

1 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, Cover

## „Moi, je ne suis pas reporter.“ Brassai's fotografisches Selbstverständnis im Kontext der Nachkriegszeit

Ulrike Blumenthal

Eher beiläufig ist in einem 1949 im *Figaro littéraire* erschienenen Artikel zur Fotografie in Frankreich eine Äußerung von Brassai platziert, die für den französischen Fotografen ungarischer Herkunft nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bezeichnend ist: „Moi, je ne suis pas reporter. L'actualité ne m'intéresse pas. La vie quotidienne est plus bouleversante. Que M. Truman arrive à Paris, ce n'est pas la réalité. La concierge, la boulangère, des femmes qui font la queue à la boucherie, voilà *la grande vie*.“<sup>1</sup> Nachdrücklich distanziert Brassai hier seine lichtbildnerische Tätigkeit von jeglicher fotojournalistischen Funktion und betont stattdessen die Relevanz alltäglicher Motive. Tatsächlich hebt er in Texten und Interviews aus der Nachkriegszeit wiederholt die Bedeutung des Alltagslebens für sein fotografisches Schaffen hervor. Eine Schlüsselstellung in seinen Überlegungen nimmt das programmatische Vorwort in der englischsprachigen Publikation *Camera in Paris* ein, die, ebenfalls 1949, mit Paris-Aufnahmen des Fotografen erscheint.<sup>2</sup>

Brassai formuliert in diesem Text ausführlich sein Selbstverständnis als Fotograf und Künstler, wobei Gedanken zum „everyday“ oder „daily life“ eine entscheidende Rolle spielen. So vergleicht er seine Fotografien aus dem Paris der 1930er Jahre in seiner Vorrede mit Darstellungen aus Malerei und Zeichnung vergangener Jahrhunderte und verortet seine fotografische Praxis in einer Traditionslinie mit der Bildenden Kunst. Brassai ist nach 1944 bestrebt, sich als Bildschöpfer neu zu positionieren und seine Autorschaft zu stärken. Dies liegt zum einen im fotografischen Akt selbst begründet, bei dem der Fotograf nur einen Platz unter mehreren Akteuren einnimmt: Die Objektwelt vor der

1 Paul Guth : „La photographie, en 1949, a ses écoles d'art ...“, in: *Le Figaro littéraire*, 09.04.1949, S. 1, 6, hier S. 6.

2 Brassai, *Camera in Paris*, London/New York 1949.

Kamera, der technische Apparat und die Modalitäten der Entwicklung bedingen ebenso die Entstehung des Bildes wie der hochgradig komplexe Moment des Auslösens.<sup>3</sup> Zum anderen fehlt der Fotografie in Frankreich Ende der 1940er Jahre nach wie vor eine angemessene künstlerische wie institutionelle Anerkennung, was Stellungnahmen der etablierten Fotografen geradezu herausfordert.<sup>4</sup>

Trotz ihrer zentralen Bedeutung ist die Publikation *Camera in Paris* bisher noch nicht Gegenstand einer eingängigen Untersuchung gewesen. Sie gestattet jedoch ein besseres Verständnis von Brassais künstlerischem Schaffen nach der Libération – einer Zeit, in der die Funktion des Autors in Literatur und Kunst eindringlich diskutiert wird.<sup>5</sup> Das Ende des Zweiten Weltkrieges bietet Brassai die Möglichkeit, die Rezeption seines Œuvre zu steuern und sich als vielseitig arbeitender Künstler zu präsentieren. Weiterhin erlaubt die Beschäftigung mit dieser Veröffentlichung einen Blick auf ein Zeugnis der Nachkriegszeit, das sich dezidiert nicht mit der Krise, dem Bruch oder dem Neuanfang beschäftigt. Indem er sich auf Charles Baudelaires Essay *Le peintre de la vie moderne* (1863) bezieht, knüpft Brassai vielmehr an ästhetische Prinzipien des 19. Jahrhunderts an. Die Referenz auf das Alltägliche rückt dabei nach der Besatzungszeit nicht nur den einzelnen Menschen wieder in den Mittelpunkt. Sie bildet überdies ein Element, mit dem Brassai die Autonomie seines künstlerisch-fotografischen Schaffens betont.

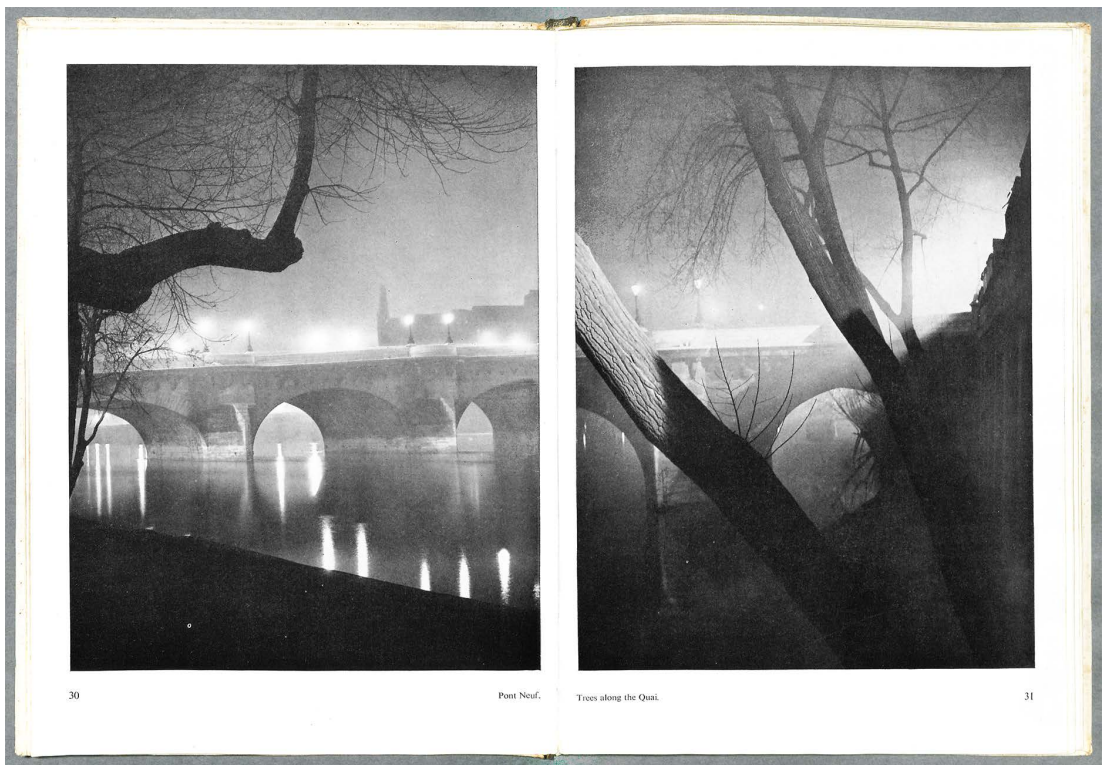
### Amateurhafte Virtuosität

Nach dem schon frühzeitig kanonischen Album *Paris de Nuit* aus dem Jahr 1932 ist *Camera in Paris* die erste Publikation, in der Brassais Aufnahmen der französischen Hauptstadt nach dem Zweiten Weltkrieg in Buchform erscheinen. Im Gegensatz zur hochwertigen Ausgabe des Verlags Arts et Métiers Graphiques ist die Veröffentlichung von 1949

3 Vgl. Katharina Sykora, *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln 1999, S. 70. Zum Begriff des fotografischen Handlungsgefüges siehe aktuell außerdem Ilka Becker et al. (Hg.), *Fotografisches Handeln. Das fotografische Dispositiv*, Vol. 1, Weimar 2016.

4 Auch Henri Cartier-Bresson veröffentlicht 1952 seinen berühmten Aufsatz über den „entscheidenden Augenblick“: *Images à la Sauvette. Photographies par Henri Cartier-Bresson*, hrsg. von Tériade, Paris 1952. Seine fotografische Praxis und sein Selbstverständnis als Reporter stehen jedoch Brassais fotografischem Schaffen und Selbstverständnis konträr entgegen. Zur Fotografie im Frankreich der 1940er und 1950er Jahre siehe Jean-Francois Chevrier, „Photographie 1947: le poids de la tradition“, in: *L'art en Europe. Les années décisives 1945-1953*, hg. von Jean-Luc Daval, Ausst.-Kat. Saint-Étienne, Musée d'art moderne, Genève 1987, S. 176–189; Michel Poivert, „La photographie en France: une affaire d'État?“, in: *Revue de l'art*, Nr. 175, 2012–1, S. 5–10.

5 So verorten sich beispielsweise die Autorinnen und Autoren des Nouveau Roman in Opposition zum Existentialismus und den Mitgliedern der *Temps Modernes*, die ein soziales Engagement des Schriftstellers fordern. Vgl. Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman: Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq 2006, S. 182.



2 Brassäi, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 30–31

bescheidener gestaltet: Etwas kleiner als DIN-A4-Format, enthält sie 62 in mittlerer Qualität und auf schlichtem Papier reproduzierte Aufnahmen, die ein breites Spektrum von Brassäis Paris-Fotografien aus den 1930er-Jahren abdecken.<sup>6</sup> Neben Aufnahmen des Seine-Ufers (Seite 30–31, vgl. Abb. 2) oder Darstellungen des Pariser Nachtlebens mit seinen Bars (Seite 62–63, vgl. Abb. 5), Nachtarbeitern und Bordellen (Seite 76–77, vgl. Abb. 9) – Motive, die *Paris de Nuit* auszeichnen und berühmt gemacht hatten – umfasst die Bildauswahl auch galante Abendveranstaltungen (Seite 57, vgl. Abb. 4, rechts), sonntägliche Szenen im Park (Seite 68–69, vgl. Abb. 7) oder amüsante Schnappschüsse von Passanten (Seite 74–75, vgl. Abb. 8). In thematischer oder formaler Äquivalenz einander gegenübergestellt, wird die Analogie zwischen den jeweils zwei Abbildungen auch durch das Layout der Doppelseiten hervorgerufen. Diese zeigen fast ausschließlich ganzseitig reproduzierte Fotografien, die symmetrisch von einem weißen Rand umgeben werden. Um das Format der Aufnahmen an das Hochformat des Buches

<sup>6</sup> Nur fünf der Aufnahmen sind nach 1944 entstanden, da Brassäi seine fotografische Tätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg stark reduziert.

anzupassen, sind Ausschnitte und Vergrößerungen vorgenommen worden. Beispielsweise handelt es sich bei der Aufnahme *Sailors' love* (Seite 62, vgl. Abb. 5, links) ursprünglich um ein Querformat (Abb. 10). *Quai Voltaire* (Seite 74, vgl. Abb. 8, links) wiederum ist spiegelverkehrt aufs Papier gebracht (vgl. Abb. 11), sodass sich die dargestellte Person auf der gegenüberliegenden Buchseite zuwendet.

Neben Brassais Vorwort werden die Abbildungen von einem weiteren Text begleitet. Abgesehen von der ästhetischen Wertschätzung der Aufnahmen erhält die Leserin an dieser Stelle auch Informationen zur Ausrüstung und praktischen Arbeitsweise des Fotografen: „His cameras are two. One is the original 6 × 9 cm. Voigtlander [sic], equipped with a Heliar f4.5 lens, which has a focal length of 105 mm. This camera is used with both film and glass plates. The other camera is a Rolleiflex.“<sup>7</sup> Der Nachvollzug des technischen Verfahrens entspricht dem publizistischen Anliegen des Herausgebers Andor Kraszna-Krausz. Dessen Veröffentlichungen zur Fotografie richteten sich an ein breites Publikum, dem er in einer verständlichen Sprache praktische Einblicke in die fotografische Arbeit vermitteln wollte.<sup>8</sup> Für *Camera in Paris* greift Kraszna-Krausz nicht nur auf Brassais eigenen Artikel zur Technik der Nachtfotografie und Äußerungen aus einem Interview mit János Reismann zurück, sondern auch auf Veröffentlichungen von Maria Giovanna Eisner, Roger Klein und Henry Miller.<sup>9</sup> Alle vier Personen standen in den 1930er-Jahren beruflich oder privat mit Brassai in Kontakt und vermitteln Arbeitsweise und Werdegang des Fotografen anhand persönlicher Erinnerungen und Gespräche. *Camera in Paris* überführt die bereits publizierten Aussagen in einen geschlossenen Text und macht die hauptsächlich in den USA veröffentlichten Berichte auch in Europa zugänglich. Hinsichtlich der bis heute nur wenig verfügbaren Informationen zur konkreten Arbeitsweise des Fotografen nimmt die Publikation damit eine Schlüsselstellung im Prozess der Kanonisierung

7 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 65.

8 Vgl. Deac Rossell, „Kraszna-Krausz, Andor“, in: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Bd. 1, hg. von John Hannavy, New York 2008, S. 806f. Nachdem er 1936 nach England emigriert war, gründete Kraszna-Krausz zwei Jahre später in London das Verlagshaus Focal Press.

9 Die Referenzen und Übernahmen sind klar im Text gekennzeichnet. Es handelt sich um folgende Veröffentlichungen: Brassai, „Technique de la photographie de nuit“, in: *Arts et Métiers Graphiques*, Nr. 33, 15. Januar 1933, S. 24–27; Maria Giovanna Eisner, „Brassai“, in: *Mini-cam Photography*, April 1944, S. 20–27, 74–76; Roger Klein, „Brassai. The Eye of Paris“, in: *Photography*, Vol. 1, Nr. 1, 1947, S. 42–44, 114, 116; Henry Miller, „The Eye of Paris“, in: ders., *The Wisdom of the Heart*, Norfolk, Conn. 1941, 173–186; Henry Miller, „Introduction“, in: *Brassai: Histoire de Marie*. Paris 1949, S. 7–16; J. Reissmann, „Brassai [sic]: Photographer of Night“, in: *Miniature Camera World*, Vol. III, April 1939, Nr. 4, S. 249–252. Während die US-Amerikaner Roger Klein und Henry Miller in den 1930er-Jahren in Paris leben, verbringt die Gründerin von Alliance Photo, Maria Eisner, die Zeit des Zweiten Weltkrieges im amerikanischen Exil. Vgl. Françoise Denoyelle, *Les usages de la photographie 1919–1939*, 2 Bde., Bd. 1: *Le Marché de la photographie, 1919–1939*, Paris 1997, S. 91–95. Die USA spielen eine zentrale Rolle für die Institutionalisierung der französischen Fotografie.



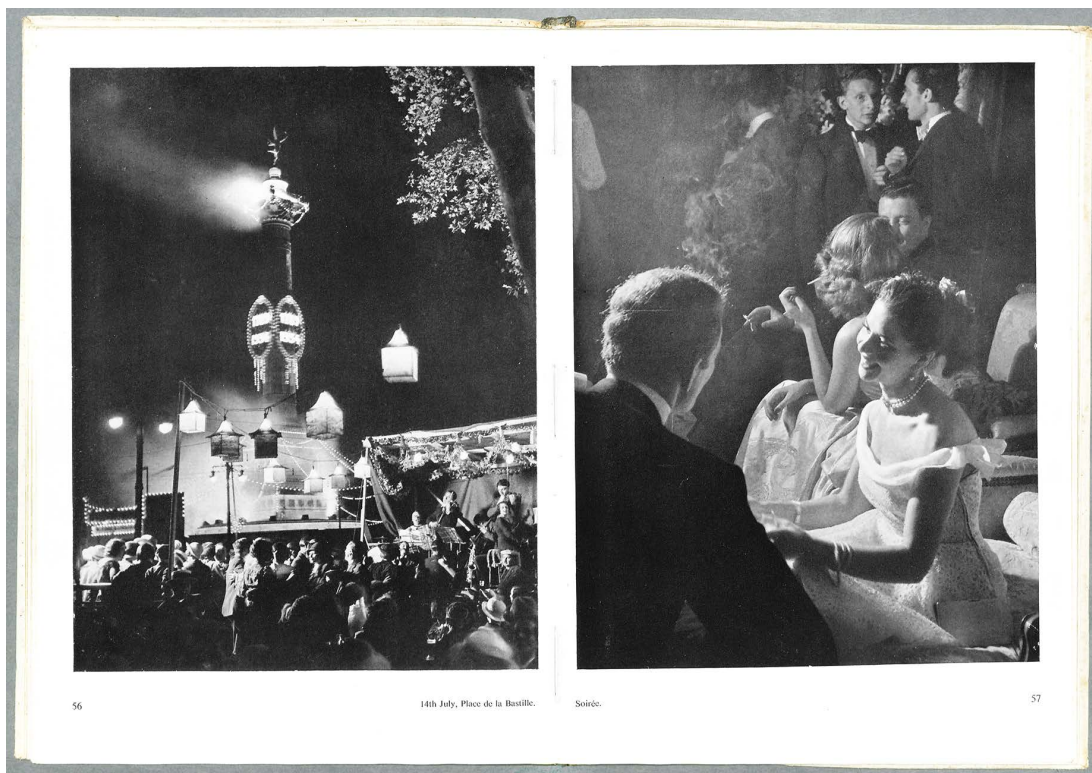
3 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 54–55

ein, den Brassais Werk mit Beginn der Nachkriegszeit erfährt, und wird zu einer zentralen Referenz der Forschungsliteratur.<sup>10</sup>

Ergänzt wird der Text am Ende der Publikation von einer Tabelle, die zu jeder einzelnen Aufnahme Angaben zur benutzten Kamera, den Lichtbedingungen vor Ort, der eingesetzten Blende, eventuellen Filtern und der Belichtungszeit des Negativs liefert. Die präzisen Daten verdeutlichen, wie sensibel die verschiedenen Einflussgrößen reagieren. Der Fotograf muss vor allem in der Anfangszeit penibel über die einzelnen technischen Parameter Buch geführt haben, um deren Effekte aufeinander abzustimmen: „It was a period of endless experiments with developers and exposure times“, erklärte er dementsprechend János Reissmann.<sup>11</sup> Während *Lady of fashion* (Seite 55, vgl. Abb. 3, rechts) mit Blitzlicht aufgenommen wurde und die Belichtungszeit infolgedessen

<sup>10</sup> Brassai wird im Oktober 1951 mit dem ersten Preis des Salon National de la Photographie ausgezeichnet, 1952 wird seine erste Einzelausstellung in Frankreich eröffnet: *Cent Photographies de Brassai*, 4.–24. Dezember 1952, Musée des Beaux-Arts, Nancy. Neben Brassais Erläuterungen in seinen *Conversations avec Picasso* (1964) greift nahezu jede wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk des Fotografen auf die technischen Angaben in *Camera in Paris* zurück.

<sup>11</sup> Brassai 1949 (Anm. 2), S. 65. Vgl. J. Reissmann 1939 (Anm. 9), S. 249.



4 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 56–57

nur 1/50s betrug, musste „*Bijou*“ of *Montmartre* (Seite 54, vgl. Abb. 3, links) trotz offener Blende zwei Sekunden lang belichtet werden, um die dunklen Lichtverhältnisse des Innenraums ohne zusätzliche Lichtquelle auszugleichen. Für die Aufnahmen des nächtlichen Seine-Ufers (Seite 30–31, vgl. Abb. 2) ließ Brassai den Verschluss sogar bis zu zehn Minuten lang geöffnet.

Die subtilen Hinweise auf die komplizierten technischen Prozesse stehen jedoch im Gegensatz zu den übrigen Erläuterungen, die die intuitive, amateurhafte Herangehensweise des Fotografen betonen: „He never uses a light meter – and as in old days, he still measures with a string the distance between the subject and the camera, which often provokes hilarious comment.“<sup>12</sup> Auch die Beschreibung seines zur Dunkelkammer umfunktionierten Badezimmers in der Rue de la Glacière entspricht diesem laienhaften Eindruck: „This was a strange domicile. The bathroom served as darkroom. The acids ran and attacked walls and floor. The manager of the hotel feared there would be a collapse. Brassai [sic] did not own a dryer and used the mirror of his dressing table as a

<sup>12</sup> Brassai 1949 (Anm. 2), S. 65. Vgl. Roger Klein 1947 (Anm. 9), S. 115.

ferrotype tin to get glossy prints. Negatives and pictures were piled up to the ceiling in files or on bookshelves made from empty soap boxes.“<sup>13</sup>

Der Text gibt demnach zwar Einblicke in die Werkstattpraxis des Fotografen, verschleiert jedoch die mühsame Aneignung der technischen Kenntnisse, die für die meisterhaft ausgeführten Fotografien grundlegend sind. Hierdurch wird nicht nur von der signifikanten Rolle abgelenkt, die der Apparat im fotografischen Akt einnimmt, sondern ebenso Brassäi Position im Prozess der Bildproduktion betont: Es wird das Image eines virtuos handelnden Bildschöpfers vermittelt, der mit Leichtigkeit und einfachsten Mitteln vollendete Bilder entstehen lässt – eine Form des Geniekultes, der als Topos in der Geschichte der Kunst eine lange Tradition besitzt.<sup>14</sup> Nicht zuletzt suggeriert die Abbildung auf dem Cover (Abb. 1) ein müheloses Agieren des Fotografen mit der Kamera: Brassäi, der in lässiger Pose hinter seinem Stativ steht, eine Zigarette im Mundwinkel und die Hände in den Manteltaschen vergraben, prüft das Bildmotiv durch das Objektiv seiner Voigtländer Bergheil und betont damit die Bedeutung des Blicks im Gegensatz zur manuellen Ausführung.<sup>15</sup>

## Le photographe de la vie moderne

Die Vernachlässigung fototechnischer Erklärungen und Raffinessen spiegelt sich ebenfalls in Brassäis Vorwort wider. Geschrieben in der dritten Person, sucht er als anonymen Erzähler nach einer adäquaten Bezeichnung seiner Tätigkeit: „But the difficulty is to find a name for what he considers his vocation. For though many names describe it, none exactly fits.“<sup>16</sup> Weder die Begriffe Fotograf und Spezialist noch Amateur, Reporter, Poet oder gar Kunstfotograf entsprächen in vollem Maße seiner Arbeit. Anstatt auf andere Fotografinnen oder Fotografen Bezug zu nehmen, findet Brassäi schließlich, „strangely enough“, in der Figur des *Peintre de la vie moderne* von Baudelaire eine angemessene Darstellung seines fotografischen Schaffens, wenn er schreibt: „In his portrait of *Constantin Guys*, Baudelaire was in fact anticipating by a century the psychology and physiognomy of the chronicler of the modern age – the photographer.“<sup>17</sup> In seinem 1863 veröffentlichten Essay ent-

13 Brassäi 1949 (Anm. 2), S. 65. Vgl. Roger Klein 1947 (Anm. 9), S. 114.

14 Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934], Frankfurt am Main 1995, S. 123–130.

15 Erstmals trennte Leon Battista Alberti die technische Ausführung vom künstlerischen Schaffen, um der Malerei einen Platz unter den freien Künsten zuzuweisen. Vgl. Werner Busch, „Die Autonomie der Kunst“, in: ders. und Peter Schmoock (Hg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim/Berlin 1987, S. 178–203, hier S. 180.

16 Brassäi 1949 (Anm. 2), S. 9.

17 Ebd. (Anm. 2), S. 15.



wirft der französische Schriftsteller und Kunstkritiker am Beispiel des Malers, Zeichners und Grafikers Constantin Guys ein Bild des modernen Künstlers als eines Mannes von Welt, der sich ganz und gar dem Geschehen seiner Zeit widmet: „*Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; [...]. Il s'intéresse au monde entier; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde.*“<sup>18</sup> Baudelaires Bewunderung für den heute eher unbekannteren Guys begründet sich in seinem Verständnis von Modernität, das dem wandelnden Schönheitsideal von der Antike bis zur Gegenwart Rechnung trägt. Guys versuche mit seinen Darstellungen der bürgerlichen Gesellschaft, die sich durch einen schnellen Strich und eine genaue Beobachtung von Gesten, Körperhaltungen und Kostümen auszeichnen, das Vorübergehende und Flüchtige seiner Epoche ins Zeitlose zu überführen.<sup>19</sup>

Die Fähigkeit, zeitlose Bilder zu schaffen, die zugleich die Erinnerung an die Gegenwart enthalten, verbindet nach Brassäi den modernen Maler des 19. Jahrhunderts mit dem Fotografen des 20. Jahrhunderts. Beide würden in der gleichen Haltung arbeiten und das Leben in seinen verschiedenen Facetten aufzeichnen: „He [Constantin Guys], too, recorded the life of his time in all its aspects. [...] It is a matter of recognizing that the function of photography and of cinematography, like that of the other graphic arts, is to fix the most fleeting aspects of life – its moments and its movements.“<sup>20</sup> Der Gedanke, mithilfe der Fotografie die eigene Gegenwart zu erfassen, entspricht dabei den Forderungen einflussreicher Protagonisten der Nouvelle Vision der 1920er- und 1930er-Jahre. Unter dem Begriff der Zeugenschaft hatten beispielsweise Florent Fels oder Pierre Mac Orlan die Umsetzung des fotografischen Sujets mit der Verantwortung der Fotografen als Chronisten ihrer Zeit verbunden: „PHOTOGAPHE, CINÉMATHOGRAPHE, PHONOGRAPHE. Ce sont les grands maitres de l'écriture sentimentale de ce temps et les plus parfaits témoins de notre vie quotidienne.“<sup>21</sup> Als „témoignages de l'activité sociale“ sei die Fotografie „le grand art expressionniste de notre temps. À chaque époque son moyen d'expression.“<sup>22</sup>

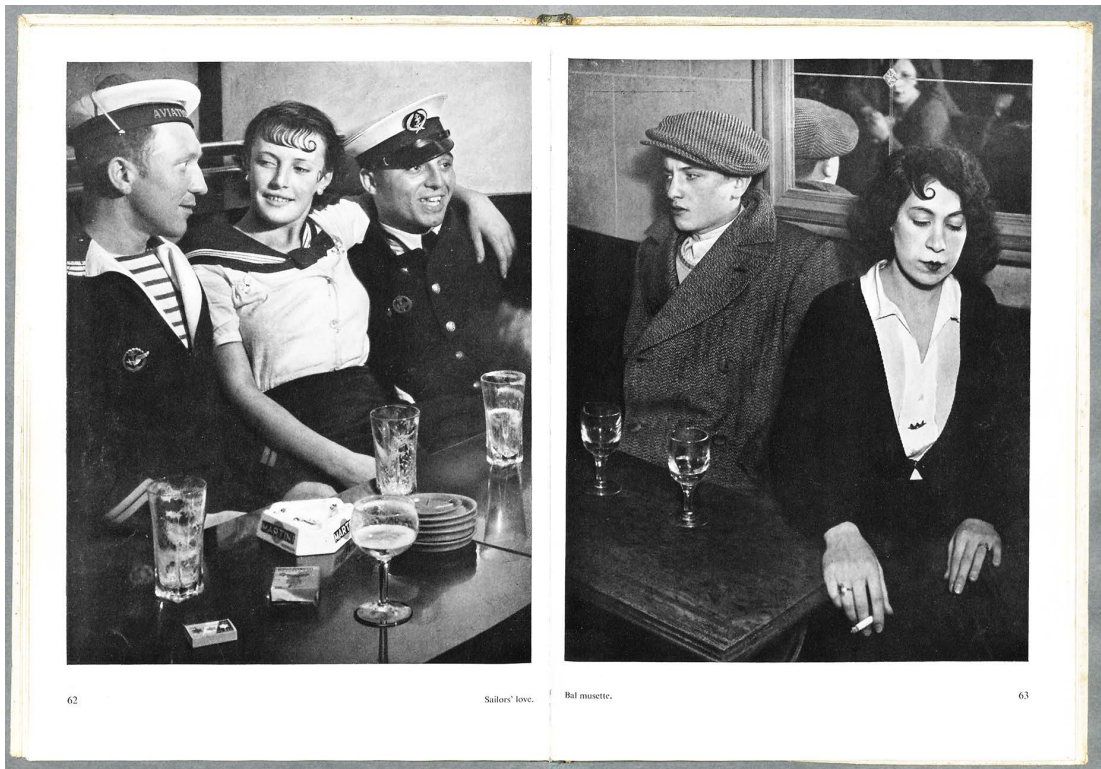
18 Charles Baudelaire, „Le peintre de la vie moderne“, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, 2 Bde., Bd. 2, Paris 1976, S. 683–724, hier S. 689.

19 „Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.“ in: ebd., S. 694.

20 Brassäi 1949 (Anm. 2), S. 15–16.

21 Pierre Mac Orlan, „Graphisme“, in: *Arts et métiers graphiques*, Nr. 11, 15. Mai 1929, S. 645–652, hier S. 647.

22 Pierre Mac Orlan, „Préface“, in: *Paris vu par André Kertész*, Paris 1934, o. S.

5 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S.62–63

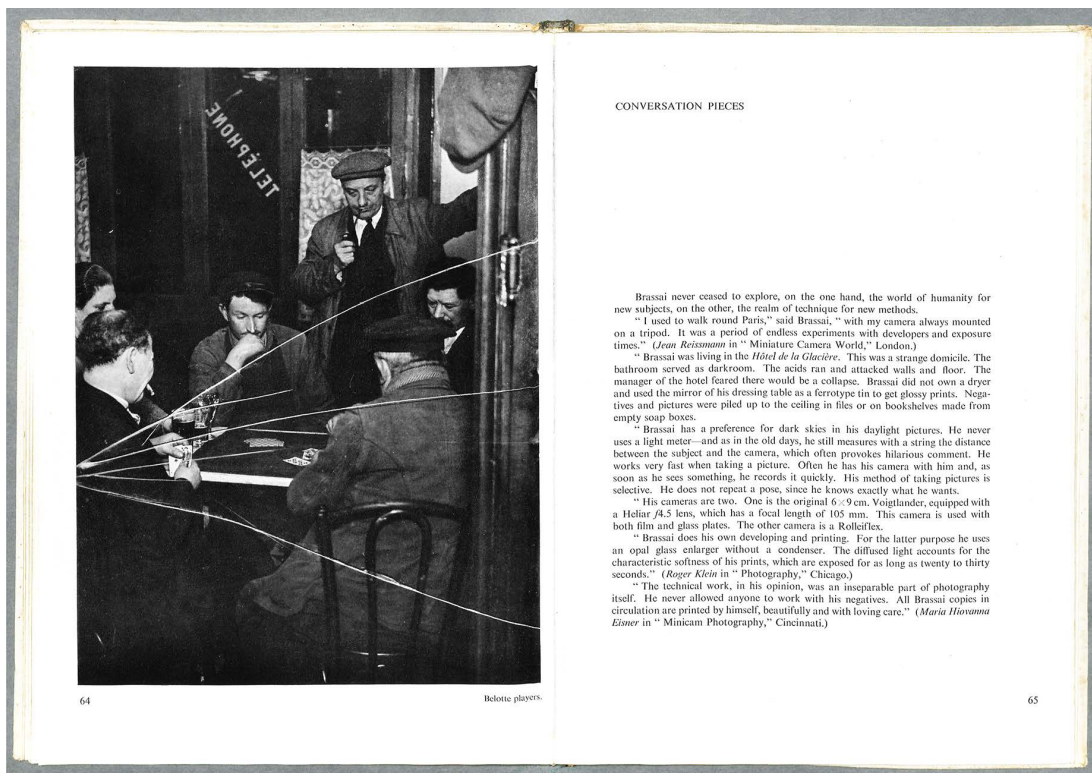
Brassai, der es gern gesehen hätte, wenn Mac Orlan das Vorwort für *Paris de Nuit* geschrieben hätte, knüpft zwei Jahrzehnte später an diese Formulierungen an : „It is not enough for the artist of to-day to express the meaning of our age; he must express it in the modern medium.“<sup>23</sup> Indem er jedoch zugleich eine Verbindung mit Baudelaires *Peintre de la vie moderne* herstellt, bedient er sich eines der heftigsten Kritiker der Fotografie und entkräftet so indirekt dessen Salonurteil, das 1859 bekanntermaßen der Fotografie jeglichen Kunststatus abgesprochen hatte.<sup>24</sup> Neben Constantin Guys führt er im Text eine ganze Genealogie von Malern auf, die mit ihrer zeichnerischen und grafischen Arbeit die wahren Reporter des Lebens ihrer jeweiligen Zeit gewesen seien : Daumier erfasse „the reality of every day“<sup>25</sup> genauso wie Goya, der Bürger, Tagelöhner und Arbeiter bei ihren täglichen Aufgaben skizziere.<sup>26</sup> Vor allem Brassais Schilderung von Rembrandts künstlerischer Praxis

23 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 16.

24 Charles Baudelaire, „Le public moderne et la photographie“, in : Salon de 1859, in : Baudelaire 1976 (Anm. 18), S. 614–619.

25 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 13.

26 „He watches them and sketches them at their ordinary daily tasks.“ Ebd., S. 13.



64

Billotte players

## CONVERSATION PIECES

Brassai never ceased to explore, on the one hand, the world of humanity for new subjects, on the other, the realm of technique for new methods.

"I used to walk round Paris," said Brassai, "with my camera always mounted on a tripod. It was a period of endless experiments with developers and exposure times." (*Jean Reissman* in "Miniature Camera World," London.)

Brassai was living in the *Hôtel de la Glacière*. This was a strange domicile. The bathroom served as darkroom. The acids ran and attacked walls and floor. The manager of the hotel feared there would be a collapse. Brassai did not own a dryer and used the mirror of his dressing table as a ferrotype tin to get glossy prints. Negatives and pictures were piled up to the ceiling in files or on bookshelves made from empty soap boxes.

Brassai has a preference for dark skies in his daylight pictures. He never uses a light meter—and as in the old days, he still measures with a string the distance between the subject and the camera, which often provokes hilarious comment. He works very fast when taking a picture. Often he has his camera with him and, as soon as he sees something, he records it quickly. His method of taking pictures is selective. He does not repeat a pose, since he knows exactly what he wants.

His cameras are two. One is the original 6.9 cm. Voigtlander, equipped with a Heliar f/4.5 lens, which has a focal length of 105 mm. This camera is used with both film and glass plates. The other camera is a Rolleiflex.

Brassai does his own developing and printing. For the latter purpose he uses an opal glass enlarger without a condenser. The diffused light accounts for the characteristic softness of his prints, which are exposed for as long as twenty to thirty seconds." (*Roger Klein* in "Photography," Chicago.)

The technical work, in his opinion, was an inseparable part of photography itself. He never allowed anyone to work with his negatives. All Brassai copies in circulation are printed by himself, beautifully and with loving care." (*Maria Hovanna Eisner* in "Minicam Photography," Cincinnati.)

65

6 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 64–65

liest sich wie eine Beschreibung seiner eigenen, vergleicht man sie mit den Aufnahmen von Pariser Nachbars, Straßenzügen oder Plätzen, die mittellose Bettler ebenso zeigen wie alte Herren oder galante Männer im Smoking: „From the surroundings of Amsterdam he [Rembrandt] gathers his humble subjects, his every-day scenes: old men and wealthy merchants, long-bearded rabbis and peasants. He visits the populous quarters of the town, markets and taverns, all teeming with life.“<sup>27</sup>

Tatsächlich hatte die holländische Genremalerei den gewöhnlichen Menschen mit seinen alltäglichen Handlungen erstmals zum zentralen Thema der Malerei gemacht.<sup>28</sup> Auch die in *Camera in Paris* veröffentlichten Szenen von Liebespaaren in nächtlichen Schankstuben (Seite 62 und 63, vgl. Abb. 5), von der Feier an der Place de la Bastille am 14. Juli (Seite 56, vgl. Abb. 4, links) oder von Arbeitern beim Kartenspiel (Seite 64, vgl. Abb. 6, links) nehmen das Alltags- und Freizeitleben der Pariser Bevölkerung in den Blick. Neben Gruppenaufnahmen finden sich

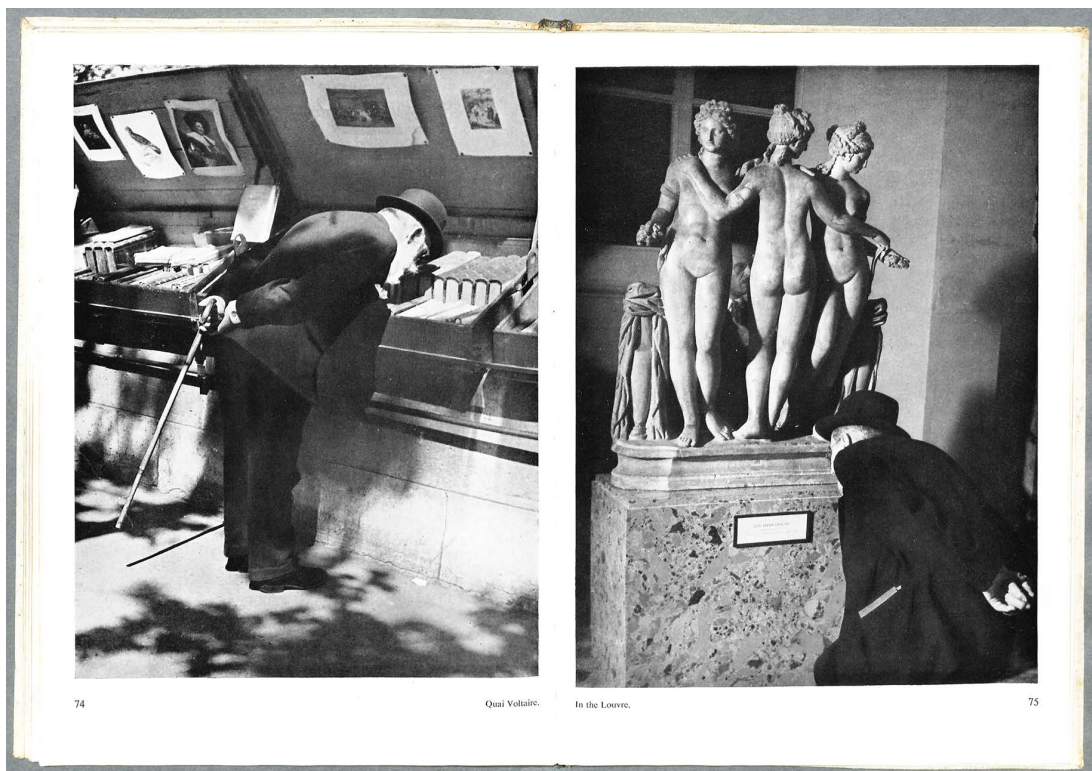
<sup>27</sup> Ebd., S. 12.

<sup>28</sup> Vgl. Tzvetan Todorov, *Éloge du Quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1993, S. 20.

dabei immer wieder Nahaufnahmen einzelner Personen, die durch ihr markantes Äußeres ins Auge fallen. *Market porter* (Seite 76, vgl. Abb. 9, links) beispielsweise zeigt einen muskulösen Arbeiter mit Lederschürze und Schirmmütze, der mit demonstrativ vor der Brust verschränkten Armen und selbstbewusstem, nach rechts aus dem Bild gerichtetem Blick für die Kamera posiert. Seine in leichter Untersicht aufgenommene breite und vor Kraft strotzende Statur scheint nahezu das Bildformat zu sprengen. Die Gegenüberstellung dieser Aufnahme mit *Lady of the town* (Seite 77, vgl. Abb. 9, rechts) verweist neben ihrer augenscheinlichen sexuellen Konnotation auch auf verschiedene Bevölkerungsschichten und Geschlechtermodelle.

Eine noch offensichtlichere Konfrontation unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen kennzeichnet die Gegenüberstellung der „*Bijou*“ of *Montmartre* mit der *Lady of fashion* (Seite 54 und 55, vgl. Abb. 3). Das Bildnis der stark geschminkten, mit einem alten Pelzmantel und Hut bekleideten Frau steht in deutlichem Kontrast zur jungen und eleganten Dame auf dem Bild gegenüber, die den Blumenkopfschmuck über die Augen gezogen hat. Die über und über mit Perlenketten, Ringen



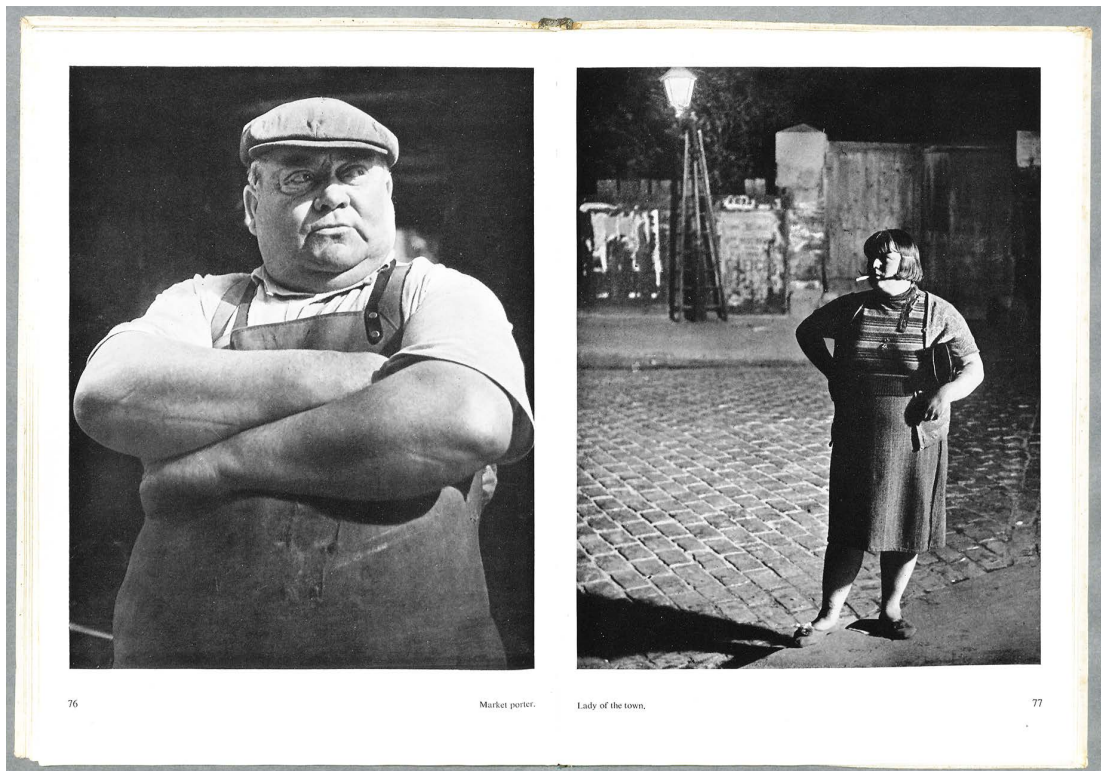


8 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 74–75

und Armbändern behängte, ehemals vermögende Madame Bijou war eine bekannte Persönlichkeit in der Bar de la Lune in Montmartre und wurde beispielsweise auch von der Fotografin Germaine Krull abgelichtet.<sup>29</sup> Direkt in das Objektiv schauend, setzt sie sich bewusst dem Blick der Kamera aus und präsentiert so selbstsicher wie beiläufig ihre mit Schmuck besetzten Hände. Brassai lässt seine Figuren häufig eine individuelle Haltung einnehmen, die einer konventionellen Porträtpose entgegensteht und mit der er die charakteristischen Züge der fotografierten Personen unterstreicht. Die allgemeinen Titel unter den Fotografien wie *Market porter*, *Lady of fashion*, *Lady of the town*, *Sailors' love* oder *Family outing* durchkreuzen jedoch die auf das einzelne Individuum bezogene Wirkung der Aufnahmen und lassen die Abgebildeten zu typischen Repräsentanten des Pariser Lebens werden.

Mit der Darstellung gesellschaftlicher wie alltäglicher Aspekte aus der französischen Hauptstadt führt Brassais fotografische Arbeit seiner eigenen Lesart entsprechend das Vermächtnis von Künstlern wie Rembrandt,

<sup>29</sup> Vgl. die Abbildung in: Quentin Bajac und Sylvie Aubenas (Hg.), *Brassai. Le flaneur nocturne*, Paris 2012, S. 104.



9 Brassai, *Camera in Paris*, vol. 1, London/New York 1949, S. 76–77

Goya, Degas oder Toulouse-Lautrec als Zeugen ihrer Epoche in der Gegenwart fort : „The photographer of this kind, who depicts the variety of human existence in the light of common day, interpreting the dominant traits of the living creature, the character of its surroundings or the intrinsic life of the group, is, therefore, accomplishing a task handed down to him by the great draughtsmen of the past and disdained by the artists of to-day.“<sup>30</sup>

### *Homme du monde* und Alltagsreferenz : Brassais künstlerisches Œuvre nach 1944

Brassais lichtbildnerische Arbeit wie dessen theoretische Reflexion lesen sich damit als ein Versuch, sich mit seinem fotografischen Werk in die Geschichte der Kunst einzureihen. In einem Artikel für die Wochenzeitschrift *L'Intransigeant* 1932 hatte Brassai zu Beginn seiner Laufbahn noch einen deutlichen Unterschied zwischen beiden

<sup>30</sup> Brassai 1949 (Anm. 2), S. 19.



10 Brassai, Conchita avec les gars de la Marine dans un café place d'Italie, 1933

Medien artikuliert : „Il y a une différence fondamentale entre la photographie et la peinture. L'une constate, l'autre crée.“<sup>31</sup> Die grundsätzliche Trennung beider Bildmedien in der Zwischenkriegszeit geschah mit dem Ziel, die Fotografie als autonomes künstlerisches Ausdrucksmittel zu nobilitieren. In Abgrenzung zum Piktorialismus einerseits und zur Malerei andererseits unterlag dieses Streben jedoch einem Paradox : Zwar sollte sich die Fotografie eindeutig von der Malerei abgrenzen und eigenen, dem Medium inhärenten Eigenschaften folgen; gleichzeitig werden jedoch Kriterien, Definitionen und ästhetische Bewertungsmaßstäbe der Malerei weiterhin gebraucht, um im Bewertungssystem ‚Kunst‘ eine Rolle spielen zu können.<sup>32</sup> Brassai, der die vehemente Trennung beider Medien nach dem Zweiten Weltkrieg relativiert, nutzt diesen Widerspruch in seinem Vorwort produktiv für die eigene Stellungnahme : Er wertet die Fotografie nun gerade durch ihre Affinität zur bildenden Kunst auf. Indem er fotografische Bilder zwar als eigene Bildform von Zeichnungen und Grafiken unterscheidet, ihnen aber gleiche Praktiken und Funktionen zuerkennt, führt seine Argumentation Differenz

31 Brassai, „Images latentes“, in : *L'Intransigeant*, 15. November 1932, S. 6, hier ebd.

32 Olivier Lugon formuliert hierzu, dass die Fotografie ihren Kunststatus verleugnen musste, um Kunst zu sein : „Autrement dit : si n'est art que la forme d'expression qui accepte la limite de ses spécificités, et si la photographie a pour spécificité de ne pas être de l'art, alors, pour peu qu'elle accepte de ne pas être de l'art, elle est de l'art – aporie dans laquelle la plupart des textes de l'époque s'enferment sitôt qu'ils abordent la question.“ Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Paris 2001, S. 121.



11 Brassai, Professor Louis Dimier, Member of the Institute, on Quai Voltaire, Paris

und Aneignung dialektisch zusammen. Ohne die Fotografie explizit als Kunst zu bezeichnen, begründet er ihre Wertigkeit über ihre Relevanz als Bildmedium in der eigenen Gegenwart.

Das Bestreben, sich in der Geschichte der bildenden Kunst und nicht in der Geschichte der Fotografie zu verorten, ist eng verbunden mit Brassais Werdegang. 1924 war er mit dem Ziel nach Paris gekommen, sich als Maler zu etablieren, machte sich in den 1930er-Jahren aber mit *Paris de Nuit* allein als Fotograf einen Namen. Während der Besetzung der französischen Hauptstadt noch mit einem Veröffentlichungsverbot belegt,<sup>33</sup> bietet die Nachkriegszeit Brassai die Möglichkeit, sich neu zu positionieren. Zwar führt er seine fotografische Arbeit in einigen Bereichen konsequent weiter und veröffentlicht beispielsweise bis in die 1960er-Jahre hinein regelmäßig im amerikanischen Lifestyle-Magazin

33 Brassai weigerte sich, mit den deutschen Besatzern zusammenzuarbeiten und erhielt somit keine offizielle Arbeitsgenehmigung. Vgl. Anne Wilkes Tucker, „Brassai : Man of the World“, in : *Brassai : The Eye of Paris*, hg. von ders., Ausst.-Kat. Houston, The Museum of Fine Arts, New York u. a., 1999, S. 16–135, hier S. 100.



*Harper's Bazaar*.<sup>34</sup> Auch die schon während der Okkupation entstehenden Aufnahmen von Picassos Skulpturen knüpfen an die ersten Aufträge der 1930er-Jahre für den *Minotaure* an.<sup>35</sup> Gleichzeitig stellt er nach dem Zweiten Weltkrieg die Zusammenarbeit mit seiner Bildagentur Rapho in Europa fast völlig ein.<sup>36</sup> Stattdessen veröffentlicht er seine Aufnahmen zunehmend selbst und ergänzt sie darüber hinaus mit eigenen Texten.<sup>37</sup> Neben dieser Neuausrichtung seines fotografischen Schaffens widmet sich Brassai verstärkt künstlerischen Projekten. Während mit *Histoire de Marie* 1949 ein erstes literarisches Werk erscheint, werden bereits 1945 in einer Ausstellung in der Galerie Renou et Colle Zeichnungen präsentiert, die Brassai während des Zweiten Weltkrieges angefertigt hatte. Der hochwertig gedruckte Ausstellungskatalog enthält zudem ein Gedicht von Jacques Prévert.<sup>38</sup> Zusätzlich gestaltet Brassai im Abstand weniger Jahre mehrere Bühnenbilder und beginnt 1946 mit der Bildhauerei.<sup>39</sup>

Die Verschränkung verschiedener künstlerischer Ausdrucksmittel stellt demnach in der Nachkriegszeit ein entscheidendes Kriterium sowohl für Brassais künstlerische Arbeit als auch für seine theoretischen Reflexionen dar. Er ist bestrebt, sich als „universal man“<sup>40</sup> – als *homme du monde* im Baudelaire'schen Sinne – zu entwerfen, der keiner Spezialisierung unterliegt. Damit rückt er den Fokus weg von einer engen, fotografisch ausgerichteten Lesart seines Werkes und formuliert gleichzeitig die Parameter, mit denen seine Aufnahmen zukünftig gelesen werden sollen: Nicht als Abbilder, sondern als „lasting pictures“, die das Anekdotische überwinden und das Dargestellte zum Typischen erheben.<sup>41</sup> Brassai unterstreicht nach dem Zweiten Weltkrieg retrospektiv die allgemein menschliche Komponente seiner Aufnahmen. Seine Deutung entspricht dabei den Leitsätzen der Subjektiven Fotografie nach 1945. Innerlichkeit, abstrahierende Formensprache, Naturthematik

34 Die Zusammenarbeit mit *Harper's Bazaar* ließ Brassai viel Freiheit in der Themenwahl. Sie lief bis Ende der 1950er-Jahre, als die Herausgeberin Carmel Snow zurücktrat. Vgl. Tucker 1999 (Anm. 33), S. 114.

35 Sie werden nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlicht in: *Les Sculptures de Picasso*, Daniel-Henry Kahnweiler. Photographies de Brassai, Paris 1949.

36 Vgl. Tucker 1999 (Anm. 33), hier S. 49.

37 Zum Beispiel Brassai, *Séville en fête*, Paris 1954; Brassai, *Graffiti*, Stuttgart 1960.

38 Brassai, *Trente dessins*. Poème de Jacques Prévert, Paris 1946.

39 1945 entwarf er das Bühnenbild für *Le Rendez-vous* von Jacques Prévert und Roland Petit, 1947 für Raymond Queneau *En passant*; 1949/50 gestaltete er Dekorationen für die *Ballets des Champs-Élysées* und die *Opéra de Paris*. Vgl. Tucker 1999 (Anm. 33), S. 106f.

40 Brassai 1949 (Anm. 2), S. 12.

41 „His desire to get beyond the anecdotal and to promote his subjects to the dignity of types.“ Ebd., S. 19.

und private Symbolik prägen das fotografische Schaffen in Europa und den USA, das sich dezidiert unpolitisch gibt.<sup>42</sup>

Darüber hinaus jedoch ist Brassäis thematischer wie diskursiver Bezug auf das Alltagsleben von einem Blick auf das einzelne Individuum motiviert, das im Zuge der nationalsozialistischen Okkupation gleichgeschaltet und kollektiven Regeln untergeordnet wurde. Nachdem grundlegende bürgerliche Rechte wie Selbstbestimmung, unabhängige Meinungsäußerung und eigenständiges Handeln nach 1940 außer Kraft gesetzt waren,<sup>43</sup> sensibilisierte die Libération für die wiedergewonnenen Freiheiten und Gewohnheiten und rückte den einzelnen Menschen wie seine alltäglichen Handlungen ins Zentrum des künstlerischen und kulturellen Interesses.<sup>44</sup> In welchem Maße die nationalsozialistische Herrschaft in die Abläufe und Freuden seines eigenen Pariser Alltags eingegriffen hatte, beschreibt auch Brassäi selbst rückblickend in seinen *Conversations avec Picasso* (1964). So habe der Krieg aus dem „Paris que nous aimions“ ein „Paris des uniformes verts et des ‚souris grises‘“ gemacht, ein „Paris sans taxis, sans cigarettes, sans sucre, sans chocolat, sans pain de fantaisie“, dafür jedoch mit „Ausgangssperren, Propagandazeitungen- und filmen, deutschen Patrouillen, gelben Sternen, Alarmen, Razzien, Verhaftungen und Hinrichtungen“.<sup>45</sup>

Unter diesem Blickwinkel erhalten Brassäis hauptsächlich in den 1930er-Jahren gemachte Darstellungen von Kartenspielern, Volksfesten

42 Vgl. Wolfgang Kemp, „Theorie der Fotografie 1945–1980“, in : ders. (Hg.), *Theorie der Fotografie III, 1945–1980*, 3 Bde., München 1983, S. 13–39. Auch Brassäi mochte mit der kunstimmanten Deutung seines Werkes seine Aufnahmen einer propagandistischen Instrumentalisierung entziehen wollen, die gerade während der deutschen Besatzungszeit das Feld der Fotografie beherrschte. Vgl. Françoise Denoyelle, „Die Fotografie in Frankreich während des Zweiten Weltkrieges“, in : *Paris libéré, photographié, exposé*, hg. von Hélène Studievic und Catherine Tambrun, Ausst.-Kat. Paris, Musée Carnavalet, Paris 2014, S. 73–83.

43 So bemerkt Lionel Richard in seiner Untersuchung über das Verhältnis von Kunst und Zweitem Weltkrieg : „La mise en cause du modèle de démocratie bourgeoise fondé sur le suffrage universel et la représentation parlementaire aboutit à restreindre les droits de l’individu, à exiger de lui qu’il se soumette à des règles prétendument édictées au nom de principes collectifs, et à marginaliser l’expression des débats de conscience, des initiatives de pensée ou de création en rupture avec le conformisme institutionnalisé, voire à tuer cette expression par tous les moyens possibles, dont les plus barbares.“ Lionel Richard, *L’art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris 1995, S. 69.

44 Vgl. Lynn Gumpert : „Beyond the Banal : An Introduction to the Art of the Everyday“, in : dies. (Hg.), *The Art of the Everyday. The Quotidian in Postwar French Culture*, New York, London 1997, S. 11–17, hier S. 12. Besonders in Frankreich erhielt das Alltagsleben nach 1944 große Aufmerksamkeit. Beispielsweise veröffentlichte Henri Lefebvre bereits 1947 erste Überlegungen zum Alltagsleben in der modernen Welt : Henri Lefebvre : *Critique de la vie quotidienne*, Paris 1947.

45 „[...] le Paris des queues et des tickets, du couvre-feu et des ondes brouillées, des journaux et des films de propagande; le Paris des patrouilles allemandes, des étoiles jaunes, des alertes, des rafles, des arrestations, des avis d’exécution [...].“ Brassäi, *Conversations avec Picasso*, Paris 1964, S. 62.

oder sonntäglichen Vergnügungsszenen nach 1944 eine neue Bedeutung: Sie inszenieren die angenehmen, unbekümmerten Aspekte des alltäglichen Lebens in der französischen Hauptstadt und machen sie für die Nachkriegszeit zu einem Referenzmodell. Dabei stehen die abgebildeten Personen nicht nur spezifisch für ihre Zeit, sondern knüpfen gleichermaßen auch an Genreszenen anderer Jahrhunderte an.

*Camera in Paris* büßt zwar durch die simple Aufmachung und die ausgewogene Motivwahl den progressiven, modernen Charakter von *Paris de Nuit* ein, das durch das hochwertige Druckverfahren der Heliogravüre, seine Spiralbindung, seine innovative Schrifttype sowie durch die gewagtere Zusammenstellung der Sujets bis heute Maßstäbe setzt.<sup>46</sup> Die Publikation zeugt aber von einer neuen Haltung gegenüber dem eigenen Werk, die sich aus den Erfahrungen während der Besatzungszeit speist und Brassais weiteres Arbeiten beeinflusst. Nicht zuletzt erschafft er in seiner ebenfalls 1949 veröffentlichten *Histoire de Marie* eine Form der Literatur, die sich einer Alltagssprache verpflichtet und eine *femme de ménage* in den Mittelpunkt der Ereignisse stellt. „Voilà, la grande vie.“

---

<sup>46</sup> Vgl. Hans-Michael Koetzle (Hg.), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch. 1890 bis heute*, München 2011, S. 106f.