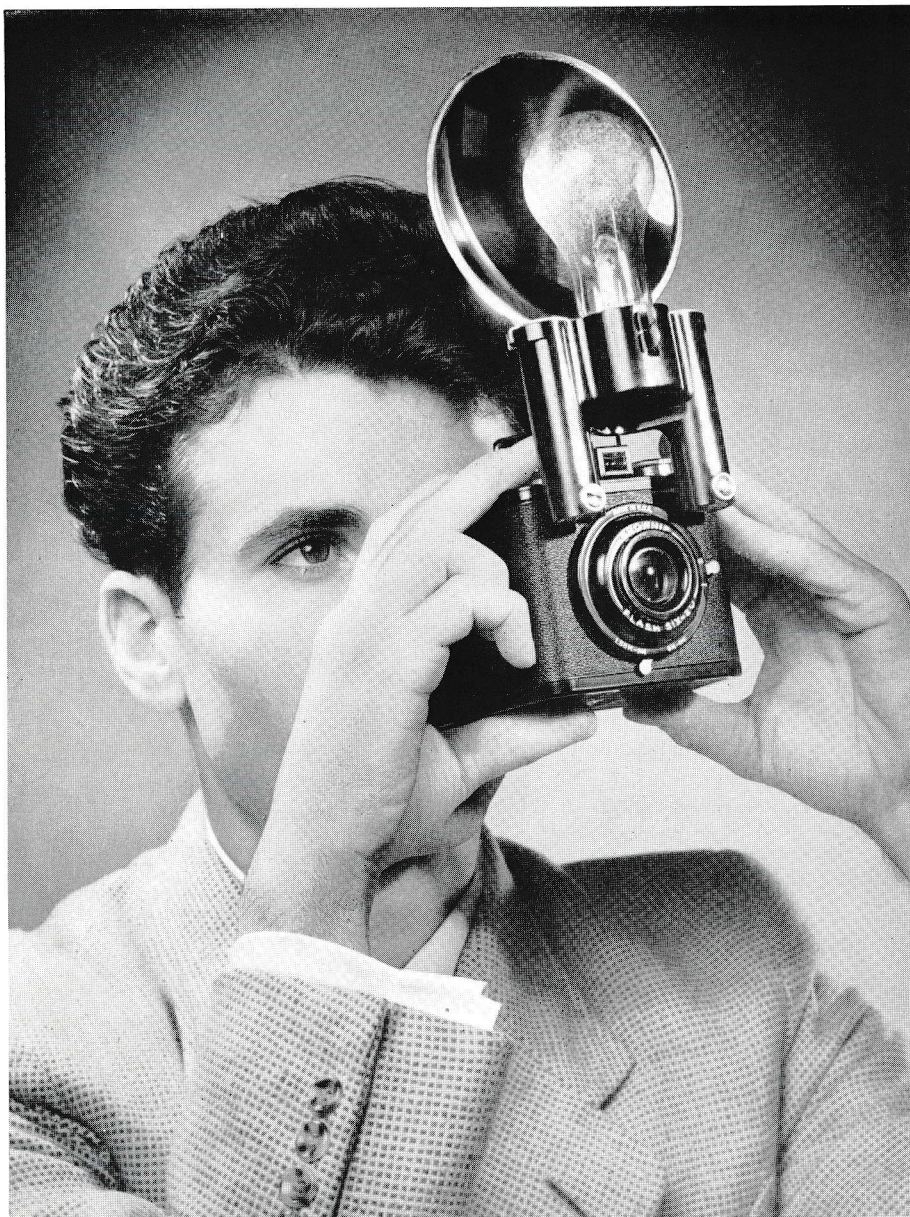


CAMERA

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. 11 NOVEMBER 1949





Schnappschüsse
überall
zu jeder Zeit!

«Kodak» Blitzlichtgeräte

Sie empfangen Besuch, Sie haben ein Familienfest, einen gemütlichen Hock im Freundeskreis oder Sie veranstalten gar einen Hausball — warum soll es davon nicht einige schöne Erinnerungsbilder geben? Halten Sie diese lustigen, fröhlichen und einmaligen Momente mit einem Kodak Blitzlichtgerät fest! Ohne langwierige Vorkehrungen treffen zu müssen, gelingen Ihnen die prächtigsten Schnappschüsse innerhalb des Hauses. Es gibt Kodak Blitzlichtgeräte für die Kodak Box-, Spiegelreflex-, Klapp- und Kleinbildkameras mit speziell synchronisiertem Verschuß, wie zum Beispiel beim oben abgebildeten «Brownie Flash 620», sowie das Kodak Blitzlichtgerät mit Synchronisator Nr. 2 für jeden Apparat, der keine Synchronvorrichtung aufweist,

jedoch einen Spannhebel und für Drahtauslösung eingerichtet ist. — Lassen Sie sich von Ihrem Photohändler beraten.

Blitzlichtgerät für den Brownie Flash 620	Fr. 18.—
„ „ „ Brownie Reflex	Fr. 24.—
„ „ „ Kodak Duaflex	Fr. 21.—
„ „ „ Kodak Reflex	Fr. 65.—

Blitzlichtgerät für alle Kodak Kameras, welche über eine Synchronvorrichtung verfügen Fr. 65.—

Blitzlichtgerät mit Synchronisator Nr. 2 für alle Kodak Kameras und alle andern Apparate ohne «Flash»-Verschuß (ausgenommen Kodak Bantam F:4,5) . Fr. 88.—

CAMERA

XXVIII. JAHRGANG

NR. 11

NOVEMBER 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 Max Küttel, Luzern

Max Küttel fotografiert Berge / Max Küttel photographie des montagnes / Max Küttel, Mountain Photographer

Jacques Dubois

Rückblick eines Photographen / Coup d'œil rétrospectif d'un photographe / Retrospection of a Photographer

Die Gebirgsphotographie in ihren Anfängen in der Schweiz / Les premiers jours de la photographie en montagne en Suisse /
The Early days of mountain photography in Switzerland

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.				

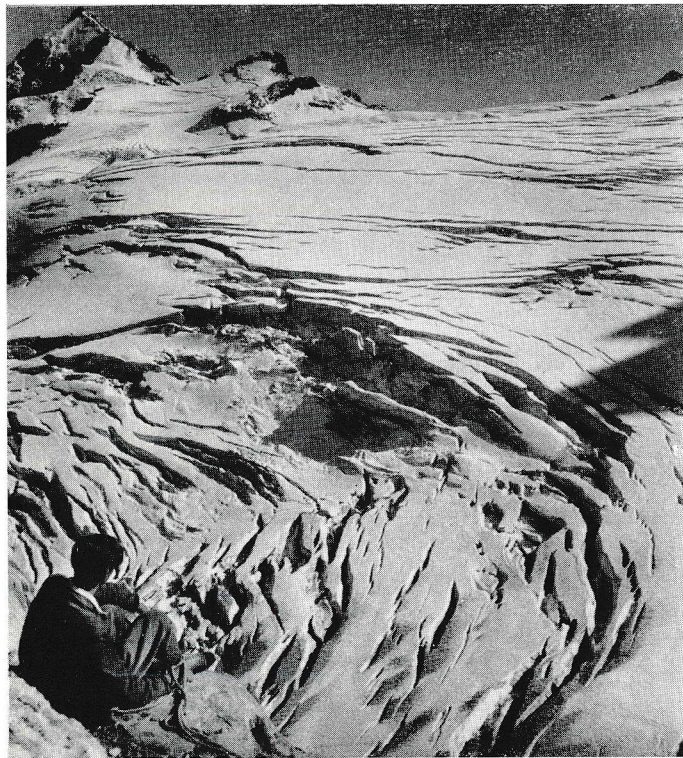
VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)

PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUCERNE (SWITZERLAND)

ÉDITEURS: C.-J. BUCHER S.A., LUCERNE (SUISSE)



Abstieg vom Piz Palü
Descente du Piz Palü
Descent from Piz Palü



Kröntengipfel und Glattenfirn
Sommet du Krænte et le Glattenfirn
Summit of Krönte and Glattenfirn

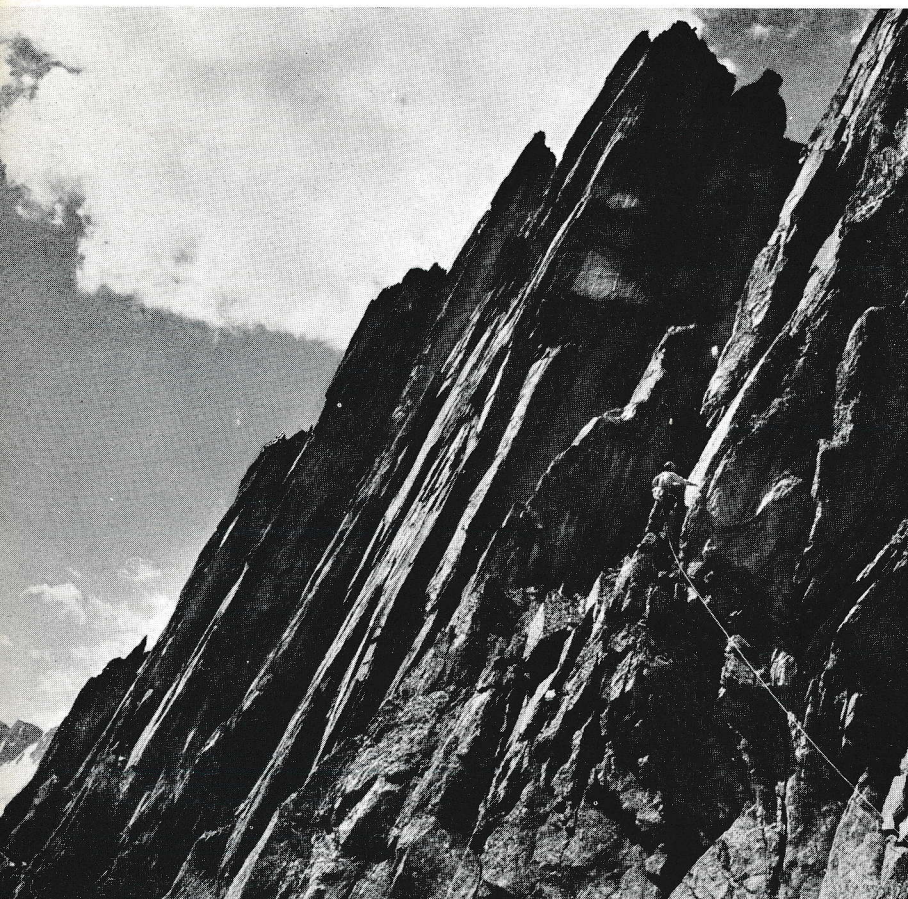
Es ist vielleicht nicht ganz richtig, einen die ganze Skala der Berufsphotographie beherrschenden Mann als «Hochgebirgsphotographen» zu katalogisieren, aber das außerordentliche Verhältnis, das der Luzerner Photograph Max Küttel zur Bergwelt hat, läßt den obigen Ausdruck weitgehend zu. In seinem Fall hat das auf Wollen und Disziplin beruhende Zusammentreffen von alpinistischem und photographischem Können denn auch zu einer Bildleistung geführt, die weit über der üblichen Bergphotographie liegt.

Wir haben in einem Gespräch mit Max Küttel einige Notizen gemacht, die hier als erläuternder Begleittext aufgeführt sind. «Begeisterter Naturfreund, ein hart trainierter Körper und die völlige Beherrschung der Kamera» — das hält er für die drei Grundpfeiler der Hochgebirgsphotographie, wobei das Sehen, Beobachten und das Gefühl für den richtigen Bildaufbau als selbstverständliche Eigenschaften eines Photographen vorausgesetzt werden. Wichtig scheint uns sein Hinweis, daß er immer einen UV-Filter, Ultra-Violett-Filter, verwendet. Es ist ein leicht gelbgrüner Filter, der keinen Verlängerungsfaktor für die Belichtung benötigt, der aber allen Anforderungen für eine tonrichtige Wiedergabe gerecht wird, und Himmel, Wolken und alle Feinheiten im Schnee mit wünschenswerter Plastik aufzeichnet. Als Filmmaterial dient ihm immer ein hochempfindlicher Film, denn — «wir stehen mit wenigen Ausnahmen im Kampf mit zu schwachem Lichte, weil wir hauptsächlich morgens und abends photographieren, um dann die interessantesten Licht- und Schattenwirkungen einfangen zu können. Ferner zwingt uns auch der durch die körperlichen Leistungen hervorgerufene Pulsschlag zu kürzern Auslösungszeiten ($\frac{1}{50}$ und $\frac{1}{100}$ Sekunde). Dann aber liegt noch ein weiterer Grund — hochempfindliches Material zu verwenden — in den starken Kontrasten von Fels, Eis, Schnee und Schatten. Diese können nur richtig wiedergegeben werden, wenn man bei der Aufnahme reichlich belichtet und dies mit kürzerer Entwicklung korrigiert. Also: belichte reichlich, entwickle kurz!»

Max Küttel will nun aber in seinen Photos nicht nur ein «schönes» technisch vollkommenes Stimmungsbild einfangen. Seine Bilder mit gleißenden Eisflächen, mit stürzenden Felswänden, die weiten Schneeflächen sind optische Erlebnisse, die man nur so wiedergeben kann, wenn es einen als ein menschlich alpinistisches Erlebnis ergreift. Wie stark übrigens der persönliche Einsatz ist, illustriert das Bild «Aufziehendes Gewitter bei Sonnenuntergang», Mont Blanc. Küttel sagt dazu: Zur Zeit der Aufnahme waren wir schon 14 Stunden unterwegs, und 4 Stunden trennten uns noch vom Ziel. Bei ungefähr minus 15 Grad wechselten wir auf dem Schneeplateau die Steigeisen mit den Skis. Wie das Bild zeigt, sind die beiden Kameraden mit sich selbst vollständig beschäftigt im Kampf mit der Müdigkeit und der Kälte. Einen solchen ungekünstelten, natürlichen Vordergrund vor dieser Gewitterfront mußte ich einfach festhalten. Der Ausdruck «mußte» ist hier wohl sehr verständlich! Aber noch etwas anderes ist in diesem Zusammenhang festzustellen: wer diese Bilder genau betrachtet, wird in den meisten Fällen feststellen, daß trotz der Wucht der Felsmassen, trotz der drohenden Eisschründe, wenn immer es geht, der Mensch dabei ist, weil, wie Küttel feststellt, der Mensch doch irgendwie das Maß dieser gewaltigen Bergwelt ist.



Mont Blanc: Aufziehendes Gewitter bei Sonnenuntergang / Approche d'orage au coucher du soleil / Gathering Storm at Sunset



*Am Salbitschyn, Ostgrat
Le Salbitschyn, sur la crête est
On the east ridge of Salbitschyn*

MAX KÜTTEL PHOTOGRAPHIE DES MONTAGNES

Il peut paraître erroné de cataloguer parmi les « photographes de haute montagne » un homme possédant l'ensemble des talents distinguant un photographe professionnel, mais les rapports exceptionnels que le photographe lucernois Max Küttel entretient avec la montagne nous y autorise. La coordination voulue et disciplinée de ses connaissances en alpinisme et dans le domaine de la photographie l'ont élevé à une qualité de production dépassant de beaucoup la photographie alpine habituelle.

Au cours d'un entretien avec Max Küttel, nous avons pris quelques notes qui nous serviront de guide. « Ami enthousiaste de la nature, un corps durement entraîné et la maîtrise parfaite de la caméra », tels sont pour lui les trois piliers fondamentaux de la photographie alpine, étant sous-entendu que la vision, l'observation et l'instinct de la composition de l'image sont des qualités primaires évidentes d'un photographe. Il nous paraît important de remarquer qu'il utilise toujours un écran absorbant les rayons ultra-violet. C'est un écran vert-jaune faible, ne nécessitant aucune augmentation du temps de pose, mais remplissant toutes les conditions propres à assurer un rendu exact des tonalités, ainsi que du ciel, des nuages et du relief de la neige. A peu d'exceptions près, le matériel sensible est du film de haute sensibilité car « à peu d'exceptions près, nous devons nous en tirer avec une luminosité trop faible, les vues se prenant principalement le matin et le soir, pour pouvoir saisir d'intéressants effets d'ombre et de lumière. Les battements du cœur, accélérés par l'effort physique, obligent aussi à préférer de courts instantanés ($\frac{1}{50}$ à $\frac{1}{100}$ seconde). Les grands

contrastes entre le rocher, la neige et la glace, sont un autre facteur obligeant à utiliser du matériel ultra-sensible. On ne peut les rendre correctement qu'en exposant largement et en corrigeant par un développement écourté. Posez donc largement, développez rapidement. »

Le but visé par Max Küttel n'est pas de recueillir des impressions sous forme de « belles » images, techniquement parfaites. Ses vues de glaciers reluisants, avec des rochers à pic et ses impressionnants champs de neige, sont des événements optiques, qu'il n'est possible de rendre que si on les a vécus à la fois en tant qu'homme, qu'en tant qu'alpiniste. L'image « Approche d'orage au coucher du soleil (Mont-Blanc) », montre combien puissante est l'intervention personnelle. Voici ce que Küttel en dit : « Au moment de la prise, nous étions en route depuis 14 heures et devions encore en parcourir 4 avant d'atteindre le but. Sur le plateau neigeux et par environ -15° , nous faisons alterner la marche à ski avec l'usage des crampons. Comme le montre l'image, mes camarades ne sont préoccupés que d'eux-mêmes, dans la lutte contre la fatigue et le froid. Devant ce rideau orageux, il me *fallait* fixer un premier plan si dépourvu d'artifices, si naturel ». Il « *fallait* » semble ici tout à fait évident ! » Mais une chose apparaît encore dans l'ensemble de ces images : quiconque l'observera en détail devra, dans la majeure partie des cas, se rendre à l'évidence que, nonobstant la puissance des masses rocheuses ou la menace des glaces crevassées, l'homme en est une partie intégrante, car, comme le remarque Küttel, c'est en dernier lieu l'homme qui détermine l'échelle de ce prodigieux monde alpestre.







Eisturm am Groß-Glockner

- 1 *Tour de glace sur le Gross-Glockner*
Pillar of ice on the Gross-Glockner

Abstieg vom Grassen ins Wendenjoch

- 2 *Descente du Grassen au Wendenjoch*
Descent from Grassen to the Wendenjoch

Piz Palü vom Persgletscher

- 3 *Le Piz Palü vu du glacier du Pers*
Piz Palü from the Pers Glacier

Rosenlauigletscher und Dossenhorn

- 4 *Le glacier du Rosenlaui et le Dossenhorn*
Rosenlaui Glacier and the Dossenhorn



4

Klein- und Groß-Spannort von der Krönte

- 5 *Le Grand et le Petit Spannort vus du Krænte*
Klein- and Gross-Spannort from Krönte

Grubengletscher (Oberhasli)

- 6 *Le glacier du Gruben (Oberhasli)*
Gruben Glacier (Oberhasli)

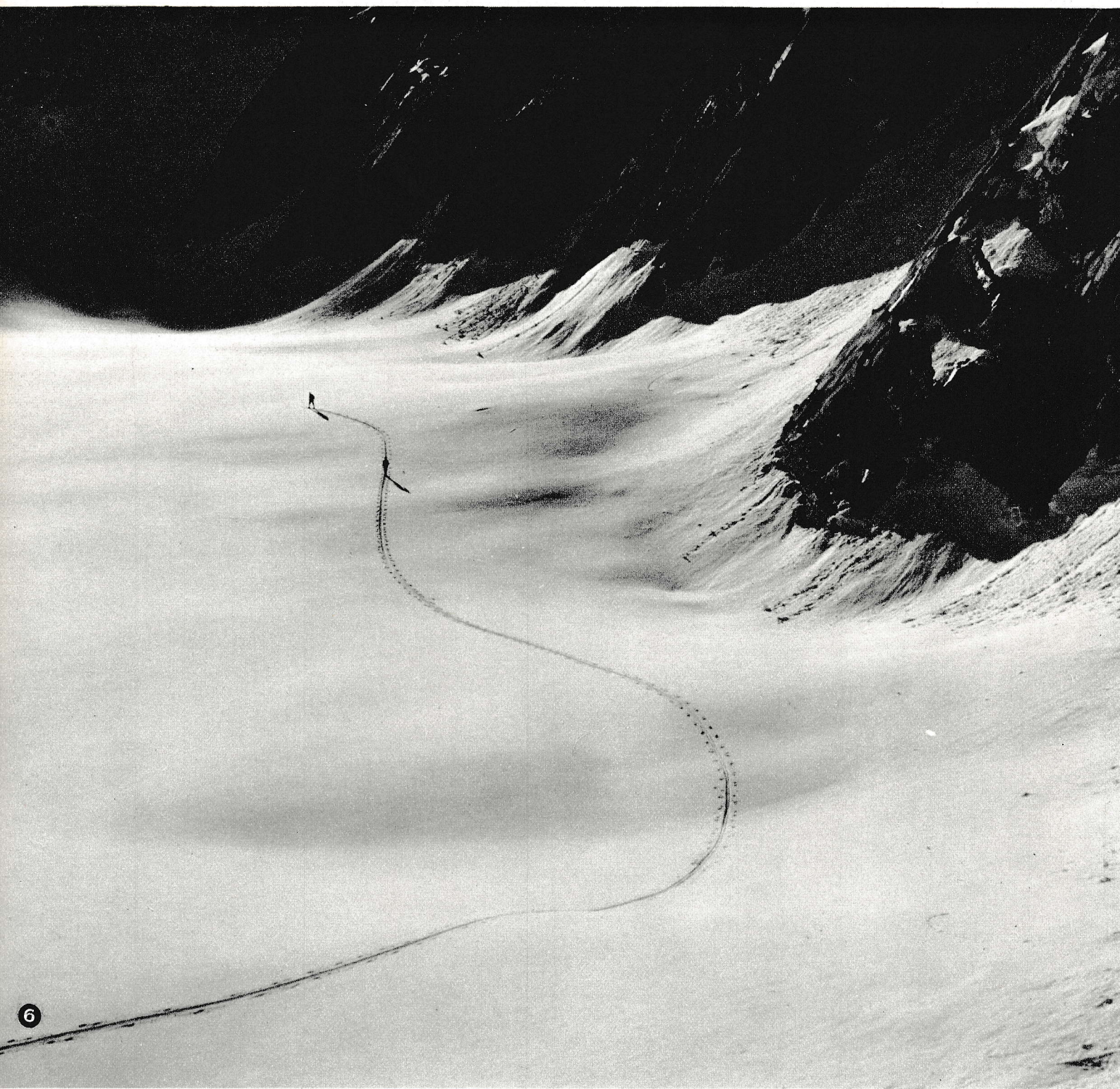
Engelhörner, Tannenspitze

- 7 *Engelhörner, le Tannenspitze*
Engelhörner, Tannenspitze

Urbachtal

- 8 *Urbachtal*
Urbachtal











Wildgerst / Le Wildgerst / Wildgerst

MAX KÜTTEL, MOUNTAIN PHOTOGRAPHER

It is perhaps not quite right to label anyone mastering the whole gamut of professional photography as a "mountain photographer", but the unusual passion for mountains of the Lucerne photographer Max Küttel justifies to a great extent the use of this expression. In his case the combination of mountaineering and photographic ability based on determination and discipline, has led to photographic results far surpassing the ordinary run of mountain photography.

To illustrate this, we are giving here a few notes made during a conversation with Max Küttel. "To be an enthusiastic nature-lover, to have a sound well-trained body and to possess complete mastery of one's camera"—he considers to be the three main essentials in mountain photography while artistic vision, powers of observation and a feeling for composition in a picture he takes for granted as the attributes of a successful photographer. Also of importance is his remark that he always uses an ultra-violet filter. It is a light yellow-green filter requiring no increase in exposure time but which answers all demands for faithfully reproduced tones and records sky, clouds and the finest details of the snow with all the form and modelling that could be desired. He always uses high-speed films for "with very few exceptions, we have to contend with lighting conditions that are too weak because our photographs are mostly taken in the morning and evening so as to capture the most interesting effects of light and shadow. Moreover, our heavy breathing and the beating of our hearts brought on by the physical exertion obliges us to use shorter exposures ($1/50$ and $1/100$ sec.)".

Another good reason for using high-speed film lies in the strong con-

trasts of rock, ice, snow and shadow. These can only be faithfully reproduced if they are given ample exposure and if this is corrected by a shorter developing time. Thus "ample exposure, short development"!

In his photographs, however, Max Küttel does not simply want to capture "pretty", technically perfect landscapes full of atmosphere. His pictures with their treacherous glittering expanses of ice, their precipitous walls of rock and their wide stretches of snow are visual experiences which the photographer can only reproduce *in this way* if they affect him deeply as a mountain experience.

The strength of the personal contribution moreover, is illustrated by the picture "Gathering Storm at Sunset, Mont Blanc". About this picture, Küttel says "when this photograph was taken we had already been fourteen hours on the way and had another four hours to go before reaching our goal. On the plateau of snow we changed our climbing irons for our skis with the temperature at about 27° below freezing point. As the picture shows, my two companions were both completely wrapped up in themselves in their struggle against fatigue and cold. Such a natural simple foreground, against the threatening storm simply *had to* be taken." The words "had to" are very understandable here!" But one more point must be made in this connection: anyone who looks carefully at these pictures will, in most cases, notice that in spite of the towering mass of rocks and the threatening crevices in the ice, man is there too whenever it is possible because, as Küttel declares, man is in some way the measure of this powerful awe-inspiring mountain country.

JACQUES DUBOIS

Seine Wurzeln in die lebendige Wirklichkeit, die ihn umgibt, ausstreckend, schöpft der Künstler die Substanz seiner Träume. Derart befruchtet, seine Eingebung verwandelt die empfangenen Eindrücke, und daraus entsteht die persönliche Schöpfung.

Der Schriftsteller, der Komponist, der Maler übertragen durch das Wort, den Ton oder die Farbe, die der Wirklichkeit entrissenen Stoffe, und fortwährend formen sie die Welt vom neuen über deren gewohntes Maß hinaus. Welcher Ausdrucksmittel sich der Künstler bedient, er bleibt immer der Verbindungsdraht, welcher versucht, zwei verschiedene Welten zu einigen: die Welt der Empfindung und die Welt der Vollkommenheit. Der Künstler ist auch das Instrument, welches aus jeder Materie Funken zu erzeugen sucht.

Ueber die Malerei wurde gesagt, sie sei die Kunst, die Natur durch persönliches Temperament wiederzugeben. Was wird man dann über die Photokunst sagen, die, einem Zyklop gleichend, sich ebenfalls der Natur nähert mit der Absicht das, Leben, die Romantik und die Poesie desselben zum Ausdruck zu bringen?

Auf den ersten Blick sollte man annehmen, daß dieses Instrument, das zwischen Mensch und Natur hineingeschoben wird, dieses mechanische Auge, welches glaubt, die Vision, die der Mensch für die Außenwelt empfindet, ersetzen zu können, nur sehr wenig Raum für den Erfindungsgeist und die Phantasie übrig lassen kann. Und doch, gerade für den Künstler, ist Phantasie die einzige Wahrheit. Der Mensch, welcher Sklave dieses mechanischen Apparates geworden ist, wird er dennoch etwas von seiner Seele in diese Bilder hineinlegen können? In einem Wort, wird es ihm gelingen, ein wenig seiner eigenen Träume in diesen kleinen Kasten hineinzuzaubern, welcher so wenig angeht, auch solche Empfindungen festzuhalten?

Hierüber geben Jacques Dubois' Photos selbst Antwort, und es ist gerade das, was mir diese Bilder besonders wertvoll macht. Eine Unmöglichkeit, etwas festzuhalten, gilt für Jacques Dubois nicht. Er zaubert alles auf seine Platte. Alles, was sonst einer Wirkung des Zufalles, des Unvorhergesehenen oder des Glückes zu verdanken ist, wird in den Maschen des unsichtbaren Netzes dieses als Traumsucher verwandelten Photographen gefangen.

Dieser weite, wolkige Himmel über der endlosen Ebene, die letzten Sonnenstrahlen über den Bäumen, die Bachränder in der ganzen Herrlichkeit des Frühlings, dieses Lämmchen, welchem das zarte Grün gelüftet, diese Pferde, welche die Liebe unter dem Himmelsdom zusammenführt, dieser marokkanische Hirte, welcher mit seinen Schäfchen die Jugend fernerer Zeitalter zu symbolisieren scheint, alle sehen aus, als ob er sie durch ein Wunder im Moment ihrer höchsten poetischen Intensität festgehalten hätte, in einem Augenblick, wo das Leben auf Ewigkeit still zu stehen scheint.

Wer Jacques Dubois kennt, findet nichts Ueberraschendes bei diesen Spitzenleistungen, welche das Werk seines Betrachtungssinnes und seiner unendlichen Geduld sind, dieser Geduld, die er als

Links: / A gauche: / Left:

Frühling

Printemps

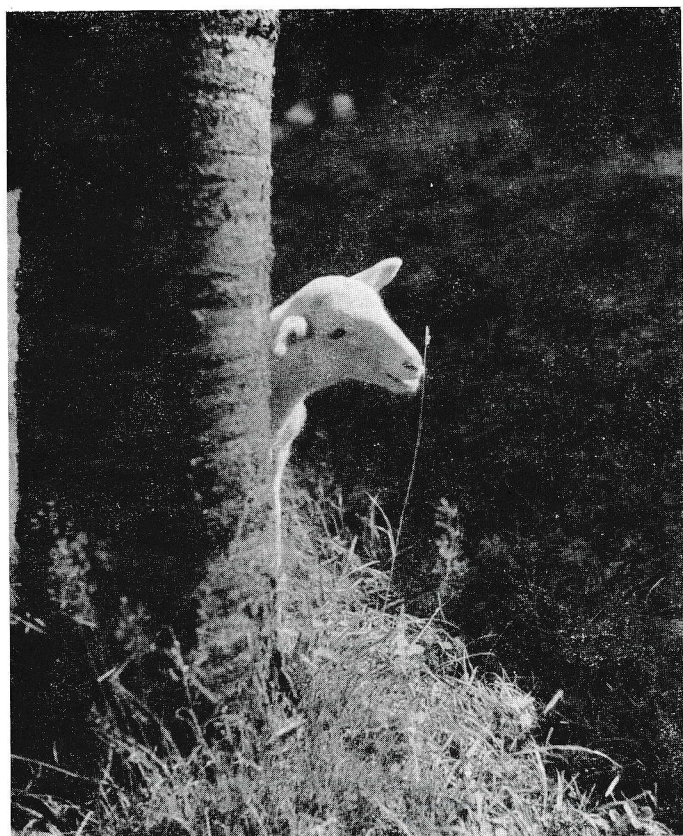
Spring

Rechts: / A droite: / Right:

Lamm

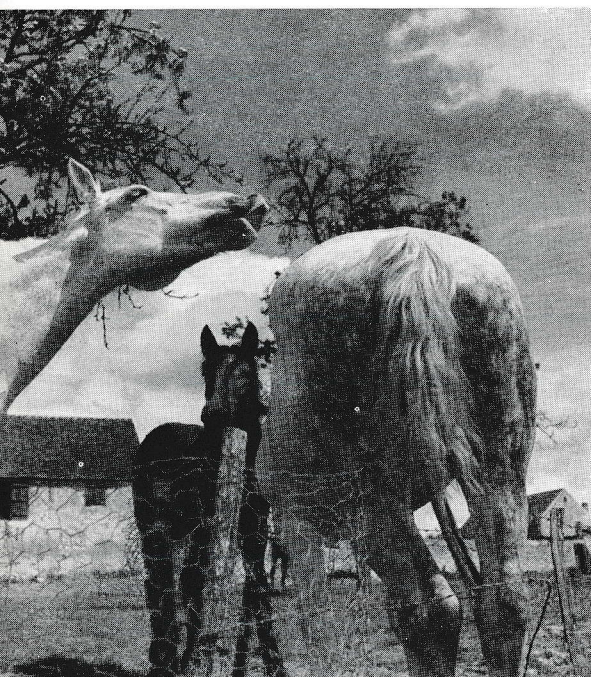
L'agneau

Lamb





Morgen / Matin / Morning



Pferde auf dem Bauernhof
Chevaux de ferme
Farm horses

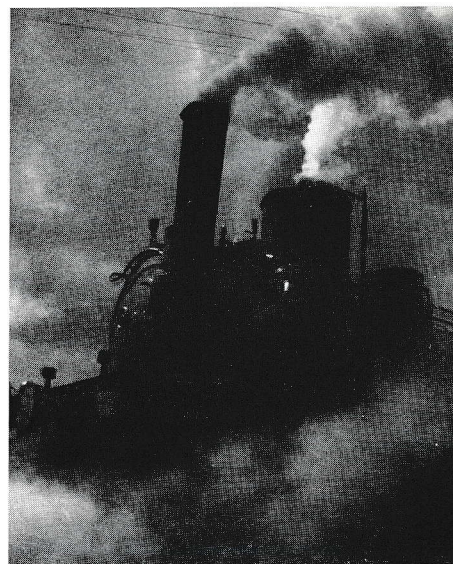


Krankes Pferd
Cheval malade
Sick Horse

die Haupteigenschaft des Photographen ansieht, wie sie auch diejenige des Anglers oder der Spinne auf ihrem Gewebe ist. Wie er selber sagt, wenn er hierüber befragt wird: «Wer weiß, was der Wind aus diesen Wolken zu machen gedenkt, wer weiß, was dieses Lamm auf der Wiese vor hat oder auch diese beiden Pferde? Dies kann sehr lang dauern, aber das Wunder könnte auch gerade geschehen im Moment, wo wir uns umdrehen.» Und er fügt hinzu: «Auch das Glück spielt seine Rolle.» Was mich betrifft, schenke ich ihm nicht viel Vertrauen. Und doch, wenn das Bild gut gelungen ist, gratuliert der Laie: «Glück haben Sie gehabt!» Natürlich. «Vielleicht bin ich gegen die Gesetze des Zufalles ebenso immun wie gegen diejenigen der Optik.» Was Jacques Dubois aber nicht erwähnt, was seine große Bescheidenheit verschweigt, ist seine tiefe und echte Liebe zur Natur, sein Sinn für das Wunderbare und für die wahre Poesie, die für kunstsinnige Menschen in jedem Dinge steckt. Poesie der einfachen Sachen, des Rauhreif's auf den Scheiben im Winter, der streifenden Wolken, der nassen Erde.

Jacques Dubois gibt zu, daß es ihm immer schwer fiel, mit einem Photoapparat umzugehen und daß er der Technik gegenüber immer feindlich eingestellt war. Dies ist auch belanglos, denn sind seine Bilder nicht der beste Beweis, daß die Technik, so vollkommen sie auch sein mag, wenig bedeutet angesichts der Eingebung des Künstlers, und daß auch die Schönheit weniger durch die volle Beherrschung eines Apparates als durch die feinfühlig persönliche Auffassung des Operateurs hervorgezaubert wird.

Jean Picart le Doux.



Abfahrt

Départ

Departure

Extending his roots into the living reality surrounding him, the artist conceives the substance of his dreams. Thus impregnated, his inspiration transforms the conceived impressions, and his personal creation is formed.

The writer, the composer, the painter, transfer by word, tone or colour the substance snatched from reality, and constantly they form the world anew beyond its usual proportions. Whichever way the artist expresses himself, he always remains the connecting cord endeavouring to unite two different worlds: the world of perception and the world of completeness. The artist is also the instrument which is always seeking to produce sparks from all matter.

It has been said about painting that it is the art of representing nature through personal temperament. What, then, will be said about the art of photography which, like a cyclops, also approaches nature with the intention of expressing its life, romance and poetry? At first sight, one should suppose that this instrument, which has been pushed between man and nature, this mechanical eye, which thinks it can replace the vision which man senses for the outer world, can only leave very little space for inventive faculties and imagination. And yet, especially for the artist, imagination is the sole truth. The person who has become a slave to this mechanical apparatus, will he nevertheless be able to put something of his soul into these pictures? In one word, will he succeed in placing by magic a little of his own dreams into this small box which seems so unsuitable for holding such feelings?

To this, Jacques Dubois' photos themselves give the reply, and it is just that makes the pictures especially valuable to me. An impossibility to hold something does not exist for Jacques Dubois. He produces by magic everything on the plates. Everything that otherwise is due to chance, the unpredicted, or luck, is caught within the meshes of the invisible net of this photographer transformed into a dream seeker.

This vast cloudy sky over the endless flatness of the land, the last sun rays over the trees, the water banks in the full splendour of spring, this lambkin longing for the soft green, these horses that love has brought together under the vast skies, this Moroccan shepherd who seems to symbolize with his lambs the youth of a distant age; they all look as if he had caught them through a miracle at the moment of their highest poetical intensity, at a moment when life seems to stand still in eternity.

Who knows Jacques Dubois finds nothing surprising in this work of art, the fruits of his sense of observation and his endless patience, patience which he looks upon as the main feature of the photographer as it is also of the angler or the spider in its web. As he himself says, when he is queried about this: "Who knows what the wind intends to make of these clouds, who knows what this lamb plans to do on this meadow, or these two horses? This can take a long time; but the miracle could just occur when we turn our backs." And he adds: "Luck also plays a part. So far as I am concerned, I do not trust to luck." However, when the picture is a good success, the layman congratulates: "You were lucky!" Of course. "Perhaps I am just as immune against the laws of chance as against those of optics." But what Jacques Dubois does not mention, what his great modesty conceals, is his deep and real love for nature, his sense for what is wonderful and for true poetry, which is found in everything by all artistic persons. Poetry of primitive things, in frost on the windows in the winter, drifting clouds, the wet earth.

Jacques Dubois admits that he always found it difficult to handle a camera and that he always felt averse towards technique. This is also unimportant, because are not his pictures the best proof that technique, as complete as it may be, means little in view of the inspiration of the artist, and also that the beauty is produced not so much by the full control over an apparatus as by the sensitive personal apprehension of the operator.

Jean Picart le Doux.

JACQUES DUBOIS



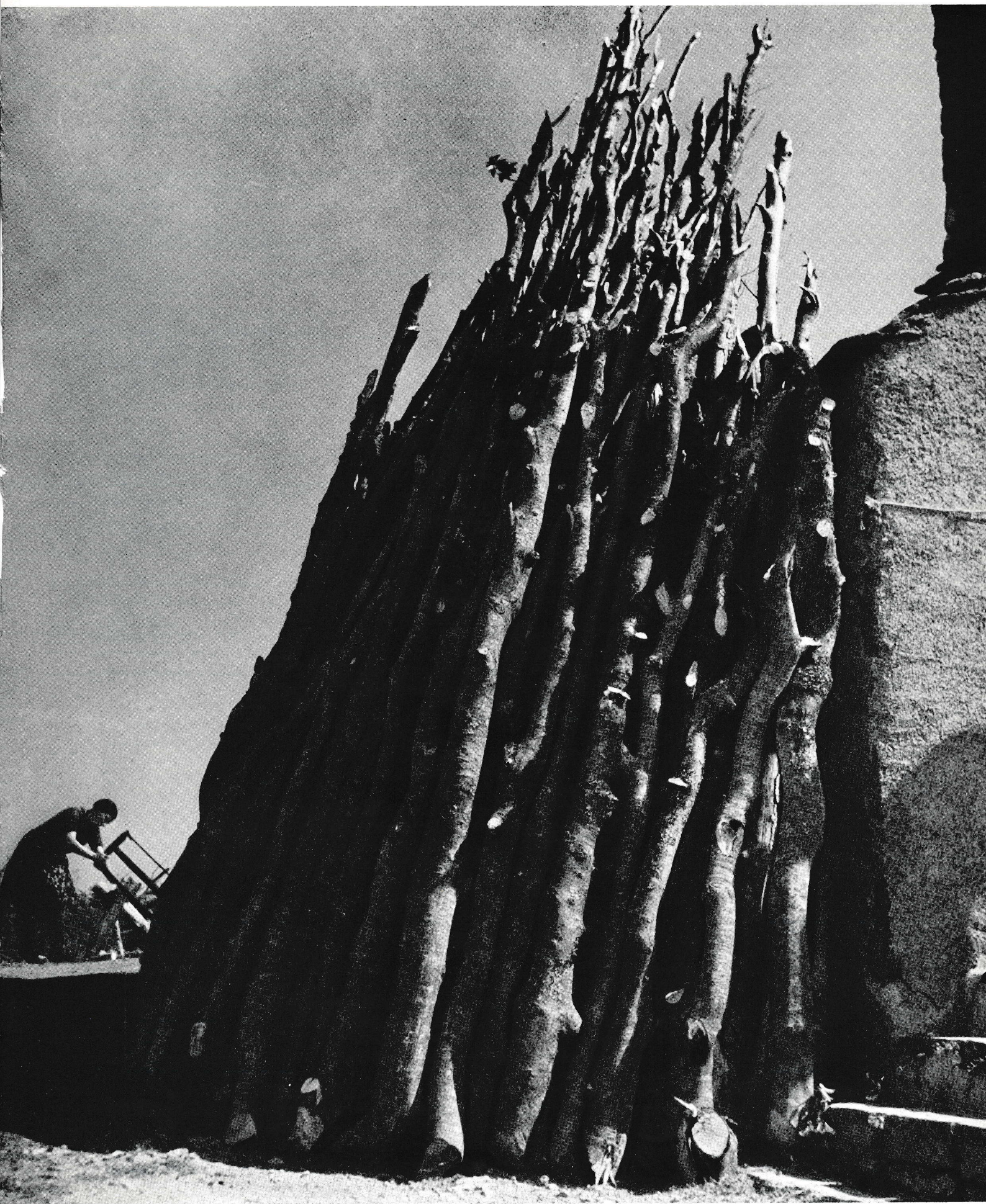
Flußufer / Bord de rivière / Bank of a river

Plongeant ses racines dans la réalité vivante qui l'entoure, l'artiste en tire la nourriture même de ses rêves. Son imagination, ainsi fécondée, transforme cette réalité et c'est ce qui constitue la création. L'écrivain, le compositeur, le peintre transposent par l'écriture, le son ou la couleur les éléments arrachés au réel et réinventent sans cesse le monde en le transcendant. Ainsi l'artiste, sous quelque forme qu'il s'exprime, est-il le fil conducteur qui tente de relier ces deux univers, celui de la sensation et celui de la perfection, et l'instrument qui, de toute chose, tente de tirer des étincelles.

On a dit de la peinture que c'était la nature vue à travers un tempérament. Que dira-t-on de la photographie qui, tel un cyclope, s'approche à son tour de la nature pour essayer, elle aussi, d'en exprimer la vie, le lyrisme, la poésie ? Il semble à première vue que cet instrument qui s'interpose entre l'homme et l'univers, que cet œil mécanique qui prétend remplacer la vision que l'homme peut avoir du monde, ne puisse laisser que bien peu de place à l'intervention, à l'imagination de ce dernier. Et l'imagination n'est-elle pas pour l'artiste la seule vérité ? Prisonnier de cette mécanique, l'homme pourra-t-il communiquer un peu de son âme propre aux images qu'elle enregistre, pourra-t-il en un mot mettre un peu de ses propres rêves dans cette petite boîte qui semble si peu faite pour les y contenir ?

Les photographies de Jacques Dubois répondent d'elles-mêmes à cette question et c'est ce qui, pour moi, leur donne tant de prix. Ce qui paraissait impossible à saisir est ici saisi, ce qui semblait ne pouvoir être fixé sans un exceptionnel concours de circonstances est fixé, tout ce qui, enfin, est d'ordinaire effet du hasard, de l'imprévu, de la chance est pris dans les mailles de l'invisible filet du photographe transformé en pêcheur de rêves. Ce grand ciel nuageux au-dessus de la plaine sans fin, ces derniers reflets du soleil sur les arbres, ces bords de rivière dans toute la tendresse du printemps, cet agneau que tente l'herbe frêle, ces chevaux que l'amour rapproche sous le vaste ciel, ce berger marocain qui semble avec ses moutons symboliser la jeunesse des premiers âges, on dirait qu'ils ont été saisis comme par miracle au moment de leur plus haut degré d'intensité poétique, dans un instant où la vie paraît suspendue pour l'éternité.

Mais pour qui connaît Jacques Dubois, rien d'étonnant dans ces réussites nées à la fois de son tempérament contemplatif et de sa longue patience, cette patience qui d'ailleurs lui paraît être la qualité essentielle du photographe comme elle est celle du pêcheur à la ligne ou de l'araignée sur sa toile. Comme il le dit lui-même quand on l'interroge à ce sujet : « Qui sait ce que le vent va faire de ces nuages, qui sait ce que fera cet agneau dans son pré, ou ces deux



Herbstarbeiten / Travaux d'automne / Autumn work

chevaux? Cela peut durer très longtemps, mais le miracle peut se produire quand on a le dos tourné.» Et il ajoute: «La chance aussi joue son rôle. En ce qui me concerne, je m'y fie moins. Et pourtant, devant une réussite, le profane vous félicite: «Vous en avez eu de la chance!» Evidemment. Peut-être les lois du hasard m'échappent-elles autant que celles de l'optique.» Mais ce qu'il ne dit pas, ce que dissimule sa constante modestie, c'est son profond et authentique amour de la nature, son goût du merveilleux, son sens de la poésie véritable, celle qui naît de toute chose pour qui sait voir et sentir. Poésie des choses simples, du givre sur les vitres, des nuages qui passent, de la terre mouillée.

Jacques Dubois avoue qu'il a eu beaucoup de mal à se servir d'un appareil photographique et qu'il a toujours été rebelle à la mécanique. Qu'importe! Ses images ne nous prouvent-ils pas que la technique, si parfaite soit-elle, est peu de chose en regard de l'intuition poétique? Et que la beauté naît moins de la totale connaissance d'un instrument que de la sensibilité de celui qui s'en sert? Initié par Parry et Tabard, Dubois promène depuis pas mal d'années un regard toujours émerveillé sur le monde et enregistre au gré de ses rêveries les images qui l'enchantent, le touchent, l'émeuvent, des images selon son cœur. Avant la guerre, il est envoyé en Tunisie par une compagnie de navigation et il en rapporte d'admirables photographies, nacrées

comme des coquillages. Plus tard, il rencontre Georges de Miré. Rencontre importante pour Jacques Dubois, car s'ouvre alors pour lui le monde merveilleux de l'art roman qui ne cessera plus de le hanter. Sur les conseils de de Miré, il entreprend de photographier toute l'église de Saint-Nectaire en Auvergne et ce sont alors quatre mois exaltants sous le voile noir.

Mais là ne s'arrêtent pas ses travaux de photographe et de poète. Partout où il se trouve, à Versailles où il vit la plus grande partie de l'année, en Auvergne, terre de son enfance, où il passe souvent de longs mois et où il se sent vraiment chez lui, dans cette rude nature qu'il aime, il prend, pour son plaisir, des photographies que parfois ses amis découvrent sur une table, dans un livre lors d'une visite chez lui, car il montre rarement ces épreuves faites pour lui seul, comme on tient un journal de ses propres pensées, et qu'une secrète pudeur lui fait jalousement conserver.

Ainsi, comme l'image apparaît peu à peu, dans la chambre noire, sur la pellicule plongée dans le révélateur, les photographies de Jacques Dubois nous révèlent-elles aussi, peu à peu, le tempérament, la sensibilité, l'âme de celui qui les a faites. Et l'essentiel n'est-il pas, encore et toujours, de découvrir l'homme au travers de l'œuvre?

Jean Picart le Doux.

R Ü C K B L I C K E I N E S P H O T O G R A P H E N

RUD. EDM. ANDERS

Es war einmal ... so fangen Märchen an. Und wie ein solches von wunderreichster Art mutet die Lichtbildkunst in ihrem Werdegang bis zum heutigen Stande an.

Diese Einleitung werden freilich am besten nur die Betagten unter uns verstehen, denn unter den Jungen sind wohl nicht viele, die, wenigstens vom Hörensagen, auch die ersten Kapitel kennen, und sich vorstellen können, daß die Menschheit einmal ohne die Photographie lebte. Immerhin stand ihr vorher für ihren Drang nach bildlichen Darstellungen die malerische Kunst zu Gebote, von den Zeichnungen in den Höhlen des Urmenschen bis zum längst überschrittenen Höhepunkt der Gegenwart.

In dieser Studie möge sich der Leser gedanklich einmal in jene Zeit zurückführen lassen, in der es als bildliche Darstellung neben dem Gemälde und den aus schwarzem Papier geschnittenen Schattenbildern nur noch die Camera obscura gab. Sie ist gänzlich in Vergessenheit verfallen, mag aber vereinzelt da oder dort noch zu finden sein. Im Prinzip war sie vielleicht als Lochkamera schon den alten Griechen bekannt. Um 1830 jedoch war einer auf den Gedanken gekommen, einen kleinen, runden, fensterlosen Pavillon zu erstellen, in dessen Kuppeldach im Zentrum an Stelle des Lochs eine Linse mit Spiegel drehbar angeordnet war. Auf einer weiß lackierten Tischplatte darunter, und von der Linse projiziert, war es dann sehr amüsant den Betrieb im Freien draußen zu erblicken. Und auf dieser lebenswürdigen optischen Spielerei beruht nun die Erfindung der ... Photographie.

Wie ging das zu? Es war der Franzose Daguerre, geb. 1789. Sein Name ist bekannt und ging ja in die Weltgeschichte ein. Er war von Beruf Dekorationsmaler. Da konnte in ihm schon sehr angelegentlich der Wunsch aufsteigen, die Bilder auf der weißen Tischplatte in bleibende und verwendbare Form zu bringen. Auch hatte ein anderer Franzose, Niepce, geb. 1765, schon Jahre zuvor die Lichtempfindlichkeit der Jodsilberverbindungen entdeckt, und daraufhin ging Daguerre ans Werk.

Er setzte eine polierte Silberplatte im Dunkeln Joddämpfen aus, wodurch sie sich mit einem zarten Belag von Jodsilber überzog. Mittels

Belichtung in einer verkleinerten Camera obscura gelang ihm schließlich ein überaus feines Bild, das im Quecksilberdampf fixiert werden konnte und in geeigneter Beleuchtung ersichtlich war. In der Dekorationsmalerei war es freilich nicht zu gebrauchen, aber eine märchenhafte, weltumspannende neue Kulturerrungenschaft hatte ihren Anfang genommen und erregte in der ganzen Zivilisation ungeheures Aufsehen. Das war um die Jahre 1845.

Unverzüglich trat nun die chemische Wissenschaft auf den Plan. An Stelle der Silberplatte lernte man eine peinlich genau gereinigte Glasplatte mit jodhaltigem Kollodium zu übergießen, sie im richtigen Moment in einer zehnprozentigen Lösung von salpetersaurem Silber zu baden und nach Belichtung in der Kamera mit Lösung von Eisenvitriol zu entwickeln. Das Fixieren, also die Auflösung des nicht reduzierten Jodsilbers, geschah mit Zyankali, und zwar noch Jahrzehnte lang, bis zur Einführung des unterschwefligsauren Natrons.

Dies Verfahren ist in der Hauptsache bis heutzutage in der Chemigraphie unentbehrlich geblieben und wird es wohl noch auf unabsehbare Zeit sein.

Eine praktische Anwendung fand nunmehr die Photographie in allen Ländern in Bezug auf Abbildung von Personen, Gegenständen und Landschaften. Die beschriebene Methode ergab Negative, deren sehr verletzliche Bildschicht durch Uebergießen mit geeignetem Lack gefestigt und die somit unbegrenzt zur Herstellung von Abdrücken dienen konnten. Hierzu wurde damals sehr feines, mit einer chlorhaltigen Eiweißschicht präpariertes Papier verwendet, das man vor Gebrauch einige Minuten auf einer Silberlösung im Dunkeln schwimmen und dann trocknen ließ. Es hatte nun die Eigenschaft, sich im Tageslicht zu bräunen bis zur völligen Schwärze. Man brauchte es also nur unter einem Negativ hinreichend lange der Belichtung auszusetzen und bekam so die brilliantesten Kopien. Vor dem Fixieren in unterschwefligsaurem Natron und gründlichem Wässern bekamen sie noch ein Bad in schwacher Goldlösung zur Verschönerung der Tönung —, das war noch bis Anfang unseres Jahrhunderts der allgemein gebräuchlich gewordene Vorgang. Dann erschienen solche Chlorsilberpapiere fertig im Handel, jedoch nur mit Gelatinebildschicht, ebenso auch das Ton-

fixierbad, das eine große Vereinfachung der Fertigstellung der Produkte erlaubte.

In diesem Stadium der Photographie waren noch enorm lichtstarke Objektive und Glashäuser erforderlich, und Belichtungen bei Porträtaufnahmen bis zu 50 Sekunden notwendig. Findige Köpfe, die zu jener Zeit all diesen Dingen auf die Spur gekommen waren, konnten sich nun als Zauberkünstler aufspielen, Reichtümer ansammeln und eine interessante Gilde bilden. Sie hüteten aber ihr Wissen strengstens als Geheimnis.

Zerbrechlichkeit der Glasplatten wirkten noch außerordentlich störend. Dieser Umstand aber führte zunächst zur Erfindung der Zelloidfolie als Bildträger und in der Folge und im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Handkamera auch zum Rollfilm.

Die Ausführungen in dieser Studie dürften den etwas seltsamen Titel erklärlich machen. Und wie der Verfasser vor über 60 Jahren für damals lebensgefährliche Aufnahmen in Konstantinopel sich eine Handkamera für Platten 13:18 cm erst ersinnen und dann selber konstruieren mußte, soll in einem folgenden Heft geschildert werden.



1



2



3

Andere Intelligente jedoch, die als Gehilfen im Atelier doch dazu gelangen und sich eine primitive Ausrüstung verschaffen konnten, begannen, das neue Wunder volkstümlich zu machen. Im Umherziehen etablierten sie sich jeweils einige Wochen in einem Gasthof größerer Ortschaften, richteten sich da eine behelfsmäßige Dunkelkammer ein und praktizierten drauflos in Gärten und Höfen.

Immerhin waren besondere Aufnahmen außerhalb des Ateliers eben doch mit allerhand Schwierigkeiten verbunden, erforderten zuweilen komplizierte Ausrüstung, unter Umständen sogar ein spezielles Dunkelzelt, und waren im Hochgebirge überhaupt unmöglich. Denn die Kollodiumschicht der Platten durfte ja nicht vorzeitig trocken werden, am wenigsten gefrieren!

Da gelang dem englischen Arzt Maddox um 1885 die Erfindung der Trockenplatte, und zwar auf Grund von Gelatine und Bromsilber an Stelle von Jodkollodium. Zufolge der damit erzielten und vervielfachten Lichtempfindlichkeit setzte von hier ab in allen Bereichen der Photographie eine stürmische Entwicklung ein. Ihrer Anwendung waren, besonders auf Forschungsreisen, fast keine Grenzen mehr gezogen, zumal in warmen Ländern und Tropen. Nur das Gewicht und die

Wie im Hauptteil dieser Studie schon erwähnt, konnten nach Erfindung des Jodsilber-Verfahrens die Aufnahmeplatten auf einfache Art und nach Bedarf präpariert werden und ergaben kopierfähige Negative. Die Abbildungen 1 bis 4 zeigen Produkte aus der Zeit ab 1850 auf mit Chlorsilber präpariertem Papier. Erstaunlich ist an den Originalen die feine, in Goldbädern erzielte Tönung, und ein wenig rührend auch, wie die Leute von damals auf bildhaftes Äußere, der Photograph auf Pose, Beiwerk und Hintergründe bedacht waren.

Fast gleichzeitig mit dieser Epoche wurde auch ein Aufnahmeverfahren gefunden, das entfernt auf der Daguerrotypie basierte, und das in rückständigen Ländern auf Jahrmärkten sogar heute noch praktiziert wird. Die Aufnahme geschieht hier ebenfalls nach Jodsilbersystem, aber auf schwarzlackierten Metallplättchen. Sie ergeben ein einmaliges silbernes und klares Bild, wie 5 und 6 einigermaßen anschaulich macht.

Bei diesen beiden Verfahren blieb es bis um die achtziger Jahre. Von da an suchten Lichtbildner von höherem Geschmack ihren Produkten eine mehr künstlerische Note zu geben und vor allem an Stelle der Posierung mehr das Leben sprechen zu lassen. Die Abbildungen 7 und 8 vermitteln zwei anmutige Proben aus jener Zeit.

COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF D'UN PHOTOGRAPHE

— Il était une fois —

...Ainsi commencent les contes. Et pareillement à un conte nous apparaît aujourd'hui, entouré de merveilleux, le chemin parcouru par l'art photographique de ses débuts à son épanouissement actuel. Cette introduction ne sera certainement comprise que des plus âgés d'entre nous, car peu nombreux sont certainement les jeunes qui, ne serait-ce que par ouï-dire, connaissent les débuts de la photographie et peuvent se représenter que l'humanité vivait une fois sans elle. Elle disposait par contre de la peinture pour satisfaire son besoin de s'ex-

constaté la sensibilité à la lumière des composés iodés de l'argent; Daguerre se mit à l'ouvrage.

Dans l'obscurité, il soumit une plaque d'argent polie à l'action de vapeurs d'iode, la recouvrant ainsi d'une mince couche de iodure d'argent. L'ayant exposée dans une « camera obscura » de format réduit, il parvint à obtenir finalement une image très fine, susceptible d'être fixée par des vapeurs de mercure et qui, sous certaines conditions d'éclairage, devenait très apparente. Cette découverte n'était bien entendu d'aucune utilité au décorateur, mais la culture avait fait



4



5



6

primer par l'image, de dessins des cavernes de l'homme primitif à la perfection du présent.

Que le lecteur de cette étude veuille se reporter par la pensée à l'époque où, à côté de la peinture, comme moyen d'expression graphique, et des découpages de silhouettes, il n'y avait que la « camera obscura ». Celle-ci est complètement tombée dans l'oubli, il se peut toutefois qu'on en trouve encore par-ci par-là. Il se peut que les Grecs l'aient déjà connue sous la forme du sténopée. Or, en 1830, il vint à l'esprit de quelqu'un de construire un petit pavillon rond et sans fenêtres, au centre du toit en forme de coupole duquel tournait une lentille avec un miroir. De la sorte, tout ce qui se passait alentour pouvait être projeté par la lentille de façon très amusante sur une table à la surface laquée blanche, placée dessous. Et voilà le plaisant petit jeu d'optique d'où sortit l'invention... de la photographie.

Comment cela s'est-il passé ? Ce fut l'œuvre du Français Daguerre, né en 1789. Son nom est connu, il appartient à l'histoire. Sa profession : peintre-décorateur. De là certainement le désir de conserver sous une forme ou une autre les images apparaissant sur le plateau blanc de la table. Bien auparavant, un autre Français, Niepce, né en 1765, avait

une nouvelle acquisition, d'une importance universelle et qui fit bientôt sensation dans tout le monde civilisé. Ceci se passait en 1845.

La chimie se mit immédiatement de la partie. Au lieu de partir d'une plaque d'argent, on apprit à se servir d'une plaque de verre minutieusement nettoyée et recouverte d'une couche de collodion auquel était incorporé de l'iode, que l'on immergeait, le moment venu, dans une solution à 10% de nitrite d'argent et qui, après exposition dans la chambre noire, était développée dans une solution de sulfate de fer. On fixait l'image, c'est-à-dire débarrassait la plaque du iodure d'argent non réduit, au moyen de cyanure de potassium, et cela durant des décades, jusqu'à l'apparition de l'hyposulfite de soude.

Ce procédé est principalement utilisé jusqu'à ce jour en chimigraphie et le sera certainement encore pour une durée indéterminée.

Dès lors, la photographie trouva son application pratique dans le monde entier dans l'exécution de portraits, la reproduction d'objets et le paysage. La méthode décrite fournit des négatifs dont la surface très vulnérable pouvait être fixée avec une laque appropriée et servir ainsi à la confection d'innombrables copies. A l'époque, on utilisait à cet effet un papier très fin, recouvert d'une couche d'albumine con-

tenant de l'iode, que l'on trempait et laissait nager avant l'emploi et durant quelques minutes, dans une solution argentine maintenue dans l'obscurité. Ce papier avait la propriété de brunir à la lumière du jour, jusqu'à devenir tout à fait noir. Il suffirait donc de l'exposer suffisamment longtemps sous un négatif pour obtenir de brillantes copies. Avant fixage à l'hyposulfite de soude et lavage soigné, on les passait dans une faible solution d'un sel d'or dans le but d'en améliorer le ton — n'opérait-on pas ainsi jusqu'au début de notre siècle. Puis apparurent des papiers au chlorure d'argent tout préparés, présentant toutefois une couche de gélatine, de même que le virage-fixage, simplifiant énormément le travail.

La photographie nécessitait alors encore des objectifs très lumineux et des verrières, et la prise de portrait exigeait des poses jusqu'à

progrès considérables à tout ce qui touchait à la photographie. L'emploi de ces plaques était sans limites, principalement pour des explorations et tout particulièrement dans les pays chauds et sous les tropiques. Seuls le poids et la fragilité des plaques de verre, étaient encore très gênants. Cet inconvénient conduisit à l'invention de la feuille de cellulose comme support et plus tard, en même temps qu'apparaissait l'appareil portatif léger, à la fabrication du film en bobine.

Ce qui vient d'être dit semble justifier le titre un peu bizarre de cette étude. Dans un prochain fascicule, l'auteur expliquera comment il y a plus de 60 ans de cela; il dut imaginer et faire construire un appareil 13×18 transportable pour effectuer à Constantinople des prises de vues qui, à l'époque, étaient considérées comme dangereuses pour la vie de l'opérateur.



7



8

50 secondes. Des esprits inventifs qui s'étaient attelés à ces problèmes, purent se faire passer pour des sorciers, amasser des fortunes et constituer une gilde intéressante. Mais ils gardaient jalousement le secret de leurs découvertes.

D'autres intelligences, toutefois, que leur situation d'assistants dans des ateliers mettait à même de se procurer un matériel primitif, commencèrent à rendre la nouvelle merveille populaire. Voyageant par le monde, ils s'installaient pour quelques semaines dans des auberges de localités plus importantes, s'y arrangeaient une chambre noire de fortune et photographiaient à tort et à travers dans les cours et les jardins. Certaines prises de vues à l'extérieur étaient encore empreintes de toutes sortes de difficultés, nécessitaient un matériel compliqué, parfois même l'érection d'une tente servant de chambre noire, la photographie en haute montagne étant impossible. Les plaques au collodion ne devaient en effet pas sécher prématurément et encore moins geler.

C'est alors que le médecin anglais Madox réussit à fabriquer les premières plaques sèches, utilisant pour cela la gélatine et le bromure d'argent en lieu et place du collodion humide. La sensibilité plusieurs fois accrue, résultant de ce nouveau procédé, fit rapidement faire des

L'invention du procédé au iodure d'argent permit, comme il a été dit plus haut, de préparer d'une manière simple au fur et à mesure des besoins, des plaques donnant des négatifs copiables. Les figures 1 à 4 montrent des produits de l'époque débutant en 1850, obtenus sur du papier préparé en chlorure d'argent. Les originaux présentent des teintes d'une finesse étonnante, obtenues par le traitement à l'or, et il est d'autre part touchant d'observer combien les gens attachaient alors d'importance à l'extérieur et le photographe à la pose, à l'entourage et aux fonds.

A peu près à la même époque fut inventé un procédé de prise de vue étranger au Daguerrotype et que l'on rencontre encore dans les foires de pays à civilisation retardée. La prise se fait aussi selon un procédé au iodure d'argent, mais sur de petites plaques métalliques recouvertes d'une couche de laque noire. On obtient ainsi une image argentine unique et claire, comme le montrent aussi bien que possible les figures 5 et 6.

Ces deux procédés subsistèrent jusqu'en 1880 environ. Plus tard, les photographes témoignant de goûts artistiques plus développés, tentèrent de mettre une note d'art dans leurs travaux, avant tout de remplacer la pose par quelque chose de plus vivant. Les figures 7 et 8 montrent deux charmants essais de cette époque.

RETROSPECTION OF A PHOTOGRAPHER

... once upon a time ... that is how fairy-tales begin. And as such, of the most wonderful kind, photography appears to us in its development to its present-day stage.

This preamble, of course, can be understood best only by the older ones amongst us, for there are not many young people who, even from hearsay, know also the first chapters and can imagine that once upon a time mankind lived without photography. It is true that in those days, in his desire to represent things in picture, man always could resort to painting, from the drawings in the caves of the first of mankind, until the long overstepped height of the present.

In this respect, may the reader let his thoughts wander back to the time when, apart from the painting and the silhouettes cut from black paper, there was only the "camera obscura" which is by now completely forgotten, although occasionally you might still find one. In principle, it might have been known to the old Greeks as a "hole" camera. About 1830, however, someone had the idea to build a small round window-less pavilion in the dome-shaped roof of which in the centre, instead of the hole a lens with mirror was rotatably fixed. On a white lacquered table underneath, and projected by the lens, what was happening all round outside could be seen in a very amusing manner. And upon this charming optical play-thing is based the discovery of ... photography.

How did this come about? It was the Frenchman Daguerre, born in 1789. His name is known and went down in history. By profession he was a decorating painter. So it was quite feasible for him to want to get the pictures on to the white table in a staying and usable form. Also another Frenchman, Niepse, born in 1765, had discovered years before the light sensitiveness of the silver iodine composition, and on this Daguerre went to work.

He exposed in the dark a polished silver plate to iodine vapours, whereupon it became coated with a thin layer of silver iodine. By means of exposure in a "camera obscura" reduced in size, he eventually obtained a very good picture that could be fixed in the mercuric vapour, and could be seen in a suitable light. It was, of course, of no use in the decorating business, however a fabulous world-wide new cultural discovery had started and, caused a tremendous sensation in the whole civilized world. That was about 1845.

Now chemical science appeared on the scene. Instead of the silver plate one learned to pour iodiferous collodium upon a scrupulously clean glass plate, to bathe it at the right moment in a ten per cent solution of nitric silver, and after exposure in the camera, to develop it with a solution of iron vitriol. The fixing, i. e. the dissolving of the non-reduced silver iodine was effected with cyanide of potassium; and this was done for decades, until sodium hyposulphite was used. This process has remained, on the whole, indispensable in chemiography until the present day, and will probably be so for an indefinite time.

Photography was now put to a practical use in all countries with respect to portraying people, articles, and landscapes.

The described method produced negatives the very delicate picture-layer of which was fixed by pouring over it a suitable lacquer, so that they could be used indefinitely for making prints. At that time very fine paper was used for this, prepared with a layer of chloroid albumen, and which—before use—was placed for some minutes in a silver solution in the dark and then allowed to dry. It had however the peculiarity of turning brown in daylight until it was quite black. Therefore, it was only necessary to expose it under a negative for a sufficient length of time to obtain the most brilliant copies. Before fixing in

sodium hyposulphite and thorough watering, they were put in a bath of weak solution of gold for improving the colour—that was the general procedure until the beginning of our century. Then such chloroid silver paper appeared ready-made on the market, but now with a gelatine picture-layer, also the toning-fixing bath which greatly simplified the finishing of the products.

At this stage of photography extremely light intensive objectives and glass houses were necessary, and exposures up to 50 seconds were necessary for portrait photographs. Some clever people who knew about all these things at that time, could now appear as magicians, accumulate riches, and form an interesting guild. They kept their knowledge, however, strictly secret.

Other intelligent people, however, who also had gained knowledge from assisting in such studios, and could get a primitive equipment, began to make known the new wonder. They travelled about, always staying for a couple of weeks in the inns of larger villages and towns, made a make-shift dark-room, and started to work in gardens and houses.

Of course, photographing outside the studio always involved certain difficulties, made necessary at times complicated equipments, sometimes even a special "dark-tent", and was quite impossible in high mountains for the reason that the collodion layer of the plates must not dry too soon, and must never freeze!

Then in 1885 the English doctor Maddox discovered the dry plate, by using gelatine and bromide of silver instead of collodion of iodine. In view of the light sensitiveness obtained therewith, and multiplied, from that time on a tumultuous development in all fields of photography set in. There were practically no limits any more to its use, especially on expeditions, and more so in warm countries and the tropics. Only the weight and the fragility of the glass plates were still a very disturbing factor. This circumstance however led first to the discovery of the celluloid foil as the picture carrier, and consequently and in connection with the beginning of the hand camera, also to the roll film.

These explanations will make the somewhat strange title understandable. And how the author, more than 60 years ago, had to invent and construct himself a hand-camera for 13×18 plates for taking photographs in Constantinople, under danger of his life—that will be told in a later issue.

As already mentioned, after the discovery of the iodine-silver process, the photographing plates could be prepared simply and in accordance with the requirements, and produced negatives that could be copied. Figs. 1 to 4 show products from the time after 1850 on paper prepared with chloroid silver. The astonishing thing about the originals is the fine colour (shade obtained in gold baths, and it is also a little bit touching how in those days the people laid such stress on a picturesque exterior, and the photographer on pose, surroundings, and background.)

Almost simultaneously with this epoch a process of photography was discovered that was distantly based on the Daguerro type, and which is still in use at fairs in backward countries to this very day. Also here the photograph is made according to the iodine silver system, but on little black lacquered metal plates. They produce one single silver and clear picture, as is shown rather clearly in 5 and 6.

These two processes were used until about the 'eighties. From that time on photographers of better taste tried to give their pictures a more artistic touch, and especially instead of the posing tried to make more life-like pictures. Figs. 7 and 8 show two charming specimens of that time.

DIE GEBIRGSPHOTOGRAPHIE IN IHREN ANFÄNGEN IN DER SCHWEIZ

LES PREMIERS JOURS DE LA PHOTOGRAPHIE EN MONTAGNE EN SUISSE

THE EARLY DAYS OF MOUNTAIN PHOTOGRAPHY IN SWITZERLAND

F. KÜNDIG

Die Kleinbildphotographie hat sich heute bei den Bergsteigern restlos durchgesetzt. Die Handlichkeit, rasche Bereitschaft und besonders die enorme Gewichtsverminderung hat die schweren und unhandlichen Apparate verdrängt. Es dürfte darum interessant sein, einen kurzen Rückblick in die Zeit der Anfänge der Gebirgsphotographie zu tun.

Im Band IV des Jahrbuches des Schweizerischen Alpenclubs publizierte Julius Beck einen anschaulichen Aufsatz über das Thema «Das Photographieren im Hochgebirge», der uns allerlei Aufschluß gibt. Wir lesen da, wie Beck arbeitete.

Seine Ausrüstung bestand aus einer «Reisekamera» im Format 13:18 cm von der Firma Koch in Paris. Er benutzte ein Objektiv von 18 cm Brennweite aus den Werkstätten der Firma Lerebours & Secretan in Paris und ein weiteres «Glas» von 30 cm Brennweite. Leider erwähnt er nichts über die Lichtstärke.

Der Apparat kostete für damals die große Summe von Fr. 300.—. Zu seiner Ausrüstung gehörten ferner ein massives, zweiteiliges Stativ, dann sechs Kistchen mit je sechs Platten in Kartonkassetten und als Reserve weitere 36 Kartonchassis in Kistchen, alles in einem speziell zu diesem Zwecke angefertigten Tornister. Die ganze Ausrüstung wog 28 Pfund! Beck verarbeitete die Tannintrockenplatten der Firma Puech in Paris, er entwickelte selbst nicht.

Hören wir, was er über seine Arbeitsweise anlässlich einer Wetterhornbesteigung erzählt:

Für vier Aufnahmen benötigte er 45 Minuten; leider sind die Aufnahmen «vorbeigelungen». Er traf auf dem Gipfel die denkbar günstigsten Verhältnisse an: Temperatur, Aussicht und sonstige Beschaffenheit des Himmels und der Erde ließen nichts zu wünschen übrig. Er exponierte statt zwei Sekunden, Abblendung 2 mm, leider vier Sekunden lang, dabei sank aber das schwere Stativ mit der starken Belastung im tiefen Schnee immer tiefer ein, so daß sich die Konturen drei bis viermal abzeichneten! Als er den Deckel bei einer Aufnahme vom Objektiv abheben wollte und sich an exponierter Stelle zu weit nach vorne bog, wäre er beinahe mit der ganzen Apparatur abgestürzt!

Weiter unten beim Gleckstein exponierte er weitere acht Platten, aber nur drei Stück «erwiesen sich einigermaßen als interessant». Bessern Erfolg hatte er aber im gleichen Sommer auf seiner Tour auf den Monte Rosa.

Aujourd'hui, chez tous les alpinistes, l'appareil de petit format s'est imposé. Sa maniabilité, la rapidité de son usage et surtout l'importante diminution de poids l'ont fait préférer aux appareils lourds et peu maniables. Il serait donc intéressant de jeter un rapide coup d'œil sur les débuts de la photographie en montagne.

Dans le volume IV de l'annuaire du Club alpin suisse, Julius Beck a publié sous le titre «La photographie dans les Alpes», un article qui nous révèle une quantité de choses intéressantes. Nous y apprenons ses méthodes de travail.

Son équipement comprenait un «appareil de tourisme» du format 13×18 cm. de la maison Koch à Paris. Il se servait d'un objectif de 18 cm. de focale des ateliers de la maison Lerebours & Secretan à Paris et d'un «verre» supplémentaire de 30 cm. de focale. Malheureusement il ne dit rien à propos de la qualité lumineuse.

L'appareil coûtait 300 francs, somme considérable à cette époque. Son équipement comprenait également un énorme pied en deux parties, six caissettes contenant chacune six plaques dans leurs adaptateurs en carton et comme réserve 36 châssis supplémentaires en carton dans des caissettes, le tout porté dans un sac spécialement conçu à cet effet. Cet équipement pesait 28 livres! Il se servait de plaques sèches au tannin de la maison Puech de Paris; il ne les développait pas lui-même. Lisons maintenant ce que Beck dit au sujet de ses méthodes de travail à l'occasion d'une ascension du Wetterhorn:

Il lui fallut 45 minutes pour prendre 4 photos qui malheureusement n'ont pas réussi. Au sommet, il rencontra les conditions les plus favorables qu'on puisse imaginer: température, vue et autres conditions atmosphériques ne laissaient rien à désirer. Au lieu d'une durée de pose de 2 secondes, diaphragme 2 mm., il employa malheureusement un temps de pose de 4 secondes, et pendant ce temps, le lourd pied avec sa grande charge s'enfonça de plus en plus dans la neige profonde, de sorte que l'image se trouva dessinée trois ou quatre fois sur la plaque! Une fois, dans un endroit périlleux, lorsqu'il voulut ôter le couvercle de l'objectif, il se pencha trop en avant et faillit culbuter avec tout l'appareil!

Plus bas vers le Gleckstein, il exposa encore huit plaques, mais il n'y eut que trois qui «se révélèrent quelque peu intéressantes». Ce même été lors de son excursion au Mont-

The miniature camera has now superseded all others in the favour of the mountaineer. Its handiness, the speed with which it can be prepared for action and particularly the enormous reduction in weight have ousted the awkward, heavier models. It would be interesting therefore to take a quick look at the early days of mountain photography.

In Vol. IV of the Swiss Alpine Club's Year Book, Julius Beck wrote an article entitled "Photography in the Alps" which is a veritable mine of information. We may read there among other things how Beck worked.

His equipment consisted of a 13×18 cm. "tourist's camera" made by the firm Koch in Paris. He used a lens with a focal length of 18 cm. from the workshops of the Paris firm Lerebours & Secretan and an additional lens with a focal length of 30 cm. Unfortunately he mentions nothing of the luminosity of these lenses. His camera cost 300 francs, a very large sum in those days. His equipment also included a huge stand in two parts, six small cases each containing six plates in cardboard adapters and, as a reserve, a further 36 cardboard plate-holders also in small cases. All this equipment was carried in a knapsack specially designed for the purpose and weighed 28 pounds. He used dry tannic acid plates made by the firm Puech in Paris; he did not do his own developing.

And now let us read what Beck has to say about his methods of work while climbing the Wetterhorn. It took him 45 minutes to take 4 photographs, and these unfortunately did not come out. On the summit he was favoured with the best possible conditions imaginable; temperature, visibility and every other conceivable condition of the earth and sky left nothing whatsoever to be desired. However, instead of giving two seconds' exposure with the aperture set at 2 mm., he unfortunately gave four seconds. At the same time the large stand with its heavy load sank deeper and deeper into the snow so that all the outlines were blurred and appeared three or four times over! Once when taking the cover off the lens while he was taking a photograph in a particularly dangerous spot he leant too far forward and nearly went crashing down the mountain-side with the whole of his equipment!

Then again down near the Gleckstein he exposed another 8 plates, but only three of these "turned out to be at all interesting". He had more success however later the same

Er exponierte 17 Platten «und keine einzige erwies sich als ganz wertlos».

Sicherlich für die damalige Zeit ein sehr gutes Resultat! Er kannte weder Belichtungsmesser noch Belichtungstabellen, besaß auch keine Filter oder sonstige Zubehör, die uns heute in so reicher Auswahl zur Verfügung stehen.

Welche gewaltige Arbeit Beck im Gebirge leistete, kann man daran ermessen, wenn wir lesen, daß er im Jahre 1882 der Sektion Bern eine Sammlung Bergbilder von total 1012 Stück schenkte. Eine Platte kostete damals ca. Fr. 1.50.

Im Band 26 vom Jahre 1890 berichtet im Jahrbuch ein Emil Huber von Zürich ebenfalls über seine Erfahrungen als Gebirgsphotograph, wohlverstanden als Amateur, wie Beck übrigens auch. Huber scheint schon allerlei Kniffe gekannt zu haben. Er verkleinerte seine Ausrüstung, arbeitete aber auch mit einer 13:18-cm-Kamera, dagegen verzichtete er auf die Mitnahme eines Stativs. Er stellte den Apparat auf Felsvorsprünge, und Steinmannli und der Pickel mit einer speziellen Haltevorrichtung für den Apparat ersetzten ihm das Stativ. Sein Apparat stammte von der Firma Rauser in Genf, und die Optik war ein Aplanat der Firma Suter in Basel Typ B III von 25 cm Brennweite. Die Hinterlinse war abschraubbar, und die Vorderlinse allein gab die Brennweite von 50 cm. Damit konnte er die fernsten Berge heranziehen. Er arbeitete meistens auch mit der Blende 2 mm und exponierte 1,5 bis 2,5 Sekunden. Seine Ausrüstung wog, allerdings mit nur 12 Platten, 14 Pfund. Die Platten waren von der Firma Lumière. Auf seinen Bergfahrten in British-Columbia verwendete er bereits «Platten» aus Zelluloid der Firma John Carbutt in Philadelphia, verminderte damit sein Gewicht ganz bedeutend!

Betrachten wir diese alten Bergbilder, die heute noch zum Teil sehr gut erhalten sind, trotzdem sie auf Tageslichtpapier kopiert sind, so fällt uns vor allem die saubere Technik auf. Als bildmäßig kann man sie allerdings nicht bezeichnen, denn die Photographen suchten so viel wie möglich auf ihre Platten zu erhaschen. Staffage fehlt, und wo sie doch zu finden ist, wirkt sie starr und leblos, durch die lange Expositionszeit bedingt.

Als Vorbild sahen sie die handgezeichneten und kolorierten Panoramen, wie sie von vielen Bergsteigern damals auf den Touren in den Skizzenbüchern festgehalten wurden. Bekannt ist ja die große Sammlung von Gottlieb Studer, die von der Sektion Bern immer noch sorgfältig gehütet wird.

Solchen eiferten auch die Bergphotographen nach, ich fand photographische Panoramen von 60 und 80 cm Länge.

Die Auswahl von lichtempfindlichen Papieren war sehr gering, das Tageslichtpapier wurde allgemein verwendet, hie und da fin-

Rose, il obtint de meilleurs résultats. Il exposa 17 plaques «et pas une seule ne s'avéra tout à fait dénuée de valeur». Sans aucun doute, à cette époque, un excellent résultat! Il ne connaissait ni posemètre ni tabelles, ne possédait ni écran ni aucun de ces accessoires qui de nos jours sont à notre disposition en si grand nombre.

On peut se faire une idée du travail énorme que Beck accomplit en montagne, en lisant qu'en 1882 il fit cadeau à la Section de Berne d'une collection de 1012 plaques. A ce moment, là les plaques coûtaient environ 1 franc 50 la pièce.

En 1860, dans le volume 26 de l'annuaire, un nommé Emil Huber nous raconte également ses expériences de photographe en montagne, bien entendu, en tant qu'amateur, de même d'ailleurs que Beck. Huber paraît avoir connu toute sorte de trucs. Il diminua l'importance de son équipement, mais travailla lui aussi avec un appareil 13×18 cm.; par contre, il se passait de pied. Pour le remplacer, il posait son appareil sur des saillies de rocher ou sur des monts-joie, et même il se servait du piolet muni d'un appareil spécial pour tenir l'appareil photographique. Celui-ci provenait de la maison Rauser de Genève et l'objectif était un aplanat de la maison Suter de Bâle, type B III de 25 cm. de focale. La lentille postérieure était amovible et la lentille antérieure employée seule donnait une focale de 50 cm. Avec cette dernière, il pouvait rapprocher les montagnes les plus éloignées. La plupart du temps, il se servait d'un diaphragme de 2 mm. et utilisait un temps de pose de 1½ jusqu'à 2½ secondes. Le poids total de l'équipement avec, il faut l'avouer, seulement 12 plaques était de 14 livres. Les plaques provenaient de la maison Lumière. Pendant ses voyages dans les montagnes de la Colombie britannique, il se servait déjà de «plaques» en celluloid de la maison John Carbutt de Philadelphie et ainsi diminua le poids d'une façon considérable!

Quand nous regardons ces anciennes photos de montagne, qui sont en général encore bien conservées, quoiqu'elles soient reproduites sur papier au jour, ce qui nous fait impression avant tout, c'est la saine qualité de la technique. Du point de vue pictural, il n'y a absolument rien de remarquable, car, à cette époque, les photographes cherchaient à attraper le plus de détails possible sur leurs plaques. De figures, il n'y en avait point, et même là où on en trouve, elles ont l'air raide et sans vie à cause de la longueur du temps de pose. Comme modèle, ils s'imposaient les panoramas dessinés et coloriés à la main, semblables à ceux que faisaient nombre d'alpinistes de l'époque dans leurs albums, lors de leurs excursions en montagne. On connaît bien la grande collection de Gottlieb Studer qui est encore soigneusement conservée par la section de Berne. Voilà le but que poursuivaient les photographes en montagne; j'ai trouvé des

summer on his tour of the Monte Rosa. He exposed 17 plates and "not a single one proved to be entirely worthless". Not a bad result for those days!

He knew of no such thing as exposure meters or tables, nor did he possess any filter or any of those other accessories which are now available in such great quantities.

Some idea of the enormous amount of work done by Beck in the mountains may be gathered when we read, for example, that in 1882 he presented the Berne Section with a collection of 1012 mountain photographs. One plate in those days cost about 1.50 franc. In Vol. 26 of the Year Book for 1890, a certain Emil Huber likewise gives an account of his experiences as a mountain photographer; he was an amateur like Beck. Huber appears to have known all sorts of tricks. He reduced the size of his equipment, although he too worked with a 13×18 cm. camera, but on the other hand he did not take any stand with him. He places his camera on ledges of rock and small cairns, and his ice-axe provided with a special apparatus for holding the camera did for a stand. His camera was made by the firm Rauser of Geneva and he used an aplanatic lens by the firm Suter of Basle, type B III with a focal length of 25 cm. The back element was detachable and the front element itself gave a focal length of 50 cm. With this he could make the most distant mountains seem near. He mostly worked with an aperture of 2 mm. and his exposure times varied from 1½ to 2½ seconds. The weight of his equipment, admittedly with only 12 plates, was 14 pounds. The plates he used were made by Lumière. While travelling in the mountains of British Columbia he was already using celluloid "plates" made by John Carbutt of Philadelphia, and in this way considerably reduced the weight of his equipment.

If we look at these old mountain photographs some of which are, even to-day, still in a good state of preservation in spite of being printed on daylight paper, we are struck more than anything else by the cleanness of the technique. Pictorially there is nothing remarkable about them, for photographers in those days concentrated on getting in as much as possible on their plates. There are seldom any figures, and where they are found they appear stiff and lifeless because of the long exposure. These mountain photographers took as their ideal the sketched and coloured panoramas that were made in those days by mountaineers in their sketch-books. The very fine collection of Gottlieb Studer's work is well known and has been carefully preserved by the Berne Section. Mountain photographers tried to emulate this type of picture. I have seen photographic panoramas 60 cm. and 80 cm. long.

The choice of papers was very small, daylight papers were in general use, and here and there we find half-hearted attempts on

det man schüchterne Versuche auf Lumière-Bromsilberpapiere.

Vergrößerungsapparate waren selten und sehr teuer, darum wurden großformatige Apparate mitgeschleppt. Ich fand tadellose Kopien in der Größe 18:24 bis zu 30:40 cm, letztere allerdings von Photographen der Landestopographie.

Später kamen dann die Diapositive auf. Sie wurden von den 13:18-cm-Platten gewonnen, indem sie mit dem Aufnahmeapparat auf das Format 9:12 cm verkleinert wurden. Welch mühsame Arbeit!

Beck stellte bei seinen Vorträgen die Bilder auf oder ließ sie von Hand zu Hand zirkulieren.

Die erste Kunde von einem regelrechten Diapositiv-Vortrag stammt von der Sektion des SAC in Genf. Diese Sektion betrieb die Gebirgsphotographie sehr intensiv, kaufte sie doch schon 1879 einen eigenen 13:18-cm-Apparat und stellte ihn den Klubmitgliedern gratis zur Verfügung. Wer also Freude an der Photographie hatte, durfte dieses «Apparätchen» mitnehmen auf seine Bergfahrten. Er muß reichlich benutzt worden sein, denn 1883 konnte der erste große Vortrag durchgeführt werden. Als Projektionsapparat diente eine «Zauberlaterne» mit Petrolbeleuchtung. Wir können lesen, «daß trotz aller Vorsicht die Lampe einen solchen Qualm verursachte, daß in kurzer Zeit der Saal mit einem dicken, rauchigen Gestank angefüllt war». Ein zweiter Versuch gelang bedeutend besser. Man stellte den Projektionsapparat *hinter die Leinwand*, damit aber die Bilder schärfer und klarer wurden, mußte die Leinwand von Zeit zu Zeit mit Wasser befeuchtet werden, um sie lichtdurchlässiger zu halten!

Schon damals ersehnte man die farbigen Photobilder. Man behalf sich damit, daß die Bilder und Diapositive von Hand koloriert wurden. Berufene und Unberufene widmeten sich mit großem Eifer dieser «neuen Kunst». Ich erinnere mich noch sehr wohl an die furchtbaren Kitschbilder, die uns im verdunkelten Saale gezeigt wurden; manchmal sind mir am Projektionsapparat die Augen ob der Farbenpracht «übergegangen».

panoramas photographiques de 60 à 80 cm. de longueur.

Le choix de papiers sensibles était extrêmement restreint, on utilisait surtout les papiers au jour, de temps en temps seulement on trouve des essais timides sur des papiers au bromure d'argent. Les agrandisseurs étaient rares et très coûteux, de sorte qu'on traînait avec soi des appareils de grand format. J'ai même vu d'excellentes copies dans les formats de 18×24 cm. jusqu'à 30×40 cm., ces dernières obtenues, il est vrai par des topographes de métier.

Plus tard apparurent les diapositives. Celles-ci étaient faites de plaques de 13×18 cm., tandis que dans l'appareil photographique, elles étaient réduites au format 9×12 cm. Quel travail! Pendant ses conférences, Beck exposait tout simplement ses images aux murs ou les faisait passer de main en main.

Les premières nouvelles que nous avons d'une conférence accompagnée de projections nous proviennent de la section genevoise du Club alpin suisse. Cette section s'adonna avec beaucoup d'entrain à la photographie en montagne, et déjà, en 1879, acheta son propre appareil 13×18 cm. et le mit gratuitement à la disposition de ses membres. Donc quiconque prenait plaisir à la photographie pouvait prendre cet appareil avec lui dans ses excursions en montagne. L'appareil a dû être abondamment utilisé car, en 1883 déjà, eut lieu la première grande conférence. L'appareil de projection était une «lanterne magique» à éclairage au pétrole. Nous lisons que «malgré toutes les précautions la lampe projetait une telle fumée qu'en un moment la salle fut remplie d'une odeur insupportable». Un deuxième essai fut plus heureux. Le projecteur fut placé *derrière l'écran*, mais pour rendre les images plus nettes et plus claires, il fallait humecter l'écran de temps en temps avec de l'eau pour en garder la transparence!

À cette époque déjà, on désirait des photos en couleur, mais on dut se contenter de photos et de diapositives coloriées à la main. Bons et mauvais photographes s'adonnaient également avec grande ardeur à cet «art nouveau». Je me rappelle encore très bien, et non sans horreur, les images criardes qui nous furent montrées dans la salle obscure; souvent la «magnificence des couleurs» me fit venir les larmes aux yeux à côté de l'appareil de projection.

Lumière silver bromide papers. Enlargers were few and far between and very expensive, and so large, heavy cameras had to be dragged around. I have come across some excellent prints ranging from 18×24 cm. to 30×40 cm., the largest of these admittedly being made by topographers surveying the country.

Later slides appeared. They were made from 13×18 cm. plates, and were reduced in size by the camera to 9×12 cm. What painstaking work! During his lectures Beck used to put his pictures up, or let them be handed around the room.

The first information we have of a regular lantern-slide lecture comes from the Geneva Section of the Swiss Alpine Club. This Section went in for mountain photography very seriously, and as early as 1879 bought its own 13×18 cm. camera and placed it freely at the disposal of all members of the club. Whoever enjoyed photography therefore could take this small camera with him on climbing expeditions. It must have been used a great deal, for in 1883 the first important lecture was held. The projector was a "magic lantern" illuminated by an oil lamp. We read that "in spite of all precautions the lamp gave off such a thick smoke that in a short time the whole hall was filled with heavy, disagreeable fumes." A second attempt was very much more successful. The projector was placed *behind the screen*, but in order to make the pictures sharper and clearer the screen had to be sprinkled with water from time to time to keep it transparent!

Even in those days people were very keen to have colour photographs, but they had to be content with colouring their pictures and slides by hand. Qualified and unqualified alike went in for this "new art". I can still remember very clearly the terrible, gaudy pictures that were shown to us in the darkened halls, and many is the time that my eyes have watered at the magnificence of the colours on the screen.

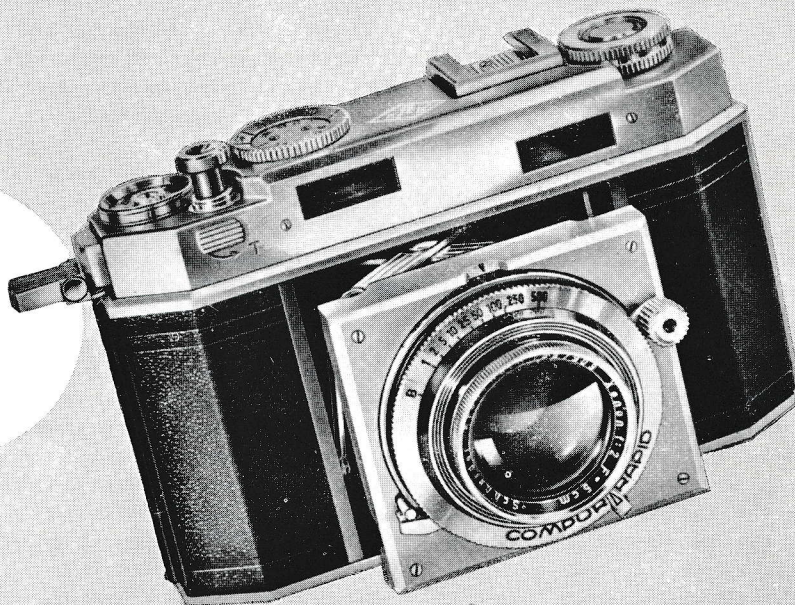
ÜBERLEGENES TEMPO

IN IHRER HAND

DURCH DEN NEUEN
SCHNELLSCHALTHEBEL
DER MIT EINEM
EINZIGEN
GRIFF

ZUGLEICH

DEN FILM
TRANSPORTIERT
UND DEN
VERSCHLUSS
SPANNT



DAS IST DIE

KARAT 36

FÜR 36 AUFNAHMEN
MIT XENON 1:2,0 UND
HELIGON 1:2,0 UND
GEKUPPELTEM
MESS-SUCHER



AGFA CAMERA WERK MÜNCHEN

AUCH DIE KARTE WURDE MIT
ALPA-REFLEX REPRODUZIERT!

JURATANNEN im
Vordergrund, die BERNER-
ALPEN als Hintergrund, das
sind Photomotive für Spätherbst und
Winter. Dank der langbrennweitigen
Wechseloptik zu **ALPA - REFLEX**
können solche Aufgaben leicht bewältigt
werden. Der Standort unserer Aufnahme ist rund
125 km in Luftlinie von der Jungfrau entfernt.
ALPA-REFLEX 24 x 36 mm die hochwertige
schweizer Kleinbildkamera für Schwarz-Weiss und
Farbenaufnahmen.

HERSTELLER: **PIGNONS A.G. BALLAIGUES** (WAADT)

Keine Spannungsschwankungen mit dem magnetischen Stabilisator

260 V

220 V

180 V



220 V $\pm 1\%$

- Konstante Spannungen bei praktisch verzögerungsfreiem Arbeiten.
- Keine beweglichen Teile, kein Verschleiß.
- Guter Wirkungsgrad, großer Regelbereich, kein Unterhalt, unbeschränkte Lebensdauer, große Kurzschlußfestigkeit.
- Ausgangsleistungen 250 ÷ 1200 VA.

Dieser magnetische Spannungsstabilisator ist überall dort notwendig, wo eine Wechselspannung konstant zu halten ist, z. B. in Kinos, Laboratorien, Kopieranlagen, Telefonanlagen usw.

A.-G. BROWN, BOVERI & CIE.
BADEN

**BROWN
BOVERI**

66131 · VI

Die Erfahrung beweist

was die Theorie versprochen :

Transmax ist die Vergütung für alle Ihre
Aufnahmeobjektive
Vergrößerungsobjektive
Projektionsobjektive

Preisbeispiele :

Skopar 1 : 3,5 50 mm Fr. 40.—

Tessar 1 : 3,5 75 mm Fr. 40.—

Tessar usw. 1 : 4,5 105 mm Fr. 45.—

O. BURNAND, LAUSANNE

33, AV. DE MORGES

Preisreduktionen :

- Der **neue** Sportsucher für Ihre Rolle Fr. 24.—
- Kleinbild-Entwicklungsdosen Fr. 18.—
- Kleinbildfilm-Aufspuler Fr. 4.50

AKSA Beleuchtungsgeräte

SPOTLIGHTS
WEICHSTRAHLER
STUDIOLAMPEN

Sofort ab Lager

Vorteilhafte Preise

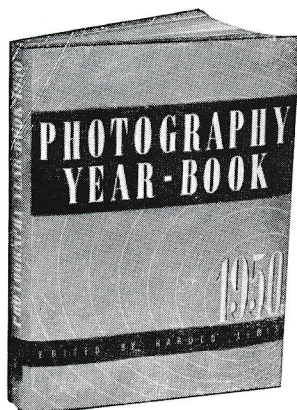
Offerten durch



Aktiengesellschaft AKSA Zürich
Rennweg 35 Tel. 23 44 27

UN CADEAU IDÉAL

pour tout Photographe Amateur



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

Das ideale Heim

Schweizerische Monatsschrift 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 November-Heftes 1949
Illustrierte Beiträge

Ein Künstlerheim auf dem Zürichberg —
Das Damenzimmer — Luxus durch
Raumersparnis — L'art de recevoir des
amis — Von der Lebensfreude — Das
wechselnde Bild des Gartens — Tests —
Die Kunst des Schenkens — Das Tisch-
decken — eine notwendige Kunst für
jedermann — Die kleinen Dinge — Neue
Kunstschlossereien — Wärmewirtschaft-
liches Bauen — Was Frauen beschäf-
tigt... was Frauen wissen möchten —
Bau- und Wohnberatung — Die Sied-
lung Obsthalden in Zürich.

Probehefte
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

Kunden urteilen :

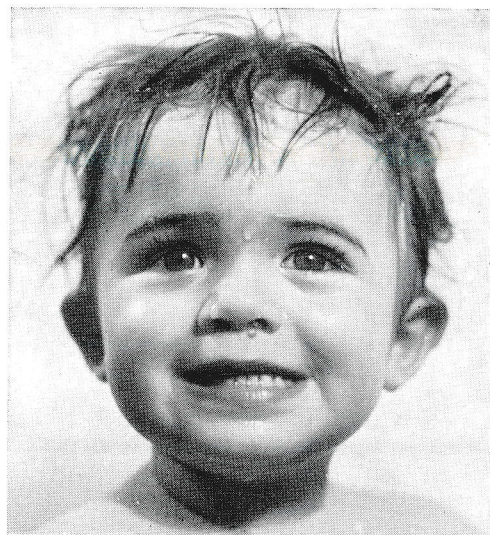
„... Jetzt erst kann ich die großen Vor-
teile der definierten Optik erkennen
und bin über die jetzige Leistung des
Apparates begeistert.“ Das Definier-
verfahren büßt für einwandfreie Ver-
gütung gebrauchter Optik.





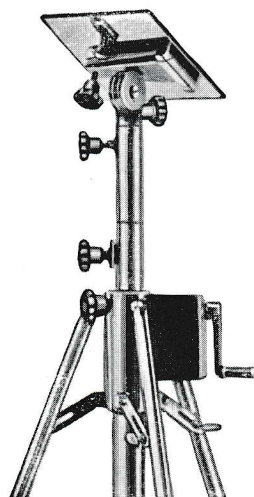
Heimaufnahmen kinderleicht mit **PHILIPS-PHOTOLAMPEN**

Photolita * Argaphoto * Photomirenta
Photoaufnahmelampen in blauem Naturglas
Vergrößerungslampen in Opalglas
Dunkelkammerlampen * Photoflux
Reflektoren E/10 und E/27 (Karton versilbert)
Photolampen 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, unverwundliche, gediegene Metallkonstruktion.

Verlangen Sie den Prospekt vom Fabrikanten

KOLLER METALLBAU AG. BASEL

Holeestraße 85 • Tel. 3 39 77

International in scope, yet as American as ham and eggs . . .

PSA JOURNAL

This monthly official publication of the Photographic Society of America is available to photographers everywhere. Ten dollars (U. S. funds \$ 10.00) buys *both* PSA JOURNAL for 12 months *and* a full year's membership in PSA. In other words, £ 10 for a complete camera magazine and friendly association with accomplished photographers—a bargain in anybody's money.

Send name, address, and \$ 10 to

PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.

1815 Spruce St., Philadelphia 3, Penna. USA.