

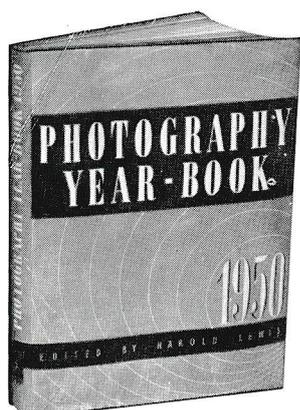
CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM / INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

XXVIII. JAHRGANG NR. 10 OKTOBER 1949



EN VENTE FIN OCTOBRE



L'ÉDITION
1950
de l'
INTERNATIONAL
PHOTOGRAPHY
YEAR BOOK

300 pages dont 16 en
couleur

*Contenant les photographies exceptionnelles de
l'année, il comprend les sections suivantes :*

*le travail, l'architecture, l'expression humaine, la
photographie aérienne, la photographie de presse avec
des sections spéciales consacrées aux Etats-Unis,
à la France, la Suède, l'Italie, la Hollande, la
Grande-Bretagne et l'Empire.*

*Articles par Andreas Feininger, Walter Nurnberg,
P. Lamboit, Richard-L. Cassell, Wilfred Newton,
Stanley Devon et Ferenc Berko. Avant-propos et
légendes en anglais, français, allemand et espagnol.*

Prix: £ 1.1.0

C'est une
publication de
Press Centre Ltd
20, TUDOR ST.
LONDRES E.C. 4



Service des
Exportations
Press Centre Ltd
20, TUDOR ST.
LONDRES E.C. 4

Neues bei

O. BURNAND, LAUSANNE

33, AV. DE MORGES

für Ihre Vergrößerungen :

Vergrößerungsapparat Labo-Standard 13/18 mit
Drehscheibe für 3 Objektive und Neon-Kalt-
lichtlampe, Säule für Wandbefestigung. Sehr
stabil, präzise und beansprucht wenig Platz.

Neon-Kaltlichtlampen REINHEL einzeln zur
Montage auf Ihre Vergrößerungsapparate. For-
mate 13/18 und 18/24, mit eingebautem Trans-
formator. Sehr aktinisches Licht, kein Kon-
densator notwendig!

Elektronische Belichtungsuhr LEKTRA, für
alle Lampenarten geeignet. 220 V.

- Wärmeschutzgläser
- Vergrößerungslampen 500 W, 220 V
- Vergrößerungsrahmen
- TRANSMAX-Vergütung Ihrer Vergrößerungs-,
Reproduktions- und Projektionsobjektive.

Vous améliorerez vos photos

et vos agrandissements en vous servant
d'optique définitives. Le procédé de dé-
finition garantit le traitement impec-
cable d'optiques usagées. Aucun risque.
Brefs délais de livraison. Prix avan-
tageux.

BROWN+CO

CAMERA

XXVIII. JAHRGANG

NR. 10

OKTOBER 1949

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE

INDEX

Umschlag / Couverture / Our Cover: Photo Stoppelmann, Lausanne

Jakob Tuggener

Vom Film «Die Seemühle» / Of the Film «The Mill by the Sea» / Du film «Le Moulin au bord de la mer»

Peter Mösclin fotografiert Algerien und Tunesien / Peter Moeschlin photographs Algeria and Tunesia /
Peter Moeschlin prend des photos de l'Algérie et de la Tunisie

Possibilités de la solarisation / Possibilities of solarization / Möglichkeiten der Solarisation (Umkehrungsprozeß)

Photos: Paul Ronald

Gradationssteigerung von Colorfilmen

Book Review / Buchbesprechung

Mitteilungen / Communications

Photo-Ausstellungen

REDAKTION: WALTER LÄUBLI

ABONNEMENTS / SUBSCRIPTIONS

SCHWEIZ: jährlich Fr. 16.—, halbjährlich Fr. 8.—

AUSLAND: jährlich S. Fr. 26.—, halbjährlich S. Fr. 13.—

Einzelnummer Fr. 2.—

Einzelnummer S. Fr. 2.30

Die CAMERA ist in folgenden Ländern erhältlich: }
CAMERA est en vente dans les pays suivants: }
CAMERA is on sale in the following countries: }

Aegypten	Argentinien	Australien	Belgien	Brasilien	Columbien	Dänemark	Deutschland	Finnland	
Frankreich	Großbritannien	Indien	Indochina	Irland	Island	Italien	Jugoslawien	Liechtenstein	Luxemburg
Niederlande	Niederländisch-Indien	Norwegen	Polen	Portugal	und Portugiesische Kolonien	Rußland	Schweden		
Spanien	Südafrikanische Union	Tschechoslowakei	Türkei	U.S.A.					

VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)
PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE (SWITZERLAND)
ÉDITEURS: C.-J. BUCHER S. A., LUCERNE (SUISSE)

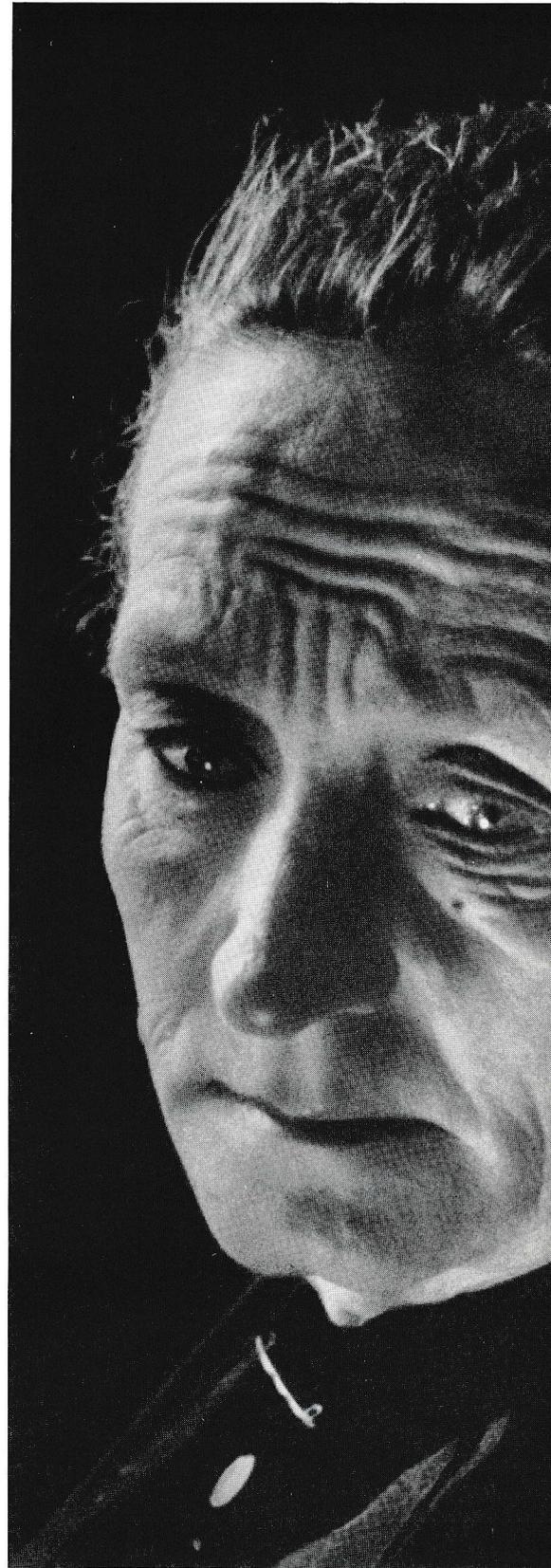
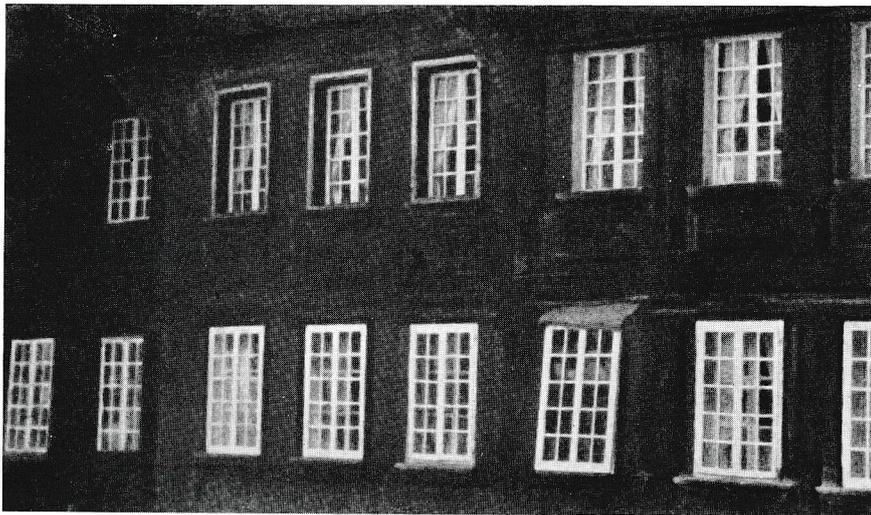
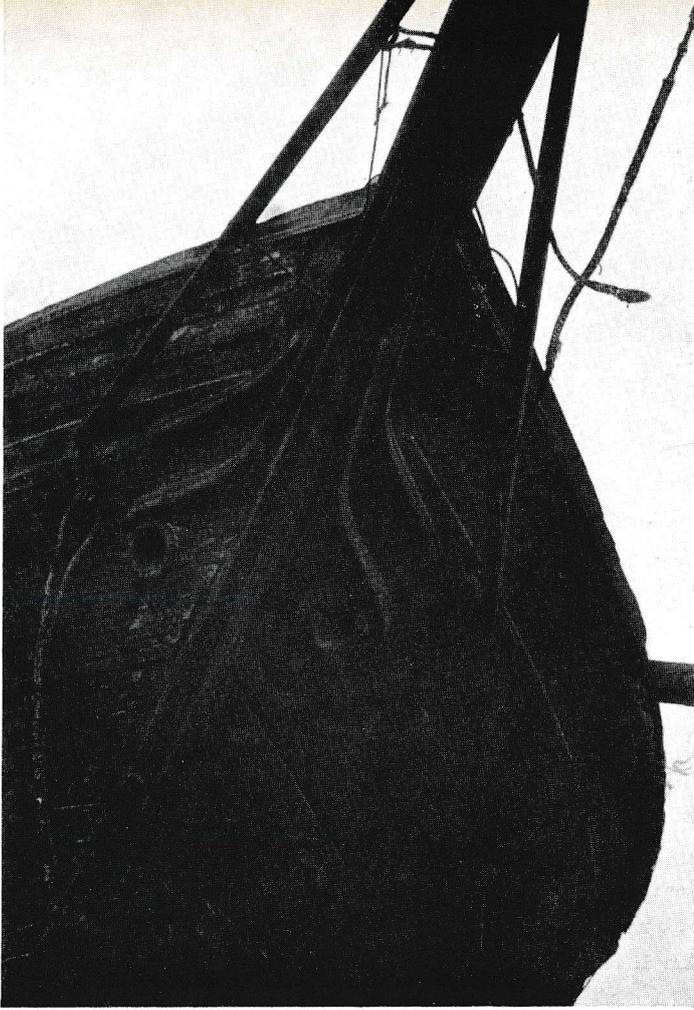


Schiffshund / Ship's Dog / Chien de bord

JAKOB TUGGENER

In der künstlerischen Photographie zeichnen sich in ihren Extremen deutlich zwei Wege ab: ein intellektuell-spekulativer, der, von Minderbegabten betreten, zu leerem Formalismus führt, und der stärker dem Empfinden verhaftete, welcher, blind begangen, sich in Sentimentalitäten verliert. *Jakob Tuggener*, eine impulsive Natur, ist auf dem zuletzt erwähnten, älteren Weg ein Meister geworden, weil er ein Augenmensch ist, der das Leben ohne Umschweife sieht und dessen Regungen im Antlitz der Menschen zu lesen und im Hell-Dunkel-Kontrastbild festzuhalten versteht. Gewiß, als Photograph sind ihm, dem künstlerischen Menschen, Beschränkungen auferlegt. Denn zwischen seinen Augen und dem Objekt liegt die neutralisierende technische Linse. Wenn Tuggener trotzdem in hervorragendem Maße aus einem vor ihm sich abspielenden Vorgang zu wählen vermag, was ihm wesentlich ist, so kann er es tun, weil ihn einerseits die Technik nicht beherrscht, er andererseits aber auch kein kühl berechneter Beherrscher des Technischen sein will. Im Gegenteil: Jakob Tuggener bedient sich der Maschine als ein Suchender, der sie auch da in seinen Dienst stellt, wo ihr heutiger Entwicklungsstand gegebenen Anforderungen — technisch betrachtet — noch nicht gerecht wird. So gleichen seine photographischen Ergebnisse oft jenen ergreifenden Dokumenten aus der Frühzeit des Lichtbildes, weil sie wohl auf neuer Ebene, aber aus gleichem Suchergeist heraus entstanden sind. So können, um Beispiele zu nennen, seine Ballbilder sich nie zu langweilig ausgeglichenen Reportagen schließen, in welchen ein menschlicher Fuß und ein Tischbein mit derselben Objektivität gemessen werden. Was belanglos ist, fällt ab, verliert sich als Beiwerk im Dunkel. Es bleibt das Spiel der Bewegung. Ein nackter Arm, ein weißes Décolleté vor fliehenden Schatten, deren Eile die Linse im Licht des Festsaaes nicht scharf zu erfassen vermöchte — was macht es aus? Geblieden ist der Zauber des Sinnlichen und gesteigert zur symbolischen Abstraktion — soweit es die Photographie auf diesem Weg überhaupt vermag. Auf ihm ist es auch nie möglich, daß *Tuggeners* Industriaufnahmen unwahr werden, weil er auch hier, soweit es ihm der Auftrag überhaupt gestattet, die Technik in das Ganze einordnen will. Der Atem der Arbeit ist ihm wichtiger als hohle Repräsentation. *Tuggener* ist einer unserer besten Vertreter der Kleinbildphotographie. Er bedient sich ausschließlich der Leica. Seine Freude am Erhaschen flüchtiger Bewegung, sein Wille und sein Vermögen zu künstlerischer Formulierung trieben ihn schon längst zu den Problemen des Films, mit denen er sich wiederholt in Schmalfilmversuchen auseinandersetzte.

Von Tuggeners Technik zu sprechen, hätte wenig Sinn, packt er doch überall zu, wo er etwas sieht, unbekümmert um eventuelle mechanische Unzulänglichkeiten. Sein Vorgehen ist Summe einer großen Erfahrung, die dem Spontanen dient und sich keine Rezepte zurechtlegt. Uns dünkt, daß kaum ein anderes photographisches Schaffen dem ernsthaften Amateur so viel zu sagen hätte wie dasjenige von Jakob Tuggener, weil es ans Leben greift und uns die Augen für sein Hell und für sein Dunkel öffnet. Tuggeners Aufnahmen sind oft außergewöhnliche Bildausschnitte aus Alltag und festlichen Stunden von lebendigen Wesen und von Dingen. Sie werden so nicht selten zu gesellschaftskritischen Deutungen unserer Zeit. *Hans Kasser*





In art photography two paths stand out clearly at opposite extremes: one is intellectually speculative, and if trodden by the less talented leads only to empty formalism while the other is more closely bound up with feeling and, when followed blindly, loses itself in sentimentalism. *Jakob Tuggener*, a man with an impulsive nature, has become a master in the second and older of these two because, with his great visual gifts, he sees life as it is and knows how to read its emotions in the faces of men and to capture them in his pictures full of contrast. Naturally, in his capacity as a photographer certain limitations are laid upon him as an artist, for between his eyes and the object lies the neutralizing technical lens. In spite of this, however, *Tuggener* is to a great extent able to choose what is essential from any scene taking place before his eyes because, in the first place, he is not governed by technique and, in the second place, he has no wish to become a cold calculating master of the technical. On the contrary, *Jakob Tuggener* uses mechanical aids and apparatus as an investigator pressing them to his service when their present stage of development is not yet capable—from a technical point of view—of answering the demands made upon them. Thus his photographs are often like those impressive documents of the early days of photography because, although on a different plane, they nevertheless have the same spirit of adventure in their origin. Thus—to give an example—his pictures of balls can never end up as dull, nicely balanced photographic documents in which a human foot is treated with the same degree of objectivity as the leg of a table. What is unimportant is rejected and lost as background in the shadows. What remains is the play of movement. A bare arm, a white décolleté against flying shadows, the speed of which the lens was unable to capture sharply in the light of the ballroom—but what does it matter? The charm of what is seen has remained and been raised to the height of symbolical abstraction—in so far as it is possible for photography to do this. It is also quite impossible for *Tuggener's* industrial photographs not to be true to life, because even here, as far as the assignment permits, he tries to put technique in its proper place. The spirit of work is more important to him than mere representation. *Tuggener* is one of our greatest champions of miniature photography. He always uses a Leica. His joy in capturing fleeting movement, his will and his capacity for artistic formulation drove him long ago to the problems of the film, with which he repeatedly grapples in short experimental 8 mm. films.

There is not much point in speaking of *Tuggener's* technique, he just goes right ahead whenever he sees anything, quite undisturbed by the possibility of eventual mechanical insufficiencies. His method is the result of vast experience which serves to encourage spontaneity and cannot be accounted for by any definite formula. It seems to us that hardly any other photographic work is of such importance to the serious amateur as that of *Jakob Tuggener*, because it seizes hold of life and opens our eyes to all its lights and shadows. *Tuggener's* photographs are often unusual slices of everyday life and happy care-free moments in the lives of human beings and things. And so, not infrequently, they are critical interpretations of the society of our day.

Hans Kasser

JAKOB TUGGENER

Auf dem Balle — in später Stunde.

- 1 *At the Ball—in the early hours of the morning.*
Au bal — tard dans la nuit.

Briefpresse und Schreiber.

- 2 *Letter-press and man writing.*
Presse à copier et homme en train d'écrire.

Meldung vom Streik.

- 3 *News of the strike.*
Nouvelles de la grève.

Ketten und Welle.

- 4 *Chains and shaft.*
Chaînes et arbre.

Schmutzige Fenster.

- 5 *Dirty window.*
Fenêtre sale.

In der Frühe der Maschinenzeit.

- 6 *In the early days of the machine age.*
Aux premiers jours de l'âge des machines.

Arme der Arbeit

- 7 *Work*
Le travail



















*Frau des Motorradfahrers.
Wife of the motorcyclist.
Femme du motocycliste.*

JAKOB TUGGENER

Dans ses expressions extrêmes, l'art photographique nous révèle deux conceptions absolument différentes. L'une, basée sur un raisonnement spéculatif, trouve ses adeptes de préférence parmi les talents médiocres et conduit à un formalisme sans âme. L'autre, plus fortement dominée par l'émotion, se perd souvent, lorsqu'elle est aveuglément suivie, dans les banalités sentimentales.

Jakob Tuggener, nature impulsive, est devenu un maître dans l'interprétation de cette dernière et ancienne conception. Son œil scrutateur voit la vie telle qu'elle est; il sait en saisir tous les réflexes sur le visage humain et les fixer sur des images aux contrastes d'ombre et de lumière. Lorsqu'il opère en photographe, sa conception artistique se voit cependant soumise à certaines limites: Entre ce que perçoit son œil d'artiste et le sujet vient s'interposer l'objectif technique avec son effet neutralisant.

Si Tuggener a cependant le don de choisir de la manière la plus heureuse l'essentiel des choses et événements qui se présentent à sa vision, il le doit d'une part au fait qu'il ne se laisse pas dominer par la technique et d'autre part parce qu'il n'entend pas en être un partisan servile et spéculatif. Au contraire, Jakob Tuggener sait mettre la machine à son service et en fait usage pour ses expériences au delà même de ses possibilités techniques actuelles. C'est la raison pour laquelle les résultats qu'il obtient égalent souvent les documents impressionnants de la première ère de l'art photographique; ses photos sont d'une autre époque, il est vrai, mais elles ont été créées avec le même esprit de recherche qui animait les pionniers de cet art.

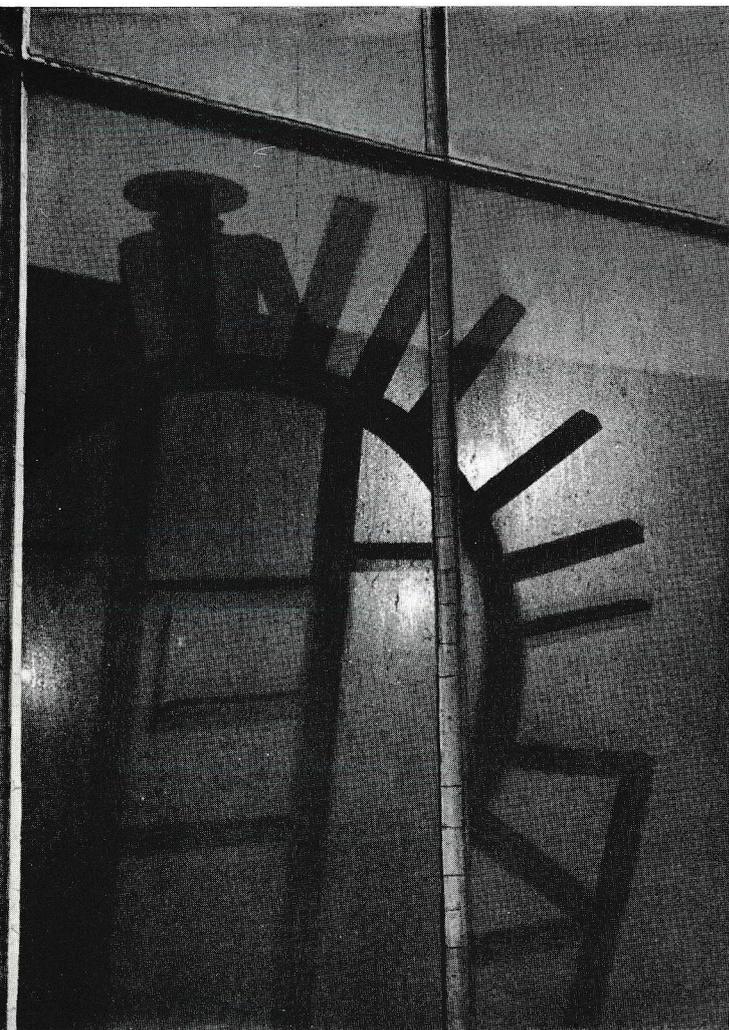
Ses scènes de bals, par exemple, ne donnent jamais l'impression de banalité d'un simple reportage traitant avec la même objectivité une jambe humaine et un pied de table. Chez Tuggener, ce qui est secondaire disparaît et se perd dans l'ombre de l'entourage. Il retient, en revanche, ce qui est susceptible d'exprimer le mouvement: Un bras nu, la blancheur d'un décolleté devant ses ombres fuyantes que l'objectif sous les feux de la salle illuminée n'arrive pas à saisir avec netteté. — Qu'importe! Le charme sensuel demeure et, dans la mesure où l'art photographique s'y prête, il s'élève jusqu'à l'abstraction symbolique. Grâce à cet esprit de recherche de la réalité, les reportages photographiques industriels de Tuggener ne s'écartent jamais de la vérité car, dans ce domaine aussi et pour autant que la mission à remplir le lui permette, il s'efforce d'assigner à la technique sa juste place dans l'ensemble du tableau. Pour lui, le souffle vivant du travail est plus important que la froide reproduction photographique.

Jakob Tuggener est un de nos meilleurs professionnels de la photographie petit format. Il opère uniquement avec l'appareil Leica. Le plaisir qu'il éprouve à saisir les mouvements fugitifs de même que sa volonté et ses capacités de créer des formules artistiques l'engagent, depuis longtemps déjà, à se vouer aussi à l'étude du problème cinématographique; il s'en occupa à plusieurs reprises en expérimentant avec du film étroit.

Vouloir parler de la technique de Tuggener serait chose difficile. Il bondit sur tout sujet lui paraissant digne d'intérêt et se soucie fort peu d'éventuelles insuffisances techniques. Sa manière est le fruit d'une grande expérience mise au service de la spontanéité et ne supporte pas de recette toute faite. A notre avis, il n'est guère d'œuvre de photographes aussi riche d'enseignements pour l'amateur sérieux que celle de Tuggener qui saisit tout le sens de la vie et sait si bien en révéler les lumières et les ombres.

Nombre de photos de Tuggener sont des aperçus fort originaux de la vie quotidienne et des heures de fête des êtres et des choses. Ceci en fait souvent des documents précieux pour l'étude de la société de notre époque.

Hans Kasser



Auf dem Posten des Fabrik-Nachtwächters / The post of the factory watch-man / Le poste du gardien de nuit d'une fabrique



«Rosetta»

VOM FILM «DIE SEEMÜHLE»

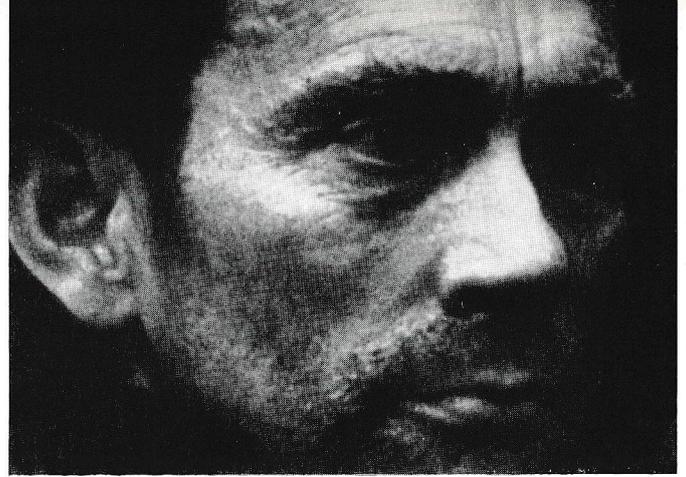
Der Kurzfilm «Die Seemühle» bedeutet eine Freundes-Arbeit zwischen dem Antiquar Max Wydler in Zürich und mir.

Wenn wir aus unserem Taschengeld kleine vierminutige Stummfilme machen, dann versuchen wir den Film als visionäre Kunst zu pflegen. Film ist für uns reine Assoziation und nicht nur ein geeignetes Mittel, die Ideen und Werke der Literatur auf der Leinwand zappeln zu machen. Wir verfolgen die totale Psyche und dulden keinerlei Quertreiberei gedanklicher Herkunft.

Wir lassen alle Schichten des Bewußtseins zur Schau kommen, so daß die Filme keine Storys, dafür aber ein Bild der Seele bedeuten.

Das ist echter Surrealismus und wohl die echteste Form des Films überhaupt.

Jak Tuggener



OF THE FILM "THE MILL BY THE SEA"

The short film "The Mill by the Sea" is the result of friendly collaboration between the antiquary Max Wydler of Zurich and myself.

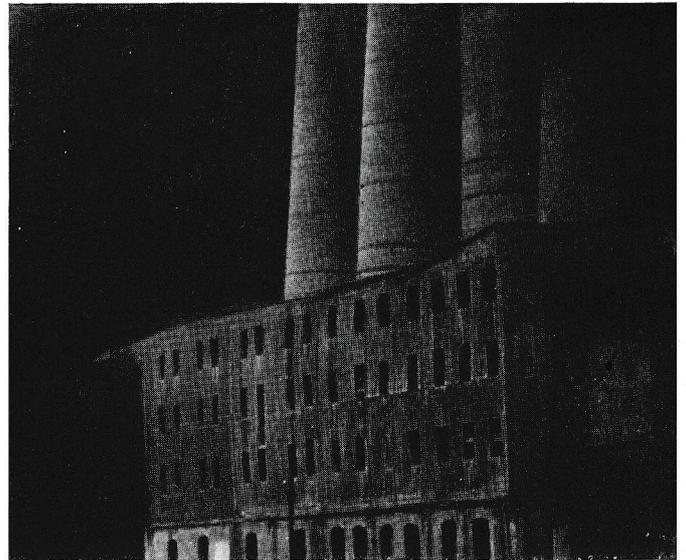
If we use our pocket money to make short 4 minute silent films, it is because we wish to consider the film as a visionary art.

A film is a question of pure association for us and not merely a suitable means of allowing ideas and works of literature to flicker across the screen. We follow our whole psyche and suffer no interference of intellectual origin.

We display all layers of our consciousness, so that the films are not simple stories but rather pictures of the soul.

This is genuine surrealism and the most genuine form of film there is.

Jak Tuggener



DU FILM «LE MOULIN AU BORD DE LA MER»

Le film de court métrage «Le Moulin au bord de la mer» provient de la collaboration amicale entre l'antiquaire Max Wydler de Zurich et moi. Si nous dépensons notre argent de poche à faire des films muets de 4 minutes de longueur, c'est que nous voulons cultiver le film comme un art visionnaire.

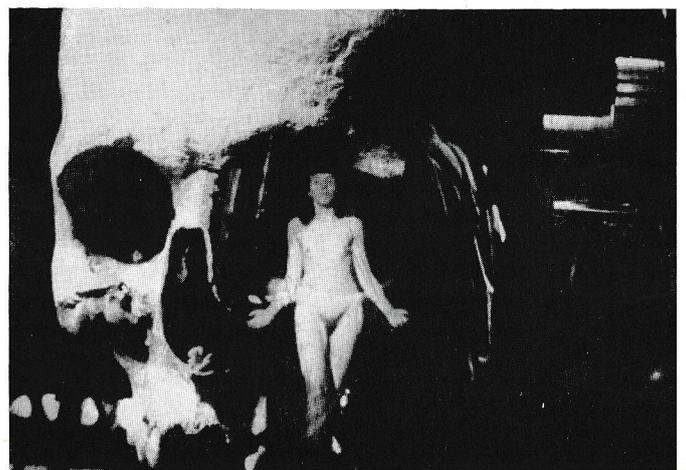
Le film pour nous n'est rien d'autre donc que l'association pure et non pas simplement un moyen approprié d'illustrer à l'écran les idées et les œuvres de la littérature.

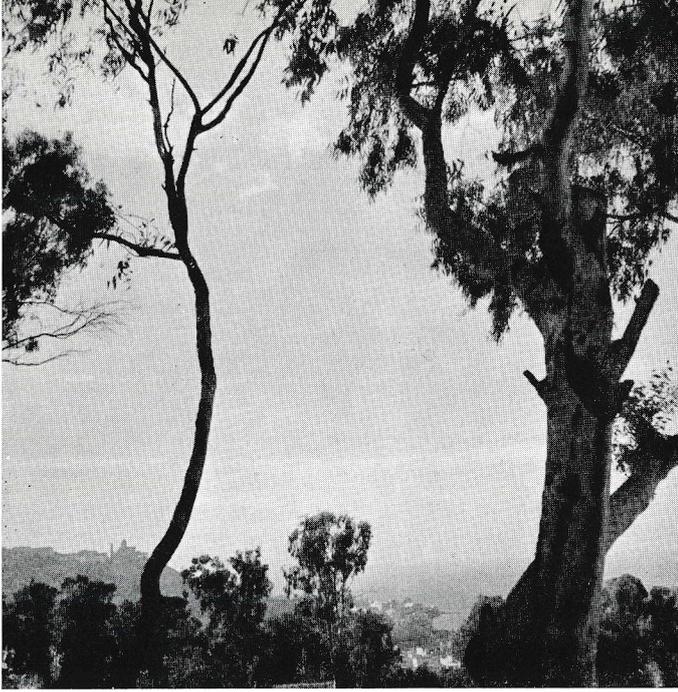
Nous poursuivons un reflet de l'âme dans son intégrité et n'admettons aucune intervention d'ordre intellectuel.

Nous faisons apparaître toutes les couches de la conscience, de sorte qu'il n'est nullement question de récits dans ces films, mais plutôt d'images de l'âme.

Voilà le vrai surréalisme et de loin le genre de film le plus vrai qui soit.

Jak Tuggener





Algier.
Algiers.
Alger.

PETER MOESCHLIN PHOTOGRAPHIERT ALGERIEN UND TUNESIEN

PETER MOESCHLIN PHOTOGRAPHS ALGERIA AND TUNESIA

Was seine Photos vor allem auszeichnet, ist die Behandlung des Lichts; er behandelt gekalkte Mauer, Sand, Tonkrug und Stoffe mit beinahe zarter Behutsamkeit. Umgekehrt beläßt er Gesicht, Figur und Hand in einem fast harten Dunkel, wenn es ihm darum geht, das Silbrig-Grannige der Aehren auf dem Erntebild El Guerra (Nr. 311) «ins rechte Licht zu rücken». Wie sehr es ihm darauf ankommt, das Beste aus den optischen Begegnungen herauszuholen, beweist wohl seine persönliche Anmerkung: «Die Expositionszeiten habe ich lange gehalten, sehr oft ein Zwei- bis Dreifaches der vom Belichtungsmesser angegebenen Zeit (in der Regel $\frac{1}{50}$ Sek., ausgenommen bei schnellen Bewegungen) und habe die Filme dementsprechend kürzer entwickelt. Die Folge davon sind schön abgestufte Negative, die ausnahmslos eine Verarbeitung auf Papier normaler Gradation ermöglichte.» Diese technische Sorgfalt ist wichtig. Aber in dieser langsamen Expositionszeit liegt ein anderes Geheimnis seiner Bilder versteckt: die Gebärde einer Hand, das Laufen eines Mädchens im Wind, das leise Flirren der Blätter vor dem hellen Himmel geben seinen Photos jenes Leben, jene auch innere Bewegtheit, die sie erst so voll echter Aktivität erscheinen lassen. Zählt man noch hinzu das Gefühl für den Raum, die richtigen Maße von Höhe und Breite einer Vergrößerung, die Verteilung der Schwerpunkte (wie etwa im Bild Nr. 312 der Araberbuben oder in jenem der heimziehenden Ziegen bei Sonnenuntergang, Nr. 309), dann erfaßt man langsam das «Rezept» seiner Bilder. Aber noch eines ist festzuhalten: die Tatsache, daß Peter Moeschlin überhaupt den Schritt ins fernere Ausland getan hat; für einen Photographierenden ist das gerade so wichtig wie für den Maler die Reise nach Paris, Nordspanien oder (wenn es nicht anders geht) wenigstens an den Genfer See... läßt sich vielleicht noch photographische Technik an sich beim guten Lehrmeister erwerben, so braucht es fremder Bezirke, um die Erstarrung in bestimmten Bildinhalten zu überwinden. Ich denke da an den (in gewissem Maße sicher begreiflichen) Ehrgeiz mancher junger Photo-

What particularly distinguishes Peter Moeschlin's photographs is the way in which he treats light; his lime-covered walls, sand, clay pitchers and materials are handled with almost tender care. On the other hand he leaves faces, figures and hands in almost complete darkness as, for example, in the El Guerra harvest picture No. 311 where it is a question of getting the silver beards of the ears of corn "in the right light". The importance he attaches to making the best of the visual opportunities is clearly shown by his own words: "I used long exposures, very often two or three times longer than those indicated by the exposure meter (as a rule $\frac{1}{50}$ second, except in cases of rapid movement) and gave the films a correspondingly shorter development. The result has been finely graduated negatives, all of which it was possible to print on a normal grade of paper." This technical care is important. But in the length of exposure lies concealed another of the secrets of his pictures: the gesture of a hand, a girl running in the wind, the soft rustling of the leaves against the clear sky, all give his photographs that life, that inner animation which alone makes them seem so truly alive. If in addition to this one considers his feeling for space, the correct proportions of breadth and depth in an enlargement and the placing of the centre of interest (as in picture No. 312 of the Arab boys, or No. 309 of the goats returning home at sunset), then one is slowly able to grasp the "recipe" for his pictures. But one more thing should be noted—the fact that Peter Moeschlin made the journey overseas at all; for a photographer this is perhaps quite as important as it is for a painter to make the journey to Paris, Northern Spain or (if that is not possible) then at least as far as the Lake of Geneva... even though photographic technique may still perhaps be acquired by following the advice of a good master, foreign travel is necessary to prevent a photographer from sinking into a rut in his choice of certain limited subjects for his photographs. I am thinking here of the ambition (to a certain extent very understandable) of



Oase Nefta (Tunesien). Die Ziegen kehren bei Sonnenuntergang heim.
 Nefta Oasis (Tunisia). Goats returning home at sunset.
 Oasis Nefta (Tunisie). Les chèvres reviennent au coucher du soleil.

graphen, kristallklare Materialphotos zu liefern, Muscheln und Versteinerungen in großer Könnerschaft wiederzugeben. Die Begegnung mit dem Menschen und den Menschen in Raum und Landschaft aber ist sicher ab und zu außerhalb der Landesgrenzen zu suchen. Der Sinn der «unerläßlichen Bildungsreisen» im 18. und 19. Jahrhundert gilt auch heute noch — und für den Augenbegabten am ehesten. Reisen als Bildungsmittel sind «unerläßlich»; die vertiefte Betrachtung dieser äußern Horizonte und ihre bewußte, saubere Wiedergabe vermittelt auch einen größeren innern Horizont, der irgendwie auch psychologisch-menschlich weiterführt.

mawvß

many young photographers to produce crystal-clear reproductions of objects, to photograph sea shells and fossils and skilfully reproduce them in great detail. Contact with other men, men in the open air and in natural surroundings must however be made from time to time, and beyond one's own frontiers. The importance of the "indispensable year of travel abroad as part of a complete education" of the 18th and 19th centuries still holds good even to-day—and particularly so for those with visual gifts. Travel as a means of education is "indispensable"; thorough observation of these foreign horizons and the conscious faithful reproduction of them, widens the inner horizons with great humanising and psychological effects.

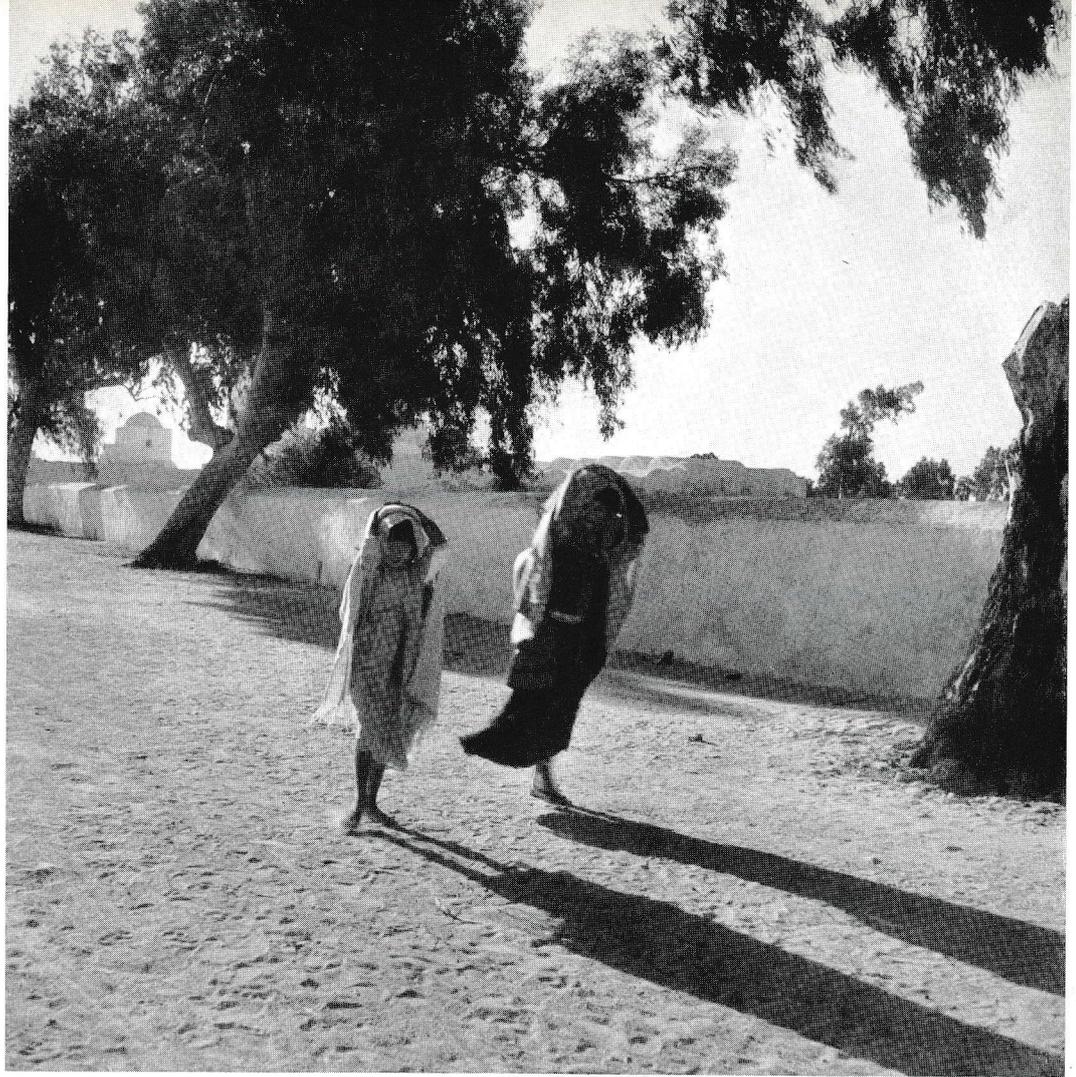
mawvss



Mädchen von Houmt Souk (Insel Djerba, Tunesien). Sie tragen die schweren, wassergefüllten Amphoren auf dem Rücken.

Girls from Houmt Souk (Djerba Island, Tunisia). The heavy jars full of water are carried on their backs.

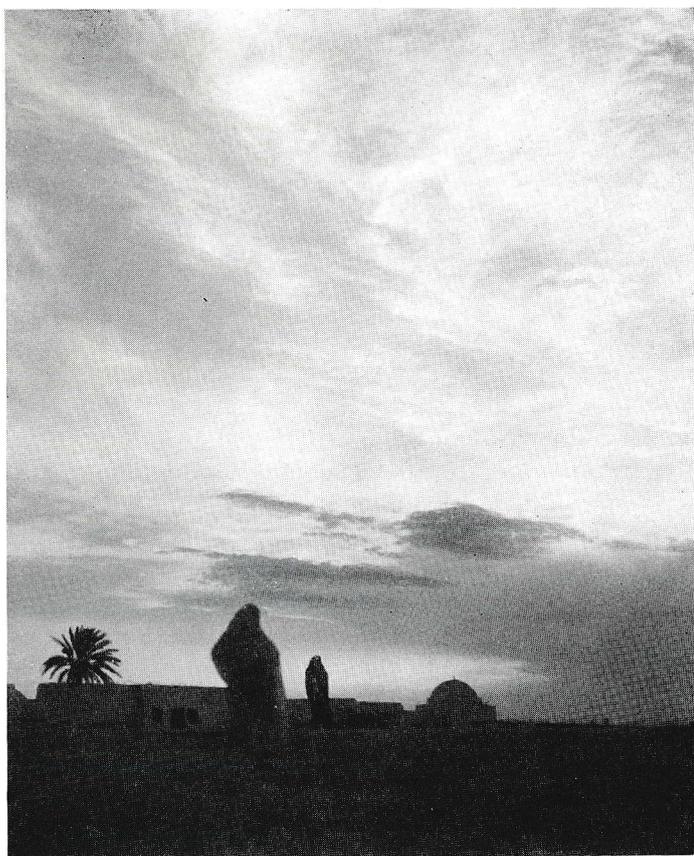
Jeunes filles d'Houmt Souk (île de Djerba, en Tunisie). Elles portent sur le dos les lourdes amphores remplies d'eau.



*Getreideernte in El Guerra
Harvesting the grain at El Guerra
Moisson à El Guerra*



*Blinde Bettlerin.
Blind beggar-woman.
← Mendiante aveugle.*



*Vor den Toren Kairouans. | Before the gates of Kairouan. |
Devant les portes de Kairouan.*

*Insel Djerba. Das Trinkwasser ist rar, man muß es oft →
von weither holen.*

*The island of Djerba. Drinking water is scarce and has
often to be fetched from great distances.*

*L'île Djerba. L'eau potable est rare, on doit souvent aller
très loin pour la chercher.*

PETER MÖSCHLIN PREND DES PHOTOS DE L'ALGÉRIE ET DE LA TUNISIE

Ce qui distingue ses photos avant tout est sa manière de traiter la lumière; il traite les murs crépis, le sable, les pots en terre cuite et les étoffes avec un soin presque tendre. Par contre il laisse visage, forme et main dans une obscurité quelque peu sévère, lorsqu'il se propose par exemple dans la photo de la moisson d'El Guerra (N° 311) de placer les arêtes argentées des épis dans « la bonne lumière ». Sa propre déclaration montre bien l'importance qu'il met à tirer le meilleur parti des rencontres visuels: « J'ai prolongé les temps de pose d'une durée très souvent double ou triple de celle qu'indiquait le posemètre (en principe $\frac{1}{50}$ de seconde, sauf dans les cas de mouvement très rapide) et j'ai fait mon développement dans un temps inversement proportionnel. Il en résulte des négatifs bien gradués, qui tous sans exception ont rendu possible un tirage sur papier de gradation normale. Ce souci technique est d'une grande importance. Mais dans cette longueur de pose se trouve caché un autre secret de ses images: le geste d'une main, le mouvement d'une jeune fille qui court dans le vent, le frémissement léger de feuilles contre le ciel clair donnent à ses photos cette animation, ce mouvement intérieur qui seuls font apparaître en elles une plénitude de vie. Si en outre on considère son sens de l'espace, la justesse des proportions en profondeur et en largeur dans un agrandissement et la distribution des centres d'intérêt (comme dans la photo N° 312 des garçons arabes ou dans celle des chèvres retournant

à la maison au coucher du soleil, N° 309), on commence lentement à saisir la « recette » de ses images. Mais il faut relever encore une chose capitale: le fait que Peter Möschlin a franchi les frontières; ce voyage en pays lointain a pour le photographe l'importance qu'a pour le peintre un voyage à Paris, en Espagne septentrionale ou (si cela n'est pas possible) au moins jusqu'au Léman... la technique photographique peut encore s'acquiescer auprès d'un bon maître, mais le voyage à l'étranger est nécessaire pour ne pas s'enfermer dans les limites de certains sujets. Je pense ici à l'ambition (dans une certaine mesure très facile à comprendre) de beaucoup de jeunes photographes qui veulent faire des photos claires comme le jour, représenter les moules et les fossiles avec grande habileté. La rencontre avec l'homme, l'homme dans l'espace et dans la nature doit cependant être recherché de temps en temps au delà des frontières de son propre pays. L'importance des « indispensables voyages éducatifs » des XVIII^e et XIX^e siècles est valable encore aujourd'hui — et surtout pour ceux qui ont le don du regard. Le voyage comme moyen d'éducation est « indispensable »; l'observation approfondie de ces horizons étrangers et leur reproduction consciente et nette donnent un horizon intérieur plus étendu, qui conduit également, sur le plan humain, à des progrès psychologiques.

mawyss



POSSIBILITÉS DE LA SOLARISATION

POSSIBILITIES OF SOLARIZATION

Il serait mal venu, après les Man Ray et autres esprits curieux de la photographie, de poser la solarisation en nouveauté. Bien au contraire, ce procédé découvert par hasard par Sabattier à la suite d'un incident de laboratoire, fut essayé et employé par un certain nombre de photographes désireux de sortir de leur routine journalière et de rompre la monotonie de leurs travaux. Des puristes ont crié au scandale, avançant que la solarisation n'était jamais qu'un procédé et qu'il fallait la bannir de l'art photographique.

Nous ne pensons pas comme eux. Il serait aussi absurde de ne voir la photographie qu'à travers la solarisation que de ne voir la peinture qu'à travers l'impressionnisme. Mais il est certain que la solarisation est un *moyen d'expression* réussissant quelquefois là où les voies normales se révèlent impuissantes à traduire une singularité. Ceci nous amène à dire qu'en aucun cas la solarisation ne doit devenir une habitude chez un photographe, mais un puissant complément à la gamme des nombreuses possibilités de son art.

Par les réactions toujours curieuses et parfois imprévisibles de ce procédé, une image très banale peut revêtir un aspect entièrement nouveau et retenir l'attention par son caractère insolite. Mais il arrive aussi qu'il détruit totalement les qualités de l'image initiale; mais dans ce cas, la faute en incombe presque toujours au manque de science de l'opérateur.

En fait, le principe même de la solarisation est fort simple et trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en parler ici. Mais la difficulté réside en la réussite, presque à *coup sûr*, d'une bonne solarisation, de savoir la provoquer, la diriger et surtout de l'arrêter à temps, sans dépasser cet instant crucial à partir duquel elle devient bonne à jeter au panier. Un des intérêts de la solarisation bien comprise réside en la faculté que détient le photographe averti de doser à l'infini ses divers stades. En changeant la marque du matériel négatif et en variant légèrement le temps de voilage, il est possible d'obtenir des résultats essentiellement différents les uns des autres: le fond peut être parfaitement blanc ou presque noir, le serti peut passer de la plus grande finesse à la plus parfaite brutalité. Quelquefois, la solarisation jette sur l'image un voile magique faisant disparaître certaines valeurs en demi-teintes pour ne laisser subsister que l'essentiel souligné par le fameux trait au tracé plein d'imprévu. Et, toujours, lorsqu'elle est réussie, elle retient l'attention par un caractère certain d'originalité. Un des secrets de la réussite d'une bonne solarisation — en dehors de la connaissance approfondie de la technique — réside dans le *choix du sujet*. Tout est là, ou presque! Ne solarisez pas n'importe quoi et n'importe quand. Attendez ou, au besoin, provoquez une bonne occasion et alors donnez votre pleine mesure. Et n'oubliez jamais que le travail de prise de vue est *très étroitement* lié à celui du laboratoire.

It would be out of place, after the Man Rays and other adventurous spirits in photography, to try and introduce solarization as something new. On the contrary, this process discovered quite accidentally by Sabattier in his laboratory has been tried and used by a certain number of photographers wishing to escape from their daily routine and break the monotony of their work. The purists have been shocked, saying that solarization was nothing more than a technical process and should be banished from photographic art.

We do not think as they do. It would be just as absurd to see photography only through solarization as it would be to see painting only through impressionism. But it is certain that solarization is a *means of expression* succeeding sometimes where normal methods reveal themselves incapable to reproducing some special feature. Because of

Vos éclairages doivent être minutieusement établis, votre sujet placé judicieusement à la distance voulue du fond qui doit être noir et, en principe, non éclairé. Dès la prise de vue, vous devez imaginer en gros ce que vous désirez obtenir en définitive. Bien entendu, le hasard, que personne ne commande, vous réserve parfois des surprises agréables ou non. Une bonne technique de solarisation est longue à acquérir et demande des efforts suivis et soigneusement notés. Une fois ce stade de parfaite maîtrise atteint... oubliez la solarisation pour un bon moment et débarrassez-vous de son emprise. Mais le jour où votre instinct vous avertira de la présence d'un sujet de choix, alors n'hésitez pas! Une solarisation réussie est une belle récompense pour vos efforts et pour les risques que vous avez courus.

Les exemples illustrant cet article sont typiques et ont leur histoire. Le « *Portrait de Madame Walter Rummel* » n'a été réalisé qu'après une étude psychologique prolongée du sujet. D'une femme aussi extraordinaire, il était impossible de faire un portrait banal et il fallait traduire de façon visible cet espèce de détachement des choses de cette terre qu'elle porte en elle. « *Tête de vieille femme* » a été réalisé dans le dessein de ne retenir que l'essentiel d'un visage d'une rare beauté reflétant une intense vie intérieure. Tout le restant devait être relégué au second plan. « *Transposition* » est le résultat d'une expérience tentée sur un de mes modèles préférés: ma femme. Je voulais essayer de rester à la limite du réel et de l'irréel, du présent et du passé. Le visage bien réel par le rendu très précis de la matière semble néanmoins appartenir à un autre monde tant par son expression absente que par le cadre insolite dans lequel il est placé. « *L'autoportrait* » que j'ai obtenu est tout simplement un amusement de photographe qui ne se prend pas absolument au sérieux. Le caractère inquiétant et quasi-diaabolique du personnage ne correspond en rien à la réalité! Mais j'ai voulu montrer par là qu'en fronçant un peu le sourcil et en crispant la main, la solarisation était parfaitement capable de transformer un inoffensif photographe en un être peu recommandable!

Après de telles fantaisies, il est indispensable de reprendre sagement, pour un temps, des voies plus classiques. Mais il n'en reste pas moins vrai que la solarisation, employée judicieusement, constitue un moyen d'extérioriser certains états d'âme qui n'apparaîtraient point autrement.

André Thevenet S.F.P.-C.I.P.

Le voilage en lumière orangée avec une lampe de 25 Watts; distance de la lampe à la cuvette de révélateur, environ 80 cm.

Développement dans du révélateur S.T.N. Kodak.

Première phase du développement environ 3½ minutes à 4 minutes; la seconde phase est environ de 30 secondes à une minute.

this, we must say that under no circumstances should solarization be allowed to become a habit with a photographer, but merely a powerful complement to the whole range to the numerous possibilities of his art.

As a result of the ever curious and often totally unexpected reactions of this process, a very ordinary picture may assume an entirely new aspect and attract attention by its unusual character. But it may also totally destroy the qualities of the original picture; however in this event the fault almost always lies in the lack of skill of the operator. In actual fact the principle itself of solarization is very simple and too well-known for it to be necessary for us to write about it here. But the difficulty of bringing off a good solarization every time almost *without fail* lies in knowing how to provoke it, control it and, above all, to

stop it in time before passing that crucial moment after which it is only fit to be thrown into the waste-paper basket. One of the interests of a well conducted solarization lies in the ability of the experienced photographer to vary infinitely the different stages. By changing the type of negative material and slightly varying the fogging time, it is possible to obtain results vastly different from each other: the background may be perfectly white or almost black, the setting may range from the greatest delicacy to the utmost brutality. Sometimes solarization casts a magic veil over the picture making certain value in half-tones disappear only to leave behind the essential, emphasized by that famous heavy outline full of unexpected effects. And, always when it is successful, it holds the attention with a certain character of originality.

One of the secrets of making a successful solarization—apart from a thorough knowledge of technique—lies in *the choice of subject*. Every-

thing depends on this, or almost everything! Never solarize just anything, just anyhow. Wait for the right moment or, if need be, bring it about yourself and then give it all you have. And do not forget that the actual taking of the photograph is *very closely* bound up with the laboratory work. Your lighting must be very carefully arranged, your subject placed judiciously at the right distance from the background which should be black and as a rule unlighted. Right from the moment of taking the picture you must have a general idea of what you want to obtain finally. Naturally chance, whom no man commands, sometimes has surprises in store, agreeable or otherwise. It takes a long time to acquire a good solarization technique and it calls for continuous and carefully noted efforts. Once the stage of perfect mastery is reached... forget solarization for a while and free yourself of its hold on you. But the moment your instinct warns you of the presence of just the right subject, then do not hesitate! A successful solarization



Portrait von Madame Walter Rummel.

Reflex 9×12 Thornton-Pickard-Dallmeyer 3.5, 180 mm., f: 6.3, 1/10 Sek. Lang belichtet. Verschleierungszeit: 4 Sek.

Portrait of Madame Walter Rummel

Thornton-Pickard 9×12 Reflex—Dallmeyer 18 cm., f: 3.5, 1/10 sec. at f: 6.3. Long exposure—Fogging time: 4 sec.

Portrait de Madame Walter Rummel

Reflex 9×12 Thornton-Pickard—Dallmeyer 3.5, 180 mm., f: 6.3 1/10 sec. Largement posé. Temps de voilage: 4 sec.

Kopf einer alten Frau.

Reflex 9×12 Thornton-Pickard-Tessar 4.5, 210 mm., f: 9, 1/10 Sek. Superpanchro. Lang belichtet. Verschleierungszeit: 6 Sek.

Head of an Old Woman

Thornton-Pickard 9×12 Reflex—Tessar 21 cm., f: 4.5, 1/10 sec. at f: 9 Superpanchromatic given long exposure—Fogging: 6 sec.

Tête de vieille femme

Reflex 9×12 Thornton-Pickard-Tessar 4.5, 210 mm., f: 9 1/10 sec. Superpanchro largement posée. Voilage: 6 sec.

is a fine reward for your efforts and for the risks you have taken. The examples illustrating this article are typical and each has its story.

The examples illustrating this article are typical and each has its story.

The "Portrait of Madame Walter Rummel" was only made after prolonged psychological study of the sitter. It was out of the question to take an ordinary portrait of such an exceptional woman, and that detachment from the things of this world that she bears in her had to be made visible.

"Head of an Old Woman" was made with a view to retaining only the main features of a face of rare beauty reflecting an intense inner life. All the rest had to be relegated to the background.

"Transposition" is the result of an experiment tried out of one of my favourite models—my wife. I wanted to try and remain on the edge of the real and the unreal, of the present and the past. The face appears real because of the very exact reproduction of the material, yet nevertheless seems to belong to another world not only

on account of its absent expression, but also because of the unusual setting in which it is placed.

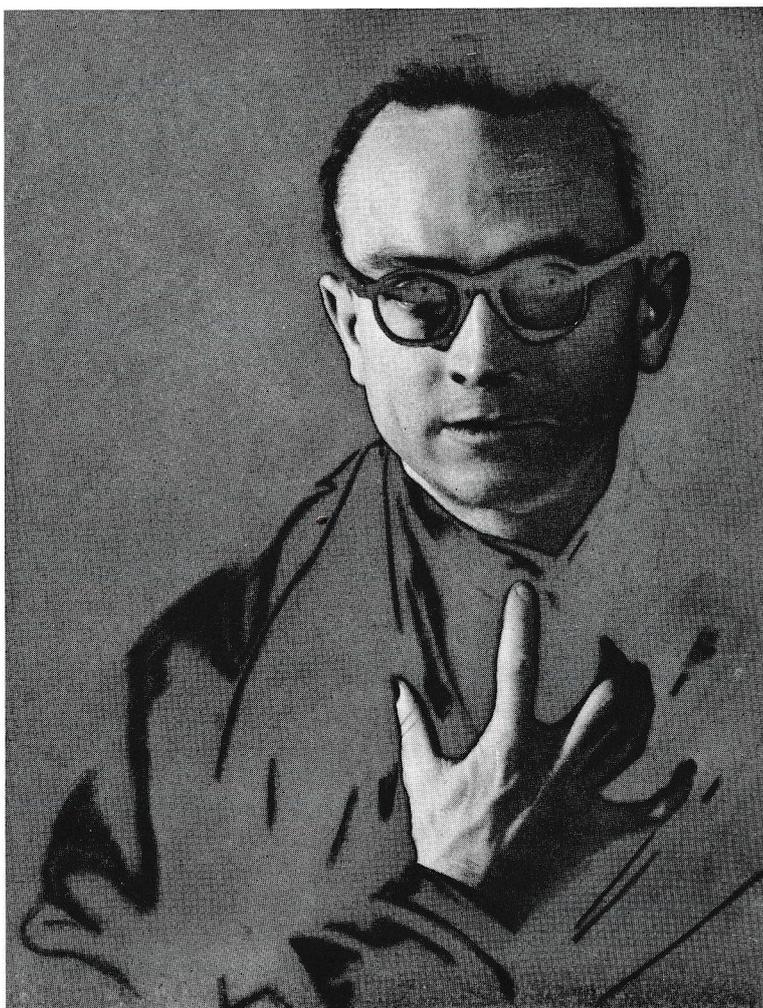
The "Self Portrait" I obtained is nothing more than a game on the part of a photographer who does not take himself too seriously. The alarming and almost diabolical character of the personage does not bear any resemblance whatsoever to reality! But I wanted to show that if a perfectly harmless photographer were to frown a little and clench his fists, solarization was quite capable of transforming him into a very disreputable character!

After such fantasies, it is indispensable to return quietly for a time to more classical paths. But it is none the less true that solarization judiciously used, constitutes a means of exteriorizing certain states of mind which would not appear otherwise. *André Thevenet S.F.P.-C.I.P.*

Fogging in orange coloured light with a 25 watt lamp; distance from the lamp to the developing dish about 2 ft. 7½ in.

Development in Kodak S.T.N. developer.

First phase of the development about 3½ to 4 minutes; the second phase lasts from about 30 seconds to 1 minute.



Transposition.

Kamera 13×18 Thornton-Pickard-Tessar 4,5, 210 mm., f:9, 1/10 Sek. Sehr lange belichtet. Verschleierungszeit: 5 Sek.

Transposition

Thornton-Pickard 13×18 Bellows—Tessar 21 cm., f:4,5, 1/10 sec. at f:9. Film given very long exposure—Fogging 5 sec.

Transposition

Chambre 13×18 Thornton-Pickard — Tessar 4,5, 210 mm., f:9 1/10 sec. Très largement posé — Voilage: 5 sec.

Selbstbildnis.

Reflex 9×12 Thornton-Pickard-Tessar 4,5, 210 mm., f:11, 1/10 Sek. Normal belichtet. Verschleierungszeit: 4 Sek.

Self Portrait

Thornton-Pickard 9×12 Reflex—Tessar 21 cm., f:4,5, 1/10 sec. at f:11 normal exposure—Fogging: 4 sec.

Autoportrait

Reflex 9×12 Thornton-Pickard — Tessar 4,5, 210 mm., f:11 1/10 sec. normalement posé — Temps de voilage: 4 sec.

MÖGLICHKEITEN DER SOLARISATION (UMKEHRUNGSPROZESS)

Nach Man Ray und andern forschenden Geistern der Photokunst wäre es unangebracht, die Solarisation als Neuheit hinzustellen, denn dieses durch Sabatier infolge eines reinen Zufalles entdeckte Verfahren wurde seitdem durch gewisse Photographen erprobt und angewandt, welche den Drang spürten, sich von der alltäglichen Routine loszusagen und hiermit die Eintönigkeit ihrer Arbeit zu unterbrechen. Dies wurde von Puristen scharf verurteilt, und zwar mit der Begründung, daß die Solarisation lediglich ein technisches Verfahren darstelle und folglich aus der Photokunst auszuschalten wäre.

Wir können diese Meinung nicht teilen. Es wäre ebenso sinnlos, bei der Betrachtung von Photos sich allein durch die Solarisation oder bei der Malerei sich allein durch den Impressionismus beeinflussen zu lassen. Die Solarisation bleibt aber ein *Ausdrucksmittel*, welches manchmal fähig ist, bestimmte Wirkungen herauszuholen, die auf andern Wegen nicht erzielt werden könnten, und dies erlaubt uns zu sagen, daß bei den Photographen die Solarisation nicht zur Gewohnheit werden darf, daß sie aber eine wichtige Ergänzung zu den zahlreichen Möglichkeiten der Photokunst bildet.

Durch die immer eigenartigen und oftmals unvorhergesehenen Reaktionen dieses Verfahrens können sehr banale Bilder absolut anders wirken und durch ihre Eigenart fesseln. Es kommt aber auch vor, daß hierdurch die Eigenschaften des Urbildes ganz und gar verloren gehen; in solchen Fällen aber ist der Fehler fast immer bei der mangelhaften Ausbildung des Photographen zu suchen.

In der Tat, das Verfahren der Solarisation ist äußerst einfach und zu sehr bekannt, um hier auf dasselbe näher einzugehen. Die Schwierigkeit besteht aber darin, *das Gelingen* einer guten Solarisation *von vornherein sichern zu können*, das heißt sie herbeizuführen, zu überwachen und vor allem sie rechtzeitig aufzuhalten, ohne über den kritischen Punkt hinauszugehen, dessen Ueberschreiten sich so auswirkt, daß nichts anderes übrig bleibt, als das Bild in den Papierkorb zu werfen. Eine Sondereigenschaft der richtig durchgeführten Solarisation besteht darin, daß der tüchtige Photograph die Möglichkeit besitzt, ihre verschiedenen Stadien weitestgehend zu dosieren. Bei Abwechslung der Marken des negativen Materials und bei leichter Aenderung der Verschleierungszeit ist es möglich, ganz verschiedene Resultate zu erzielen.

Der Hintergrund z. B. kann ganz weiß oder beinahe schwarz sein, und die Umrandung kann von der feinsten bis zur größten Ausführung übergehen. Manchmal überzieht die Solarisation das Bild mit einem magischen Schleier, welcher bestimmte Teile nur in halber Schärfe erscheinen und nur das Wesentliche bestehen läßt, das durch den bekannten Strich mit seiner unberechenbaren Wirkung noch verstärkt wird. Und wenn dies gut gelingt, wird das Bild immer durch eine gewisse Originalität fesseln.

Sehr wichtig für das erfolgreiche Gelingen der Solarisation ist, neben einer gründlichen Beherrschung der Technik, *die glückliche Wahl des aufzunehmenden Subjektes*. Darin liegt sozusagen das Hauptgeheimnis des Erfolges. Verwenden Sie dieses Verfahren nicht für irgend eine Aufnahme, auch nicht zu irgend einer Zeit. Warten Sie ruhig ab; gegebenenfalls versuchen Sie, eine günstige Gelegenheit herbeizurufen, dann aber gehen Sie mit voller Hingabe ans Werk.

Vergessen Sie auch nie, daß bereits bei der Aufnahme *die größte Rücksicht* auf die Laboratoriumsarbeiten zu nehmen ist. Die ganze Beleuchtung muß sorgfältig studiert werden. Das aufzunehmende Sub-

jekt muß in einer richtig überlegten Entfernung des Hintergrundes stehen. Letzterer muß schwarz und grundsätzlich nicht beleuchtet sein. Schon bei der Aufnahme müssen Sie sich ein ungefähres Bild davon machen, was Sie schlußendlich gern erzielen möchten. Der Zufall, der sich niemandem anpaßt, wird Ihnen selbstverständlich manchmal unangenehme, aber auch angenehme Ueberraschungen bereiten. Eine gute Beherrschung der Technik der Solarisation erfordert viel Zeit und verlangt fortgesetzte und sorgfältig überwachte Anstrengungen. Wenn Sie aber das Stadium der vollkommenen Technik erreicht haben, vergessen Sie auf lange Zeit die Solarisation und sorgen Sie dafür, daß Sie sich von ihr nicht beherrschen lassen, aber an dem Tage, wo Ihr Spürsinn Ihnen ein passendes Subjekt entdecken läßt, dann nützen Sie schnell die Gelegenheit aus. Eine gut gelungene Solarisation ist eine wertvolle Belohnung für Ihre Bemühungen und auch für die Risiken, die Sie übernommen haben.

Die diesem Artikel als Beispiele beigelegter Illustrationen sind typisch und besitzen alle ihre eigene Geschichte:

Das „*Portrait von Madame Walther Rummel*“ wurde erst nach einem langen psychologischen Studium des Subjektes zur Ausführung gebracht. Bei solcher außergewöhnlicher Persönlichkeit war es unmöglich, ein banales Portrait zu machen, und es handelte sich vor allem darum, diese Art Weltabgeschiedenheit, die sie in sich selbst trägt, in sichtbarer Weise wiederzugeben.

„*Kopf einer alten Frau*“ wurde mit der Absicht aufgenommen, nur das Wesentliche einer seltenen Gesichtsschönheit, welche ein intensives inneres Leben verrät, festzuhalten. All das übrige wurde als sekundär betrachtet.

„*Transposition*“ ist das Resultat eines Experimentes mit meinem Lieblingsmodell: meine Frau. Ich habe versuchen wollen, an der Grenze der Wahrheit und der Dichtung, der Gegenwart und der Vergangenheit zu bleiben. Das Gesicht, welches durch die genaue Wiedergabe der Materie der Wirklichkeit entspricht, scheint jedoch sowohl durch den Ausdruck der Abwesenheit als auch durch den ungewöhnlichen Rahmen, in welchem es aufgenommen wurde, einer andern Welt anzugehören.

„*Das Selbstbildnis*“. Was ich erreicht habe, ist lediglich als Spielerei eines Photographen aufzufassen oder anzusehen, der sich nicht sehr ernst nimmt. Der besorgnisverratende Ausdruck und das mehr oder weniger diabolische Aussehen des Aufgenommenen entspricht ganz und gar nicht der Wirklichkeit. Hiermit habe ich aber zeigen wollen, daß mit Stirnrunzeln und verkrampften Fingern die Solarisation sehr gut fähig ist, aus einem harmlosen Photographen ein nicht gerade sehr zu empfehlendes Individuum zu machen.

Nach solcher „*Fantasia*“ ist es unbedingt nötig, wenigstens auf eine gewisse Zeit, schön und ruhig wieder klassischere Wege zu betreten. Es ist aber nicht weniger wahr, daß die Solarisation, mit Intelligenz angewandt, ein Mittel darstellt, bestimmte Seelenregungen festzuhalten, die sonst nicht zum Ausdruck kommen würden.

André Thevenet. S.F.P.-C.I.P.

Verschleierung mit orangefarbigem Licht, mit 25-Watt-Lampe. Entfernung zwischen Lampe und Entwicklerschale: ca. 80 cm. Entwicklung mit S.T.N.-Kodak-Entwickler.

Erste Phase der Entwicklung: ca. 3½ bis 4 Minuten.

Zweite Phase der Entwicklung: ca. 30 Sekunden bis 1 Minute.



Maria Goretti — Cielo sulla palude

(Pandora-Film)

Der Begründer der realistischen, italienischen Schule, Augusto Genina, greift für seinen ersten Nachkriegsfilm zur Lebensgeschichte der «Heiligen der Sümpfe».

Das religiöse Element hat im neo-realistischen, italienischen Film stets eine bedeutende Rolle gespielt. Wir möchten hier nur an die Priester in «Roma, città aperta», «Vivere in pace», «Il sole sorge ancora», die Klosterepisode in «Paisà» und schließlich an die beiden Streifen «Un giorno nella vita» und «Monte Cassino» erinnern, die spezifisch religiöse Themen behandelten. Im Zuge der raschen Entwicklung vom dokumentarischen zum poetischen Realismus kommt dem religiösen Film in Italien immer größere Bedeutung zu. Dem neuen Stil steht ein immer weiter werdender Themenkreis offen. Streifen, die der pompösen Theatralik des Vorkriegsfilms noch nicht zugänglich waren, werden heute ermöglicht. Es wäre nicht auszudenken, was z. B. aus einem Film um das Leben des Mädchens Maria Goretti noch vor zehn Jahren geworden wäre. Eine Mischung von «Corona di ferro» und «Le due orfanelle». Heute aber dürfen wir einem solchen Werk mit Vertrauen entgegenblicken. Der Neo-Realismus hat einen Reifeprozess durchgemacht, der es ihm nunmehr erlaubt, sich an einen Stoff zu machen, der Glauben und Alltag in einer von Laienschauspielern dargestellten Handlung verbindet. «Cielo sulla palude» wird darum ein Werk von weittragender Christlichkeit werden, anstatt der Sturheit einer erzwungenen Ideologie zu erliegen, die sich ein Regisseur für die Dauer einer Produktion auferlegen mußte. Hier, genau wie bei den Stoffen auf der Linie von «Ladri di biciclette», erfüllt der Neo-Realismus eine Aufgabe, deren Durchführung bisher noch keinem anderen Filmstil gelungen ist.



Photos: Paul Ronald

Maria Goretti — Cielo sulla palude

(Pandora-Film)

The founder of the realistic Italian school, Augusto Genina, uses for his first post-war film the life story of the "Saint of the Marshes".

The religious element has always played an important part in the neo-realist Italian film. We would only like to refer in this connection to the priests in "Roma, città aperta", "Vivere in pace", "Il sole sorge ancora", the monastery episode in "Paisà", and finally to the two film strips "Un giorno nella vita" and "Monte Cassino", which dealt specifically with religious subjects. In the course of the rapid development from documentary to the poetical realism, the religious film in Italy is gaining more and more in importance. There is a constantly growing variety of subjects at the disposal of this new style. Film strips which were not appreciated by the pompous theatricalism of the pre-war film are to-day quite possible. It cannot be imagined what would have become, for example, of a film dealing with the life of the girl Maria Goretti, even ten years ago. A mixture of "Corona di ferro" and "Le due orfanelle". Today, however, we can look upon such a film with confidence. Neo-realism has passed through a maturing process which now permits it to approach a subject combining faith and every-day happenings as shown by amateur actors. Therefore, "Cielo sulla palude" will become a work of far-reaching Christianity, instead of succumbing to the monotony of a forced ideology which a producer had to impose upon himself for the duration of the production. Here, the same as with subjects like "Ladri di biciclette", neo-realism fulfills a purpose the accomplishment of which has so far not been obtained by any other film style.



Filmphotograph Paul Ronald

Die weite, unendliche Eintönigkeit des Meeres hat den jungen Marineoffizier sehen gelehrt, seinen Blick geschärft, eine tiefe Furche trauriger Melancholie in sein stilles Wesen gegraben. Als er seine Augen mit dem Anblick des ewiggleichen Wellenspiels nicht mehr befriedigen konnte, griff er zum ersten Mal zur Kamera. Zauberhafte Bilder voller Poesie und Hintergründigkeit gelangen ihm, der sich seine Welt zum ersten Male greifbar machte. Das Zerfließende, Rinnende mußte dem Festen und Faßbaren weichen. Die Vielgestaltigkeit des Landes zog den Seemann auf gangbaren Grund, wo er sich endlich ausleben, seiner nie erlahmenden Phantasie freien Lauf lassen konnte. Die Traumwelt des Films, die berausenden Bilder, die Cocteau und

Jean Delannoy für ihren «L'éternel retour» stellten, gaben ihm den Blick für das optisch aussagende, das dramatisierende Bild. Seither hat der heute Fünfundzwanzigjährige die Etikette von nahezu zwanzig Filmen geschaffen. Keine Standphotos im üblichen Sinne, angehaltene Bewegungen aus einem lebenden Geschehen, sondern eigenwillige, selbständige Aufnahmen, sprechende Zeugen bildlicherisch geformt und atmosphärisch gestaltet.

Seine Kunst, die er bescheiden auf seine Lehrjahre mit G. R. Aldo, Jean Cocteau, Delannoy und Luchino Visconti zurückführt, hat Anklang gefunden. Er ist der erste Filmphotograph geworden, der unabhängig und eigenwillig arbeitet und somit Wesentliches dazu beiträgt, dem Film auch auf seinem Aushängeschild zum künstlerischen Durchbruch zu verhelfen. C. F.



Film-Photographer Paul Ronald

The vast infinite monotony of the sea taught the young naval officer to see, it made his eye keen, and wrought a deep furrow of sad melancholy into his quiet nature. When he could no longer satisfy his eyes with the sight of the everlasting rippling of the waves, he took to the camera for the first time. He who made his world tangible for the first time, succeeded in making wonderful pictures full of poetry and depth. The passing, escaping, had to yield to the tangible and seizable. The multiformity of the land drew the sailor to practicable ground where he could live at last and let his never-wearying imagination wander freely.

The dream world of the film, the wonderful pictures Cocteau and Jean

Delannoy made for their "L'éternel retour" gave him an eye for the optically speaking, the dramatising picture. Since that time the now twenty-five year old sailor has made the pictures of nearly 20 films. Not just photographs in the ordinary sense, not just movements caught from some live occurrence, but self-willed independent photographs, speaking witnesses shown and formed realistically.

His art which he modestly attributes to his apprentice years with G. R. Aldo, Jean Cocteau, Delannoy, and Luchino Visconti, has met with approval. He has become the only film photographer who works independently and on his own initiative, and thus contributes essentially in helping the film and its name to break through artistically.

GRADATIONSSTEIGERUNG VON COLORFILMEN

PROF. DR. THIEM

Die älteren Farbenfilme, die wir im Kinotheater zu sehen bekamen, unterschieden sich von den heutigen durch einen viel dichteren Farbenauftrag, der jedoch dem feinen Geschmack durch seine Aufdringlichkeit nicht gerecht wurde. Erst die duftige Farbgebung der neuen Farbfilme mit ihren pastellartigen Tönungen sind imstande, jene reizvollen Bildchen zu schaffen, die selbst das Auge des Malers immer von neuem entzücken. Die zugrunde liegende weiche Gradation kann aber auch in manchen Fällen für Gegenstände mit geringen Kontrasten zu flach sein, wie bei Reproduktionen, bei denen wir auch in der schwarzen Photographie zu härtern Platten greifen, oder andererseits auch bei Vorwürfen mit sehr hohen Kontrasten, wie Kirchenfenster, bei denen neben glasklaren Stellen mit verwitterter Zeichnung sehr tiefe Farben stehen, die im Bilde nicht genügend satt wiedergegeben werden. Bei solchen Gelegenheiten wünschen wir uns einen Film mit steilerer Gradation, der aber bei einer Umkehrumulsion nicht ohne weiteres zu verwirklichen ist. Was wir vermissen, ist ein Verstärkungsverfahren, das uns bei den Rasterplatten zur Verfügung stand. Bei den jetzigen Colorfilmen ist aber bekanntlich eine Verstärkung ausgeschlossen. Zwar vermögen wir mit Hilfe einiger Verfahren die einzelnen Farben abzuschwächen, um einen Farbstich zu entfernen, eine Verstärkung aber ist uns versagt.

Im Folgenden sei nun eine Methode beschrieben, die trotzdem wenigstens bei Stativaufnahmen eine Verstärkung ermöglicht. Bekanntlich kann man durch Aufeinanderpassen zweier Diapositive nach demselben Negativ, von denen das eine seitenverkehrt kopiert wurde, eine Verstärkung der zartesten Lichter hervorbringen, die beim Einzelbilde unter der Sichtbarkeitsgrenze liegen. Auf diese Weise gelingt es bei Kometen- und Koronaufnahmen Einzelheiten herauszuholen, die sonst unsichtbar bleiben müßten. Bei der Betrachtung einer Probelichtungsreihe kam mir nun der Gedanke, auch hier die Kombination zweier dünner, überbelichteter Bilder zu versuchen, mit dem Erfolg, daß tadellose Doppelbilder von sonst unbrauchbaren Aufnahmen zustande kamen. Dabei zeigte sich, daß im Doppelbilde bei gleich dichten Lichtern eine wesentliche Steigerung der Satttheit in den dunklen Partien eintritt. Die Farbgradation — wenn der Ausdruck gestattet ist — wird also bei zwei überbelichteten Filmen steiler als bei einem richtig belichteten.

Zunächst einmal durchsuchte ich meine alten Probestreifen von Blumenaufnahmen nach passenden, überbelichteten Bilderpaaren und erzielte mit verlorenen Aufnahmen Doppelbilder von einer sonst nicht zu erreichenden Leuchtkraft. Wichtiger aber als die Rettung alter, durch irgend eine Vergeßlichkeit entstandener dünner Bilder ist die Methode natürlich als bewußtes Kunstmittel für die Erzielung satter Tiefen bei Objekten, für die der Film zu weich arbeitet. Bei der schwarzen Photographie stehen uns nicht nur für das Negativ, sondern auch für das Positiv Emulsionen mit sehr verschiedenen Härtegraden zur Verfügung, sodaß es kein Wunder ist, wenn wir beim Farbenfilm mit einer einzigen Gradation nicht auskommen. Ich benutze das Verfahren seit längerer Zeit mit bestem Erfolg bei der Wiedergabe von alten Glasfenstern mit ihren ungewöhnlich tiefen Farben, wobei das tiefe Braun und Rot sehr gewinnt, dessen Wiedergabe überhaupt

schwierig ist, weil seine Nuance sehr von der Färbung des Aufnahmelichtes abhängt. Sehr alte Kirchenfenster weisen außerdem oft eine so verwitterte Zeichnung in den glasklaren Stellen auf, daß sie bei sonst richtig belichteten Bildern nicht mehr deutlich herauskommt. Beim Doppelbild dagegen mit der nötigen Deutlichkeit erscheint. Ferner möchte ich die Methode nicht missen bei Vorlagen, bei denen neben sehr hellen sehr saftige Farben stehen, wie bei Sträußen mit schneeweißen Rosen neben tiefroten. Auch bei der Reproduktion von Gemälden und Farbdrucken ist das Verfahren von Vorteil.

Bezüglich der angemessenen Belichtung haben Versuche ergeben, daß die Vereinigung eines beinahe richtig belichteten Bildes mit einem hauchdünnen die besten Resultate ergibt, doch erzielt man beinahe dasselbe, wenn man zwei Bilder mit vier- bis fünffacher Ueberbelichtung kombiniert. Der Objektumfang spielt da auch eine Rolle. Bei wichtigen Aufnahmen pflege ich die erste mit vier-, die zweite mit fünffacher und die dritte mit sechsfacher Ueberbelichtung zu machen. Man kann dann eines mit zwei oder drei, oder endlich zwei mit drei vereinigen, wobei man einen ziemlichen Spielraum für die günstigsten Dichten erhält.

Es bleibt nun noch übrig, einige Winke für die Montage der Filmchen zu geben, die natürlich ein haargenaues Aufeinanderpassen der Filmchen verlangt. Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß sich nur identische Aufnahmen vom Stativ hierzu eignen, bei noch so geringem Wind aufgenommene aber ausscheiden. Es ist ferner nötig, daß die Filme plan liegen, andernfalls man viel unnötige Zeit vertut. Man wickelt den ganzen Filmstreifen am besten in der Gegenrichtung seines Dralls mitsamt dem Seidenpapierstreifen auf, läßt ihn aber nicht länger als eine Stunde so liegen, weil sonst ein umgekehrter Drall entsteht. Da das Eindecken auch sonst mit plan liegenden Filmen viel leichter vonstatten geht, wäre es zu begrüßen, wenn ein geeignetes kleines Umwickelmaschinchen in den Handel käme, das sicher billig herzustellen sein würde.

Für die Arbeit ist der Gebrauch einer Uhrmacherlupe, die man in die Augenhöhle klemmt, durchaus erforderlich, da man beide Hände frei haben muß. Ihr Besitz empfiehlt sich ja sowieso für ein staubfreies Eindecken. Man bringt zunächst einmal die Perforationen beider Filme zur Deckung und verschiebt dann bis zur vollständigen UeberEinstimmung, wobei man die Bilder in der Mitte der Langseite festhält. Dann läßt man rechts los und umklebt die Perforation in der Mitte mit einem bereit gehaltenen Stückchen Klebestreifen von etwa 1 cm Länge. Dann faßt man diese Stelle mit der linken Hand und umklebt auch die Mitte der Gegenseite nach genauester Kontrolle der Deckung. Die Handgriffe erlernen sich schnell, und bei sauberer Arbeit ist bei der Projektion nicht das geringste davon zu merken, daß es sich um ein Doppelbild handelt.

Es sei schließlich noch die Möglichkeit erwähnt, bei sehr wichtigen Aufnahmen, deren Deckung nicht befriedigt, eine überbelichtete Kopie auf einem normalen Filmstückchen zur Verstärkung herzustellen und so eine Vertiefung der dunklen Partien zu erzielen. Der Versuch wurde aber bisher noch nicht unternommen.



Schweizer Nationalpark

Photo : Werner Nefflen

Linhof 9/12, 13,5 cm Tessar

f 22, 20 Sek., Rotfilter 10fach

Em. : Gevaert Infrarot Platte. Entw. : Gevaert

Zeit : September, bewölckter Himmel

BOOK REVIEW

"The Complete Amateur Photographer" by Dick Boer, edited by A.L.M. Sowerby, B.A., M.Sc., A.R.P.S. Published on 15th September, 1948, at 21/- (postage 8d) for "Amateur Photographer" by Iliffe & Sons Ltd., Size 8½"×6"—254 pages, including 8 pages of colour plates, 262 photographs and 48 diagrams. Cloth bound with jacket. Of the many thousands who own cameras, comparatively few take good photographs valued by themselves and admired by their friends. Yet it is not difficult. Those whose photographs are dull and uninteresting, or do not "come out", need no more than skilled guidance to enable them to make pictures that will give real delight to themselves and others.

That guidance this book provides. It deals simply and straightforwardly with the two sides of photography, which is unique in being both a science and an art. It shows the beginner what subjects to take and to avoid, and how to use his camera so as to present his chosen subject worthily in the finished print. How, in fact, to make photographs that are really worth having.

This book is not a scientific treatise: neither is it a make-everything-easy book written in words of one syllable. It is a genuine attempt to help the amateur photographer who would like to make better pictures, but does not quite know how.

He will soon learn.

BUCHBESPRECHUNG

Leica-Brevier für das Jahr 1949

Der Verlag Photographia zu Wetzlar stellt mit dem Leica-Brevier für das Jahr 1949 einen neuen Buchtyp auf dem Gebiete der Photoliteratur vor. Wie die Leica selbst, vereint dieses Brevier Gediegenheit und umfassende Verwendbarkeit mit Eleganz und anmutiger Leichtigkeit der äußeren Erscheinung.

Inhaltlich ist das Leica-Brevier ein von den bekanntesten Namen der Kleinbild-Photographie verfaßtes und mit einer großen Anzahl bezaubernd schöner Aufnahmen ausgestattetes Konzentrat der Leica-Technik, das eine Fülle von Wissen und zahllose der für den Amateur so wichtigen technischen Tricks und Kniffe in einer besonders lesbaren, aufgelockerten und liebenswürdigen Form darbietet.

MITTEILUNGEN

100 Jahre Ernst Leitz, Optische Werke, Wetzlar

Anfang August feierte die Firma Optische Werke Ernst Leitz in Wetzlar ihr 100jähriges Bestehen. 3500 Arbeiter und Angestellte und nahezu 500 geladene Gäste nahmen an der Feier teil. Das Wetzlarer Symphonie-Orchester und der Leitz-Chor umrahmten diesen festlichen Anlaß.

Dieses Jubiläum verdient in unserm Blatte vermerkt zu werden, weil die Firma Leitz auch in unserm Lande durch die zahlreichen wissenschaftlichen Apparate und Instrumente, die sie lieferte, bekannt ist. Unter den Photoamateuren kennt man diese Firma als die Herstellerin der Leica-Kamera.

Im Gespräch mit den Herren Leitz vernahm man, daß eigentlich auch die Schweiz ihren Anteil hat am einzigartigen Erfolg, den diese Fabrik verzeichnen kann. So verweilte Herr Ernst Leitz, der Gründer des Unternehmens, während seiner Wanderjahre in der Jugend einige Zeit in der Schweiz, wo er als Mechaniker in einer Uhrenfabrik Neuenburgs beschäftigt war. Dort lernte er die Serienfabrikation kennen und wandte sie dann in Wetzlar in der feinmechanisch-

optischen Industrie an zur Herstellung von Mikroskopen, die bis dahin rein handwerksmäßig als Einzelstücke hergestellt wurden. Herr Ernst Leitz liebte die Schweiz und hat dann noch während vieler Jahre die Ferien auf dem Weissenstein ob Solothurn verbracht.

Zahlreich sind die Optiker und Photospezialisten unseres Landes, die in Wetzlar gearbeitet und reiche Erfahrungen mit nach Hause genommen haben. Die kaufmännische Leitung des Unternehmens liegt übrigens in den bewährten Händen unseres Landsmannes, Herrn Dr. h. c. Henri Dumur aus Vevey.

Die große Entwicklung, der sich die Firma Leitz erfreut, ist verschiedenen Umständen zuzuschreiben. Einmal in der harmonischen Zusammenarbeit zwischen Unternehmer und Arbeiterschaft. Es gibt zum Beispiel noch jetzt Familien, deren Großvater, Vater und Sohn im Betrieb tätig sind.

Der Vorsitzende des Betriebsrates erklärte in seiner Rede, daß auch der soziale Gedanke der Familie Leitz in großem Maße dazu mit beitrug. Wir glauben aber, daß die Tatsache, daß die Firma Leitz von Anfang an ein Familien-Unternehmen war, welches seine Gewinne immer wieder im Unternehmen investierte, Studienbureaux einrichtete, erstklassige Wissenschaftler und Techniker beschäftigte und die Forschungsarbeiten der Universität Gießen in reichem Maße unterstützte, ihre Früchte getragen hat.

Es war auch ein Glück, daß die Firma durch den Krieg nicht stark beschädigt worden ist, trotzdem in der Umgebung der Werke über 250 Bombenabwürfe gezählt worden sind.

Es war ferner auch ein Glück und zeugt übrigens von der Verbundenheit der Arbeiter und Angestellten, daß sich diese kurz nach der Besetzung wieder zur Arbeit meldeten, in einem Augenblick, wo der Firma fast kein Geld mehr zur Verfügung stand, und daß die gleichen Arbeiter ihre Arbeit in unverändertem Pflichtbewußtsein ausführten, trotzdem für sie in jener Zeit die tägliche Ernährung das große Fragezeichen war.

Die hohe Qualität der Erzeugnisse, die Leitz heute wieder herausbringt, und die Nachfrage danach in allen Ländern, gibt den jungen Herren Leitz — die inzwischen in die Führung dieses großen Unternehmens nachgerückt sind — berechtigtes Vertrauen in die Zukunft. Die Leistungen der Firma Ernst Leitz auf dem Gebiete der Wissenschaft und der Photographie veranlassen uns, ihr auch an dieser Stelle unsere besten Wünsche zu entbieten.

PHOTO-AUSSTELLUNGEN

31st LOS ANGELES INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

January 1950.

Einsendetermin: 1. Dezember 1949.

Adresse: 31st Los Angeles International Salon of Photography, Art Center Gallery, 5353 West Third Street, Los Angeles 5, Calif., U.S.A.

LUCKNOW INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

Section A for Pictorial prints in monochrome.

Section B for Colour prints and slides.

Entry Fee: Rs. 4/— or 5 shillings or 1 dollar in each section.

Closing Date: 15th December.

Entry form and particulars from local photographic societies or direct from the Honorary Salon Secretary, U. P. Amateur Photographic Association, 10, Cantonment Road, Lucknow (India).

Das ideale Heim

Schweizerische Monatschrift für
Haus, Wohnung und Garten

Vornehm illustriert und vorzüglich redigiert,
bietet sie in ihrem reichen Inhalt Anregung
und Belehrung, Freude und Unterhaltung
Jahrgang Fr. 22.— / Einzelheft Fr. 2.20

Aus dem Inhalt des Oktober-Heftes 1949
Illustrierte Beiträge

Tessiner Ferienhäuser am See / h. sch. /
Hanspeter Bäschlin, Dipl. Arch. SIA.,
Tegna bei Locarno — Das Heim der
Bücher / H. Ctp. / Hans Lüthy, Mö-
belwerkstätten, Basel — Die Rot- und
die Weißtanne / Eugen Trier — Das
moderne Arzthaus / h. sch. / H. Frank,
Dipl. Arch. ETH. und SIA., Wil —
Poetische Klänge / Dr. A. Zellweger —
Ist die Schweiz das klassische Land der
Mietwohnung? / Marc Schmid, Archi-
tekt — Sinn für Plastik / H. Caltrap /
Hans Trudel, Bildhauer, Baden — Die
Siedlung Campo dei Fiori / Josef A.
Frank, Architekt SIA., Zürich-Lugano.

Probefhefte
gratis

Zu beziehen durch Buchhandlungen, Kioske oder direkt beim

Verlag „Das ideale Heim“, Winterthur

Konradstraße 13, Tel. (052) 2 27 33

Bezugsquellen im Auslande werden gerne vermittelt



WAS GEHT UM MICH VOR ?

Diese Frage stellt sich eine Unzahl Wißbegieriger in den be-
setzten Ländern. Der Blick nach außen ist ihnen nicht ver-
gönnt. Fachleute der verschiedensten Branchen wissen
nichts von den neuesten Errungenschaften auf ihrem Gebiet.
Ihren Freunden und Verwandten in Deutschland und
Oesterreich, die sich beruflich oder aus Liebhaberei der
Photographie widmen, können Sie mit einem Abonnement
auf die «Camera», die Internationale Monatschrift für
Photographie und Film, Freude bereiten. Sie erlösen sie
vom blinden Umhertappen; Sie tragen einem großen Be-
dürfnis Rechnung.

Die «Camera» bringt das Neueste aus der Phototechnik,
stellt die bekanntesten Photographen aller Welt in ihrem
Schaffen vor. Die Bilder sind großformatig gehalten. Die
«Camera» ist ein Druckerzeugnis, wie es Ihre Bekannten
in Deutschland und Oesterreich seit Jahren vermissen.

Der Bezugspreis für das Ausland beträgt :
halbjährlich Fr. 13.— jährlich Fr. 26.—

VERLAG «CAMERA», LUZERN



Habla - Photo - Kleber
gratis

Damit sich jedermann von der hohen Qualität der Habla-Photokleber
(Photo-Ecken) überzeugen kann, übersenden wir an alle Interessenten

50 Habla-Photo-Kleber

gratis und franko. Karte an den Fabrikanten:

Hans Blattner, Habla-Werke, Reichensteiner Straße 9, Basel

genügt. Verkaufspreis per Schachtel à ca. 250 Kleber Fr. —.80 durch jeden
Photohändler beziehbar.

PHOTO-BEDARF

Wir bitten unsere verehrten Leser, bei Neu-
anschaffungen und Kauf von Photomaterialien

unsere Inserenten

besonders zu berücksichtigen und sich hiebei
auf die «Camera» zu beziehen.



typon - Filme

typon - Film - Papiere

typon - Photo - Papiere

TYPON - BURG DORF

Aktiengesellschaft für Photographische Industrie

Telephon (034) 2 13 24



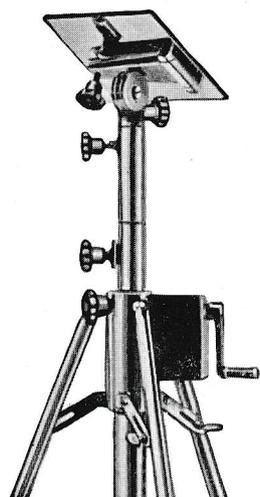
Heimaufnahmen
kinderleicht mit
PHILIPS-PHOTOLAMPEN

Photalita * Argaphoto * Photomirenta
Fotoaufnahmelampen in blauem Naturglas
Vergrößerungslampen in Opalglas
Dunkelkammerlampen * Photoflux
Reflektoren E/10 und E/27 (Karton versilbert)
Photalampen schon von Fr. 1.10 an



Erhältlich in allen Photo-Fachgeschäften

PHILIPS A.G. ZÜRICH



KOLLER

Universal-
Foto-Stativ

Die überlegene Schweizer Konstruktion. Universell verstellbar, z. B. für Tief-, Eck- u. Froschperspektive. Einstellhöhe ab 20 cm bis 2,40 m über Boden. Leichtes Gewicht, sofortige Bereitschaft, unverwüsthliche, gediegene Metallkonstruktion.

Verlangen Sie den Prospekt vom Fabrikanten

KOLLER METALLBAU AG. BASEL

Holestraße 85 • Tel. 3 39 77

Eine Photo-Zeitschrift, die Anspruch auf Internationalität hat und doch ihren typisch amerikanischen Charakter beibehält, das ist das

PSA JOURNAL

Dieses offizielle, monatlich erscheinende Organ der «Photographischen Gesellschaft von Amerika» wird in alle Länder vertrieben. Das Jahresabonnement beträgt fünf Dollars (USA.-Währung) und erlaubt dem Abonnenten gleichzeitig Mitglied der PSA zu sein. Mit anderen Worten gesagt: Für \$ 5.— erhalten Sie ein Photo-Magazin und die freundliche Aufnahme in eine Vereinigung gelernter Photographen —, in finanzieller Hinsicht eine wirklich ideale Lösung!

Senden Sie Name, Adresse und \$ 5.— an:

PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.

1815 Spruce St. Philadelphia 3, Penna. USA.