



Paris 1930

FOTOGRAFIE DER AVANTGARDE



Paris 1930

FOTOGRAFIE DER AVANTGARDE

Herausgegeben von

Frédéric Bußmann und Philipp Freytag

KUNST
SAMMLUNGEN
CHEMNITZ

Kunstsammlungen am Theaterplatz

SANDSTEIN

Inhalt

5	Frédéric Bußmann Vorwort
9	Philipp Freytag Paris 1930 Fotografie und Avantgarde
27	Kat. 1–3
33	Ulrike Blumenthal Neues Sehen im Atelier Brassaïs Fotografien von Picassos Schaffensort in der Zeitschrift <i>Minotaure</i>
43	Kat. 4–26
67	Christian Joschke Sozialfotografie und die Tradition des Realismus im Paris der 1930er Jahre
77	Kat. 27–49
99	Joanna Straczowski In den Dunkelkammern von Paris Von Geister- und Geisteserscheinungen in der abstrakten Fotografie der années folles
107	Kat. 50–76
137	Biografien
141	Verzeichnis der ausgestellten Werke
147	Literatur
151	Bildnachweis
152	Impressum

Vorwort

Wohl keine Stadt in Europa hat im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine größere Anziehungskraft auf Künstler und Intellektuelle ausgeübt als Paris. So sprach Walter Benjamin im ersten Teil seines unvollendet gebliebenen Passagen-Werks von Paris als der »Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«.¹ Nach ersten längeren Aufenthalten in den Jahren 1926 und 1927 bot ihm die Stadt ab 1933 bis zu seinem Freitod 1940 in Portbou Zuflucht vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten. 1935 verfasste Benjamin in Paris seine vielleicht populärste Schrift über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In diesem Essay untersuchte er das Verhältnis eines Kunstwerks zu fotografischen Abbildern, die seit der Entwicklung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich den bis dahin bildgebenden Medien den Rang abgelaufen hatten. Den allgemeinen Widerstreit von Aura und Original mit reproduktiven Techniken in der Kunst themisierte er bereits 1931 in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* – hier allerdings ganz konkret bezogen auf Eugène Atget, den Pariser Fotografen der Jahrhundertwende schlechthin, der von Man Ray und anderen als Ahnherr ihrer künstlerischen Fotografie auserkoren wurde, und seine vermeintlichen Nachfolger: »Er leitet die Befreiung des Objekts von der Aura ein, die das unbezweifelbarste Verdienst der jüngsten Photographenschule ist« – eine »Photographenschule«, der Benjamin neben August Sander und Karl Blossfeldt unter anderem auch Germaine Krull, eine der Protagonistinnen unserer Ausstellung, zurechnet.²

Viele der Fotografinnen und Fotografen in Paris um 1930 teilten mit Walter Benjamin das Schicksal des Exils. Unter diesen Exilanten, aber auch unter den freiwilligen Migranten finden wir viele der bekanntesten Namen der Zeit wie Brassaï, André Kertész, Florence Henri, Germaine Krull oder auch Man Ray. Fotografie war eine junge, wenig akademische und damit auch weniger vorbelastete Kunstform, die für Frauen zugänglicher war als etwa die Malerei, und in der sich viele von ihnen gegenüber den Männern behaupten konnten.

Die Stadt Paris, die zusammen mit London bis zum Zweiten Weltkrieg als Inbegriff des kosmopolitischen, freizügigen Lebens und als kulturelles Zentrum der westlichen Welt galt, zog Künstler und Fotografen an, die oft den künstlerischen Avantgarden der Zeit nahestanden. Wie Philipp Freytag in seinem Aufsatz ausführt, bewegten sich einige von ihnen im Umkreis der Surrealisten. Andere wirkten an einer Revolutionierung des fotografischen Blicks mit, die unter dem Begriff des Neuen Sehens in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Wieder andere fühlten sich der Fotografie der Neuen Sachlichkeit verpflichtet, die zeitgleich mit Entwicklungen in der Malerei oder dem Neuen Bauen in der Architektur auch im Bereich der Fotografie durch eine ausgeprägte Nüchternheit und Klarheit gekennzeichnet war – in Abwendung etwa zur piktorialistischen

¹ Benjamin 1991, S. 45
² Benjamin 1994, S. 57

Paris 1930

Fotografie und Avantgarde



Abb.1
Eugène Atget,
Geschäft für Herren-
bekleidung, Avenue
des Gobelins, 1925

Fotografien wie Germaine Krulls Fragmente des Eiffelturms (Kat. 49) oder ihre zahllosen Schnappschüsse aus den Straßen der Stadt (Kat. 47), Brassaïs Ansichten des nächtlichen Paris (Kat. 38, 39), seine *Images primitives* (Kat. 44, 45) oder auch Alfred Eisenstaedts Serie über die sogenannten Apachen von Les Halles (Kat. 28–30) zeigen ein anderes, wenn man so will, ein modernes Paris abseits der bekannten, geradezu emblematischen Orte wie Montmartre, den Gärten und den großen Boulevards. Über Veröffentlichungen in Illustrierten, Fotobüchern und Ausstellungskatalogen haben sie unser Bild vom Paris der Zwischenkriegszeit entscheidend geprägt, sind gleichsam zu historischen Dokumenten geworden. Mindestens ebenso sehr, wie sie das Bild dieses Ortes zu jener Zeit bezeugen, repräsentieren sie aber auch bestimmte wegweisende Kapitel der Fotgeschichte: das Neue Sehen (Krull), den Surrealismus (Brassaï) und die sozialdokumentarische Reportagefotografie (Eisenstaedt). In der Ausstellung *Paris 1930. Fotografie der Avantgarde* geht es, wie auch im vorliegenden Essay, nicht in erster Linie um das fotografische Bild der französischen Hauptstadt in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen. Der Fokus liegt vielmehr auf Paris als exemplarischem Ort der Fotografie dieser Jahre, an dem sich die Entwicklung des Mediums am Schnittpunkt zwischen angewandten und künstlerischen Gebrauchsweisen beispielhaft nachvollziehen lässt. So gilt es, die unterschiedlichen visuellen Kulturen der 1920er und 1930er Jahre in ihrer Koexistenz und wechselseitigen Beeinflussung zu zeigen.

Die Situation in Paris um 1930 ist in vielerlei Hinsicht mit der in anderen europäischen und nordamerikanischen Großstädten vergleichbar. Schließlich sind Fotografien bereits seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts industriell gefertigte, global vertriebene Waren. Das betrifft die Technik, die wechselnde Konjunktur bestimmter Sujets und Bildsprachen sowie den Vertrieb der Bilder, sei es über fotografische Fachzeitschriften, Industriemessen wie die regelmäßigen Weltausstellungen, fotografische Salons oder auch zunehmend Tageszeitungen und Illustrierte. Ob Paris, Berlin, Budapest oder New York: Überall werden die gleichen Bildaufgaben mit der gleichen Technik in der gleichen Bildsprache fotografiert und den Betrachtern über die gleichen Kanäle vermittelt.¹ Die bestimmenden Faktoren der Fotografie der Zwischenkriegszeit sind hinlänglich bekannt: Auf fototechnischer Seite sind dies etwa die Entwicklung der Kleinbildkamera und lichtstärkerer Objektive. Hinzu kommen Fortschritte auf den Gebieten der Atelierausstattung, insbesondere der Lichttechnik, und der Vervielfältigung fotografischer Bilder in Zeitschriften und Büchern. Zeitgleich entstehen neue Gebrauchsweisen des Mediums wie die Reklame- und die Modefotografie sowie das weite Feld der Pressefotografie und der Fotoreportage. Die technischen Innovationen begünstigen das Aufkommen neuer Sujets und Bildsprachen wie der um 1930 allgegenwärtigen Nachtfotografie. Gleichermaßen gilt für das Ausdrucksmittel des Bildessays, in dem die Fotografie

seriell gedacht und mit dem geschriebenen Wort kombiniert wird. Vor allem aber ermöglicht die Kleinbildkamera ein sehr viel mobileres und spontaneres Fotografieren, das – auch unter dem Einfluss des jungen Mediums Film – in den kühnen, häufig wechselnden Perspektiven und teils extremen Nahaufnahmen und Anschnitten des Neuen Sehens mündet.

Ein weiteres Charakteristikum dieser Jahre ist die zunehmende Professionalisierung und Normierung der Fotografie. Die Gründung zusehends spezialisierter Ausbildungsstätten wie Gertrude Fehrs privater Fotoschule *Publiphot* (1934–1939) sowie von Pressebild- und Werbeagenturen und die Einrichtung von Bildredaktionen führen zu einem immer reflektierteren Umgang mit der Fotografie, ihren bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten und den Mitteln der Präsentation und Distribution. In dieser Hinsicht wirkt außerdem die aufkommende Beschäftigung mit der Geschichte der Fotografie, und zwar sowohl in der einsetzenden Fotogeschichtsschreibung als auch in der angewandten Kanonbildung durch den Aufbau privater und institutioneller Sammlungen. Kurzum: Die Ubiquität des Mediums im Alltagsleben der Menschen und seine vielfältigen Erscheinungsformen, sei es in der Reklame, den Illustrierten oder in der professionellen Porträt- und der privaten Knipserfotografie, sind bezeichnend für diese Jahre und bedingen nicht zuletzt auch eine zunehmende Professionalisierung seitens der Rezipienten. Nicht weniger prägend ist die zuvor ungekannte Einbindung des Mediums in die bildende Kunst, insbesondere in die Praktiken der Avantgarden: sei es als Mittel zur Dokumentation performativer Ausdrucksformen, von Objekten oder Ausstellungen, sei es als Rohstoff für Collagen oder als zunehmend eigenständige Gattung. Entsprechend hoch ist der Anteil an bildenden Künstlern, insbesondere Malern, die sich in diesen Jahren oft nur vorübergehend der Fotografie bedienten, darunter Florence Henri, Raoul Ubac, Michel Seuphor und letztlich auch Man Ray. Quentin Bajac fasste die Entwicklungen dieser Jahre in der Formulierung zusammen, die Fotografie habe seinerzeit erstmals ihr vollständiges künstlerisches Potenzial entdeckt.² Er paraphrasiert damit einen geradezu topischen Gedanken der Zeit, wie er sich beispielhaft in Waldemar Georges (eigtl. Jerzy Waldemar Jarociński) Diktum vom Beginn eines fotografischen Bewusstseins (»l'avènement de la conscience photographique«) ausdrückt.³ Das betrifft die Vielfalt ihrer Anwendungen, deren Professionalisierung, aber eben auch ihren Einsatz als Ausdrucksmittel der bildenden Kunst, verbunden mit einer Diversifizierung der Bildsprachen.

Paris 1930

Das fotografische Feld in Paris um 1930 unterscheidet sich wie erwähnt nicht grundsätzlich von dem anderer europäischer und nordamerikanischer Metropolen, jedoch durchaus in bedeutsamen Nuancen. Insofern gilt es zu klären, worin die Unterschiede liegen und inwiefern man von einem *Genius loci et temporis* sprechen kann. Besonders prägend war jedenfalls der Einfluss der Avantgarden, vor allem des Surrealismus und seiner Zeitschriften, die einen engen Austausch zwischen Fotografen und bildenden Künstlern ermöglichen. Hinzu kamen die großen Illustrierten wie *Vu*, *L'Art vivant* oder *Jazz* mit ihren Herausgebern Lucien Vogel, Florent Fels und Carlo Rim und den Publizisten Pierre MacOrlan oder dem bereits angesprochenen Waldemar George. Parallel wurden erste Fotoagenturen gegründet. 1928 fand im Treppenhaus der Comédie des Champs-Elysées der sogenannte *Salon de l'escalier* (eigentlich *Premier Salon indépendant de la photographie*) statt, organisiert von Lucien Vogel (dem Herausgeber von *Vu*), Florent Fels (Chefredakteur von *L'Art vivant*), Georges Charensol (Kunstkritiker von *L'Art vivant*) sowie René Clair und Jean Prévost. Gezeigt wurden neben historischen Fotografien von Nadar und Eugène Atget überwiegend zeitgenössische Arbeiten von Berenice Abbott, André Kertész, Madame d'Ora, George Hoyningen-Huene, Germaine Krull-Ivens, Man Ray, Paul Outerbridge und Laure Albin-Guillot.

Wie etwa in Berlin ist die Fotografie der 1920er und 1930er Jahre auch in Paris vom Wirken zahlreicher Frauen geprägt, allen voran Fotografinnen wie Germaine Krull, Florence Henri und Berenice Abbott, aber ebenso Gertrude Fehr, die 1934 in der französischen Hauptstadt ihre Fotoschule *Publiphot* gründete (und bis zu ihrer Emigration in die Schweiz 1939 leitete), an der unter anderem Johanna Auscher studierte. Gleiches gilt für Marie Eisner, 1934 neben Pierre Boucher und René Zuber Mitbegründerin der Agentur *Alliance Photo* (sowie später von *Magnum*) und Gisèle Freund als einer der ersten Fotohistorikerinnen. Bereits die wenigen hier angedeuteten Lebensläufe lassen es erkennen: Die Geschichte der französischen Fotografie zwischen den Kriegen wäre ohne den Einfluss ausländischer Fotografinnen und Fotografen, vornehmlich aus Mittel- und Osteuropa und den USA, eine andere gewesen. Schon vor 1933 war Paris aufgrund der relativ stabilen wirtschaftlichen Verhältnisse und eines liberalen kulturellen Klimas das Ziel vieler Emigrantinnen und Emigranten, vor allem aus Ungarn.⁴ Menschen wie Man Ray, Germaine Krull, André Kertész oder Brassai brachten, abgesehen von ihrer persönlichen Kreativität und Schaffenskraft, die sich in bemerkenswerten Werken niedergeschlagen hat, auch bestimmte Traditionen und Innovationen aus ihren Heimatländern mit. Man denke nur an die Entwicklungen im Bereich des Fotojournalismus in



Kat.1 / Eugène Atget
Au Petit Dunkerque, 3 quai Conti, 1898/1900



Kat.2 / Else Thalemann
Eiffelturm, um 1930



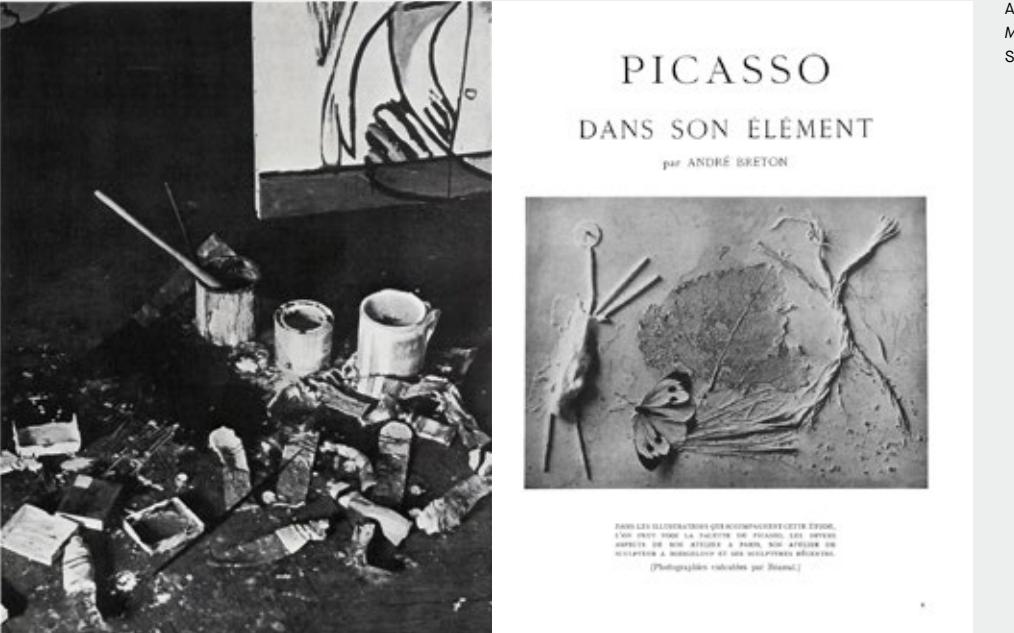
Neues Sehen im Atelier Brassaïs Fotografien von Picassos Schaffensort in der Zeitschrift *Minotaure*

Der aus Siebenbürgen stammende Fotograf Brassaï, der im Dezember 1932 mit der Veröffentlichung seiner Pariser Nachtfotografien unter dem Titel *Paris de Nuit* für Begeisterung sorgte, erhielt zur gleichen Zeit einen außergewöhnlichen Auftrag, der ihn mitten in das Herz der Pariser Kunstwelt beförderte. Für die erste Ausgabe der neu gegründeten Kunstschrift *Minotaure* im Juni 1933 wurde er von den Herausgebern Albert Skira und Tériade (eigtl. Stratis Eleftheriadis) damit betraut, die neuesten, seinerzeit noch unbekannten plastischen Arbeiten von Pablo Picasso zu fotografieren. Picasso, der wenige Monate zuvor seine erste Retrospektive in der Galerie Georges Petit ausgerichtet hatte, wurde in diesem Heft ein prominenter Platz zugewiesen. Er gestaltete das Titelbild, außerdem wurden Grafiken aus der *Suite Vollard* und zwei Serien von Zeichnungen reproduziert. Den Mittelpunkt bilden jedoch Brassaïs 41 Aufnahmen aus dem Atelier des Künstlers in der Rue la Boétie und der Bildhauerwerkstatt in Boisgeloup.¹ Sie werden begleitet von einem Text von André Breton und sind in unterschiedlichen Größen und Anordnungen auf elf Doppelseiten arrangiert.² Die Fotografien binden das Atelier nicht nur maßgeblich an Picassos Werk, jenes ist von da an auch unwiderruflich mit der Person des Künstlers verknüpft. Die künstlerische Bildsprache der Aufnahmen, die gestaltend über das Abbildhafte hinausgeht, und ihre neuartige Präsentation kennzeichnen die Ausdrucksformen, medialen Wechselbeziehungen und Wirkungsfelder des Neuen Sehens in Frankreich und sind das Ergebnis einer spezifischen Konstellation an Akteurinnen und Akteuren in Paris um 1930. Sie markieren in der Geschichte fotografischer Atelierrepräsentationen einen entscheidenden Moment, der aus den soziokulturellen, politischen, ästhetischen und medien-technischen Bedingungen der Zwischenkriegszeit resultiert und untrennbar mit der französischen Hauptstadt und ihrem künstlerischen Milieu verbunden ist.³

Une revue constamment actuelle

Die Gründung des *Minotaure* stellte für seine beiden Editoren eine besondere Gelegenheit dar. Der Schweizer Albert Skira hatte bereits zwei aufwendig gestaltete und hochwertig gedruckte Künstlerbücher herausgegeben und wagte sich nun an eine periodisch erscheinende Publikation heran, für die er sogar einen eigenen Verlag gründete und mit der er sich dauerhaft als Verleger etablieren wollte.⁴ Dabei setzte *Minotaure* ähnlich wie die von 1929 bis 1931 erschienene Zeitschrift *Documents* auf eine breite Themen- und Autorenwahl und kombinierte »Bildende Kunst, Poesie, Musik, Architektur, Ethnografie und Mythologie, Schauspiel, psychoanalytische Studien und Beobachtungen«.⁵ Sie gab außerdem den Surrealisten um André Breton eine neue Plattform, nachdem im Mai 1933 die letzte Nummer von *Le Surréalisme au service de*

Abb.1
Minotaure, Heft 1 (Juni 1933),
S.8 (Fotografie: Brassaï)



ure, Heft 1 (Juni 1933),
(Fotografien: Brassai)



o.3
otaure, Heft 1 (Juni 1933),
2/13 (Fotografien: Brassai)

la révolution erschienen war. Mit ihrer luxuriösen Aufmachung und den assoziativen Bild-Text-Bezügen übertraf *Minotaure* zugleich die thematisch weniger breiten *Cahiers d'art* von Christian Zervos, die bis dahin wohl die am anspruchsvollsten gestaltete Kunstzeitschrift waren.⁶ *Minotaure* besaß ein Format etwas größer als A4, war prächtig illustriert, hatte ein farbiges Titelbild, das jeweils durch einen prominenten Künstler gestaltet wurde, und war auf hochwertigem Papier gedruckt. Die Technik der Heliogravüre erlaubte die qualitätvolle Reproduktion von Fotografien in Halbtönen, die Ende der 1920er Jahre von Zeitschriften wie *Vu* oder *Arts et métiers graphiques* vermehrt eingesetzt wurde.⁷

Der aus Griechenland stammende Tériade wiederum hatte bis vor Kurzem für die *Cahiers d'art* geschrieben und schon 1928 in der Wochenzeitschrift *L'Intransigeant* über einen Besuch in Picassos Atelier berichtet, als er den Künstler angeblich bei der Arbeit an einer Skulptur vorfand.⁸ Der Kunstkritiker begleitete Brassaï und Picasso nach Boisgeloup und war wie Skira ein häufiger Gast im Atelier in der Rue la Boétie, das sich direkt neben dem Büro der Zeitschrift befand. Tériade war offenbar grundsätzlich an fotografischen Aufnahmen aus den Ateliers der Künstler interessiert, empfahl er doch Brassaï schon 1931, Maler und Bildhauer an ihren Wirkungsstätten zu fotografieren und ein Buch daraus zu erstellen.⁹

Als sich die beiden Anfang der 1930er Jahre im bekannten Café du Dôme kennenlernten, verfügte Brassaï, der 1924 mit dem Ziel nach Paris gekommen war, sich als Maler zu etablieren, über ein aktives soziales Umfeld mit teils engen Bindungen. Er arbeitete als Journalist für deutsche, ungarische und zunehmend auch französische Illustrierte und war es somit gewohnt, Aufträge auszuführen, bevor er Ende der 1920er Jahre zu fotografieren begann.¹⁰ Zum Zeitpunkt des Auftrags für den *Minotaure* war Brassaï im Begriff, sich als Fotograf einen Namen zu machen. Er hatte bereits an mehreren Gruppenausstellungen teilgenommen, und die Veröffentlichung des Fotobuchs *Paris de Nuit* machte von sich reden. Dass Tériade die Nachtaufnahmen für dieses Buch nicht nur kannte, sondern sie wohl auch schätzte und einen Artikel für *L'Intransigeant* plante, berichtete Brassaï in einem Brief an seine Eltern.¹¹ Neben ihrer exzellenten technischen Ausführung zeichnen sich die Fotografien durch einen neuen Blick auf die Stadt Paris,

in Gespür für das Ungewöhnliche und einen scharfen Sinn für Details aus und versprachen deshalb auch eine originelle und neuartige Präsentation von Picassos Ateliers. Damit konnten Skira und Tériade eine Form des Atelierbesuchs erproben, die den ästhetischen und publizistischen Zielen der neuen Zeitschrift entsprach: »Minotaure veut faire une revue constamment actuelle« heißt es in einer editorischen Notiz in der ersten Nummer.¹² Brassaïs Aufnahmen waren also ein idealer Aufmacher für die erste Ausgabe, präsentieren sie doch auf einen Schlag die aktuellsten künstlerischen Entwicklungen im Werk Picassos und faszinieren zugleich mit einem exklusiven Einblick in das Atelier des Künstlers. Als jemand, der den bildenden Künsten nahestand, aber mit einer Technik arbeitete, die Picasso selbst fremd war, vermochte sich Brassaï gleichermaßen in das Werk des Künstlers einzufühlen wie sich davon abzugrenzen.

Ateliereinblicke

Mittels Nahaufnahmen, Ausschnittswahl und einer originären Lichtgestaltung überführte Brassaï die weitläufigen Atelierräume in der Rue la Boétie in intime und privat anmutende Winkel. Geprägt von tonaler Klarheit und Präzision in der Wiedergabe, rufen die Fotografien eine dokumentarische Bildsprache auf, wie sie zu dieser Zeit in Abgrenzung zum Piktorialismus gefordert wurde.¹³ Allerdings griff Brassaï entschieden in den fotografischen Prozess ein. Seine Aufnahmen sind keine spontanen Schnappschüsse, sondern das Ergebnis wohlüberlegter Kompositionen und Bildausschnitte, die das Atelier nicht allein dokumentieren. Sie führen vielmehr eine spezifische Sicht vor, die Picassos Selbstverständnis ebenso entspricht, wie sie auf die zeitgenössische Rezeption des Künstlers reagiert.

Die Präsentation der Fotografien im Heft spitzt Brassaïs Bildsprache durch eine gezielte Auswahl der Motive und geänderte Ausschnitte noch zu.¹⁴ Während die Kontaktabzüge auch ein Ganzfigurporträt von Picasso und Aufnahmen aus dem Wohnbereich aufweisen, konzentrieren sich die Reproduktionen im *Minotaure* auf einzelne Bereiche undlicken im Atelier und zeigen den Künstler selbst nicht.¹⁵ Stattdessen eröffnet eine ganzheitig wiedergegebene Darstellung von auf dem Boden wild durcheinander liegenden



Kat.6 / Berenice Abbott
Jean Cocteau schläft mit der
Maske der Antigone, 1927



Kat.7 / Eli Lotar
Vanda Vangen, Porträt um
Mitternacht, 1929



Kat.25 / Berenice Abbott
Die Hände von Jean Cocteau, 1927



Kat.26 / Jacques-André Boiffard
Hände, um 1929



Christian Joschke

Sozialfotografie und die Tradition des Realismus im Paris der 1930er Jahre

Die Protagonistinnen und Protagonisten der sozialdokumentarischen Fotografie der 1930er Jahre in Paris waren zumeist Immigranten aus Ostmitteleuropa und Deutschland. Sie fanden Zuflucht in avantgardistischen Milieus und kommunistischen Kreisen, und wenn sie Glück hatten, arbeiteten sie für linke Zeitungen und Zeitschriften wie *Vu* oder *Regards*.¹ So wandten sie sich der Straße zu, um die Armut zu dokumentieren und die soziale Ungerechtigkeit anzuprangern, insbesondere die Arbeitslosigkeit und die schlechten Wohnbedingungen der *classes populaires*, also des »einfachen Volkes« beziehungsweise der sozialen Unterschicht. Germaine Krull, Eli Lotar, Brassai, Robert Capa, Gerda Taro, Fred Stein, Alfred Eisenstaedt, Chim: Diese Namen verraten, wie kosmopolitisch das Milieu der Fotografen war, die der revolutionären Linken jener Zeit nahestanden.² Und sie erinnern an die in ganz Europa verbreitete Solidarität mit dem Kampf gegen die Konzentration des Kapitals und gegen die schlechten Arbeitsbedingungen der Arbeiterinnen und Arbeiter. Das erklärt auch die Empfänglichkeit dieses Milieus für ästhetische Neuerungen, die aus Deutschland, der Tschechoslowakei, den Niederlanden und Russland kamen: das Neue Sehen, die deutsche Schule der Foto-reportage und zuweilen auch die sowjetische Fotografie.

Gleichzeitig wurde das dokumentarische Schaffen im Paris der dreißiger Jahre von der Erinnerung an die *petits métiers*, die Literatur des Realismus und die pittoresken Darstellungen des »einfachen Volkes« eingeholt, während die formalen Erkundungen der Avantgarden erlahmten. Wann immer sich diese Reporter dem Volk zuwandten, fanden sie eben jene Sujets wieder, die im 19. Jahrhundert verbreitet waren, ganz so, als sei das Pariser Volk schon immer mit jenen Darstellungen identisch, die sich nun als Relikte einer romantisch-realistischen Vergangenheit dem Dokumentarismus der Moderne aufdrängten. Die Sozialfotografie jener Jahre war also eine Mischung aus Moderne und Pittoreskem: einer modernen Technik – die Kleinbildkamera und die Mobilität des Blicks – und einer pittoresken Bildsprache, die sich unwiderruflich in eine literarische Tradition stellte.

Das pittoreske Paris

Bevor sie zur Sozialfotografie wurde, machte sich die Fotografie im 19. Jahrhundert den folkloristischen Geschmack und die Menschentypen zu eigen, die in der Literatur und den volkstümlichen Bilderbogen kursierten. In dieser Hinsicht reihte sie sich in die lange Tradition der »Rufe von Paris« ein, die auf Louis-Sébastien Mercier und, mehr noch, auf die Kupferstecher der Rue Saint Honoré im 17. Jahrhundert zurückreichte: eine Mischung aus Neugierde und Abscheu gegenüber dem lärmenden Pariser Volk.³

Abb.1
René-Jacques,
Eingeschlafener Clochard
(Detail), um 1935

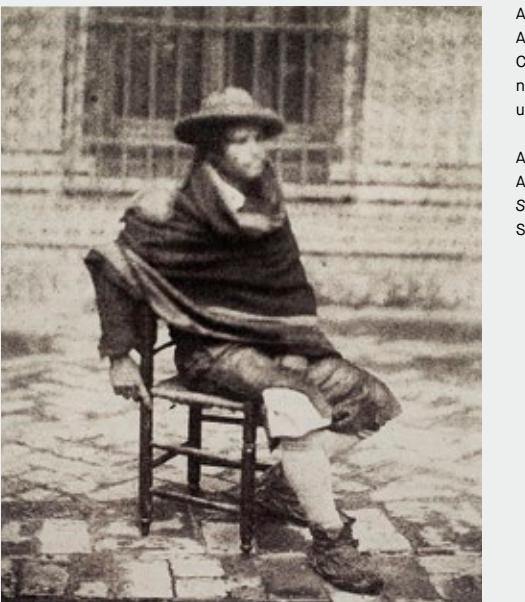


Abb.2
Anne Claude Philippe de Caylus, *Der Radleierspieler*
nach Edme Bouchardon,
undatiert, Kupferstich

Abb.3
Alphonse Delaunay,
Spanische Typen, um 1854,
Salzpapierabzug

Genau genommen gab es ab dem frühen 18. Jahrhundert zwei unterschiedliche Genres: die volkstümlichen Drucke und die edlen Drucke mit Pariser Menschentypen. Die einen wurden für ein paar Sous auf der Straße an Neugierige verkauft, die anderen richteten sich an Amateure – und waren im Übrigen selbst von Amateuren gemacht. Graf Caylus, ein berühmter Antiquar, Sammler und Kunstliebhaber und ein Zeitgenosse Winckelmanns, stach selbst einige Typen aus dem Volk nach Vorlagen von Edme Bouchardon (Abb.2): *Le Provençal – Le vieilieu – L'écureuse*. Die Form, in der diese Pariser Typen betitelt wurden – alles Substantivierungen –, sagt viel über den Blick aus, mit dem man das Volk betrachtete. Die écureuses waren Frauen, die Kessel reinigten, die *vieilleux* Männer, die Radleier spielten. Diese Gleichsetzung von Beschäftigung und Typus bestand, allen Veränderungen des Diskurses zum Trotz, durch die Jahrhunderte fort. Man bezeichnete eine Frau oder einen Mann mit ihrem beziehungsweise seinem Beruf, nicht nach der Herkunft oder der regionalen Eigenart. *Le Provençal* war übrigens ebenfalls ein Pariser Typus, benannt nach seinen Instrumenten, der Trommel und der Hirtenflöte, dessen Beruf es war, Provençal-Musik vor Straßenpublikum zu spielen. Die Pariser Folklore war und blieb eine pittoreske Folklore der »kleinen Berufe«.

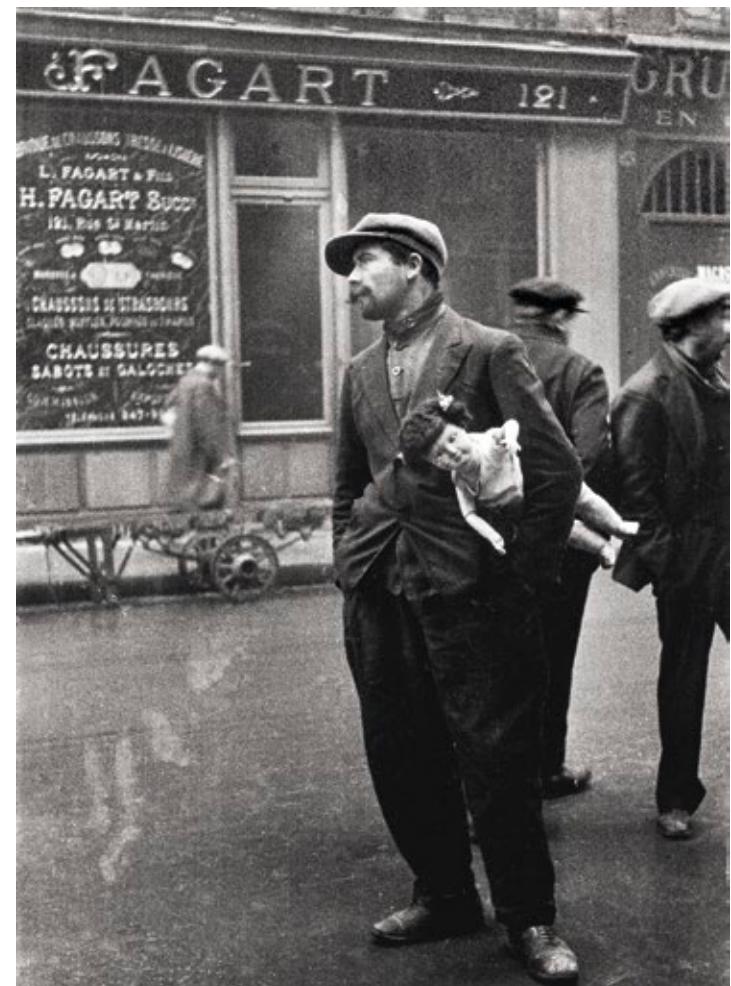
Die Maler waren von diesen Typen fasziniert. Edouard Manet malte mit Vorliebe Posen vom Typ *Espagnol* mit kontrastierenden Farben vor schwarzem Hintergrund. Sein Entree auf dem Pariser Salon gab er 1861 mit einem spanischen Gitarristen (heute »Spanischer Sänger« genannt), während genau zur selben Zeit der Fotograf Alphonse Delaunay, der zum Pariser Kalotypisten-Kreis zählte, seine Spanier-Serie aufnahm (Abb.3).⁴ Das hiesige Folklore-Motiv waren die Pariser Straßenverkäufer, die allerdings eher das Bild vom Gauner bedienten. Die Vorliebe für Pariser Typen findet sich im 19. Jahrhundert in Stichen von Carle Vernet wieder (Abb.4), der seinen Sammelband dazu *Les cris de Paris* betitelte: Die Rufe von Paris.⁵ Wie Mercier wies auch Vernet jedem Beruf einen eigenen Klang, einen Ausruf zu. Der Korbwarenhändler schrie »Körbe, Körbe, Korbhändler«. In Vernets Sammelband finden sich die fliegenden Straßenhändler, die wegen der hohen Ladenmieten eine Art Parallelmarkt zum etablierten Handel bildeten, als ein Menschenschlag wieder, der die Straßen in einen flüchtigen Basar zu verwandeln scheint. Auch die Bildervorführer und die Murmeltierdompteure, die Regenschirm- und die Tragsesselverleiher sind hier zu finden. Kurze Zeit nach Carle Vernet veröffentlichte

Abb.4
Carle Vernet, *Les cris de Paris: Korbwarenhändler*,
Lithografie, François-Séraphin Delpech lithographie, 1815



der Literatur- und Musikwissenschaftler Jean-Georges Kastner ein Buch über die »Stimmen von Paris«, in dem er klangliche Betrachtungen zum Pariser Lärm anstellt.⁶ Dabei stützte er sich auf literarische Zeugnisse und beschrieb, um größtmögliche Genauigkeit bemüht, die Rufe von Paris. Jedes Metier hatte seine Sprache, sein Sprichwort, seinen Ausruf. Zu seinen Quellen zählte auch der oft bemühte Louis-Sébastien Mercier:

»Das kleine Volk [...] kreischt von Natur aus exzessiv; es hebt die Stimme in einem geradezu anstoßigen Missklang. Allseits nur raues, schrilles, dumpfes Geschrei. Hier, Makrele, noch nicht tot! Sie kommt! Sie kommt! – Heringe, die glacieren! Neue Heringe! – Äpfel, im Ofen gegart! – Er ist heiß! Heiß! Heiß! Es sind kalte Kuchen. – Hier, zur Freude der Damen, zu ihrer Freude! Es ist Zackenlitze! – Zur Barke! Zur Barke! Zum Aufbrecher! Es sind Austern. – Portugal! Portugal! Es sind Orangen.«⁷



Kat.28–30 / Alfred Eisenstaedt
o.T. (Werkgruppe: *Die Apachen von Paris*), 1930



Kat.31–33 / Alfred Eisenstaedt
o.T. (Werkgruppe: Pariser Oper), 1930

Biografien

Johanna Auscher

(eigtl. Johanna Regina Auscher; verh. Schnabbe)
München 1907–1982 München

Tochter des Kunsthistorikers Leon Alfred Auscher.
1932 Schülerin der Fotografin Gertrude Fehr im
Atelier Fuld. 1933 Immatrikulation an der Bayeri-
schen Staatslehranstalt für Lichtbildwesen,
München. Nach wenigen Wochen Wechsel nach
Paris, um an Fehrs neu gegründeter Fotoschule
Publiphot zu studieren. 1934/1935 Rückkehr nach
München. Nach Berufsverbot als katholisch
getaufte »Halbjüdin« Aufgabe der Fotografie.

Ausst.-Kat. München 2010

Schließung und Auflösung des Archivs. Neben
dem Porträtgeschäft vor allem Reklamefotografie
wie in der Kampagne *Scandale* für die Lyonnaise
Firma Occulta. Des Weiteren Stadtansichten;
1933–1934 zwölf Broschüren unter dem Titel
Aspects de Lyon.

Lionel-Marie/Sayag 1996

Jacques-André Boiffard

Épernon/Eure-et-Loir 1902–1961 Paris

1922–1924 Kommilitone von Jean Painlevé an
der Medizinischen Fakultät der Sorbonne. Durch
die Vermittlung des befreundeten Pierre Naville
(Herausgeber der Zeitschrift *La Révolution
surréaliste*) bereits zu dieser Zeit Kontakt zu den
Pariser Surrealisten, deren Gruppe er als einer
von nur wenigen Fotografen offiziell angehören
wird. 1924–1929 Assistent im Atelier von Man
Ray. 1927 Eintritt in die Kommunistische Partei.
1928 fotografische Illustrationen zu André Bre-
tons Roman *Nadja* (Éditions Gallimard). Nach dem
Bruch mit Breton ab 1929 Mitglied der Gruppe
Contre-attaque um Georges Bataille; regelmäßige
Beiträge zur Zeitschrift *Documents*. 1929–1932
gemeinsames Atelier mit Eli Lotar. Mitglied der
Association des écrivains et artistes révolution-
naires (AEAR). 1933 Reise in die Sowjetunion mit
der Gruppe Octobre. Ab 1935 als Mediziner tätig;
1940–1959 Radiologe am Hôpital Saint-Louis in
Paris.

Ausst.-Kat. Paris 2014

Berenice Abbott

(eigtl. Bernice Alice Abbott)
Springfield/Ohio 1898–1991 Monson/Maine

1917–1918 Studium an der Ohio State University,
Columbus, mit dem Ziel, Journalistin zu werden.
Ab 1918 in New York Auseinandersetzung mit der
Bildhauerei. Ab 1921 in Europa: vorübergehend
in Berlin, 1924–1929 in Paris. Ab 1924 Assistentin
im Atelier von Man Ray. 1925 Eröffnung eines
eigenen Porträtateliers. 1926 Einzelausstellung in
der Galerie Au sacre du printemps. 1928 Teilnahme
am Salon indépendant de la photographie (bekannt
als Salon de l'escalier). Ab 1930 in New York.
Dokumentation des in Veränderung begriffenen
Stadtbildes im Auftrag des Federal Art Project;
1939 mit einem Essay ihrer Lebensgefährtin
Elizabeth McCausland unter dem Titel *Changing
New York* veröffentlicht. 1928 Übernahme großer
Teile des Nachlasses von Eugène Atget: Auto-
rin zahlreicher Wort- und Bildveröffentlichungen
sowie der Mappe *20 Photographs by Eugène
Atget* (1956) mit Neuabzügen von den Original-
negativen; 1968 Verkauf an das Museum of
Modern Art, New York.

Ausst.-Kat. Paris 2012a

Eugène Atget

(eigtl. Jean-Eugène-Auguste Atget)
Libourne/Gironde 1857–1927 Paris

1859 Umzug der Familie nach Bordeaux; 1862 Tod
der Eltern. 1878–1882 Militärdienst. 1879 Aufnahme
am Konservatorium für Dramatische Künste, Paris
(1881 Ausschluss wegen Unvereinbarkeit mit dem
Militärdienst); 1882–1897 als Schauspieler tätig;
Gastspielreisen durch die Provinz. 1888 erste
Fotografien; ab 1897 Ansichten von Paris. 1898–
1927 Arbeit an den Werkgruppen *Art dans
le vieux Paris* und *Paris pittoresque*. Ab 1899 in
Montparnasse. 1907–1911 systematische Auf-
nahmen vollständiger Stadtviertel im Auftrag
der Bibliothèque historique de la ville de Paris.
Mitte der 1920er Jahre Bekanntschaft mit
Man Ray und Berenice Abbott. 1926 anonyme
Veröffentlichung von vier Fotografien in der
Zeitschrift *La Révolution surréaliste*. 1930
(posthum) erste Buchveröffentlichung. 1928 über-
lässt der Testamentsvollstrecker Abbott den
Großteil des Nachlasses.

Ausst.-Kat. Berlin 2007

Ilse Bing

Frankfurt am Main 1899–1998 New York

Ab 1920 Studium der Mathematik und Physik, spä-
ter Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt
am Main. 1923–1924 ein Semester am Kunsthisto-
rischen Institut der Universität Wien. 1924 Auf-
nahme einer Dissertation über den Architekten
Friedrich Gilly. 1929 Aufgabe der Dissertation und
Beginn der bildjournalistischen Arbeit. 1930 Über-
siedlung nach Paris. 1936 *Exposition internationale
de la photographie contemporaine*, Musée des arts
décoratifs, Paris. 1937 Heirat mit dem Pianisten
und Musikwissenschaftler Konrad Wolff. Ab Mai
1940 im Lager von Gurs interniert. 1941 Emigration
in die USA. Um 1950 wiederholt Reisen nach Paris.
1959 Aufgabe der Fotografie.

Dryansky 2006

Atelier Blanc et Demilly

Théodore Blanc (Lyon 1891–1985 Lyon)
Antoine Demilly
(Mâcon/Saône-et-Loire 1892–1964 Lyon)

Anfang der 1920er Jahre Assistenten im Atelier
des späteren Schwiegervaters Édouard Bron in
Lyon. 1924 Übernahme des Geschäfts und gemein-
same Leitung bis 1963. Mitte der 1960er Jahre

Brassaï

(eigtl. Gyula Halász)
Brassó/Kronstadt (heute Brașov/Rumänien)
1899–1984 Beaulieu-sur-Mer/Alpes-Maritimes

1917–1918 Militärdienst. 1918–1919 Besuch der
Ungarischen Akademie der Bildenden Künste,
Budapest. 1920–1922 in Berlin, ab 1924 in Paris.
Zunächst als Zeitungskorrespondent tätig.
Kommt über seinen Freund André Kertész um
1930 zur Fotografie. Seit den 1930er Jahren
Bildveröffentlichungen, unter anderem in *Verve*,
Paris magazine, *Détective*, *Paris-Soir* und *Harper's
Bazaar*. Gilt mit seinen Nah- und Nachtaufnahmen
als Dokumentarist par excellence des surre-
alistischen Paris; 1932 erscheint das Fotobuch
Paris de Nuit (Arts et métiers graphiques); ab
1933 regelmäßige Beiträge in der Zeitschrift
Minotaure: unter anderem Ansichten aus Pablo
Picassos Atelier (*Minotaure* 1, 1933, S. 8–29;
Text: André Breton), die *Sculptures involontaires*
(*Minotaure* 3–4, 1933, S. 68; gemeinsam mit Sal-
vador Dalí) und die Graffiti (*Minotaure* 3–4, 1933,
S. 6/7). In späteren Jahren vor allem für seine
Künstlerporträts bekannt.

Ausst.-Kat. Salzburg 1994; Ausst.-Kat. Paris 2016

Wolfgang Sachs
Berlin 1909–1994
Saint-Sébastien-de-Morsent/Eure

Sohn des Konzertdirektors Erich Sachs (Wolff und Sachs, Berlin). Um 1930 als Kunstmaler in Berlin tätig. Ab 1933 in Paris. 1939 Entzug der deutschen Staatsbürgerschaft. Während des Zweiten Weltkriegs bei der Fremdenlegion im marokkanischen Bled. 1949 Erhalt der französischen Staatsbürgerschaft.

Michel Seuphor
(eigl. Fernand Louis Berckelaers)
Borgerhout 1901–1999 Paris

1921 Mitbegründer der Zeitschrift *Het Overzicht* (1925 eingestellt). 1923 Begegnung mit Piet Mondrian in Paris, der zur Leitfigur wird. Ab 1925 dauerhaft in Paris. Zunächst vor allem als Schriftsteller tätig. Um 1930 Hinwendung zur abstrakten Kunst. 1930 Mitbegründer der konstruktivistischen Künstlergruppe Cercle et Carré, die bereits im darauflgenden Jahr in der Gruppe Abstraction – création aufgeht. Zu dieser Zeit erste Fotografien, vor allem Porträts bildender Künstler, die in Kunzeitschriften und Katalogen erscheinen. Ab 1934 zurückgezogen in Anduze/Gard. 1942–1943 bei der belgischen Widerstandsbewegung in Frankreich. 1948 Rückkehr nach Paris und erneute Hinwendung zur abstrakten Malerei; auch angewandte Arbeiten und Monografien zum Thema.

Ausst.-Kat. Drogenbos 2013

André Steiner
(eigl. Andor Steiner)
Miháld 1901–1978 Paris

Kindheit in Székesfehérvár. Ab 1918 in Wien. Studium der Elektrotechnik an der Technischen Hochschule. Anschließend bis 1924 Assistent von Paul Ludwik und Josef Maria Eder sowie 1924–1928 von Guido Holzknecht am Zentral-Röntgeninstitut im k.k. Wiener Allgemeinen Krankenhaus. 1928 Übersiedlung nach Paris. Erprobung der ersten Leica-Modelle. Ab 1933 eigenes Atelier. In den folgenden Jahren u.a. Bildveröffentlichungen in *Vu*, *Paris Magazine*, *Marianne* und *Magyar Nő* sowie *Arts et métiers graphiques* und *Art et médecine*. Sportberichterstattung, Akte und Werbeaufnahmen in Anverwandlung des bildlichen Vokabulars der Avantgarde, so 1933 in der Werkgruppe *Anamorphose*. Während des Zweiten Weltkriegs Dienst in der Luftwaffe. Nach der Demobilisierung ab 1944 Fotograf in Cannes; Engagement in der Résistance. 1945 Rückkehr nach Paris und Erhalt der französischen Staatsbürgerschaft. Anstellung als technischer Berater in der Entwicklung von bildgebenden Verfahren für Industrie und Medizintechnik und weitgehende Aufgabe der selbstständigen Arbeit.

Ausst.-Kat. Poitiers 2000

Maurice Tabard
Lyon 1897–1984 Nizza

1914 mit dem Vater Übersiedlung nach New York. Unterricht an Emile Brunels Institute of Photography. Ab 1922 als Fotograf bei der Firma Bachrach angestellt, zunächst in Baltimore/Maryland, ab 1925 in New York. 1928 Rückkehr nach Paris; Bildveröffentlichungen in *Jardin des modes* und *Vu*, später auch in *Bifur*, *Jazz*, *Voilà*, *Vogue* und *Art et médecine*; außerdem regelmäßig in dem ab 1930 jährlich erscheinenden Fotografie-Sonderheft der Zeitschrift *Arts et métiers graphiques*. 1929 Teilnahme an der Ausstellung *Film und Foto* (Stuttgart). Anfang der 1930er Jahre Leiter der Fotoabteilung bei Deberny & Peignot, die in diesen Jahren unter anderem Reklamebroschüren im Geist der Neuen Typografie produzieren; so u.a. für Devambez, Rees-Radio, Patou und d'Ahetze. 1928 Bekanntschaft mit Roger Parry, der 1929 sein Assistent und später sein Nachfolger wird. In diesen Jahren vor allem Werbe- und Modefotografie. 1930 Bekanntschaft mit Man Ray. Zahlreiche Experimente, darunter Solarisationen, Doppelbelichtungen und Chemigramme. 1939–1940 Leitung der Fotoabteilung der Zeitschrift *Marie Claire* in Lyon. 1942 Standfotograf für das Filmstudio Gaumont. Anschließend Dokumentarfilme und Fotoaufnahmen in Afrika. Nach Kriegsende erneut in den USA; 1951 endgültige Rückkehr nach Frankreich.

Ausst.-Kat. Charleroi 2002

Else Thalemann
(eigl. Else Dorothea Moosdorf)
Berlin 1901–1984 Stift Lautenbach/Haut-Rhin

1921 Heirat mit dem Kaufmann Wilhelm R. Thalemann. 1923 und 1924 Geburt zweier Kinder und Umzug nach Zeuthen. 1926–1928 Ausbildung zur Fotografin in Berlin. Ab 1930 eigenes Atelier in Wilmersdorf; unter anderem Werbefotografien im Auftrag der Agentur Mauritius. In dieser Zeit Bekanntschaft mit Ernst Fuhrmann. 1932–1933 gemeinsam mit ihrem Sohn Aufenthalt im Künstlerdorf Cala Ratjada auf Mallorca. In den folgenden Jahren zahlreiche Reisen. In Zusammenarbeit mit Fuhrmann entsteht das Fotobuch *Das Wunder der Pflanze* (1935). 1937 Reise zur Weltausstellung nach Paris. Nach der Emigration Fuhrmanns in die USA 1939 Rückkehr nach Berlin. Hinwendung zur Malerei. Infolge eines Bombenangriffs Verlust der Wohnung und großer Teile des Fotoarchivs. 1945 Scheidung. 1946 Umzug nach Freiburg im Breisgau. Ab 1980 in Mölln. Die Zuschreibung zahlreicher Abzüge aus dem Folkwang-Auriga-Archiv, die Thalemanns Stempel tragen (darunter auch die Parisansichten), ist fraglich. Die Urheberschaft von Heinrich Hauser (1901–1955) scheint nicht weniger wahrscheinlich (vgl. Stamm 2003).

Ausst.-Kat. Berlin 1993; Rhein 2001; Stamm 2003

Raoul Ubac

(eigl. Rudolf Gustav Maria Ernst Ubach)
Köln 1910–1985 Dieudonné/Oise

Jugendzeit im belgischen Malmédy. Ab 1930 in Paris Besuch der Académie de la Grande-Chaumière. 1932 Studium an der Werkkunstschule Köln (Zeichnung und Fotografie). 1934 Rückkehr nach Paris. Es folgt bis 1942 eine Zeit der intensiven Auseinandersetzung mit der Fotografie im Umfeld der Surrealisten um André Breton: eingehende Experimente mit unterschiedlichen Formen der fotografischen Abstraktion, darunter Fossilisierungen und Brülagen. 1937–1939 regelmäßige Bildveröffentlichungen in der Zeitschrift *Minotaure* (u.a. Doppelheft 12/13, 1939) sowie als Illustrationen zu Büchern von Paul Éluard, Jean Scutenaire und Jean Lescure. 1938 Beteiligung an der *Exposition internationale du surréalisme* in Paris. 1940 Flucht nach Carcassonne/Aude. Nach dem Krieg Gemälde, Skulpturen und Glasmalereien.

Molderings 1996; Bouqueret 2000

Wols

(eigl. Alfred Otto Wolfgang Schulze)
Berlin 1913–1951 Paris

Wächst ab 1919 in Dresden auf. Im Herbst 1931 im Atelier der Fotografin Genja Jonas tätig. Ab 1932 in Paris. Beginnt im selben Jahr ohne Arbeitserlaubnis, als Fotograf zu arbeiten. 1933–1935 in Spanien. 1937 Ausstellung in der Galerie de la Pléiade. Im selben Jahr fotografische Dokumentation des Pavillon d'Élégance auf der Pariser Weltausstellung im Auftrag der Vereinigung Pariser Couturiers (insgesamt circa 4000 Negative im Format 6×6). 1938–1939 Stillleben. 1939–1940 in unterschiedlichen Lagern interniert. Hinwendung zu Zeichnung und Aquarell. 1940–1942 in Cassis b. Marseille; anschließend bis 1945 in Dieulefit/Drôme. Vermutlich 1942 letzte Fotografien. Im Dezember 1945 Rückkehr nach Paris. In den folgenden Jahren Radierungen und Ölgemälde.

Ausst.-Kat. Dresden 2013

Verzeichnis der ausgestellten Werke

Eugène Atget, *Lampenschirmverkäufer / Marchand d'abat-jour, Rue Lepic*, 1898 (Mappe 20 Photographs by Eugène Atget, 1956, Tafel 8), 20,6×16,3 cm / 33×25,4 cm (Fotopapier), München, Sammlung Siegert



Bei den genannten Werken handelt es sich, wenn nicht anders vermerkt, um Silbergelatineabzüge auf Barytpapier. Die Maßangaben folgen dem Prinzip Höhe vor Breite. Wo nur ein Maß angegeben ist, sind Bild und Blatt gleich groß.

Berenice Abbott, *Portrait Eugène Atget / Portrait Eugène Atget*, 1927, 17,7×12,9 cm, Münchener Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM-88/286 ► Kat. 23, S. 62

Berenice Abbott, *Jean Cocteau schläft mit der Maske der Antigone / Jean Cocteau couché avec le masque d'Antigone*, 1927, 14×12 cm / 18×13 cm (Fotopapier), Leipzig, Privatsammlung ► Kat. 6, S. 46

Berenice Abbott, *Die Hände von Jean Cocteau / Les mains de Jean Cocteau*, 1927, 16,9×22,9 cm, Münchener Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM-89/302 ► Kat. 25, S. 64

Eugène Atget, *Porte de Montreuil (Grenzbewohner), 20. Arrondissement*, 1912 (Mappe 20 Photographs by Eugène Atget, 1956, Tafel 14), 22,9×17,2 cm / 33×25,3 cm (Fotopapier), München, Sammlung Siegert ► Kat. 1, S. 27

Eugène Atget, *Geschäft für Herrenbekleidung / Magasin de vêtements pour hommes, Avenue des Gobelins*, 1925 (Mappe 20 Photographs by Eugène Atget, 1956, Tafel 3), 22,7×17 cm / 33×25,3 cm, München, Sammlung Siegert ► Abb. 1, S. 8

Eugène Atget, *Au Petit Dunkerque, 3 quai Conti*, 1898/1900, 22,3×17,8 cm, München, Sammlung Siegert ► Kat. 1, S. 27

Johanna Auscher, o.T. (Studienarbeit), 1933–1935, 28,2×22,3 cm (Fotopapier) / 39,8×32 cm (Karton), Münchener Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM-2000/14 ► Kat. 4, S. 43

Johanna Auscher, o.T. (Studienarbeit), 1933–1935, 29,3×22,3 cm (Fotopapier) / 39,8×32 cm (Karton), Münchener Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM-2000/20



Eugène Atget, *Bordell / Maison close*, 1921 (Mappe 20 Photographs by Eugène Atget, 1956, Tafel 10), 23×16,9 cm, 33×25,3 (Fotopapier), München, Sammlung Siegert ► Abb. 5, S. 15



Johanna Auscher, o.T. (Entwurf für einen Buchumschlag zu Radclyffe Halls *The Well of Loneliness*; Studienarbeit), 1933–1935, 21,4×24,4 cm, Münchener Stadtmuseum, Inv.-Nr. FM-2000/16

Aurel Bauh, *Hände / Mains*, 1929, 29,9×21,9 cm, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Inv.-Nr. AM 2012-1929

Aurel Bauh, *Füße / Pieds*, um 1930, 23,2×17 cm / 23,5×17,4 cm (Fotopapier), Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Inv.-Nr. AM 2012-1930

Aurel Bauh, *Der letzte Schrei / Le dernier cri* (Fotomontage), 1929–1934, 48,8×40,2 cm, München, Sammlung Siegert



Ilse Bing, *Rue de Valois, Paris*, 1932, 28,1×22,2 cm, Essen, Museum Folkwang, Inv.-Nr. 1082/83 ► Kat. 27, S. 77

Der französische Kunstkritiker Waldemar George sprach 1930 angesichts der Vielfalt und Qualität des zeitgenössischen fotografischen Schaffens von einem »goldenem Zeitalter der Fotografie«. Geprägt wurde diese Ära durch zwei avantgaristische Strömungen, die auf je eigene Art die Wahrnehmung der Welt nachhaltig veränderten: das Neue Sehen mit seinen ungewohnten, dynamischen Perspektiven und der Surrealismus mit seinem vieldeutigen, das Alltägliche verfremdenden Blick. Im öffentlichen Bewusstsein sind diese beiden Richtungen mit so bekannten Namen wie Man Ray, Brassaï, André Kertész, Germaine Krull oder Florence Henri verknüpft. An ihnen werden beispielhaft die wichtigsten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Pariser Fotografie um 1930 deutlich, nämlich der kosmopolitische Charakter der Stadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie der zuvor ungekannte Einfluss von Frauen, sowohl in der freien künstlerischen als auch in der angewandten Presse-, Mode- und Werbefotografie.

Paris 1930. Fotografie der Avantgarde vereint Hauptwerke der Zeit mit weniger bekannten Positionen aus namhaften internationalen Sammlungen wie der Sammlung Siegert (München), der Stiftung Ann und Jürgen Wilde, Pinakothek der Moderne (München), dem Museum Folkwang (Essen), dem Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Centre Pompidou (Paris) und dem Münchener Stadtmuseum. Der Katalog bietet neben einem umfangreichen Bildteil eine fundierte Einführung in das Thema mit Beiträgen internationaler Fachleute.