

Unda Hörner

*Scharfsichtige Frauen*

*Fotografinnen in Paris*

ebersbach & simon

Paris, die Hauptstadt der Avantgarde, zog zu Beginn des 20. Jahrhunderts KünstlerInnen aus aller Welt unwiderstehlich an. Besonders für Frauen bot die Fotografie als ein Medium, in dem es so gut wie keine Ausbildungsnormen und (männliche) Vorbilder gab, ideale Entfaltungsmöglichkeiten. Fotopionierinnen wie Marianne Breslauer, Gisèle Freund, Dora Maar, Lee Miller u. v. m. im Umfeld von Man Ray eroberten mit der gerade entwickelten handlichen Kamera die Mode- und Werbebranche oder wurden erfolgreiche Porträtfotografinnen und Fotoreporterinnen. Sie warfen einen neuen Blick auf die künstlerische und literarische Avantgarde wie auch auf die Stadt und modernisierten nicht nur die Fotografie, sondern zugleich auch das Frauenbild.

*Unda Hörner* studierte Germanistik und Romanistik in Paris und Berlin, promovierte über die Schriftstellerin Elsa Triolet und lebt als freie Autorin, Herausgeberin, Journalistin und Übersetzerin in Berlin. Bei ebersbach & simon u.a. erschienen: *Auf nach Hiddensee!*, *Ohne Frauen geht es nicht* und *1919 – Das Jahr der Frauen* sowie die Romane *Kafka und Felice* (2017) und *Gala Dalí* (2019).

## *Inhalt*

*Blende auf – 7*

Berenice Abbott

*Eine Amerikanerin in Paris – 27*

Lee Miller

*Das Model hinter der Kamera – 45*

Florence Henri

*Die New Yorkerin mit  
dem Bauhaus-Blick – 54*

Ré Soupault

*Die Abenteurerin mit der Kamera – 63*

Marianne Breslauer

*Die Entdeckerin des Unsichtbaren – 75*

Germaine Krull

*Die Erfinderin des Eiffelturms – 87*

Gisèle Freund

*Die Freundin des Farbfilms – 101*

Dora Maar

*Die Fotografin der Surrealisten – 117*

*Abgeblendet – 127*

Textnachweise/Bildnachweis – 132

Literatur – 133

## *Blende auf*

»Die Rue Campagne-Première ist jetzt im Schachbrettmuster gepflastert, ganz neu und recht schön, und an der Ecke zum Boulevard du Montparnasse, wo früher das *Jockey*, ein Gemischtwarenladen und ein Schuhmacher waren, der in einer Maueröffnung arbeitete, steht nun ein hoher und vornehmer Neubau, weiß, mit großzügigen Fenstern.

Ich trete durch das Portal eines Hauses: ein bürgerliches Haus, unspektakulär und sauber. Durch diese Passage komme ich in den Hof, wo sich rechterhand das Ateliergebäude befindet ...«

Die kleine Straße, wie sie von der Schriftstellerin und Wahlfranzösin Elsa Triolet in ihrem 1938 erschienenen Roman *Bonsoir Thérèse* beschrieben wird und die in einem Winkel zwischen Boulevard du Montparnasse und Boulevard Raspail verläuft, wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Anlaufstelle für Künstler und Künstlerinnen internationaler Herkunft, die die

Herausforderung einer neuen Stadt der Bequemlichkeit bürgerlicher Verhältnisse vorzogen.

In Paris, der Hauptstadt der Avantgarde, waren sie am Nabel des künstlerischen Geschehens. Hier war gerade der Kubismus »erfunden« worden; die Komponisten der »Groupe des Six« brachten im Gefolge von Claude Debussy und Erik Satie bislang unerhörte Mini-Opern zur Aufführung; die Dadaisten spielten zu Beginn der Zwanzigerjahre mit Nonsense-Aktionen Bürgerschreck, und 1925, als André Breton und seine Mitstreiter sich zu Surrealisten erklärt hatten, lancierten sie ihr berühmtes *Manifest des Surrealismus*, in dem sie nicht bloß den Boykott der Tradition durch ihre aufsehenerregenden Aktionen, sondern eine Neuordnung der Gesellschaft durch die Kunst einforderten.

Die New Yorker Freunde Marcel Duchamp und Man Ray kamen gleich zu Anfang der Zwanzigerjahre aus den USA, Speerspitzen einer ganzen Kolonie von Amerikanern – Duchamp war zwar in Frankreich geboren, verbrachte jedoch die meiste Zeit seines Lebens in den Vereinigten Staaten –, die damals nach Paris pilgerten, so wie zahlreiche Touristen, die von der europäischen Wirtschaftskrise und dem starken Dollar profitierten. Ernest Hemingway war

bald ein berüchtigter und trinkfester Stammkunde in der *Closerie des Lilas*, und das linke Seineufer wurde zu einem Eldorado für Amerikanerinnen und Engländerinnen, die hier mit ihren zahlreichen neu gegründeten Buchhandlungen, Verlagen, Galerien und Salons eine ganz neue Atmosphäre schufen, eine eigene Kultur ins Leben riefen – Gertrude Stein, Nancy Cunard, Janet Flanner oder Djuna Barnes. Allen voran aber fungierten die Buchhandlungen von Sylvia Beach, *Shakespeare & Company*, und ihrer französischen Freundin Adrienne Monnier, *La Maison des Amis des Livres*, als geistige Zentren des linken Seineufers – und nicht selten auch als Sozialstation für bedürftige Schriftsteller und Künstler.

Wer Anfang der Zwanzigerjahre aus Deutschland nach Paris kam, so wie Max Ernst, der nur mit dem Reisepass seines französischen Freundes, dem Dichter Paul Éluard, die Grenze passieren konnte, hatte ein Land hinter sich gelassen, das durch den verlorenen Ersten Weltkrieg, den es angezettelt hatte, materiell und moralisch zerstört am Boden lag. Die Niederlage und die Bankrotterklärung eines ganzen Landes hatten Bürger auf die Barrikaden und Kaiser Wilhelm ins holländische Exil getrieben. Die erste deutsche Republik

unterstand einem demokratischen Grundgedanken und hatte den Frauen endlich das Wahlrecht eingebracht, doch noch während die neue Staatsform gefeiert wurde, formierten sich schon die rechten Kräfte. Während Intellektuelle, Schriftsteller, bildende Künstler, Komponisten und Musiker in die Moderne aufbrachen, bereiteten Bücherverbrennungen bereits den Exodus der Kultur vor. Nicht etwa im leuchtenden München und auch nicht im brodelnden Berlin der goldenen Zwanziger konnte Josephine Baker ihre größten Erfolge feiern – hier erwirkten nationalsozialistische Kräfte ein Auftrittsverbot; aber dort, jenseits der Grenze, in Paris, wurde sie als Star geholt und gefeiert. In der französischen Hauptstadt herrschte eine andere, eine freiere Atmosphäre.

Das Atelier in der Rue Campagne-Première ist ein mächtiger Jugendstilbau: die Fassade aus Klinkersteinen, zwölf große Atelierfenster, die nach Nordwesten zeigen, kleine runde Fenster und barbusige Frauenkörper bilden ein Spalier unter dem Schieferdach. In diesem opulent verzierten, im Jahre 1911 errichteten Atelierhaus richtete Man Ray im Dezember 1923 sein Fotostudio ein. Und schon bald kamen all jene, die sich auf leisen Sohlen am Kontrollblick einer gestrengen Concierge vorbeischlichen, um in sein Fotoatelier

zu gelangen und Porträts von sich anfertigen zu lassen. Der Strom der Laufkundschaft riss nicht mehr ab, und bald verkehrte im Atelier Man Rays alles, was im Paris der Avantgarde Rang und Namen hatte.

Doch es kam nicht nur Kundschaft, die sich vom Meister fotografieren lassen wollte; es kamen auch junge Leute in die Rue Campagne-Première, die selbst etwas über das Fotografieren lernen oder das, was sie bereits gelernt hatten, perfektionieren wollten. Als neuer Guru der Fotografie und als ein Vertreter der führenden intellektuellen und künstlerischen Bewegung jener Jahre in Frankreich, dem Surrealismus, schien Man Ray als Lehrmeister gleich doppelt attraktiv zu sein.

Die Amerikanerin Berenice Abbott verdingte sich Anfang der Zwanzigerjahre für einen Hungerlohn als Assistentin von Man Ray. Marianne Breslauer aus Berlin wurde bei ihm vorstellig, doch hielt er sie für zu qualifiziert, als dass sie noch etwas von ihm, dem Autodidakten, lernen könnte. Gisèle Freund wiederum konnte sich in den Dreißigerjahren den gewünschten Unterricht bei dem rasch zu Berühmtheit gelangten Fotografen, der bald ein hohes Lehrgeld verlangte, nicht leisten. Lee Miller, ebenfalls Amerikanerin, hatte mehr Glück: Sie wurde seine Assistentin, sein

Modell und seine Geliebte. Germaine Krull, Ré Soupault oder Dora Maar schließlich waren zwar keine erklärten Schülerinnen Man Rays, doch gab er ihnen Anregungen und stellte ihnen nötigenfalls Material und Apparate zur Verfügung. Überdies war das Atelier des Fotografen eine Drehscheibe, auf der sich *tout Montparnasse* traf, wo wichtige Kontakte geknüpft werden konnten, die zu Arbeits- und nicht selten zu Liebesbeziehungen führten.

Es war durchaus üblich, sich in den schönen Künsten von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wie Henri Matisse oder Fernand Léger ausbilden zu lassen. Die Ausbildungssituation für Frauen am Anfang des 20. Jahrhunderts war immer noch miserabel, und Deutschland bildete das Schlusslicht in einem nur schleichenden Fortschritt der Emanzipation. Waren Frauen in Deutschland per Weimarer Verfassung seit 1919 auch zum Studium zugelassen, so existierte doch eine versteckte Quotenregelung und es wurde alles daran gesetzt, ihre Zahl möglichst gering zu halten. Der Anteil der Schülerinnen überschritt während der gesamten Zwanzigerjahre kaum die 17-Prozent-Marke.

Rühmliche Ausnahmen bildeten private Gründungen, Bildungsinstitute, die sich die Förderung

von Frauen und die Förderung der noch jungen Fotografie zur zentralen Aufgabe gemacht hatten. Das war zum einen der Berliner Lette-Verein, an dem Marianne Breslauer ihr Diplom ablegte, zum anderen die »Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie« in München – 1928 in »Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen« umbenannt –, an der Germaine Krull die Kunst des Fotografierens lernte. Es gab die Essener Folkwang-Schule und das Weimarer Bauhaus, wo Florence Henri und Ré Soupault Fotografie-Kurse belegten. Der berühmte Dozent László Moholy-Nagy war zwar eine Gationsfigur in Sachen Bauhaus-Fotografie, eine reine Foto-Klasse unter der Leitung von Walter Peterhans wurde allerdings erst 1929 eingerichtet, nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau. Dennoch ist das Bauhaus mit seinen Gestaltungslehren, die alle Bereiche der angewandten Kunst betrafen, einer der Pfeiler einer modernen, avancierten Fotografie. Mochte der Surrealismus seine Lieblingsthemen – Sujets aus dem Unbewussten – einbringen, so stellte das Bauhaus formale Satzungen auf; beides ist in der modernen Fotografie eng miteinander verflochten. Die Fotografie ist vielleicht das Medium der Avantgarde überhaupt: Ihr Aufstreben fiel zeitlich zusammen mit den Neuerungen der großen Kunstbewegungen des

20. Jahrhunderts und sie integrierte das formale und inhaltliche Credo der verschiedenen Ismen – Kubismus, Surrealismus oder Futurismus.

In den USA wiederum war die Lage für Fotografen am Anfang des 20. Jahrhunderts dadurch erschwert, dass Pfründe bereits in festen Händen waren. Der Papst der amerikanischen Fotografie, Alfred Stieglitz, und dessen Auffassung ihrer ästhetischen Prämissen, dessen Vorlieben für Kunstfotografie und Edeldruckverfahren, die er in seiner Zeitschrift *Camera Work* vertrat, beherrschten den Markt. Wer also eine liberale künstlerische Ausbildung genießen oder mit der Kamera eigene Wege beschreiten wollte, wer mit dem jungen Medium frei experimentieren wollte, war bestens beraten, sich, wie Berenice Abbott und Lee Miller, eine Fahrkarte nach Paris zu besorgen.

Der Frauenbildung fehlte die Tradition ebenso wie dem jungen Medium Fotografie. Es kursierte die allgemeine Meinung, ein Foto sei lediglich eine Kopie der Wirklichkeit, dass nur gescheiterte Maler aus der Not eine Tugend machten und sich der Fotografie zuwandten und deshalb bestenfalls Kopisten seien, also bei Weitem keine Künstler. Diese Meinung sollte sich hartnäckig halten, selbst bei einigen der später erfolgreichen Fotografinnen, die ursprünglich Malerinnen

hatten werden wollen wie Marianne Breslauer oder die sich im fortgeschritteneren Alter auf Öl und Leinwand zurückbesannen wie Dora Maar oder Florence Henri – und auch Man Ray sah sich schließlich zeitlebens als einen verhinderten Maler und litt unter seinem Unvermögen.

Doch ausgerechnet diese vermeintlich ungünstige Ausgangslage sollte den fotografierenden Frauen letztendlich zum Vorteil gereichen: Der Dilettantismus, der den Frauen gemeinhin aufgezungen wurde, weil man ihnen eine Ausbildung verwehrte oder zumindest erschwerte, war im Bereich der Fotografie gang und gäbe. So waren Frauen und Männer auf diesem Neuland gleichgestellt: Beide Geschlechter traten nahezu voraussetzungslos mit der Kamera an. Die Ausbildung war im Großen und Ganzen informell und das Medium immer noch so jung, dass es so gut wie keine Vorbilder gab; gerade die relative Unabhängigkeit von Normen führte zu einem breiten Ausdrucksspektrum in der Fotografie der Zwanziger- und Dreißigerjahre.

Weil sich die Fotografie als technisch progressives Medium und als Medium der Avantgarde auf einem *terrain vague* bewegte, war die öffentliche Rolle, die sie spielen konnte, ebenso undefiniert und wenig ausgeschöpft wie die Rolle der

Frauen in der Öffentlichkeit. Frau und Foto, das war eine ideale Paarung, die im Paris der künstlerischen Neuerungen einen äußerst fruchtbaren Nährboden fand. Neue Frau und junges Medium traten im Gleichschritt ihren Weg in die Zukunft an. Die Neue Frau hatte auch ein neues Ausdrucksmittel gefunden, das sich im »Neuen Sehen« bzw. der *Nouvelle Vision* niederschlug, wie die ästhetische Richtung bald hieß, die sowohl inhaltlich als auch formal eine ganz neue Art der Wirklichkeitswahrnehmung dokumentierte. Entgegen der Kunstfotografie, dem Piktorialismus, verzichteten die neuen Fotografen und Fotografinnen auf Retusche, sie schönten und idealisierten die Wirklichkeit nicht. Sie kümmerten sich um Themen der Gegenwart, nahmen den technischen Fortschritt ins Visier und waren dem Städter auf den Fersen, der – wie die Angestellten – neuen Berufen nachging, statt im Studio historisierende Szenen nachzustellen. Das Neue Sehen war also auch eine Bewegung, in der sich gesellschaftliche Veränderungen manifestierten, auch in Richtung auf einen neuen Status der Frau, die die Öffentlichkeit mit Macht eroberte und in Berufe hineindrängte, welche bislang nur den Männern vorbehalten gewesen waren. Der ganz neu aus der Taufe gehobene Beruf des Fotografen und des

Fotoreporters wurde maßgeblich von den Frauen mitgeschaffen, die in jener Zeit mit der Kamera in der Hand zu Pionierleistungen aufgebrochen waren.

Wer mit dem Fotografieren bare Münze verdienen wollte, dem boten sich vor allem Mode- und Porträtfotografie an. Als in den Zwanzigerjahren illustrierte Magazine reges Interesse und immer größere Verbreitung fanden, weil neuartige Druck- und Vervielfältigungsverfahren es möglich gemacht hatten, Zeitungen üppig mit Fotos statt bloß mit Zeichnungen auszustatten, war über Nacht der Beruf des Fotojournalisten entstanden. Die Hochglanzmagazine *Vogue*, *Harper's Bazaar* und *Vanity Fair* boten Arbeitsplätze – Lee Miller avancierte dort vom Mannequin vor der Linse Edward Steichens zur selbstständigen Modefotografin. Innerhalb dieses Metiers entwickelte sich die Fotografie zur eigenständigen Kunstform – die Modeaufnahmen Lee Millers gelten heute als Idealbeispiele einer eigenen Ästhetik der *Nouvelle Vision*. Bei der Porträtfotografie wiederum verhalfen ein neuer Blickwinkel und der Einsatz des neuartigen Farbfilms Gisèle Freund zu Ruhm.

Für die Frauen, die mit der Kamera eigene Wege beschritten, schien sich die Fotografie als geeigneter zu erweisen als die bewegten Bilder des

Films. Germaine Krull, die durch Joris Ivens den besten Einblick in das Medium bekommen hatte, bemängelte, »dass es beim Film keine Möglichkeit für Persönlich-Schöpferisches gab. Man war von zu vielen Dingen abhängig, nicht nur von der Kamera, sondern auch vom Kameramann, den Schauspielern.« Mit anderen Worten: Die von vielen Frauen gesuchte Unabhängigkeit, die mit der Kamera in der Hand so deutlich spürbar werden konnte, garantierte der Film, der mit seinem enormen Organisationsaufwand eine ganze Maschinerie in Gang setzte, eben nicht. Es hat den Anschein, als lockte die Frauen gerade das intime Verhältnis zur eigenen Arbeit in die Fotografie.

So ist die Arbeit mit dem Fotoapparat auch ein direkter Ausdruck eines bewusst gewählten Alleingangs. Die meisten der damals berufstätigen Frauen gründeten keine Familie. Der Aufbruch in neue Domänen, der Eintritt ins öffentliche Leben vertrug sich nur schlecht mit einem Dasein als Hausfrau und Mutter. Die handwerklich-künstlerische Arbeit erforderte ein enormes Maß an Zeit. Genau genommen war sie eine intensive Beschäftigung mit sich selbst bzw. der eigenen, individuellen Wahrnehmung der Welt. Das eigene Werk, nicht ein eigenes Kind, war Ausdruck und Manifestation des weiblichen Ich.

1. Auflage 2020

© ebersbach & simon, Berlin

Alle Rechte vorbehalten

Überarbeitete und veränderte Neuauflage des 2010  
erschienen Bandes *Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen  
der 20er und 30er Jahre in Paris*

Umschlaggestaltung: Lisa Neuhalfen, moretypes, Berlin

Cover: Pierre-Louis Pierson, Countess Virginia Oldoini

Verasis di Castiglione

Satz: Birgit Cirksena · Satzfein, Berlin

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

ISBN 978-3-86915-188-5

[www.ebersbach-simon.de](http://www.ebersbach-simon.de)