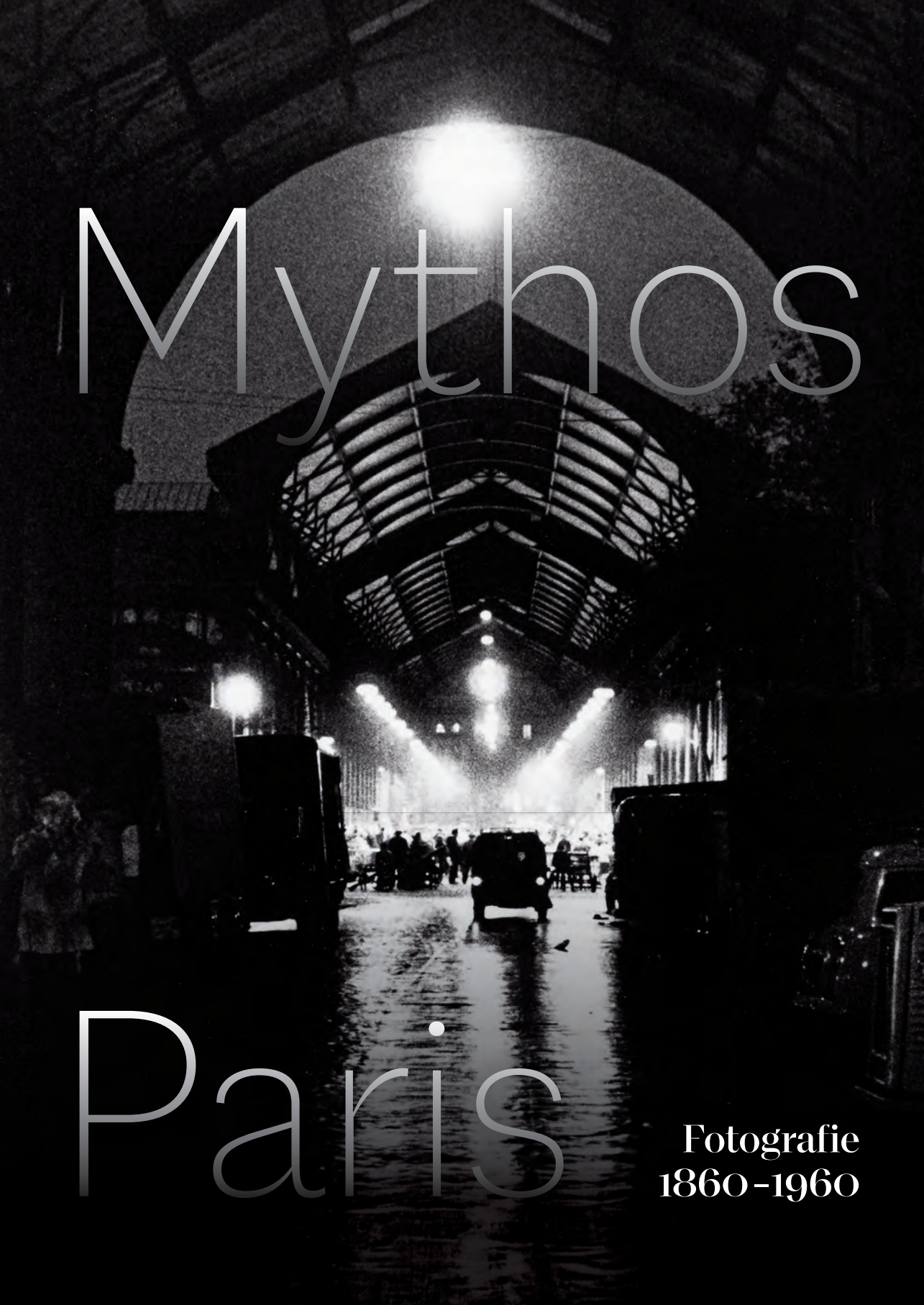




Mythos

Paris

Fotografie
1860-1960



Mythos Paris

Fotografie
1860-1960

*Saarlandmuseum
Moderne Galerie
Saarbrücken*



Sandstein Verlag



Inhalt Sommaire

- 6 Andrea Jahn
Vorwort
Préface
- 11 Roland Augustin
Bilder der Pariser - Das fotografische Porträt
Photographies de Parisiens - Les portraits
- 35 Roland Augustin
Édouard Baldus - Fotografien von Paris
Photographies de Paris
- 55 Laetitia Buget
Paris im Licht - Eine Stadt im Blick der Fotografen
Charles Marville und Eugène Atget
Paris, ville lumière - Le regard des photographes
Charles Marville et Eugène Atget sur la ville
- 75 Nathalie Neumann
Gisèle Freund (1908-2000) - Eine Pariserin aus Berlin
Une Parisienne venue de Berlin
- 97 Roland Augustin
In France, they kiss on mainstreet -
Humanismus und »subjektive fotografie«
L'humanisme et la « subjective fotografie »
- 138 **Ausgestellte Werke**
Œuvres exposées
zusammengestellt von composé par Meike Lander
- 150 **Bildnachweis**
Crédits photographiques
- 151 **Impressum**
Colophon



Bilder der Pariser

Das fotografische Porträt

Roland Augustin

Photo- graphies de Parisiens

Les portraits

Die Suche nach Wegen zur Fixierung von Bildern, die nicht von Menschen gezeichnet, gemalt, gestochen oder geätzt werden, sondern allein durch die Einwirkung von Licht entstehen, geht weit in die Geschichte zurück. Schon Leonardo da Vinci zeichnet die Camera obscura,¹ die ältesten Schriftquellen, die ihr Prinzip beschreiben, sind bereits bei Aristoteles zu finden.² Guckkästen oder große begehbare Camerae obscurae finden bei vielen Malern des 17. Jahrhunderts Anwendung bei Studien und Vorzeichnungen für ihre Vorhaben. Der entscheidende Durchbruch gelingt jedoch erst im 19. Jahrhundert. 1826 fixiert Nicéphore Niépce die Aufnahme aus dem Fenster seines Arbeitszimmers. Er erlebt das entscheidende Ereignis nach der Erfindung der Fotografie nicht mehr, und die Meriten heimst sein Partner Louis Jacques Mandé Daguerre ein.³ Das erste Verfahren der Fotografie wird nach ihm benannt. 1839 kommt es in Paris zu dessen öffentlicher Vorstellung: Jodsilberdämpfe werden zur Fixierung des Lichtbilds genutzt. Daguerres Vorhaben, die Erfindung zum Verkauf anzubieten, kann unter Einfluss des ständigen Sekretärs der Académie des sciences François Arago abgewendet werden. Als Mitglied der Deputiertenkammer setzt er sich dafür ein, dass die Erfindung der gesamten Menschheit zugutekommt und der französische Staat das Patent erwerben und Daguerre im Gegenzug eine Leibrente bekommen solle. Die Rede vor der Deputiertenkammer in Paris hält Arago am 3. Juli 1839. Die Kammer stimmt seinem Vorschlag des staatlichen Erwerbs der Erfindung Daguerres mit großer Mehrheit zu.⁴ Arago kommt darin zu folgendem Schluss: »Frankreich hat diese Erfindung adoptiert; vom ersten Augenblick an hat es sich so hochherzig gezeigt, diese Erfindung freigiebig der ganzen Welt schenken zu wollen.« – Und es ist Paris, von wo aus die Daguerreotypie in die Welt zieht.

¹ Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus, fol. 9 verso litt. b, s. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Köln 1993, S. 37. ² Peter Wutz verweist auf Aristoteles' Problemata Physica, s. Peter Wutz, Daguerres große Entdeckung. Zur frühen Unikatphotographie in der Photographischen Sammlung Maria Wallpott (in der Reihe: Historische Beiträge des Landesarchivs Saarbrücken, Quellen und Inventare, Bd. 3), hrsg. v. Ludwig Linsmayer, Saarbrücken 2014, S. 10. ³ Niépce stirbt 1833. Einen Partnerschaftsvertrag schlossen Niépce und Daguerre am 14.12.1829. S. Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1984, S. 18. ⁴ Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I 1839–1912, München 1980, S. 51. ⁵ »À partir d'aujourd'hui la peinture est morte.«, vgl. z.B. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Köln 1993, S. 61. ⁶ Charles Baudelaire, Die Fotografie und das moderne Publikum (1859), in: Kemp 1980, s.o., S. 111. ⁷ S.o.

Es gibt aber auch kritische Stimmen, die den Untergang der Künste vorausahnen. Der Satz »Von heute an ist die Malerei tot« wird dem Maler Paul Delaroche zugeschrieben.⁵ Charles Baudelaire befürchtet: »Wird es der Fotografie erlaubt, die Kunst in einigen ihrer Funktionen zu ergänzen, so wird diese alsbald völlig von ihr verdrängt und verderbt sein, dank der natürlichen Bundesgenossenschaft, die aus der Dummheit der Menge ihr erwächst.«⁶ Trotz dieser vehementen Formulierung räumt Baudelaire der Fotografie großen Nutzen im dokumentierenden Bereich der Wissenschaften ein. Sie dürfe aus dieser dienenden Funktion nicht in die »Domäne des Geistes und der Phantasie« eindringen, also in »all das, was nur durch die Seele des Menschen lebt, dann wehe uns.«⁷ Techniqueuphorie und Techniksepsis treten gegeneinander an. Seitdem wird debattiert, ein gesellschaftlicher Diskurs geführt. Heute sieht es so aus, als ob die Kunst so weit und frei gefasst ist, dass die Fotografie längst eine wichtige Position in ihr eingenommen hat. Vielleicht sogar eine wichtigere als im professionellen Bereich der Fotografie.

La volonté de fixer les images, non par le dessin, la peinture, le piquage ou la gravure, mais uniquement par l'effet de la lumière date d'une époque lointaine. Léonard de Vinci dessine déjà la camera obscura¹ ou chambre noire, mais les sources les plus anciennes qui décrivent son principe remontent à Aristote². Les boîtes d'optique ou les grandes chambres noires accessibles servent aux peintres du XVII^e siècle pour les études ou esquisses nécessaires à leurs projets. Mais ce n'est qu'au XIX^e siècle que survient une avancée décisive. En 1826, Nicéphore Niépce fixe une prise de vues depuis la fenêtre de son atelier de travail. Mais il ne peut plus vivre l'événement décisif après l'invention de la photographie, et les mérites sont attribués à son partenaire, Louis Jacques Mandé Daguerre³. Le premier procédé photographique prend alors son nom. Sa présentation publique à Paris date de 1839 : des vapeurs d'iodure d'argent sont utilisées pour fixer la photographie. L'intention de Daguerre de commercialiser cette découverte est détournée grâce à l'influence du secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences, François Arago. Membre de la chambre des députés, ce dernier milite pour que cette invention profite à l'ensemble de l'humanité, que l'État français puisse en obtenir le brevet, et que Daguerre reçoive en contrepartie une rente viagère. Arago tient son discours devant la chambre des députés le 3 juillet 1839. La chambre approuve à une grande majorité sa proposition d'acquisition publique de la découverte de Daguerre⁴. Arago énonce alors la conclusion suivante : « Cette découverte, la France l'a adoptée ; dès le premier moment, elle s'est montrée fière de pouvoir en doter libéralement le monde entier. » Ainsi, la daguerréotypie part de Paris pour conquérir le monde.

¹ Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus, fol. 9 verso litt. b, voir Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Köln 1993, p. 37. ² Peter Wutz renvoie à Problemata Physica d'Aristote, voir Peter Wutz, Daguerres große Entdeckung. Zur frühen Unikatphotographie in der Photographischen Sammlung Maria Wallpott (in der Reihe: Historische Beiträge des Landesarchivs Saarbrücken, Quellen und Inventare, Bd. 3), ed. Ludwig Linsmayer, Saarbrücken 2014, p. 10. ³ Niépce meurt en 1833. Niépce et Daguerre conclurent un contrat de partenariat le 14.12.1829. Voir Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1984, p. 18. ⁴ François Arago, Rapport de M. Arago sur le mont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1984, p. 18. ⁵ »À partir d'aujourd'hui la peinture est morte.«, voir p. ex. Walter Koschatzky, Die Kunst der Photographie, Köln 1993, p. 61. ⁶ Charles Baudelaire, Die Fotografie und das moderne Publikum (1859), dans : Kemp 1980, voir plus haut, p. 111. ⁷ Voir plus haut.

Mais des voix critiques annoncent également la disparition des arts. La phrase »À partir d'aujourd'hui la peinture est morte.« est attribuée au peintre Paul Delaroche⁵. Charles Baudelaire craint pour sa part : »S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude⁶.« Malgré cette formulation véhémence, Baudelaire reconnaît l'importance de l'utilité de la photographie dans le domaine documentaire des sciences. De cette fonction d'utilité, elle ne devrait pas s'immiscer dans le « domaine de l'impalpable et de l'imaginaire » donc dans « tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute son âme, [sinon] malheur à nous⁷ ! » L'euphorie et le scepticisme face à la technique s'affrontent. Depuis, un débat et un discours social sont menés. Aujourd'hui, il semble que l'art soit suffisamment libre pour que la photographie y occupe depuis longtemps une place importante. Peut-être même plus importante que dans le domaine professionnel de la photographie.

Als der Kunstkritiker Jules Janin 1839 über den Daguerreotyp schreibt, äußert er seine Begeisterung. Er ahnt, dass er es in nicht allzu ferner Zukunft vermöge, »zu geringen Kosten die schönsten Kunstwerke zu popularisieren.«⁸ Porträtfotografien gibt es noch nicht. Janin schreibt im Futur: »Daguerre hofft, dass er bald auch Porträts machen kann, ohne dass es eines vorhergehenden Porträts von Ingres bedürfe. Er ist schon dabei eine Maschine zu entwickeln, mit deren Hilfe der zu Porträtierende ganz ruhig hält.«⁹ Es dauert nicht lange, bis in mobilen oder permanenten fotografischen Ateliers die Köpfe der Kunden und Kundinnen für Porträts in Sesseln und Gestellen mit Schraubzwingen fixiert werden können.

⁸ Jules Janin, *Der Daguerreotyp* (1839), in: Kemp 1980, s.o., S. 49. ⁹ S.o., S. 50. ¹⁰ Wutz 2014, s.o., S. 222. ¹¹ Wutz 2014, s.o., Abb. S. 225. ¹² Eine Post-mortem-Fotografie Millets ist abgebildet in: Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 38. ¹³ Z.B. Victor Hugo auf dem Totenbett, Paris, 23.5.1885, s. Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie*, München 2009, Bd. I, S. 178, Abb. 42. ¹⁴ Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie*, Frankfurt am Main 2006, S. 121–123. Oliver Wendell Holmes, *Das Stereoskop und der Stereograph*, in: *Atlantic monthly* 3, 1859, S. 738–748; s. Kemp 1980, s.o., S. 115.

Heute faszinieren die Daguerreotypen nicht nur, wie damals, durch ihre bestechende Detailgenauigkeit, ihre Naturtreue oder Wahrheit, sondern auch dadurch, dass sie im Gegensatz zu den sich später etablierenden Verfahren der Fotografie Unikate sind. Daguerreotypen entstehen ohne Negative und sind deshalb nicht zu vervielfältigen.

In unserer Ausstellung beginnt die Chronologie der Exponate mit Porträt-Daguerreotypen aus der Sammlung Maria Wallpott. Das älteste Exponat unserer Ausstellung ist die Daguerreotypie eines unbekannten Jungen in Kadettenuniform von Froment (Kat. 101). So sehr in den Äußerungen um 1839 die Wahrheit und die Naturtreue der Fotografie hervorgehoben wird, umso beachtlicher ist es, dass sehr früh schon damit begonnen wird, doch wieder manuell und mit künstlerisch-handwerklichen Eingriffen die Anmutung des technisch hervorgebrachten Bildes zu relativieren. Dies geschieht beispielsweise durch Retuschen, wie sie im Text auf der Rückseite des Bildes erwähnt werden, und Kolorierungen, wie man sie auf der Vorderseite sieht.

Eine Daguerreotypie von Désiré François Millet (Kat. 117), ganz im Sinne der technischeuphorischen Pionierzeit der Fotografie ohne Retuschen oder Kolorierungen, stellt das Porträt eines Mannes dar, das von großer Schlichtheit und reduziertem Mitteleinsatz geprägt ist. Der Aufkleber auf der Rückseite nennt das Atelier in der Rue de Montesquieu 6 in Paris, das Millet 1852 dort eröffnet und bis 1860 führt.¹⁰ Die zweite Platte aus der Sammlung Maria Wallpott weist die ältere Adresse des Ateliers in der Rue de Coq – Saint Honoré 3 aus (Kat. 118). Diese rückseitig angebrachten Lithografien sind aufgrund der Textfülle recht aufschlussreich. Millet bietet dort neben Porträts auch Miniaturen für Broschen, aber ebenso Kurse und Unterrichtsstunden sowie Apparate an. Es heißt, man könne ihn für seine Dienste überall nach Paris und in die Departements, sogar ins Ausland einbestellen; nicht nur Kirchen und andere Monumente fotografiere er, er übernehme auch Grabhebungen und schließlich Porträts nach dem Tod, und zwar den ganzen Tag und sogar bei Nacht mithilfe elektrischen Lichts.¹¹ Von Letzterem ist auf dem Aufkleber der ersten Atelieradresse noch nicht die Rede. Wohl aber von den Totenfotografien.¹² – Ein Genre, das viele bekannte Fotografen ausüben, etwa auch Nadar.¹³ Die Fotografie scheint dafür besonders wegen ihres geringen Zeitaufwands geeignet. Wie eine (Licht-)Haut haftet der – letzte – körperliche Kontakt der Fotografie an – so die gängige Annahme im 19. Jahrhundert.¹⁴ Die Daguerreotypen in der Sammlung Maria Wallpott deuten die Fülle von Daguerreotypie-Ateliers in Paris an. Einige Bilder sind auch genau datiert, wie das Frauenporträt von Darcourt von 1855 (Kat. 75), in dem die 69-Jährige ebenso selbstbewusst wie zufrieden festgehalten wird.

Lorsque le critique d'art Jules Janin écrit en 1839 sur le daguerréotype, il exprime son enthousiasme. Il pressent qu'il pourra dans un avenir assez proche « rendre populaires à moindres frais les plus beaux chefs-d'œuvre ». Les photographies de portrait n'existent pas encore. Janin écrit au futur : « Daguerre espère pouvoir bientôt réaliser des portraits sans qu'un portrait réalisé préalablement par Ingres ne soit nécessaire. Il est déjà en train d'élaborer une machine grâce à laquelle le sujet à photographier restera immobile ». Bientôt, dans les ateliers de photographie mobiles ou permanents, les têtes des clients sont fixées dans des sièges avec supports et serre-joints.

Aujourd'hui, les daguerréotypes fascinent comme avant, non seulement par leur haut degré de précision, par la fidélité et l'authenticité du résultat, mais aussi par le fait qu'ils produisent des images uniques, à la différence des procédés photographiques établis ultérieurement. Les daguerréotypes sont créés sans négatif et ne peuvent donc être reproduits.

Dans notre exposition, la chronologie des objets exposés commence avec des daguerréotypes de portraits en provenance de la collection Maria Wallpott. L'objet le plus ancien de notre exposition est le daguerréotype d'un garçon inconnu en uniforme de cadet par Froment (Cat. 101). Autant les déclarations formulées vers 1839 soulignent l'authenticité et la fidélité de la photographie, autant il est particulièrement notable que l'on procéda très tôt à des manipulations artistiques et artisanales pour relativiser l'impression de l'image produite par la seule technique. Des retouches furent réalisées, telles qu'elles sont mentionnées à l'écrit sur le verso de l'image, ainsi que des colorations, telles qu'elles sont visibles sur le recto.

⁸ Jules Janin, *Der Daguerreotyp* (1839), dans: Kemp 1980, voir plus haut, p. 49. ⁹ Voir plus haut, p. 50. ¹⁰ Wutz 2014, voir plus haut, p. 222. ¹¹ Wutz 2014, voir plus haut, ill. p. 225. ¹² Une photographie post-mortem de Millet 2014, voir plus haut, p. 225. ¹³ P.ex. Victor Hugo sur son lit est illustrée dans: Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln, 1998, p. 38. ¹⁴ De mort, Paris 23.5.1885, voir Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie*, München 2009, vol. I, p. 178, ill. 42. ¹⁴ Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie*, Frankfurt am Main 2006, p. 121–123. Oliver Wendell Holmes, *Das Stereoskop und der Stereograph*, dans: *Atlantic monthly* 3, 1859, p. 738–748; Kemp 1980, voir plus haut, p. 115.

Un daguerréotype de Désiré François Millet (Cat. 117), correspondant tout à fait à l'époque pionnière de la photographie enthousiasmée par la technique, sans retouches ou colorations, présente le portrait d'un homme, caractérisé par une grande simplicité et un recours à des moyens réduit. L'autocollant sur le verso mentionne l'atelier au numéro 6 de la rue de Montesquieu à Paris, que Millet a inauguré en 1852 et dirige jusqu'en 1860¹⁰. La deuxième plaque issue de la collection Maria Wallpott indique l'ancienne adresse de l'atelier au numéro 3 de la rue Coq – Saint Honoré (Cat. 118). Ces lithographies apposées au dos sont très instructives en raison de leur densité textuelle. Millet y propose, outre des portraits, des miniatures pour des broches, des leçons, des heures de cours, ainsi que des appareils. Il est indiqué qu'il est possible de recourir à ses services partout à Paris et dans les différents départements, même à l'étranger, qu'il ne photographie pas uniquement des églises ou d'autres monuments, mais qu'il s'occupe également des levées de tombeaux et des portraits *post mortem* toute la journée et même la nuit à la lumière électrique¹¹. Les informations ci-dessus ne sont pas encore mentionnées sur l'autocollant de la première adresse de l'atelier, sauf celle concernant la photographie de défunts¹², une pratique exercée par nombre de photographes connus, dont notamment Nadar¹³. La photographie y semble bien adaptée en raison du peu de temps consacré. Le – dernier – contact corporel effectué par la photographie se fixe comme une peau (de lumière) – telle était l'idée courante au XIX^e siècle¹⁴. Les



Kat. 117
 Désiré François Millet
ohne Titel sans titre
 um vers 1850-1855
 Sammlung collection Maria Wallpott,
 Landesarchiv Saarbrücken



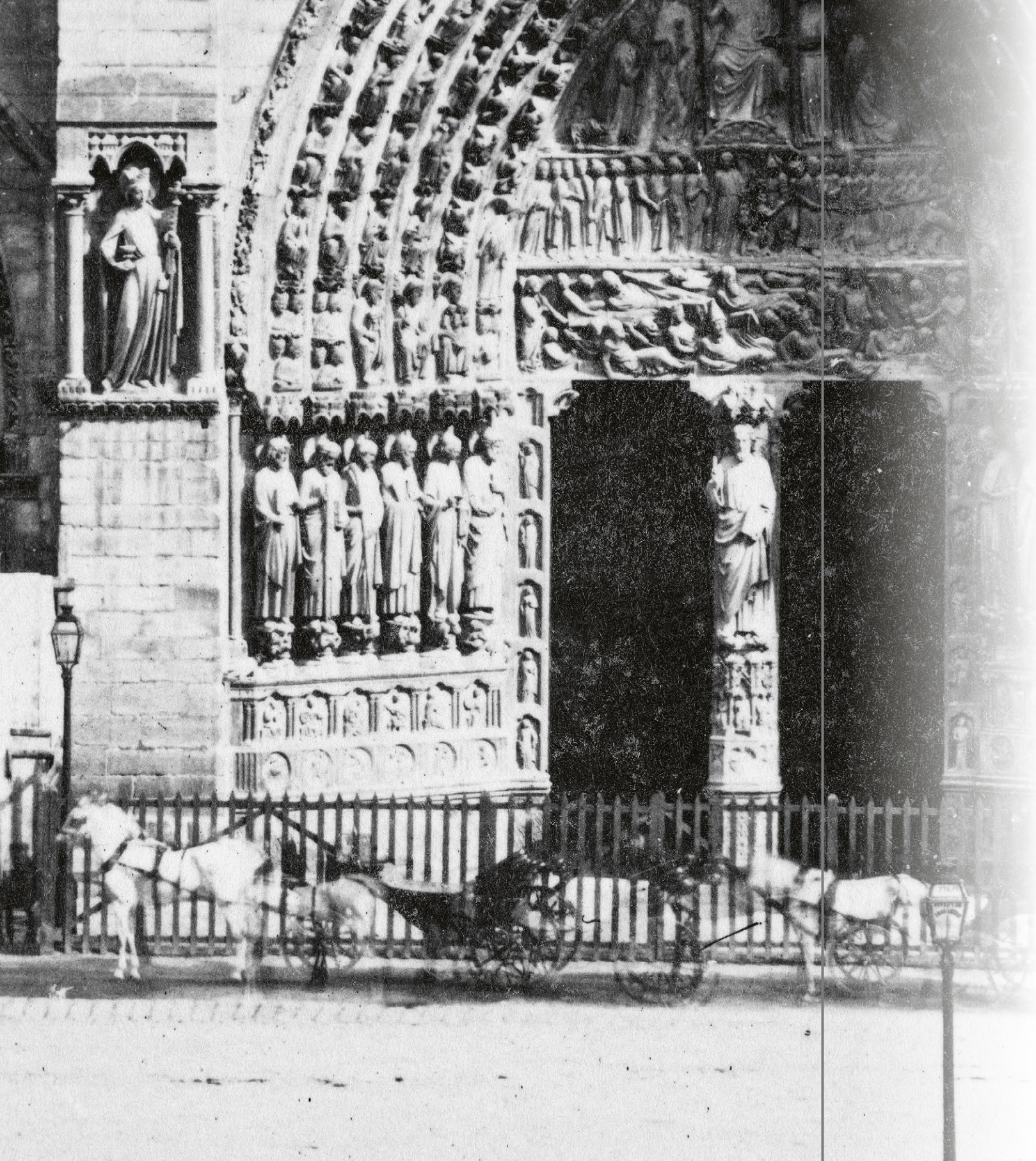
Kat. 101
 Froment
Junger Mann in Kadettenuniform
Jeune homme en uniforme de cadet
 um vers 1855
 Sammlung collection Maria Wallpott,
 Landesarchiv Saarbrücken



Kat. 76
 André Adolphe-Eugène Disdéri
Napoléon III. (1808-1873),
Kaiser von Frankreich
empereur de France
 um vers 1870
 Sammlung collection Maria Wallpott,
 Landesarchiv Saarbrücken



Kat. 116
 Mayer & Pierson, Paris
Napoléon III.
 um vers 1860
 Sammlung collection Maria Wallpott,
 Landesarchiv Saarbrücken



Édouard Baldus

Roland Augustin

Fotografien von Paris
Photographies de Paris

2021 wird in der Bibliothek des Saarlandmuseums ein erstaunlicher Fund gemacht. Bei Katalogisierungsarbeiten kommt ein gebundenes Konvolut zutage, ein Album mit 31 Originalabzügen auf Albuminpapier. Die Fotografien zeigen verschiedene Architekturen und Sehenswürdigkeiten in Paris. Jedes Albumblatt ist mit einem Signaturstempel versehen. Er lautet »E. Baldus« und wird ungefähr ab 1858 verwendet.¹

Eduard Baldus wird 1813 im heutigen Deutschland, in Grünebach, geboren. Wegen dienstlicher Unregelmäßigkeiten muss er aus der preußischen Armee desertieren und beginnt in Paris 1838 unter französisch angepasstem Vornamen ein neues Leben, indem er Malerei studieren will.² Mit der Fotografie beginnt Baldus um 1848.³ Bereits 1855 werden seine Fotografien auf der Pariser Weltausstellung von keinem Geringeren als Ernest Lacan gerühmt.⁴ Der Ruhm ist sicherlich mit seiner Tätigkeit im Rahmen der *Mission héliographique*⁵ aufs Engste verbunden, in deren Zuge er mit der Aufnahme nationaler Monumente vom französischen Staat beauftragt wurde. So begleitet er fotografisch von 1855 bis 1858 die Neubauten des Louvre in staatlichem Auftrag.

1861 dokumentiert er die Eisenbahnstrecke von Paris ans Mittelmeer und die dazu gehörenden Bauwerke. – Diese frühen fotografischen Projekte von Baldus machen ihn zu einem ausgewiesenen Architekturfotografen, der für lange Zeit Maßstäbe in diesem Genre setzt. Fast 100 Jahre später wird er 1977 auf der *documenta 6* erneut gewürdigt und gilt seither als einer der Vorläufer für die seriell-dokumentarischen fotografischen Ansätze in der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁶

¹ Malcolm Daniel, The Photographs of Édouard Baldus, Metropolitan Museum New York und Canadian Center for Architecture, Montreal 1994, S. 229, Nr. 6. ² Daniel 1994, s.o., S. 18f. ³ Sein Interesse an der Fotografie lässt sich 1848 nachweisen, ein sicher datiertes Bild aus der Zeit jedoch nicht. S. Daniel 1994, s.o., S. 20. ⁴ Ernest Lacan, Esquisses photographiques, Paris 1856, Reprint 1986. Z.B. wird die Aufnahme eines Louvre-Pavillons gelobt, S. 81. ⁵ Anne de Mondenard, La mission héliographique, cinq photographes parcourant en France en 1851, Paris 2002. ⁶ Documenta 6, hrsg. v. Manfred Scheckenburger, Kassel 1977, Bd. 2, S. 68f. ⁷ Visite de sa majesté la reine Victoria et de son altesse royale le prince Albert, 1855, s. Daniel 1994, s.o., S. 49, Abb. 35. ⁸ M. Daniel hat auf diese Bildsprache im Vergleich mit Le Gray und den Bisson Frères hingewiesen. S. Daniel 1994, s.o., S. 62ff.

Das Saarbrücker Album *Photographies de Paris* mit seinen 31 Aufnahmen folgt einer wohl überlegten Dramaturgie. Das erste Bild ist eine Frontalaufnahme der Westfassade von Notre-Dame aus erhöhter Position (Kat. 15). Diagonalen werden weitgehend vermieden, das Kirchenschiff wird von der Fassade gänzlich verdeckt. Eine Ausnahme ist der 1859 fertiggestellte Vierungsturm. Rechts neben dem Südturm sieht man ein Baugerüst, das als Ingenieurbauwerk die architektonischen Prinzipien des mittelalterlichen Bauens mit seinem Stützen- und Strebensystem mit dem in der Gegenwart fertiggestellten Vierungsturm verbindet. Eine formale Beziehung wird über die dreieckige Spitze des Dachreiters hergestellt. Die Dreiecksform wiederholt sich im Gefüge des Baugerüsts. Die Konfrontation mit der Kirchenfassade ist ein starker Aufschlag zu Beginn des Albums. Dessen letztes Bild ist dagegen allein ein Monument der Gegenwart: der heutige Ostbahnhof, damals »Embarcadère de Strasbourg« genannt (Kat. 44). 1855 spielt ein ähnliches Bild vom Ostbahnhof im fotografischen Erinnerungsalbum an die Eisenbahnfahrt von Queen Victoria und Prinz Albert auf der neuen Linie Paris-Boulogne eine erste große Rolle für Baldus' Erfolg als Fotograf.⁷ Auch hier konfrontiert der Bau die Betrachenden und wird nicht perspektivisch wiedergegeben. Die Schatten signalisieren: Das Licht kommt von Osten, aus der Richtung der an- und abfahrenden Züge an dieser Station. Dieser konfrontierende Blick scheint konstitutiv für Baldus' fotografisches Markenzeichen zu sein,⁸ auch in diesem Album. Ähnlich komponiert sind die Aufnahmen vom Invalidendom oder vom Panthéon.

En 2021, la bibliothèque du Saarlandmuseum à Sarrebruck est le théâtre d'une découverte étonnante. Lors de travaux de catalogage, un ensemble relié d'images fait son apparition : un album constitué de trente-et-un tirages originaux sur papier albuminé. Sur ces photographies, différents ouvrages architecturaux et monuments de Paris sont illustrés. Chaque feuille de l'album porte une signature estampillée : E. Baldus, utilisée environ à partir de 1858¹.

Eduard Baldus est né en 1813 à Grünebach, dans l'Allemagne actuelle. Amené à désertier l'armée prussienne en raison d'irrégularités de service, il commence en 1838 une nouvelle vie à Paris, désireux d'y étudier la peinture, avec son nouveau prénom francisé². Édouard Baldus se lance dans la photographie vers 1848³. Dès 1855, ses tirages sont vantés à l'exposition universelle de Paris par le célèbre Ernest Lacan en personne⁴. Sa célébrité est assurément liée de près à ses activités réalisées auprès de la *Mission héliographique*⁵ où il fut chargé par l'État français de photographier des monuments nationaux. Sous commande publique, il accompagne ainsi avec son appareil les constructions du Louvre de 1855 à 1858.

¹ Malcolm Daniel, The Photographs of Édouard Baldus, Metropolitan Museum New York et Canadian Center for Architecture, Montreal 1994, p. 229, n° 6. ² Daniel 1994, voir plus haut, p. 18f. ³ Son intérêt pour la photographie à partir de 1848 est démontrable, mais on ne dispose pas de photographie datée avec certitude de cette époque. Cf. Daniel 1994, voir plus haut, p. 20. ⁴ Ernest Lacan, Esquisses photographiques, Paris 1856, Reprint 1986, p. ex. ⁵ Anne de Mondenard, La mission héliographique, cinq photographes parcourant la France en 1851, Paris 2002. ⁶ Documenta 6, sous la direction de Manfred Scheckenburger, Kassel 1977, Bd. 2, p. 68f. ⁷ Visite de Sa Majesté la reine Victoria et de son altesse royale le prince Albert, 1855, cf. Daniel 1994, voir plus haut, p. 49, ill. 35.

En 1861, il documente la voie ferrée reliant Paris à la Méditerranée et ses bâtiments associés. Ces premiers projets photographiques font de lui un photographe architectural reconnu qui s'impose longtemps en référence dans ce domaine. Près de 100 ans plus tard, en 1977, la *documenta 6* lui rend à nouveau hommage, et il est considéré depuis comme l'un des précurseurs des approches de la photographie documentaire en série dans l'art du XX^e siècle⁶.

Intitulé *Photographies de Paris*, l'album découvert à Sarrebruck avec ses 31 prises de vues suit une dramaturgie bien réfléchie. La première image est une photo de face de la façade occidentale de Notre-Dame, prise d'une position surélevée (Cat. 15). Les diagonales sont largement évitées, la nef est entièrement dissimulée par la façade. La flèche, dont la construction fut achevée en 1859, fait exception. Près de la tour sud à droite, un échafaudage est visible. Cet ouvrage du génie civil relie les principes architecturaux de la construction médiévale, avec son système de support et d'entretoise, à la flèche, actuellement en cours de reconstruction. Une relation formelle est établie par le biais du sommet triangulaire du clocheton. Cette forme triangulaire se répète dans la structure de l'échafaudage. Cette confrontation avec la façade de la cathédrale est un coup éloquent au début de l'album. La dernière image est en revanche un monument du présent : la gare de l'Est actuelle, alors appelée « l'Embarcadère de Strasbourg » (Cat. 44). En 1855, un cliché similaire de la gare de l'Est dans l'album photos souvenir du voyage en train de la reine Victoria et du prince Albert sur la nouvelle ligne Paris – Boulogne joue un premier rôle important dans la carrière de photographe de Baldus⁷. Ici aussi, l'observateur est directement confronté au bâtiment dont la vue n'est pas restituée en perspective. Les ombres indiquent que la lumière vient de l'Est, la direction de laquelle partent et arrivent les trains à cette gare. Ce regard au caractère confrontatif semble constitutif à la marque photographique de Baldus⁸ dans cet album aussi.

In anderen Fällen macht Baldus Konzessionen an die räumliche Darstellung, bleibt aber zurückhaltend, etwa bei der Fotografie der gegenüber des Louvre liegenden Gebäudekombination von St. Germain-l'Auxerrois und dem 1863 fertiggestellten Bezirksratshaus (Kat. 32) mit dem Muster, das unmittelbar vor der Aufnahme ein Wassersprenger auf dem sandigen Boden des Vorplatzes verursacht hat.

Das Gerüst am südlichen Kirchenschiff von Notre-Dame ist nicht der einzige Fall, in dem Baldus Baugerüste in seinen Aufnahmen weder wegretuschiert noch den Blickwinkel so anpasst, dass diese Provisorien nicht zu sehen wären. In der Aufnahme, die im Album den falschen Titel *St. Étienne du Mont* trägt, wird die Kirche St. Eustache in unmittelbarer Nähe des größten Marktes von Paris gezeigt (Kat. 40). Auf dem Platz vor ihr werden Gerüste und Kräne für den Bau der stählernen Markthallen von Victor Baltard aufgestellt. Das noch liegende trapezförmige Gerüst ist etwas kleiner, aber der Vorrichtung von Notre-Dame sehr ähnlich. Es soll mit Seilzügen aufgerichtet werden, die im Bild eine feine Lineatur über das Motiv legen. Die erste steinerne Markthalle erkennt man angeschnitten rechts im Bild, im Vordergrund sieht man die alten Marktbuden. Bald werden sie der neuen Stahlarchitektur weichen. Die Hallen von Paris dürfen als ein Inbild moderner Mythen gelten. Sie sind der Ort, wo die Nahrung, also die existenziellen Grundlagen für ein funktionierendes Zusammenleben gehandelt werden. Alle gesellschaftlichen Schichten kommen hier zusammen. Dichter wie Émile Zola und Jacques Prévert bieten sie nicht nur eine Kulisse, vielmehr stehen sie für das Wesen der modernen Gesellschaft mit all seinen großen Spannungen. Der mythologische Gehalt von St. Eustache und den Hallen liegt darin, dass sie nicht nur für sich stehen, als Bauwerk, als Gebäudekomplex, der im Entstehen begriffen ist. Vielmehr gelten sie als Ankündigung der Moderne, für Zukünftiges. Zola spricht von den Hallen als Maschine.⁹ Prévert schreibt über all die »kleinen Leute«, spricht über St. Eustache, den Schutzheiligen »dieser armen kleinen Mörder [...]«¹⁰. Émile Zola formuliert einen Vergleich der stählernen Architektur der Hallen mit der Kirche St. Eustache: »Das ist ein merkwürdiges Zusammentreffen« sagt er, dieses Stück der Kirche, eingerahmt von dieser gußeisernen Straße ... Das eine wird das andere vernichten, das Eisen wird den Stein töten und die Zeit ist nicht mehr fern [...]. Es ist dies eine Offenbarung – die moderne Kunst, der Realismus, der Naturalismus [...] das sind die Zentralhallen, ein stolzes Werk, das [...] nur eine schüchterne Offenbarung des zwanzigsten Jahrhunderts ist.«¹¹

⁹ Die Markthallen »wirkten wie eine moderne Maschine, die außerhalb aller Größenordnungen lag, wie eine Dampfmaschine, wie ein Dampfkessel, der zur Verdauung eines ganzen Volkes bestimmt war [...]«, s. Émile Zola, *Der Bauch von Paris*, (1873), Bergisch Gladbach 2000, S. 39. ¹⁰ Jacques Prévert, Romain Urhausen, *Die Hallen, der Bauch von Paris*, München 1963, n.p. ¹¹ Zola (1873), 2000, s.o., S. 294f. ¹² Daniel 1994, s.o., S. 56ff.

Die Saarbrücker Bilder von Baldus sind etwa zehn Jahre vor dem Erscheinen von Zolas Roman entstanden, und auch sie zeugen von dem bedeutenden Wandel im Stadtbild von Paris während der Regentschaft von Napoléon III. Die Baugerüste der beiden bereits erwähnten Motive, aber auch die an der Pont au Change mit dem Justizpalast (Kat. 26) zeugen davon. Die Place de l'Étoile um den Arc de Triomphe ist ebenfalls noch Baustelle (Kat. 19); zudem entstehen die vier Aufnahmen vom Louvre (Kat. 20–24) mit der Fertigstellung eines der größten Neubauprojekte in Paris.¹² Die vier Bilder des Saarbrücker Albums stehen in Verbindung mit dem umfangreichen Dokumentationsauftrag, den Baldus vom französischen Staat erhält. Es sind Bilder großer Veränderungen, die Baldus' Ruhm festigen.

Les prises de vues du Dôme des Invalides ou du Panthéon sont composées de manière similaire. Dans d'autres cas, Baldus fait des concessions sur la représentation spatiale, mais reste prudent, comme en ce qui concerne la photographie illustrant la combinaison de bâtiments de Saint-Germain l'Auxerrois et de la mairie d'arrondissement achevée en 1863 (Cat. 32) située en face du Louvre, avec le motif laissé par le système d'arrosage sur le sol sablonneux du parvis juste avant le passage du photographe.

La présence de l'échafaudage sur la nef sud de Notre-Dame n'est pas la seule fois où

⁸ M. Daniel a souligné ce langage figuratif en établissant une comparaison avec Le Gray et les frères Bisson. Cf. Daniel, 1994, voir plus haut, p. 62ff. ⁹ Les Halles « s'apparentaient à une machine moderne, hors de toute mesure, Daniel, 1994, voir plus haut, p. 62ff. ⁹ Les Halles « s'apparentaient à une machine moderne, hors de toute mesure, telle une machine à vapeur, une chaudière destinée à la digestion de tout un peuple [...] », cf. Émile Zola, *Der Bauch von Paris*, (1873), Bergisch Gladbach 2000, p. 39. ¹⁰ Jacques Prévert, Romain Urhausen, *Die Hallen, der Bauch von Paris*, München 1963, n.p. ¹¹ Zola (1873), 2000, p. 294f. ¹² Daniel 1994, voir plus haut, p. 56ff.

Baldus ne procède à aucune retouche ou ne modifie pas l'angle de vue afin que ces provisoires ne soient pas visibles. Sur la photographie qui porte le titre erroné *Saint-Etienne-du-Mont*, l'église Saint-Eustache est présentée à proximité immédiate du grand marché de Paris (Cat. 40). Sur la place devant l'église, des échafaudages et des grues sont mises en place pour la construction des halles en acier de Victor Baltard. L'échafaudage en forme de trapèze, qui n'a pas encore été érigé, est un peu plus petit mais très semblable à celui de Notre-Dame. Il devrait être monté à l'aide de treuils dont les câbles forment de fines lignes sur le motif. On distingue une partie du premier marché couvert en pierres à droite de l'image, et au premier plan, les anciens étals. Bientôt, ils laisseront la place à la nouvelle architecture d'acier. Les Halles de Paris sont un symbole des mythes modernes. C'est là que l'alimentation, c'est-à-dire le fondement existentiel de la cohabitation, se négocie. Toutes les couches sociales se rejoignent ici. Les Halles offrent non seulement une toile de fond aux poètes comme Émile Zola et Jacques Prévert, mais représentent aussi l'essence de la société moderne avec toutes ses tensions. Le contenu mythologique de Saint-Eustache et des Halles provient du fait qu'ils ne représentent pas seulement un ouvrage ou un complexe architectural en devenir. Ils évoquent plutôt la modernité, l'avenir. Zola compare les Halles à une machine⁹. Prévert écrit sur toutes ces « petites gens », parle de Saint Eustache, le saint patron « de ces pauvres petits assassins¹⁰ [...] ». Émile Zola formule une comparaison entre l'architecture d'acier des Halles et l'église Saint-Eustache : « C'est une étrange rencontre, dit-il, cette portion d'église encadrée par cette rue en fonte ... L'une anéantira l'autre, le fer tuera la pierre, et très bientôt [...]. Il y a là une révélation : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme [...] ce sont les Halles centrales, une œuvre hautaine, qui [...] n'est qu'une timide révélation du XX^e siècle¹¹. »

Les tirages de Baldus dans l'album de Sarrebruck ont été réalisés dix ans environ avant la parution du roman de Zola, et eux aussi attestent des remarquables transformations de l'image urbaine de Paris durant le règne de Napoléon III. Les échafaudages des deux motifs mentionnés ci-avant ainsi que ceux situés au Pont au Change avec le Palais de Justice (Cat. 26) en témoignent. Même la Place de l'Étoile autour de l'Arc de Triomphe est encore en chantier (Cat. 19), et ainsi sont présentées les quatre prises de vues du Louvre (Cat. 20–24) illustrant la réalisation de l'un des plus grands nouveaux projets de construction à Paris¹². Les quatre photographies de l'album de Sarrebruck sont liées à la vaste mission documentaire confiée à Baldus par l'État français. Ce sont des images de grandes transformations qui assoient la renommée de Baldus.



Kat. 15
Édouard Denis Baldus
Notre-dame de Paris
1859-1870 · Saarländmuseum -
Moderne Galerie, Saarbrücken



Kat. 69
Edith Buch-Duttlinger
Notre-Dame
1950-1956/2005
Saarländmuseum - Moderne
Galerie, Saarbrücken



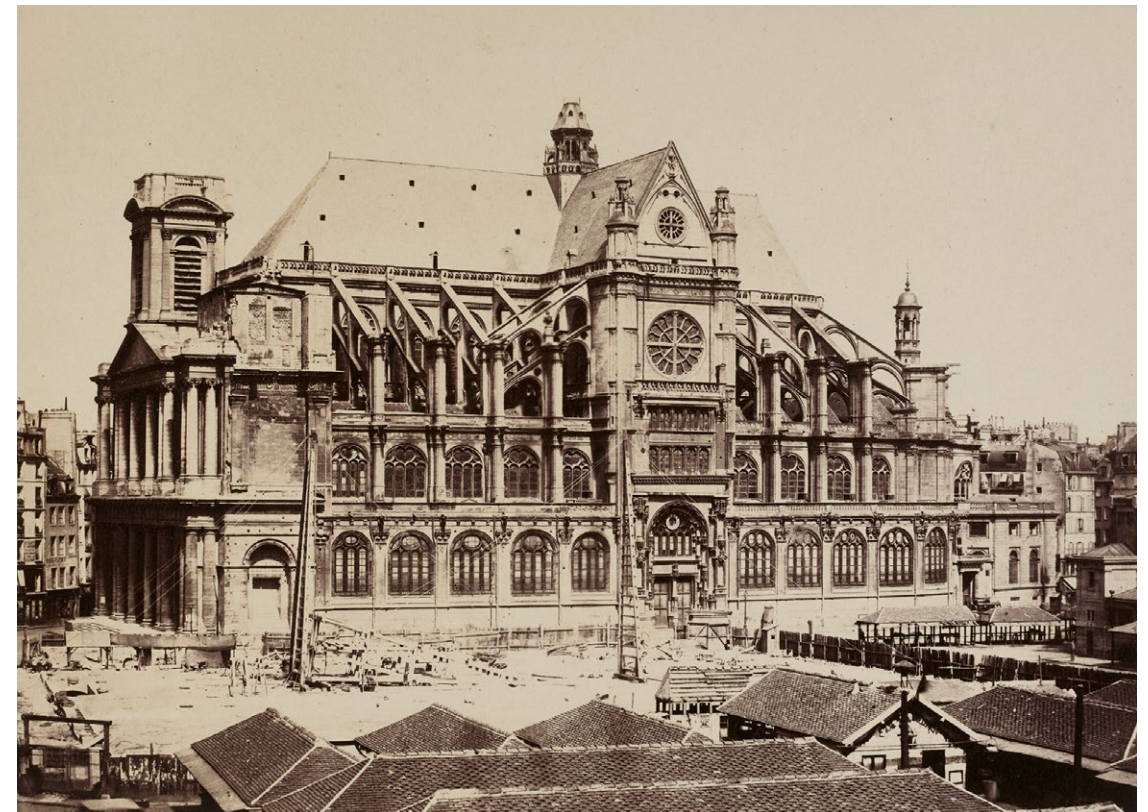
Kat. 180

Romain Urhausen

Die Hallen - Der Bauch von Paris, Saint-Eustache inmitten irdischer Genüsse

Les Halles - Le ventre de Paris, Saint-Eustache au milieu des plaisirs terrestres

1961 · Saarlandmuseum - Moderne Galerie, Saarbrücken



Kat. 40

Édouard Denis Baldus

*Saint-Eustache (fälschlich bezeichnet
décrit par erreur : Saint-Étienne-du-
Mont)* Saarlandmuseum - Moderne Galerie,
Saarbrücken



Gisèle Freund (1908–2000)

Nathalie Neumann

Eine Pariserin aus Berlin
Une Parisienne venue de Berlin

Als die junge Berliner Studentin Gisela Sophia Freund 1931 von Frankfurt nach Paris kam, wurden gleich zwei Mythen erweckt. Gisèle Freund eignete sich die visuelle Geschichte Frankreichs, d.h. der Metropole Paris, für ihre Doktorarbeit an, und sie verführte das *Paris* ihrer Zeit dank der Spiegelbilder seiner berühmtesten Protagonisten: Es entstand ein Pantheon jener in fotografierten Porträts. So die gängige Rezeption zur Fotografie Gisèle Freund, doch gibt es da nicht eine tiefere Ebene?

1 Aphorismen zur Fotografie von Gisèle Freund, in: Hans Joachim Neyer, Gisèle Freund, Berlin 1990, S. 5. **2** In diesem kurzen Essay werden nur die wichtigsten Publikationen von Gisèle Freund erwähnt, für die Sekundärliteratur in Deutschland: Enno Kaufhold, Das ganze Trara. Die Rezeption des Werkes von Gisèle Freund in Deutschland, in: Gisèle Freund – Fotografische Szenen und Porträts, hrsg. v. Janos Frecot und Gabriele Kostas, Berlin 2014, S. 53–58.

Gisèle Freund erzählte, dass sie Schriftstellerin werden wollte, in Frankreich im Exil allerdings ihre Sprache verloren hätte, weshalb sie Bildjournalistin wurde. Sicher ist, dass sie sich für die Geschichten der Menschen interessierte und selbst eine begabte Erzählerin war. Für sie war die Fotografie eine universelle Sprache und jedem zugänglich. Die Menschen einander näherzubringen, schien ihr eine der wertvollsten Aufgaben des Bildmediums.¹ Mit geschultem Blick und Menschenkenntnis übertrug sie neben soziologischen Kriterien ihre Kenntnis um Bildmechanismen auf ihre neue Heimat.² Die hier ausgewählten Fotografien geben einen Überblick über die Vielfalt ihres umfangreichen Œuvres.

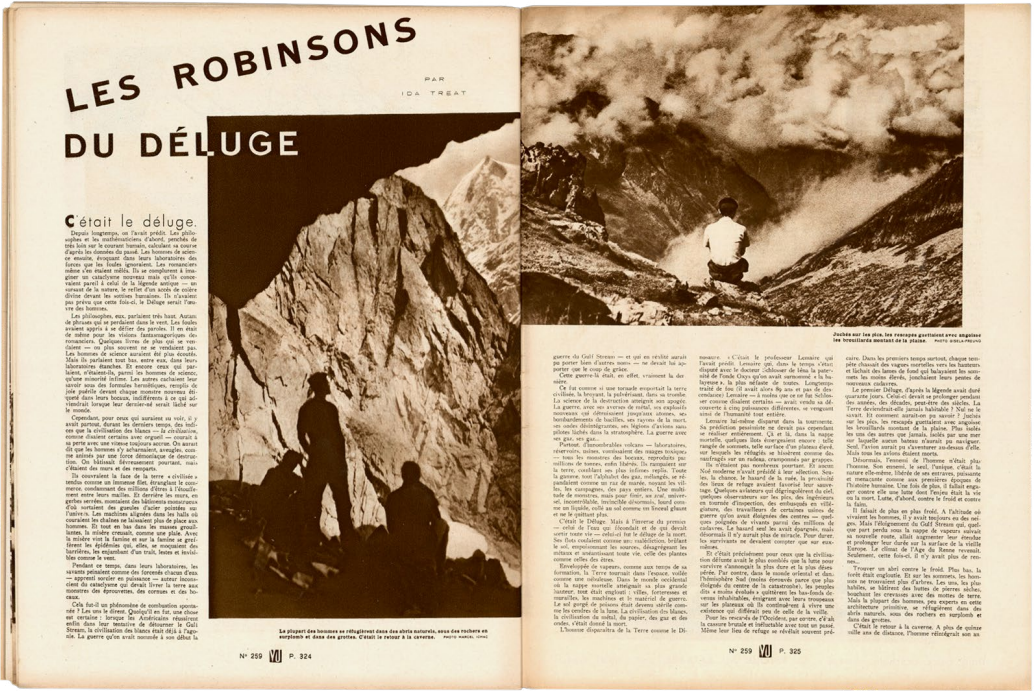


Abb. 1
Auf der rechten Seite eine
Fotografie von Gisèle Freund
Sur la page droite une photographie
de Gisèle Freund
VU Nr. 259, 1. März 1933

Jeune Berlinoise étudiante à Francfort, Gisela Sophia Freund rejoignit Paris en 1931 et y établit deux mythes à la fois. Gisèle Freund s'appropriä l'histoire visuelle de la France, c'est-à-dire de sa métropole, Paris, pour rédiger sa thèse de doctorat, et séduisit le *Paris* de son époque grâce aux portraits de ses protagonistes les plus réputés, créant un panthéon photographique de ces derniers. Ainsi est couramment évoquée la photographie Gisèle Freund, mais ne peut-on aller plus loin ?

Gisèle Freund racontait qu'elle souhaitait devenir écrivaine, mais que l'exil lui avait fait perdre sa langue et que c'était la raison pour laquelle elle était devenue photojournaliste. Ce qui est sûr, c'est qu'elle s'intéressait aux histoires de ses semblables, et qu'elle était elle-même une brillante narratrice. Pour elle, la photographie est une langue universelle accessible à tous. Le rapprochement des personnes lui semblait être l'une des tâches les plus précieuses remplies par la photographie¹. Par son regard averti et son savoir sur l'être humain, elle transposa, outre des critères sociaux, ses connaissances des mécanismes de l'image sur sa nouvelle patrie². Les photographies choisies ici offrent un aperçu de la grande diversité de son œuvre imposante.

1 Aphorismen zur Fotografie von Gisèle Freund, dans : Hans Joachim Neyer, Gisèle Freund, Berlin 1990, p. 5. **2** Dans ce bref essai, seules les publications les plus importantes de Gisèle Freund sont mentionnées, pour la littérature secondaire en Allemagne : Enno Kaufhold, Das ganze Trara. Die Rezeption des Werkes von Gisèle Freund in Deutschland, dans : Gisèle Freund – Fotografische Szenen und Porträts, édité par Janos Frecot et Gabriele Kostas, Berlin 2014, p. 53–58. **3** Gisèle Freund, Mangels guter Geschäfte, dans : Kölnische Illustrierte Zeitung, 16 mai 1931, p. 605. Wolfgang Schade publia en même temps Europäische Dokumente : historische Photos aus den Jahren 1840–1900, Stuttgart 1932. Indication fournie par Hans Joachim Neyer. **4** VU N° 259, 1^{er} mars 1933, p. 324, <https://collections.museeniece.com/fr/app/collection/7/author/9490/view> (4.10.2023).

Les goudronneurs (Cat. 92) de 1931 est l'une des quelques premières illustrations de ses clichés dans le genre de la photographie humaniste, faisant écho à la peinture impressionniste, comme les Raboteurs de parquet de Gustave Caillebotte et représentant une allusion claire aux Bitumiers d'Eugène Atget. Dans les vapeurs de goudron chaud, un jour d'automne pluvieux et brumeux à Paris, le profil des silhouettes des ouvriers se dessine nettement à contre-jour, dévoilant les différentes phases du travail effectué. En une seule photographie, Gisèle Freund capture ici plusieurs étapes de la pose du goudron. Outre les manifestations du 1^{er} mai à Francfort, Gisèle Freund avait déjà réalisé des reportages photographiques sur la Bibliothèque nationale de Paris et la Bourse de Paris qu'elle avait publiés en 1931 sous l'égide de son quasi beau-frère Wolfgang Schade³. *Sur un banc près de la Samaritaine* (Cat. 93) suggère à l'inverse le repos après le travail. Épuisés, un homme sur un côté du banc, et une femme assise au milieu, sont indolents, comme pris sous une cloche invisible, indifférents au bruit du trafic près du Pont-Neuf. En 1933, deux de ses photographies de paysage prises lors d'une randonnée dans les Pyrénées parurent sous son nom allemand, Gisela Freund, afin d'illustrer l'article à motivation politique de l'Américaine Ida Treat (1889–1978) sur le thème du déluge, pour le magazine VU (Ill. 1). Rappelant la peinture romantique, la photographie de Gisèle Freund montre son compagnon de randonnée, Horst, de dos, contemplant depuis une arête les pics escarpés des montagnes, tandis que la légende de la photo le décrit comme un rescapé des eaux⁴. La photo d'une promenade devient photo de presse dont le contenu d'origine est détourné pour le texte et renchéri d'une valeur symbolique. En mai 1933, Gisèle Freund dut fuir la persécution nazie et quitter précipitamment Francfort-sur-le-Main pour s'installer à Paris. Élevée dans le quartier de Schöneberg à Berlin et issue de la bourgeoisie judéo-allemande, Gisèle Freund était cultivée, très intelligente et avisée. Elle savait parler beaucoup sans dévoiler absolu-

Straßenarbeiter (Kat. 92) von 1931 ist eines der wenigen frühen Beispiele ihrer Bilder im Stil der humanistischen Fotografie mit Anklängen an die impressionistische Malerei, etwa Gustave Caillebottes Parkettabzieher und mit deutlichem Bezug zu Eugène Atgets Asphaltierern. Im Dampf des heißen Teers an einem regnerisch-vernebelten Herbsttag in Paris zeichnen sich im Gegenlicht scharf profiliert die Silhouetten der Arbeiter in den verschiedenen Phasen des Arbeitsvorgangs ab. In einer einzigen Fotografie fing Gisèle Freund hier den mehrteiligen Arbeitsprozess des Teerauftrags ein.

Neben den Demonstrationen zum 1. Mai in Frankfurt hatte Gisèle Freund 1931 bereits eine Reportage zur Pariser Nationalbibliothek sowie zur Börse in Paris fotografiert und unter der Ägide ihres Beinahe-Schwagers Wolfgang Schade publiziert.³ *Auf einer Bank neben der Samaritaine* (Kat. 93) wirkt wie das Antepodium, das Ruhen nach der Arbeit. Erschöpft versinken ein Mann auf der einen Seite der Bank und eine Frau in der Mitte der Bank in sich wie unter einer unsichtbaren Glocke, ungestört vom Straßenlärm vor der Brücke Pont-Neuf. 1933 erschienen unter ihrem deutschen Namen Gisela Freund zwei ihrer Landschaftsfotos, die auf einer Wanderung in den Pyrenäen entstanden waren, um den politisch motivierten Artikel zur Sintflut (déluge) der Amerikanerin Ida Treat (1889–1978) für die Zeitschrift *VU* zu illustrieren (Abb. 1). In Anspielung an die romantische Malerei zeigt Gisèle Freunds Foto ihren Begleiter Horst von hinten, wie er von einem Grat die zerklüfteten Zacken der Berge betrachtet, während die Bildlegende ihn als aus den Fluten Geretteten bezeichnet.⁴ Das touristische Foto wird zum Pressebild, dessen ursprünglicher Gehalt für den Text verfremdet und symbolisch aufgewertet wird. Im Mai 1933 musste Gisèle Freund vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten fluchtartig Frankfurt am Main verlassen und zog ganz nach Paris. Dank ihres deutsch-jüdischen und bürgerlichen Elternhauses in Berlin-Schöneberg war Gisèle Freund kultiviert, zudem hochintelligent und nicht zuletzt klug. Sie verstand es, viel zu reden, ohne alles zu sagen. Das Wesentliche hat sie mitunter nicht eigentlich benannt. Außerdem war sie eine passionierte Schachspielerin. Dazu gehört es, Strategien zu entwickeln, Standpunkte erst dann zu vertreten, wenn man sich nicht angreifbar macht. Diese Regeln halfen ihr auch als Schutz bei ihrer Tätigkeit für die antifaschistische Widerstandsbewegung in Frankfurt am Main. Doch begleiteten diese Grundregeln auch ihr Leben in Paris, wo die Nationalsozialisten schon längst angekommen waren. Über die offiziellen Institutionen wie Botschaft und Konsulate, Studierendenaustausch, Ausstellungen und Delegationen versuchten sie, das kulturelle Leben der Stadt zu unterwandern und zu kontrollieren. Von den inoffiziellen Strukturen und Praktiken ganz zu schweigen, die sich in Form von Geheimdiensten, mit Bestechungen und Observierung von Emigranten Kenntnis der verschiedenen antifaschistischen Gruppierungen verschafften. Dies mag erklären, warum sich Gisèle Freund in Frankreich keiner Struktur für Fotografen oder Bildjournalisten anschloss: Sie war weder ein Mitglied der AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, eine Untergruppe der Kommunistischen Partei Frankreichs, der PCF) noch Parteimitglied. Sie arbeitete für keine der linken Zeitungen wie *Regards* oder *Humanité*, sondern lieferte Reportagen und Fotos für die neuen bebilderten Kulturzeitschriften *VU* und später *Life*.⁵

³ Gisèle Freund, Mangel guter Geschäfte, in: *Kölnische Illustrierte Zeitung*, 16.5.1931, S. 605. Wolfgang Schade publizierte zeitgleich *Europäische Dokumente: historische Photos aus den Jahren 1840–1900*, Stuttgart 1932. Hinweis von Hans Joachim Neyer. ⁴ *VU* Nr. 259, 1. März 1933, S. 324, <https://collections.museeniepce.com/fr/app/collection/7/author/9490/view> (4.10.2023). ⁵ Gisèle Freund schreibt: »Als Lucien Vogel 1954 stirbt [...], fotografiert Henri Luce [...] an dessen Familie: »Ohne Vu, hätte Life nicht das Licht der Welt erblickt«, Gisèle Freund, *Photographie et société*, Points Essais, Seuil 1974, S. 123.

ment tout. Manchmal, sie ne mentionnait pas l'essentiel. En outre, le jeu d'échecs la passionnait, un jeu où des stratégies sont élaborées, où des points de vue ne sont révélés qu'en veillant à ne pas devenir vulnérable. Ces règles l'aidèrent également à se protéger lorsqu'elle participa au mouvement de résistance antifasciste à Francfort-sur-le-Main. Et ces règles fondamentales l'accompagnèrent aussi à Paris, où les nazis étaient arrivés depuis longtemps. Ceux-ci essayaient de s'infiltrer et de contrôler la vie culturelle de la ville par le biais des institutions officielles telles que les ambassades et les consulats, par les échanges universitaires, les expositions et les délégations. Sans oublier les structures et pratiques officieuses qui, sous forme de services secrets, de pots-de-vin et par l'observation d'émigrés, parvenaient à mettre à jour les différents groupes antifascistes. Cela pourrait expliquer la raison pour laquelle Gisèle Freund ne rejoignit jamais le moindre regroupement de photographes ou photojournalistes en France : elle ne fut ni membre de l'AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, sous-groupe du parti communiste français ou PCF) ni membre de parti. Elle ne travailla pour aucun des journaux de gauche tels que *Regards* ou *l'Humanité*, mais fournit des reportages et des photos pour les nouveaux magazines culturels illustrés *VU*, puis ultérieurement, *Life*.⁵ Avec une grande discipline, elle se consacra d'abord en 1933 à sa thèse de doctorat intitulée *La Photographie en France au XIX^e siècle*, qui parut d'abord en français en 1936, puis seulement en 1968 en allemand. Son intention d'expliquer l'avènement de la photographie de portrait selon une perspective matérialiste est perçue comme un jalon important de l'histoire de la photographie.

⁵ Gisèle Freund écrit : « Lorsque Lucien Vogel meurt en 1954 [...], Henri Luce photographie [...] à sa famille : « Sans Vu, Life n'aurait jamais vu le jour », Gisèle Freund, *Photographie et société*, Points Essais, Seuil 1974, p. 123. ⁶ Siegfried Kracauer : *Die Photographie* (1927), *Das fotografierte Berlin* (1932), *Notizen zur Porträtfotografie* (1933). ⁷ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, en trois parties dans : *Die Literarische Welt*, les 18 et 25 septembre, ainsi que le 2 octobre 1931. ⁸ Adrienne Monnier, *Un portrait de Walter Benjamin*, dans : *Écrits français*, p. 460–463 (publication française en 1991), all. 1972, Walter Benjamin, *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1972.

Durant cette phase, Gisèle Freund s'intéressait de près non seulement aux manuels pratiques sur la photographie mais aussi aux écrits de ses contemporains comme Siegfried Kracauer (1889–1966)⁶ et son ami de bibliothèque Walter Benjamin (1892–1940)⁷. L'écrivain et philosophe judéo-allemand avait, comme Gisèle Freund, fui Berlin, et il a marqué la pensée et le réseau de relations de sa jeune collègue. Gisèle Freund, qui avait percé les mécanismes du marché pour son travail de photojournaliste et son statut de sociologue dans le domaine de la photographie, et qui savait en profiter, répondait aux attentes de son époque et se démarquait clairement de Walter Benjamin en matière de contenu en tant que « self-made woman ». La nouveauté tient peut-être du fait qu'elle le fait en tant que femme. Comment s'est créé le mythe ? Un hasard l'aurait menée en 1933 à la librairie d'Adrienne Monnier (1892–1955) au 18, rue de l'Odéon, qui devint vite son point d'attache et qui, en même temps, est considéré comme le cœur de l'avant-garde de la gauche dans le Paris international. Parallèlement, Walter Benjamin connaissait la dynamique Adrienne Monnier depuis déjà 1930 ; il avait traduit ses textes, les avait publiés en Allemagne et profitait de son vaste soutien lorsqu'il traduisait des philosophes français⁸. Outre Monnier, Gisèle Freund fit également la connaissance de l'Américaine Sylvia Beach (1887–1962), qui fréquentait, non loin de sa librairie de langue anglaise, l'atelier de photographie (1926–1929) de Bérénice Abbott (1898–1991), mais dont le travail ne laissa point de trace chez Gisèle Freund. Gisèle Freund resta fidèle à son mythe de photographe amatrice, en particulier suite



Kat. 94

Gisèle Freund

*Boris Pasternak und Isaak Babel
während des Schriftsteller-
Kongresses zur Verteidigung der
Kultur* Boris Pasternak et Isaak

*Babel pendant le congrès pour
la défense de la culture* · Paris

1935/1991 · Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Paris



Kat. 99

Gisèle Freund

Die Obdachlosen vom Beaubourg

Les Clochards de Beaubourg

1956/1991 · Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Paris



Kat. 72

Henri Cartier-Bresson

Alberto Giacometti rue d'Alesia

1961 · Saarländmuseum –
Moderne Galerie, Saarbrücken



Kat. 100

Gisèle Freund

Alberto Giacometti · Paris
1964/1991 · Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Paris



Kat. 103
 Germaine Krull
*ohne Titel (Colette) sans
 titre (Colette)* · 1927-1934
 Museum Folkwang Essen



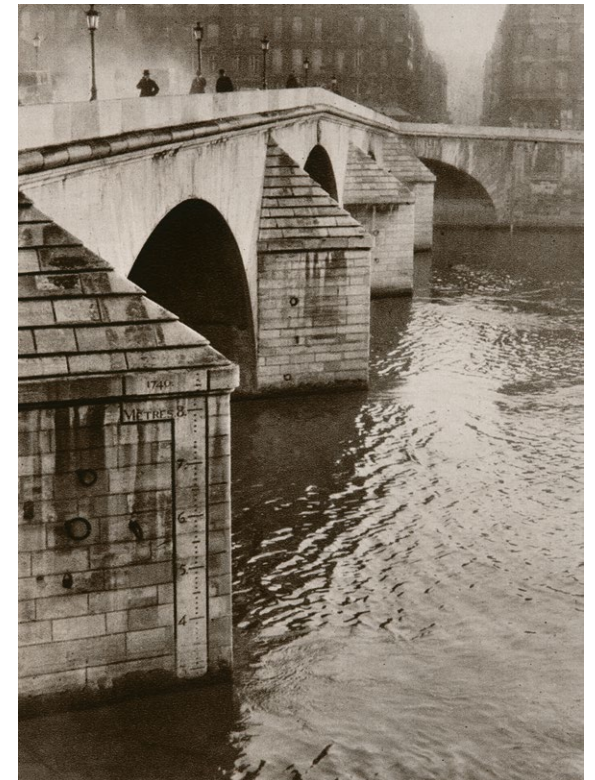
Kat. 146
 Otto Steinert
Bildnis Claude 2
Portrait Claude 2
 1952 · Saarländermuseum -
 Moderne Galerie, Saarbrücken



Kat. 136
 Otto Steinert
Appell · 1950
 Saarlandmuseum - Moderne
 Galerie, Saarbrücken



Kat. 132
 Otto Steinert
Ohne Titel (Pont-Neuf)
Sans titre (Pont-Neuf)
 1949 · Museum Folkwang Essen



Kat. 104
 Germaine Krull
Pont Royal
 in dans Germaine Krull,
 100 × Paris, Berlin 1929

200 Blicke auf Paris aus 100 Jahren. Die Blütezeit der Fotografie trifft auf den Mythos der Stadt des Lichts. Paris ist einer der entscheidendsten Orte für die Geschichte der Fotografie. Viele der bedeutendsten Fotografinnen und Fotografen sind mit Bildern aus Paris berühmt geworden. Die Motive haben den Mythos der modernen Metropole formuliert. Unser heutiger Blick richtet sich auf das, was wir aufgrund dieser Bilder erwarten.

Eugène Atget, Bary, Édouard Baldus, Herbert Bayer, Numa Blanc, Monika von Boch, Harald Boockmann, Brassai, Edith Buch-Duttlinger, Henri Cartier-Bresson, Adolphe Eugène Disdéri, Robert Doisneau, Gisèle Freund, André Kertész, Germaine Krull, Joachim Lischke, Madame d'Ora, Daniel Masclet, Charles Marville, Pierre Petit, Mayer & Pierson, Nadar, Man Ray, Charles Reutlinger, Otto Steinert, Christer Strömholm, Romain Urhausen, Sabine Weiss und viele andere mehr...



200 regards sur Paris en 100 ans. L'âge d'or de la photographie rencontre le mythe de la Ville Lumière. Paris est l'un des lieux les plus décisifs pour l'histoire de la photographie. Nombreux sont les grands photographes devenus célèbres grâce à des images de Paris. Ces motifs ont formulé le mythe de la métropole moderne. Notre regard actuel se porte sur ce que nous attendons de ces images.

Eugène Atget, Bary, Édouard Baldus, Herbert Bayer, Numa Blanc, Monika von Boch, Harald Boockmann, Brassai, Edith Buch-Duttlinger, Henri Cartier-Bresson, Adolphe Eugène Disdéri, Robert Doisneau, Gisèle Freund, André Kertész, Germaine Krull, Joachim Lischke, Madame d'Ora, Daniel Masclet, Charles Marville, Pierre Petit, Mayer & Pierson, Nadar, Man Ray, Charles Reutlinger, Otto Steinert, Christer Strömholm, Romain Urhausen, Sabine Weiss et bien d'autres encore...

SANDSTEIN

