

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 beschränkt sich 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 proromantischen 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.