

A vintage, sepia-toned photograph of three nude women standing in a garden, viewed from behind. They are standing close together, with their arms around each other's shoulders. A long, light-colored fabric is draped around their waists and pools on the ground. The background is filled with dense foliage and trees, with sunlight filtering through the leaves. A semi-transparent magenta banner is overlaid across the middle of the image, containing the title and author information.

# Das erotische Foto

Alexandre Dupouy - Private Sammlungen









1 - Henri Oltramare, nummeriert 192, Abzüge mit Silberjodid,  
11,7 x 15,7 cm, um 1900

2 - Akademische Aktstudien, Verlag Floris, 1925 mit Negativen  
von Albert Wyndham (Innenteil des Fotokatalogs)





# DAS EROTISCHE FOTO

Alexandre Dupouy





Titelseite:  
[Grundworth?], Abzüge mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

Rückseite:  
[Monsieur X], Abzüge mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

Gegenüber:  
3 - Der künstlerische Akt,  
Nr. 12, 1. November 1904

Direktor der Ausgabe: Jean-Paul Manzo  
Text: Alexandre Dupouy  
Einband und Layout: Julien Depaulis  
Herausgeber: Aurélia Hardy  
Assistentin der Ausgabe: Bérangère Le Mardelé

ISBN: 978-1-78160-341-3  
© Confidential Concepts, worldwide, USA  
© Parkstone Press, New York, 2004 (deutsche Fassung)

© Sammlung Alexandre Dupouy.

Weltweit alle Rechte vorbehalten  
Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Fotografen.  
Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen.  
Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung



# Inhalt

Vorwort

7.

Einführung

11.

Das Alibi der künstlerischen Aktstudie

19.

Ethnografisches Alibi

61.

Banalisation und Entwicklung

91.

Taumel der Euphorie in den „Verrückten Zwanzigern“

129.

Schluss

249.

Literaturhinweise

253







# VORWORT

Ist eine „akute Sammlerwut“ genetisch bedingt? Auf diese tief greifende, existenzielle Frage hatte ich bald eine Lösung gefunden, nachdem ich meine Gartenspielsachen den Sommergewittern des Jahres 1966 überlassen und mich auf den riesengroßen Dachboden meines Elternhauses geflüchtet hatte. Dort lagen wild durcheinander tausende von Postkarten auf dem Boden verstreut. Ich sammelte sie ein und schaffte mir so, ganz unversehens, Zutritt in eine mir bisher fremde Welt, wo Herren mit Zylinderhut nebst Damen mit riesigen, sie zu erdrücken scheinenden, buntscheckigen Kopfbedeckungen ihr Stelldichein haben; ich förderte verschwundene Berufe zutage, entdeckte rühmende Reklame für Scharlatanarznei aus einer anderen Zeit, Luftschiffkatastrophen...

Dieses Eintauchen in vergangene Zeiten faszinierte mich und mit dem Einverständnis meiner Großmutter nahm ich diese altehrwürdige Korrespondenz in mein Schlepptau. Von nun an begann ich diese Bilder zu studieren, sortierte sie mal so und mal so, denn ich wollte mit allen Mitteln versuchen, daraus eine kohärente Welt zu schaffen. Eine wahre Leidenschaft hatte mich erfasst, die meine ursprüngliche Berufung, die Archäologie, in Vergessenheit geraten ließ. Aber hatte ich mich wirklich so sehr von ihr distanziert? Aus mir sollte nun in der Tat ein ikonografischer Archäologe werden.

Die Speicher meiner Bekannten wurden allesamt zu meinen Werkstellen und dieses Stöbern gab mir ein Wissen auf den Weg, das nur wenig gemein hatte mit dem, was mir meine Lehrer beigebracht hatten. Im Laufe der Zeit hatte ich einen wahren Schatz alter Papiere zusammengetragen: Bücher, Briefmarken, Fotos und diese berühmten Postkarten. Jede einzelne dieser Karten war Zeuge ganzer Geschichtsabschnitte: die der Prinzen, der Kriege und der Ereignisse, aber vor allem des täglichen Lebens. Durch das Lesen der Korrespondenzen und der auf den kleinen Kartonkärtchen überlieferten Legenden schaffte ich mir einen Einblick in das intime Leben der Autoren, durchlief so ihren Alltag: Freuden, Sorgen, Leid und Liebe. Meist ging es um Liebschaften, denn seit jeher wurden am häufigsten Liebesbriefe geschrieben und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wimmelte es von diesen recht süßlich angehauchten Postkarten, die gemeinhin als „Extravaganzen“



4 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid,

18 x 23,6 cm, um 1900

5 - Anonym, Postkarte mit unbedruckter Rückseite,

14 x 9 cm, um 1925

bezeichnet wurden und gar keusche Schwüre deklamierten. Aber zu meiner großen Überraschung lächelten mir von einigen Bildern nackte Frauen entgegen! Diese sinnlichen Mitteilungen waren meist von verständigen Beschützerinnen, die sich mit diesen frivolen Bildnissen identifizierten und sie an die Soldaten des Ersten Weltkriegs geschickt hatten.

Ich war noch in den Reifejahren und natürlich brachte dieser Anblick mein Gemüt in Wallung, was mir meinen künftigen Weg nur umso deutlicher aufzeigte: Mein Entschluss, mich verstärkt der Historie der Erotik, und hier ganz besonders der erotischen Fotografie, zu widmen, war gefasst.

Die Gelegenheitsjobs, die mich damals ernährten, ließen mir ausreichend Zeit, die Geheimnisse des großen Tempels des Sammelns, des Hôtel Drouot, zu lüften. Gegen 1973 war das Hôtel Drouot noch nicht das moderne Gebäude, wie wir es heute kennen, sondern eine zerfallende Baulichkeit aus dem 19. Jahrhundert, dessen Gerüche und Holzböden an die der Speicher erinnerten. Im Inneren schwirrte eine aufgewühlte, jeglichen Feingefühls entbehrende Menschenmenge in einer hermetisch verschlossenen Welt, deren Sitten und Gebräuche für „Neubekehrte“ kaum erfassbar waren. Eine Welt, in der jeder seinen eigenen Interessen nachging. Mit Erstaunen beobachtete ich, wie im Nu und auf den bloßen Fingerwink unscheinbarer Herren Unsummen Geldes ausgegeben wurden. Diese seltsamen Gestalten schalteten die Helden meiner Kindheit geradewegs aus und lange Zeit blieb ich mit einem mangelnden Eleganzbewusstsein behaftet. In diesem vor Geschichte strotzenden Haus erfuhr ich, dass Kultur und Wohlstand nichts mit äußeren Zeichen des Reichtums zu tun haben. Zu jener Zeit, als Postkarten und Fotografien noch nicht katalogisiert waren, in der niemand auf den Gedanken kam, sie pro Stück anzubieten, wurden sie bündelweise in großen, viereckigen Weidenkörben, die drei- bis viertausend Exemplare fassen konnten, verkauft. Soweit ich mich erinnere, reichten vierzig Francs, um einen dieser Körbe zu erstehen. So kam ich zu einem Bestand, der aus mir, nun eingekreist von allem, was mit Büchern und „alten Papieren“ zu tun hat, einen renommierten Händler machte. Einen Händler, gewiss, aber vor allem einen Sammler.

Seither bewahre ich, von einer wahren Begierde befallen, eine Vielzahl an erotischen Bildern auf. Nunmehr umzingeln tausende von Schwestern, eine anregender als die andere, die nackte Süße des Ersten Weltkriegs. Und dennoch, auch nach dieser Bilddokumentation steckt die Sache noch voller Rätsel, die ich aber mit allen Mitteln versuchen werde noch zu lösen.











# EINFÜHRUNG

Der Veröffentlichung dieser Geschichte der erotischen Fotografie liegt der Gedanke zugrunde, bisher unveröffentlichte Bilder zu zeigen und dabei ganz bewusst jene auszuschließen, die als weltweit bekannte Aufnahmen berühmter Fotografen schon häufig zu Monografie- oder Werbezwecken gedient haben. Die hier vorliegende Auswahl beruht auf rein subjektiven Kriterien und hat keinen enzyklopädischen Wert; sie erstrebt weder, das Thema erschöpfend zu behandeln noch hegt sie einen Anspruch auf Objektivität: Denn das Auswählen von Bildern bedeutet in erster Linie auch, dem eigenen Geschmack Ausdruck zu verleihen, seinem Faible für die Frauen mit diesem oft schon gestrigen Charme, der im Bann des Wunders Fotografie vor den Klauen des Alters und der Zeit gerettet werden konnte.

Man muss feststellen, dass die ersten Jahrzehnte der erotischen Fotografie im Wesentlichen unter französischem Einfluss stehen. Dies liegt hauptsächlich darin begründet, dass die Geburtsstunde der Fotografie in Frankreich schlug, wo bereits seit dem 18. Jahrhundert nach neuen Reproduktionsmethoden von Bildern geforscht wurde. Im Übrigen herrschte im Frankreich des 19. Jahrhunderts ein liberaleres Klima als anderswo. Italien, Spanien, die Vereinigten Staaten, Deutschland und Großbritannien importierten anrühige Fotos aus Frankreich, denn ihre eigene Produktion war viel unbedeutender, weil sie strenger geahndet wurde.

Sämtliche Sammlungen zur Geschichte der Fotografie im ersten Jahrhundert ihres Bestehens (1839 bis 1939) umfassen, ob internationale, zeitgenössische oder schon bejahrte Sammlungen, in ihrer Mehrheit französische Bilder. Auch wenn die Engländer Graham Ovenden und Peter Mendes ihr Werk *Victorian Erotic Photography* betiteln, so handelt es sich eigentlich meistens um Werke aus Paris von Belloc, Braquehais, Durieu oder Vallou de Villeneuve. Und auch wenn der Amerikaner Richard Merkin, Professor an der Rhode Island School of Design von New York, seine Sammlung im Werk *Velvet Eden* präsentiert, so stammt doch der Großteil der Bilder ebenfalls aus Frankreich. Die ersten von ihm ausgewählten amerikanischen Bilder entstanden 1920, die deutschen erst 1930



7 - [Monsieur X], Abzüge mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

8 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1935



und ihr Anteil am Gesamtwerk ist nur minimal. Gleiches gilt für andere, gut bestückte Sammlungen, wie die von Uwe Scheid vom Kinsey Institute oder auch die französischen, sei es auf institutioneller (Grafikkabinett der Nationalbibliothek Frankreich) oder auf privater Ebene.

Das Werk *Die Erotik in der Fotografie* vereint als eines der ersten Nachschlagewerke (drei Bände, die im Jahre 1931 in Wien von einem halben Dutzend angesehenen Doktoren veröffentlicht wurden) das Beste aus den deutschen Sammlungen dieser Zeit und umfasst mehrere hundert Reproduktionen, wobei die vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Bilder überwiegend aus Frankreich und lediglich zu einem minderen Anteil aus Deutschland und Österreich stammen.

Diese eigene, ganz spezifische französische Note verhallt im Laufe des 20. Jahrhunderts und ist nunmehr ganz und gar verschwunden. Im Übrigen trifft dies auf alle von der Fotografie behandelten Themen zu.

Wie dem auch sei, sicher ist, dass die Geschichte dieser spezifischen französischen Note nicht hätte zurückverfolgt werden können, wenn dieses Erbgut nicht von einer Reihe passionierter Sammler bewahrt worden wäre (gewiss, ein lüsternes und fantasievolles, aber auch ein für die Sitten und Mentalitäten jener Epoche repräsentatives Erbgut). Dabei muss ganz besonders folgenden Personen Ehre erwiesen werden:

**Pierre Louys** (1870–1925). Als Schriftsteller, Bücherliebhaber, Grafikanatiker und nimmermüder Erforscher der Sexualität dienten ihm seine erotischen Fotografiesammlungen zur Erstellung von sonderbaren Gemälden und Berichten zu den ethnologischen Beobachtungen über die Pariserinnen aus den unteren Schichten. Der Autor von *Aphrodite* griff auch gern mal zum Objektiv, um die Physiognomien seiner Geliebten Lucie Delormel, Marie de Régnier oder auch Zohra, seiner algerischen Haushälterin, zu verewigen. Zum Glück verbrannte seine Familie nach seinem Tod sein Vermächtnis nicht in einem Autodafé, wie dies Nachfahren von Sammlern erotischer Werke häufig tun, sondern, zur Freude der Bewunderer erotischer Kunst, setzten sie, eher vom Geld als von der Moral geleitet, ungefähr achthundert Kilo mehr oder weniger pornografische Dokumente am Markt ab. Ein nicht unbeträchtlicher Teil davon waren fotografische Werke.

9 - *Marque au trèfle*, Photogravüre, Postkarte  
mit bedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1908

10 - [Monsieur X], Abzüge mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935









204  
A.N.  
PARIS



**Paul Caron** (19. Jahrhundert), über den uns bis heute nur wenig bekannt ist, hinterließ den Großteil seiner Sammlung der französischen Nationalbibliothek; seine Bilder hatte er, sobald er Näheres darüber wusste, auf der Rückseite mit zahlreichen Beschreibungen versehen.

**André Dignimont** (1891–1965) war Kunstmaler der freizügigen Pariserin, Entwerfer von Theaterkostümen, eklektischer Illustrator von Oscar Wilde bis hin zu Francis Carco, und großer Sammler verschiedenster historischer Dokumente. Er schaffte sich ein „geniales, heilloses Durcheinander“, ein eindrucksvolles Wirrwarr, dessen Glanzstück das Schild eines ehemals in der Avenue Suffren 106 gelegenen Liebestempels war. Dieser mit Cherubinen dekorierte Gegenstand, Symbol für die hartnäckigen Nostalgiker großer Bordelle, ging dank des Fotografen Eugène Atget und gefolgt vom Maler Clovis Trouille in die Geschichte ein. In dieser umfangreichen Sammlung gebührt der erotischen Fotografie ein Spitzenplatz. Als Freund von Michel Simon und Verbündetem von Galtier Boissière und seiner Arbeitsgruppe der Zeitschrift *Le Crapouillot*, „Le grand Dig“, wie Colette sie neckisch nannte, wirkte er mit an Artikeln zum Thema Erotik und Sexualität. Einer seiner Freunde, der Maler Yves Brayer, beschrieb Dignimont als jemanden, der „...zu dieser Generation des Krieges von 1914 gehört, die aus bloßem Widersacherdrang glücklich sein wollte“.

**Michel Simon** (1895–1975). Der berühmte Schauspieler machte keinen Hehl aus seiner Begeisterung für das Sexuelle und gab sich bedenkenlos als Freund der Zügellosigkeit aus. Nach seinem Tod fanden seine Erben in seinem Haus in Noisy-le-Grand eine wahre Schatzkammer vor, die vollauf mit Büchern, Gegenständen und Fotografien gefüllt war. Michel Simon war auch ein Teil des Erbes von Pierre Louys zugefallen. Als eine der sowohl in quantitativer als auch qualitativer Hinsicht weltweit wichtigsten Sammlungen wurde sie 1977 größtenteils bei Versteigerungen in Paris und Lyon bei mehreren Auktionen unter dem Leitsatz „geheime Sammlungen eines bekannten Liebhabers“ verstreut, bei denen Fotografien bündelweise zu Tausenden verkauft wurden. Der bloße Gedanke daran lässt auch die Herzen der Liebhaber unserer Tage schneller schlagen. Dieses lange Zeit von den Institutionen verschmähte Erbe konnte dank der Neugierde und der Obsession dieser Sammler bewahrt werden. Und bestärkt durch diese privaten Impulse zeichnet sich eine Geschichte der erotischen Fotografie ab, deren Anfänge sich schematisch in vier verschiedene Epochen einteilen lassen:



11 - Verlag A. Noyer, Nr. 204, Postkarte mit unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925

12 - Anonym, Postkarte mit unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1905

**1850 bis 1860.** Die Daguerreotypie richtet sich mit immer nur einem Originalbild an wohlhabende Kunden. Später dann machen diverse fotografische Verfahren, insbesondere der Bildeindruck auf Papier, die Vervielfältigung der Fotografien möglich.

**1861 bis 1913.** Die kaiserliche Zensur, gefolgt von der republikanischen, nötigt die Fotografen entweder in eine nüchtern-ästhetische Aktstudie, die den traditionellen schönen Künsten wie der Malerei und Skulptur heuchlerisch Beistand leisten soll, oder in die vollkommene Anonymität, in der alle Delirien erlaubt sind, wenn die Werke für die Freunde der Pornografie gedacht sind: Eine Anonymität, die unausweichlich ist, um nicht ins Kreuzfeuer der Justiz zu geraten und einen unbequemen Aufenthalt im Gefängnis zu vermeiden; aber auch eine Anonymität, die dann profitabel sein kann, wenn es darum geht, schlüpfrigste Themen zu veranschaulichen.

**1914 bis 1918.** Die Postkarte banalisiert die Aktfotografie. Hunderttausende solch kleiner Pappdeckel überbringen mit dem stillschweigenden Einverständnis der Behörden das tröstliche Bild einer begehrenswerten Frau an die Front des Ersten Weltkriegs.

**1919 bis 1939.** Nach dem Ende des Krieges, der auch ihnen eine Litanei an Problemen und Schmerzen bereitet hatte, haben sich die Frauen emanzipiert. Unter anderem haben sie gemerkt, dass sie ganz und gar fähig waren, die Arbeit der Männer zu verrichten. Ihre Haltungen ändern sich. Beim Fotografieren posieren sie nicht länger für Aktstudien hypothetischer Künstler. Sie sind frei, und dieses Gefühl spiegelt sich auch in den Bildern wider.

13 - M. Boulanger, Idea 386, Postkarte mit bedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1915

14 - M. Boulanger, Idea 627, Postkarte mit bedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1915











# DAS ALIBI DER KÜNSTLERISCHEN AKTSTUDIE

Sämtliche schöne Künste, ob die Malerei, die Bildhauerei, die Gravierkunst oder die Lithografie haben sich von Anfang an der Erotik ergeben. Auch die Fotografie bildet da keine Ausnahme. Gleich nachdem die Daguerreotypie als erstes fotografisches Verfahren aus der Taufe gehoben wurde, schöpfte sie aus dem Akt, und diese Bilder glichen, auf realistischere und weniger beschönigende Weise, den Werken der zeitgenössischen Malerei.

Nachdem er sich von seinen Aktivitäten als Kunstmaler und Theaterdekorateur abgewandt hat, stellt Louis-Jacques-Mandé Daguerre am 19. August 1839 in der Académie des Sciences in einer öffentlichen Lesung seine Erfindung vor. Sie ist ein großer Erfolg und man bewilligt ihm eine Leibrente, die er mit Isidore Niepce, dem Sohn seines 1833 verstorbenen Partners, teilt. In einer großzügigen Geste, wie sie heutzutage nicht mehr zu erwarten ist, erhält der französische Staat dafür die Rechte an dem Verfahren und stellt sie kostenlos den Interessierten der Fotografie in aller Welt zur Verfügung.

Die ersten Fotografien lagen einer verblüffenden Konzeption zugrunde: Wie sind die Forscher nur auf diese Rezeptur gestoßen, die unserem Geruchssinn so übel mitspielt, diese Zauberformel, die das, was unser Auge tagtäglich sieht, zweidimensional reproduziert? Das Manöver ist so vielschichtig und der Zweck scheint nur unter Anwendung unermesslich vieler Praktiken und Substanzen erreicht werden zu können. Zur Erstellung einer Daguerreotypie benötigt man eine rote Kupferplatte, die versilbert, gesäubert und dann sorgfältig mit Naturbimssteinpuder poliert werden muss. In einem Jodbehälter wird die Platte bei Kerzenschein oder unter dem Lichteinfall einer nur spaltbreit geöffneten Tür mit einer dünnen Schicht aus Silberjodid versehen, um jegliche verfrühte Lichtempfindlichkeit zu vermeiden. Dann wird sie in eine Dunkelkammer geschoben und nach dem alleinigen Gefühl des Künstlers eine unbestimmte Dauer dort gelassen, denn das Resultat wird mitbestimmt durch die Temperatur, die Feuchtigkeit, die Witterung, die Dauer der Auslegung... Bislang ist die Platte unverändert. Zum Entwickeln des Bildes muss sie nun über einen Kocher gehalten werden, aus dem der Dampf von Quecksilber dringt (besonders übel riechend und gefährlich), der sich dann auf die ausgelegten Teile haftet.



15 bis 18 - Anonym, Daguerreotypie, stereoskopisch  
hervorgehoben, 8 x 17 cm, um 1853



19 - Anonym, eiweißhaltiger, auf Pappkarton  
gezogener Abzug, Visitenkarte,  
10,3 x 6,5 cm, um 1860

Als letzter Schritt wird die Fotozelle mit sehr heißem, gesalzenen Wasser gewaschen. Die Farbpigmente werden im trockenen Zustand mit flüssigem Gummiarabikum aufgeklebt. Nach den Daguerreotypen werden die Ferreotypen und Ambrotypen entdeckt. Mit diesen Verfahren, werden von Positiven Einzelabzüge erstellt, die so kostspielig sind wie ihre Vorgänger auch, deswegen teuer verkauft werden und folglich nur für wohlhabende Kunden erschwinglich sind.

Frankreich ist die Geburtsstätte der Fotografie. Auf den ersten Bildern sind nur Landschaften oder Gegenstände zu sehen. In der Tat erweist sich bei einer nötigen Posierzeit von mehreren Minuten die Aufnahme von Aktfotos oder Porträts als problematisch. Doch bald schon wird diese Dauer auf einige Zehntelsekunden reduziert. Das Verfahren wird in die ganze Welt getragen, aber Frankreich gibt seine Vorreiterrolle nicht auf, vor allem nicht im Bereich der erotischen Fotografie, die sogleich auf dem Vormarsch ist. Die ersten Aktfotos wurden vermutlich ab 1840 gemacht. In ihrem Vorwort von *Obscénités* schreibt Sylvie Aubenas, dass ein gewisser Noël-Marie Paimal Lerebours, von Beruf Optiker, behauptet haben soll, im Jahre 1841 einen Akt fotografiert zu haben; auch wenn er sich sehr wohl davor hütet, sich als „der“ Wegbereiter zu präsentieren. Im selben Jahr entwickelt Talbot die Talbotypie (auch Calotypie genannt). Es handelt sich um das erste Negativ, also dem Ahnen unserer modernen Zelluloidfilme. Da die Talbotypie auf Papier gearbeitet ist, erweist sich das Verfahren als kompliziert, wenig zuverlässig und wenig praktisch. Erst 1853 kann ein wahrhaftiger Fortschritt registriert werden, als der Engländer Frederick Scott Archer das Negativ auf Glasplatten erfindet und damit die unbegrenzte Reproduktion auf Papier möglich macht.

Von da an spezialisiert sich so manch ein Fotograf auf Aktbilder. Sie ahmen die Kompositionen von Kunstmalern nach und imitieren deren Verwendung von Accessoires wie Drapierungen, Säulen, Stoffe, Spiegel... Die meisten Pioniere kommen übrigens direkt von der Malerei zur Fotografie. Die enge Verknüpfung beider Verfahren ist nicht zu übersehen: Die Fotografen inspirieren sich an den Werken der Maler, die Maler bedienen sich der Fotografie. Und die Fotografie befreit die Künstler von ihrem Dilemma mit verspäteten oder gar ausbleibenden Modellen. Anders als die oft schnippischen Modelle stehen die Abzüge immer zur Verfügung und trudeln kaum mit Verspätung ein. Delacroix, ein glühender Verehrer der neuen Kunst, inspiriert sich an den Bildern seines Fotografenfreundes Eugène Durieu.





Ingrès schätzt dieses „automatische Verfahren“: „Ach wie schön das ist, ach wie schön!“, sagt er zu seinen Schülern beim Anblick eines großen Abbildes von antikem Marmor. „Welch wunderbare Sache doch die Fotografie ist! Sehen Sie meine Herren, wer von uns wäre schon zu einer solch getreuen Abbildung fähig, wäre in der Lage, eine solche strikte Linieninterpretation, eine solche feine Ausarbeitung des Modells zu schaffen? Ah! Meine Herren, die Fotografie ist ja so schön, ... das ist sehr schön, aber sagen darf man das nicht!“ ...



20 - André Disdéri, eiweißhaltiger,  
auf Pappkarton gezogener Abzug,  
Visitenkarte, 10,3 x 6,5 cm, um 1860

21 - Anonym, eiweißhaltiger, auf Pappkarton  
gezogener Abzug, Visitenkarte,  
10,3 x 6,5 cm, um 1860



Aufgrund ihrer Beschaffenheit selbst, und entgegen den anderen schönen Künsten, kann die Fotografie ihr Thema nicht idealisieren; und der Versuch, zwischen der Kunst, dem Akt, der Erotik und der Pornografie eine Grenze zu ziehen, erweist sich in Ansehung eines nackten Körpers als schwieriges Unterfangen, denn die Übergänge sind schleichend und stark von der Kultur oder der Bildung der Betrachter abhängig. Zweifelsohne kann das, was erotisch für die Einen ist, pornografisch für die Anderen sein. Seit Bestehen der Fotografie gibt es somit eine pornografische Produktion, die übrigens unter dem Regime von Napoleon III. im Grafikkabinett der kaiserlichen Bibliothek deklariert, registriert und angemeldet wurde. Später, ab der Dritten Republik, hinterlegte man in der Nationalbibliothek Negative, die im Rahmen von „Studien für Maler“ oder „Aktzeichnungen“ kommerziell vertrieben wurden (die Aktstudie ist in der Malerei und Bildhauerei ein Aktmodell, das nicht in ein Werk eingeht und ein seit der Antike üblicher Begriff). Die Pioniere der Aktfotografie traten die Hinterlassenschaft der Miniaturmaler des 18. Jahrhunderts an und sind demnach alle französischer Nationalität. Sie heißen Auguste Belloc, Vallou de Villeneuve, Félix Jacques Antoine Moulin, Bruno Braquehais und Alexis Gouin. Sie arbeiten in Paris, haben sich alle im gleichen Viertel bei den Grands Boulevards niedergelassen und kennen sich untereinander, tauschen ihre Modelle, ihre Accessoires, manchmal sogar ihre Negative aus und verwischen für die Polizeifahnder auf diese Art ihre Spuren. Heutzutage verkompliziert sich allerdings dadurch auch die genaue Zuteilung dieser willentlich anonym gehaltenen Bilder an den einen oder anderen Urheber. Der Akt erscheint in der Fotografie in einer drastischeren Ungeschminktheit als in der Bildhauerei oder Malerei und setzt sich nur mühsam bei den Gepflogenheiten der Künstler durch. Mit der Fotografie wird der Körper wirklichkeitsgetreu abgebildet und kann nicht mehr beschönigt werden. Jedes Negativ hält zwar einen Augenblick der Wahrheit fest, aber auch hier ist es nicht immer gut, die Wahrheit zu erfahren.

Beleg hierfür ist, dass Félix Moulin 1851 strafrechtlich verfolgt und zu einem Monat Gefängnisstrafe und hundert Francs Geldbuße verurteilt wird mit der Begründung, dass er mit seinen „pornografischen“ Daguerreotypen die öffentliche Moral gekränkt habe. Allem Anschein nach fügt er sich den Umständen, legt aber im Jahr darauf ca. sechzig Abzüge beim Grafikkabinett der kaiserlichen Bibliothek nieder und ist so berechtigt, seine Bilder kommerziell zu vertreiben. Der Künstler ist ja noch relativ geschützt, da das Schaffen an sich kein Delikt ist. Die Modelle und Wiederverkäufer werden häufiger und strenger verurteilt: Im Jahr 1857 wird vier Modellen eine Gefängnisstrafe von sechs Monaten und hundert Francs Geldstrafe auferlegt.

Trotz dieser Hindernisse werden die Bilder in Frankreich, wo ihr Umlauf noch freier ist als im Rest der Welt, hergestellt und von dort aus in die anderen Länder Europas exportiert, vor allem ins viktorianische England, das immer mehr unter einen puritanischen Einfluss gerät. Die meisten erotischen Daguerreotypen bestehen aus zwei fast identischen Bildern, die in einem Stereoskop ein optisches Relief aufweisen. Dieses Verfahren, das u. a. die weiblichen Formen des Modells hervorhebt, erfreut sich großer Beliebtheit.

Im Zuge des Bildeindrucks auf Papier entwickeln sich Produktion und Nachfrage. Mit der Zeit verbessert sich auch die Papierqualität durch neue Entdeckungen. Zuerst benutzte man das gesalzene, ein in Natriumchlorid getauchtes Papier – einfaches Küchensalz in einer fünfprozentigen Dosierung –, zu der Wäschestärke oder Gelatine gefügt wird. Nach einer ersten Trockenlegung tränkt man das Blatt in einer fünfzehnprozentigen Silbernitratlösung. Anschließend folgen eine erneute Trocknung, dann direktes Einschwärzen und damit der direkte Kontakt des Blattes mit dem Negativ, während das Ganze in der Sonne ausgelegt wird. Bei bedeckter Witterung kann der Prozess mehrere Stunden dauern. Zum Schluss wird das Bild in einem Natrium-Hyposulfid-Wasserbad fixiert. Manchmal wird es im Vorfeld schon mit einer Goldsalzlösung verfärbt und daraufhin mit fließendem, vorzugsweise nur leicht mineralisierten Wasser gewaschen. Vergrößerungen sind bei diesem Verfahren mit direktem Kontakt nicht möglich, denn das Abzugsformat ist mit dem Negativ identisch. Wenn die Fotografen große Formate haben wollen, müssen sie von großformatigen Dunkelkammern Gebrauch machen.

Das 1850 von Louis-Désiré Blanquart-Evrard in der Académie des Sciences vorgestellte Eiweißpapier war bis Ende des 19. Jahrhunderts sehr geschätzt. Das Verfahren scheint einfach. Das Papier wird - daher auch sein Name - nur mit einer Schicht Eiweiß bedeckt. In dem daraus gewonnenen Bild sind die Kontraste schärfer und die Rasterfeinheit und der Glanz in besserer Qualität als bisher, denn beim gesalzene Papier ist das Bild leicht gelblich, etwas fahl und verschwommen und liegt direkt auf dem Papier, während es beim Eiweißpapier ins Innere der Schicht eingelegt ist. Die Bilder erscheinen in ähnlicher Klarheit wie bei der Daguerreotypie, darüber hinaus wird damit eine unbegrenzte Verteilung möglich.

Im Jahre 1854 führt der Fotograf André Adolphe Eugène Disdéri das Visitenkartenformat ein und bringt auf diese Weise die Fotografie unter die Massen.



22 - A.P. Schelchta, *Archimboldische Karikatur*  
von Napoleon III. eiweißhaltige, auf Pappkarton  
gezogener Abzug, Visitenkarte,  
10,3 x 6,5 cm, um 1860





23 - Anonym, eiweißhaltiger, auf Pappkarton  
gezogener Abzug, Visitenkarte,  
10,3 x 6,5 cm, um 1860

24 - A.P. Schelchta, eiweißhaltiger, auf Pappkarton  
gezogener Abzug, Visitenkarte,  
10,3 x 6,5 cm, um 1860

Hierfür werden auf einer Platte mehrere Ansichten im Kleinformat erstellt, die dann auf Pappkarton geklebt werden (Format 8,44 x 5,69 cm auf einem Pappkarton von 11,5 x 6,5 cm). Dieses hauptsächlich für Porträts angewandte Verfahren erinnert an das Konzept der Miniaturmalerei des 18. Jahrhunderts, da jetzt jedermann ein Bild seiner Schönen oder eines nahen Verwandten bei sich tragen konnte. Auch für Aktfotos eignete sich dieses Format gut, denn nunmehr war es für Ehrenbürger wie für Militärs ein Leichtes, das Foto in aller Diskretion im Portefeuille zu verbergen. Wie bei der Daguerreotypie lässt dieses winzige Format kaum Platz für weitere Anekdoten, es ist ein schlichter Akt, umgeben von einem Minimum an Accessoires. Im selben Jahr, hinterlegt Louis-Camille d'Olivier etwa sechzig „Studien zur Aktzeichnung“ auf gesalzenem Papier.



Ein Jahr später sind es noch mehr. Die größeren Formate der Papierabzüge sowie die unter dem Deckmantel des künstlerischen Alibis erbrachten Studien zur Anatomie und dem Akt machen nach und nach den Weg für ausgeklügeltere Bilder frei, deren Kompositionen meist malerischen und theatralischen Inszenierungen entnommen wurden. Dann treten alle fantastischen Rekonstruktionen in geballter Form auf und bezaubern das ausklingende 19. Jahrhundert: Die Antike mit ihren mythologischen Allegorien und der Orientalismus werden von konventionellen und emphatischen Malern der pseudoklassischen Richtung wie Jean-Léon Gérôme oder Schriftstellern wie Pierre Louys oder Félicien Champsaur ausgeschöpft.

Im Oktober 1860 nimmt die Polizei bei dem Fotografen Belloc, der in Rue de Lancry 16 im 10. Arrondissement in Paris wohnt, eine Hausdurchsuchung vor. Frau Ducellier wird überrascht, als sie gerade dabei ist, neunzehn auf dem Tisch ausgebreitete pornografische Negative einzufärben. In den Tresoren, den Schreibtischen und sogar der Entwicklertrommel, wo einige Abzüge gerade in Bearbeitung sind, findet man über viertausend Fotografien, die sogleich beschlagnahmt werden - die meisten davon werden als obszön beschrieben. Obwohl Belloc einer ehrenhaften Tätigkeit als Fotograf und Lehrer nachgeht, Gründungsmitglied der „Société française de photographie“ ist, technische Handbücher schreibt, also eine Art „Doktor Jekyll und Mister Hyde“ der erotischen Fotografie ist, wurde ihm schon 1857 eine Geldbuße von 100 Francs wegen „Veröffentlichung von unerlaubten Fotografien und Kränkung der öffentlichen Moral“ auferlegt. Für dieses zweite Erscheinen vor Gericht werden ihm drei Monate Gefängnisstrafe und dreihundert Francs Geldbuße aufgehalst. Sechs Jahre später werden weniger als zweihundert Abzüge Bellocs im Grafikkabinett der kaiserlichen Bibliothek hinterlegt, denn auf mysteriöse Weise gingen zwischen den Polizeidienststellen und dem kaiserlichen Staatsanwalt weitere mehrere Tausend Fotos verloren.

Die handwerkliche Methode der Fotografen ändert sich 1860 von Grund auf, als die Hersteller ihnen schon vorbeschichtetes Papier anbieten, das keine Vorbehandlung mehr benötigt. Die Fotografie industrialisiert sich. Mit Hilfe dieser Techniken verkürzt sich die Posierdauer und ermöglicht eine Vervielfältigung der Bilder bei gleichzeitiger Eindämmung der Kosten. Die kaiserliche Zensur, und später dann die der Republik, zwingen den Fotografen in eine nüchtern-ästhetische Aktstudie, die vorgeben soll, Maler und Bildhauer zu inspirieren.



25 - Anonym, *Blanche Langlet*, Künstlermodell, Abzug mit Silberjodid, 13,5 x 7,8 cm, um 1890





26 - Jacques-Antoine Moulin?, Abzug auf gesalzenem Papier, mit Wachs poliert, auf Pappkarton gezogen, Visitenkarte, 6,5 x 5,5 cm, um 1855

27 - Auguste Belloc?, eiweißhaltiger, auf Pappkarton gezogener Abzug, stereoskopisch, 8,5 x 16,5 cm, um 1855

Doch die eigentlich für Maler bestimmten Aktstudien sprechen eher Liebhaber an, die mehr von der erotischen Konnotation der Bilder und ihrem anregenden Charakter angetan sind als von ihren künstlerischen Qualitäten. An den Mann gebracht werden die Bilder von Hausierern oder in Buchhandlungen, die ebenfalls im Viertel der Grands Boulevards etabliert sind, und zwar oft in den vom Milieu der Prostitution gut besuchten Passagen. Solange es nur die extrem teuren Daguerreotypen gab, rief die allgemeine Popularisierung allerdings keinen moralischen Zwiespalt hervor. Jetzt erst, da jeder Soldat, jeder Pennäler, jeder junge Mann oder jedes junge Mädchen ein liederliches Bild, wenn auch ein künstlerisch-akademisches, erwerben kann, wird daraus ein Problem. In der Mitte des 19. Jahrhunderts herrscht eine große Verwirrung zwischen moralischer Ordnung und künstlerischem Ästhetizismus. In dieser Epoche war jedes von Courbet im „Salon d'Automne“ ausgestellte Bild skandalumwittert, wurden die heute klassischen Autoren Flaubert und Baudelaire der Obszönität bezichtigt, wurden die Gemälde *Frühstück im Freien* und *Olympia* verurteilt, weil Manet dort nackte Frauen zeigte, die ihren Blick auf den Betrachter richteten. Diese Epoche war auch auf der Suche nach sich selbst, inmitten ihrer unterschiedlichen Gesinnungen mit den Anhängern der Republik und Napoleons sowie den Royalisten und den Nostalgikern des alten Regimes; es war eine gesegnete Epoche, in der endlich Stimmen gegen den obskurantischen Fundamentalismus laut wurden. Der Akt hat also große Mühe, sich durchzusetzen. Was bei den alten Griechen ganz natürlich und Inbegriff für Anmut und Schönheit war (zu einer Zeit, als der Akt gleich Wohlbefinden bedeutete, in einer Zivilisation ohne Hemmungen, in der die Athleten nackt waren), wurde von Zivilisationen des christlichen Puritanismus als schandvoll, pervers und monströs verpönt. Das vom aufstrebenden Bürgertum beherrschte 19. Jahrhundert, als eigentlicher Verfechter des Hasses gegen den Körper, erweist sich am repräsentativsten für diesen unheilvollen Einfluss. Dem christlich Gläubigen obliegt die Pflicht, mit dem Geist gegen das Fleisch anzukämpfen und seinen ewigen Orgasmus wird er erst nach dem Tod haben, nachdem er die am Tage seiner Erbsünde eingegangene und mit seiner Körperscham verbundene Schuld beglichen hat. „Da gingen beider Augen auf, und sie erkannten, dass sie nackt waren. Sie hefteten Feigenlaub zusammen und machten sich Schürzen daraus.“

Es folgt die Epoche Napoleons III., der von 1852 bis 1870 regiert und Haussmann die Umgestaltung von Paris anvertraut. Der Präfekt Baron Haussmann wird der *Ville Lumière* ihren alten Glanz zurückgeben. Die ganze Welt ist von ihrer Eleganz und ihren ausschweifenden Feiern wie geblendet.









Dieses kosmopolitische Paris, unangefochtene Metropole der Sinne und des Fleisches, wartet für den Anwärter der Lust zur Genüge mit Freudenmädchen und für den Künstler mit Modellen auf. Jedes Jahr strömen tausende von jungen Mädchen aus den Provinzen herbei, sie fliehen vor der Armut, der Trübsal und den schlechten Zukunftsaussichten des ländlichen Lebens. Aber in Paris gibt es nichts umsonst, alles muss bezahlt werden. Wenn man bedenkt, dass 1875 eine Arbeiterin im Durchschnitt einen Franc und fünfzig Centimes pro Tag verdient, versteht man leicht, dass diese gern ihre Scham beiseite legt und die fünf Francs pro vierstündiger Sitzung der Künstler annimmt. Eine Summe, die sich häufig verdoppelt, wenn das Modell vier Stunden am Morgen und vier Stunden am Nachmittag posiert. Und ach, das Künstlerleben ist ja so verführerisch...

Neben den nur gelegentlich für sie arbeitenden Modellen verfügen die Fotografen über einen Stamm an professionellen Modellen, die regelmäßig für die Pariser Maler posieren. Ihre Cherubinen, Jesuskinder, der St. Johannes oder auch die Venus sind meist italienischer Herkunft. Sie leben mit der Familie im Quartier Latin in Mouffetard, zwischen dem Platz Saint-Victor – spöttisch die Piazza Sankt Viktor genannt – und dem Platz Contrescarpe, eingepfercht in heruntergekommenen Gebäuden, in denen die dort aufkreuzenden Künstler ohne Mühe finden, was sie suchen. Einige Modelle „posieren fürs Detail“, je nachdem, wie schön ein Teil ihres Körpers ist: ihre Hände, ihre Büste, ihre Füße oder ein vom Künstler besonders gesuchter ästhetischer Vorzug. Er selbst bezeichnet sie schamhaft als Modelle, die im künstlerisch-akademischen Kostüm posieren, was bedeutet: ohne Kostüm, sie posieren für „ein Ganzes“. Die Formen müssen hundertprozentig perfekt sein, und die Präzision gehört nicht zu den unwesentlichsten Qualitäten.

In seinem Werk *Modèles d'artistes* (Modelle der Künstler), stellt Paul Dollfus italienische Modelle zwar mit rassistischen und abscheulichen Worten vor, die womöglich für die damalige Epoche noch harmlos waren, er kommt jedoch nicht umhin, die Wahl der Künstler seiner Zeit anerkennend zu loben, die von der strahlenden und erblichen Schönheit der Italiener und Italienerinnen geleitet ist: *„Die Frauen haben sehr klassische und regelmäßige Formen bis zum zwanzigsten Lebensjahr. Und ihre Körper sind insgesamt anziehend. Die Linie der Schultern und des Halses ist harmonisch. Die Busen sind, in der ersten Jugend vor der Mutterschaft, fest und gut platziert und vergrößern die Brust auf elegante Weise. Die Hüften, der Bauch, die Oberschenkel haben eine regelmäßige und reine Form.“*

28 - Jacques-Antoine Moulin, Mosaik für kommerzielle Zwecke, eiweißhaltiger Abzug, 7 x 5,5 cm, um 1860



Der Kopf gleicht häufig dem eines antiken Modells, hat sehr schöne Linien und erinnert ohne „idealisieren“ zu wollen an eine Jungfrau oder irgendeine Göttin.“ Die alten Männer haben lange und schmale Hände, lange Haare und prächtige Bärte ewiger Väter. Die meisten arbeiten seit ihrer frühesten Kindheit. Dollfus berichtet diesen amüsanten Dialog:

*Ein junges italienisches Modell wird gefragt:*

- Wie alt sind sie?

- 14 Jahre alt.

- Und seit wann posieren sie?

- Seit dreizehn Jahren.

Die Neugeborenen posieren als Jesuskinder und saugen manchmal am Busen ihrer Mutter, der Jungfrau. Ab dem zweiten Lebensjahr stellen sie die Cherubinen, die „Putti“, dar, die für die Anregung der Maler der pseudoklassischen Richtung wie Bouguereau unerlässlich sind. Mit sieben oder acht Jahren gehören sie zu den Werken über die Allegorien, das Volk oder religiöse Thematiken. Mit vierzehn sind Mädchen und Jungen geformt und für jede Darstellung geeignet, ob für die Malerei oder die Fotografie.

Maddox erfindet 1871 die Silberbromid-Gelatine-Trockenplatten, d. h. ein Niederschlag von Silberbromid in die Gelatine des Papiers; das Verfahren wird bis heute verwendet und schließt somit die Entwicklung der wichtigsten Verfahrenstechniken in der Fotografie ab.



29 - Anonym, Bildhauer und Modell bei der Arbeit,  
Abzug mit Silberjodid, 12,5 x 10,2 cm,  
um 1890



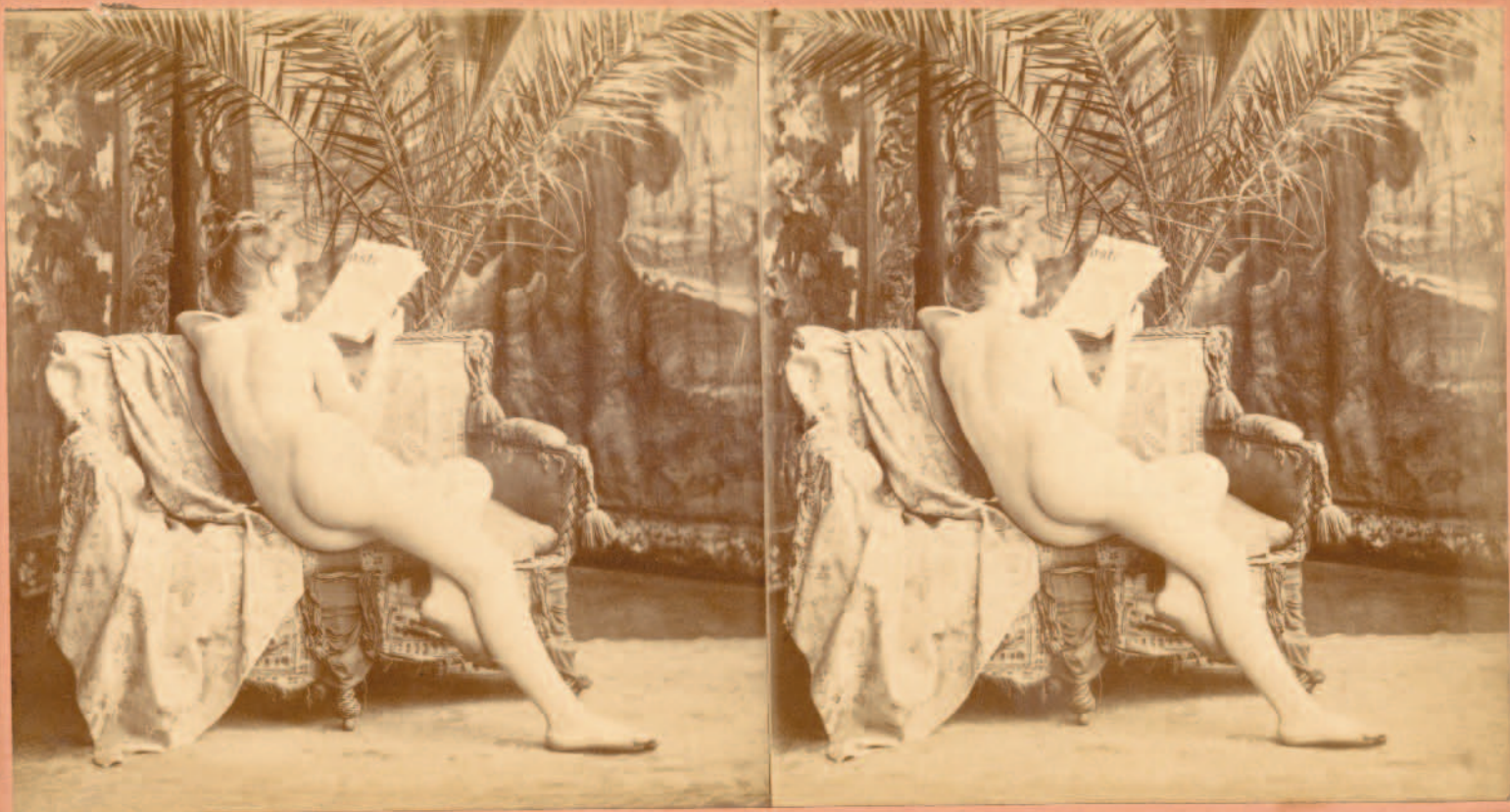
30 - *Porträt der Prostituierten Nani Concha, la Malaguena, Cadix, Abzug auf gesalzenem Papier, auf Pappkarton gezogen, Visitenkarte, 10,3 x 6,5 cm, um 1866*





31 - Jacques-Antoine Moulin?, Abzug auf gesalzenem  
Papier, mit Wachs poliert, auf Pappkarton  
gezogen, Visitenkarte, 10,3 x 6,5 cm, um 1855





32 - Anonym, eiweißhaltige, auf Pappkarton  
gezogene Abzüge, stereoskopisch,  
8,5 x 16,5 cm, um 1855

33 - Auguste Belloc, eiweißhaltiger, auf Pappkarton  
gezogener Abzug, stereoskopisch,  
8,5 x 16,5 cm, um 1855













34 - Auguste Belloc, Abzug auf gesalzenem Papier,  
nach einem Negativ aus feuchtem Klebäther,  
20,7 x 15,5 cm, um 1855

35 - Jacques-Antoine Moulin?, eiweißhaltige,  
auf Pappkarton gezogene Abzüge, stereoskopisch,  
8,5 x 16,5 cm, um 1855





36 - Anonym, Abzug auf gesalzenem Papier,  
auf Pappkarton gezogen, Visitenkarte,  
6,5 x 10,3 cm, um 1855

37 - C. Naudet, *Bacchante*, Abzug auf mit  
Goldsalzlösung gefärbtem Papier,  
21,5 x 10 cm, um 1860





38 bis 44 - Auguste Belloc, Klebäther auf Glas,  
6 x 12,5 cm, um 1855















45 - Anonym, Nr. 505, eiweißhaltiger Abzug,

17 x 11,5 cm, um 1890





46 - Anonym, Nr. 68, eiweißhaltiger Abzug,

20,7 x 13,7 cm, um 1890





47 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug,

20,7 x 13,7 cm, um 1890





48 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug,

20,7 x 13,7 cm, um 1890





49 - Anonym, Nr. 449, eiweißhaltiger Abzug,  
20,9 x 13,7 cm, um 1890





50 - Anonym, Nr. 555, eiweißhaltiger Abzug,  
20,7 x 13,7 cm, um 1890





51 - Anonym, Nr. 252, eiweißhaltiger Abzug,  
13,7 x 20,7 cm, um 1890





52 - Anonym, Nr. 253, eiweißhaltiger Abzug,  
20,7 x 13,7 cm, um 1890





53 - Anonym, Nr. 105, eiweißhaltiger Abzug,  
20,7 x 13,7 cm, um 1890





54 - Anonym, Nr. 729, eiweißhaltiger Abzug,  
20,7 x 13,7 cm, um 1890





55 - Gaudenzio Marconi, Nr. 563,  
eiweißhaltiger Abzug, 21,8 x 16 cm, um 1870





56 - Nr. K. 65., eiweißhaltiger Abzug,

26,6 x 19,5 cm, um 1870





57 - Anonym, *Porträt von Sarah Bernhardt* (Das einzige bekannte mit unbekleidetem Oberkörper),  
14,5 x 10,5 cm, um 1868





58 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug, Nr. 499,  
20,7 x 13,7 cm, um 1890





59 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug, Nr. 530,  
20,7 x 13,7 cm, um 1890





60 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug, Nr. 530,

9,5 x 13,5 cm, um 1880

61 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug, Nr. 530,

9,5 x 13,5 cm, um 1880





Folgende Seiten:

62 - Anonym, eiweißhaltige, auf Pappkarton

gezogene Abzüge, stereoskopisch,

8,5 x 16,5 cm, um 1895















# ETHNOGRAFISCHES ALIBI

Mehrere Jahrzehnte nach ihrem Debüt sucht die Aktfotografie nach neuen Impulsen. Nachdem das Alibi der Aktstudie in all seinen Varianten voll ausgeschöpft worden war, überlegte man nun, wie man die so begehrten erotischen Bildnisse unter das breite Volk mischen könnte, ohne dass die behördlichen Moralhüter Anstoß daran nähmen. Die Völker der westlichen Hemisphäre sind fasziniert von der Kolonisation unberührter Territorien, die vor allem dank der Fotografie eine weite Verbreitung findet und einen Hauch von Exotik ins traute Heim ziehen lässt. Zwar wird dabei von der unendlichen Weite der wilden Landschaften kein falsches, aber ein einseitiges Bild abgegeben und man beschränkt sich auf zwei monochrome Dimensionen. Anders steht es mit den Reproduktionen ethnografischer Natur. Die Ureinwohner aller Erdteile werden als primitive Ungläubige hingestellt. Unter dem Vorwand morphologischer Studien stehen sie Modell, meist nackt in erdrückender Hitze oder in behelfsmäßigen Ateliers, wobei Fremdenhassende und rassistische Haltungen den zwielichtigen und von vornherein schon abgekarteten Analysen zugrunde lagen. Dem Mann des ausklingenden 19. Jahrhunderts gestatten diese vermeintlichen Studien über die verschiedenen Erdvölker einen blasierten Voyeurismus; wo er doch sonst nur die weiblichen Formen seiner Frau und die der Prostituierten zu Gesicht bekommt, während die nicht gerade aufgeklärte Frau des Okzidents jetzt den männlichen Akt und die Anatomie der eingeborenen Frau entdeckt und so auf ungewohnte Weise ihren Horizont erweitert.

Hier meldet sich die christliche Moral zu Wort, die sich aber eher über die lockeren Sitten dieser splitter nackten Ureinwohner entrüstet als über die ungeziemte Verbreitung ihrer Abbilder. Der ethnologische Zweig treibt seine Blüten weiter. Die Bürgerlichen können sich an aufreizenden Haremsszenen ergötzen: echte Inszenierungen, die garantiert den gewünschten exotischen Erotisierungseffekt bringen, auch wenn die „Gemälde“ manchmal in Marseille erstellt wurden. Dagegen kann der einfache Soldat, der Mann auf der Straße, billigst seine Fantasien stillen: Nichts ist einfacher, als einem Freund eine Postkarte zu schicken, um dann mit ihm über das Aussehen einer jungen orientalischen Frau zu witzeln; die zwar vulgärer als die eigene Verlobte, aber einfach so viel leichter erreichbar und ihr Körper schon für einige Centimes zu entdecken ist.



63 - Anonym, *Junge Asiatinnen am Fluss*,

Abzüge mit Silberjodid, 9,7 x 14,5 cm,  
um 1920

64 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug auf Karton,

13,5 x 9,5 cm, um 1880









65 - Anonym, *Südländerinnen zu Hause*, Nr. 8112,  
Fotochromie A.D.I.A., 16,5 x 23 cm, um 1920





Der koloniale Fotograf täuscht und hintergeht seinen Kunden, denn beim bereitwillig posierenden jungen Mädchen im Evaskostüm oder fetischistischen Aufzug handelt es sich keineswegs um ein Mädchen von den Straßen Algiers oder einem anderen Ort, sondern um eine Prostituierte, eine profitsüchtige Frau, die lediglich in der Rolle der ehrlichen Frau auftritt. Denn die maghrebinische Frau entkleidet sich nicht und schon gar nicht vor einem Ausländer. Diejenige, die das tut, ist nichts weiter als eine vom Fotografen gekaufte korrupte Komplizin. Und sogar diese Wahrheit wird den Voyeuren vorenthalten.

Andernorts möchten die deutschen Aristokraten, nicht gerade erfahren in exotischen Dingen, in einem künstlichen Bemühen um Authentizität vorgaukeln, dass es Arkadien wirklich gibt, doch, den fleischlichen Reizen zu sehr erlegen, vernachlässigen sie die Wahl der Accessoires für die Kulisse. Es ist die Rede von Wilhelm Plüschow (1852–1930), einem außerehelichen Nachfahren des Großherzogs Friedrich-Franz I. aus Mecklenburg-Schwerin. Anfänglich betätigt er sich als Weinhändler in Rom, doch später lässt er sich in Neapel nieder, wo er als Fotograf arbeitet und wo aus Wilhelm ein Guglielmo wird. Zwischen 1876 und 1878 weiht Plüschow seinen Cousin Wilhelm von Gloeden (1856–1931) in die Fotografie ein. Dieser Baron zieht fast sieben Millionen Negative ab, meist handelt es sich um Aktfotos Jugendlicher. Plüschow tritt 1897 eine lange Reise an, die ihn nach Tunesien, Ägypten und Griechenland führt, wo er zahlreiche Fotos macht. Im Jahre 1902 leiten die italienischen Behörden in Rom einen Prozess gegen ihn wegen Zuhälterei und Entführung von Minderjährigen ein, erst 1910 kehrt er nach Berlin zurück und stirbt dort 1930.



Die männlichen Aktfotos von Gloedens und Plüschows wurden vielfach publiziert. Die hier veröffentlichten weiblichen Aktfotos sind mit der persönlichen Note eines dritten Kumpanen, Vincenzo Galdi, versehen, der in Rom mit Plüschow gearbeitet hat. Die beiden bringen ihre Negative gemeinsam auf den Markt, dies erschwert eine genaue Zuordnung.

Im Jahre 1949 erzählt Roger Peyrefitte in dem Buch *Les Amours singuliers*, eine Art Autobiografie in Romanform, über von Gloeden, dass dieser und Plüschow einen Pakt geschlossen haben sollen, in dem besiegelt wurde, dass von Gloeden für die männlichen Aktfotos und Plüschow für die weiblichen zuständig sein sollte. Allerdings haben vor kurzem durchgeführte Studien gezeigt, dass diese Aussage nicht zutrifft.



66 - Catan, *Schöner Kopf einer Frau aus Guadeloupe*,  
Postkarte, 14 x 9 cm, um 1910

67 - J. Geiser, *Frau aus Ostmarokko*,  
Alger, Postkarte, 9 x 14 cm, um 1908

68 - Raquez, *Die anmutigste aller*  
*Ballerinen aus Laos*, Verlag A.F. Decoly,  
Saïgon, Postkarte, 14 x 9 cm, um 1910







69 - Plâté & Co, Ceylon, *Rodiya Girl*, Postkarte,

9 x 14 cm, um 1908





70 - Anonym, *Indias Toba Tabaca (Jujuy) Argentina*,

Postkarte, 9 x 14 cm, um 1910





71 - Anonym, *Índias do Sul so Brazil*, Postkarte,  
14 x 9 cm, um 1903

72 - Anonym, *Junge Ägypterin*, The Cairo Postcard  
Trust, Kairo, Postkarte, 14 x 9 cm, um 1910





73 - Anonym, Verlag Combier, Mâcon,

Nr. 1512 v, Postkarte, 14 x 9 cm, um 1920

74 - Anonym, Nordafrika, Studie, Nr. 1151,

Photo-Albert, Algier, Postkarte,

14 x 9 cm, um 1920





75 - Lehnert & Landrock, Tunis?, Nr. 1078,  
eiweißhaltiger Abzug, 17 x 12 cm, um 1890





76 - Lehnert & Landrock, Tunis?, Nr. 996,  
eiweißhaltiger Abzug, 17 x 12 cm, um 1890

77 - Lehnert & Landrock, Tunis?, Nr. 1069,  
eiweißhaltiger Abzug, 17 x 12 cm, um 1890







78 - Lehnert & Landrock, Tunis?, Nr. 1059,  
eiweißhaltiger Abzug, 17 x 12 cm, um 1890

79 - Anonym, J. Vaysse Verlag, eiweißhaltiger Abzug,  
12 x 17 cm, um 1890







3117





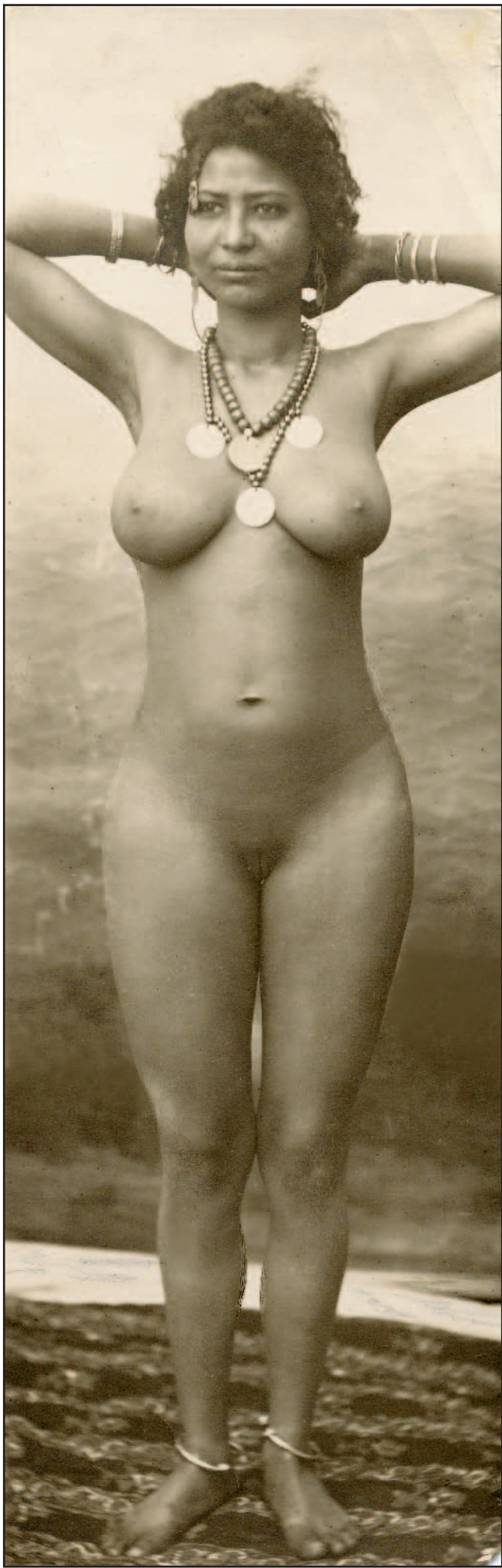
80 - Lehnert & Landrock Nr. 3117,  
Photogravüre, 23 x 16,5 cm, um 1925

81 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid,  
23 x 16,5 cm, um 1895









82 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid,

23 x 16,5 cm, um 1895

83 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid,

21,3 x 6,5 cm, um 1900

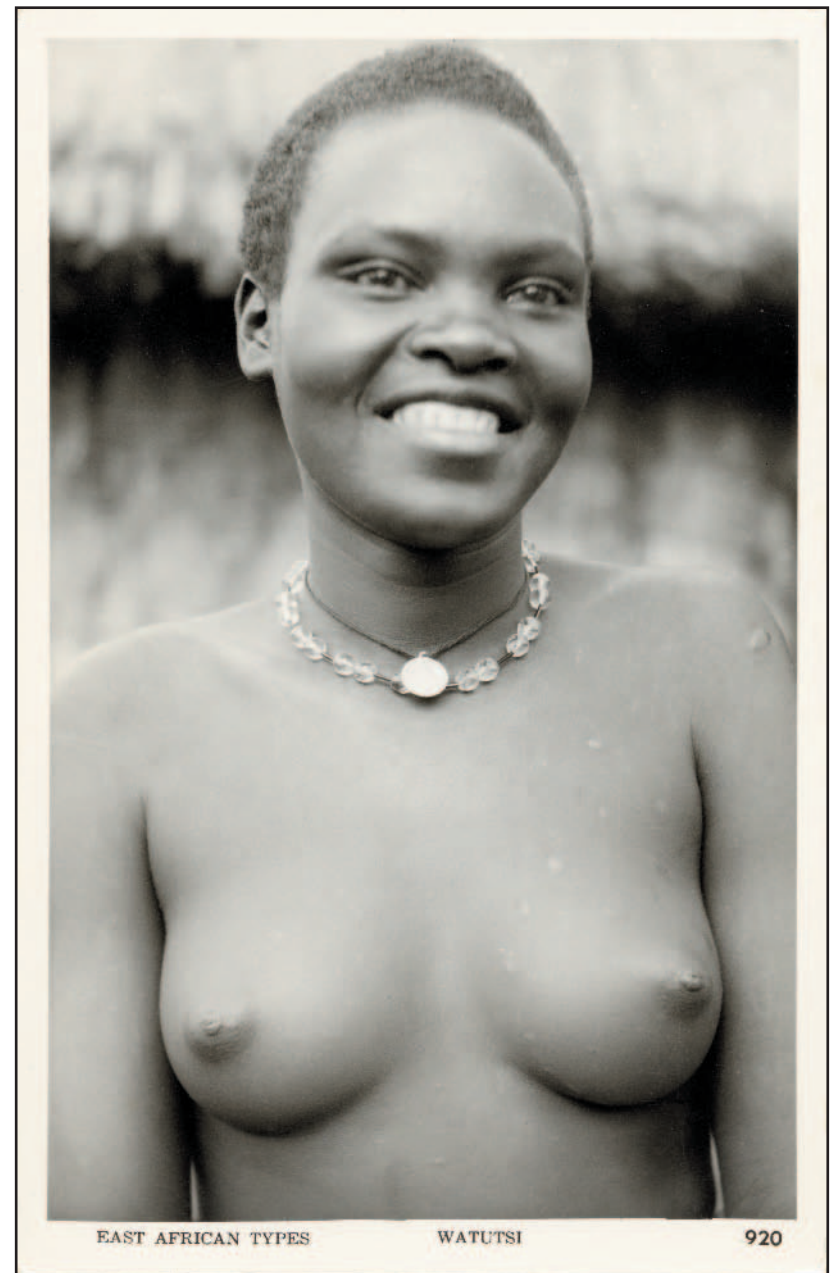




84 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug auf Pappkarton,  
13,5 x 9,5 cm, um 1880

85 - Fortier, *Frau aus Timbo*, Dakar, Postkarte,  
14 x 9 cm, um 1910





86 - Henri Oltramare?, eiweißhaltiger Abzug,

14,2 x 10 cm, um 1900

87 - S. Skulina, Watutsi, Pegas Studio, Nairobi,

Nr. 920, Postkarte, 14 x 9 cm, um 1920





88 - Postkarte italienischer Herkunft,

9 x 14 cm, um 1920

89 - PC Paris, Nr. 3498, Postkarte mit unbedruckter

Rückseite, 14 x 9 cm, um 1930

90 - Guglielmo Plüschow, eiweißhaltiger Abzug,

Nr. 10404, 23 x 16,5 cm, um 1895





Seiten 82 - 83 :

91 - Guglielmo Plüschow, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 11664, 23 x 16,5 cm, um 1895

92 - Vincenzo Galdi, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 2924, 23 x 16,5 cm, um 1895

Seiten 84 - 85 :

93 - Vincenzo Galdi, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 3510, 16,5 x 23 cm, um 1895

























94 - Vincenzo Galdi, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 3530, 23 x 16,5 cm, um 1895

95 - Vincenzo Galdi, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 2474, 23 x 16,5 cm, um 1895











96 - Vincenzo Galdi, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 1186, 23 x 16,5 cm, um 1895

97 - Vincenzo Galdi, eiweißhaltiger Abzug,  
Nr. 2210, 23 x 16,5 cm, um 1895



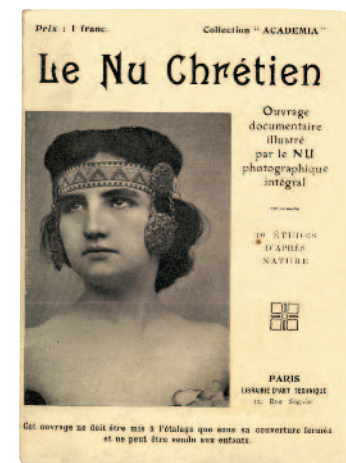




# BANALISIERUNG UND ENTWICKLUNG

Zu den einschneidenden Ereignissen der Jahrhundertwende gehört nicht zuletzt die Popularität der Postkarte. In dieser Epoche genießt sie eine Bedeutung, die mit ihrer heutigen, in der ihr nur noch die gesellschaftliche Rolle als Überbringer von Urlaubsgrüßen gebührt, nichts gemein hat. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch dient die Postkarte für vielerlei Anlässe. Sie ist nicht teuer und kommt sehr schnell an. Sie ersetzt das damals noch nicht existierende Telefon und die Nachrichtensendungen: Tritt irgendwo in Frankreich ein Ereignis ein, ob Entdeckung, Erfindung, Katastrophe oder soziale Unruhen, werden Karten gedruckt und in alle vier Himmelsrichtungen des Landes versandt. Die Postkarte kündigt auch längere Schreiben an und nicht selten steht als einziger Satz auf der Rückseite „Ich schreibe Dir morgen“; kurz und gut, sie hat eine für uns heute kaum noch vorstellbare, vielseitige Verwendung und wird jedes Jahr millionenfach verkauft. Es gibt sie bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts, aber den wahren Durchbruch schafft die Postkarte 1904, als die Postunion unterzeichnet wird, der die wichtigsten Länder der Welt beitreten.

Der Bildeindruck auf Papier, der einen sorgfältigen Abzug erfordert, gewinnt mit Fotografien im Postkartenformat an Popularität. In den meisten Fällen werden sie in dem neuen Verfahren, das gerasterte Drucke ohne vorherige Holzgravur ermöglicht, als Fototypen gedruckt. Der handgearbeiteten Anfertigung des erotischen Fotos hinter verschlossenen Türen aus dem 19. Jahrhundert folgt nun zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine industrielle Produktion in Großauflage. Aufgrund der ständig steigenden Nachfrage bieten die Fotografen ihre Bilder über Presseträger an, die, zum großen Entsetzen der Zensur, im Herzstück der angehenden Industriegesellschaft, nämlich den Bahnhofskiosken, zum Verkauf angeboten werden. Emile Bayard gründet 1902 die Revue *Le nu esthétique* (Der ästhetische Akt) mit der Unterstützung von Malern wie William Bouguereau oder Jean-Léon Gérôme. Letzterer verweist in seinem Vorwort auf die Mythologie „...Venus ist angezogen nicht vorstellbar, ebenso wenig wie Herkules oder Merkur“, aber er bescheinigt der Fotografie auch ihren wichtigen Beitrag zur Kunst: „Die Fotografie, deren Technik in letzter Zeit außergewöhnliche Fortschritte gemacht hat, drängte die Künstler, sich von ihrer althergebrachten Routine zu lösen und ihre alten Methoden zu vergessen. Sie hat uns die Augen

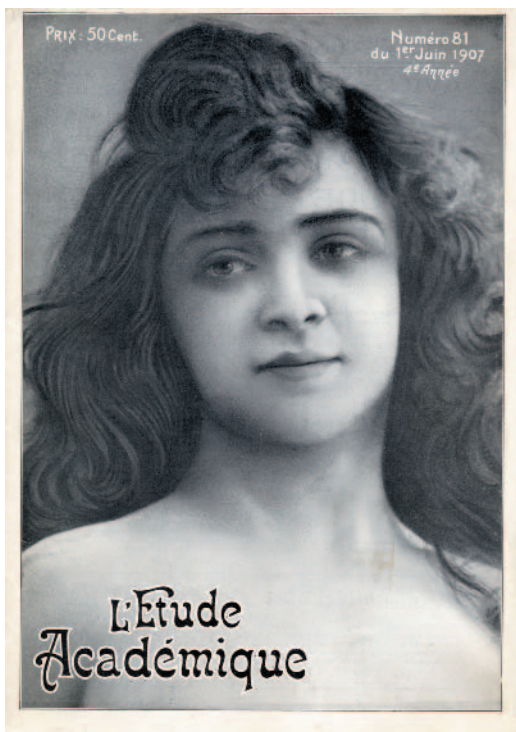


98 - Anonym, Abzug mit Silberjodid, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite,

9 x 14 cm, um 1900

99 - *Der anekdotische Akt, Der heilige Akt, Der christliche Akt*, Sammlung Academia, Kunstbuchhandlung, um 1905





geöffnet, hat uns gezwungen wahrzunehmen, was wir vorher nie gesehen haben; sie hat der Kunst einen unermesslich großen Dienst erwiesen. Dank ihr sahen wir das Licht der Wahrheit aufflackern. Es wird nie wieder erlöschen.“

Recht theatralische Worte, zugegeben, aber aus dem Munde eines führenden Künstlers der pseudoklassischen Richtung ist das auch nicht weiter verwunderlich. Zwei Jahre später beginnt der Wettstreit zwischen Bayard und Amédée Vignola, einem verkannten Zeichner und Initiator der Zeitschrift *Étude académique* (Aktstudie), „... eine ausschließlich für Bildhauer, Maler und Kunsthandwerker bestimmte technische Dokumentation.“ Auch hier dient das Alibi dem gleichen Zweck.

Mehrere Dutzend gleichartiger Zeitschriften in zweiwöchentlicher und monatlicher Ausgabe und Kalender erscheinen in dieser Epoche. Auch die Verleger publizieren eine Vielzahl an Werken und beweisen bei der Suche nach möglichst reißerischen Titeln viel Fantasie. Zu finden sind darunter ebenso *L'Académie en plein air* (Die Akademie unter freiem Himmel), *La Beauté de la femme* (Die Schönheit der Frau), *La Jeune fille* (Das junge Mädchen) wie auch *Le Nu anecdotique, chrétien, dans la fable, dans la bible, légendaire, littéraire, païen, profane, sacré ou symbolique* (Der anekdotische Akt, des Christen, in der Fabel, in der Bibel, legendär, literarisch, heidnisch, weltlich, heilig oder symbolisch).

Langsam verlieren die Werke aber zusehends an Glaubwürdigkeit, denn die Inhalte sind fern von den künstlerischen Bedürfnissen und nichts weiter als eine Folge an fadenscheinigen Kaschiermanövern, um den weiblichen Körper in verschiedensten Szenerien abzulichten. Im Jahre 1908 wird gewissenhaften Zensoren Gehör geschenkt. Sie erreichen das Verkaufsverbot der Revuen in Bahnhofskiosken, wo übrigens nur wenige „Kunstarbeiter“ verkehren. Aber die Woge des erotischen Bildes zu glätten, das schaffen sie nicht.

Da schalten sich die Industriellen ein. Der Stereoskophersteller Jules Richard bringt zehntausende von stereoskopischen Bildern auf den Markt. Jacques Perin, sein Biograf, hat darunter 7500 Negative von erotischen Bildern gezählt, von denen Richard selbst 6350 Stück aufgenommen hat.

101 - *Akademische Studie*, Nr. 81,  
Kunstabhandlung, 1. Juni 1907

102 - Amédée Vignola, *Meine Modelle*, Nr. 50,  
20. September 1906

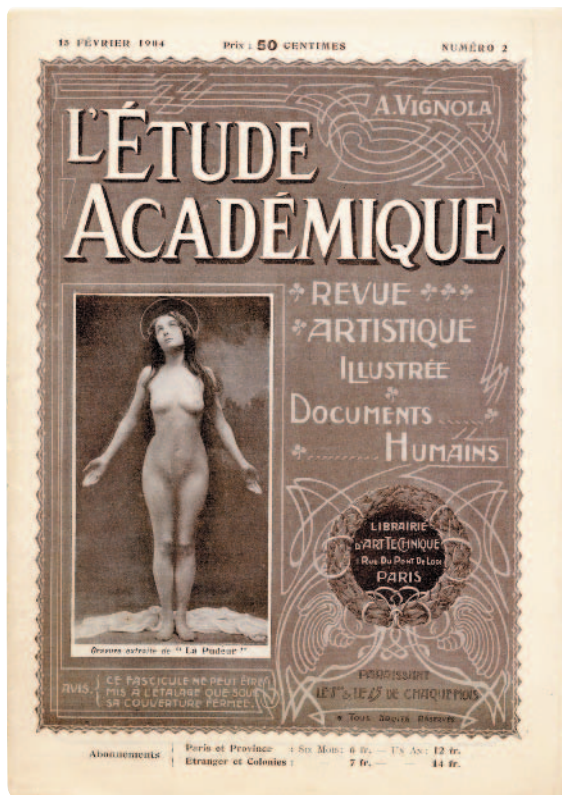




102 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,

16,6 x 11 cm, um 1900





Seine Modelle kommen aus verschiedenen Richtungen: Die Professionellen sind Tänzerinnen aus Variététheatern, insbesondere dem *Tabarin*, das Jules Richard häufig aufsucht, die Amateurinnen sind manchmal seine eigenen Arbeiterinnen, deren Anmut dem Patron nicht verborgen blieb. Alle Negative sind sorgfältig verzeichnet. Man stößt auf Vornamen wie Marthe, Renée, Hélène oder Valentine, die alle aus *La Cigale*, *Le Moulin Rouge* oder *Les Folies Bergère* kommen.

Die eigentliche Banalisierung der Aktfotografie geht während des Ersten Weltkriegs vonstatten. In stillschweigender Übereinkunft mit den Behörden versenden die „Kriegspatinnen“ ihren „Liebsten“ Millionen von Postkarten, die bis in die widerwärtigen Schützengräben das tröstliche Bild einer freien und begehrenswerten Frau tragen und damit das akademische Alibi endgültig ad acta legen.

Auch in diesem Fall ist Paris der Leitstern am erotischen Bilderhimmel. Diese „freie und begehrenswerte“ Frau kann nur Pariserin sein, Französin, in einer Zeit, in der Frankreich im Mittelpunkt eines Konfliktes steht, der verschiedene Nationen und Abstammungen zu Feinden macht.

Die Fotografie hält bis in die Freudenhäuser Einzug, wo in Katalogen Angaben zum Tarif und besonderen Wonnekünsten der Mädchen gemacht werden. Falls diese „Fräulein“ gerade beschäftigt sein sollten, kann der Kunde einstweilen schon in aller Ruhe seine Wahl treffen.

103 - *Akademische Studie*, Nr. 2,  
Kunstbuchhandlung, 15. Februar 1904

104 - *Akademische Studie*, Nr. 34,  
Kunstbuchhandlung, 15. Juni 1905





105 - Constan, Abzug mit Silberjodid, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm,  
um 1900





106 - Anonym, Fototypie, Postkarte mit bedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1910





107 - Anonym, Abzug mit Silberjodid, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm,  
um 1910









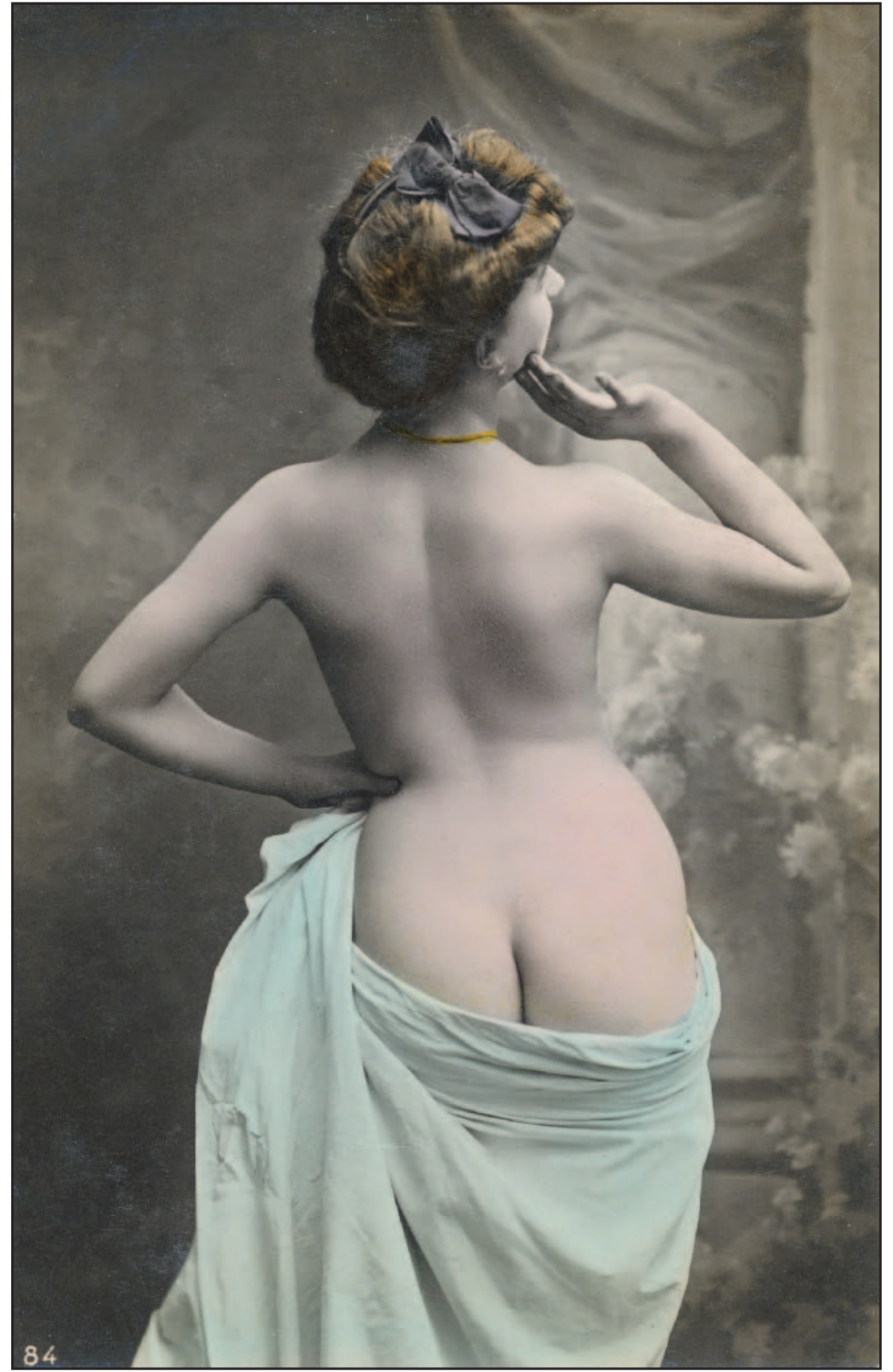
108 - J.R. Serie 31, Postkarte mit unbedruckter

Rückseite, 14 x 9 cm, um 1915

109 - Fototypie, Postkarte mit bedruckter Rückseite,

9 x 14 cm, um 1908





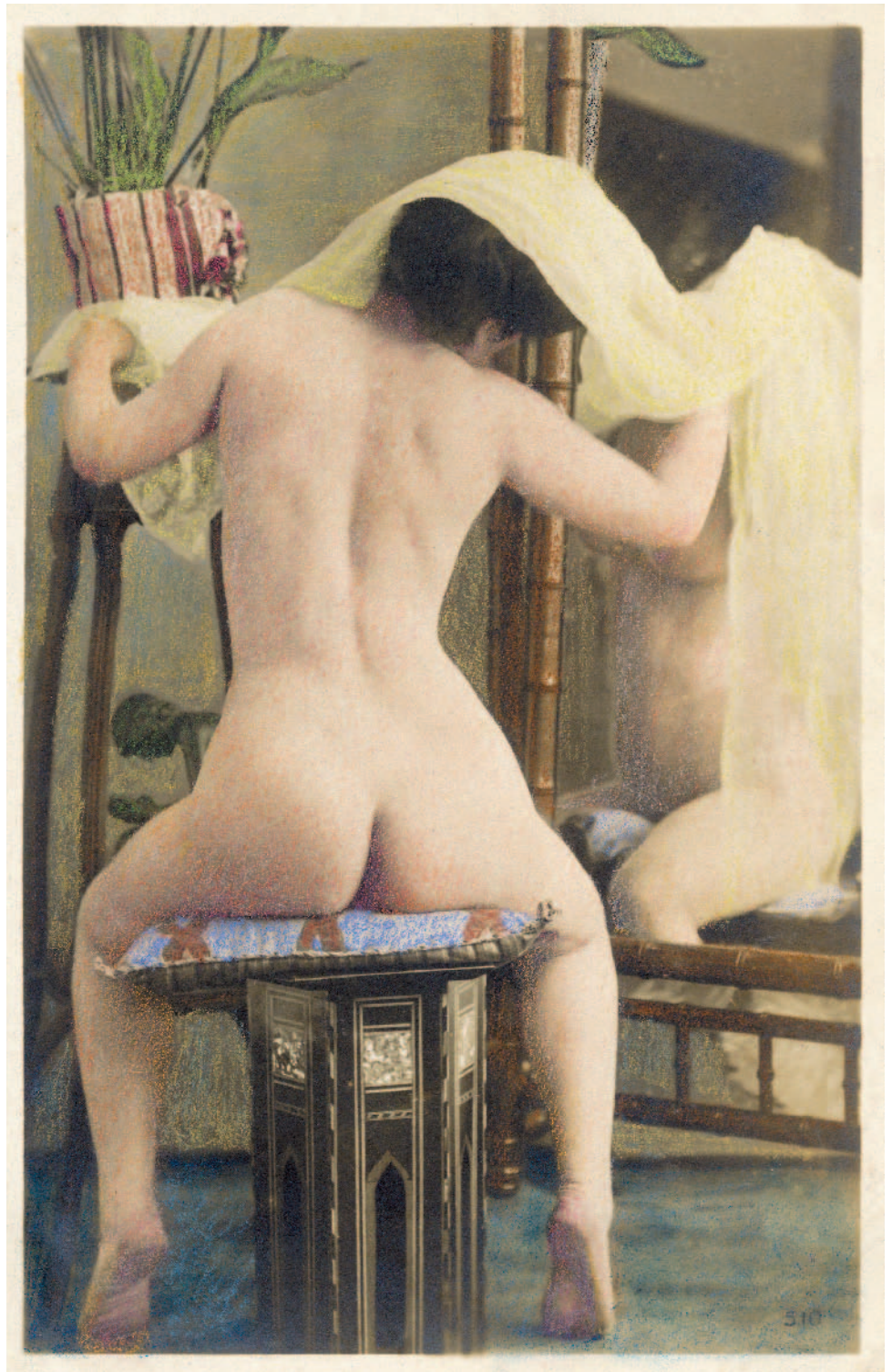
110 - M.F. Paris, Postkarte mit bedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1908

111 - Anonym, nummeriert 84, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1905





112 - Anonym, nummeriert 58, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1905



113 - Anonym, nummeriert 510, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1905





114 - Croissant, Paris, Postkarte mit bedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1910

115 - W.A. Paris, Postkarte mit bedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1910





116 - N.R.M., nummeriert 3058, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1903

117 - M. Boulanger, Postkarte mit bedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1915





118 - Jean Agélou?, J.A. Serie 55, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1910



119 - Anonym, nummeriert 171, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1915





120 - Anonym, Abzug mit Silberjodid, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite, 9 x 14 cm,  
um 1905



121 - Mark C.L.C.?, Fotomontage, Postkarte mit  
bedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1905





122 - Anonym, Abzug mit Silberjodid, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite, 9 x 14 cm,  
um 1900

123 - Trockene Briefmarke, eiweißhaltiger,  
auf Pappkarton gezogener Abzug,  
Sammelbild, 16 x 10,7 cm, um 1900





124 - Anonym, mit Etikett *Bte Guérard* auf der Rückseite, nummeriert 720d, eiweißhaltiger Abzug auf Pappkarton, Sammelbild, 16,5 x 10,7 cm, um 1895

125 - Verlag Bert, Abzüge mit Silberjodid auf Pappkarton, Sammelbild, 16,5 x 10,7 cm, um 1909





126 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid  
auf Pappkarton, Sammelbild,  
16,5 x 10,7 cm, um 1900

127 - J. E. Lecadre, *Sommernacht*, eiweißhaltiger  
Abzug auf Pappkarton, Sammelbild,  
16,5 x 10,7 cm, um 1900





128 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug auf Pappkarton,  
 nummeriert 60, Sammelbild,  
 16,5 x 10,7 cm, um 1890

129 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug auf Pappkarton,  
 nummeriert 92, Sammelbild,  
 16,5 x 10,7 cm, um 1900





130 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug auf Pappkarton,  
Sammelbild, nummeriert 1152,  
11 x 16,2 cm, um 1890





131 - [Henri Oltramare?], eiweißhaltiger Abzug,

14,2 x 10 cm, um 1900



132 - [Henri Oltramare?], eiweißhaltiger Abzug,

14,2 x 10 cm, um 1900





133 - [Jean Agélou], Abzug mit Silberjodid,  
17,2 x 11,7 cm, um 1900

134 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
15,8 x 11,7 cm, um 1900





135 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
17,7 x 9 cm, um 1900



136 - Henri Oltramare, nummeriert 607, Abzug  
mit Silberjodid, 15,7 x 11,7 cm, um 1900









137 - Anonym, nummeriert 3039, eiweißhaltiger  
Abzug, 10 x 13,5 cm, um 1900

138 - Anonym, nummeriert P194, Abzug  
mit Silberjodid, 10 x 13,7 cm, um 1900

139 - Anonym, nummeriert 103, Abzug  
mit Silberjodid, 8,9 x 17,7 cm, um 1900





140 - José-Maria Canellas, nummeriert 4715,  
Abzug mit Silberjodid,  
10 x 14,8 cm, um 1900





141 - Anonym, nummeriert 129, Abzug  
mit Silberjodid, 12,8 x 15,8 cm, um 1900





142 - Anonym, eiweißhaltiger Abzug,

9,6 x 13,3 cm, um 1900





143 - H.C.W. Paris, Nr. 18, Abzug mit Silberjodid,

11,3 x 16 cm, um 1900





144 - Athletische Sammlung des Professor Desbonnet,

Abzug mit Silberjodid, 23 x 12,6 cm, um 1900



145 - Athletische Sammlung des Professor Desbonnet,  
Abzug mit Silberjodid, 23 x 12,6 cm, um 1900









146 - H.C.W. Paris, Nr. 21, Abzug mit Silberjodid,  
23,7 x 17,7 cm, um 1900

147 - *La Goulue*, Abzug mit Silberjodid,  
28,6 x 19,6 cm, um 1895







148 bis 156 - Jules Richard, stereoskopisch,  
6 x 13 cm, um 1905











157 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
22 x 16,8 cm, um 1900

158 - [Jean Agélou?], nummeriert 25, Abzug  
mit Silberjodid, 17,3 x 12,3 cm, um 1900









# TAUMEL DER EUPHORIE IN DEN „VERRÜCKTEN ZWANZIGERN“

Music-Hall, Yva Richard gegen Diana-Slip, Vidal und Grundworth, Monsieur X...

An der Front waren die Schauspielerinnen der Café-Konzerte ja nicht gegenwärtig; so hatten sich die Soldaten in den Armeetheatern mit der bloßen Parodie ihrer Fraulichkeit zu begnügen. Jetzt aber, zurück im zivilen Leben, finden sie endlich ihre Traumfrau wieder, von der sie in den Schützengräben nur träumen konnten. In dieser Periode öffnen sich die Künstlerinnen dem Akt und zwingen ihren Körper in dicke, hautenge Trikots. Manche lassen zaghaft die Hüllen fallen und bescheinigen so den Triumphzug des Aktes auf die Bühnen der Theater und besonders der Variététheater: ein erstes Mal im Jahre 1910 in einer Operette des *Concert Mayol*, und dann zwei Jahre später in den *Folies Bergère*, wo eine Frau im Evaskostüm auf einem blumengeschmückten Wagen in der Personifizierung der Liebe in Szene gesetzt wird.

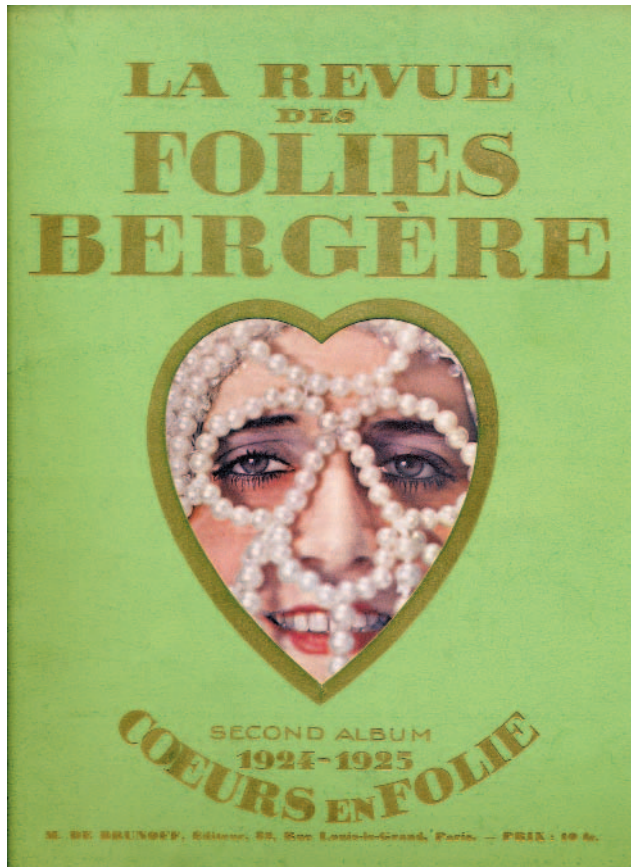
Auch das *Casino de Paris* nimmt nach dem Ende der Feindseligkeiten diesen Rausch der Begeisterung wahr und beschließt, sein Tanzensemble für die Revue *Paris qui danse* hüllenlos zu präsentieren. Die Menschen sind begeistert von diesen nackten Frauen, deren Abbild so leicht zu haben ist; nur die genierlichen Ankläger des Lasters sind empört. Aber was macht das schon, das Rad ist bereits zum Rollen gebracht. Der Schockeffekt nach dem Ende des Ersten Weltkriegs lässt zahlreiche Künstlerbewegungen auf beiden Seiten des Rheins entstehen: Dadaismus, Bauhaus, École de Paris, Surrealismus, Kubismus... Eine neue Weltära ist angebrochen. Die temperamentvollen und lebensbejahenden Revuen der Variététheater frischen innerhalb weniger Jahre die Bühne auf, die zum Herzstück des öffentlichen Akts wird. Die Sternstunde der Goldenen Zwanziger hat geschlagen. Nach den blutrünstigen Jahren möchten die Überlebenden nur mehr den Genüssen frönen. In Kabaretts wie *Le Tabarin*, *Le Moulin Rouge* oder *Les Folies Bergère* spiegelt sich diese allgemeine Sinneslust wider, die ein dementsprechend ausgezeichnetes Alibi liefert, um den Zuschauern nackte Frauen präsentieren zu können.



159 - [Éditions Ostra?], Postkarte mit unbedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1930

160 - Waléry, *Josephine Baker*, Nr. 130, Postkarte mit bedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925





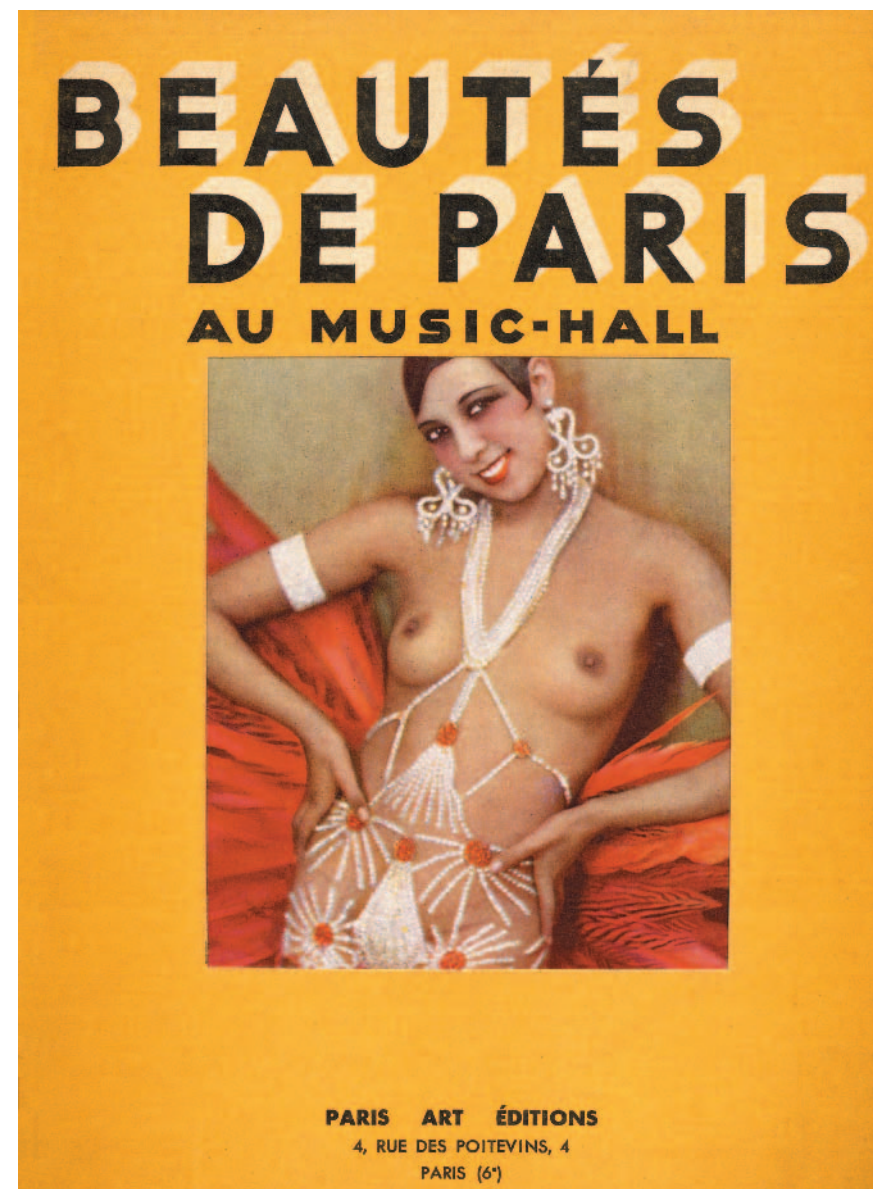
Die Zeiten, in denen Monsieur Courtelat du Roché, genannt *le Père la Pudeur* (Vater Schamhaftigkeit), überwachte, ob die *Goulue* (goulu = feurig) und ihre Freundinnen auch eine Hose drunter trugen, gehören der Vergangenheit an. Josephine Baker, unangefochtene Königin der Revuen der *Folies Bergère*, tanzt jetzt in *La folie du jour* (1926) und *Un vent de folie* (1927) mit nur einem Bananenbüschel um die Hüfte herum bekleidet. Man fotografiert sie von allen Seiten und ihre Bilder werden zu Tausenden verkauft. Das Bild dringt über die Variététheater hinaus und die Bacchanale dauert an. Josephine Baker, Mistinguett und ihre Kolleginnen genießen zu dieser Zeit den Ruhm, wie ihn unsere zeitgenössischen Models und Mannequins heutzutage erfahren.

Die Selbstzensur der Verleger ebnet den Weg zur Veröffentlichung erotischer Bilder, die nun in Magazinen wie *Paris-Plaisirs* oder *Paris Music-hall* und Postkarten in annehmbarer Form erscheinen. Die auf den Fotografien abgebildeten Tänzerinnen bewegen sich mit sportlichem Körper und lächelndem Antlitz, frei von Obszönität. Das Phänomen ist unwiderruflich seit Ende des Konflikts: Die Frau entledigt sich ihrer Fesseln, vor ihrem nackten und kecken Abbild gibt es kein Entrinnen. Die Emanzipation ist nicht mehr in weiter Ferne.



Der ins Rollen gebrachte Geschlechterkampf erlebt 1922 seine Krönung, als Victor Margueritte in einen Skandal verwickelt wird. Dieser Emile Zola der „Verrückten Zwanziger“, anerkannter Schriftsteller und Kommandeur der honorablen Ehrenlegion, veröffentlicht seinen siebenunddreißigsten Roman mit dem Titel *La Garçonne* (garçonne = Mannfrau). Darin erfährt Monique Lerbier am Vorabend ihrer Heirat, dass sie betrogen wurde und sucht in den Armen ihrer Mutter Trost. Die spielt als nutznießerische Bürgerliche das Geschehene entgegen den Wünschen ihrer Tochter herunter, damit trotz alledem eine Interessensheirat zustande kommt. Als Frau ihrer Epoche beschließt Monique, der Heuchelei des Bürgertums eine Absage zu erteilen, dessen vorherrschende Gesinnung in den Worten der Mutter vortrefflich resümiert wird: „In der Welt und demnach im Leben zählt nicht so sehr, was man tut, sondern vielmehr das, was man sagt und vor allem, was man darüber sagt.“ Monique lehnt sich gegen diese familiären Wertvorstellungen auf und wagt es, die institutionellen Gesetze in Frage zu stellen, die Heiratsgesetze, die moralischen patriarchalischen Gesetze aus dem vergangenen Jahrhundert, die chauvinistischen, der Frau keine Rechte einräumenden Gesetze, die im alleinigen männlichen Interesse erlassen wurden.





Victor Margueritte unterstreicht die in dieser schwierigen Epoche gestellten Fallen: „Die Frau, jahrhundertlange Gefangene, an Resignation und Schattendasein gewöhnte Sklavin, schwankt an der jählings geöffneten Schwelle des Lichts und der Freiheit.“ Im Gefecht gegen den männlichen Erhabenheitsinstinkt nähert sich die freigekämpfte Heldin den Frauen und verströmt das Image dieser erlösten „Frauen von Welt“, die sich, charakteristisch für die Verrückten Zwanziger, als halb heterosexuell, halb lesbisch bekennen und die man *Garçonnes* nennen wird. Victor Margueritte wird zunächst die Ehrenlegion entzogen und fällt dann einer erzürnten Pressekampagne zum Opfer. Der Vatikan setzt den Roman auf den Index und das Verlagshaus Hachette zieht ihn von den Bahnhofskiosken zurück.

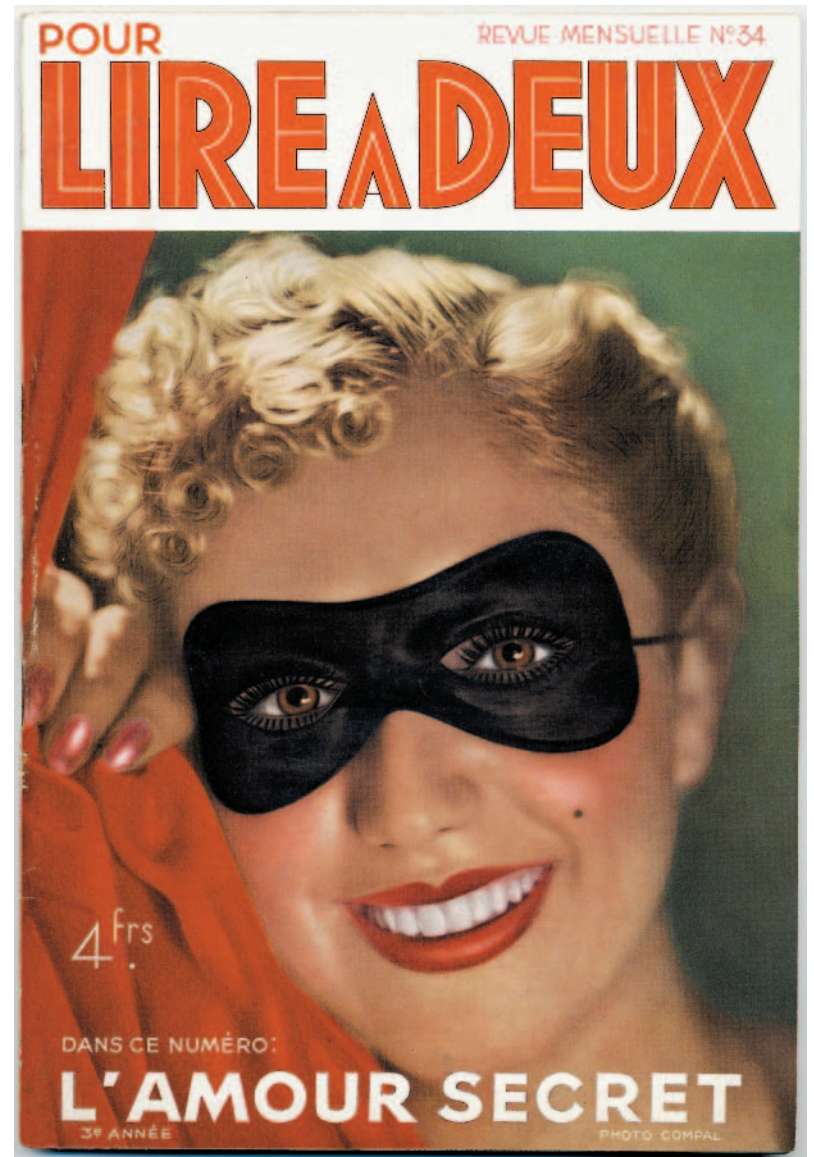
- 161 - Programm der Revue der *Folies Bergère*,  
*Närrische Herzen*, zweites Album, 1924-1925
- 162 - *Paris Music-Hall*, Nr. 203, Dezember 1929
- 163 - *Paris Plaisirs*, Nr. 132, Juli 1933
- 164 - *Pariser Schönheiten in der Music-Hall*,  
Paris Kunst Verlag, 1932



Es ist allerdings schon zu spät. Das Verhalten der Frauen ändert sich, sogar auf dem Papier. Beim Fotografieren posieren sie nicht länger in nüchtern-akademischer Manier, um hypothetischen Künstlern als Modell zu dienen, sondern tun es sehr wohl in der Absicht, zu verführen. Dann beginnt die Zeit der Profifotografen in der „Dunkelkammer“, die sich auf die Erotik spezialisieren und deren Bilder in den Vitrinen oder den Hinterzimmern der Sex-Shops angepriesen werden. Im Telefonbuch der gewerbetreibenden *Didot-Bottin* der zwanziger Jahre ist Henri Manuel unter der Adresse Rue du Faubourg-Montmartre 27 registriert, wo er sich als offizieller Präsidentschaftsfotograf ausgibt. Von der Präsidentschaft gleitet er spielerisch zu den Variététheatern, wo er für Kunden, wie dem Modeschöpferpaar Yva Richard, zahlreiche Nacktfotos aufnimmt. Dieses Damenwäsche-Unternehmen nimmt den Vertrieb von „zügellosten“ Fotografien mit in ihr Sortiment auf und kauft auch bei Bertin, einem der berühmtesten Variététheater-Fotografen, seine Negative ein. Yva Richard lässt die Begeisterung an erotischen und fetischistischen Bildern nicht ungenutzt vorüberziehen. Nachdem die beiden mehrere Fotografen für sich arbeiten ließen, machen sie ihre Abzüge selbst: der Herr hinter dem Apparat und die Dame davor im Hüfthalter oder Netztrikot. Die Nachfrage nach den fetischistischen „kühlen Glacé- und Lackleder“-Fotografien wird so groß, dass sie einen Fotografen namens Biederer mit Wohnsitz auf dem Boulevard de Temple um Hilfe bitten. Anfangs signiert dieser seine Bilder noch, aber als er sich auf Dominanzbilder spezialisiert, signiert er sie zuerst nur mit einem „B“ und später gar nicht mehr. Aber dank eines aufgefundenen Erinnerungsalbums, das einem seiner Modelle dieser Epoche gehörte, konnte sein Name enthüllt und er damit aus der Anonymität geholt werden.

Ein weiterer Name ist Albert Wyndham, der in der Rue Auber 13 wohnt. Anfang der dreißiger Jahre arbeitet er für kleinere Magazine mit verführerischen Namen wie *Petit Choc* (Kleiner Schock), *Jambes savantes* (Gelehrte Beine), oder *Honni soit (schelm)*, die häufig unter dem Label des Verlegers *Aux deux Tourelles* erscheinen, dessen Sitz in Paris und in London ist. Er erstellt auch ein Dutzend kleiner Kataloge mit dem Titel *Poupées parisiennes* (Pariser Püppchen) oder *Camera prints*, die, allesamt in englischer Sprache verfasst, also eher für die angelsächsischen Kunden bestimmt sind. Die Liebhaber konnten Bilder im Format der Postkarten oder im Format 18 x 24 cm daraus bestellen, die Wyndham mit © Film Art oder seinem eigenen Namen signiert. Seine größeren Formate sind weniger verbreitet, aber sein Erfolg war so durchschlagend, dass seine Produktionen heutzutage noch häufig bei Händlern alter Postkarten aufzufinden sind.





Hat man erst einmal ausreichend Erfahrungen in der Fotografie gesammelt, tausende von Negativen abgezogen, Lichteinfälle, Accessoires, Modelle, Emotions- und Erotikgehalt analysiert, fällt es einem relativ leicht, ein stilistisch andersartiges Bild zu einem homogenen Werk zu fügen, zu sagen, ob eine Fotografie von jenem Fotografen ist oder eben nicht - auch bei einem unsignierten Bild. Natürlich kann man aus mehreren Teilen ein Gesamtwerk bilden, aber wenn keines der Elemente signiert ist, kann der Urheber unmöglich mit Sicherheit definiert werden. So sind einige sehr kunstvoll gemachte Abzüge aus demselben Papier, so wie andere mit Albert Wyndham signierte Negative. Aber die Verwendung von Industrierpapier belegt nichts, außerdem hat Serge Nazarieff, ein bewandter Forscher zum Thema Pioniere in der Erotik des 19. Jahrhunderts, Platten von Negativen dieses mit Grundworth signierenden Fotografen manipuliert. Leider tritt dieser Name sonst nirgendwo in Erscheinung. Ist Grundworth etwa fast so etwas wie ein Anagramm von Wyndham?

165 - *Paris-Magazine*, Nr. 89, Januar 1939,  
Zeitschrift der Gruppe Vidal

166 - *Zu zweit zu lesen*, Nr. 34, März 1937,  
Zeitschrift der Gruppe Vidal





167 - Albert Wyndham, Titelblatt des Fotokatalogs,  
*Pariser Puppen (Poupées parisiennes)*,  
 Verlag Floris, um 1925

168 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,  
 24 x 18 cm, um 1930

Eigentlich könnte es so einfach sein: Unter dem Pseudonym Wyndham macht der Fotograf fast nüchtern-akademische Bilder für die vom Krieg verschont gebliebenen Soldaten oder ihre Söhne, die für gewöhnlich Bilder erstehen, deren erotische Konnotation ganz bewusst durch die kitschig angehauchte Präsentation abgeschwächt wurde. Und unter einer anderen Identität dann, als so genannter Grundworth, bietet der gerissene Fotograf halb illegale Bilder mit pornografischen Tendenzen an. Aber für diese These gibt es leider nicht den geringsten Beweis. Wenn man die Bilder von Grundworth neben die Bilder von Wyndham legt, dann stellt man natürlich fest, dass die Fotos aus dem gleichen Papier sind, dass sie sich in ihren Kompositionen ähneln, aber auf den Aufnahmen von Grundworth und Wyndham findet sich niemals dasselbe Möbelstück, dasselbe Modell, dasselbe Accessoire wieder. Schwer zu glauben, dass der Fotograf nicht eines Tages denselben Stuhl oder Kerzenständer benutzt hätte, sollte deren Besitzer sowohl Wyndham als auch Grundworth gewesen sein. Und vor allem, dass er nicht eines Tages ein Modell des Fotografen Wyndham, an dem er Gefallen fand, einmal gebeten hätte, auch für den Fotografen Grundworth Modell zu stehen. Oder umgekehrt. Entgegen der im Falle Biederers erbrachten Beweise gibt es keinen Beleg dafür, dass Grundworth gleich Wyndham ist...

Ungeachtet seiner Anonymität schafft dieser im Untergrund agierende Fotograf ein Spiegelbild dieser Periode, in der die Frauen, von der Bürgerlichen bis hin zur Prostituierten, sich vom seit Jahrhunderten von den Männern auferlegten Joch befreien. Besser als jeder andere Fotograf, verewigt er die Modernität seiner Epoche, ohne uns zu manipulieren. Seine oft in Gruppen auftretenden Modelle provozieren den Fotografen, indem sie ihn mit ihrem das Objektiv durchdringenden Blick fixieren und so auf brutale Weise ihre Gleichgültigkeit gegenüber den Männerblicken preisgeben. Obwohl... ist nicht vielleicht doch er der Schuldige und er derjenige, der die Situation missbraucht und diese Frauen ausnutzt, um auf seinen Platten seine obszönsten Fantastereien zu fixieren?

1930. Zu Beginn dieses Jahrzehnts überstürzen sich die Ereignisse. Der Zusammenbruch der Wall Street erschüttert die Weltwirtschaft. Die aufstrebende Institution des Handelssystems nimmt die uns heute vertraute Vorreiterrolle ein. Die Flugzeuge überqueren den Atlantik. Die Revuetheater schließen und werden durch Kinos ersetzt: *Le Bataclan* 1927, *La Cigale* 1928, *L'Olympia* und *Le Moulin Rouge* 1929, *L'Eldorado* 1930. Nur *Les Folies Bergère* und *Le Casino de Paris* bleiben erhalten. Nachdem der Akt die Bühne erobert hat, zieht er nun auf die Pariser Straßen und ruft Buchhandlungen ins Leben, die in etwa mit den Sex-Shops unserer Tage gleichzusetzen sind.









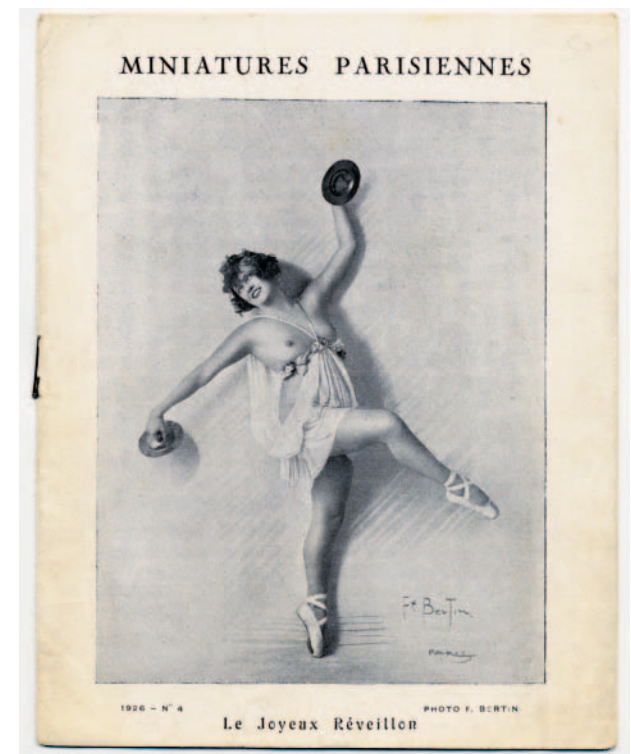
169 - Kleiner Katalog der Fotos der Gruppe Vidal,  
um 1935

170 - Kleiner Katalog der Fotos der Gruppe Vidal,  
um 1935

171 - Kleiner Katalog der Fotos der Buchhandlung  
der Porte St Denis, um 1935

Beim genaueren Durchforsten der Telefonbücher aus dieser Epoche erfahren wir, dass der Name „Vidal Libraire“ zum ersten Mal unter der Adresse Rue du Ponceau 4, der Hochburg der Prostitution, dem „heißen“ Viertel der Rue St. Denis, auftritt. Vidal gründet mit seiner Lebensgefährtin Ende 1930 das Verlagshaus *Éditions Gauloises* mit einem Hauptgeschäft in der rue du Ponceau und Niederlassungen in der Rue Beauregard 37, der Rue de la Lune 7, der Rue Blondel 1 und der Rue St Denis 227: Das sind vier Adressen, von denen zwei im Viertel der Rue Saint-Denis gelegen sind und sich eigentlich sogar im selben Gebäude befinden. Dieses Faible für Anschriften in doppelter und manchmal sogar dreifacher Variante und für die gewöhnlich recht eng beieinander liegenden Läden liegt in einer erstaunlichen Geschäftslogik begründet. Dieser Buchhändler möchte seinen Kunden möglichst viele Verkaufsstellen bieten. In den schlüpfrigen Revuen der Epoche erscheinen seine Anzeigen in Form von unterschiedlich großen Werbetexten, die ganze Seiten einnehmen und für deren Bezahlung nur er aufkommt. Bald wird er seine eigenen Zeitungen herausgeben und so die Kosten für den Ankauf der Werbeflächen beträchtlich mindern. Die Reklamebeilagen in der Presse erscheinen zu dieser Zeit mit denen des neu zur Gruppe gehörenden Geschäfts, dem direkten Konkurrenten von Yva Richard: Die Dessous-Buchhandlung in der Rue Richepanse 9 wird man zuerst *Librairie Richepanse* taufen und später dann in *Diana-Slip* umbenennen. So wie aus der Modeschöpferin Yva





Richard eine Fotografin wurde, verwandelt sich das Verlagshaus *Éditions Gauloises* zu einem Wäschehändler und ersinnt, nach der Idee ihrer Vorgänger, die Figur Diana-Slip, die ihre Kreationen selbst vorstellt. Paris wird zum Schauplatz eines gnadenlosen Duells: Diana-Slip gegen Yva Richard - Lackleder gegen Glacéleder.

Unter den zu den *Librairies Gauloises* gehörenden Buchhandlungen hat das Geschäft in der Rue Richepanse genau denselben kommerziellen Einflussbereich wie die Buchhandlung in der Rue Pillet-Will, die dort schon seit 20 Jahren ihr Domizil aufgeschlagen hat. Durch den Einsatz aufwändiger Mittel kann *Diana-Slip* den Kunden auserlesene Kataloge anbieten. Dazu kommt, dass es für *Diana-Slip* ein Leichtes ist, kompetente Fotografen zu finden. Es genügt, sich an einen zu wenden, der für die Magazine der Gruppe tätig ist. In den Katalogen tauchen Namen von Persönlichkeiten der Fotografie dieses Jahrhunderts wie Brassäi, Kertesz oder Krull diskret neben anderen auf, die nunmehr vergessen sind. Von jetzt an preisen beide Geschäfte dieselben Produkte an. Aber der Kampf ist ungleich, denn die vorhandenen Mittel sind nicht dieselben. Der von den Mitstreitern auf Yva Richard ausgeübte Druck wälzt deren Handelsstrategien um. Und nichts wird den eingeleiteten Wandel aufhalten können. Im Jahre 1936 gibt es eine Umbenennung des Geschäftsnamens: Die *Éditions Gauloises* werden von nun an *Les Librairies Nouvelles* heißen.

172 - Yva Richard, Pariser Miniaturen katalog Nr. 3,  
1926

173 - Yva Richard, Pariser Miniaturen katalog Nr. 1,  
1926

174 - Yva Richard, Pariser Miniaturen katalog Nr. 4,  
1926





Es erscheinen neue Ladenschilder mit bezaubernden Namen: *Demoiselle Lulu* (Fräulein Lulu), *Luna Studio* (Mondstudio), *Administration de Vénus* (Venusverwaltung), *Librairie des 2 Lunes* (Buchhandlung zu den 2 Monden), *Luna Librairie* (Mond-Buchhandlung), *Librairie du Soleil* (Buchhandlung der Sonne), *Éditions de la Lune* (Verlag des Mondes), *Librairie de la Pleine Lune* (Vollmond-Buchhandlung), *Club des Collectionneurs* (Club der Sammler), *Librairie Opéra d'Antin* (Buchhandlung der Oper von Antin), *Studio Erotique* und *Mlle Malou*. All diese aus dem Boden sprießenden Boutiquen, Verlagshäuser, Zeitungen oder Studios sind unter dem Dach einer einzigen Gesellschaft vereint, die sich zu einem wahren Konzern herausbildet. Für Yva Richard hat diese Entwicklung verheerende Folgen, zumindest was ihre Präsenz in der Presse betrifft. Da Yva Richard zur direkten Konkurrenz gehört, erscheinen ihre Werbeanzeigen niemals in den Zeitschriften der *Librairies Nouvelles*. Jetzt ist Schluss mit den Werbebeilagen, die Anfang des Jahrzehnts verteilt wurden. Sie verschwinden sogar aus Zeitschriften, für die Yva Richard seit jeher eine Vorliebe gezeigt hatte: *Vie parisienne* oder *Journal amusant*. Zurück bleibt eine große Lücke.



Die Buchhandlungen *Librairies Nouvelles* expandieren weiter. Ihre Verwaltungsstruktur ändert sich mehrfach, aber der Geschäftssitz bleibt unverändert. Am 7. Januar 1937 öffnet eine neue Buchhandlung ihre Pforten in der Rue Tronchet 11: die *librairie de la Madeleine*. Im selben Jahr macht Martoune, ein wichtiger Kunde von *Diana-Slip* und Yva Richard, mit der Warteschlange vor seinem Etablissement, dem *Sphinx*, von sich reden, wo über zwanzig Mädchen für ihn arbeiten und wo die Großen der Welt mit ihren Besuchen pro Tag fünfzigtausend Franc umsetzen.

Glückliche Tage für das lustvolle Leben, und das, obwohl der bis dahin gewaltigste Wirbelsturm schon aufzieht und die für diese Epoche bezeichnende Unbekümmertheit versetzt. Im Jahr 1939 sind bis zum 17. April nicht weniger als 18 *Librairies Nouvelles* im Handelsregister verzeichnet: *Éditions Curio*, *Librairie du Ponceau*, *Librairie Réaumur Sébastopol*, *Librairie de la Lune*, *Lune Library*, *Librairie Richepanse*, *Diana Slip*, *Éditions Richepanse*, *Lingerie Libertines*, *Librairie Opéra d'Antin*, *Librairie d'Antin*, *Librairie de la Madeleine*, *Madeleine Library*, *Librairie Beauregard*, *Librairie Bonne Nouvelle*, *Librairie des Boulevards*, *Librairie des Tuileries* und schließlich die *Librairie Colisée Champs-Élysées*. Einige von ihnen sind mittlerweile von der Bildfläche verschwunden, andere dafür entstanden wie die Buchhandlung in der Rue du Colisée 11.

175 - Anonym, Fotografie für *Diana Slip*, Abzug mit Silberjodid, 14,5 x 11 cm, um 1935

176 - Anonym, Fotografie für *Diana Slip*, Abzug mit Silberjodid, 11,5 x 14,5 cm, um 1935



# LINGERIES LIBERTINES

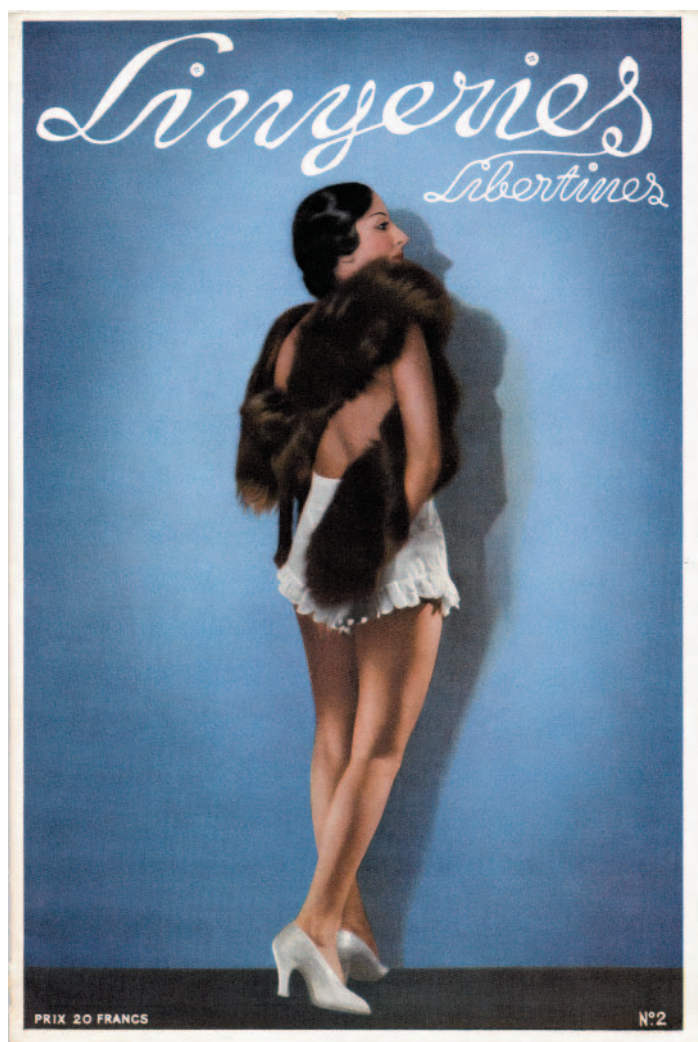


REVUE TRIMESTRIELLE . N°3 . PRIX: 20 FRs.

177 - Kokette Dessous, Nr. 2,

*Diana-Slip*, Mai 1935





Manche Buchhandlungen sind sogar zweisprachig und wenden sich an ein angelsächsisches Publikum, das dem Zauber des Paris der dreißiger Jahre erlegen ist, wo die Sitten nach wie vor lockerer sind als in ihrer Heimat.

Neben dieser gewerblichen Produktion machen sich auch Amateurfotografen daran, richtige Werke zu kreieren. Einige verschicken regelmäßig die Abbildungen ihrer Freundinnen, Geliebten oder Ehefrauen an die verschiedenen Magazine zur Veröffentlichung. Unter den tausenden so in Umlauf gesetzten erotischen Bildern finden sich die eines anonymen Autors – den wir hier Monsieur X nennen wollen – die allein schon aufgrund ihrer Herkunft aus dem Rahmen fallen. Sie sind weder in den Alben der Amateurs aus dieser Zeit zu finden noch wurden sie aus deren verborgenem Winkel zutage gefördert. Große Sammler wie Michel Simon oder Paul Caron hatten keinen einzigen Abzug von ihm. Und zwar aus guten Gründen, denn Herr X war wirklich ein Amateur, im wahrsten Sinne des Wortes, der seine Bilder nur zu seinem eigenen Vergnügen und nicht in kommerzieller Absicht machte.

Glücklicherweise fielen sie, seinem Wunsch gemäß, keinem der so häufigen Autodafés zum Opfer. Als vor etwa zwanzig Jahren seine achtzig Lebensjahre an ihm nagten, beschloss er, seine gesamte fotografische Produktion einem einzigen Pariser Buchhändler zu verkaufen, den er aufgrund dessen Hang zur Erotik und seiner Diskretion auserkoren hatte. Auf all seinen Bildern waren nackte oder wenig bekleidete Frauen abgelichtet, die in nüchtern-ästhetischer oder sehr exhibitionistischer Manier posierten. Männer waren nie zu sehen. Ihr unverwechselbarer Stil verlangte danach, sie mit dem Urheber zu identifizieren. So wurde er Monsieur X für die Freunde von Fotografien und den Experten öffentlicher Versteigerungen.

Bei diesen Mädchen handelt es sich ganz bestimmt nicht um Modelle von Malern oder Fotografen, wie man vielleicht meinen könnte. Auch handelt es sich nicht um fragliche Bekanntschaften, die bereit waren, sich vor dem Objektiv zu entkleiden. Diese Mädchen sind daran gewöhnt, sich zur Schau zu stellen, mit ihren Körpern zu spielen, allein oder mit anderen. Man ahnt, dass sie nackt im gleichen Umfeld, im gleichen Haus leben: Sie verkaufen Seite an Seite ihre Körper. Auch sieht man an den altmodischen Sprechanlagen an den Wänden, dass es sich nicht um ein Appartement, sondern um ein Hotel handelt. Eine von einem Balkon aus gemachte Aufnahme mit Blick auf Pigalle zeigt auf, was von





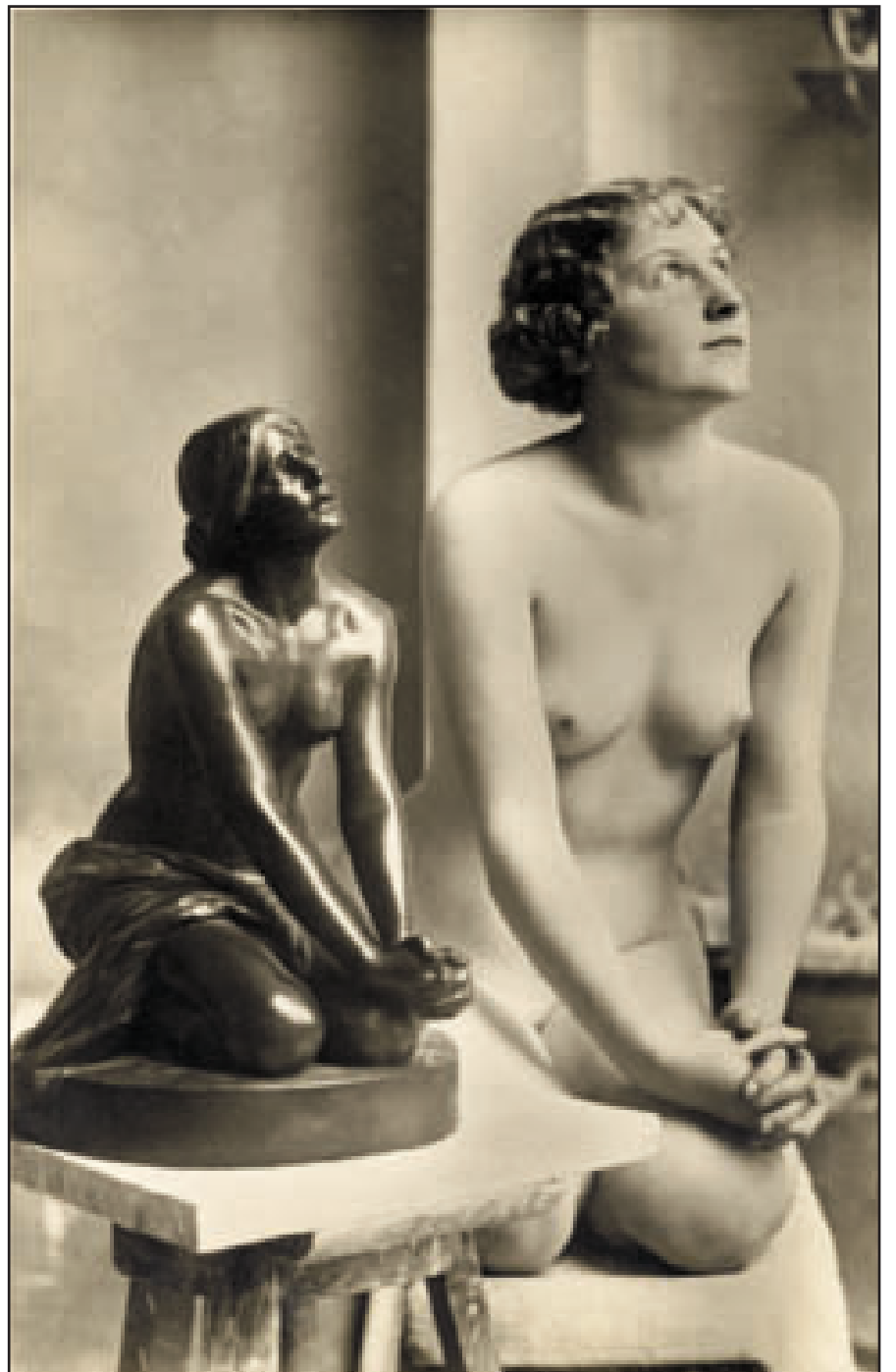
vornherein klar war: Das ist die Welt der Pariser Prostitution, wo sich Monsieur X und sein Freund, die beide manchmal auf den Negativen zu sehen sind, scheinbar ungezwungen und vertraut bewegen. Man könnte kurzerhand sagen, Monsieur X ist der französische E. J. Bellocq. Dieser amerikanische Fotograf des anbrechenden Jahrhunderts, der von Lee Friedlander entdeckt wurde und dessen Leben in dem Film *La Petite* von Louis Malle so brillant wiedergegeben wurde, bedeckte seine Filme mit den Mädchen von Storyville, dem heißen Viertel von New-Orleans. Monsieur X seinerseits war mit derselben Geisteshaltung und Freude im Pariser Quartier Pigalle in den Verrückten Zwanziger Jahren bei der Sache.



179 - Kokette Dessous, Nr. 1, *Diana-Slip*,  
September 1933

180 - Kokette Dessous, Nr. 4, *Diana-Slip*,  
September 1938





181 - [Verlag Ostra], Postkarte mit unbedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1935

182 - Verlag V.d.S.A.-K. 173, Nr. 4781, Postkarte mit  
bedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1920





183 - Anonym, Nr. 184, Postkarte mit unbedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925

184 - Anonym, Nr. 751, Postkarte mit unbedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925





185 - [Verlag Ostra], Nr. 713, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1935

186 – Verlag SAPI, Nr. 2787, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1930





187 - Verlag P. N., Nr. 1016, Postkarte mit bedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925





188 - Verlag J. B., Postkarte mit unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925. Kommentar des Absenders: « Vor einem Jahr im Juli sah ich das Dienstmädchen in Creunet in diesem Gewand aber gar besser. »





189 - [Verlag Ostra?], Nr. 915, Postkarte mit  
unbedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1930





190 - Verlag S.O.L., Nr. 3180, Postkarte

mit bedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1925



191 - J. Mandel, Verlag A. Noyer, Nr. 267,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1925







192 - Verlag P. N., Nr. 1045, Postkarte mit  
bedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925



193 - Verlag S. O. L., Nr. 3613, Postkarte mit  
bedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1925





194 - Verlag P. C., Nr. 2751, Postkarte mit bedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925

195 - Anonym, Verlag A. Noyer, Nr. 201, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite, 14 x 9 cm, um 1925





196 - V. de S., A. K. 158 Nr. 4271, Postkarte  
mit unbedruckter Rückseite, 9 x 14 cm,  
um 1930





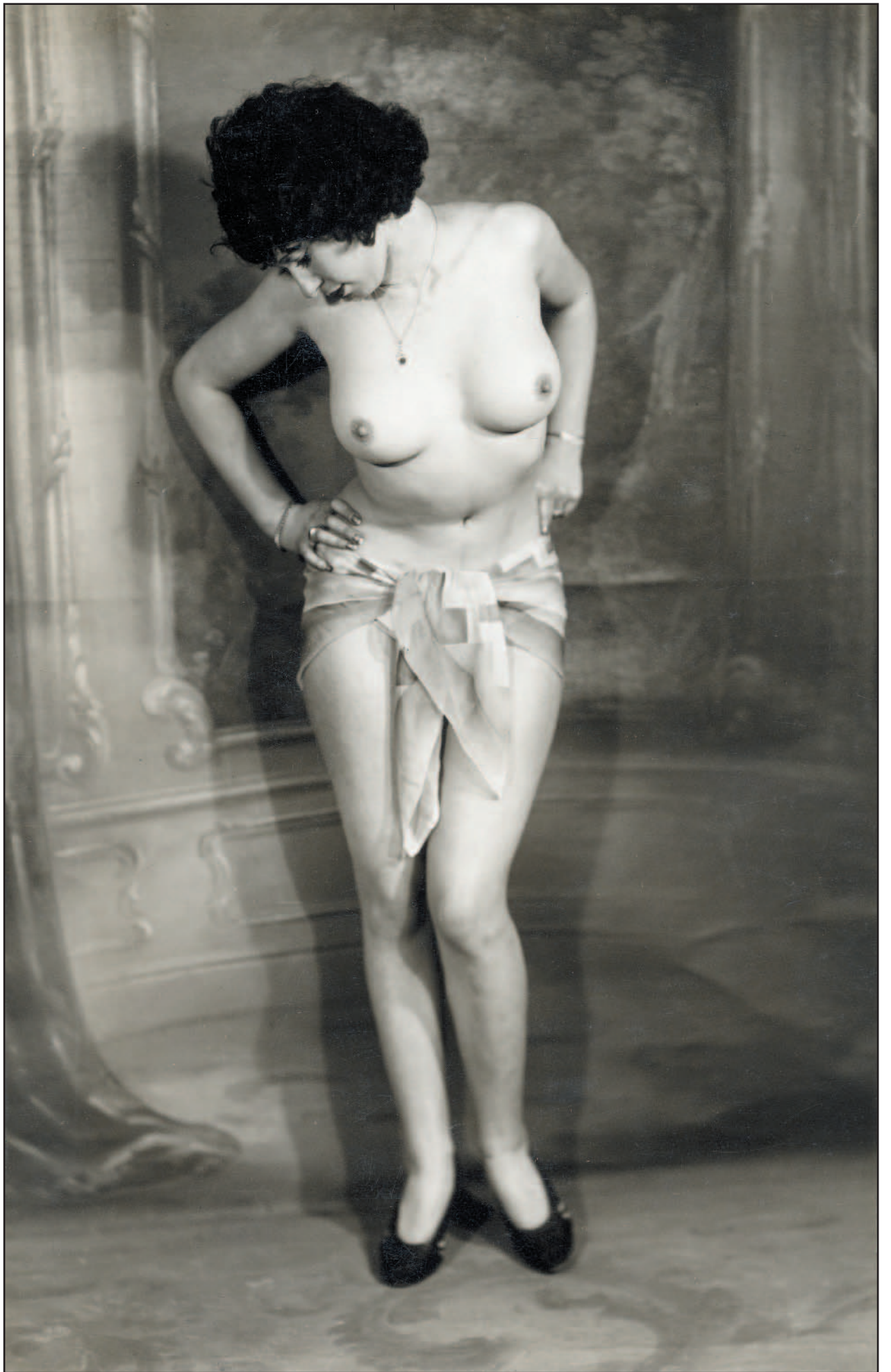
197 - [Verlag Ostra], Postkarte mit unbedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1935





198 - V. de S., A. K. 168 Nr. 4706, Postkarte  
mit bedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1930





199 - Verlag Arès, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1925



200 - G. Riebicke, Nr. 6449, Abzug mit Silberjodid,  
13 x 18 cm, um 1930











201 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1935

202 - BMV, Nr. 7, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1920









203 - [Studio Biederer], Abzug mit Silberjodid,

18 x 13 cm, um 1930





204 - [Verlag Ostra?], Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1930





205 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1915

206 - Waléry, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1925









207 - Verlag Arès, Abzug mit Silberjodid,

18 x 13 cm, um 1925





208 - Verlag Arès, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1925





209 - Verlag Arès, Abzug mit Silberjodid,

18 x 13 cm, um 1925

210 - Verlag Arès, Abzug mit Silberjodid,

18 x 13 cm, um 1925

Folgende Seiten:

211 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,

23,5 x 17,5 cm, um 1925

212 - Paris Kunst Verlag, Abzug mit Silberjodid,

22 x 15,7 cm, um 1925



























Vorherige Seiten :

213 - P. C., Nr. 61, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

214 - P. C., Nr. 84, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

215 - [Verlag Corona?], Nr. C 150, Abzug  
mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1925

216 - Hilde Mayer Kupfer, Verlag A. Noyer, Nr. 75,  
Abzug mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1930









217 - P. C., Nr. 65, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

218 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1930







219 - Yvélaw [Anagramm von Waléry], Nr. 103,  
Abzug mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1925

220 - Verlag A. Noyer, Nr. 65, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925











221 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
21,5 x 15,5 cm, um 1920

222 - [Verlag Corona?], Nr. C 169, Abzug  
mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1925







223 - [Verlag Corona?], Nr. C 83, Abzug  
mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1925

224 - Verlag A. Noyer, Nr. 51, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925









225 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
17,5 x 23,5 cm, um 1925

226 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1925

Folgende Seiten :

227 - [Verlag Corona?], Nr. C 135, Abzug  
mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1925

228 - [Verlag Corona?], Nr. C 113, Abzug  
mit Silberjodid, 24 x 18 cm, um 1925

























Vorherige Seiten:

229 - Studio Biederer, Nr. 1, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

230 - Studio Biederer, Nr. 7, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

231 - *Hinter den Kulissen, die Pariser Bühne*,  
Nr. 1094, Postkarte mit bedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1920





232 - *Hinter den Kulissen, die Pariser Bühne,*

Nr. 1016, Postkarte mit bedruckter Rückseite,

14 x 9 cm, um 1920

233 - Anonym, Nr. 26, Postkarte mit unbedruckter

Rückseite, 14 x 9 cm, um 1920

234 - Corona, Nr. 144, Postkarte mit unbedruckter

Rückseite, 14 x 9 cm, um 1920







235 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

236 - [François Bertin], Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1925











237 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1925

238 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1925









239 - Marlen, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

240 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 24 cm, um 1925

Folgende Seiten:

241 - Studio Ego, Abzug mit Silberjodid,  
18 x 24 cm, um 1925

















F. Bertin

47 rue Vivienne PARIS







Vorherige Seiten :

242 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1925

243 - François Bertin, Abzug mit Silberjodid,  
23,5 x 17,5 cm, um 1925

244 - Paris Art Verlag, Abzug mit Silberjodid,  
22,5 x 15,5 cm, um 1925

245 - [François Bertin ?], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925

246 - Paris Kunst Verlag, Abzug mit Silberjodid,  
22,5 x 17 cm, um 1925



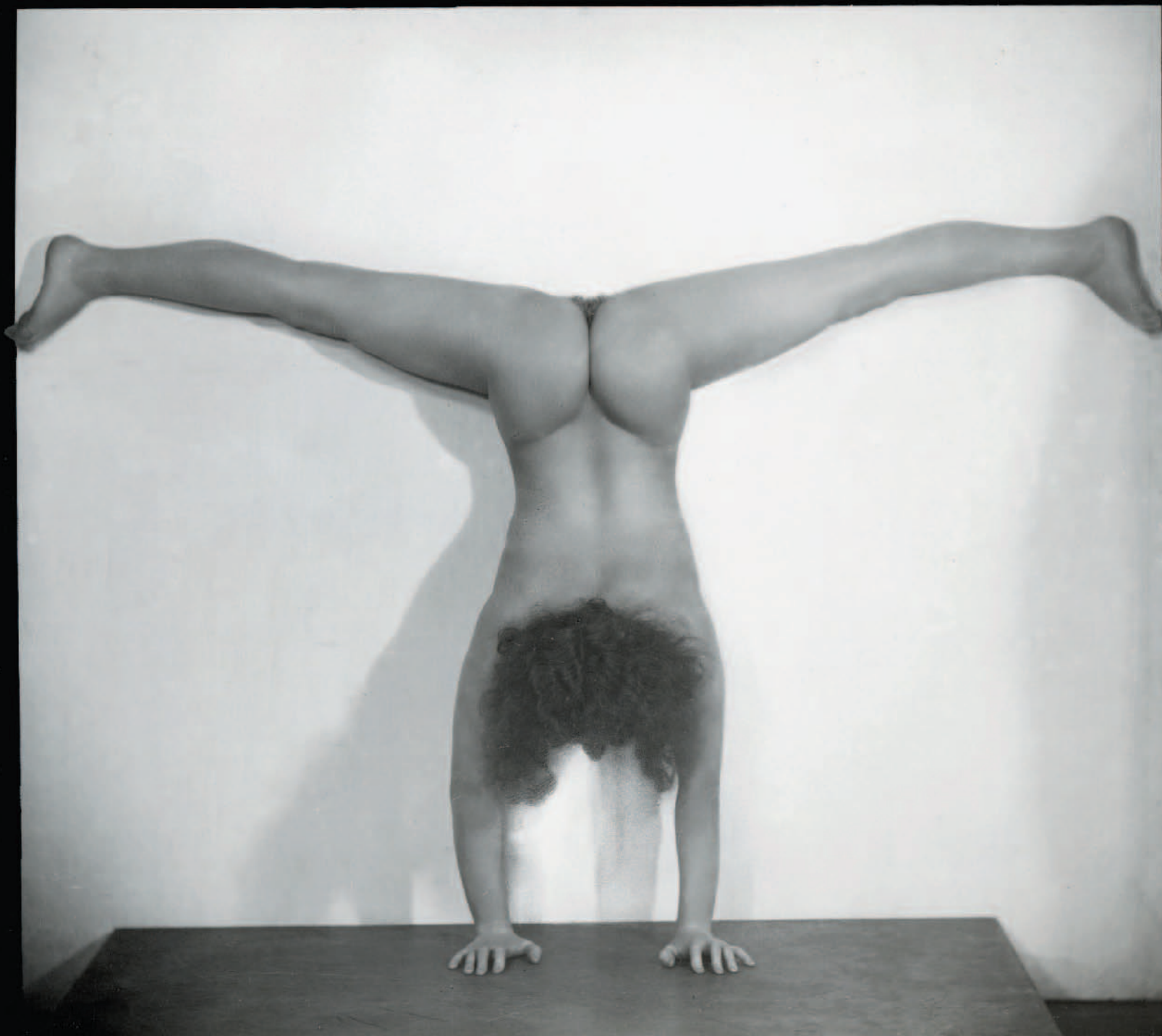




247 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,

18 x 24 cm, um 1930





248 - Anonym, Abzug mit Silberjodid,

18 x 24 cm, um 1930





249 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. 508,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
9 x 14 cm, um 1935





250 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. 59,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1935





251 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. 17,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1935

252 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag]  
Nr. B301, Postkarte mit unbedruckter  
Rückseite, 14 x 9 cm, um 1935





253 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. 308,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1935



254 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. B12,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
14 x 9 cm, um 1935





255 bis 256 -

[Studio Biederer für den Ostra Verlag],

Abzüge mit Silberjodid, 16 x 11 cm, um 1935

257 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. 350,

Postkarte mit unbedruckter Rückseite,

14 x 9 cm, um 1935





258 bis 259 -

[Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. 110,

Postkarten mit unbedruckter Rückseite,

14 x 9 cm, um 1935









260 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag],  
Abzug mit Silberjodid, 11 x 16 cm, um 1935

261 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag] Nr. C72,  
Postkarte mit unbedruckter Rückseite,  
9 x 14 cm, um 1935

262 - [Studio Biederer für den Ostra Verlag],  
Abzug mit Silberjodid, 11 x 16 cm, um 1935





263 - Anonym, Fotografie für *Diana-Slip*, Abzug  
mit Silberjodid, 14 x 9,5 cm, um 1935



264 - Anonym, Fotografie für *Diana-Slip*, Abzug  
mit Silberjodid, 14 x 9 cm, um 1935







265 - Anonym, Fotografie für *Diana-Slip*, Abzug  
mit Silberjodid, 16 x 10 cm, um 1935

266 - Anonym, Fotografie für *Diana-Slip*, Abzug  
mit Silberjodid, 17,2 x 11 cm, um 1935









267 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,

14 x 9 cm, um 1935





268 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
14 x 9 cm, um 1935





269 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
18 x 13 cm, um 1935





270 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,

13 x 18 cm, um 1935





271 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

272 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

Folgende Seiten :

273 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

274 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935















275 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
18 x 24 cm, um 1935











276 - Albert Wyndham, Postkarte mit unbedruckter  
Rückseite, 9 x 14 cm, um 1925





277 - [Grundworth?], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935





278 - Albert Wyndham, © Filmart 68, Postkarte  
mit bedruckter Rückseite, 9 x 14 cm, um 1925

279 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,  
17,2 x 12,2 cm, um 1930









280 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,

24 x 18 cm, um 1925





281 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925





282 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1925





283 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1930





284 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,

24 x 18 cm, um 1930





285 - Albert Wyndham, Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1930





286 - [Monsieur X], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935





287 - [Monsieur X], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935







288 - [Monsieur X], Abzug mit Silberjodid,  
24 x 18 cm, um 1935

289 - Yva Richard, *Osterei*, Abzug mit Silberjodid in  
Postkartenformat, 14 x 9 cm, um 1935







290 - Yva Richard, Abzug mit Silberjodid

in Postkartenformat, 14 x 9 cm, um 1935





291 - Yva Richard, Nr. 67, Abzug mit Silberjodid  
in Postkartenformat, 14 x 9 cm, um 1935





292 - Yva Richard, *Ausstellung 1937*,

Abzug mit Silberjodid in Postkartenformat,

14 x 9 cm, um 1935





293 - Yva Richard, *Lächelndes Gesicht*, Abzug  
mit Silberjodid in Postkartenformat,  
14 x 9 cm, um 1935









294 - Yva Richard, *Übertriebene Schnürung*,

Abzug mit Silberjodid in Postkartenformat,

14 x 11,5 cm, um 1935

295 - Yva Richard, *Der Gestiefelte Kater*,

Abzug mit Silberjodid, 17 x 12 cm, um 1934





296 - Yva Richard, *Schwarzer Satinpanzer*,

Abzug mit Silberjodid, 17 x 12 cm, um 1935





297 - Yva Richard, Abzug mit Silberjodid,

13 x 18 cm, um 1925







# SCHLUSS

Das Jahr 1939 wird von der Kriegserklärung überschattet. Mittlerweile ist beiderseits des Rheins über die Verrückten Zwanziger viel Gras gewachsen. Die Franzosen sind nach der schicksalhaften Machtergreifung der Front Populaire 1936 in Paris in zwei Lager gespalten. Eine Teufelsspirale, die niemand mächtig genug war aufzuhalten, seitdem zwei Jahre zuvor die blutigen Ereignisse eingetreten waren, als die französische Rechte die Geschicke des Landes in einem Putsch an sich reißen wollte und so der Regierung Daladiers eine Gelegenheit bot, die Verordnung zum „Schutze der Familie, Nationalität und französischen Rasse“ zu erlassen. Unter der deutschen Besatzung und der vom Marschall Pétain gebildeten Regierung „Révolution nationale“ werden diese drei Schlagworte zu „Arbeit, Familie, Vaterland“. Die Last der drastischen Bedingungen des Versailler Vertrages erdrückt das deutsche Volk und bildet den Nährboden für den Aufstieg des Nationalsozialismus. Im Mai 1940 fegt die Invasion der Nazis die französische Verteidigung schon in den ersten Wochen des Konflikts weg; die bezeichnend schlecht vorbereitete Verteidigungsfront wird man als „drôle de guerre“ bezeichnen („drôle de guerre“ bedeutet wörtlich so viel wie: „recht merkwürdiger Krieg“, um auf die Phase im Zweiten Weltkrieg vom September 1939 bis Mai 1940 zu verweisen). Ab 1940 wird Papier zur Mangelware. Mit dem übrig gebliebenen spärlichen Rest werden nicht länger Bildnisse sinnlicher Pariserinnen in Umlauf gesetzt, sondern nur noch die hässliche Propaganda des Vichy-Regimes und der Besatzungsmacht. In den Telefonbüchern ist Yva Richard von 1941 bis 1943 noch in der Rue Pillet-Will 9 unter der lakonischen Bezeichnung „Linge“ (Wäsche) zu finden, verschwindet dann aber für immer aus den Seiten.

Hinter diesem Namen, so anrühlich er auch sein mag, steht ein Paar, das über 20 Jahre lang den Freunden frivoler Wollust reichlich Stoff zum Träumen gegeben hat. Aber dies war ein Einzelfall, denn keinem anderen Unternehmen dieser Art sollte es gelingen, Wonne und Kunst der französischen Erotik so anmutig und faszinierend in Einklang zu bringen. Was die *Librairies Nouvelles* betrifft, so lösen sich diese zwar allmählich auf, aber sie verschwinden nicht ganz. Bei der Befreiung von Paris im August 1944 ist die Gruppe noch in der Rue Antin 17, in der Rue Beauregard 37 und in der *Librairie Colisée Champs-Élysées* vertreten, zur Letzteren gehört noch einige Jahre die Revue *Paris-Magazine*. Der Schneider Williams erscheint in der Rue du Ponceau 4 und der Fotograf Biederer im Boulevard du Temple.



298 - [Monsieur X], Abzug mit Silberjodid,  
18 x 24 cm, um 1935

299 - Henri Oltramare, nummeriert 743, Abzug  
mit Silberjodid, 15,7 x 11,7 cm, um 1900



Obschon die Befreiung Frankreichs die Menschen in einen ersten Taumel der Euphorie versetzte, wird es nie wieder so wie früher sein. Nach den Gräueltaten des Ersten Weltkriegs beschwor der nachlässige Führungsstil diesen Freiheitsdrang herauf, der sich dann in den Verrückten Zwanzigern entladen hatte.

Aber diese in unserer Erinnerung wach gebliebenen alten Tage erleben in der Nachkriegszeit keine Renaissance, ganz im Gegenteil. Yva Richard, *Diana-Slip*, Mademoiselle Louissette und ihre Freundinnen tauchen unter, und mit ihnen ihre Welt voller Fantastereien, Frivolitäten und Travestiekünsten. Im Milieu der Prostitution war man dem deutschen Besatzer meist zu gut gesinnt gewesen. Auf alle Fälle hat er zu sehr davon profitiert, hat sich zu sehr amüsiert, während die Franzosen stillschweigend ihr Leid erdulden mussten. Das so genannte Gesetz „Marthe Richard“ wurde erlassen, in dem die Schließung der Freudenhäuser angeordnet wurde und somit alle Mädchen zum Straßenstrich verdammt. Die Zensur wahrt den von Pétain auferlegten bleiernen Mantel, und jegliche Erscheinungsform der Nacktheit wird untersagt.

Aber es geht noch weiter: In den 1950ern werden die Werke der dreißiger Jahre von den Gerichten sogar verurteilt. Als fadenscheinige Begründung heißt es, dass, ungeachtet des äußerst süßlichen Stils in den Werken, das „Versohlen von Hinterteilen“ mit Sadomasochismus suggeriert wird. Die Justiz verbietet jetzt Amusements, die bis dato toleriert und praktiziert wurden, ohne dass sich jemand darüber beschwert hatte. Haben die französischen Behörden frivole Spielchen mit den Gräueltaten der Nazis durcheinander gebracht? Haben sie die republikanische Tradition und die Orthodoxie obskurer Religionen verwechselt? Die Franzosen wurden zu kleinen Kindern, denen nunmehr untersagt wurde, alles zu hören und zu sehen. Und zu lesen, denn auch die Werke vom Marquis de Sade, André Pieyre de Mandiargues und viele weitere Meisterwerke des weltweit beneideten kulturellen Erbes Frankreichs werden verboten. Dann folgten die 1960er und vor allem das Jahr 1968, eine Zeit der Utopien. Sachte belebt die kühle und nüchtern-ästhetische Erotik der skandinavischen Länder wieder den westlichen Teil des Planeten und begleitet uns bis in die Gegenwart, in der die Fotografie - mit Namen wie Pierre Molinier, Jan Saudek, Joel Peter Witkin, Robert Mapplethorpe, Gilles Berquet - wieder gegen Tabus ankämpft und in erster Linie sexuelle Pein, die Faszination der Gewalt und die Angst vor dem Tod verbildlichen will, und uns kein Wiedersehen mit der sinnlichen Verrücktheit der Verrückten Zwanziger beschert.

300 - Yva Richard, Abzug mit Silberjodid,

24,5 x 17 cm, um 1937

Nostalgie, wenn du uns erst einmal hast...











# LITERATURHINWEISE

Französische Nationalbibliothek, *Regards sur la photographie en France au XIX<sup>e</sup> siècle* (Blick auf die Fotografie in Frankreich im 19. Jahrhundert), Verlag: Berger Levrault, 1980

Sammelwerk, *L'art du nu au XIX<sup>e</sup> siècle, le photographe et son modèle* (Die Kunst des Akts im 19. Jahrhundert, der Fotograf und sein Modell), herausgegeben von:  
Hazan/Französische Nationalbibliothek, 1997

*Peek Photographs from the Kinsey Institute*, Verlag: Arena Éditions, 2000

Malek Alloula, *Le harem colonial* (Der koloniale Harem), Verlag: Garance, 1981

Sylvie Aubenas, Philippe Comar, *Obscénités* (Obszönitäten), herausgegeben von:  
Albin Michel, Französische Nationalbibliothek, 2001

Emile Bayard, *Le nu esthétique* (der ästhetische Akt), herausgegeben von:  
E. Besnard, 1902

Patrice Boussel, *Erotisme et galanterie au 19<sup>e</sup> siècle* (Erotik und Verführung im 19. Jahrhundert), herausgegeben von: Berger-Levrault, 1979

Yvan Christ, Marcel Bovis, *150 ans de photographie française, avec l'histoire des anciens procédés* (150 Jahre französische Fotografie, mit der Geschichte alter Techniken),  
herausgegeben von: Photo Revue Publications, 1979

Paul Dollfus, *Modèles d'artistes* (Modelle der Künstler),  
Verlag Flammarion, um 1900

301 - Anonym, Abzüge mit Silberjodid,

12 x 16 cm, um 1900



Philippe Jullian,  
*Le nu 1900* (Der Akt 1900), Verlag: Duponchelle, 1976

Michael Köhler, *Le nu dans la photographie,*  
*1840–1986* (Der Akt in der Fotografie), Verlag: Edition Stemmle, 1987

Bernard Lavedrine, *La conservation des photographies* (Die Instandhaltung der Fotografien),  
herausgegeben von: Presses du C. N. R. S., 1990

Victor Margueritte, *La Garçonne* (Die Mannfrau), Verlag: Flammarion, 1922

Richard Merkin, *Velvet Eden*, herausgegeben von: Bell Publishing Compagny, New York, 1979

Serge Nazarieff, *Early Erotic Photography*, Verlag: Taschen, 1993

Graham Ovenden, Peter Mendes, *Victorian Erotic Photography*,  
Verlag: Academy Editions, London, 1973

Jacques Perin, *Jules Richard et la magie du relief* (Jules Richard und die Magie des Reliefs),  
erster Band herausgegeben von: Cyclope, 1993, die beiden anderen Bände sind  
herausgegeben von: Prodiex, 1997, 2001

John Pultz, Anne de Mondenard, *Le corps photographié* (Der fotografierte Körper),  
Verlag: Flammarion, 1995

Ulrich Pohmann und Wilhelm von Gloeden,  
*Sehnsucht nach Arkadien*, Verlag: Nishen, 1987

Romi, *Le nu* (Der Akt), Verlag: Éditions du Rocher, 1982

André Rouillé, Bernard Marbot, *Le corps et son image, Photographies du dix-neuvième siècle*  
(Der Körper und sein Abbild, Fotografien aus dem neunzehnten Jahrhundert),  
Verlag: Contrejour, 1986





302 - Anonym, nummeriert 369, eiweißhaltiger,  
auf Pappkarton gezogener Abzug, Sammelbild  
(Wasserfarbe, Tinte), 16 x 10,7 cm, um 1895



# Das erotische Foto

Alexandre Dupouy

## Private Sammlungen



Mit dem Auftreten von Magazinen wie dem Playboy, Penthouse und anderen, in denen die Körper der Frauen in Hochglanz-Form gebracht zu sein scheinen wie ein maschinell hergestelltes Produkt, um in möglichst großer Anzahl visuell einsetzbar zu sein, verlor die erotische Fotografie ihre Adelsurkunden. Es dauerte bis in die 70er Jahre, um eine qualitative, künstlerische Fotografie – von großen Fotografen wie Clerc oder Helmuth – wieder zu entdecken. Das vorliegende Werk ist eine lange Reise durch ein Jahrhundert der Fotografien von Sammlern, die uns die Evolution aus der Sicht der Frau erzählen, ein Jahrhundert des Ausdrucks der Erotik, gekennzeichnet von der Scham und der Zärtlichkeit des Klischees.

Durch die solide Analyse des Autors kristallisiert sich eine wahre „Französische Schule der erotischen Fotografie“ heraus. Der außergewöhnliche Reiz der Wahrheit, der zu einer Zeit, als die Schönheitschirurgie noch nicht existierte, von der Natürlichkeit der Modelle ausgeht, stellt eine der rührendsten Charakteristika dar.