Souvenirs de résistance — Ausgewählte Auszüge¹

Paris, Ende Dezember 1940, Seite 112–113

Ich habe an Édouard D. gedacht, der zurück sein müsste. Ich habe den Freunden von ihm erzählt. Sie sind alle der Meinung, dass er ein Gewinn für uns wäre. Ich erinnere an seine Tätigkeit von 1936, als er als persönlicher Referent eines Ministers der Volksfront auf eine so unkomplizierte, so herzliche Weise mit uns zusammengearbeitet hat, ohne dabei Zeit und Mühen zu scheuen. Er dürfte gerne mitwirken, und gewiss wird er es gut verpackt in seinen Kreisen verbreiten, zu denen wir kaum Zugang haben ...

»Ja, Agnès, das ist eine gute Idee ... Suchen Sie ihn doch auf.«

Und so geht Agnès mit hundert Exemplaren *Résistance* in ihrer Aktentasche zu ihm. Agnès trifft auf einen herzlichen Herrn, das schon, aber mit einem irgendwie distanziereten Etwas. Einen Herrn, der nur noch ein Gesprächsthema hat: seine Enkel. Man lässt sie ein Foto von ihnen bewundern, man erzählt ihr von ihren reizenden Streichen, ihren Wehwehchen mit allem Drum und Dran, und Agnès schaut auf ihre Aktentasche, die mit *Résistance* vollgestopft ist. Unermüdlich setzt Édouard D. seine Litanei zum Thema, zur Kunst des Großvater-Seins fort. Als sich herausstellte, dass dieser ganze gesäuselte Kitsch nur dazu diene, sie davon abzuhalten, über ernste Dinge zu sprechen, wollte sie ihn ohne Umschweife fragen, was er von den Ereignissen hielt. Ereignisse? Fast hätte er gefragt: »Welche Ereignisse?« Sie war gezwungen, Klartext zu reden. Der Sieg? Eine Utopie! De Gaulle? Ein Verrückter! ... »Sehen Sie«, schloss er, »ich für mein Teil habe genau nachgedacht und stehe mit ganzem Herzen hinter Pierre Laval und dem Maréchal!«

Vor Leuten wie diesen wird man sich später in Acht nehmen müssen, wenn Frankreich wieder frei ist. Man muss ab sofort eine schwarze Liste mit den Chamäleons, Duckmäusern und Dummköpfen führen. Die Vierte Republik wird mit ihnen nichts anzustellen wissen oder, besser, genau wissen, was mit ihnen anzustellen ist!

Cherche-Midi, 15. Mai 1941, Seite 164–165

Dieses Mal lassen mich die Herren nach der Suppe holen. Im Wachzimmer treffe ich auf einen als bürgerlich getarnten Typen, den ich noch nicht kenne. Er fasst mich brutal am Handgelenk, wickelt eine dicke Kette darum und hält sie an beiden Enden fest, wie ein Bärenführer. Als ich mich von meiner Überraschung erholt habe, sage ich zu ihm: »So wird man auf der Straße wenigstens sehen können, dass ich nicht zum Vergnügen mit einem Deutschen herumspaziere.« Er scheint kein Französisch zu verstehen und bugsiert mich zum Auto, das uns, einmal mehr, zur Sicherheitspolizei fährt, wo mich der Hauptmann empfängt, der mich am ersten Tag verhört hat. Er beginnt mit der Frage, ob

ich Deutsch verstehe. Ich gebe keinen Laut von mir, warte ab, bis die Schreibkraft und Dolmetscherin seine Frage übersetzt hat, und antworte dann, dass ich nicht ein Wort seiner Sprache kann. Er deutet auf einen Stuhl und gibt mir nachdrücklich zu verstehen, dass ich diesen da und keinen anderen nehmen soll. Ich wittere eine Falle. Natürlich ist der zugewiesene Stuhl völlig kaputt. Hätte ich mich draufgesetzt, wäre ich auf dem Boden gelandet. Der teutonische Ritter hätte herzhaft gelacht, umso mehr, als er es darauf abgesehen hatte, mir meine schöne Selbstsicherheit zu nehmen. Nachdem ich ihn darauf aufmerksam gemacht habe, dass sein Stuhl kaputt sei, gehe ich einen anderen holen, aber nicht ohne mich im Spiegel am Kamin betrachtet zu haben und der Schreibkraft zu sagen, wie angenehm es sei, mich wiederzusehen und festzustellen, dass mein Kopf nach einem Monat Gefängnis gar nicht so übel sei. Wütend bittet der Hauptmann die Schreibkraft, mir zu erklären, dass ich nicht zum Spaß da sei. Ich antworte, dass ich das bereits bemerkt hätte. Das Verhör beginnt mit einem Fragenkatalog, der einzig und allein Jean Paulhan gewidmet ist; ich streite ab, ihn zu kennen, noch nicht einmal seine Straße kenne ich ... die Rue des Arènes? Ich hatte keine Ahnung, dass es in Paris eine Straße dieses Namens gibt, aber in Nîmes ... Als der Hauptmann mir mitteilen lässt, dass er wüsste, dass ich ihn kenne, schwöre ich, dass ich diesen Namen noch nie gehört habe, wobei ... gibt es da nicht eine Flugzeugmarke, die so heißt ... Paulhan? Leider kenne ich mich mit Flugzeugen nicht aus ... Schließlich merkt er, dass ich mich über ihn lustig mache, und droht mir mit dem geballten Zorn des Dritten Reiches. Er sagt, Paulhan sei im Gefängnis, was ich bezweifle, dafür erscheinen die Einzelheiten, die er mir über ihn gegeben hat, zu nebulös. Schließlich schickt er mich zum Kommissar, der mich festgenommen hat, und der setzt das Verhör fort. Er nimmt mich in die Mangel und endet mit der üblichen Androhung der Pistole, die nichts anderes bewirkt, als dass ich lachen muss, was ihn sehr verärgert. Ich weiß, dass sie ihre Drohungen noch nicht wahrmachen, deshalb kann ich mir diese rein äußerliche Tapferkeit erlauben ...

Krefeld, 11. April 1942, Seite 220–223

Die Fabrik, endlich. Sie ist riesig und von Arbeitersiedlungen und anderen Fabriken umgeben. In der Ferne eine große Hängebrücke. Die Straßenschilder teilen uns mit, dass es sich um die Adolf-Hitler-Brücke über den Rhein handelt ... Die Fabrik ist aus rotem Klinker gebaut und besteht aus mehreren großen Gebäuden. Alle sehr modern und harmonisch. Den ersten Hof zieren Blumen und ein Rasen. Das größte Gebäude hat einen riesigen Turm, der mich an den Turm des Palazzo Vecchio in Florenz erinnert, nur in viel größer ... Ich vergesse den Anblick, den ich biete, so froh bin ich, Neues zu sehen – Neues, das mir gefällt, denn hier strahlt alles Ordnung und Harmonie aus. Der Hof, um den herum die Gebäude angeordnet sind, ist von Schienen durchzogen – hier enden mehrere Eisenbahnwaggons ... Einer kommt aus unserer Heimat ... »Personen: 40; Pferdelänge: 8«. Weder Personen noch Pferde, aber Tonnen unserer guten Kartoffeln ... Es sind so viele, dass die Deutschen darüber laufen ... Warum Hemmungen haben, wo es doch nichts kostet? Die Woge der Verstimmung in mir verebbt, als ich weiter weg, hinter der Fabrik, zwei große Gewächshäuser erblicke ... die Fabrik hat ihre Blumen ... Ich denke nicht, dass etwas Ähnliches in Frankreich zu finden ist. Dabei täte es not. All diese Blumen verleihen den durchdachten, strengen Bauten ein so freundliches, lebendiges, mensch-

liches Aussehen. Die Fabrik heißt »Phrix. Rheinische Kunstseide Aktiengesellschaft [sic!]«, aber Kate weiß schon, dass der Name, unter dem das Werk bekannt ist, kurz »Rheika« lautet.

Es ist 14 Uhr. Wir gehen hinein. Im Treppenhaus ein Wandbild. Nachher werde ich versuchen, einige Aushänge zu entziffern; manche sind auf Französisch ... Wir befinden uns in einem riesigen Saal. Das Tragwerk ist aus Metall, ganz in Grün gestrichen. Der Fußboden ist fein säuberlich parkettiert und gebohnert. Und überall, überall Berge von Spulen unterschiedlichster Form und Größe mit glänzender, weißer Seide ... Es lässt an tausende Bräute denken. Harmonie der Halle in Weiß und Grün. [...] Ich konnte am Wandbild vorbeigehen und einen in Französisch gedruckten Aushang lesen. Der ganze Text lautet buchstabengetreu: »Es gibt in Krefeld, Mittelstraße 46, ein Bordell (Prostitutionshaus) mit ausländischen Mädchen. NUR dieses Haus ist Ihnen gestattet«, dann folgt die unleserliche Unterschrift von irgendeinem »hohen Tier« der Direktion ... Seit drei Stunden bin ich im Phrix-Werk, habe mich von der äußeren Erscheinung, dieser Harmonie, für die ich so empfänglich bin, blenden lassen – und drei Stunden lang völlig vergessen, dass wir in Hitler-Deutschland sind ... wo gleichzeitig mit den Pflanzen zur Zierde der Fabrik die Prostitution blüht, die man zur kommunalen, wenn nicht zur nationalen Institution erhoben hat, Prostitution und Rassismus. »Ausländische Mädchen« ..., da weiß man, was es zu bedeuten hat ... Drei Stunden lang hatte ich vergessen, wo ich bin ... jetzt werde ich mich daran erinnern! Man gewährt uns eine Pause für den Nachmittagsimbiss, danach werden wir in Dreiergruppen durch den Hof zu einem anderen Gebäude geführt. Wir steigen eine große schöne Treppe hinauf. An den Wänden vorzügliche Holzschnitte, die Volksmärchen darstellen. Der Speisesaal ist riesig. Im Hintergrund eine Bühne mit zwei Konzertflügeln. Der Saal dient auch als Kino. Praktisch ohne Wände ... zu beiden Seiten des Saals Fensterfronten, verhüllt hinter weißen Vorhängen mit roten Mustern im Tiroler Stil. Sehr hübsch. Weniger hübsch ist das riesige Porträt von Adolf über der Bühne. An den Wänden, in gut und schön gestalteten Buchstaben, Ratschläge des besagten Adolf an die Beschäftigten. Diese Texte bilden zusammen mit dem Porträt die Ausschmückung im hinteren Teil des Saales. Linkerhand, unweit der Tür, eine Küche, die man durch eine Glaswand erblickt. Riesige elektrische Töpfe garen die Nahrung für tausende Arbeiter. Die Köche in Weiß. Licht und Sauberkeit erwecken die Vorstellung von einem fantastischen Laboratorium. Wir gehen eine nach der anderen zu einem Schalter. Man serviert uns eine ausgezeichnete Suppe, die wir an großen, massiven Holztischen verspeisen, die nach jeder Mahlzeit abgewaschen werden. Das alles ist wirklich gut, ja, aber ... da ist dieser Aushang im Treppenhaus auf der gegenüberliegenden Hofseite: »ein Bordell (Prostitutionshaus) mit ausländischen Mädchen. Nur dieses Haus ... ist Ihnen gestattet« ...

Alles wäre gut ohne dieses Porträt hinten im Saal, ohne diese Ratschläge an die Beschäftigten, ohne Prostitution, ohne Rassismus, das heißt ohne Hitler ... Ich darf mich von dieser Inszenierung, die meinem Geschmack als kultivierter Person schmeichelt, meinen Sinn für Ästhetik streichelt, nicht irreleiten lassen. Die Hitler-Feiern, die ich in Nürnberg gesehen habe – die ich im Kino gesehen habe –, waren schön ... die Kehrseite dieser Feiern ist: der Krieg, die Ermordung von Menschen, die Ermordung des Geistes.

Krefeld, August 1942, Seite 261–263

Es gibt hier immerhin absolut außergewöhnliche Kunst-Erscheinungen. Es ist heiß, sehr heiß; als des Nachts, schweigsam, die lange Schlange der Frauen sich für die Suppe zum Restaurant aufmacht, ist der Effekt ergreifend. Kein Licht der Fabrik dringt durch die tiefste Finsternis. Uns erhellen die Laternen der Polizei, die sehr tief gehalten werden; auf diese Weise wirft die Frauenkolonne ein riesiges Schattenbild auf die Fabrikmauern. Ein unwirklicher Anblick, ein exzessiver Fries ist diese Prozession, die sich im Bühnenhintergrund abzeichnet; dort drüben die tägliche Bombardierung von Essen, von Düren, von Duisburg; der Himmel ist rot. Von Zeit zu Zeit durchzucken ihn Blitze, menschengemachte, Blitze von Raketen. Statt mit Sternen ist er mit Splittern übersät ... ein barbarisches Feenstück! ...

*

Adrien, der kleine holländische Matrose, zum Kriegsgefangenen gewandelt, hat von der Rheika die Nase gestrichen voll; er kann nicht mehr, wird für Aufsehen sorgen. Houben, der Vorarbeiter, beschimpft ihn ein bisschen lauter als sonst. Adrien verliert die Selbstbeherrschung, greift sich einen seiner Gusstöpfe, schleudert ihn Houben an den Kopf. Der stürzt zu Boden. Adrien springt auf ihn drauf und tanzt wie wild auf seinem Körper. Adrien will sich und alle Frauen der Fabrik rächen. Houben lag acht Tage im Krankenhaus. Und Adrien, wie lange musste er ins Disziplinarstraflager oder ins Repressalienlager? ...

*

Es ist immer die gleiche Szene, nach jeder Schicht, und sie ekelt uns nicht einmal. Wir denken nicht daran; es ist alltäglich. Wir stellen uns alle in Dreierreihen in der zentralen Allee auf und warten auf den Befehl zum Aufbruch; und weil das Fleisch unserer Hände durch das beständige Stecken im Wasser unserer Eimer nach acht Stunden Arbeit aufgeweicht ist, nutzen wir die Gelegenheit, unsere Finger zu ›entsaften‹. Wer den Eiter am höchsten oder weitesten spritzen lässt, hat gewonnen. Alle pulen in ihren Wunden mit einer hier oder da aufgelesenen Nadel, die sorgfältig am Jackenrevers aufbewahrt wird. Wir haben gemerkt, dass es schneller verheilt, wenn die Hände gleich nach der Arbeit gepflegt werden. Ich habe meine Finger schön leer gemacht, aber auch ich bin schön leer, und bevor ich meine Uniform gegen meine Gefängnislumpen tausche, sinke ich auf der Bank in der Umkleidekabine zusammen. Vor mir sackt eine andere Frau auch zusammen, völlig erledigt. Sie ist ›neu‹, ich habe noch nicht mit ihr gesprochen; sie blafft mich wütend an ...

»Auch du arbeitest nicht im zivilen Bereich, du arbeitest nicht mit den Händen.«

Mit einem Murren stimme ich der Richtigkeit ihres Urteils zu.

»Was machst du? Ich bin im Bordell, und du? ...«

Diese unerwartete Aussage macht mich wach, trotz der Müdigkeit, trotz des Bromids ...

Sie fährt fort, ohne meine Antwort abzuwarten:

»Ein schönes Bordell, weißt du ... in Hamburg, hinterm Bahnhof ... Kennst du Hamburg? Nein. Nun, es ist das schönste Bordell der Stadt, voller Spiegel und Teppiche, und alles...«

Als wir bei den letzten Vertraulichkeiten angelangt waren, wollte ich wissen, warum sie in einem Hamburger Puff Quartier genommen hatte, worauf sie würdevoll antwortete:

»Na, kennst du Frauenberufe, die sechzig Mark pro Tag einbringen? ... Schau her!«

Sie zeigt mir einen großen Brillanten, der in einem Backenzahn eingefasst ist: »Den hier, siehst du, den wird Hitler nicht bekommen!«

Ich habe mich umgezogen und dabei an die berufliche Ausrichtung gedacht, die den Karrieren der Frauen verpasst wird.

*

Es bereitet mir großes Vergnügen, nach Arbeitsschluss im Umkleideraum die runden Becken, raffinierte Wannen, sich mit hübschen nackten Mädchen füllen zu sehen ... Wie schön sie sind die Lisas, Marlyses, Kates, Amys, Sonnis, Minerves und die anderen ... Unsere jetzige Aufseherin lässt zu, dass wir uns nach der Arbeit waschen. Sie gewährt uns ein paar Minuten mehr, und so haben wir Zeit, wenn nicht zu baden, so doch wenigstens weniger schmutzig zu sein. Ich erfrische meinen Körper und auch meinen Geist. Diese hübschen Mädchen wissen nicht, wie schön sie sind, wie anmutig ihre Posen, wenn sie nicht daran denken, vor allem weil sie nicht daran denken. Es ist wie *Das türkische Bad* von Ingres ...

Wanfried, 8. Mai 1945, Seite 372–373

Mike und ich reden stundenlang. Es ist lustig, wie er sich auf meinem Sofa niedergelassen hat: eingerollt wie ein kleiner Hund. Wir sprechen über unsere Väter, seiner, der Schriftsteller Arnold Zweig, war 1916 vor Verdun, und meiner, Charles Humbert, Senator des Département Meuse, war zur gleichen Zeit in Verdun; und nun diskutieren wir zwei, ihre Kinder, auf meinem Sofa in Wasserburg über die Reorganisation Deutschlands und der Welt. Wie soll mit den Deutschen verfahren werden? Knüppelhart, gnadenlos und unachgiebig, Auge um Auge usw.? Alle alten Klischees werden aufgerufen, und natürlich sind wir unbarmherzig mit Worten!

Seit unserer Befreiung möchten Madeleine und ich so gerne den Wald um Wanfried erkunden, doch die Amerikaner raten uns dringend davon ab, allein hinzugehen. Heute, an einem Sonntag, ist Mike mit einem Kameraden da. Im Schutz ihrer khakifarbenen Uniformen können wir endlich einen Spaziergang auf dem bewaldeten Hügel hinter Wasserburg machen. Nach einem halbstündigen Marsch erreichen wir eine Lichtung; dort befindet sich eine kleine Bar. »Toll!«, rufen unsere Freunde aus, »vielleicht bekommen wir ein Bier«. Doch aus der Nähe betrachtet ist die Bar nur ein Skelett, es bleibt nichts als das Gerippe, alles wurde demoliert, geplündert, zerhauen, aus purer Dummheit. In der Mitte des Holzbodens die Gläser, ein Haufen glitzerndes Pulver, keine Tische, keine Stühle mehr, Brennholz. Wir schauen uns das an, stumm und irgendwie verlegen. Ich sage: »Die Polen, wisst ihr, haben überall alles geplündert.« Aber Mike bückt sich, hebt ein leeres Tütchen *Chewinggum* auf und antwortet: »Die Polen kauen kein *Chewinggum* aus Philadelphia ... Das liegt auf der Hand ... wir wissen sehr wohl, dass die amerikanischen Soldaten nicht nur Rathäuser plündern, wenn sie getrunken haben ...«

In dem Moment taucht die Barbesitzerin auf. Sie war geflohen, als die Amerikaner nach Wanfried kamen, und nun ist sie wieder zurück. Beim Anblick ihres zertrümmerten Geschäfts beginnt sie zu weinen und zu klagen. Mike ist voller Mitleid und zartem Mitgefühl: »Meine arme Frau, das ist entsetzlich.« Und er tröstet sie sanft, gibt ihr gute Ratschläge, wie sie einen Bericht schreiben und wohin und wem sie diesen bringen soll.

Mike hat Tränen in den Augen, und ich sehe seine rechte Hand langsam in Richtung Brieftasche wandern. Ich hatte die Szene verfolgt und mit dieser letzten Geste gerechnet. Nun schalte ich mich ein und erinnere ihn mit einem Lächeln an unsere Vorsätze, die keine Stunde alt sind: Knüppel, kein Schwachwerden, keine Gnade. Mike ist ein ziviler Mensch, Zivilisation bildet das Herz. Ich liebe Mike, und im selben besten gegenseitigen Einvernehmen wie vorhin diskutieren wir über Sonderfälle: Diese gute Frau kann doch nicht für Hitler, Buchenwald, Oradour verantwortlich gemacht werden! ...

- 1 Die Erinnerungen erschienen erstmals 1946 bei Émile-Paul Frères ; die hiesigen Auszüge sind der Neuauflage von 2004 entnommen, die bei Tallandier in Paris erschien.

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 entfernten 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.

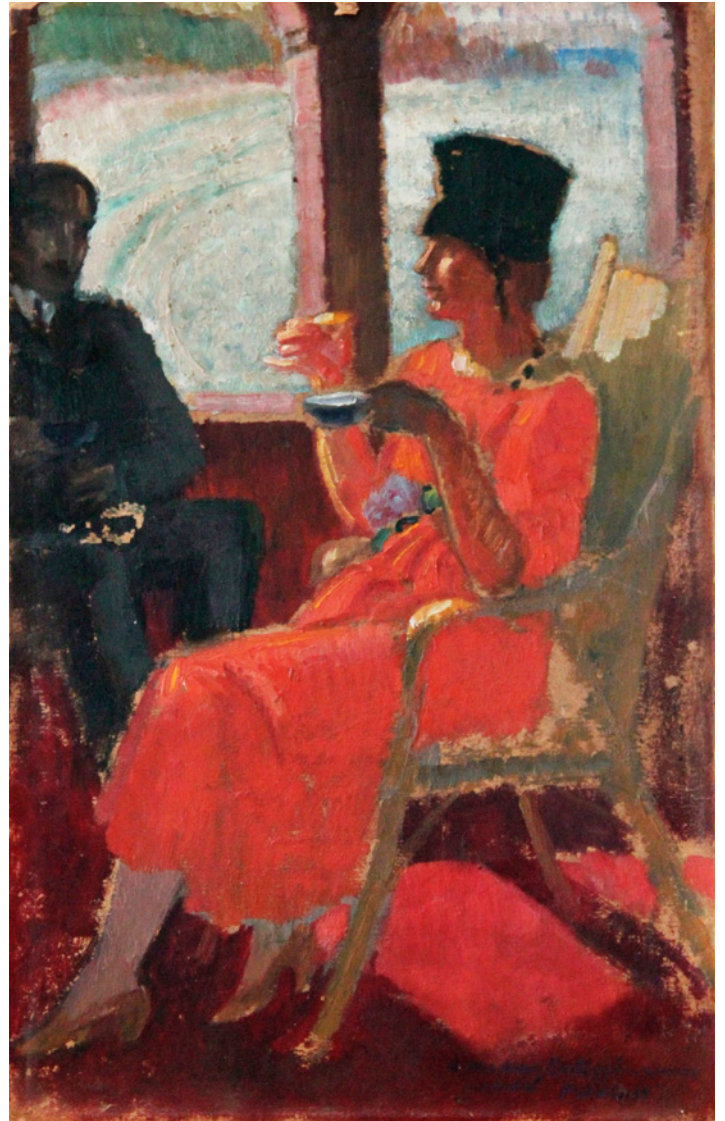
Das dann 1954 bei Pierre Cailler in Genf erschienene kleinformatige Buch verfügt nach einer fulminanten Einleitung (Thema: die Einbettung der Nabis in die so genannte »Belle Époque«³) über acht Kapitel und enthält 51 Abbildungen. Darin beschrieb die Autorin die entscheidenden Jahre der Nabis als Gruppe, 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 würdige 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 aufsehen erregenden 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, Braunschweig: 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 Hildtrud 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.

ANNEGRET KEHRBAUM — traduit par Florence Rougerie

Agnès Humbert et les Nabis

Côté français : Les travaux d'Agnès Humbert sur les Nabis

Pour la recherche en histoire de l'art, la réception du groupe d'artistes Nabis est, semble-t-il, un parfait cas d'école, principalement en ce qui concerne l'axe d'étude des mécanismes de réception croisée entre la France et l'Allemagne. Le travail d'Agnès Humbert qui leur est consacré et que nous allons étudier ici se situe précisément au moment clef de ce processus : au moment où les voix de ces artistes, et progressivement aussi celles de leur entourage direct, disparaissent et où, après deux guerres mondiales, on réussit tant bien que mal à localiser et sauvegarder leurs œuvres, Humbert peut envisager ce travail artistique en adoptant un point de vue légèrement plus distancié.

Qui étaient les Nabis ? Pour répondre à cette question, Humbert commence entre les années 1945 et 1948 à songer à écrire un livre sur ce groupe intitulé *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, livre auquel elle travailla pendant de nombreuses années. On trouve dans sa correspondance un témoignage attestant pour l'année 1949 des progrès déjà accomplis dans la rédaction du livre.¹ Elle prépare à l'époque une exposition de l'Institut Français au Palais Lobkowitz de Vienne présentant les œuvres majeures des Nabis, dont certaines issues du Musée national d'Art moderne (MNAM). Dans l'intitulé de l'exposition, Humbert évite toutefois la dénomination « Nabis » pour désigner le groupe et préfère leur accoler celle d'« école de Gauguin ». Son court texte d'introduction au bref catalogue² prouve cependant qu'elle y développe déjà des éléments essentiels de son livre, parmi lesquels la redécouverte des Nabis Georges Lacombe et Paul Ranson, et qu'elle a acquis des connaissances fondamentales sur les objectifs et les dynamiques du groupe.

Le livre de petit format qui parut ensuite en 1954 chez Pierre Cailler à Genève est composé de huit chapitres et comporte 51 illustrations, succédant à une introduction fulgurante (dont le thème est la remise en contexte des Nabis dans ce que l'on nomme la « Belle Époque »³). L'auteure y décrit les années décisives pour les Nabis en tant que groupe, depuis la célèbre leçon de Gauguin en 1888 au Bois d'Amour, avec l'œuvre-phare qu'est le *Talisman*⁴ agissant comme un catalyseur, jusqu'au fameux portrait de groupe final peint en 1900 et dédié par Maurice Denis à Cézanne.⁵ Comme elle l'écrit à la toute fin du livre, elle nourrit avec cette publication l'espoir « que cela “valait la peine” de remettre en lumière la vie, les luttes et l'œuvre des Nabis célèbres, inconnus et oubliés. »⁶ L'époque des Nabis, écrit Humbert, reste « 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. »⁷

Espoir d'un monde nouveau : après les vicissitudes et les horreurs de la Seconde Guerre Mondiale, telles qu'Humbert les a elle-même subies et décrites dans son témoignage *Notre guerre*⁸ publié en 1946, l'auteure se fait désormais connaître du grand public sur le terrain de l'histoire de l'art avec son livre *Les Nabis et leur époque (1888-1900)*,

portée par un optimisme résolument tourné vers la vie. La maturité de la perspective narrative qu'emprunte le texte n'essaie pas de masquer l'expérience de vie et la posture de principe qui le sous-tendent : à la parution du livre en 1954, Humbert est âgée de soixante ans. Avec beaucoup d'humour et de décontraction, elle s'adresse à un large lectorat intéressé par l'art, dont elle postule implicitement la bienveillance et l'empathie pour les personnes et les événements décrits. Empruntant un style narratif vif et se mettant sur un pied d'égalité avec son lectorat, Humbert renonce dans son ouvrage largement aux annotations ; elle y insère la citation des sources de telle sorte que la fluidité de la lecture ne soit pas interrompue.

L'auteure part du principe que la collecte et l'établissement des faits au prix de recherches s'étalant sur des années sont un préalable nécessaire à sa démarche, qu'il s'agisse de l'identification de sources directes, de la découverte de membres jusqu'alors inconnus du groupe des Nabis, ainsi que de nouvelles œuvres ou de la réalisation d'innombrables entretiens avec les amis, collègues ou membres des familles des peintres du groupe. Elle choisit toutefois de ne pas écraser ses lecteurs et lectrices du poids de telles références aux sources et renonce aux renvois pouvant rendre la lecture fastidieuse. On n'y trouve pas non plus d'analyse de tableaux, ce qui peut également s'expliquer par les possibilités limitées en matière d'illustration de ce petit volume. Bien plus, elle préfère s'amuser et divertir ses lecteurs avec des descriptions très vivantes, comme par exemple celle des rites particuliers propres au groupe pendant les dîners mensuels des Nabis ou celle de la langue ampoulée des jeunes artistes. Ces « fils de famille »⁹ bourgeois, bien nés (et il importait à Humbert de le souligner de manière indubitablement critique), tentent de souder leur communauté au sein de la bonne société en combinant la mode de l'occultisme alors florissante à leurs essais d'une manière « mi plaisante, mi sérieuse », au service d'innovations puissantes dans l'art (et Humbert ne se trompe sans doute pas dans cette juste appréciation de la posture fondamentale des membres du groupe). Dans l'ensemble, les Nabis semblaient plutôt « réactionnaires que progressistes » aux yeux d'Humbert, une critique qui s'exprime assez tôt dans le livre.¹⁰

Quelques Nabis – le « maître Nabi » Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, décédé très jeune – fondèrent en 1908 l'Académie Ranson et y furent soutenus dans leur tâche d'enseignement par Ker-Xavier Roussel et Édouard Vuillard. Félix Vallotton, un artiste très proche du groupe, les y rejoint. L'évocation de l'Académie Ranson (encore peu étudiée aujourd'hui sous l'angle de l'« Académie Nabi »)¹¹ n'est pas le fait du hasard : Agnès Humbert avait elle-même fréquenté l'établissement – possiblement à partir de 1910 – et y avait rencontré son futur époux, le peintre Georges H. Sabbagh (1877-1951)¹² qui y étudiait aussi. Il faut souligner ici que la forme du livre et, plus généralement, son approche de la transmission s'expliquent par cette situation : Humbert était elle-même avant tout une artiste.

Après une première phase de formation dans l'atelier de Lucien Lévy-Dhurmer, elle devint l'élève de Maurice Denis, auprès duquel elle prenait apparemment des cours d'aquarelle. Avec son mari, elle se lia d'amitié avec quelques Nabis, comme les Ranson et les Denis. Une brève correspondance entre les Denis et les Sabbagh, conservée aux archives du Département des Yvelines à Montigny-le-Bretonneux,¹³ en atteste tout comme une assiette que l'on trouve dans la succession de Maurice Denis, peinte par Agnès

Humbert et qu'elle fit parvenir à Marthe Denis le 19 décembre 1917.¹⁴ Maurice Denis habitait à partir de 1908 durant les mois d'été avec sa famille dans la Villa Silencio, pourvue d'un atelier et située sur la côte de Perros-Guirec.¹⁵ L'année même où fut fait ce cadeau, en 1917, il y prit le thé avec le jeune couple Humbert-Sabbagh qui logeait non loin de là (➤ **III. 1 & 2**).¹⁶ Cela pourrait indiquer que la relation d'Agnès Humbert avec les Denis était devenue plus importante que celle avec les Sérusier. C'est ce que tend à souligner également le style de l'aquarelle qu'elle signa du pseudonyme « Sabert » dans une phase de sa vie correspondant aux débuts de sa vie de couple et de mère.¹⁷ Elle semble aussi avoir entretenu une relation particulière avec les Ranson. Agnès Humbert écrivit en 1952 un hommage posthume à France Ranson¹⁸ et s'appuya dans son livre consacré aux Nabis sur ses déclarations. France Ranson, connue sous le nom de code nabi de « la Lumière du Temple », fut la seule femme à avoir assisté aux rencontres mensuelles (ou « dîners ») du groupe dans l'atelier de son mari (le « temple ») autour de 1890 et c'est également elle qui prit ensuite la direction des affaires courantes de l'Académie Ranson après la mort de son mari en 1909.

Ce faisant, le livre d'Humbert est d'une grande valeur pour la recherche scientifique sur les Nabis, et ce à plus d'un titre : il s'agit de la première publication de littérature secondaire entièrement consacrée au groupe des Nabis. L'auteure réussit à l'ancrer dans l'histoire de l'art comme un phénomène à part ayant sa propre histoire. De ce point de vue, on peut en outre lui accorder le mérite de traiter de quelques-uns des artistes encore méconnus ou presque oubliés, comme Georges Lacombe et Paul Ranson dans les chapitres qui leur sont dédiés, ou comme Ker-Xavier Roussel, Josef Rippl-Ronai et d'autres encore, dans les chapitres consacrés au groupe. Pour établir de manière définitive les Nabis comme un collectif spécifique d'artistes, elle tenta de montrer que la façon de définir leur groupe, nourri de manière sous-jacente de connotations (pseudo) religieuses, les reliait à d'autres formations du XIX^e siècle, comme les Nazaréens ou les Préraphaélites.

Certes, Humbert échoue à produire une véritable analyse des théories des Nabis. C'est pour ainsi dire « à rebours » qu'elle parvient à la conclusion selon laquelle l'« identité nabi » s'est formée en particulier grâce à un programme fondé sur un plan théorique : ses recherches auprès des proches et des témoins directs la confrontent régulièrement aux impulsions initiales du programme du groupe, dont la nature était sans doute ainsi faite qu'il avait lié ses membres à vie par des liens d'amitié. Ceux-ci perdurèrent même après que les artistes pris individuellement eurent traversé des phases de maturité de leur œuvre débordant du cadre temporel décrit par Humbert (1888-1900). La consultation des œuvres qu'Humbert ajoute à la fin du volume dans une sélection en noir et blanc, complétée par quelques portraits photographiques d'artistes, en soutient la lecture. Mais le texte lui-même ne contient que quelques références très ponctuelles aux illustrations. C'est en toute connaissance de cause que l'auteure élude l'analyse des œuvres, l'énumération de celles regroupées en séries et même la mention de leurs titres.

À tout cela succéda en 1955 *Bonnard, Vuillard et les Nabis*, la grande exposition d'œuvres du groupe des Nabis au Musée national d'Art moderne, fruit d'une collaboration de plusieurs années entre Bernard Dorival et Agnès Humbert qui conduisit également à un catalogue¹⁹ dépassant les standards de l'époque en termes de volume et de précision dans les détails. Cette grande rétrospective obtint des critiques dithyrambiques.²⁰ Par



1

Maurice Denis, *Le Thé à Silencio*, 1917, huile sur carton, 36,2 × 23 cm, collection privée.

comparaison avec l'opus d'Humbert récemment paru, l'exposition offrait en quelque sorte au public le contexte des œuvres et ce, dans un lieu prescripteur pour la France et pour toute l'Europe en matière d'expositions actuelles. La contribution scientifique de Bernard Dorival à ce projet, qui constituait la première exposition digne de ce nom des Nabis en tant que groupe, est indéniable, comme le prouvent les courts textes d'histoire de l'art qu'il publia dans des revues et que l'on peut lire comme des comptes rendus de travail.²¹ L'ouvrage de synthèse de Dorival déjà publié en amont²² joua un rôle-clé pour les travaux ultérieurs. Agnès Humbert en revanche, avec son travail au cœur des événements, se servit très peu de temps auparavant des possibilités offertes par sa proximité avec les œuvres et les témoins contemporains pour inscrire pour la première fois, par son livre de 1954 *Les Nabis et leur époque (1888-1900)*, l'appellation de « Nabis » dans l'histoire de



- 2 Agnès Humbert, Photographie avec son fils Jean sur la plage de Ploumanac'h, 1921, Droits à l'image Antoine Sabbagh. Source : *Georges Sabbagh*, cat. exp., édité par Jean, Monique, Mathilde & Marc Sabbagh, Paris : Éditions du Panama, 2006.

l'art moderne. La collaboration entre Dorival et Humbert peut être interprétée dans ce contexte comme une entreprise collégiale empruntant plusieurs voies pour promouvoir le positionnement des Nabis comme phénomène de la modernité, une façon de procéder soutenue par Jean Cassou qui était le directeur des deux chercheurs.

Dans sa préface au catalogue *Bonnard, Vuillard et les Nabis* de 1955, Jean Cassou mit particulièrement en avant le « petit ouvrage »²³ d'Humbert. Le Lituanien-américain Samuel Josefowitz (1921-2015), disparu en 2015, dont l'éblouissante collection, en particulier consacrée à l'art français du XIX^e et du début du XX^e siècle, fut vendue aux enchères l'an dernier, se souvint en 1988 de l'apport d'Humbert : immédiatement après la publication de son livre, cette dernière donna encore nombre d'impulsions à la recherche avec cette exposition *Bonnard, Vuillard et les Nabis*²⁴ à laquelle elle avait travaillé au MNAM (1955).

Le récit de Josefowitz²⁵ nous montre à quel point l'entreprise muséographique était pour Agnès Humbert un travail de réseau et de sauvegarde par l'histoire de l'art, qui faisait de la sollicitation des familles d'artistes et du milieu des collectionneurs une évidence. Ceci était un grand avantage, non seulement pour des collectionneurs et passionnés comme Samuel Josefowitz, mais également pour les familles d'artistes depuis peu disparus, et avant tout pour le public dans son ensemble : d'une manière très personnelle et prévenante, Humbert s'assurait pour sa part que la connaissance des œuvres et des artistes s'accroisse, que l'héritage culturel des Nabis soit perçu et que la localisation des œuvres soit assurée autant que possible grâce à des relations de confiance.

Jusqu'à la publication d'Humbert en 1954 et à la grande exposition organisée l'année suivante par Dorival et Humbert au Musée national d'Art moderne, les Nabis étaient restés longtemps dans l'ombre de la figure de proue Paul Gauguin. On peut citer ici l'exemple de Charles Chassé, qui s'était intéressé en 1947 au phénomène du Symbolisme et n'utilisait le terme de « Nabi » qu'avec parcimonie, notamment à propos de Paul Sérusier.²⁶ Catherine Méneux a étudié en 2019 la transition qui marqua la fin de l'assignation de ces artistes au Symbolisme, dont le centre de gravité était Gauguin, et qui conduisit à ce qu'on les perçoive comme appartenant à un groupe à part entière, les Nabis.²⁷ Elle a mis en évidence que ce fut Maurice Denis qui, en reconnaissant la valeur du travail artistique et théorique de Paul Sérusier²⁸ mit l'accent sur la désignation du groupe en tant que Nabis et contribua à sa promotion.²⁹ Agnès Humbert réussit après la mort de Denis en 1943 à parachever le processus que celui-ci avait initié à la fin de sa carrière, en permettant aux Nabis d'émerger de la nébuleuse d'appellations accolées aux artistes dans le sillage de Gauguin (« élèves de Gauguin », « Symbolistes », « Artistes de la Revue Blanche » ou encore « école de Pont-Aven »).

Côté allemand : Le rôle d'Agnès Humbert dans la réception des Nabis au sein de l'Allemagne divisée d'après-guerre

Parallèlement au travail de Humbert sur son livre, les premiers travaux de recherche sur le Symbolisme, l'émergence du Synthétisme et le Post-impressionnisme ont vu le jour, curieusement surtout hors de la France, et ont rapidement donné lieu à des publications de livres à grand tirage sur le « Post-impressionnisme » et le Symbolisme. On peut citer John Rewald pour les Etats-Unis et Hans Hellmut Hofstätter pour l'Allemagne, ainsi que la

thèse de Bettina Polak pour les Pays-Bas, certes moins visible sur le marché du livre mais d'un grand intérêt. Dans une recension croisée parue en 1956 dans la *Kunstchronik*, l'historien d'art ouest-allemand Édouard Trier accorde sa préférence à la thèse de Bettina Polak, soutenue en 1955, plutôt qu'au livre d'Agnès Humbert sur les Nabis, en raison de l'argumentation claire et du systématisme iconographique de la première.³³ Parmi les qualités du livre d'Humbert, dans lequel « l'histoire des artistes est mise au premier plan », il compte toutefois les « citations parlantes et les détails intéressants ». Selon lui, l'auteure maîtriserait « son sujet de manière virtuose », raison pour laquelle « sa description, justement en raison de sa précision factuelle et bien documentée se lit comme un témoignage direct captivant.³⁴ » Mais *in fine*, contrairement à « l'histoire des idées » développée par Polak, Humbert ne se servirait, selon Trier, du « contexte sur le plan scientifique et politique que pour dépeindre un milieu haut en couleurs susceptible de contribuer à la reconnaissance par l'histoire de l'art d'un groupe de jeunes peintres et sculpteurs. »³⁵

En 1956, Jean Cassou inaugure une exposition à Berlin-Ouest de « 120 Œuvres du Musée d'Art Moderne », organisée par l'école des Beaux-Arts tout juste fondée en 1954 dans la partie ouest de la ville et dont l'occasion fut donnée par la fermeture temporaire du musée parisien pour travaux. Cassou se situe dans la lignée d'Agnès Humbert, qui affirmait deux ans auparavant dans son livre sur les Nabis que leurs œuvres étaient porteuses d'« un monde nouveau ».³⁶ Le regard plein d'espoir que pose son supérieur et compagnon de route de longue date dans la Résistance à l'Allemagne nazie sur les « œuvres de Bonnard à nos jours », évoque, selon ses mots de Cassou, l'« énorme élan de fantaisie, de pensée », dont témoignent « à la fois la liberté de l'esprit et les idées de l'Humanité » qu'elles véhiculent.³⁷ Bonnard, Vuillard, Denis et de nombreux autres maîtres de la modernité étaient dans une certaine mesure invités dans la partie ouest de Berlin, parce qu'ils faisaient partie intégrante de cette offensive par laquelle les occupants français entendaient éduquer le public allemand à une « compréhension mutuelle et internationale ».³⁸

Qu'en est-il de la réception des Nabis au milieu des années 1950 en Allemagne de l'Ouest ? En 1952 déjà, soit deux ans avant la parution du livre d'Humbert sur les Nabis, le musée Clemens-Sels de Neuss, doté d'une collection symboliste de tout premier ordre, avait organisé une exposition très dense et pertinente consacrée au seul Maurice Denis, pour laquelle le commissaire d'exposition Mathias T. Engels avait manifestement trouvé un soutien direct de la famille de l'artiste en France.³⁹

Dans le sud de l'Allemagne, un autre élément joua un rôle particulier dans l'impulsion donnée à l'intérêt pour les Nabis : la vie et l'œuvre du Nabi et moine bénédictin Jan Willibrord Verkade (né en 1868), décédé en 1946 dans le cloître de Beuron près de Sigmaringen dans le Bade-Wurtemberg. Le Néerlandais Verkade, qui fit partie toute sa vie de cercles d'artistes dont le réseau s'étendait à l'échelle internationale, relate ses expériences en tant que Nabi, puis plus tard en tant que moine, peintre et prêtre, dans le premier tome de son autobiographie. Cette dernière constitua longtemps l'une des sources principales du mouvement, grâce à ses nombreuses traductions.⁴⁰ La diffusion internationale des publications de Nabis intégrés dans des réseaux, comme Denis et Verkade,⁴¹ qui avaient conservé leurs liens d'amitié jusqu'à un âge avancé, a fourni depuis déjà des décennies à l'histoire de l'art comme au grand public des informations de première main sur les années de fondation des Nabis. Ce phénomène a bénéficié, dans le cas de Verkade, de

son degré de popularité dans le sud de l'Allemagne, où était également conservée la majeure partie de son legs.⁴²

À partir de 1954, le livre d'Humbert sur les Nabis vint, pour les spécialistes francophones, compléter ces connaissances par une présentation d'ensemble. À la même époque, la thèse de Hans Hellmut Hofstätter, soutenue à Fribourg, y ajouta une perspective nouvelle, venue du Sud de l'Allemagne.⁴³ Dans celle-ci, il livra un inventaire académique et critique des évolutions stylistiques chez Gauguin, Bernard et leurs amis.

Sur le plan muséographique, la grande exposition de 1955 au Musée d'Art moderne fut déterminante dans le désir d'organiser une exposition de groupe montrant des œuvres Nabi en Allemagne. Ce n'est qu'en octobre 1963 avec la grande exposition *Les Nabis et leurs amis* à la Kunsthalle de Mannheim qu'eut lieu la première réception en Allemagne des Nabis en tant que groupe.⁴⁴ De manière tragique, Agnès Humbert ne put assister au vernissage : elle mourut un mois avant, le 19 septembre 1963, au moment même où sa propre exposition sur Maurice Denis fermait ses portes à Albi.⁴⁵ Elle avait sans aucun doute eu connaissance du projet de Mannheim, dans la mesure où le MNAM y participait par quelques prêts accordés par Jean Cassou et Bernard Dorival.⁴⁶

L'exposition de Mannheim était placée sous l'égide de l'International Council of Museums (ICOM) et de l'ambassadeur de la République française en Allemagne, Roland de Margerie. Le catalogue très riche, et pour l'époque excellemment illustré, comporte un texte d'introduction écrit par le directeur de la Kunsthalle de Mannheim, Heinz Fuchs. Il recense plus de 300 œuvres de soixante-cinq prêteurs situés dans toute l'Europe de l'Ouest, dont seulement trois musées parisiens. L'exposition fit l'objet d'importantes recensions dans la presse, dont deux commentaires radiophoniques et deux reportages télévisés, et comptabilisa un nombre total de 21 286 visiteurs pour une durée d'ouverture de deux mois et demi.⁴⁷ La bibliographie du catalogue, solidement documenté en matière de biographies d'artistes et de données sur les œuvres (y compris l'historique de leurs expositions), cite le livre d'Agnès Humbert de 1954, à côté d'auteurs comme Hans Hellmut Hofstätter, Jean Cassou, Werner Haftmann, Fritz Hermann, Charles Chassé, John Rewald, Claude Roger-Marx et Jacques Salomon. Heinz Fuchs décrit ainsi la situation ouest-allemande de la réception des Nabis à la fin de sa contribution :

« De la même manière que le groupe des Nabis est encore peu connu en Allemagne, les multiples constellations qu'il irrigue sont, elles aussi, très peu considérées et étudiées. L'avant-gardisme d'une Paula Modersohn, gravitant dans le cercle de l'Académie Ranson, tout comme le "cloisonnisme" d'Adolf Hoelzel, qui échangeait régulièrement avec Sérusier, remontent à leur contact avec les aspirations des Nabis. L'année de la première exposition synthétiste, la fameuse exposition Volpini qui fit grand bruit dans les cercles d'artistes, Kandinsky est à Paris ; dans les années 1930, Alexander Jawlensky [sic] correspond encore avec Verkade, le moine-peintre du cloître de Beuron, auquel nous devons le portrait vivant des amis des Nabis et de leur cercle. »⁴⁸

On peut ainsi en conclure que les Nabis furent enfin « reconnus » comme un phénomène à part entière dans l'histoire de l'art moderne en Allemagne de l'Ouest grâce à l'exposition de Mannheim de 1963 qui fit sensation. Dans le même temps, cette exposition lança du point de vue de la politique culturelle le coup d'envoi d'une relation de coopération normalisée entre les musées ouest-allemands et le monde muséal international. Le livre

d'Humbert sur les Nabis paru en 1954 fut considéré dans le champ des musées et de la recherche internationale comme une source de littérature secondaire de valeur qui fut d'abord lue dans sa langue d'origine avant de tomber peu à peu dans l'oubli, au fur et à mesure que la recherche progressait.

Dans la partie est-allemande, d'abord occupée par les Soviétiques, puis pilotée par Moscou même après la fondation de la République Démocratique Allemande, la réception des Nabis connut une histoire totalement différente. Pour des raisons politiques et logistiques, les expositions d'importance nourries de prêts issus des musées d'Europe de l'Ouest étaient exclues, en particulier après la construction du Mur en 1961. D'un point de vue idéologique, l'art bourgeois fin-de-siècle passait pour une démarche formaliste menaçant l'esprit révolutionnaire, dont il fallait absolument réduire à néant le potentiel délétère pour l'État dans une république d'obéissance socialiste-communiste.

C'est pourquoi certains faits ayant trait à l'existence et aux travaux de la Française Agnès Humbert dans la toute jeune RDA apparaissent encore aujourd'hui miraculeux, tels ceux qui conduisirent à ce que son livre sur les Nabis soit imprimé dans un format poche en RDA dans sa première traduction allemande en 1967, soit quatre ans après la mort de l'auteure. On a peine à en croire ses yeux : on se serait plutôt attendu à ce que la traduction allemande d'une historienne d'art française soit publiée dans la jeune République fédérale d'Allemagne, gouvernée par Konrad Adenauer avec le dessein d'intégrer l'alliance occidentale. Pour clarifier ce qui a conduit à la traduction posthume en RDA, il faut se rappeler qu'Agnès Humbert entretenait des liens avec certaines personnes de la jeune RDA, liens qui trouvent tous leur origine à Paris dans la période entre 1936 et 1945. C'est sans nul doute le peintre et graphiste Max Lingner (1888-1959) qui y joua un rôle-clef.⁴⁹ Son amitié avec Agnès Humbert naquit pendant les années de son activité parisienne en tant que dessinateur de presse pour le journal *Monde* sous la direction d'Henri Barbusse (jusqu'à la mort de ce dernier en 1935), puis pour *L'Humanité* sous la direction de Marcel Cachin.⁵⁰ L'année 1939 marque, avec sa seconde exposition individuelle à la galerie parisienne Billiet-Vorms, un sommet, si ce n'est le sommet de l'œuvre de Lingner. Les représentations de la vie quotidienne qu'il livra à *L'Avant-Garde* et *L'Humanité*, avaient entretemps imprimé leur marque sur son travail personnel. Agnès Humbert rédigea en avril 1939 une contribution sur l'art de Lingner⁵¹ et elle possédait l'une de ses œuvres intitulée *Jeunesse/Jugend*.⁵² Après des années difficiles d'internement, de travail dans la Résistance et de libération, Lingner retourna en mars 1949 en Allemagne à l'invitation des plus hauts représentants culturels de la RDA fondée le 7 octobre 1949. Agnès Humbert félicita son ami par écrit au début de l'année 1950⁵³ pour les honneurs et les opportunités professionnelles et personnelles que lui offrait le jeune état socialiste.⁵⁴

Il est intéressant de noter que c'est d'abord le livre *Notre guerre* paru en 1946 en France qui manqua de peu sa traduction en allemand en 1950 dans la toute jeune RDA. On trouve la trace d'un tel projet dans la lettre d'Humbert à Max Lingner en date du 13 janvier 1950 : « Je ne sais pas ce qui se passe au sujet de mon livre [*Notre guerre*] 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. »⁵⁵ On peut déterminer qui était ce « ils », auxquels Humbert avait accordé son autorisation pour la traduction et la publication de son livre, grâce au manuscrit de la postface non publiée conservé dans le fonds Arnold Zweig,

qui occupa le poste de Président de l'Académie des Arts à Berlin-Est à partir de mars 1950 et qui faisait manifestement partie des collaborateurs à ce projet.⁵⁶

Max Lingner et Arnold Zweig étaient tous deux membres de l'Académie allemande des Arts de RDA, Lingner en tant que l'un des membres fondateurs, Zweig en tant que président de l'Académie de 1950 à 1953, puis en qualité de président d'honneur. On peut supposer que c'est Lingner qui eut l'idée d'une édition allemande de *Notre guerre* et que celle-ci reçut le soutien d'Arnold Zweig. Zweig avait naturellement une raison toute personnelle de promouvoir la traduction du livre, comme il l'écrivit lui-même dans la post-face : son fils Michael, surnommé Mike, était ce même jeune soldat américain qu'Agnès Humbert avait immédiatement pris en affection à sa libération à Wanfried.⁵⁷

Il est possible que cette réception favorable de *Notre guerre* ait ensuite donné un coup de pouce à la traduction posthume du livre d'Humbert sur les Nabis de 1954. Les événements qui se sont déroulés entre 1954 et 1967 et qui entourent les projets de traduction ne peuvent être pour l'instant reconstitués.⁵⁸ Le livre d'Humbert *Les Nabis et leur époque 1888-1900* devait ensuite paraître au Volkseigener Verlag der Kunst (Édition populaire de l'art) de Dresde en format poche, sous le numéro 19 de la collection Fundus.⁵⁹ Au contraire de l'atmosphère révolutionnaire exubérante autour de 1950, dont avaient tout d'abord profité les « exilés de retour au pays » dans la toute jeune RDA, la publication de la traduction du livre d'Humbert sur les Nabis en 1967 vit le jour dans un contexte politique totalement différent : *Les Nabis et leur époque 1888-1900* parut dans un pays dont la population eut à souffrir entre-temps de l'étau des espions du Ministère de la Sécurité intérieure (Ministerium für Staatssicherheit, MfS) et se voyait emmurée depuis 1961, bien loin d'une France hors d'atteinte. Au plus tard à partir de la résolution « Lutte contre le formalisme entre la littérature et l'art pour une culture progressiste allemande » de la 5^e séance plénière du Comité central (Zentralkomitee, ZK) du SED du 17 mars 1951, les artistes et les intellectuels de RDA furent frappés par la « querelle du formalisme », dont l'objectif fut ainsi formulé par Otto Grotewohl : « La littérature et les Beaux-Arts sont subordonnés à la politique, mais il est clair qu'ils exercent une forte influence sur la politique. L'idée de l'art doit suivre l'ordre de marche de la lutte politique. »⁶⁰

Au milieu de ces atteintes violentes de l'État contre la libre pensée, qui conduisit à la destruction de vies d'artistes, la republication d'un livre comme celui d'Humbert sur les Nabis, qui décrit l'époque bourgeoise tardive de la *fin-de-siècle*, semble pratiquement impossible. On peut trouver une explication à ce que cela ait pourtant été le cas, en la personne du directeur littéraire du Verlag der Kunst de Dresde.⁶¹ L'historien d'art francophile Erhard Frommhold (1928-2007) avait consacré toute sa carrière à cette maison d'édition. Une contribution de Hildtrud Ebert⁶² rend compte entre autres à quel point la collection Fundus dans laquelle parut le livre d'Humbert était appréciée par les cercles d'intellectuels, dans la mesure où elle avait dès le départ une ambition internationale. Frommhold sut dès 1953 défendre adroitement la liberté éditoriale dans la « querelle du formalisme ». Il vit que la « légende » forgée par le parti, avait pour but d'« éliminer de l'art moderne tous les éléments relevant de l'humanisme, de la politique, de le vider de tout contenu ».⁶³ La collection Fundus, lancée en 1959 comme une collection internationale de textes marxistes sur l'esthétique, l'histoire de l'art et l'histoire culturelle, ne suivant pas la ligne officielle du parti, devait contrebalancer tout cela.

Erhard Frommhold voulait que le marxisme soit compris comme « une méthode d'analyse du monde et de l'histoire ». ⁶⁴ C'est précisément à cet endroit que les intentions d'Humbert et de Frommhold se rencontrèrent. On ne sait pas comment le livre d'Agnès Humbert retint l'attention de Frommhold. On peut supposer que c'est Max Lingner lui-même ⁶⁵ ou plutôt la femme de celui-ci, Erika, qui le signala à Frommhold. Car ce furent Rudolf Leonhard et Max Lingner, respectivement une connaissance et un ami d'Agnès Humbert, qui, en tant qu'artistes, donnèrent à Frommhold l'occasion de sa toute première publication (intitulée *Banlieue*) dans cette maison d'édition nouvellement fondée. ⁶⁶ Et c'est ainsi que cet article se terminera, en rappelant ce qui a marqué le travail d'Agnès Humbert sur les Nabis et ce qu'elle a elle-même reconnu comme leur lien le plus fort : la grande valeur de l'amitié.

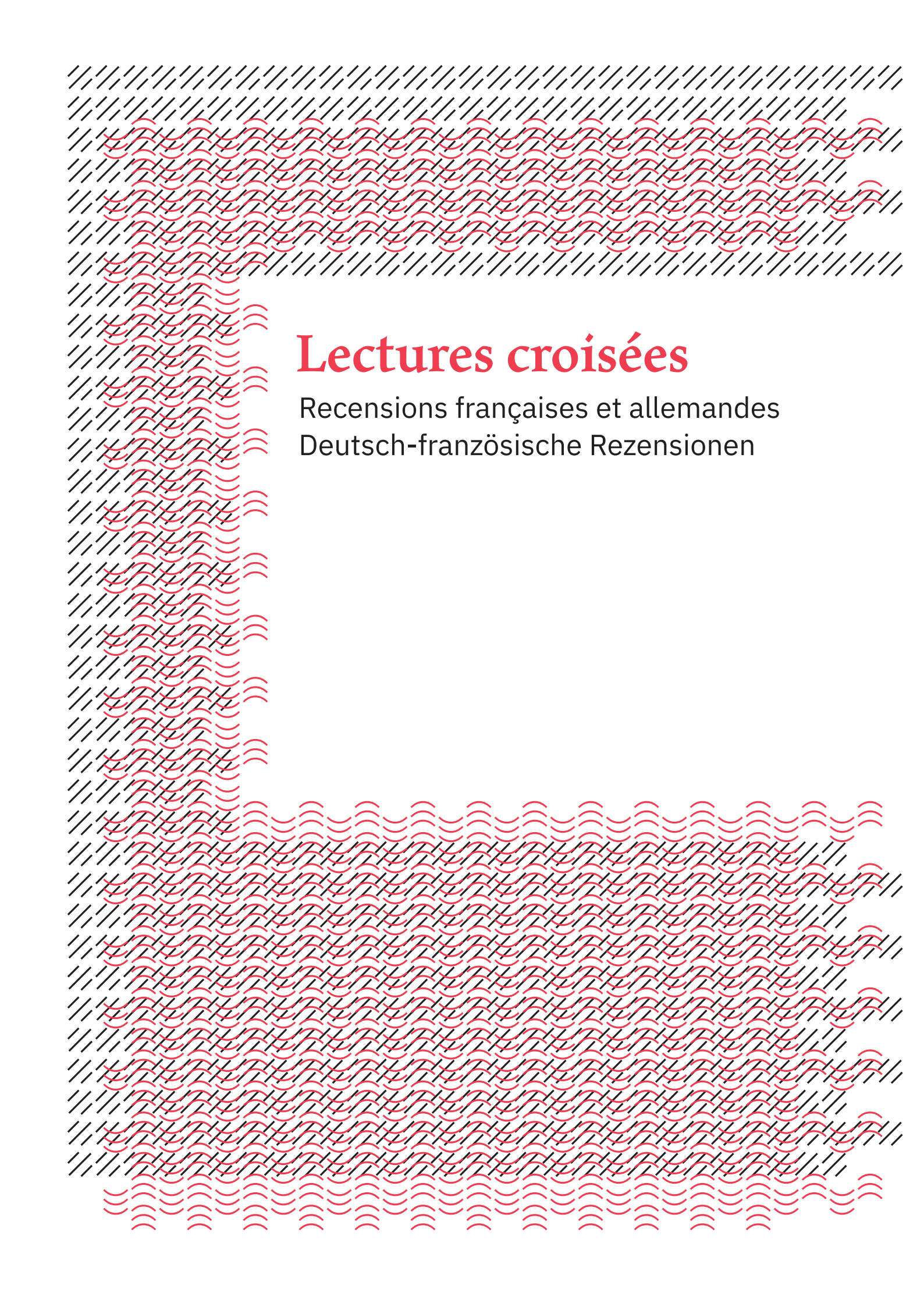
- 1 Le 28.7.1949, Humbert écrit à propos d'une exposition sur les Nabis en cours de préparation à l'Institut français de Vienne au directeur, Eugène Susini : « Comme vous le savez, j'achève un ouvrage sur les NABIS et j'en ai découvert d'oubliés et d'inconnus et aussi des œuvres de VUILLARD et de Maurice DENIS tout à fait inconnues du public et d'un intérêt absolument exceptionnel. » Lettre d'Agnès Humbert à Eugène Susini, 28.7.1949, Archives nationales de France (AN), cote 20144707/185 (expositions au MNAM). Je remercie Marie Gispert pour cette indication.
- 2 *Ausstellung französischer Meister um 1900 (Schule von Gauguin) : Bonnard, Denis, Gauguin, Lacombe, Ranson, Rippl-Rónay, Roussel, Sérusier, Vallotton, Verkade, Vuillard*, cat. exp., édité par l'Institut français de Vienne, sous le commissariat d'Agnès Humbert, également en charge des textes, octobre-novembre 1949, Vienne, Palais Lobkowitz, Vienne : Imprimerie nationale de France à Vienne, 1949.
- 3 Agnès Humbert, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, préface de Jean Cassou, Genève : Cailler, 1954, p. 11-21.
- 4 Paul Sérusier, *Le Talisman*, 1888, huile sur bois, 27 × 22 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- 5 Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile de lin, 180 × 240 cm, Paris, Musée d'Orsay.
- 6 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, préface de Jean Cassou, traduit du français par Katharina Scheinfuß, Dresde : VEB Verlag der Kunst, FUNDUS-Bücher, Tome 19, 1967, p. 94-95. Version originale française : *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, *op. cit.*, p. 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.*, p. 95. Version originale française : *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, *op. cit.*, p. 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. » On note que la traduction allemande de 1967 est ici imprécise, en ce qu'elle personnalise le terme de « faillites » en le traduisant par « ratés » ; alors que l'on entend par là les « échecs » et non ceux qui ont échoué, aussi doit-on comprendre les jeunes espoirs au sens général.
- 8 Agnès Humbert, *Notre guerre. Souvenirs de Résistance Paris 1940-41 – Le Bagne – Occupation en Allemagne* [première édition 1946], introduction de Julien Blanc, Paris : Tallandier, 2004, p. 309.
- 9 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, *op. cit.*, p. 7 ; Version originale française : *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, *op. cit.*, p. 12.
- 10 *Ibid.* : « 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 À propos de l'Académie Ranson, il n'y a eu jusqu'à présent que deux travaux de fin d'études : Sandrine Goulal-Nicollier, *L'Académie Ranson de 1908 à 1918*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Cogeval, 3 tomes, Paris, École du Louvre, 1997 (non publié) ; Alexandra Charvier, *L'Académie Ranson, creuset des individualités artistiques, 1919-1955*, mémoire de Master, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003. Pour un panorama du milieu des académies privées à Paris autour de 1900, voir Peter Kropmanns et Carina Schäfer, « Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende », dans *Die Große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse, Teil III*, cat. exp., Kunst-Museum Ahlen, 2004, Bramsch : Rasch Verlag, p. 25-39, Académie Ranson : p. 34-35.
- 12 Georges Sabbagh, cat. exp., édité par Jean, Monique, Mathilde et Marc Sabbagh, avec une préface de Emmanuel Bréon, Paris : Éditions du Panama, 2006. Mariage de Georges Sabbagh et d'Agnès Humbert en 1917, divorce en 1936/37.
- 13 Archives du Département des Yvelines à Montigny-le-Bretonneux, référence 166J 60, carton de Roux – Saint René Taillandier, Ms 9787-9795. Je remercie Charlotte Foucher Zarmanian pour cette source.
- 14 Agnès Sabbagh-Humbert, dénommée Sabert, *Adoration de l'enfant, scène de Noël*, assiette en porcelaine peinte, dédicace au verso « à Madame Maurice Denis », propriété privée de la famille Denis, 1917. Voir aussi la lettre d'Agnès Humbert à Marthe Denis, du 19 décembre 1917, Archives du Département des Yvelines à Montigny-le-Bretonneux, référence 166J 60, carton de Roux – Saint René Taillandier, Ms 9790. Je remercie Charlotte Foucher Zarmanian pour cette source.
- 15 Voir Maurice Denis à Perros-Guirec, cat. exp., commandé par la ville de Perros-Guirec et Claire Denis, avec la participation des Musées municipaux de Morlaix, Perros-Guirec, Maison des Traouïeros, 1985 ; Denise Delouche, *Maurice Denis et la Bretagne*, cat. exp., Musée de Pont-Aven, Domaine Départemental de La Roche-Jagu, Quimper : Éditions Palantines, 2009.
- 16 Maurice Denis, *Le Thé à Silencio*, 1917, huile sur carton, 36,2 × 23 cm, collection privée.
- 17 Deux aquarelles d'Agnès Humbert sont reproduites dans la contribution de Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'art*, no. 195, 2017-1, p. 63-69, ici p. 65, Fig. 2.
- 18 Agnès Humbert, « France-Paul Ranson, la "Lumière du Temple", vient de s'éteindre », *Arts*, 10 avril 1952.
- 19 Bernard Dorival et Agnès Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, cat. exp., Paris, Musée national d'Art moderne, Paris : Éditions des musées nationaux, 1955.
- 20 Voir par exemple Pierre du Colombier, « Qu'est-ce que les Nabis ? », *Le Jardin des arts*, no. 12, 1955, p. 501-509 ; G. Charensol, « Beaux-Arts : Les Nabis », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1955, p. 135-142 : « M. Bernard Dorival et Mme Agnès Humbert qui l'ont longuement préparée ont droit à des éloges sans restrictions. »
- 21 Voir par exemple Bernard Dorival, « Nabis et Cubistes », *Bulletin des Musées de France*, no. 5, mai-juin 1947, p. 9-18 ; *id.*, « Le portrait de Dom Verkade par Maurice Denis », *Bulletin des Musées de France*, no. 9, novembre 1949, p. 244-246.
- 22 Bernard Dorival, *Les Étapes de la Peinture contemporaine*, vol. 1 : *De l'Impressionisme au Fauvisme [1943-46]*, Paris : Gallimard, 1948 (14^e édition, 3 vol. en tout).
- 23 Jean Cassou, « Préface », dans Dorival et Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, *op. cit.*, p. 7.
- 24 Dorival et Humbert, *Pierre Bonnard, Vuillard et les Nabis, 1888-1903*, *op. cit.*
- 25 Samuel Josefowitz, « Souvenirs d'un collectionneur », dans *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, cat. exp., janvier-mars 1989, Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1989, p. 149-152, ici : p. 150 (rédigé en novembre 1988). Je remercie Marie Gispert pour cette indication.
- 26 Voir 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. Le Breton Chassé (1883-1965) avait déjà entamé son travail en 1921 avec une étude sur l'école de Gauguin et mené à cette fin des entretiens avec Paul Sérusier, la figure fondatrice décisive du groupe et l'autorité incontestée sur la programmation Nabi : Charles Chassé, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris : Floury, 1921. En 1960 parut également du côté de Chassé un livre sur les Nabis : Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Lausanne/Paris : La Bibliothèque des Arts, 1960. Les auteurs Chassé et Humbert entretenaient un rapport délicat, ce que laissent penser des formulations acerbes ou des omissions flagrantes dans leurs ouvrages.

- 27 Catherine Méneux, « Des “Symbolistes” aux “Nabis”. La genèse d’un groupe et d’une catégorie singulière », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (éds.), *Critique(s) d’art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris : HiCSA [Online], mars 2019, p. 452-539 ; en lien avec la thématique traitée ici, voir surtout p. 505-506. URL : https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-08/livre_meneux_03bis.pdf
- 28 Maurice Denis, « Paul Sérusier, sa vie, son œuvre », dans *Paul Sérusier : ABC de la peinture* [1921], Paris : Floury, 1942 (2^e édition), p. 35-124.
- 29 *Ibid.*, p. 42 ; voir Catherine Méneux, « Des “Symbolistes” aux “Nabis”... », art. cit., ici p. 503. Je remercie Charlotte Foucher Zarmanian de m’avoir indiqué cette publication.
- 30 Pour l’Allemagne, voir John Rewald, *Von van Gogh zu Gauguin. Die Meister des Nachimpressionismus*, Munich/Vienne : Verlag Kurt Desch, 1957. Des rééditions parurent à partir de 1967, partiellement remaniées, chez DuMont-Verlag, Cologne.
- 31 Hans Hellmut Hofstätter, *Die Entstehung des “Neuen Stils” in der französischen Malerei um 1890*, thèse de doctorat, Fribourg en Brisgau, 1954. Dans la partie générale de sa bibliographie, Hofstätter cite comme auteurs de littérature secondaire entre autres Charles Chassé, Bernard Dorival, René Huyghe, Fritz Schmalenbach, ainsi que des sources primaires importantes (écrits d’artistes, critique d’art) ; voir p. 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 », recension dans *Kunst-chronik* 9, no. 11, 1956, p. 335-338.
- 34 *Ibid.*, p. 337.
- 35 *Ibid.* Trier compara pour finir le livre d’Humbert avec la vue d’ensemble qu’offre l’ouvrage d’Ahlers-Hestermann, *Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin : Gebrüder Mann, 1941.
- 36 Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche 1888-1900*, op. cit., p. 95 ; version française, *id.*, *Les Nabis et leur époque 1888-1900*, op. cit., p. 144.
- 37 Jean Cassou, « Préface », dans *120 Meisterwerke des Musée d’Art Moderne Paris*, cat. exp., texte d’introduction de Theodor Werner, août-octobre 1956, Berlin, Hochschule für Bildende Künste, Berlin : Akademie der Künste Verlag, 1956. Le commissaire d’exposition fut l’artiste et fin connaisseur de la France Theodor Werner (entre autres membre dans la première moitié des années 1930 à Paris du groupe *Abstraction-Création*).
- 38 Martin Schieder, *Im Blick des Anderen: Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945-1959*, Berlin : Akademie-Verlag, Passagen, vol. 12, 2005, p. 21.
- 39 *Maurice Denis (1870-1943)*, cat. exp., texte et organisation de Mathias T. Engels, Neuss, Clemens-Sels-Museum, Neuss : Clemens-Sels-Museum, 1954. L’exposition comportait deux prêts du Musée d’Art moderne, Paris, mais la plupart des prêts provenaient de la famille de l’artiste.
- 40 Willibrord Verkade, *Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönchs*, Fribourg : Herder, 1920, avec de nombreuses rééditions. Édition néerlandaise originale : ’s-Hertogenbosch, 1919 ; traduction française : Paris, 1926 ; traduction anglaise : New York, 1930. Le deuxième volume : Willibrord Verkade, *Der Antrieb ins Vollkommene*, Fribourg : Herder, 1931, ne fut traduit qu’en 1935 en anglais et connut un certain succès avant tout dans le Sud de l’Allemagne plus marqué par le catholicisme.
- 41 À propos du réseau relationnel rayonnant des deux côtés d’un axe franco-allemand que Verkade cristallise en sa personne, voir Annegret Kehrbäum, *Die Nabis und die Beurer Kunst. Jan/Willibrords Aichaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beurer Kunst durch die Gauguin-Nachfolger*, Hildesheim / Zurich / New York : Olms, 2006 ; *id.*, « Das Unsichtbare im Sichtbaren abbilden. Alexej von Jawlenskys Begegnung mit der “Synthese” Paul Gauguins », dans *Horizont Jawlensky. Auf den Spuren von van Gogh, Matisse, Gauguin*, cat. exp., édité par Roman Ziegglänsberger, Musée de Wiesbaden, Munich : Hirmer, 2014, p. 208-228 ; Heinz Dehmel et Felix Billeter (éds.), « ABC de la Peinture » von Paul Sérusier. *Zur Kunsttheorie der Nabis und ihrer Rezeption in Deutschland*, Berlin/Munich : Deutscher Kunstverlag, 2016, p. 25-39.
- 42 Outre le legs artistique de Verkade au cloître, une partie de son héritage artistique d’obéissance Nabis se trouvait à Bad Buchau près du Federsee dans la collection privée Erich Endrich, dont des dons issus directement d’amis appartenant au cercle des Nabis ; ce n’est qu’en 2017 que cette partie a rejoint elle aussi Beuron, elle est visible à la 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*, cat. exp., août 1963-janvier 1964, Mannheim, Kunsthalle Mannheim, organisation et texte du catalogue de Heinz Fuchs, Mannheim : Kunsthalle Mannheim, 1963.
- 45 L'exposition préparée par Humbert montrait des œuvres de petit format de Maurice Denis au Musée Toulouse-Lautrec à Albi : voir *Maurice Denis – Peintures, Aquarelles, Dessins, Lithographies*, cat. exp., juin-septembre 1963, Albi, Musée Toulouse-Lautrec, Albi : Musée Toulouse-Lautrec, 1963.
- 46 Source : actes d'exposition de la Kunsthalle Mannheim, MARCHIVUM Mannheim, liste d'invités du vernissage. Une prise de contact avec Agnès Humbert avant sa mort le 19 septembre 1963, du côté de la Kunsthalle Mannheim en vue de la préparation de l'exposition, n'est pas avérée. Un grand merci à M. Markus Enzenauer M. A. du MARCHIVUM Mannheim pour ces précisions.
- 47 Source : actes d'exposition de Kunsthalle Mannheim, MARCHIVUM Mannheim. On peut consulter le reportage télévisuel du SWR dans la section rétro de la médiathèque de l'ARD : <https://www.ardmediathek.de/video/swr-retro-abendschau/neue-kunstgalerie-in-mannheim/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgvczExNzI1NjI> [consulté le 26/03/2024]. Parmi les articles de journaux, on peut citer plus particulièrement celui de Heinz Demisch dans la *FAZ* du 7 novembre 1963.
- 48 Heinz Fuchs, dans *Die Nabis und ihre Freunde – Les Nabis et leurs amis*, op. cit. Heinz Fuchs publia son texte d'introduction, sans citer de sources bibliographiques, sous le titre « Les Nabis et leurs amis – à propos de l'exposition de la Städtische Kunsthalle » également dans les *Mannheimer Hefte*, no. 3, 1963, p. 10-17.
- 49 On peut accéder très facilement à une vue d'ensemble de la vie et de l'œuvre de Max Lingner par le biais de la Max Lingner Stiftung, URL : <https://www.max-lingner-stiftung.de/> [consulté le 27/03/2024].
- 50 Jean Cassou avait lui aussi beaucoup d'estime pour le travail de Max Lingner, voir Gertrud Heider, *Max Lingner*, Leipzig : E. A. Seemann, 1979, p. 252.
- 51 Agnès Humbert, *Auf der Suche nach der Gegenwart*, rédige son texte en avril 1939, cité dans Deutsche Akademie der Künste (éd.), *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, avec des extraits d'Henri Barbusse (1935), Agnès Humbert (1939) et Max Lingner, Berlin : Deutsche Akademie der Künste, 1951, p. 10-13.
- 52 Voir Max Lingner, *Jeunesse/Jugend*, 1937, plume et pastel, env. 35 × 45 cm, reproduit dans Max Lingner, *Mein Leben und meine Arbeit*, Dresden : Verlag der Kunst, 1955, ill. 31, on y trouve l'indication : coll. privée Paris ; Agnès Humbert, *Notre guerre*, op. cit., p. 309.
- 53 « [...] le voilà enfin récompensé de sa longue et pénible lutte ! Personne ne peut en être plus contente que moi ! » Lettre d'Agnès Humbert à Max Lingner, 13 janvier 1950, Berlin, Akademie der Künste, Max-Lingner-Archiv 262.
- 54 Max Lingner obtint immédiatement après son arrivée en RDA une chaire d'enseignement pour la peinture du temps présent (Malerei des Zeitgeschehens) à l'École supérieure d'arts appliqués de Berlin (Weißensee) et intégra le comité de préparation de l'Académie allemande des Arts. On fit également construire pour sa femme et lui une maison avec atelier et patio à la française dans la cité de Berlin-Est Erich Weinert. Voir Bettina et Hans Asmus, *Die Intelligenzsiedlungen in Ost-Berlin 1949-1961*, Berlin : be.bra, 2021, p. 88-91. De tels avantages matériels n'étaient cependant en RDA que le côté réjouissant de la reconnaissance par l'État ; du côté pile, plus sombre, celui-ci ne tardait pas à exiger en contrepartie de ces prestigieux exilés de retour des témoignages artistiques de leur adhésion idéologique, ce qui précipitait nombre d'entre eux dans le désespoir. Lingner devait en faire aussi l'amère expérience.
- 55 Lettre d'Agnès Humbert à Max Lingner, 13 janvier 1950, op. cit. Souligné dans le manuscrit.
- 56 Arnold Zweig, *Nachwort*, manuscrit non publié, daté « Nouvel An 1950 », 4 pages, Académie des Arts, Berlin, Arnold-Zweig-Archiv 2143.
- 57 Agnès Humbert, *Notre guerre*, op. cit., p. 371-373.
- 58 Pour cela des recherches plus approfondies seraient nécessaires, entre autres aux archives de l'Académie des Arts, Berlin.
- 59 Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche (1888-1900)*, op. cit.
- 60 Voir la contribution « Unser rotes Blut siedet », *Der Spiegel*, no. 43, 23 octobre 1951, p. 30-32, URL : <https://www.spiegel.de/kultur/unser-rotes-blut-siedet-a-fde57e5d-0002-0001-0000-000029194980?context=issue> [consulté le 28.03.2024], cité dans Wikipedia : « Formalismusstreit » (Querelle du formalisme).
- 61 Le Verlag der Kunst de Dresde était une maison d'édition qui était la propriété du peuple, comme presque toutes les maisons d'édition en RDA. Le SED possédait les fabriques de papier, les maisons d'édition (entre autres Dietz, Aufbau), ainsi que les imprimeries.

- 62 Hiltrud Ebert, « Die Fundus-Bücher – auch eine DDR-Geschichte », URL : <http://www.philo-fine-arts.de/verlag/fundus-geschichte.html> [PDF, consulté le 28/03/2024]. Voir aussi les nouvelles publications d'ouvrages par Ebert à ce sujet : *id.*, *Erhard Frommhold und die Fundus-Bücher : Die ersten Jahre*, Berlin : Lukas Verlag, 2024.
- 63 *Ibid.*
- 64 *Ibid.*
- 65 Une hypothèse de Dr. Angelika Weissbach de la Max-Lingner-Stiftung à Berlin, E-Mail à l'auteure du 20 février 2024. Je l'en remercie.
- 66 Voir *Banlieue*, aquarelle de Max Lingner, les poèmes de Rudolf Leonhard, Dresde : VEB Verlag der Kunst, 1953. À propos de l'histoire qui a présidé à la fondation et aux débuts de la maison d'édition, voir Erhard Frommhold, « Mein erstes Buch – Erinnerungen an Max Lingner », dans Thomas Flierl (éd.), *Max Lingner, das Spätwerk 1949-1959*, Berlin : Lukas Verlag, 2013, p. 177-183. Voir à ce propos dans l'archive consacrée à Frommhold à l'Académie des Arts, Berlin, le manuscrit « Mein erstes Buch [...] », Frommhold 112. Au sujet de l'œuvre de Rudolf Leonhard, voir Bettina Giersberg, *Die Arbeit des Schriftstellers Rudolf Leonhard im französischen Exil 1933 bis 1945*, thèse de doctorat, Technische Universität Berlin, 2005.



Lectures croisées

Recensions françaises et allemandes
Deutsch-französische Rezensionen

Lectures croisées

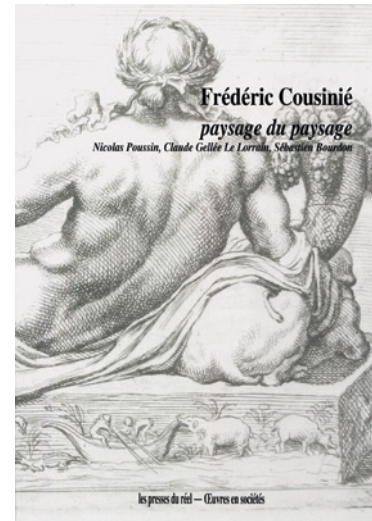
➤ 110



➤ 113



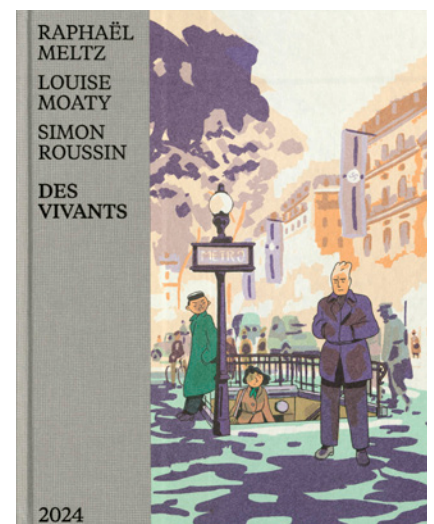
➤ 116



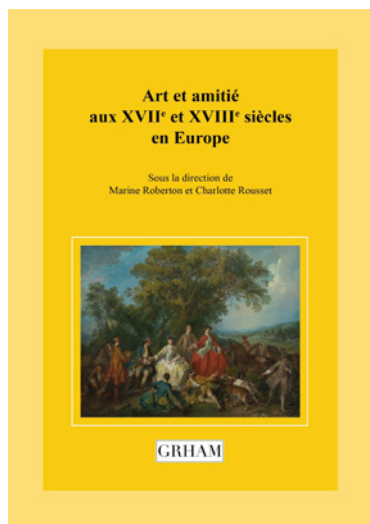
➤ 131



➤ 136



↗ 121



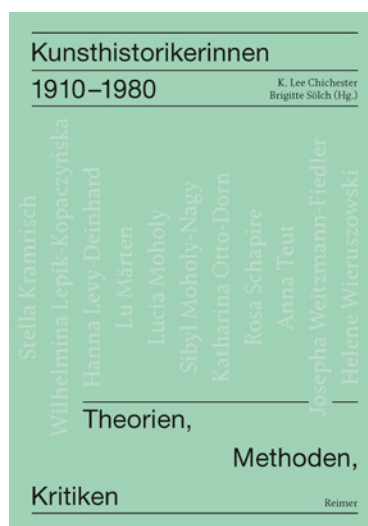
↗ 128



↗ 141



↗ 145



↗ 149



Pierre-Yves le Pogam mit einem Beitrag von Sophie Jugie *La sculpture gothique (1140–1430)*

Juliane von Fircks

Verfasst von zwei ausgewiesenen Experten für die französische Skulptur des Mittelalters bietet dieses Buch eine Synthese zu einem Forschungsfeld der mittelalterlichen Kunst, das angesichts von an der Globalisierung ausgerichteten Fragestellungen zuletzt etwas ins Abseits zu geraten drohte. Dabei stellt die Entstehung einer neuen, nach Plastizität und Naturtreue strebenden Monumentalskulptur im Europa des 12. und 13. Jahrhunderts ein Thema dar, an dem sich Generationen französischer, deutscher und englischer Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen seit dem späten 19. Jahrhundert in meist freundlicher Konkurrenz zueinander abgearbeitet haben. Doch liegen wegweisende Darstellungen wie Willibald Sauerländers *Die gotische Skulptur in Frankreich. 1140–1270* (München, 1970), Dieter Kimpels und Robert Suckales *Gotische Architektur in Frankreich* (München, 1985) und Paul Williamsons *Gothic sculpture. 1140–1300* (New Haven, 1995) bereits Jahrzehnte zurück. Zahlreiche Einzelstudien, Ausstellungs- und Bestandskataloge sind seitdem erschienen, die zeigen, dass sich Perspektiven und Fragestellungen inzwischen erweitert und verändert haben.¹ Die für die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Skulptur unabdingbaren Fertigkeiten von Stilanalyse, Stilvergleich, Kennerschaft sowie die Analyse von ikonografischen Programmen wurden erweitert durch Erkenntnisse der Bauforschung und Raumforschung, Fragen nach den Auftraggebern, nach der Funktion der Bildwerke im Rahmen der Liturgie, der Organisation der Werkstätten, dem Austausch von Modellen und der regionalen und überregionalen Vernetzung der Bildhauer. Zu konstatieren ist auch ein waches Interesse an der Materialität der Bildwerke und der Ikonologie der bildhauerischen Materialien. Tragen die Kapitel »Les conditions de création« (S. 19–58) und »Lire la sculpture« (S. 59–109) diesem Perspektivwechsel Rechnung,² so erweitert der Band das zeitliche und geografische Spektrum älterer Kompendien erheblich. Der zeitliche Rahmen reicht von der Entstehung der Säulenfiguren an den Figurenportalen der Île-de-France um 1140 bis hin zum Internationalen Stil der Zeit um 1400–1430, in dem nicht mehr die baugebundene Steinskulptur die führende Rolle in Bezug auf künstlerische Innovationen einnahm, sondern aus unterschiedlichsten Materialien gefertigte Einzelbildwerke mittleren und zierlichen Maßstabs, die sogenannte *sculpture mobilière*. Die unter dem streitbaren Begriff »gotisch« zusammengefasste Skulptur wird von Le Pogam und Jugie als ein gesamteuropäisches Phänomen beschrieben. Diese Perspektive funktioniert auch deshalb so gut, weil an den zeitlichen Eckpunkten des Panoramas und auch mittendrin die französische bzw. frankoflämische Kunst nördlich wie

südlich der Alpen maßstabsetzend war. Um diesen ästhetischen Zusammenhang auch für die Zeit nach 1400 zu wahren, repräsentieren der konservative Jacopino da Tradate mit seiner Statue Papst Martins V. und der den Traditionen des weichen Stils verpflichtete Jacopo della Quercia mit dem Grabmal der Ilaria del Carretto die Bildhauerkunst des frühen 15. Jahrhunderts in Italien, während die Anfänge Donatellos ausgeblendet werden. Gibt also die Bildhauerei im französischen Königreich den das Buch durchziehenden Grundton vor, so geht es Le Pogam und Jugie dennoch vor allem um die Herausarbeitung des vielstimmigen Akkords, den die französische, italienische, deutsche, englische und spanische Skulptur in der Zusammenschau ergeben. Dies zeigt sich ebenso an dem Aufbau der einzelnen, chronologisch angeordneten Kapitel wie an der Bebilderung, die eine mit dem Text eng verzahnte Argumentation entfaltet. Das Leitthema für jedes Unterkapitel, z. B. »Grandeur et raffinement du style (1240–1270)« (S. 226–255), wird jeweils anhand mehrerer Länder bzw. politischer Einheiten Europas durchgespielt. Die Regionen sind von Kapitel zu Kapitel unterschiedlich gereiht, je nachdem wie die Innovationskraft der Bildhauerei an den verschiedenen Orten Europas während einzelner Zeitspannen einzuschätzen ist. Zwischen 1300 und 1380 rangiert Frankreich gar hinter Spanien, Italien und dem Reich, womit demonstriert werden soll, dass Bildhauer und Auftraggeber außerhalb des Königreichs nun stärker eigene Themen formulierten und entsprechende Formen und Formate dafür entwickelten.

Die 371 Fotografien verleihen der transregionalen Perspektive die Überzeugungskraft unmittelbarer optischer Evidenz. Gegenüberstellungen von Skulpturen aus unterschiedlichen Regionen lassen prägende Gemeinsamkeiten in der Repräsentation sich wandelnder Ideale ebenso erkennbar werden wie die Einzigartigkeit von Kunstwerken, die sich jeder Kategorisierung zu entziehen scheinen. Farbaufnahmen, die bildhauerische Materialien wie Kalkstein, Marmor, Messing oder Ton in Farbigkeit und Oberflächenbeschaffenheit erlebbar machen, haben die klassischen Schwarz-Weiß-Fotografien der älteren Publikationen vollständig ersetzt. Close-ups rücken das skulpturale Material in begreifbare Nähe. Pierre-Yves Le Pogams Text besticht durch die Kontrastierung langer erzählerischer Linien mit knappen Detailstudien etwa zu Nicola Pisano oder zur Bedeutung des sogenannten schwarzen Marmors in der Grabmalskulptur Englands, Nordfrankreichs und Belgiens. In der Einführung in das letzte Kapitel, »Le gothique international. Vers 1380–vers 1430« (S. 351–403), die anhand von vier Steinmadonnen unterschiedlicher Herkunft vorgenommen wird, ergänzen Sophie Jugies treffsichere Beschreibungen und die doppelseitig aufgereihten Fotografien einander auf kongeniale Weise. Hervorzuheben sind

Pierre-Yves Le Pogam, *La sculpture gothique (1140–1430)*, Paris: Hazan, 2020, 440 Seiten.



auch Beobachtungen zur Verwendung des weißen Marmors aus Carrara für die Skulptur nördlich der Alpen seit dem späten 13. Jahrhundert. Die Produktion von Holzskulptur, die für den hausteinarmen Norden des Reichs ebenso wie für ganz Skandinavien von zentraler Bedeutung war und eigene Typen von Bildwerken hervorbrachte, wird im Buch leider etwas randständig behandelt.³ Ziemlich knapp wird auch die von Prag ausgehende Skulptur der Parlerzeit beschrieben, die für die Entwicklung der Steinskulptur im Reich nach 1350 maßstabsetzend wurde. Die immense Leistung des Bandes wird dadurch nicht in Frage gestellt. Er repräsentiert ein breites Spektrum dessen, was das Medium Skulptur im Mittelalter zu leisten vermochte. Von Kapitel zu Kapitel scheinen immer wieder neue Themen und Werkkomplexe auf, die zur Auseinandersetzung einladen. Es wird aber auch deutlich, dass die regionalen Kunstgeschichten Europas durch die Zusammenschau keineswegs obsolet werden, sondern künftig fortgeführt und vertieft werden müssen.

- 1 Unter den jüngsten Publikationen seien stellvertretend genannt der Ausstellungskatalog von Damien Berné und Philippe Plagnieux (Hg.), *Naissance de la sculpture gothique: St. Denis, Paris, Chartres 1135–1150*, Ausst.-Kat., Paris, Musée de Cluny, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2018 sowie Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380–1440. Ein kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2019.
- 2 Nicht mehr in erster Linie an Fragen des Stils, sondern stärker an der Funktionsweise der Werkstätten interessiert ist Fabienne Jouberts, *La sculpture gothique en France. XII^e–XIII^e siècles*, Paris: Picard, 2008.
- 3 Vgl. dazu Joanna Wolska, *Ringkors från Gotlands medeltid. En ikonografisk och stilistisk studie*, Stockholm: Stockholms universitet, 1997; Gerhard Lutz, *Das Bild des Gekreuzigten im Wandel. Die sächsischen und westfälischen Kruzifixe der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2004; Juliane von Fircks, *Skulptur im südlichen Ostseeraum. Stile, Werkstätten und Auftraggeber im 13. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012.

Léonie Marquaille

La peinture hollandaise et la foi catholique au XVII^e siècle

Sergiusz Michalski

In den letzten Dekaden hat sich das Interesse sowohl der kulturhistorischen wie auch der kunsthistorischen Forschung den kulturellen Aspekten des holländischen Katholizismus im 17. Jahrhundert zugewandt. Lange Zeit als wenig maßgebliche Marginalie des Goldenen Zeitalters angesehen, wird jetzt der holländische Katholizismus als ein wichtiges und integrales Element der damaligen Kultur Hollands aufgefasst. Dazu beigetragen hat zweifellos auch das stetig wachsende Interesse für die Kunst von Minderheiten.

Das vorliegende Buch, Resultat einer Dissertation an den Universitäten Paris-Nanterre und Genf, versucht die sehr umfangreiche Materie mittels einer Dreiteilung und einer komplexen Kapitelstruktur zu erfassen. Der erste Teil befasst sich mit der holländischen Bilderfrage und den allgemeinen historischen und kunstsoziologischen Gegebenheiten. Im zweiten Teil werden sowohl ikonographische Fragen wie auch einzelne künstlerische Lebensläufe besprochen, der dritte Teil widmet sich vornehmlich den Darstellungen katholischer Geistlicher, aber auch den Porträts katholischer Laien. Allerdings ist die Publikation, gemessen am Umfang und Gewicht der von ihr behandelten Fragen relativ kurz, was dazu führt, dass viele Probleme in einer etwas gedrängten Form abgehandelt wurden.

Umfangreich widmet sich die Autorin sowohl der Bilderfrage wie auch dem Problem einer katholischen Kunsttheorie in den nördlichen Niederlanden. In den einleitenden Abschnitten finden wir eine gedrängte Übersicht über das Phänomen der *Huiskerken* (Kapellen in Privathäusern) wie auch der etwas größeren, doch ebenfalls versteckten *Schuilkerken* (kleine Kirchen). In beiden Typen gab es nur mittelgroße oder kleine Gemälde und in der Regel keine Skulpturen.

In den katholischen Kirchen standen laut Marquaille viele Heiligenbilder, doch vor allem solche von lokalen holländischen Heiligen. Es gibt aber nur sehr wenige Äußerungen holländischer Katholiken zur Bilderfrage und zu Problemen der Ikonographie. Léonie Marquaille analysiert hier vor allem die ikonographischen Vorschriften des apostolischen Vikars Johannes van Neercassel, in denen der Autor – besonders was die Marienikonographie betrifft – sehr stark die Notwendigkeit betonte, das notwendige Decorum zu wahren und allzu dramatischen Elementen zu entsagen. Wenn man in diesem Kontext auch die recht kurzen Kompositionsdirektiven des katholischen Haarlemer Malers Pieter de Grebber berücksichtigt, die sich mit den Bildern in den kleinen sakralen Räumen befassen, wird deutlich, dass von den meisten Katholiken in Holland um die Mitte



Léonie Marquaille, *La peinture hollandaise et la foi catholique au XVII^e siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019, 278 Seiten.

des 17. Jahrhunderts sowohl die caravaggistische Bildästhetik, vornehmlich der Utrechter Schule, aber auch die flämische barocke Exuberanz des Rubens-Kreises abgelehnt wurde.

Unter den von Marquaille analysierten Künstlerpersönlichkeiten treten der Spätmanierist Abraham Bloemaert und der Haarlemer Pieter de Grebber hervor. In ihren Analysen zu de Grebber betont die Autorin die Komplexität seiner Ikonographie, deren Breitenwirkung vielleicht auch durch seine teilweise rembrandtistische Stilprägung geschmälert wurde. Auch Bloemaert, der zwischen einem diffusen Spätmanierismus und einer caravaggistischen Stilisierung hin und her schwankte, konnte den bedrängten holländischen Katholiken keine Leitbilder schenken – diese Feststellung betrifft sowohl seinen Stil wie auch die Ikonographie. Die Passagen, in denen die Autorin die Rolle der Vorlagen und das Nachleben der Bloemartschen Bildfindungen analysiert – auch in Hinblick auf die damalige Notwendigkeit einer Abgrenzung zu den südlichen Niederlanden – gehören zu den besten Partien der Publikation.

Es folgen kurze Abschnitte zu weiteren Gattungen des Bilderrepertoires, wie den Genrebildern und den gemalten Kircheninterieurs. Die Abgrenzungslinie zu den Protestanten ist in beiden Bildgattungen nur wenig spürbar, doch gibt es zweifellos eine diskrete – und bei einigen Bildern sogar offensichtliche – konfessionelle Akzentuierung. Sie zeigt sich auch in der Porträtmalerei, wie die letzten drei Subkapitel der Arbeit demonstrieren. Neben Bildern, die den Verstorbenen aufgebahrt auf seinem Todesbett zeigen und die offensichtlich katholisch sind, gibt es Bildnisse in denen eine kontextuelle Analyse, wie sie Marquaille betreibt, die altgläubigen Affiliationen und Substrate deutlich hervortreten lässt.

Obwohl es sich um, wie schon gesagt, eine problematisierende Übersicht kleineren Umfangs handelt, möchte ich hier trotzdem einige gewichtige Unterlassungen bemängeln. Unverständlich ist für mich die Tatsache, dass Léonie Marquaille die religiösen Gemälde des Katholiken Gabriel Metsu (»Kreuzigung«, »Hl. Cäcilie« und »Hl. Dorothea«), die alle bezeichnenderweise aus der Zeit um 1662–1663 stammen, nicht erwähnt hat. Diese Gruppe, die übrigens auch direkte Bezüge zu Vermeers etwas späterer *Allegorie des Glaubens* (1670–1672) aufweist, demonstrierte eine besonders prononcierte katholische Tendenz. Genauso befremdlich ist für mich der Umstand, dass mit keinem Wort auf die katholisierenden Elemente in Rembrandts berühmtem *Passionszyklus* (1632–39) eingegangen wurde, um nur die später übermalte Darstellung von Gottvater in der *Himmelfahrt*

zu erwähnen – dies hätte man auch unbedingt in dem den Darstellungen Gottes gewidmeten Abschnitt (S.114–118) aufgreifen sollen. Die Vermeer gewidmeten Passagen sind zwar informativ, doch relativ kurz ausgefallen. Dass bei dem großen Delfter Maler die katholisierenden Substrate und Inhalte eine besondere Bedeutung haben, hat jüngst Gregor J. M. Weber in *Johannes Vermeer. Faith, Light and Reflection*,¹ eindrücklich demonstriert.

Zu den weiteren Schwächen der Arbeit gehört eine oft unzureichende ikonographische Fundierung sowohl bei allgemeinen Fragen wie auch in Details. So ist z. B. das wichtige protestantische Thema der »Lasset die Kinder zu mir kommen« schon seit 1561 auch bei katholischen Malern festzustellen (dies entgegen S.219–220). Und bei der Analyse des Porträts des Bischofs Rovenius von Pieter de Grebber (1631, Utrecht, Abb. Tafel XXI), fällt z. B. auf, dass die exzeptionelle Geste der Hand auf der Brust hier eher missdeutet wurde – ihr haftet nämlich ein besonderer Grad von deklarativ-konfessioneller Inbrunst an, die vielleicht mit der besonderen Rolle des Bischofs während der berühmten Belagerung von 's-Hertogenbosch 1629 zwei Jahre früher zusammenhängen könnte. Auch andere Schwächen lassen sich im Argument entdecken. *Last but not least* wird hier, abgesehen von wenigen Ausnahmen, keine deutschsprachige Literatur zitiert. Dies ist Teil einer allgemeinen bedauernswerten Entwicklung.

Auch wenn hier die Kritikpunkte vielleicht übermäßig betont wurden, so ist dies *summa summarum* eine verdienstvolle, in ihren großen Linien zutreffende Übersicht, die gebieterisch auf die Notwendigkeit der Erarbeitung größerer und vertiefter Synthesen hinweist. Eine solche, noch zu erarbeitende Synthese kann aber auch nicht durch den jüngsten Sammelband *Kunst & Katholizismus in der niederländischen Republik / Art & Catholicism in the Dutch Republic*,² ersetzt werden.

1 Gregor J. M. Weber, *Johannes Vermeer. Faith, Light and Reflection*, Amsterdam: Rijksmuseum, Rotterdam: nai010 publishers, 2022.

2 Esther Meier und Almut Pollmer-Schmidt (Hg.), *Kunst & Katholizismus in der niederländischen Republik / Art & Catholicism in the Dutch Republic*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2023.

Frédéric Cousinié

Paysage du paysage — Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon

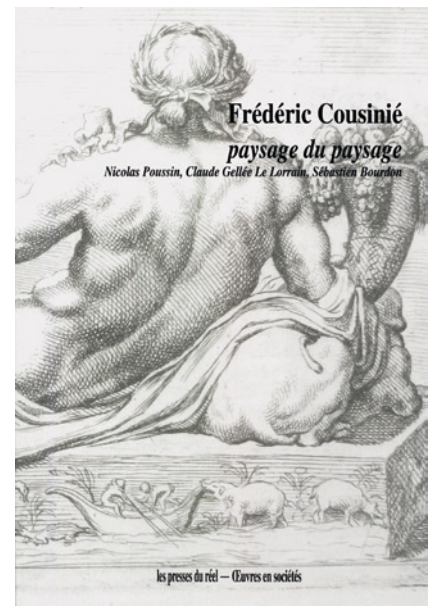
Lucy Pfeiffer

Die frühneuzeitliche Landschaftsmalerei der als *siècle classique* titulierten Epoche des 17. Jahrhunderts hatte es nicht einfach, ihren Belangen in den folgenden vier Jahrhunderten angemessenes Gehör zu verschaffen. Vor allem die harmonisierenden Interpretationen in der romantischen Literatur vererbten ihr retrospektiv sublime und pittoreske Eigenschaften, hinterließen diese wie Etiketten auf den Gemälden, die sich nicht nur schwer wieder entfernen lassen. Auch stellten sie die widersprüchlichen Diskurse, die ihrer Ästhetik innewohnen, in den Schatten. Frédéric Cousinié beginnt sein Buch mit einer Diagnose zur Rezeption der Gattung, ohne diejenige der eigenen Disziplin außer Acht zu lassen. Vor allem die positivistisch anmutende ›Gegenbewegung‹ der Kunstwissenschaft mit der politischen Landschaft als Wortführerin verschrieb sich ebenfalls einer durchaus selektiven Perspektive auf das Genre und vernachlässigte zentrale Fragestellungen. Die zunehmende Beschäftigung benachbarter Disziplinen mit dem Landschaftsbegriff bot dann auch für die Kunstgeschichte neue Anknüpfungspunkte. Die Beiträge zur Landschaftsmalerei, als deren wichtigste Vertreter Claude Le Lorrain, Nicolas Poussin und Sébastien Bourdon gelten, sind zahlreich.

Wieso also erneut ein Buch, dessen Titel sich mit den berühmtesten Namen der französischen Kunstlandschaft schmückt? Bereits der Ausgangspunkt, der sich anschließend als roter Faden durch die rund vierhundert Seiten zieht, gibt einen ersten Hinweis auf Cousiniés Vorhaben: Dem Autor geht es nicht um eine bahnbrechende, alle bisherigen Interpretationen verwerfende Analyse der frühneuzeitlichen Landschaftsmalerei, noch weniger um die erneute Hervorbringung eines Überblickwerks, sondern vielmehr um eine revidierende Befragung der Wissenschaftspraxis des eigenen Fachs anhand der Betrachtung dieser rezeptionsgeschichtlich so vorbelasteten Werke.

Was die vier Kapitel verbindet, ist die Suche nach einer angemessenen Methode, um die mit der Landschaftsmalerei verbundenen Diskurse und Praktiken des europäischen 17. Jahrhunderts durch die Werkbetrachtung der Gemälde der drei Künstler (und derjenigen einer Vielzahl an ausschließlich männlichen Zeitgenossen) zu rekonstruieren. Es ist die *paysage du paysage*, für die sich Cousinié interessiert, eine Landschaft, die als Raum reziproker Wechselwirkungen verstanden wird, in dem sich kulturelle Widersprüche und ideologische Spannungen durch die Ästhetik der dargestellten, repräsentierten

Frédéric Cousinié, *Paysage du paysage* – Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon, Paris: les presses du réel, Œuvres en sociétés, 2022, 442 Seiten.



Landschaften artikulieren. Schon die Strukturierung der vier Kapitel gibt Aufschluss über Cousiniés Gedankengang, der statt nach konkreten, konsensorientierten Antworten zu suchen, Unstimmigkeiten und Widersprüche verfolgt: Die Werke in den vier Fallstudien – die erste zu Poussin, die mittleren Teile zu Lorrain und der vierte Aufsatz zu Bourdon – werden auf ihre ›discords‹, ›disconvenances‹, ›dissonances‹ und ›désordres‹ hin untersucht. Bereits die Präfixe der vier jeweiligen Aufsatztitel verraten den Leserinnen und Lesern den dialektischen Gehalt, mit dem sie konfrontiert sein werden. Enttäuscht werden diejenigen, die eine weitere, sich dem ›romantic gaze‹ bedienende Lektüre erwarten, denn Cousiniés Methode intendiert es, die Nebel zu lichten, die sich im Verlauf der Zeiten über die Landschaftsmalerei gelegt haben.

Ein Blick auf Cousiniés Methode: Nicolas Poussins naturphilosophische Landschaften

Mit Fokus auf Nicolas Poussins Landschaften befasst sich die erste Fallstudie mit Grundproblemen der Kunsttheorie par excellence, der Frage nach der Imitation des Nicht-Repräsentierbaren in der Natur, genauer, der künstlerischen Erfassung von Wetter, Wolken, Wind und Atmosphäre. Dieses Thema durch den ›discord‹ zu betrachten, bewusst die Elemente in den Blick zu nehmen, die Konflikte generieren, erweist sich als äußerst fruchtbare Methode, denn sie tastet sich an Grenzen heran, nutzt die entstehenden Zwischenräume, um neue Bedeutungsfelder zu öffnen.

Zwar sind Poussins Gewitterlandschaften *Paysage avec Pyrame et Thisbé* (1651) und *L'Orage* (ca. 1651) das Zentrum der Untersuchung, doch bilden zunächst vor allem zwei schriftliche Referenzen zu den beiden Werken den Ausgangspunkt: die Briefe des Malers, die seine Intention bezeugen, das »(Un-)Wetter auf die Erde bringen« zu wollen, sowie ausgewählte Passagen aus den *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres* seines Biografen André Félibien. Die Konfrontation der *Entretiens* als Ekphrasis, in der ein fingierter Erzähler mit seinem Gesprächspartner über eine Landschaft kontempliert, ist insofern interessant, als dass sie gleich mehrere Diskurse eröffnet. Indem Cousinié den Text literarisch ernst nimmt und gerade nicht referentiell, dokumentarisch liest, ergeben sich nicht nur Gedanken über die Perspektive und Komposition der Landschaft im weitesten Sinne, sondern auch über die zeitgenössischen Kategorien einer ästhetischen Rezeption, die mit der Konfrontation von Bild und Sprache deutlich hervortritt.

Durch das Verschriftlichen der Landschaftswahrnehmung entsteht eine Zwischenebene, die im Gemälde naturgemäß fehlt, eine vermittelnde Instanz als externer Betrachter, die seine Empfindungen gegenüber der Landschaft in Worte fasst und an einen Dritten adressiert. Cousinié beschreibt diesen Prozess der Betrachtung, der sich im Dialog entfaltet, als »vue vers parole vers contemplation«. An erster Stelle steht die Lokalisierung der Perspektive, der bewusste Blick als »opérateur qui constitue le paysage« – ein die Landschaft erst konstituierender Demiurg –, der anschließend durch die sprachliche Reflexion der Wahrnehmung festgehalten wird und durch dialogische Kontemplation eine Theoretisierung erfährt. Cousiniés Reflexion über den (Um-)Weg der Sprache eröffnet Sichtweisen, die durch den Dialog zwischen Malerei und Ekphrasis beziehungsweise Literatur- und Kunstwissenschaft erst möglich werden.

Die Konfrontation der wetteifernden Künste wird vom Autor weiter ausgefaltet. Der zuvor formal zugespitzte Blick auf die beiden Gemälde führt über das Einbeziehen ihrer Sujets unmittelbar in einen altbekannten Konflikt, den *Paragone*: Das Problem der Darstellbarkeit des Ephemereren im Motiv des Gewitters als Inbegriff der Momenthaftigkeit, des Übergangs, der Bewegung und Mobilität ist hierfür treibende Kraft. Denn ganz im Gegensatz zur Dichtung ist ihre Schwesterdisziplin nicht in der Lage, die Ursachen der Effekte in zeitlicher Abfolge darzustellen. Über Poussins Beschäftigung mit dem Wetter lässt sich der Diskurs auf das Verhältnis von Dichtung und Malerei zur Wissenschaft ausweiten, da Sprache auch traditionell als Instrument der Naturwissenschaft zur Erforschung von Ursachen dient, während das Bild eher Effekte imitiert. Mit kunsttheoretischen Bezügen auf Leonardo da Vinci und Félibien, die Poussins Bilder diskursiv einbetten, bricht Cousinié diese tradierte Dialektik auf, indem er einen Zwischenraum öffnet, in dem sich die Malerei – ganz im Sinne Leonardos – als nicht-theoretische Naturwissenschaft versteht. Als solche sei sie nicht primär an den Fakten orientiert, sondern am Ereignis, das, wenn man so will, phänomenologisch begriffen werden kann.

Cousiniés Gedankengang kehrt erneut zum Ausgangspunkt, dem Bild, zurück, hier speziell zum Motiv der Wolke. Die künstlerische Beschäftigung mit diesem mythisch aufgeladenen, okkulten Motiv beziehungsweise Ikon, das gegenüber seinem Referenten, dem wirklichen Objekt, stets zeichenhaft-arbiträr bleibt, ist ein Grenzphänomen der bildenden Künste und der Naturwissenschaften. Wolken sind weder in ihrer Ganzheit darstellbar, noch ließen sich damals ihre Ursachen empirisch erklären. Vielmehr greift hier ein abstraktes, an Heraklits Zitat »la nature aime à se cacher« anknüpfendes Prinzip, das von Leonardo und naturphilosophischen Positionen des *siècle classique* rezipiert wird und in Poussins Gewitterlandschaft zum Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung wird. Der formlose Ursprung der Natur wird durch unvollendete Formen, mit der Wolke als Paradebeispiel, sichtbar und materialisiert sich folglich erst in der Figuration, in Mensch und Tier. Mit einem breiten, mehrperspektivischen Ansatz bietet Cousinié eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten, die sich rund um das Verhältnis von Kunst und Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts durch die Landschaftsmalerei hindurch entfalten. Die erste Fallstudie ebnet als zentrales Bedeutungsfeld der Landschaftsmalerei gleich zu Beginn den Boden für die weiterführenden Fallstudien.

Diplomatische, soziale, spirituelle Landschaften

Von den naturphilosophischen und kunsttheoretischen *paysages du paysage* wendet sich Cousiniés Blick den sozialen, ökonomischen und politischen Landschaften zu, die sich in den Gemälden Claude Le Lorrains gleichsam im Stillen artikulieren – Landschaften, die vor allem aufgrund der nicht-diskursiven und uneindeutigen Sujets ihrer Gemälde lange zum Schweigen gebracht wurden. Doch wie Cousinié zeigt, lassen sich die hier behandelten, im Jahre 1639 entstandenen Pendants *Port de mer avec soleil couchant* und *Fête villageoise* aus ihrem tradierten Deutungsmuster herauslösen. Mit einem präzisen, vergleichenden Blick auf die beiden Bilder, auf ihre Strukturen, das Personal und zeitgenössische Referenzen umgeht Cousinié das ›Problem‹ einer am Narrativ orientierten Interpretation und enthüllt dennoch, oder gerade deshalb, das kommunikative Potential: Die Pendants agieren untereinander, ergänzen sich gegenseitig und brechen das Schweigen auf ihre subtile Art, wie sie für Lorrains Werk typisch ist. Die Hafenszene des ersten Fallbeispiels zeigt ein Aufeinandertreffen mehrerer kleiner Personengruppen, denen anhand zeitgenössischer anthropologischer Texte und Abbildungen verschiedene Nationalitäten zugeschrieben werden können. Mit Bezug auf die politische Situation der Entstehungszeit der Bilder lässt sich ein Ausgleich politisch unproportionaler Kräfte zwischen den Figurengruppen rekonstruieren, eine Verdichtung diplomatischer Beziehungen, die mehr anthropologisch als narrativ Gestalt annimmt. Doch gipfelt diese ›Mikro-Politik‹ nicht in der Auflösung ihrer Gegensätze, sondern in einem Kräfteausgleich im Sinne einer *concordia discors*. Nicht nur auf formaler Ebene – man beachte Komposition, Tageszeit und Licht – reagieren die beiden Werke aufeinander. Wie in seinem Pendant strukturiert eine Konfrontation die ländliche Szene des Hirtentanzes, eine Begegnung zweier Gruppen von ungleichem sozialem Herkommen, die aristokratischen Jäger und die Hirten. Der Konflikt ist somit weder national-politischer Natur, noch finden ihre Gegensätze zum Ausgleich. Die Komposition ergibt sich durch den Habitus der beiden Parteien, ihre wirtschaftlichen und sozialen Differenzen, die sich reziprok im ovalen Raum des Bildzentrums in Form des Hirtentanzes artikulieren. Der Tanz als ästhetischer und ritualisierter Raum wird zum Aushandlungsort hierarchischer, geschlechtlicher und wirtschaftlicher Machtgefälle der Klassen, ein Bruch, der auf subtile Weise omnipräsent ist. Cousinié zeigt, wie ›disconvenance‹ und ›dissonance‹ zu Modi einer stimmigen Landschaftskomposition werden.

Die Frage, wie Quellen und Bäume, Berge und Wälder zur (spirituellen) Landschaft werden, steht im Zentrum der letzten Fallstudie, einer Analyse von Bildern reformatorischen Anspruchs und zeitgenössischer Schriften, deren (Bild-)Rhetorik sich von Naturmotiven navigieren lässt. Im thematisierten Spätwerk Sébastien Bourdons lässt sich dieses Muster in Form einer beinahe syntaktischen und dialektischen Anordnung der Landschaftsfragmente wiederentdecken. So verwebt und kontrastiert Bourdon bekannte christliche Motive mit unkultivierten Landschaftsausschnitten wie abgebrochenen Bäumen, Quellen und schroffen Felsen. Letztere entziehen sich typischen kunsttheoretischen Kriterien, gehen auf eine genaue Naturbeobachtung zurück und lassen sich in den Kontext protestantischer Literatur einordnen. Denn diese undeterminierten Landschaftsfragmente stehen nicht repräsentativ im Dienst der christlichen Ikonographie, sie sind *eo ipso* unmittelbare Verweise auf religiöse Sinnstiftung und stehen für einen Gott, der sich

gemäß der protestantischen Glaubensrichtung in der Unkontrollierbarkeit der Natur verschleiert zu erkennen gibt. So wird das störende Potential des Chaos in der Ordnung als Ausdruck des Kontrasts zwischen ikonographischen Verweisen und Bildern unkultivierter Natur zur Quelle der Kontemplation und folglich zur Bedingung religiöser Erkenntnis. Indem dieses Schlusskapitel erneut den Sinn generierenden Gehalt von Dissonanzen unterstreicht, bildet es nicht nur eine Klammer zu den drei vorherigen Fallstudien. Es ist Cousiniés Methode selbst, die an dieses Prinzip anknüpft, indem sie Mehrdeutigkeiten und Widersprüche aufsucht, um Zugänge zu komplexeren Zusammenhängen und vielseitigen Perspektiven zu schaffen. Die vier Fallstudien bezeugen, dass diese Vorgehensweise eine präzise Orientierung am Kunstwerk erfordert, die sich trotz der Umwege und Ausflüge in benachbarte Disziplinen, Theorien und Referenzen nicht in eben-diesen verliert.

Rückfrage

Es sei am Ende erlaubt, eine Rückfrage an die *paysage du paysage* zu stellen, die sich vornimmt, die erste *paysage*, die dargestellte Landschaft, ihr Konzept und ihren Begriff auf eine Reflexionsebene mit der zweiten, der kulturellen, ideologischen und imaginierten Landschaft, zu heben. Die schon im Titel angedeutete Vernachlässigung eines allgemeineren, kunsthistoriographischen Kontexts des frühneuzeitlichen Landschaftsbegriffs verdient gleichwohl einen interessierten Blick, der im Zeitalter des Anthropozän gerade heute notwendig wäre. Wie Philippe Descola mit Bezug auf Erwin Panowskys Untersuchung über die Perspektive zeigt, ist diese Geschichte Zeugnis für die Herausbildung und Festigung des westlichen, naturalistischen Weltbildes im Sinne Descolas, eines dualistischen Konzepts, in dem sich Natur und Kultur, Umwelt und Gesellschaft diametral gegenüberstehen.¹ In einer Zeit, die sich unmittelbar mit den Folgen der Dienstbarmachung der Natur konfrontiert sieht, muss bei der Betrachtung der *paysage du paysage* als Kulturgeschichte stets das mit ihr zusammenhängende Gegenkonzept, die Natur, mitgedacht werden.² Vermutlich reflektieren die Gemälde auf ihre subtile Art auch die ›dis-cords‹ und ›dissonances‹ der Geschichte eines Natur-Konzepts, wie sie im gleichen Maß auch kulturelle ›désordres‹ und ›disconvenances‹ in sich tragen.

1 Erwin Panowsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: id., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Spiess, 1964 [1927], S. 99–167. Und Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013, hier S. 60 f. und S. 99–106.

2 An dieser Stelle muss ebenfalls verwiesen werden auf Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.

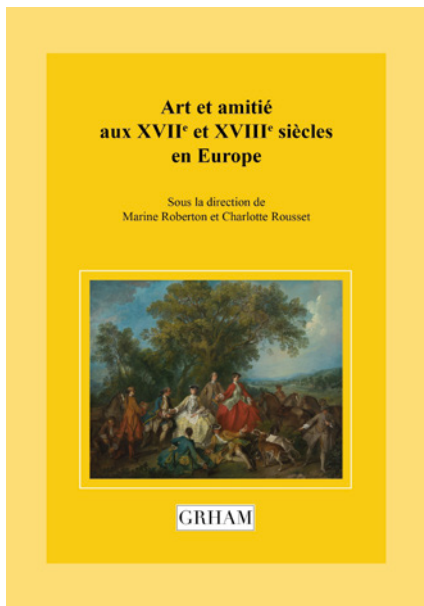
Marine Roberton & Charlotte Rousset (Hg.) *Art et amitié aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe*

Markus A. Castor

Denkt man an Freundschaftsdarstellungen in den bildenden Künsten, mögen einem aus deutscher Perspektive zunächst Bilder der Romantik¹ einfallen, Schubert, die Deutschrömer (Overbeck und Pforr in der Berliner Nationalgalerie), Goethe und Schiller oder Beispiele des Biedermeier, allenfalls noch Raphaels Freundschaftsbildnis im Louvre und der italienische Renaissance-Humanismus sowie Max Ernsts *Au rendez-vous des amis* in Köln.² Dieser Befund ist auch einer Konstruktion der Kunstgeschichte geschuldet, die einen Teil des Bilderspeichers zur Kunst des 18. Jahrhunderts auszulassen scheint. Die vorrevolutionäre Kunst des *Ancien Régime* hat das Thema in Varianten so integriert, dass die Freundschaft dabei zu *einem*, nur sporadisch in den Vordergrund tretenden Aspekt wird. Diese Werke exemplarisch identifiziert und in den historischen Kontext gerückt zu haben, ist das Verdienst vorliegender Publikation.

Die zwölf Beiträge des von der Université de Lille und der Groupe de Recherche en Histoire de l'Art Moderne 2022 am Institut National d'Histoire de l'Art in Paris veranstalteten Kolloquiums vermögen das Phänomen der Freundschaft in der Kunst der Neuzeit nicht in umfänglicher, europäischer Breite zu fassen. Das mag seine Begründung in ihrer Natur nach heterogenen Kulturlandschaften samt einer Drift von nationalen Identitäten finden. Darüber hinaus steht die im Vergleich verhaltene Präsenz des Themas in den bildenden Künsten im Kontrast zur Thematisierung des Sujets in der Literatur,³ in philosophischen Schriften und Moraltraktaten sowie in Werken des Theaters. Von Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* und Ciceros *Laelius de amicitia* über die Heldenfreundschaften der höfischen Epik des hohen Mittelalters und Montaignes Essay *De l'amitié* von 1580 bis hin zu den Aufklärern Rousseau und Diderot: die Rolle der Freundschaft als Stabilisierungsfaktor sozialer Ordnung kann als primordiale Größe der Gesellschaften nicht überschätzt werden. Das verdeutlichen die vorliegenden Beiträge. Auf eine definitorische Annäherung (Simmel, Foucault, Kracauer)⁴ haben die Herausgeberinnen klug verzichtet.

Wenngleich mit Texten, etwa zu Friedrich II. und Bellori eine europäische Perspektive Einzug hält, konzentriert sich der Band zweckmäßig auf Frankreich (mit einem Exkurs zu China). Die Beiträge stellen notgedrungen die Grundsatzfrage nach der historischen Bedeutung des Begriffs, denn die Verhandlung des so grundsätzlichen und im abendländischen Schrifttum dauerpräsenten Themas hat es mit der Abgrenzungsproblematik zur Liebe und der Funktion der Freundschaft in komplexen soziohistorischen Zusammenhängen zu tun. Zwischen Staatsraison und Privatangelegenheit spannen sich



Marine Roberton & Charlotte Rousset (Hg.),
Art et amitié aux XVII^e et XVIII^e siècles en Europe, Paris: Éditions du GRHAM, 2023,
271 Seiten.

zahlreiche Typen der Freundschaft auf. Die Schwierigkeiten, die ›Amitié‹ zu fassen, führt also zur Befragung von *Dictionnaires*, Traktaten und nicht zuletzt Briefwechseln, was Fehlinterpretationen vermeidet. Das sei auch deshalb hervorgehoben, da sich unser heutiges Bild der Freundschaft aufgrund neuer Kommunikationskanäle und ihrer Praktiken in eine dauerpräsente Unschärfe aufgelöst hat. Zudem: Das 18. Jahrhundert – und das ist ein wesentlicher Ertrag des Bandes – hat im Kontext sozialer und politischer Verschiebungen selbst eine grundsätzliche Änderung der Konnotationen des Freundschaftsbegriffs eingeleitet.

Aus dieser Not, sich zunächst ein ›Bild‹ von den Derivaten der ›Amitié‹ zu verschaffen, resultiert ein durchweg erhellendes Referieren auf den konkreten Wortgebrauch im Schrifttum, dessen Fruchtbarkeit ganz am Ende des Bandes, in einem Beitrag von Étienne Jollet demonstriert wird – eine Schärfung der Perspektive, die auch zu Beginn des Bandes hätte stehen können. Diesen bestreitet der Beitrag von Aurélie Prévost-Guichon, der – als Auftakt gleichermaßen treffend – gleich ins Herz der Kunstproduktion vorstößt. In ihrem Text *L'amitié au Salon au XVIII^e siècle* zeigt sich die Frage der ›Amitié‹ nahezu als Konstituens der Identität des akademischen Korps und wird im Kontext von Wettbewerb und Konkurrenzen als Gegenpol einer hintergründigen *violence* lesbar. Das wird z.B. an Edme Bouchardon exemplifiziert, der in Freundschaft mit Pigalle konkurrierte und von La Font de Saint-Yenne (als »modestes« und »propres à l'amitié« titulierte) gelobt wurde. Carle van Loo (»ami, chef, père«) tritt in seiner Charakteristik als »honnête homme« hervor, während François Lemoyne an der Gewalt der Welt (gemeint sind Kritik, und eine gemeinhin mit Michelangelo assoziierte Eifersucht) im Suizid scheitert.

Am präsentesten scheint das Freundschaftsthema, das für den Salon dieser Jahrzehnte kaum Resonanz in der Historienmalerei fand, als »amitié charitable« und als Sujet der Malerinnen. Die Bilder gleiten hier mitunter ins Intime ab, angeführt mit den Stichen der Marquise de Pompadour nach Boucher oder mit den Gemälden Viens für die Comtesse du Barry mit Titeln wie *L'Amitié surprise par l'Amour* oder *L'Amour naissant du sein de l'Amitié* (Monnot). Erst gegen 1780 kehrt mit dem Historienbild die Freundschaft als politischer Wert und staatspolitischer Ratgeber zurück wie in Davids *La mort de Socrate* und seinem *Belisarius*.

Das ältere Herkommen im Umfeld von Macht und Einfluss thematisiert Nathalie Jalladeau mit einer Analyse eines außergewöhnlichen *Album amicorum* des am Hofe Alessandro Farneses und dann in Flandern tätigen Schriftstellers, Gelehrten und eben auch Malers, Otto Vaenius. Diese so gut wie auf deutsche Länder und die Niederlande beschränkte Freundschaftsbekundung ist mit Vaenius' Exemplar als Autopromotion zu verstehen. In jungen Jahren angegangen, mit Referenzen auf Künstler der Antike, mit Texten und Zeichnungen von eigener Hand und Einträgen berühmter Zeitgenossen wie Justus Lipsius oder Abraham Ortelius kreiert Vaenius hier einen virtuellen Zirkel der Akteure des Humanismus und eine Feier der Freundschaft, als Selbstnobilitierung eines *Pictor doctus* zu lesen.

Wie sich Freundschaftsbekundungen anhand eines ganz konkreten, dazu leicht transportablen Objektes formulieren, zeigt Rahul Kulka mit den Tabatieren Friedrichs II. auf. Als diplomatische Gabe, Ausweis der Handwerkskunst eigener Manufakturen im Sinne einer »Amitié instrumentale« oder als »Amitié expressive et émotionnelle« sind die Tabatieren mit ihren bildlichen Darstellungen und ihrer Materialität, auch mit ihrem Inhalt als multisensorielles Memento zu verstehen, deren wiederholter Gebrauch die Erinnerungsfunktion bekräftigt. An Monarchen, Verwandte der königlichen Familie oder im Geiste verwandte Sammler und Sammlerinnen geschenkt (Katharina II.), im Zirkel seiner ›Freundschaften‹ mit Voltaire oder la Mettrie, bis hin zu seinem Sekretär Michael Gabriel Fredersdorff: die Ausstattung der Dosen wird über den Status des Beschenkten definiert, zwischen Talisman und Reliquie. Das Objekt wird zum Utensil einer spezifischen *sociabilité*, etwa der Tabakskollegien, oder ist Teil zeremonieller Divertissements. Über die, vom Autor nur angedeutete, delikate Präferenz des Königs, wenn es um das ›Changeant‹ von Amitié und Amour geht, hinaus,⁵ tritt hier vor allem die innen- und außenpolitische Funktion der Freundschaft hervor.

Ob Könige Freunde haben können, wird im Folgebeitrag von Juliette Souperbie anhand der legendären Freundschaft zwischen Henri IV, Roi de France et de Navarre, und seinem Minister Maximilien de Béthune, dem Duc de Sully, bekräftigt. Diese seit den frühen Tagen der Waffenbrüderschaft gelebte und für die Zeit als ministerieller Berater bis zum Tode während Freundschaft findet ihre Darstellung – und damit ihre Legende *post mortem* – als von Louis XVI und Jacques Necker bemühte und dann in Druckgraphik verbreitete Analogie. Befeuert abermals von der Literatur (Voltaires *Henriade*, Charles Collés *La Partie de chasse* u.a.) findet diese außergewöhnliche Männerfreundschaft nur sporadisch Eingang in Bildwerke, so etwa mit der Büste der Falconet-Schülerin Marie-Anne Collot für die russische Zarin oder mit dem großformatigen Standbild Béthunes vom Bildhauer Louis-Philippe Mouchy für den *Surintendant des bâtiments royaux*, den Comte d'Angivilliers. Nach mehr als einem Jahrhundert entstand die erste Darstellung des Duc de Sully in einem Kostüm ›à la Henri IV‹, mit der Anwesenheit seines Königs im Portraitmedaillon auf seiner Brust (Marmor im *Institut de France*). Diese Effigie-Funktion der Medaillen setzt dann eine moderate Produktion von Medaillen in Gang und motiviert zuletzt das von Napoleon 1800 wiederum bei Mouchy bestellte Doppel der Portraitbüsten. Freundschaft wird hier zur moralischen Frage einer guten Führung der Staatsgeschäfte.

Ist sie mehrheitlich der Nährboden der Liebe, so haben wir es mit Jean-Baptiste Pigalles und Maurice Falconets Skulpturen der Madame de Pompadour, welche diese selbst in Auftrag gab, mit sozusagen einer Umkehrung zu tun, die uns Marie-Catherine Sahut mit ihrem Beitrag »Politique de l'amitié. Les arts au service de Madame de Pompadour« auseinandersetzt. Zu Zeiten ihres Status als Mätresse des Königs ganz der Repräsentation einer Frau der Aufklärung verpflichtet (man denke an das Pastel-Portrait de la Tours im Louvre), führt ihr erzwungener Rückzug aus der Nähe des Königs zu Bilderrfindungen, die den Statusverlust aufzufangen trachteten. Das auf Kosten der königlichen Schatulle von Pigalle ausgeführte und auf die Göttinnendarstellungen Coysevox' (*La duchesse de Bourgogne en Diane*) und Coustous I^{er} (Marie Leszczyńska als Juno), aber auch die Venus Medici (Louvre) zurückgreifende Werk artikuliert diesen Wandel von Liebe zu Freundschaft als meisterliches Wechselspiel. Nach dem Tode der Pompadour vom Künstler rückgekauft, besetzt Pigalles Statue nicht nur inhaltlich ein Dazwischen, sondern balanciert auch stilistisch zwischen einer dem Rokoko verpflichteten Form und einem verhaltenen Klassizismus. Das verführt die Autorin nach einer sehr treffenden Beschreibung des Werks dazu, von einer Entscheidung gegen Winckelmann, zugunsten Rousseaus oder einem ersten Anheben auf dem Weg zur »Empfindsamkeit« (in deutsch) und zudem von einem »classicisme rococo« zu sprechen; so problematische wie zugleich treffende Begriffe. Wie sehr ihre Lage die Pompadour beschäftigt haben muß, zeigen nicht zuletzt ihre eigenen Arbeiten nach Boucher und Joseph-Marie Vien oder dem Stecher Jacques Guay, welche Varianten ihrer Freundschaft deklinieren: *La fidelle Amitié*, *L'Amour et l'Amitié*, *L'amour sacrifiant à l'Amitié*, *Le Temple de l'Amitié*.

Axel Moulinier und Pauline Randonneix identifizieren die von Antoine Watteau in seinen Werken eingewobenen Portraits seiner Freunde. Der fließende Übergang von »Fêtes galantes« und Commedia dell'arte eröffnet hierzu die Räume zwischen Musikerportrait und »Plaisir pastoral«, um mit »Posture« und »Visages« das »Changeant« der Uneindeutigkeit zu bespielen. Chao Ying Lee führt uns die jesuitischen Malerfreunde Jean-Joseph-Marie Amiot und Giuseppe Panzi im Kontext des Chinesischen Kaiserhofes und des Austausches mit der französischen Krone vor, eine außergewöhnliche Zusammenarbeit, die zu ganz neuen Bildlösungen, insbesondere für die Portraitmalerei (und die Bildnisse des Kaisers Kein-Long) geführt haben, eine als »style néoclassique de la chinoiserie« bezeichnete Zusammenführung europäischer, »realistischer« Portraitformeln und chinesischer Körper- und Raumkonzeption. Das führt zu einem Hybrid, dessen Existenz sich dieser Produktion im freundschaftlichen Einklang verdankt.

Dorothee Lanno widmet sich der Frage möglicher Modi, wenn es um die Repräsentation der »Amitié féminine« geht. Sehen wir von einigen Exotismen (etwa der École de Fontainebleau) ab, sind Frauen bis zum 18. Jahrhundert von der Teilhabe an Freundschaftsdarstellungen ausgeschlossen. Der naheliegende Blick auf das Wortumfeld, hier des Begriffs der »Intimité« (wie es bereits bei Jean Noret 1606 zur Umschreibung von »Amitiés« gebraucht wird), lenkt den Blick auf die Formulierung der Salonniers Anne-Thérèse de Lambert, die sich in ihrer Rolle als Gegenpol einer gewissen Vulgarität der *Régence* an einer Charakterisierung versucht: »Nous jouissons dans l'amitié de ce que l'amour a de plus doux; du plaisir de la confiance, du charme d'exposer son âme à son ami, de lire dans son cœur, de le voir à découvert, de montrer ses propres faiblesses [...].«⁶

Die Autorin vermag aufzuzeigen, wie die in diesem Umfeld eingeführten Signifikate eine affektive Aufladung hin zur *fragilité*, zur *sensibilité* und zum *attachement* erleben und dann in die Genremalerei und ihre Sittendarstellung einwandern. Die *Suite d'estampes, pour servir à l'histoire des Modes et du Costume*, verlegt von Johann Heinrich Eberts in Paris, mag Paradebeispiel für das Interesse an Darstellungen des Alltags der Aristokratie sein, die das Lever, die Toilette, den Spaziergang oder den Ball thematisieren, um die Frau aus dem geschützten privaten Raum heraustreten zu lassen. Posen, Gesten, Blicke, die *Tableaux de mœurs* einer Marguerite Gérard, das Indiskrete als moralische Rückversicherung, all' das führt zu einer neuen Vielfalt an Abschattungen der ›Amitié‹. Zugleich hält damit das Imaginarium des Libertin Einzug: der Topos der erotischen Intrige bei Greuze oder Fragonard und die sogenannte *Peinture galante*. Damit gehe, so die Autorin, der Verlust an öffentlicher, politischer Bedeutung der Freundschaft einher.

Francesca S. Croce unternimmt zu Giovan Pietro Bellori und Carlo Maratti einen Exkurs ins Seicento. Bei Maratti als Principe der Accademia di San Luca und Bellori als römischem Antikenkommissar sowie Autor der *Vite* geht die Männerfreundschaft Hand in Hand mit der Promotion ihrer gemeinsamen Vorstellungen einer Erneuerung der Künste. Wenn Bellori seinen Freund in eine Linie mit Raffael, Annibale Carracci und Poussin stellt und beide am Doppelmonument ihrer Idole im Pantheon zusammenwirken, verbinden sich gemeinsame Überzeugungen zu Synergien von beider Nutzen, führen zu Portraits des Freundes und einer Behauptung innerhalb des Florentinisch-Römischen Paragone, zur Männerfreundschaft aufgrund gemeinsamer Überzeugungen und Missionen, am Ende zu einem bemerkenswerten Stück Kunstgeschichte.

Solcherlei Ausnahmefreundschaften zwischen Künstlern erhalten durch die Verhandlung der Verbindung des Malers Francisco de Goya mit seinem Jugendfreund und Liebhaber Martín Zapater in einem Beitrag von Juan Manuel Ibeas-Altamira und Lydia Vázquez eine fast schon tiefenpsychologische Wendung, auch in der Unterscheidung einer »amour hétérosexuel« und »amour-amitié«. Die Analyse des Briefwechsels demonstriert die metaphernreiche Unterhaltung zweier Freunde, die zwischen Ekstase, Witz und derben sexuellen Anspielungen samt beigefügten Zeichnungen balancieren. Die Dialoge geben nur indirekt Aufschluss über Goyas Kunstwollen. Goyas zunehmende Abneigung gegen Aufträge und die Bedeutung der *Inventio* für die Kunst so gut wie für sexuelle Praktiken klingen an. Der intime Briefwechsel mag uns einem Verständnis von Goyas künstlerischem Blick in die Seelen vielleicht etwas näherbringen.

Kehren wir zurück nach Paris und wenden den Blick einer der Triebfedern des künstlerischen Schaffens und seiner Wertschätzung zu, derjenigen des Geldes und der Rolle, welche die Freundschaft dabei spielen konnte. Es geht um strittige Fälle zwischen Auftraggeber und ausführendem Künstler im französischen 17. und 18. Jahrhundert und die Mechanismen des Marktes, hier nur desjenigen der Auftragswerke, der sich vom freien Markt der meist über die Ateliers angebotenen Kunstwerke unterscheidet. Der Autor stützt sich auf die Auswertung der Archive und der »Procès-verbaux d'expertise« sowie der juristischen Regelwerke rund um die Schlichtung von Streitfällen. Im Zentrum steht dabei die Figur des Experten, der als Schlichter eine Einigung der beiden Parteien herbeiführen soll. Dabei handelt es sich um die Bestallung eines oder zweier Sachverständiger als »expert amiable«, nach Furetière ein »tiers qui fait office d'ami«, »mandaté

amiablement«. Die Konnotationen des bereits für die Renaissance nachweisbaren »amicus communis« changieren zwischen ›Amitié‹ und ›Amabilité‹ (Freundlichkeit), denn es sind mit den vom Autor angeführten Beispielen zumeist die Künstlerfreunde, die für diesen »Freundschaftsdienst« benannt werden und über ausreichende Expertise verfügen. Der Autor referiert auf staatliche Erlasse zu solchen »réglements à l'aimable« (gütliche Einigungen) und quantifiziert die Fälle nach Kunstarten, angeführt von den finanzintensivsten Werken in Architektur und Skulptur.

Wie sehr die jeweiligen historischen Referenzen, sozusagen die Präfigurationen des Freundschaftsbegriffes, über die Zeiten wirksam bleiben, verdeutlicht Étienne Jollet am Ende des Bandes. Die Wirkmacht der theoretischen Diskussionen des Freundschaftsbegriffes für die Künste wird mit einer historisch perspektivierten Analyse evident, die in umsichtiger Quellenkenntnis des Wortfeldes argumentiert. Allein der Blick auf Leon Battista Albertis, von den Autoren eifrig rezipiertem, auf Cicero zurückreichendem definitorischen Versuch dieser »force toute divine«, in dessen Traktat *De pictura*, ist Scharnier solcher Überlieferungen: »l'amitié [lui permet] de rendre présents les absents, mais encore de faire surgir après de longs siècles les morts aux yeux des vivants«. ⁷ Die nach Wortpaaren organisierten Absätze des Beitrags führen nicht nur zur historischen Verankerung der Betrachtung des Phänomens, einem »lien historique«, sondern klopfen – zwischen Platon, Cicero, der Bibel, Montaigne – insbesondere die Theoretiker der Kunst auf das semantische Feld ab (Amitié – Amour – Sympathie – Vérité – Simplicité). Charles Perrault, ⁸ Roger de Piles und Denis Diderot sind dabei ebenso Stichwortgeber wie Fénelon, Louis de Sacy mit seinem *Traité de l'amitié* von 1703, ⁹ Lord Shaftesbury mit seinen *Charakteristiks* (1711) ¹⁰ oder Marivaux.

Verstehen wir den Band als erste Sichtung des Phänomens für die Kunst der Frühen Neuzeit, so vermögen die Beiträge der Falle einer zu eiligen Kategorisierung ebenso zu entgehen, wie sie die Vielgestalt der ›Amitié‹ vorzuführen erreichen. Die im Grunde ja zwingende Textlastigkeit der Argumentationen geht in manchen Betrachtungen zulasten des Blicks auf die Werke, die in einigen Beiträgen umso mehr als originäre Leistung der bildenden Künste brillieren. Mit der Betonung eines kunstsoziologischen Blicks tritt dann auch der Künstler in seinen Freundschaftsbeziehungen ins Bild – ein Thema, das dann selbst wiederum mit der Romantik zum Gegenstand der Freundschaftsdarstellungen werden wird.

1 Siehe die das Sujet initial thematisierende Schrift von Klaus Lankheit, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1952.

2 Als Bildthema des Mittelalters gerät das Sujet weniger in den Sinn. Zur auch hier präsenten sozialen Praxis vgl. hierzu Lukas Madersbacher, »Das Freundschaftsbild – Überlegungen zur mittelalterlichen Geschichte einer vermeintlich neuzeitlichen Gattung«, in: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hg.), *Bildnis – Memoria – Repräsentation. Beiträge zur Erinnerungskultur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau: Dietmar Klinger Verlag, 2021, S. 277–292.

- 3 Ein jüngeres Beispiel ist »*Amitiés vives*« – *Littérature et amitié dans les correspondances d'écrivains*, hg. von Régine Battiston, Nikol Dziub und Augustin Voegelé, Reims: Éditions et presses universitaires de Reims, 2022.
- 4 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* [1908], Berlin: Verlag Duncker & Humblot, 2013 ; Siegfried Kracauer, *Über die Freundschaft. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971 ; Michel Foucault, »De l'amitié comme mode de vie«, in: *Dits et Écrits*, Band 4, 1980–88, Nr. 293 (zuerst als »Entretien avec R. de Ceccaty, J. Danet et J. Le Bitoux«, in: *Gai Pied* 25, avril 1981, S. 38–39), zuletzt: Gallimard: Paris, 1994, dt. in: Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Band 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp & Insel, 2005.
- 5 Im Rückgriff auf Jürgen Luh, *Der Große: Friedrich II. von Preußen*, München: Siedler, 2011, wird ein doch recht negatives Charakterbild gezeichnet.
- 6 Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelle und Marquise de Lambert, *Traité de l'Amitié*, Den Haag: Neaulme, 1746.
- 7 Im Buch (S. 251–252), mit Verweis auf Ciceros *Laelius de amicitia* (»les morts sont vivants«), zitiert nach der Ausgabe Paris: Le Seuil, 2004, unter dem Titel *La Peinture*, übersetzt von Thomas Golsenne et Bertrand Prévost. Im Original: »Nam habet ea quidem in se vim admodum divinam non modo ut quod de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctos longa post saecula viventibus exhibeat [...]«.
- 8 Charles Perrault, *Dialogue de l'amour et de l'amitié*, Paris: Bienfait, 1665.
- 9 Louis-Silvestre de Sacy, *Traité de l'amitié*, Den Haag: Dole, 1703.
- 10 Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, Birmingham: Baskerville, 1711.

Eva Dolezel

Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museumsgeschichtliche Verortung

Lara Pitteloud

L'ouvrage intitulé *Der Traum vom Museum. Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800 – eine museumsgeschichtliche Verortung* (« Le musée rêvé. La *Kunstkammer* du Berliner Schloss vers 1800 – une mise en perspective de l'histoire du musée ») constitue la première étude complète sur l'histoire brève et méconnue de la *Kunstkammer* du Berliner Schloss de la fin des années 1790 à 1814. Ce cabinet de curiosités, dont les origines remontent au règne de Joachim II de Brandebourg, fut réaménagé dans les salles du château à partir de 1794 sous la supervision de Jean Henry (1761-1831). En 1805, la publication d'un guide des collections documentant le nouveau fonds marqua l'acmé du développement de cette nouvelle *Kunstkammer* en un musée à vocation universelle, que l'invasion napoléonienne interrompit brutalement à peine un an plus tard par ses spoliations. Eva Dolezel se penche sur les raisons sous-jacentes au réaménagement audacieux d'un type de collection déjà considéré comme anachronique à la fin du XVIII^e siècle – car associé au plaisir privé des princes de la Renaissance – et démontre l'impact décisif de cette institution sur le développement du paysage muséal berlinois.

Le premier chapitre de cet ouvrage – qui explore le contexte intellectuel dans lequel s'inscrit ce projet – donne l'opportunité à Dolezel d'introduire la définition de l'*Akademie-museum* (Musée-académie), terme désignant le type spécifique de musée qui aurait inspiré l'institution berlinoise. Ce modèle tirerait ses origines conceptuelles du *theatrum naturae et artis* (1700) de Leibniz, qui prône une institutionnalisation académique des collections de cabinets au service des progrès de la science et de l'enseignement, ainsi que du traité de Sturms, intitulé *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer* (1704), qui décrit le musée idéal universel. Ces principes avaient déjà été mis en œuvre dans la *Kunstkammer* de Saint-Petersbourg, le Fridericianum de Kassel, le Museum de l'Université de Göttingen ou encore le Palais des Sciences de Dresde, que Dolezel met en parallèle avec le cas berlinois tout au long de son ouvrage. C'est notamment la dénomination hétérogène de ces institutions – certaines continuant d'être appelées *Kunstkammer* malgré leur fusion avec une bibliothèque, comme à Saint-Petersbourg – qui expliquerait que le type de l'*Akademiemuseum* qui les regroupe n'ait pas été étudié comme tel par l'historiographie (p. 57). La chercheuse relie la nouvelle dénomination qui fut donnée à la *Kunstkammer* par

Eva Dolezel, *Der Traum vom Museum*.
Die Kunstkammer im Berliner Schloss um 1800
– eine museumsgeschichtliche Verortung,
Berlin : Reimer Mann Verlag, 2019,
352 pages.

Jean Henry – *Königliches Kunst-, Naturhistorisches und Antiken-Museum* – à la redéfinition du « musée » comme institution à vocation éducative tel que le prônait la France révolutionnaire. Le rapprochement entre cette démarche et les concepts muséologiques alors défendus à Paris aurait pu faire l'objet d'un plus long développement, d'autant plus que Dolezel nous apprend que le directeur de la *Kunstkammer* berlinoise a visité le Musée Napoléon et le Museum d'histoire naturelle en 1803.

Le deuxième chapitre propose une reconstitution minutieuse et détaillée du contenu de la *Kunstkammer* en 1805, avec une attention particulière portée aux acquisitions prestigieuses réalisées par Jean Henry. Parmi celles-ci, on peut notamment citer trois-cents vases grecs de la collection de Michel Hennin dans le « cabinet des antiques et des médailles », la collection de poissons de Marcus Élieser Bloch dans le « cabinet des *naturalia* » et une partie de l'ensemble d'*ethnographica* tahitiens de Georg Foster dans le « cabinet de l'art et des raretés ». Sur le plan méthodologique, l'approche de la chercheuse peut être qualifiée d'exemplaire ; tout en marquant de la prudence lorsque nécessaire, elle nous offre une description exceptionnellement détaillée de chacune des neuf salles du cabinet, obtenue en croisant les sources, parfois très fragmentaires, à sa disposition. Il convient de souligner l'examen attentif porté non seulement au mobilier d'exposition mais aussi à l'éclairage et aux revêtements muraux, ces derniers résultant de négociations du directeur avec le décor baroque existant pour proposer un ensemble muséal correspondant aux critères muséographiques de son temps.

Le troisième chapitre interroge les critères ayant présidé à l'enrichissement et à l'organisation du fonds sous Jean Henry. Dolezel démontre de manière convaincante que le rapport de l'institution à l'Académie a conduit à la restructuration des catégories traditionnelles de la *Kunstkammer* de la Renaissance (*naturalia*, *artificialia*, *scientifica*) et à la création de nouveaux départements spécialisés placés sous la direction de scientifiques. Sous Henry, la *Kunstkammer* ne contenait ainsi plus de *scientifica* – transférés à l'Observatoire de l'Académie – et s'organisait uniquement autour des deux autres catégories, qui avaient fait l'objet d'un développement considérable. Dans celui des *artificialia*, les « raretés extra-européennes », les « antiquités nationales » et les « curiosités patriotiques » occupaient désormais une place prépondérante. Dolezel révèle avec finesse les différents niveaux de discours – scientifique et politique – associés à la mise en scène de ces derniers et la manière dont ils s'imbriquent pour contribuer à l'expression d'une identité nationale



prussienne. L'implication de sa démonstration est plus large : les musées-académies constitueraient une « préforme des musées nationaux » universels (p. 159) tels qu'ils seront créés au XIX^e siècle dans les capitales d'États européens.

C'est dans le quatrième chapitre de l'ouvrage que l'adoption de la tradition de la *Kunstammer* à des fins muséales par Jean Henry se trouve illustrée de manière plus percutante. Dolezel y met en lumière l'importance centrale de la transmission des connaissances à un public profane dans la démarche du conservateur. Ce dernier préconisait une pédagogie de la « sensation » (*Versinnlichung*), c'est-à-dire un enseignement passant par le rapport haptique aux objets. À cette fin, Henry investit des sommes colossales pour acquérir des objets extraordinaires capables de fasciner les visiteurs et de leur procurer un « divertissement instructif » (p. 171). Le plus emblématique d'entre eux fut le relief topographique de la Suisse réalisé par Joachim Eugen Müller, qui devint le point d'attraction majeur de la *Kunstammer* pour des amateurs captivés par l'aspect microcosmique d'une telle maquette. En outre, les objets étaient non seulement accompagnés de textes explicatifs mais aussi présentés dans le cadre de visites guidées, une démarche qui apparaissait nécessaire après la visite décevante qu'Henry avait faite au Louvre. La composition de ce public « profane » et la réception de la *Kunstammer* auprès de ce dernier auraient pu être approfondies par l'autrice.

L'ouvrage s'achève sur un chapitre passionnant consacré à la tension résultant de l'ouverture de l'institution à un large public et des besoins d'une culture de la recherche qui commence alors à se professionnaliser. À partir des années 1805, la *Kunstammer* voit ses collections convoitées par des membres de l'Académie, tels que le Musée de l'Anatomie et le Musée de Minéralogie. Certains musées scientifiques berlinois qui ont pu récupérer des parties du fonds de la *Kunstammer* – tel que le Musée zoologique nouvellement créé – s'inspirèrent des dispositifs spectaculaires de Jean Henry.

À travers ce cas d'étude, Eva Dolezel contribue à remettre en cause un récit téléologique de l'histoire du développement des musées européens. Elle démontre en effet comment l'instrumentalisation habile d'une forme de muséologie *a priori* dépassée a notamment pu contribuer à une muséologie « pédagogique », dont les ramifications sont encore perceptibles aujourd'hui, avec les débats portant sur la conciliation entre accessibilité publique et scientifique. On s'interroge cependant encore sur les raisons du choix de l'emplacement de la *Kunstammer* au sein du château – et l'effet « anachronique » (p. 60) en résultant – qui auraient mérité un plus long développement. La qualité de l'ouvrage réside également dans la mise en perspective détaillée de l'institution berlinoise avec des institutions allemandes et russes, que la convocation de plus d'exemples italiens, anglais et français permettrait encore d'étoffer. Nul doute que l'étude de Dolezel a posé les fondements d'une reconstitution fine de l'histoire des objets conservés dans les collections berlinoises. En 2022, cette étude a ainsi déjà contribué à la création d'une base de données qui regroupe les artefacts de la *Kunstammer* aujourd'hui dispersés dans les collections berlinoises.

1 Base de données issue du projet de recherche DFG « Das Fenster zur Natur und Kunst », URL : <https://www.berliner-kunstammer.de> [consulté le 08/04/2024]

Hubert Locher & Maria Männig (dir.)
*Lehrmedien der Kunstgeschichte.
Geschichte und Perspektiven
kunsthistorischer Medienpraxis*

Monika Wagner
*Kunstgeschichte in Schwarz-
Weiss. Reproduktionstechnik
und Methode*

Hélène Trespeuch

Les deux ouvrages qui font l'objet de ce compte-rendu conjuguent l'historiographie et les études sur la culture visuelle. L'historienne de l'art allemande Monika Wagner, comme la vingtaine d'auteurs et d'autrices que réunit l'ouvrage dirigé par Hubert Locher et Maria Männig, s'interrogent en effet sur l'histoire visuelle de la discipline histoire de l'art : quel rapport aux images les historiens et historiennes de l'art entretiennent-ils ? Comment celui-ci a-t-il évolué au fil du temps ?

L'imposant *Lehrmedien der Kunstgeschichte* fait suite à un colloque organisé en 2018 par le Centre de documentation allemand pour l'histoire de l'art de la Philipps-Universität de Marbourg, plus connu sous le nom de Bildarchiv Foto Marburg. Ce centre réunit depuis plus d'un siècle un très important fonds de photographies d'œuvres d'art.¹ L'ouvrage, comme son titre l'annonce, s'intéresse exclusivement à la question de l'enseignement, à ses évolutions matérielles, et tout particulièrement aux différents supports des reproductions d'œuvres d'art (gravure, dessin, moulage, livre illustré, manuel, film, photographie papier, diapositive projetée, diaporama numérique, etc.) qui ont pu servir ou servent encore d'appui à l'enseignement de l'histoire de l'art, traitant aussi plus ponctuellement de la pratique du dessin comme outil de remémoration et d'analyse.

L'ensemble est composé d'études de cas, sans ambition d'exhaustivité. Certaines des analyses sont ainsi centrées sur les pratiques d'enseignement propres à quelques historiens de l'art, tels les Allemands Wilhelm Lübke (par Alexandra Axtmann), Bruno Meyer (par Maria Männig), Aby Warburg et Erwin Panofsky (par Tobias Teutenberg), ou l'Italien



Hubert Locher & Maria Männig (dir.), *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2022, 432 pages.

Giovanni Previtali (par Rossella Monaco). D'autres s'interrogent davantage sur le rapport privilégié d'une discipline à certains médias, comme l'archéologie classique et son goût persistant pour l'objet, au fondement des dactylothèques et collections de monnaies, médailles et antiques universitaires (texte d'Ortwin Dally), ou l'histoire de l'art médiéval qui, en France, a développé un rapport privilégié à la photographie en noir et blanc grâce aux éditions Zodiaque créées en 1950 et leur revue homonyme (texte de Bernd Carqué). Il y est question également de dispositifs particuliers de monstration : du développement à la fin du XIX^e siècle de la lanterne magique pour projeter des sélections d'images (après que Carl Gropius a importé à Berlin le diorama parisien de Louis-Jacques Mandé Daguerre en 1827, ce que souligne Maria Männig), qu'étudie Andreas Zeising ; de ses mutations ultérieures, telles que le diaporama de type « Powerpoint » et des nouvelles possibilités offertes par la réalité virtuelle auxquelles s'intéresse Robert S. Nelson ; ou encore des apports à la recherche que peuvent constituer des bases de données d'images numériques, ce que met en avant Georg Schelbert. Le contact direct avec les œuvres d'art, essentiel en histoire de l'art, n'est pas oublié puisque deux articles sont consacrés aux voyages d'étude : Ute Dercks s'intéresse aux cours d'été à Florence qu'organisa August Schmarsow à partir de 1888, œuvrant ainsi à la fondation du Kunsthistorisches Institut de Florence ; Jasmin Kolkwitz revient quant à elle sur l'importance et la signification d'une excursion dans un cursus universitaire en histoire de l'art, avant d'étudier le cas particulier d'une excursion à la Documenta 14 à Cassel en 2017.

Comme dans la plupart des actes de colloque, les points de vue sont divers, mais ouvrent des perspectives riches et complémentaires, tout particulièrement ici sur l'histoire de la discipline, l'histoire de son enseignement et les études visuelles. À la convergence des mêmes thématiques, il est intéressant d'indiquer l'existence d'initiatives francophones semblables au cours des dernières années : l'ouvrage dirigé par l'historienne de l'art Marion Lagrange, *Université & histoire de l'art. Objets de mémoire (1870-1970)*, paru aux Presses universitaires de Rennes en 2017,² réunissait les actes d'une journée d'étude et d'un colloque organisés à Bordeaux en 2012-2013, quand l'ouvrage dirigé par Denise Borlée et Hervé Doucet, *La plaque photographique. Un outil pour la fabrication et la diffusion des savoirs (XIX^e-XX^e siècle)*, publié par les Presses universitaires de Strasbourg en 2019,³ faisait suite à un colloque organisé par ces deux historiens de l'architecture à Strasbourg en 2016. Dans le champ des expositions, deux catalogues peuvent également être

mentionnés : celui qui accompagna l'exposition *Diapositive. Histoire de la photographie projetée* qui s'est tenue au Musée de l'Élysée à Lausanne en 2017 (sous la direction d'Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon et Carole Sandrin) ; la même année, le Palais de Tokyo à Paris présentait l'exposition *Dioramas*, organisée par Claire Garnier, Laurent Le Bon et Florence Ostende. Si, dans ces deux derniers cas, le propos était avant tout centré sur les appropriations artistiques de ces dispositifs, ces expositions ont permis néanmoins de retracer avec intelligence l'histoire de ces inventions, de leurs développements ultérieurs et du champ de possibles qu'elles ont ouvert.

L'essai de Monika Wagner analyse également l'enseignement de l'histoire de l'art, s'intéressant surtout aux images présentes dans les publications de figures importantes de la discipline, tels qu'Alois Riegl, Erwin Panofsky, Svetlana Alpers, *etc.* En cela, elle partage l'intérêt que Hubert Locher porte, par exemple, au livre comme support de diffusion de l'histoire de l'art qui, dans *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, s'intéresse tout particulièrement aux manuels d'histoire de l'art. Toutefois, la problématique de l'un n'est pas celle de l'autre. L'étude de Hubert Locher porte sur les canons longtemps véhiculés par ces ouvrages, dénoncés et remis en cause depuis plusieurs décennies en raison de leur dogmatisme et des invisibilisations répétées qu'ils ont perpétuées. L'enquête de Monika Wagner porte sur une tout autre forme d'exclusion, celle d'un type d'images : les reproductions d'œuvres d'art en couleur. Elle observe en effet que, dans le milieu de l'histoire de l'art, les reproductions des œuvres ont pendant longtemps – jusque dans les années 1970 – été diffusées en noir et blanc, alors même qu'un certain nombre de progrès techniques permettaient, dès le début du XX^e siècle, de reproduire des œuvres d'art en couleurs. Pourquoi ? Pourquoi une discipline aussi attachée à la peinture a-t-elle si longtemps perçu avec une certaine forme d'hostilité les lithographies ou photographies en couleur ?

Son essai concis tente de répondre à cette question importante. Il est divisé en 6 parties. La première développe le cadre de ce questionnement en rappelant que, dès 1947 André Malraux dans *Le Musée imaginaire* mettait en avant les apports et les limites de la reproduction des œuvres d'art, en raison des effets de cadrage, d'agrandissement, mais aussi parce que le noir et blanc contribua à donner la primauté au dessin. Il appelait de ses vœux les reproductions en couleur, soulignant que, bien qu'imparfaites, ces dernières permettaient d'évoquer des œuvres, sans avoir pour effet de négliger ou oublier les originaux. Pour autant, Monika Wagner constate que l'histoire de l'art a continué pendant quelques décennies encore à se concentrer sur le noir et blanc.⁴

Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiss. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2022, 215 pages.



Le second chapitre de l'ouvrage indique que, d'un point de vue technique, la reproduction en couleur se développa dès la fin du XIX^e siècle, mais qu'elle se limita alors à des publications populaires de vulgarisation, ainsi qu'à des affiches ou des cartes postales. Dans le milieu de l'histoire de l'art en revanche, nombreux furent ceux qui rejetèrent de telles images, à l'instar de l'historien de l'art Bruno Meyer qui fut pourtant un pionnier de l'enseignement à partir de photographies et de diapositives, développant lui-même une entreprise de « photogrammes en verre ». Celui-ci arguait que la couleur avait un pouvoir séducteur qui risquait d'empêcher l'exercice de la raison. Aussi, l'enseignement de l'histoire de l'art se développa pendant des décennies en noir et blanc, favorisant l'analyse de la composition des œuvres, des lignes directrices, du dessin plutôt que la couleur. Ces analyses rappellent celles développées par Nathalie Boulouch dans *Le Ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur* (2011). Analysant le lent processus de légitimation artistique de la photographie couleur effectif à partir des années 1970, l'historienne de la photographie met en avant le fait que la couleur a longtemps été un repoussoir, car considérée comme vulgaire par les artistes photographes qui ne voulaient pas que leurs œuvres puissent être confondues avec celles des amateurs, ou celles des publicités.

Dans le domaine des arts appliqués, le sort réservé à la couleur fut plus favorable, comme le souligne le troisième chapitre de l'essai de Monika Wagner. « L'acceptation plus élevée de la couleur dans les arts décoratifs est favorisée, d'une part, par le caractère utilitaire des artefacts généralement sans auteur et, de ce fait, par le rang inférieur qu'ils occupent dans la hiérarchie des arts. »⁵ D'autre part, des auteurs comme Gottfried Semper ou Alois Riegl étaient en contact direct avec des artefacts colorés, plus qu'avec des reproductions. Aussi, les ouvrages de ces derniers – *Der Stil* de G. Semper (1860-1862) et *Die spätromische Kunstindustrie* d'A. Riegl (1901) – présentent quelques lithographies en couleur – qui disparurent parfois au gré des rééditions, pour des raisons financières, quand les photographies en noir et blanc furent parfois remplacées par des images de moindre qualité.

Les quatrième et cinquième chapitres s'intéressent au difficile rapport à la couleur qu'ont entretenu deux célèbres historiens de l'art, Heinrich Wölfflin et Erwin Panofsky, puis deux critiques et théoriciens de l'art, Julius Meier-Graefe et Carl Einstein. Si le premier perçut les limites des reproductions en noir et blanc sans avoir jamais recours à la couleur dans ses publications, le second la rejeta fermement. Panofsky préférait la clarté et la pureté de la ligne à la matérialité de la couleur ; en outre, il souligna les difficultés d'appréciation causées, dans les reproductions des œuvres en couleur, par le changement d'échelle et par l'absence d'un traitement chromatique entièrement mécanisé. Carl Einstein fut moins catégorique, mais n'accepta la couleur que lorsqu'elle était subordonnée à la forme, condamnant des usages artistiques trop affectifs de la couleur. Dans ce paysage, Julius Meier-Graefe se distingua par l'attention à la couleur dont il témoigna dans ses publications sur l'art de la fin du XIX^e siècle, tout particulièrement dans ses descriptions des couleurs des œuvres de Hans von Marées dans le catalogue raisonné qu'il consacra à l'artiste allemand en 1909-1910, puis dans la collection de *facsimile* en couleurs de très grande qualité qu'il publia à partir de 1917 avec l'éditeur Reinhard Piper.

Enfin, dans un sixième et dernier chapitre, Monika Wagner traite des bouleversements qu'opéra à partir des années 1970 la large diffusion de la couleur dans la sphère scientifique de l'histoire de l'art – qu'elle impute notamment à l'industrialisation de l'*offset*. Elle démontre notamment comment les travaux de l'historienne de l'art américaine Svetlana Alpers se sont appuyés sur des photographies de détails en couleur de tableaux, comme ses essais *The Art of Describing* (1983) et *Rembrandt's Enterprise* (1988).

D'une grande clarté, l'ouvrage de Monika Wagner ouvre un champ étonnamment peu exploré en histoire de l'art. Principalement centré sur des grandes figures du paysage allemand de l'histoire de l'art, il laisse espérer d'ultérieurs développements de la recherche, par exemple sur la situation en France, ou sur des objets d'étude différents, comme les catalogues d'exposition.

- 1 Ce fonds de photographies d'œuvres d'art a été numérisé et est désormais accessible en ligne sur le site suivant : <http://www.bildindex.de/>.
- 2 Voir la recension 'Anna-Lena... Brunecker, « Marion Lagrange (Hg.), *Université & Histoire de l'Art. Objets de mémoire (1870–1970)* », *Regards croisés*, no. 13, 2023, p. 123-125 | *Regards croisés* [En ligne], no. 13, 2023, mis en ligne le 3 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/815> [consulté le 22/08/2024]
- 3 Voir la recension de Béatrice Adam et Markus A. Castor, « Denise Borlée & Hervé Doucet (Hg.), *La Plaque Photographique. Un Outil pour la Fabrication et la Diffusion des Savoirs (XIX^e–XX^e Siècle)*. Leonie Beiersdorf, Georg Ulrich Großmann & Pia Müller-Tamm (Hg.), *Licht und Leinwand. Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert* », *Regards croisés*, no. 11, 2021, p. 193-201 | *Regards croisés* [En ligne], no. 11, 2021, mis en ligne le 1^{er} juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/regardscroises/458> [consulté le 22/08/2024].
- 4 Sur ce point, on ne peut que regretter que la version poche de l'ouvrage de Malraux (voir par exemple Gallimard, Folio Essais, Paris, 2020) reproduise uniquement des œuvres en noir et blanc (172 illustrations), alors que la version originale de 1947 contenait 20 reproductions en couleur et 66 en noir et blanc.
- 5 Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiss. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen : Wallstein Verlag, 2022, p. 49 : « Die höhere Akzeptanz von Farbe im Kunstgewerbe verdankt sich zum einen dem Gebrauchscharakter der meist autorlosen Artefakte und dem damit einhergehenden niederen Rang in der Hierarchie der Künste. »

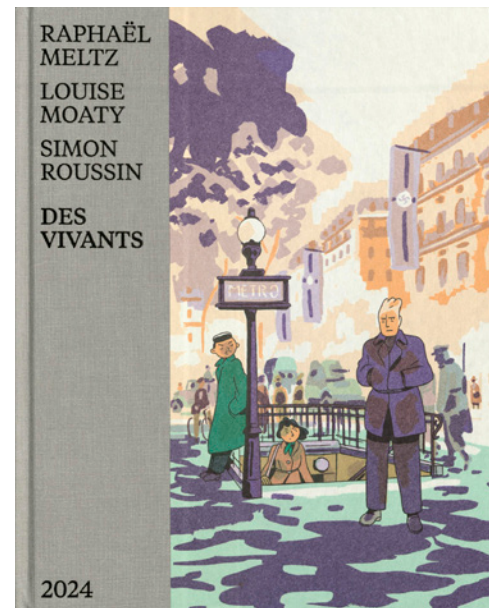
Raphaël Meltz, Louise Moaty & Simon Roussin

Des Vivants. Le réseau du Musée de l'Homme

Rüdiger Hoyer

Am frankobelgischen Buchmarkt für Graphic Novels und Comics¹ haben Werke zu historischen Ereignissen und Persönlichkeiten einen bedeutenden Anteil.² Bei den aktuellen Produktionen handelt sich oft um für ein großes Publikum konzipierte Standardprodukte von der Hand virtuoser Routiniers. Zu den typischen Themenfeldern dieser Biopics und Historienfilme im Quartformat gehört seit langem auch die Geschichte des französischen Widerstands, der Résistance, und der Verbrechen der Deutschen während des Zweiten Weltkriegs. Nicolas Tellop betont, dass die ›BD de résistance‹ inzwischen als ein eigenes Genre betrachtet werden kann.³ In der Auslage einer großen spezialisierten Pariser Buchhandlung fand man z.B. unlängst neben einem Band aus der Reihe »Les grandes batailles de l'histoire de France« die zum achtzigsten Jahrestag des Massakers von Oradour-sur-Glane publizierte Graphic Novel *Oradour 1944. L'innocence assassinée*,⁴ ferner die ersten beiden Bände von *Madeleine, Résistante*, rechtzeitig produziert zum hundertsten Geburtstag der Widerstandskämpferin, Schriftstellerin und Journalistin Madeleine Riffaud, die sich in der bewaffneten Résistance ausgezeichnet hat.⁵ Zu solchen Publikationen kann auch ein textlicher Anhang zum Verständnis und zur Einordnung des historischen Geschehens gehören. Dazu ist zu wissen, dass, wie Nicolas Tellop hervorhebt, der Markt der historischen Graphic Novels in Frankreich sich nicht zuletzt an Schulen, öffentliche Büchereien und überhaupt mit Geschichtsdidaktik befasste Institutionen richtet.⁶ Die 2021 erschienene⁷ Graphic Novel *Des Vivants. Le réseau du Musée de l'Homme* gehört in diese Kategorie von didaktisch ausgerichteten Historiencomics zur Résistance. Sie wurde von dem in der französischen graphischen Szene gut bekannten Grafikkünstler Simon Roussin (*1987) zusammen mit dem Schriftsteller, Dreh- und Sachbuchautor und Chef des unabhängigen, künstlerisch gestalteten Magazins *Le Tigre*, Raphaël Meltz (*1975), sowie der Opern- und Theaterregisseurin, Schauspielerin, Schriftstellerin, Übersetzerin und Dichterin Louise Moaty (*1978) als Ideengebern und Szenaristen realisiert.⁸ Bislang hatte Simon Roussin seine ›Drehbücher‹ selbst geschrieben. Roussin ist Absolvent der École supérieure des Arts décoratifs in Straßburg, die zur Haute École des arts du Rhin (HEAR) gehört. Der Straßburger Verlag Éditions 2024 ist wie andere Produktionsstrukturen für graphische Künstlerpublikationen und sog. Art zines

Raphaël Meltz, Louise Moaty und Simon Roussin,
Des Vivants. Le réseau du Musée de l'Homme,
Straßburg: éditions 2024, 2021, 254 Seiten.



von Schülern des langjährigen Leiters des dortigen Atelier d'illustration Guillaume Dégé (*1967), gegründet worden.⁹ Simon Roussin selbst war zusammen mit Marion Fayolle und Matthias Malingrèy Mitherausgeber der in Straßburg begründeten, die dortige junge graphische Szene repräsentierenden Zeitschrift *Nyctalope*.¹⁰ Auch frühere Publikationen wie die über den Bluessänger Blind Lemon Jefferson erschienen bereits bei den Éditions 2024,¹¹ andere in Lyon bei den Éditions Magnani, dem Verlag von *Nyctalope*, wie *Le Bandit au colt d'or* oder *Ciné-club*.¹² Roussins eigene ikonographische Welt war bislang oft diejenige des nostalgischen kinematographischen Screenshots. Er gestaltete auch kinderbuchartige Produktionen. Vorgänger von *Des Vivants* sind die ebenfalls bei den Éditions 2024 erschienenen großformatigen Graphic Novels *Heartbreak Valley* und *Xibalba*, die dem phantastischen bzw. exotischen Abenteuergenre angehören.¹³ Bereits in diesen Werken beeindrucken besonders die ganz- und doppelseitigen Landschaftsdarstellungen mit überaus ästhetischen Flächenstrukturen.

Wie der erste Band vom *Madeleine. Résistante* wurde das Szenario mit dem Prix René Goscinny ausgezeichnet. Das Buch erhielt zudem 2022 den Spezialpreis der Jury des Festival d'Angoulême in der Kategorie für originelle Werke mit besonders beeindruckender Erzählstruktur und bildkünstlerischer Gestaltung. Der schöne Halbleinenband gehört auf den ersten Blick einer gewichtigeren Reihe an als die Standardware, und allenthalben wird sein besonderes Konzept beworben: »Le scénario de ce livre a été construit uniquement à partir de documents existants, qui nous ont servi à recomposer une narration. Aucune parole n'a été inventée; nous avons simplement cousu les textes entre eux, sans utiliser de fil conducteur.«¹⁴ Klarer als das Buch selbst informiert eine Verlagsbroschüre über die Entstehung des Werkes sowie die Kooperationen und Intentionen der Autoren, für die besonders das Spielfilmgenre inspirierend gewesen sei.¹⁵

In *Des Vivants* wird eine frühe Episode der Résistance thematisiert, beginnend unmittelbar nach dem Waffenstillstand. Die Geschichte der zum unbewaffneten Widerstand gehörenden Gruppe um Ethnologen des Pariser Musée de l'Homme ist in der Forschung wohlbekannt.¹⁶ Für das historische Geschehen¹⁷ bei einem größeren Publikum Interesse und Mitgefühl zu wecken, die Personen im Sinne des Titels im kollektiven Gedächtnis mit ihren eigenen Aussagen weiterleben zu lassen, ist der Sinn des Werkes.¹⁸ Das Konzept, die Sprechblasentexte für eine naturgemäß bildlich fiktive und erklärermaßen »elliptische« Darstellung aus den sorgfältig zusammengestellten und eingehend

studierten Originalquellen, wie später publizierte Selbstzeugnisse, Briefe, Tagebücher, Prozessakten, Zeugnisse Dritter, zusammenzustellen, birgt freilich das Risiko einer ziemlich theatralischen, allzu bedeutungsschweren Inszenierung. Die Erzählung beginnt nach einer zunächst schwer verständlichen, auf den Erinnerungen der Ethnologin Germaine Tillion (1907–2008) beruhenden Rückblickssequenz mit der unmittelbaren Vorkriegssituation im neueröffneten Musée de l’Homme im Palais de Chaillot unter der Leitung des kompromißlos antifaschistischen Ethnologen und Politikers Paul Rivet (1876–1958). Sie schildert die rasche Konstituierung der Aktivitäten einer maßgeblich von den im Musée de l’Homme arbeitenden Exilwissenschaftlern Boris Vildé (1908–1942) und Anatole Lewitsky (1903–1942) sowie der Museumsbibliothekarin Yvonne Oddon (1902–1982) getragenen Widerstandsgruppe. Zur Skizzierung der historischen Situation werden nur die elementarsten Ereignisse eingeflochten: Generalmobilmachung, *drôle de guerre*, der deutsche Überfall und Einmarsch sowie die Fluchtbewegungen in Frankreich, Pétains Waffenstillstand und De Gaulles *Appel du 18 juin 1940*. Die Aktivitäten der Gruppe galten dem publizistischen Widerstand – zumal mit der klandestinen Zeitung *Résistance* –, der Fluchthilfe und militärstrategischen Spionage. Die nach kinematographischer Art mit eingblendeten Daten versehene Erzählung folgt prinzipiell der Chronologie der Aktivitäten und Netzwerkbildungen und schildert in exemplarischen Szenen die im Gegensatz zum bewaffneten Widerstand eher unspektakulären Geschehnisse einschließlich der Beziehungen zwischen den zahlreichen, sukzessive vorgestellten beteiligten Personen. Verrat und Enttarnung der Gruppe, die Schlag auf Schlag folgenden Inhaftierungen und schließlich der in acht Exekutionen am Mont Valérien mündende Gerichtsprozess füllen die zweite Hälfte des Buches. Wie am Anfang, so steht auch am Ende eine Erinnerungssequenz, die auf Texte des Schriftstellers Claude Aveline (1901–1992) rekurriert und diesen den Mont Valérien aufsuchen lässt.

Anhand der bildlichen Darstellung die Personen des Geschehens auseinanderzuhalten und die Situationen zu verstehen, fällt nicht immer leicht. Das Buch hat im hinteren Teil einen auf die Paneltexte bezogenen, dort aber nicht referenzierten, kleingedruckten Erläuterungsanhang aus historischen Anmerkungen, die ihrerseits auf ein separates Quellen- und Literaturverzeichnis verweisen. Man müsste den unhandlichen, schweren Band also laufend an drei Stellen gleichzeitig öffnen, um Bilder und Texte umfassend zu rezipieren. Das führt freilich zu einer Leseerfahrung, die von der wahrscheinlich intendierten, zeitlich einem Kinobesuch entsprechenden Lesedauer entfernt ist. Das relativiert Simon Roussins Aussage, die ›bande dessinée‹ sei ein »elliptisches Medium«, was aber auch für andere Darstellungsformen gelten dürfte.¹⁹ Das Szenario ist zwangsläufig und erklärtermaßen kondensiert und imaginativ und setzt sich mitunter aus dramaturgischen Gründen über die historischen Fakten hinweg. So kann Roussin dieses ›Storyboard‹ in seinem ausgesprochen ›ästhetischen‹, meisterlich sparsamen, ruhigen Stil gestalten, mit Reduktion auf drei Farben und einem fast skizzenhaften Minimum an Strichen und Flächen und mit in klassischer Comicmanier letztlich unrealistischen Farbflächen. Die meist rechteckigen, überwiegend in drei, oft in zwei Zeilen pro Seite angeordneten Panels mit regelmäßigen Gutters variieren in ihrer Größe je nach dramaturgischer Situation, wobei gerne kleinere Panels in besonders große hineingesetzt werden. Erinnerungssequenzen mit Aussagen Überlebender haben keine Umrandungslinie und

nur schemenhaft hingepinselte Handlungen. Zum Ende, während des Prozesses, verschwinden die Gutter zugunsten eines Schwebens von Panels auf der weißen Seite. Teils textlose Sequenzen mit verschiedenen »Kamerapositionen« zerlegen ablaufende Handlungen. Große doppelseitige, stimmungsvolle Farbgemälde wie die Paris-Ansichten mit großem Himmel oder die hingetuschten Fußspuren im Schnee an der Stelle, wo auf die Darstellung der Hinrichtungen verzichtet wurde, rhythmisieren die Erzählung im Sinne musikuntermalter filmischer atmosphärischer Sequenzen. Die Farbgebung changiert souverän mit der intendierten Stimmungslage. Ein interessanter Untersuchungsgegenstand wäre für diese und für andere historische Graphic Novels die Bedeutung von historischem Bildmaterial wie Presse- und Propagandafotos und Kino-Wochenschauen.

Während in historischen Comics oft ein dramatischer realistischer, feinteiliger Zeichenstil auf der Basis eines detaillierenden Federstrichs das Mittel der Wahl ist, sicher auch in der Tradition von Jean Giraud alias Moebius (z.B. *Blueberry*), reduziert Roussin selbst die Gesichter seiner Personen in elementarster Weise auf wenige Striche in oft kreisrund konturierten Köpfen. Dies befördert nicht nur Verwechslungen bei der Lektüre, sondern führt zu einer artifiziellen Verniedlichung à la Hergé (*Tintin*) bei allenfalls entfernter Ähnlichkeit mit den historischen Persönlichkeiten. Deren intellektueller Dimension und historischer Bedeutung wird eine narrativ und zeichnerisch derart verkürzte Darstellung nicht gerecht. Die zeichnerische Gestaltung und das letztlich doch auf einen dokumentarischen Apparat angewiesene Erzählkonzept konterkarieren also in gewissem Umfang die Lesbarkeit des Werkes. Dessen gestalterische Qualität hebt sich gleichwohl in beeindruckender Weise aus der Masse der um die Leserschaft konkurrierenden Produktionen ab. Sie trägt sicher zur Akzeptanz des Mediums für die dringend benötigte inhaltliche Hinführung einer jungen Leserschaft zu diesem besonders gegenwartsrelevanten Thema bei.

- 1 Aktuelle Produktionen gelangen nur in Auswahl als Übersetzungen auf den deutschsprachigen Buchmarkt, wobei sich besonders der Berliner avant-verlag und die Edition Moderne, Zürich, auszeichnen.
- 2 Es sind nach Nicolas Tellop 10 %. Vgl. Nicolas Tellop, »Résiste! La bande dessinée dans la Seconde Guerre mondiale«, in: *Les Cahiers de la BD*, April–Juni 2023, H. 22 (Teil des *Cahier thématique* »Les héros de BD peuvent-ils résister?«, mit zahlreichen Werkbeispielen), S. 82–109, hier S. 82.
- 3 Ibid.
- 4 Bruno Marivain (Illustrator) und Jean-François Miniac (Texter), *Oradour 1944. L'innocence assassinée*, Lasne: Éditions Anspach, 2024.
- 5 Dominique Bertail (Illustrator), Jean-David Morvan (Scénario) und Madeleine Riffaud, *Madeleine Résistante*, Marcinelle: Dupuis (Aire libre), Bd. 1: *La Rose dégoupillée*, Bd. 2: *L'édredon rouge*, 2023. Inzwischen auch beim avant-Verlag, Berlin, in deutscher Übersetzung erschienen.
- 6 Nicolas Tellop, op. cit., S. 82.
- 7 Es gibt eine spanische Übersetzung: *Los vivos. La red del museo del hombre, 1940–1942*, Barcelona: Garbui Books, [2022].

- 8 Originalwerke von Simon Roussin für *Des Vivants* wurden anlässlich des Erscheinens des Buches in der Roussin gewidmeten Ausstellung der Galerie Arts Factory, Paris, gezeigt (5.10.–20.11.2021).
- 9 Vgl. die Artikel zu Guillaume Dégé und zur HEAR Strasbourg in der französischen Wikipedia.
- 10 *Nyctalope*, Lyon: Magnani, 1–7 (Juni 2009 bis Februar 2017) [in Deutschland vorhanden in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (ZI) in München].
- 11 Simon Roussin, *Lemon Jefferson et la grande aventure*, Straßburg: 2024, 2011.
- 12 Simon Roussin, *Le Bandit au colt d'or*, Lyon: Éditions Magnani, 2013; Simon Roussin, *Ciné-club*, Lyon: Éditions Magnani, 2015.
- 13 Simon Roussin, *Heartbreak Valley*, Straßburg: 2024, 2013; Simon Roussin, *Xibalba*, Straßburg: 2024, 2018.
- 14 *Des Vivants*, op. cit, S. 239.
- 15 Infobroschüre 04 der Éditions 2024 (Okt.–Dez. 2024), dort insbesondere S. 16–23: Élodie Karaki, »L'interview de Raphaël, Louise et Simon«.
- 16 Anne Hogenhuis, *Des Savants de la Résistance*, Paris: CNRS Éditions, 2009 (auch online bei OpenEdition); Martin Blumenson, *Le Réseau du musée de l'Homme*, Paris: Seuil, 1979. Zuerst engl. als: *The Vilde Affair – Beginnings of the French Resistance*, Boston: Houghton Mifflin / London: Hale, 1977.
- 17 Eine Zusammenfassung findet man auf Wikipedia, siehe: https://de.wikipedia.org/wiki/Widerstandsgruppe_Musée_de_l'Homme. Siehe auch die Webseite des Musée de l'homme: <https://www.museedel-homme.fr/fr/le-reseau-de-resistance-du-musee-de-l-homme>.
- 18 Zum Titel siehe in der Infobroschüre 04 der Éditions 2024 (Okt.–Dez. 2024), S. 18, die Erläuterungen von R. Meltz.
- 19 Ibid., S. 22 : »le médium de l'ellipse«.

Friederike Kitschen

Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst

Morgane Walter

L'historienne de l'art Friederike Kitschen offre avec ce nouvel ouvrage un éclairage essentiel et rafraichissant sur l'histoire et l'impact de l'écriture d'une histoire « populaire » de l'art occidental. Le titre joue ici sur la polysémie du terme, puisqu'il s'agit autant de considérer une histoire de l'art qui s'adresse à un large public qu'une histoire de l'art pensée pour plaire au plus grand nombre. L'objet placé au cœur de cette recherche, les *Kunstbuchserien* – les séries ou collections¹ de livres d'art –, est plutôt inédit. En refermant ce livre, l'on peine à croire qu'il n'ait pas davantage été pris en compte dans les études de réception. Il s'agit en effet d'un medium central pour la diffusion de l'art et de l'histoire de l'art dans les foyers, responsable de l'éducation artistique de nombreuses générations parmi toutes les couches sociales, sans doute bien davantage que les revues d'art et les catalogues d'exposition.

Les *Kunstbuchserien* sont des ouvrages monographiques formant un ensemble cohérent, souvent spécialisés dans une époque, un medium ou une technique, voire traitant d'une collection patrimoniale en particulier. Mais le modèle le plus courant reste celui de séries monographiques richement illustrées et individuellement dédiées à des artistes – masculins –, dont chaque volume porte pour titre le simple nom. Héritières des compilations de biographies de créateurs initiées par Vasari, qui furent reprises dans les encyclopédies notamment de Charles Blanc² et de Charles-Paul Landon,³ ces séries centrées sur l'individu et ses œuvres forment le corpus sélectionné par l'autrice. Cette dernière ne manque pas de contextualiser cette pratique répondant à l'attrait déjà bien installé au sein du lectorat du XIX^e siècle pour les biographies – de poètes, de musiciens, d'hommes politiques, *etc.* – et caractéristique du culte du génie individuel à l'œuvre au tournant du XX^e siècle.

Devant le foisonnement et la variété de ces séries de livres d'art, Kitschen a fait le choix de structurer son étude en quatre grands chapitres chrono-thématiques comprenant pour l'essentiel des études de cas ponctuées de questions plus transversales.



Friederike Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlin : Reimer Verlag, 2021, 392 pages.

L'ouvrage s'ouvre sur un premier chapitre dédié à ce que l'auteur considère comme les pionniers de ce nouveau type de publication. Il s'agit de quatre séries publiées entre 1860 et 1885 par autant de maisons d'édition respectivement allemande, britannique, française et états-unienne. En parallèle de l'institutionnalisation progressive de l'histoire de l'art comme discipline académique, d'abord en Allemagne puis en France et en Grande-Bretagne, ces séries de livres proposent des travaux sérieux, avec des commentaires d'œuvres contextualisés s'appuyant sur des sources historiques et une riche littérature. Ce faisant, ces textes mettent fin à la tradition vasarienne du récit et de l'anecdote de la vie de l'artiste au profit d'analyses plus solides.

Le second chapitre s'intéresse aux « populärwissenschaftliche Schriften », les ouvrages de vulgarisation scientifique à destination d'un lectorat instruit. Là aussi, les séries choisies sont éditées à partir de 1894 en France, en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en Allemagne, complétées d'un excursus en Italie.

Le troisième chapitre se concentre sur les publications destinées au « grand public », productions populaires éditées « en masse et pour la masse »⁴ à partir de 1898. Aux antipodes des séries étudiées dans les pages précédentes, celles-ci contiennent peu de texte et aucune recherche originale, mais sont densément illustrées grâce à la petite révolution que représente l'impression couleur. Bon marché, leur but affiché est d'apporter les connaissances fondamentales sur les principaux courants artistiques, les grands « maîtres » nationaux et internationaux et leurs œuvres les plus emblématiques. En somme, elles doivent fournir le socle d'une culture artistique commune à tous les citoyens et citoyennes et les aider à développer leur goût.

Enfin, l'étude se clôt sur l'offre nouvellement arrivée sur le marché du livre et répondant à une forte demande après la Première Guerre mondiale : les séries sur l'art contemporain. Kitschen décrit une vague internationale d'éditeur·rices, de marchand·es, de critiques d'art et de professionnel·les de musée prêt·es à défendre ceux que l'on nomme rapidement les « *Wegbereiter der Moderne* », les pionniers de la modernité européenne, soit les impressionnistes et les postimpressionnistes, l'avant-garde d'avant et d'après la Grande Guerre. C'est à cette occasion que certains canons nationaux sont réécrits et que le canon transnational collectif de la modernité européenne se voit gravé dans le marbre.

De fait, la thèse centrale de Kitschen est que cette popularisation d'une histoire de l'art occidental va de pair avec sa canonisation, entendue comme l'établissement d'une liste communément admise de « maîtres » et leurs « chefs-d'œuvre » nationaux et internationaux (voire universels), à l'instar de Raphaël, Titien, de Vinci, Rembrandt, Vermeer, Velázquez, Cézanne, Gauguin ou encore van Gogh. Sa démonstration révèle d'une part la manière dont l'écriture de cette histoire de l'art pour le plus grand nombre crée de véritables programmes d'artistes et d'œuvres d'art, et celle, d'autre part, dont la consommation de ces livres par le grand public vient façonner et moduler en retour le canon, suivant les modes, les succès commerciaux, les plébiscites du lectorat. En effet, c'est ici qu'apparaît une troisième dimension du sens « populaire », compris comme processus démocratique, un choix émanant du peuple. Alors que les études de réception mettent souvent l'accent sur celles et ceux qui font l'offre – auteur·rices, éditeur·rices, critiques, marchand·es, conservateur·rices – l'étude de Kitschen met en lumière ici le rôle actif de celles et ceux qui façonnent la demande, leur impact immédiat sur les programmes d'édition et de réédition, et donc sur le processus de canonisation (certains *best-sellers* se vendent à plus de 150 000 exemplaires à travers le monde entier). Ce processus s'étend sur plusieurs générations, au fil des ventes, des noms repris par d'autres maisons, pour aboutir à une lente synchronisation collective des « maîtres anciens », des « maîtres modernes » et des « chefs-d'œuvre intemporels ».

Tout ce processus est minutieusement décrit et l'autrice s'appuie sur des données chiffrées auxquelles l'on a rarement accès, notamment les nombres d'exemplaires imprimés, vendus, réédités, ainsi que leur prix de vente. L'autre grande qualité de cette recherche complète est qu'elle aborde tour à tour toutes les facettes du sujet : maisons d'édition, auteur·rices, lectorats, visées et retombées commerciales, historiographie, techniques de reproduction, matérialité du livre, réception critique, etc. On apprend par exemple qui sont les auteur·rices de ces volumes de série : rédacteur·rices en chef de revues, directeur·rices de musées, universitaires parmi les plus influent·es de leur époque, mais aussi critiques d'art (qui sont particulièrement apprécié·es des éditeur·rices pour leur capacité à s'adresser au grand public). On découvre également que le lectorat-cible des séries de livres d'art grand public est souvent féminin, créant un biais dans le choix des illustrations (les images à caractère érotique sont prosrites). On comprend encore que ces séries sont avant tout un instrument marketing pour les éditeurs·rices, qui les utilisent pour se créer une image de marque par le moyen de séries bon marché (certaines d'entre elles se vendent 1 shilling l'exemplaire) afin d'attirer les client·es vers d'autres produits plus onéreux. Les maisons d'édition misent en outre sur le capital social de l'objet : en numérotant les volumes, elles créent chez l'acquéreur le désir d'acheter la série complète, un désir qui lui renvoie en retour l'image d'une personne cultivée. Ces publications étant, plus que d'autres, nourries d'enjeux commerciaux, l'économie réalisée en reproduisant régulièrement les mêmes œuvres et les listes publicitaires des titres des autres volumes de la série à la fin de chaque numéro contribuent grandement à inscrire noms et images dans la mémoire collective.

Si l'ensemble est passionnant, deux points peuvent néanmoins soulever quelques interrogations. Le premier concerne les titres des sous-parties ainsi que ceux accompagnant chaque cas d'étude, qui proposent des associations entre un pays et des caractéristiques

apparemment spécifiques à ses publications. Par exemple, dans le chapitre trois sur les séries populaires, « L'art de l'élite pour l'école et la maison », est associé aux États-Unis et « Entre enseignement artistique et commerce » à l'Allemagne. Il est difficile de dire s'il s'agit là de spécificités locales ou si ces éléments sont interchangeable : pourquoi l'aspect commercial serait-il plus fort en Allemagne, et l'élitisme l'apanage des États-Unis ?

Le second a trait au choix du corpus, géographiquement concentré principalement sur l'Allemagne, la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis. L'autrice l'explique par le fait qu'il s'agit des quatre principaux producteurs de livres du siècle étudié, sans compter que le livre s'intéresse à l'histoire de l'art occidental. Néanmoins, Kitschen écrit en introduction qu'à ces quatre foyers s'ajoutent l'Italie, l'Espagne, le Portugal, la Belgique, les Pays-Bas, la Pologne, la Hongrie, la Russie, l'Argentine et le Japon, et qu'ensemble ils ont envoyé sur le marché plus de 500 séries de livres d'art entre 1860 et 1960. On aurait aimé connaître les critères qui ont conduit à la sélection d'une petite cinquantaine d'entre elles, les raisons pour lesquelles l'Europe de l'Est, les pays scandinaves ou l'Amérique latine ont été écartés alors qu'ils ont également produit des séries. En outre, on peut regretter que des sujets essentiels soient relégués à l'épilogue de l'étude, tels que les entreprises similaires initiées dans les régions du Sud global, le questionnement et la confrontation de l'eurocentrisme des séries étudiées avec la tendance de la *Weltkunstgeschichte* – l'histoire mondiale de l'art, très en vogue au début du XX^e siècle – et les (rares) séries dédiées aux arts extra-européens, ou encore l'absence des femmes artistes.

Ces quelques éléments ne ternissent toutefois aucunement l'immense travail de recherche et d'analyse réalisé par Friederike Kitschen pour permettre cette plongée fascinante et détaillée dans les coulisses de l'édition de séries de livre d'art – en témoignent la liste des archives consultées et la bibliographie. Ce travail s'impose d'ores et déjà comme un ouvrage de référence aux chercheurs et chercheuses s'intéressant aux études de réception de l'art occidental.

- 1 La langue française privilégierait le terme de « collection » pour évoquer ces ensembles, mais nous respectons le choix de l'autrice qui emploie *Serie* plutôt que *Sammlung* ou *Reihe*. De plus, le terme « série » correspond plutôt bien à l'idée d'une production de masse et en série de volumes généralement numérotés.
- 2 Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance à nos jours*, 14 vol., Paris, 1861-1877.
- 3 Charles-Paul Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, Paris/Strasbourg, 1803-1817.
- 4 « [...] in Masse und für die breite Masse », p. 19.

Lee Chichester & Brigitte Sölch (dir.) *Kunsthistorikerinnen 1910-1980 : Theorien, Methoden, Kritiken*

Émilie Oléron Evans

Comme l'illustre, en France, la récente résidence du collectif Femmes Artistes en Réseaux (F.A.R.) à l'Institut National d'Histoire de l'Art, non seulement le genre, comme élément d'analyse en histoire et en historiographie de l'art, offre une catalyse d'une grande richesse à une étude des pratiques, des motivations et des connections,¹ mais l'approche collective dans les recherches elles-mêmes permet aussi de progresser dans une réévaluation critique des rôles de l'histoire de l'art passée et présente. Issu des travaux menés entre 2020 et 2023 par le réseau de chercheuses et chercheurs allemands « Wege – Methoden – Kritiken : Kunsthistorikerinnen 1880-1970 »,² le recueil *Kunsthistorikerinnen 1910-1980 : Theorien, Methoden, Kritiken* rassemble vingt-trois textes et extraits de textes par des historiennes de l'art, critiques, et essayistes de langue allemande, actives entre 1910 et 1980 et qui ont en commun d'avoir « [développé] une voix propre qui a aujourd'hui encore quelque chose à nous dire »³ (p. 35).

La sélection se concentre sur des textes « publiés dans le format classique du texte scientifique » (p. 14) qui peuvent être caractérisés comme appartenant aux champs traditionnels de l'histoire de l'art, de la théorie ou de la critique, en ce qu'ils en suivent les conventions et les méthodes. Le choix a été fait de « [se limiter] ainsi aux actrices qui ont œuvré dans le cadre de l'histoire de l'art institutionnalisée avec ses organes et formats de publication établis » (p. 14), dans la période où la discipline s'est ouverte plus largement aux étudiantes et aux chercheuses (les femmes peuvent passer l'habilitation à partir de la République de Weimar). L'exercice consistant à faire un état des lieux de travaux produits à l'intérieur du système universitaire ainsi que de leur disparition, parfois graduelle, parfois abrupte, des périodes ultérieures de la recherche, n'est évidemment pas sans mérite. Par comparaison toutefois, il me semble que le projet *Women Writing Architecture : Female Experiences of the Built 1700-1900* basé à Zurich,⁴ dans lequel la collecte d'archives et de traces s'organise autour du recouvrement de voix autres, peu importe le format dans lequel ces expériences sont rapportées, contribue plus explicitement peut-être à déconstruire le genre même des « écrits sur l'art ».

La méthodologie adoptée ici est toutefois convaincante : en introduction du recueil, Lee Chichester et Brigitte Sölch s'interrogent, sur le mode rhétorique : « Et pourquoi n'ont-elles [ces historiennes de l'art] pas été intégrées dans l'histoire de la discipline ? » (p. 13)

et soupçonnent une logique de reconnaissance disciplinaire qui fonctionne en circuit fermé. Elles identifient comme moment pivot dans cette prise de conscience la conférence « Kunsthistorikerinnen : ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte » organisée à Kiel en 1994 par Barbara Lange, Gabriele Hofner-Kulenkamp et Barbara Paul. Faire de la place des femmes un thème historiographique en analysant les obstacles systémiques que forment les barrières sociales, psychologiques et professionnelles, écrivent ces dernières dans les actes publiés dans *kritische berichte*, doit mener à « briser la persistance des structures historiques et modifier le pouvoir de définition des institutions ».⁵

Un parallèle s'impose d'autant plus avec l'argument central de *Maîtresses d'autrefois* (1981-2013) de Roszika Parker et Griselda Pollock, récemment paru en traduction française,⁶ que les femmes sont absentes notamment du groupe de quinze « maîtres » (*Altmeister*) identifiés par Heinrich Dilly⁷ en 1990 dans *Altmeister moderner Kunstgeschichte* pour leur popularité, leur impact, leur capacité à inspirer les générations futures, ainsi que des quarante *Klassiker der Kunstgeschichte* répertoriés en 2007 sous la direction de Ulrich Pfisterer.⁸ Tout comme Parker et Pollock dénonçant l'invisibilisation, motivée idéologiquement, des artistes femmes dans l'histoire de l'art, le présent recueil invite à porter un regard critique sur les « classiques » de l'historiographie en ce qu'ils se présentent aux étudiant·e·s de la discipline comme des outils neutres. Cette anthologie, au contraire, affiche la subjectivité de sa méthode qui n'est pas celle de la reconnaissance officielle, mais d'affinités intellectuelles : le critère de genre est ainsi modulé par un choix scientifique, puisque des expert·e·s ont été invité·e·s à suggérer des travaux importants à leurs yeux. Cette sélection décrite par Chichester et Sölch comme « ouverte, voire [...] aléatoire » (p. 35), se veut une double invitation aux lectrices et lecteurs à explorer le reste de l'œuvre des femmes incluses dans le recueil, et à ajouter des historiennes de l'art à cette collecte.

Malgré l'éclectisme des profils et la variété de marqueurs d'identité et de cadres sociaux dans lesquels ces historiennes de l'art évoluent durant la période 1910 à 1980, leurs trajectoires, « accès à l'éducation, opportunités de carrière, expériences de discrimination » (p. 34), sont toutes plus ou moins dans l'orbite de l'institutionnalisation de l'his-

toire de l'art. Grâce à des chapôts introductifs très homogènes, on voit par ailleurs émerger de manière transversale, les théories, méthodes et critiques du sous-titre : nombre de ces travaux peuvent se ranger parmi les « tournants » de la discipline : culture matérielle, iconologie, histoire sociale de l'art, études



Lee Chichester et Brigitte Sölch (dir.), *Kunsthistorikerinnen 1910-1980 : Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin : Reimer Verlag, 2021, 438 pages.

postcoloniales, etc., tandis que d'autres ouvrent le champ de l'histoire de l'art au cinéma, à la photographie, à l'étude des textiles, et que d'autres encore posent les jalons d'approches transdisciplinaires innovantes.

Ainsi, dans *Geschichte der Gartenkunst* (1914), Marie Luise Gothein (1863-1931) ambitionne de fonder une discipline de l'histoire culturelle des jardins et d'ouvrir un dialogue avec des champs existants, comme l'histoire de la sculpture et de l'architecture.⁹ Quant à Lottlisa Behling (1909-1989), elle met à profit une double formation d'historienne de l'art et de botaniste dans *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei* (1957) et interprète la tapisserie comme objet culturel par le biais des sciences naturelles.¹⁰ Parmi ces autrices de langue et de culture germanophones, on trouve de nombreux parcours transnationaux, dans lesquels les obstacles liés au genre se conjuguent aux contraintes de l'émigration, de la fuite et de l'exil, puis, dans l'Europe de l'après-guerre, celles de l'isolement relatif des intellectuel-le-s d'Allemagne de l'Est. Par exemple, Hannah Levy-Deinhard (1912-1984), émigre au Brésil en 1937 et contribue au sein des services du patrimoine à poser les bases d'une histoire postcoloniale de l'art et de l'architecture. Dans l'article de 1950 inclus dans le recueil, elle met en lumière la corrélation entre « valeur artistique » et « valeur historique » dans la définition des entités culturelles, et leur instrumentalisation dans les modèles culturels coloniaux.¹¹ Son positionnement contre l'autonomie des phénomènes artistiques, qu'elle a critiqué dans une thèse de doctorat sur les principes fondamentaux de Heinrich Wölfflin préparée en Sorbonne,¹² fait écho à la démarche historiographique critique de Jutta Held (1933-2007) dans *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas* (1971), dans lequel les cartons de Goya sont étudiés comme un épisode dans une histoire technique et sociologique de la tapisserie, contre une tendance à chercher dans l'œuvre de jeunesse d'un artiste les traces de son génie.¹³ Dans le sillage des événements de 1968, Held elle-même appelait ses contemporain-e-s à pratiquer une histoire de l'art qui briserait son propre « cycle de reproduction et d'autolégitimation » (p. 390), ce à quoi ce recueil contribue certes déjà, mais qui aura plus de chances de se matérialiser dans le second volume à paraître sous le titre *Institutionen – Strukturen – Analysen*.

1 URL : <https://far.hypotheses.org> [consulté le 15/07/2024].

2 Un projet financé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft et basé à l'Institut für Kunst- und Bildgeschichte de la Humboldt-Universität Berlin. URL : <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/forschung/laufende-forschungsprojekte/wege-methoden-kritiken-kunsthistorikerinnen-1880-1970/> [consulté le 14/07/2024].

3 Traduction d'Émilie Oléron Evans.

4 URL : <https://wowa.arch.ethz.ch> [consulté le 14/07/2024].

5 Gabriele Hofener-Kulenkamp, Barbara Lange et Barbara Paul, « Kunst-historikerinnen – Ein Thema für die Wissenschaftsgeschichte », *kritische berichte* 22, no. 4, 1994, p. 4-5, ici p. 4.

6 Roszika Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d'autrefois – Femmes, art et idéologie*, Paris : les presses du réel, 2024.

- 7 Heinrich Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin : Reimer, 1990.
- 8 Ulrich Pfisterer (dir.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 vol., Munich : Beck, 2007.
- 9 Marie Luise Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Iéna : Eugen Diederichs, 1914.
- 10 Lottlisa Behlin, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar : Böhlau, 1957.
- 11 Hannah Levy-Deinhard, « Valor artístico e histórico. Importante problema da história da arte », *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 4, 1940, p. 181-192.
- 12 Hanna Levy, *Henri Wölfflin, sa théorie, ses prédecesseurs*, Rottweil : Rothschild, 1936.
- 13 Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufactur und die Anfänge Goyas*, Berlin : Mann, 1971.

Léa Saint Raymond

Fragments d'une histoire globale de l'art

Monica Juneja

Global zu sein ist längst ein Zeichen der Zeitgemäßheit geworden. Das Schlagwort hat zugleich eine Fülle von wissenschaftlichen Produktionen in den Geistes- und Sozialwissenschaften angeregt, die insgesamt als Teil eines ›global turn‹ bezeichnet worden sind. Léa Saint Raymonds Buch betritt somit ein dicht bevölkertes Feld von Untersuchungen, die verschiedene Modi des Schreibens einer global ausgerichteten Kunstgeschichte erkunden. Diese Interventionen offenbaren ein amorphes Forschungsgebiet, das sich schwer abgrenzen oder präzise definieren lässt. Hinter den vielen ungelösten Fragen um eine globale Kunstgeschichte verbirgt sich die extreme Mehrdeutigkeit des notorisch überstrapazierten Begriffs ›global‹, eines Etiketts, das ebenso umstritten wie nichtssagend sein kann. Das Globale, das eine umfassende Qualität bezeichnet, ist mit dem Problem jedes totalisierenden Konzepts behaftet: dem Anspruch auf einen einfachen Universalismus, der jegliche nuancierte Erkundung des kulturellen Feldes auszuschließen droht. Saint Raymond sucht einen Ausweg aus diesem Dilemma, indem sie das Konzept des Fragments als Ordnungsprinzip für dieses schmale Buch wählt: Jedes der zehn Kapitel untersucht die Mikrogeschichte einer Gruppe von Objekten und Werken, die um ein bestimmtes Thema oder eine kulturelle Strömung herum aufgebaut ist. Jede Geschichte erforscht globale Verbindungen, indem sie den Wegen von Materialien, Akteuren und Praktiken folgt und dabei häufiger auf bestehende Paradigmen zurückgreift, wie etwa verbundene oder verflochtene Geschichten oder Geschichten von Kulturtransfers. Etwas überraschend ist, dass Ansätze aus der Kunstgeschichte in dem eklektisch komponierten analytischen Apparat der Autorin wenig Platz finden. Sie betont zwar, wie wichtig es sei, über eurozentrische Positionen hinauszugehen und die Handlungsfähigkeit (›agency‹) einer Vielzahl von Akteuren und Wissensformen ans Licht zu bringen, aber bietet in der knappen Einleitung weder einen eigenständigen methodischen Rahmen noch leitende Fragen, die dem ›Globalen‹ einen eindeutigen und dringend benötigten kritischen Ansatz verleihen würden.

Die Episoden aus der Kunstgeschichte, die sich in den folgenden Kapiteln entfalten, schöpfen aus einem bestehenden Kanon kunsthistorischer Themen, von denen einige besser bekannt sind als andere: sapi-portugiesische Elfenbeine, Chinoiserie, Japonismus, Orientalismus, afrikanische Kunst und europäische Moderne, indigene Kunst, architektonischer Internationalismus. Der Band schließt mit einer Reihe viel diskutierter Fragen



Léa Saint Raymond, *Fragments d'une histoire globale de l'art*, Paris: Éditions Rue d'Ulm (Presses de l'ENS), 2021, 212 Seiten.

der Gegenwart wie etwa um die Pariser Ausstellung von 1989, *Magiciens de la Terre*, die als erste ›globale Kunstschau‹ zelebriert worden ist, oder um die politischen Kontroversen in Bezug auf die Restitution von in kolonialen Kontexten erworbenen Objekten in europäischen Sammlungen. Es ist zu begrüßen, dass Saint Raymond das weit verbreitete Verständnis einer globalen Kunstgeschichte als eine Erzählung der zeitgenössischen Kunst nach 1989, die letztlich der Logik der wirtschaftlichen Globalisierung folgt, ablehnt. Stattdessen stützt sie sich auf Studien über den globalen Handel der frühen Neuzeit, der europäische Käufer, Sammler und Konsumenten mit fernen Welten in Afrika, Südamerika und Asien verband. Die Autorin webt so eine Geschichte mobiler Materialien und Kenntnisse. Die Kapitel sind in einem lebendigen, zugänglichen Stil geschrieben, die Analyse bleibt nah an den einzelnen untersuchten Objekten. Wir erhalten eine Beschreibung von Motiven und Techniken, die auf ihre unterschiedlichen kulturellen Kontexte zurückgeführt werden, und nicht zuletzt einen reziproke Perspektiven einbeziehenden Einblick in neue Bedeutungen und Formen der kreativen Aneignung. Die potentielle kulturelle Dynamik dieser Prozesse wird jedoch nicht eingehend erörtert oder vollständig erforscht, sondern unter dem Begriff des Hybriden bzw. der Hybridität subsumiert, der zu den am häufigsten herangezogenen Begriffen im gesamten Buch gehört. Wie das ›Globale‹ hat auch der inzwischen inflationär verwendete Begriff des Hybriden eine Verwässerung seiner ursprünglichen Erklärungskraft erfahren: Indem der Begriff, dem eine biologistische Metapher zugrunde liegt, jede beliebige Art von Mischung privilegiert, ermöglicht er keine weiteren Einblicke in die genaue Morphologie von Prozessen der Transkulturation, die sich über längere Zeiträume im Rahmen einer kulturellen Beziehung entfalten. In Saint Raymonds Buch wird das Hybride so zu einer theoretischen Zwangsjacke, in der eine Vielzahl unterschiedlicher Erfahrungen untergebracht werden soll. Das Kapitel über Orientalismus (S. 47–62) versammelt eine Reihe von Objekten und Werken unter einer Rubrik, die ein Markenzeichen der postkolonialen Studien ist. Auch hier sind die reichhaltigen Beschreibungen der Verflechtung von Künstlerkarrieren mit Fragen von nationalem Erbe sowie von deutschen archäologischen Unternehmen nuanciert und multiperspektivisch. Und doch wirft das Kapitel die Frage auf: Welche Auswirkungen haben solche Phänomene auf die kunsthistorische Analyse? Wenn die postkolonialen Studien diese analytische Arbeit schon lange für uns erledigt haben, welchen intellektuellen Wert hat dann ein weiteres

Paradigma mit dem Etikett global? Der kurze Abschnitt über den palästinensischen Künstler Kamal Boullata lenkt unsere Aufmerksamkeit auf komplexe Fragen des Nationalgefühls, der »Rückkehr zu den Quellen« (S.59) und der besonderen Subjektivität eines Volkes, das auf unbestimmte Zeit im Exil lebt. Hier hätte die Analyse an Tiefe gewonnen, wenn die Autorin die paradoxe, janusköpfige Qualität der Nation selbst unter die Lupe genommen hätte. Ihr eignet eine besondere Qualität, die viele postkoloniale Erfahrungen auf der ganzen Welt kennzeichnet: die Nation als Quelle der Emanzipation in der Erinnerung eines Künstlers und gleichzeitig als starrer Rahmen, der seine eigenen Ursprungsmythen und Auffassungen der Reinheit produziert.

Der schmale Band streift zahllose, komplexe Fragen, welche die Kunstgeschichte im Gefolge des ›global turn‹ weiterhin beschäftigen, verzichtet dabei aber auf Tiefbohrungen. Mit den disparaten Themen, die hier ausführlicher zu erörtern kein Platz ist, entsteht der zusammenfassende Eindruck eines Buches, das zwischen zwei Zugängen jongliert: einem mikrohistorischen Ansatz für einzelne Fragmente und einem raschen Überblick von größeren Fragen politischer Natur, welche bestehende, durch Globalisierungsprozesse verstärkte Asymmetrien von Macht und Ressourcen hervorheben. Ein grundlegendes Problem, das im Buch nicht verhandelt wird, ist die Aufarbeitung dessen, was sich hinter dem Begriff ›global‹ verbirgt, einer Bezeichnung, die entschieden auf Distanz verweist. Sie richtet sich auf das ›Anderswo‹, sowohl kartografisch als auch konzeptionell, während das ›Lokale‹ für den Ort steht, an dem sich der Autor einer bestimmten Geschichte positioniert. In dieser Hinsicht erweist sich der Anspruch, aus einem gegebenen kunsthistorischen Kanon auszubrechen, weniger als Versuch, ihn neu zu reflektieren, sondern vielmehr als Plädoyer, ihn inklusiver zu gestalten. Während die in Saint Raymonds Buch zusammengestellten Studien zu sogenannten ›nicht-westlichen‹ Akteuren und ihren Werken diesem theoretischen und pädagogischen Gestus der Inklusion folgen, bleiben die Bedingungen, unter denen dies geschieht, unhinterfragt. Welche kritischen Fragen werfen die in diesem Band versammelten Einzelstudien auf, die uns zu einigen der epistemischen Grundlagen der Kunstgeschichte führen könnten? Müssen die Werkzeuge und Werte, welche die Disziplin in ihrer herkömmlichen Form transportiert, aus der Perspektive von Orten und Erfahrungen jenseits der nordatlantischen Achse überdacht werden? Können wir zum Beispiel die kunsthistorische Kategorie Stil auf eine Weise neu denken, die nicht mehr an einen einzigen Ort oder Zeitraum gebunden ist, sondern den unendlichen Metamorphosen und der Mobilität von Objekten gerecht wird? Oder, welche unterschiedlichen kulturellen Bedeutungen sind in der Praxis des Kopierens enthalten? Wie geht die Kunstgeschichte mit Fragen der Kommensurabilität oder deren Fehlen zwischen den Kulturen um? Wie kann sie uns in die Lage versetzen, die historische Gegenwart als eine Gleichzeitigkeit von aufeinanderprallenden als auch miteinander verbundenen Zeitlichkeiten zu betrachten, die durch ihre jeweilige Vorgeschichte konstituiert werden? Wie kann das Fach intellektuelle Ressourcen und Erkenntnisse, die aus regionalen Erfahrungen jenseits von Euro-Amerika entstanden sind, in global verständliche Analysen übersetzen? Welcher Art muss die Selbstreflexion sein, damit der disziplinäre Apparat der Kunstgeschichte auf die Herausforderungen der kulturellen Pluralität reagieren kann, ohne das Feld erneut in abgeschottete ›Regionen‹ aufteilen zu müssen? Dass diese Fragen in der Arbeit nicht gestellt werden, ist selbst ein Ergebnis des

amorphen – und grundsätzlich eurozentrischen – Begriffs des ›Globalen‹, mit dem die Autorin arbeitet, auch wenn sie auf dessen Grenzen hinweist. Das bedeutet wiederum, dass sie dort aufhört, wo die Arbeit begonnen hat, nämlich mit der Untersuchung einzelner Fragmente, die nicht unter einer neu reflektierten, produktiveren wie auch kritischen Globalität, die zugleich eine epistemische Kritik ist, zusammengeführt werden können.

Die Herausforderung, eine Vielzahl komplexer Themen in einem kleinen Buch zusammenzufassen, ist in der Tat gewaltig. Aufgrund seines lebhaft-engagierten, zugänglichen Stils, seiner feinfühligten Objektbeschreibungen, und nicht zuletzt seines attraktiven Formats wird das Buch von Léa Saint Raymond sicherlich junge Wissenschaftlerinnen ansprechen, die einen Einstieg in ein aktuelles und expandierendes Feld suchen. Viele der Erörterungen setzen jedoch aufgrund ihres skizzenhaften Charakters ein gewisses regionsspezifisches Vorwissen voraus, aber auch eine Vertrautheit mit theoretischen Debatten. Das Buch hätte von einem besser strukturierten und nach Themen geordneten Leitfaden für weiterführende Lektüre profitiert, der Studierenden eine Orientierung in die bereits verfügbare Forschung, auf der die Autorin ihre Themenwahl sowie ihre Beschreibungen aufbaut, ermöglicht hätte. Für fortgeschrittene Wissenschaftlerinnen hingegen bleibt das Buch hinter den vielen Fragen zurück, die es nicht stellt, und hinterlässt einen Hauch des Bedauerns über eine verpasste Gelegenheit.

Mentions légales / Impressum

Regards croisés, 11. Jahrgang, 2024, No. 14

Revue franco-allemande d'histoire de l'art, d'esthétique et de littérature comparée / Deutsch-französische Zeitschrift für Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft & Ästhetik

Responsables & Comité éditorial / Herausgeber & Editorial Board:

Claudia Blümle, Humboldt-Universität zu Berlin
Markus A. Castor, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris
Sophie Cras, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin
Boris Roman Gibhardt, Freie Universität Berlin
Marie Gispert, Université Grenoble Alpes
Johannes Grave, Friedrich-Schiller-Universität, Jena
Fanny Kieffer, Université de Strasbourg
Julie Ramos, Université de Strasbourg
Muriel van Vliet, Université de Rennes I

Rédaction / Redaktion:

Morgane Walter, HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Contact Email / Mailadresse: regardscroises@outlook.com

Adresses de la rédaction / Redaktionsadressen:

France: Julie Ramos, Université de Strasbourg, ARCHE – Arts, civilisation et histoire de l'Europe – Palais Universitaire – BP 90020 – 67084 Strasbourg Cedex
Deutschland: Ann-Cathrin Drews, Humboldt-Universität zu Berlin – Institut für Kunst- und Bildgeschichte – Unter den Linden 6 – 10099 Berlin

Association / Verein:

Regards croisés. Association franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, No. W931017724, fondée le 19 mars 2018. / Regards croisés ist ein eingetragener Verein nach französischem Recht.

Mode de parution / Erscheinungsweise: annuel / jährlich

Première parution / Erstmals erschienen: 2013

Langues / Sprachen: Français, Deutsch

Graphisme & composition typographique / Grafikdesign & Satz:

Fritz Grögel, Berlin — www.fritzgroegel.net

Impression / Druck:

Département imprimerie de la Direction des affaires logistiques intérieures
de l'Université de Strasbourg, Strasbourg.



Publié en ligne chez / Online publiziert bei:

Universität Heidelberg – Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Accès libre / Open Access: La version en ligne de cette publication est disponible de manière gratuite et permanente sur / Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar unter: <https://journals.openedition.org/regardscroises/>

<https://doi.org/10.57732/rc.2024.1>

Licences Creative Commons / Creative-Commons-Lizenzen:

Revue / Zeitschrift: CC BY-SA 4.0 — **Couverture / Umschlag:** CC BY-ND 4.0

Texte © [2024]: les auteurs / die Autoren

ISSN (Online): 2509-4750 — ISSN (Print): 2941-3524

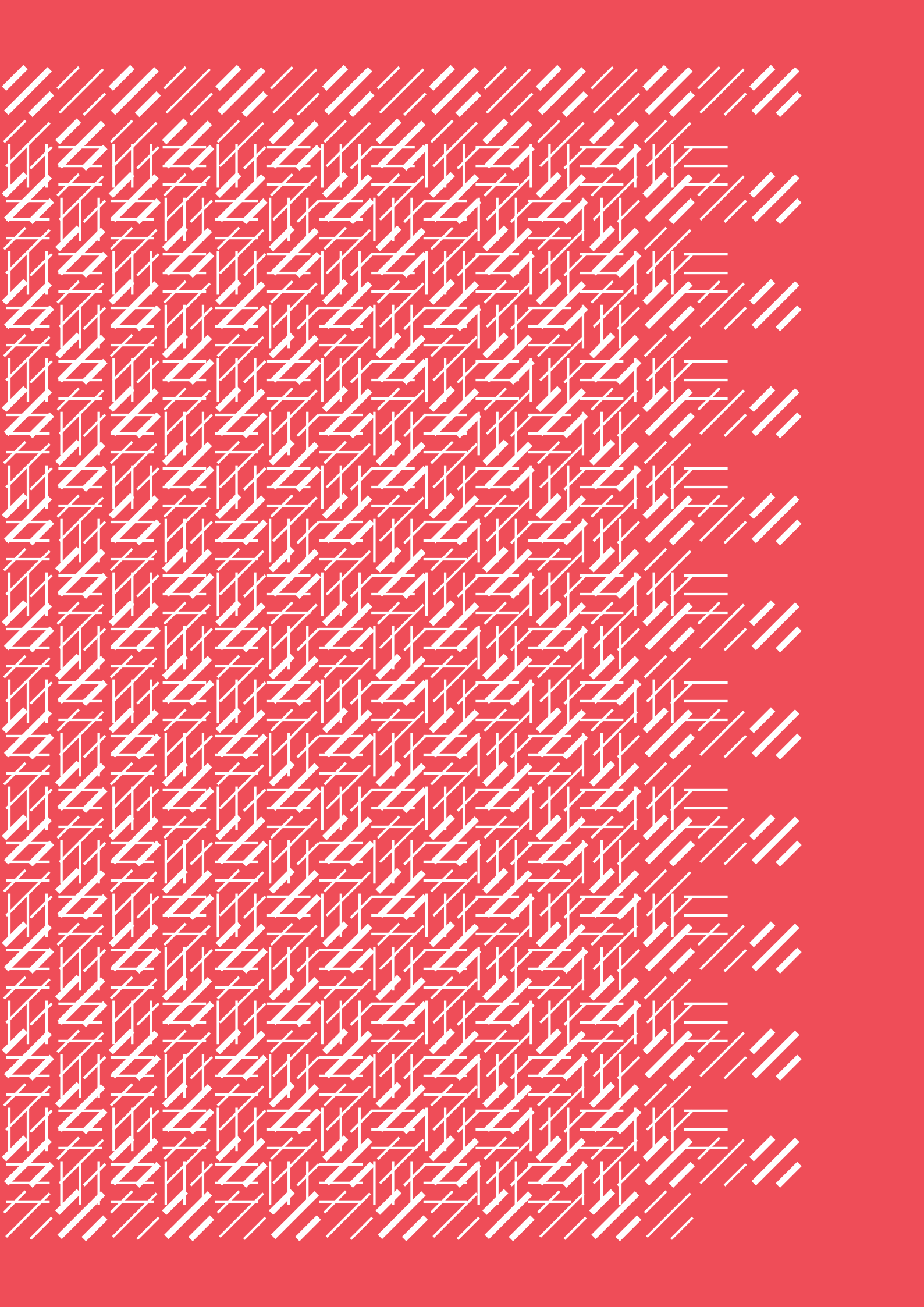
Nous remercions nos mécènes / Wir danken unseren Förderern:



FRIEDRICH-SCHILLER-
UNIVERSITÄT
JENA



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS



Propositions / Vorschläge:

Pour toutes propositions de recension, veuillez contacter la rédaction
à l'adresse suivante / Bitte senden Sie uns gerne Ihre Vorschläge für
Buchbesprechungen an unsere Redaktionsadresse:

regardscroises@outlook.com

ISSN (Online): 2509-4750

ISSN (Print): 2941-3524

REGARDS CROISÉS • ◆