

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. 12 DEZEMBER 1949



Kine EXAKTA II

Neues Modell (viele techn. Verbesserungen)

Neue, gewaltig reduzierte Preise

m. OPTIK Zeiß-Tessar 3,5/5 vergütet Fr. 660.—*)

m. OPTIK Zeiß-Biotar 2,0/5,8 vergütet Fr. 1170.—*)

Konsultieren Sie Ihren Photohändler, der Sie gründlich orientieren wird.
Preisliste 9d/f verlangen.

*) Ohne Steuern



Der jeder Kamera beigefügte Attest dokumentiert die
legale Einfuhr und das Anrecht auf unsern Reparaturservice

Jhagee-Vertretung: **OTTO KOCH, SCHAFFHAUSEN**

CAMERA

XXVIII. JAHRGANG

NR. 12

DEZEMBER 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 Robert Frank

Robert Frank

Some principles of portrait-lighting / Einige Grundsätze zur Porträtbeleuchtung / De l'éclairage des portraits

Louis Stettner

Book Review / Buchbesprechungen

Roues / Vom Rad

Großer internationaler Photowettbewerb 1950 / Great International Photographic Competition 1950 /
Grand concours international de photographie 1950

Photoausstellungen

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)



ROBERT FRANK

Haben wir diese Motive nicht auch schon gesehen? — Wir gehen über Straßen und Plätze, wir sitzen in Parks, wir sitzen in musikerfüllten Räumen — und überall sind Menschen, Menschen mit ihren Sorgen und Pflichten, Menschen mit ihren Freuden und ihrer Armut. Es sind Gesichter inmitten von Menschenrudeln, es sind bettelnde Hände, es sind Wasserpfützen, es sind über Straßen flitzende Autos, es sind alles Alltäglichkeiten einer Zeit, — unserer Zeit.

Robert Frank ist ein junger Photograph, der aus dem Drang zum Erleben in die Welt hinausfährt und mit der Kamera ins Leben greift. Wie er seine Bilder aus der Alltäglichkeit herausholt, das scheint uns hier das Wichtigste. Denn so einfach es klingen mag «aus dem Leben photographieren», so liegt gerade in dieser Alltäglichkeit die Gefahr, daß man sie nicht mehr sieht und, nach «interessanten» Motiven suchend, an ihr vorübergeht.

Da sind die spielenden Kinder in New York. Es sind Häuser, nichts als Mauern und Mauern. Und in diesen Mauern eingeschlossen lärmende, spielende Kinder, gegen Mauern rennende Kinder. — Das Spiel in irgend einer Großstadt. Es ist der blinde Bettler an der Rue . . . Der blinde Bettler mit seiner Ziehharmonika. In abgetragenen Kleidern, den Kopf leicht in den Nacken gelegt, als ob er über etwas Fernes nachdenken würde. Die graue, fleckige Mauer und die Verlassenheit des Bettlers — irgend eines Bettlers.

Da ist Musik, ein Raum mit tanzenden Menschen. Ein Raum erfüllt mit Freude, mit Lachen, mit Zärtlichkeit. Und inmitten dieser lärmenden Fröhlichkeit die Suchende, jene Unverstandene. Die Traurigkeit der Freude. Musik, Tanz — irgendwo.

Es sind Asphaltstraßen, Regenfützen, flitzende Autos, eine Spiegelung — Großstadt. Rasende Ruhelosigkeit, dahinter sich drängende Menschen. — Das Bild irgend einer Großstadt.

Spielende Knaben in New York

Enfants jouant à New-York

Boys playing in New York



*Park der Tuileries, Paris
Jardin des Tuileries, Paris
Tuileries Park, Paris*



*Blinder Bettler
Mendiant aveugle
Blind beggar*

*Unten / Dessous /
Below:
Wandernde Reklame-
tafel in Paris
Publicité ambulante
à Paris
Itinerant publicity
in Paris*

So entstehen aus unserer Alltäglichkeit, aus den Begebenheiten der Straße, Photos, die durch das spontane Erfassen dieses Photographen so voll Lebenswahrheit sind, daß sie in ihrer Auffassung als dokumentarische Bilder unserer Zeit gewertet werden dürfen. Robert Frank liebt die Wahrheit, die ungeschminkte Tatsache. Er liebt aber auch, Bewegungen einzufangen und diese in die Atmosphäre seiner Bilder einzugliedern.

Wir glauben, Robert Frank kann uns das Sehen lernen, Er kann uns lernen Motive zu erfassen, die in unserm Alltag liegen. So gehen wir über Straßen und Plätze, wir sitzen in Parks, wir sitzen in musikerfüllten Räumen, und überall sind Menschen — und plötzlich sehen wir Hunderte von Motiven. Und diese Motive als *dokumentarische Bilder* einzufangen, darin liegt das Können des photographisch Schaffenden.

L.



ROBERT FRANK

Have we not already seen these subjects ourselves?

We walk along streets and across squares, we sit in parks and in rooms filled with music—and everywhere there are people, people with their cares and their problems, with their joys and their poverty. There are faces lost in the sea of people, there are begging hands, puddles of water, cars flashing across streets—all simple everyday things, of our day.

Robert Frank is a young photographer who, in his thirst for experience, steps out into the world and challenges life with his camera. *The way* in which he takes his photographs from ordinary everyday subjects, seems to us to be what is most important. For however simple it may sound to “photograph from life”, the danger lies in this very ordinary everydayness that, seeking for “interesting subject”, one may pass it by—without recognizing it.

There are children playing in New York. There are houses, nothing but wall after wall. And enclosed in these walls, boys playing noisily, boys running into the walls. Play in the streets of any large town. There is the blind beggar in the street... the blind beggar with his accordion. In worn-out shabby clothes, his head set lightly upon his shoulders, dreaming of some far off thing. The grey splotched wall and the destitution of the beggar—any beggar, anywhere.

There is music, a room with people dancing. A room full of joy, of laughter, and tenderness. And in the midst of this noisy gaiety the woman seeking, the woman misunderstood. The sadness of joy. Music, dancing—anywhere.

Asphalt streets, puddles of rain, cars flashing by, a reflection—a large town. Frenzied restlessness, people hurrying after one another. The picture of any big town.

Thus, out of the simple commonplace occurrences of our day, out of the events in the streets, come these photographs, which the photographer has captured so spontaneously with results so true to life that, in their interpretation, they could be considered as documentary pictures of our time. Robert Frank loves truth, the unvarnished fact. However, he also loves to capture movement and to incorporate it in the atmosphere of his pictures.

We believe that Robert Frank can teach us how to see, how to capture the subjects we meet with everyday. So we walk along the streets and across squares, we sit in parks and in music-filled rooms and everywhere there are people and, suddenly, we see hundreds of subjects. And in the capturing of these subjects as *documentary* pictures lies the skill of the creative photographer. L.

Studentinnen in Boston / Etudiantes à Boston / Women students in Boston



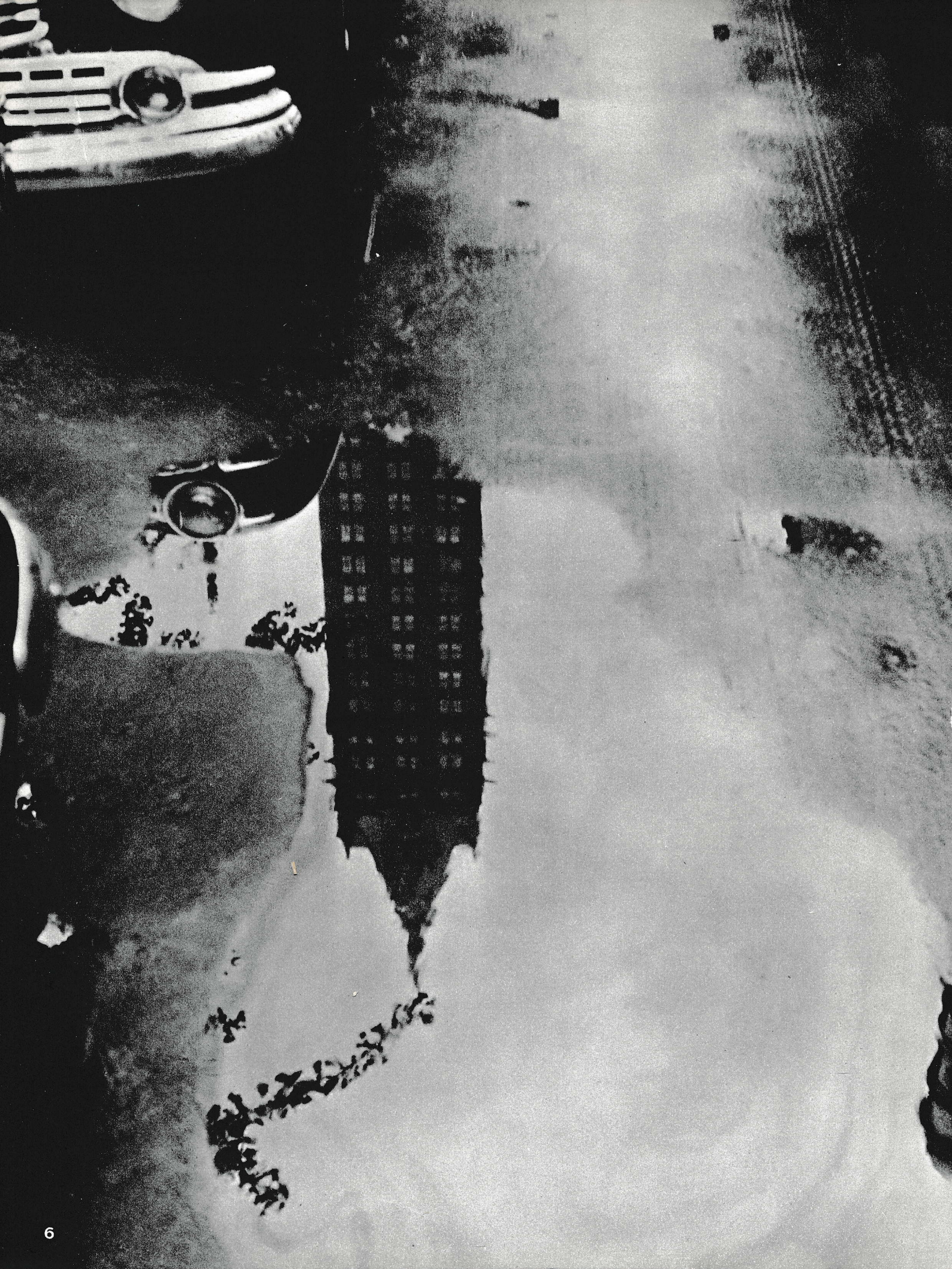




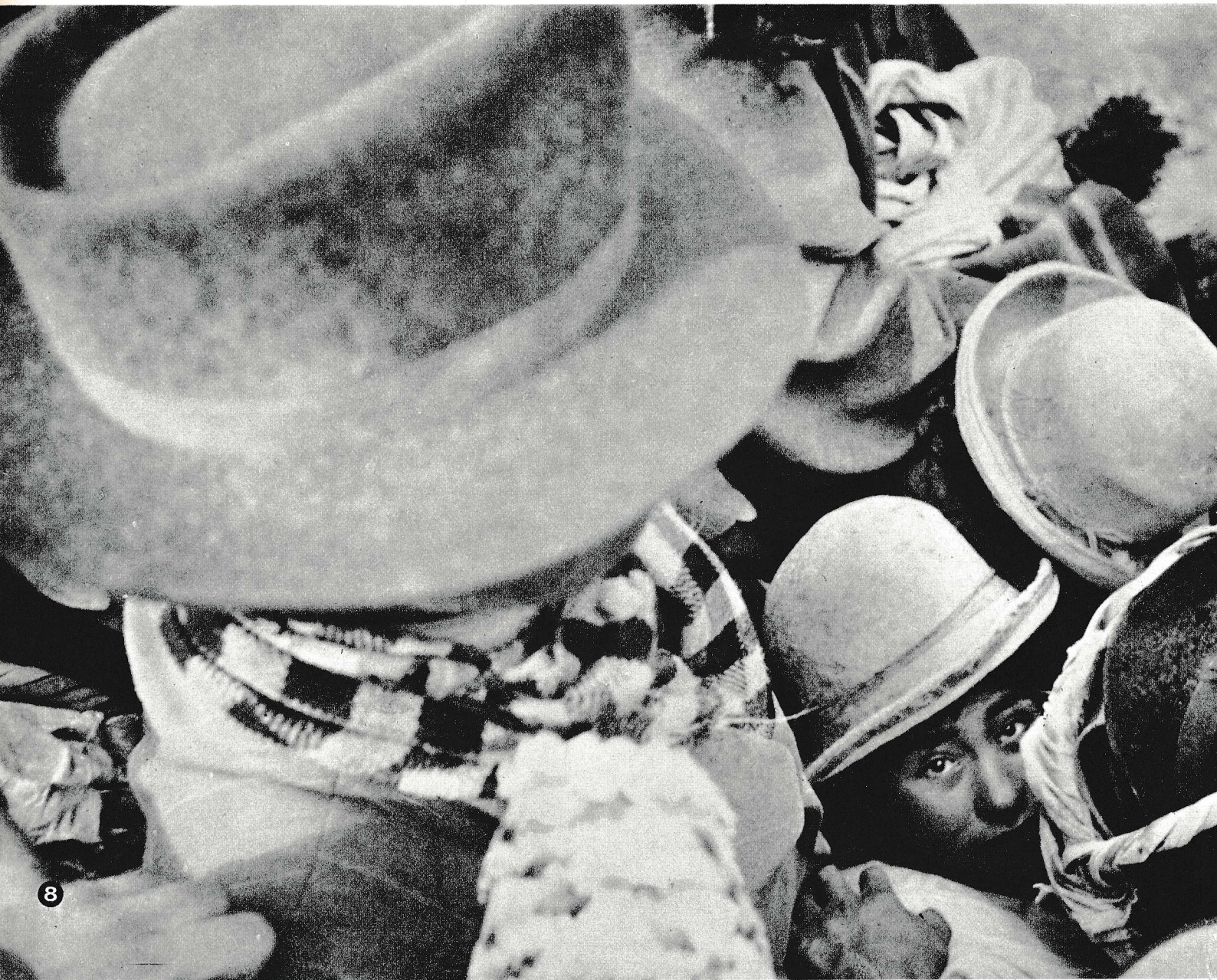












8

Regen in New York

- 1 *Pluie à New-York*
Rain in New York

Federal District Washington

- 2 *Le District fédéral de Washington*
The Federal District of Washington

Notre-Dame, Paris, am Morgen

- 3 *Notre-Dame de Paris le matin*
Notre-Dame of Paris in the morning

Bal des Arts in Paris

- 4 *Bal des Arts à Paris*
Bal des Arts in Paris

Landsgemeinde in der Schweiz

- 5 *Landsgemeinde en Suisse*
The Landsgemeinde in Switzerland

Nach dem Regen

- 6 *Après la pluie*
After rain

Macy-Parade (Times Square, New York)

- 7 *Macy-Parade (Times Square à New-York)*
Macy-Parade (Times Square in New York)

Im vollbesetzten Camion-Wagen (La Paz, Bolivien)

- 8 *Sur le camion chargé (La Paz, Bolivie)*
In a laden lorry (La Paz, Bolivia)

ROBERT FRANK

N'avons-nous pas, nous aussi, déjà vu ces motifs ?

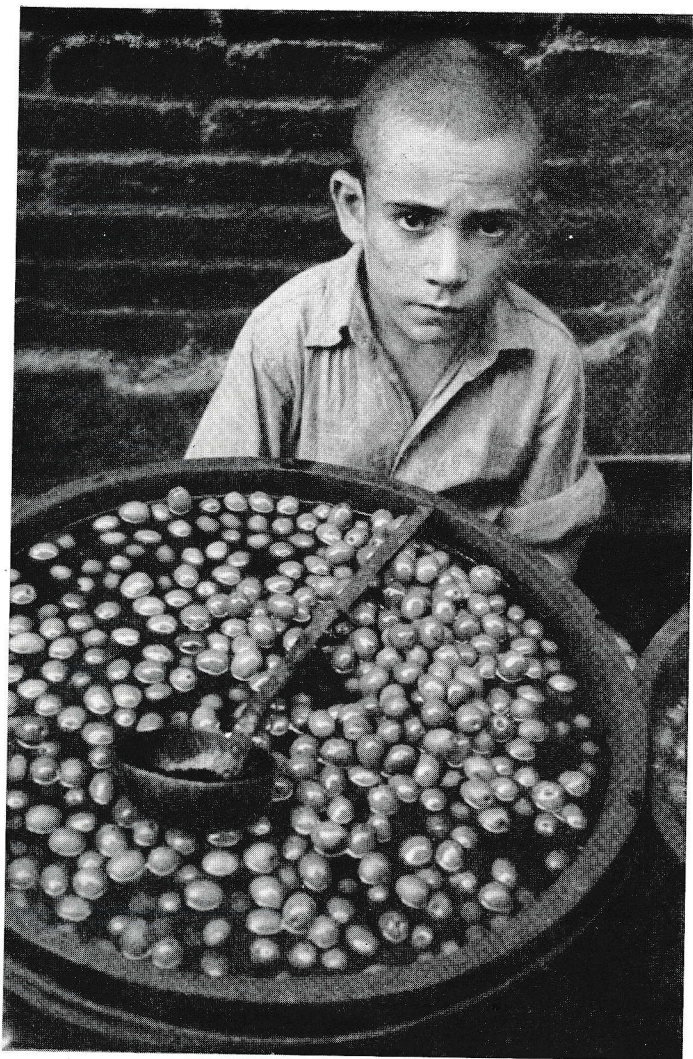
Nous traversons les rues et les places, nous nous asseyons dans des parcs, nous nous asseyons dans des chambres pleines de musique — et partout il y a des hommes, des hommes avec leurs soucis et leurs devoirs, des hommes avec leurs joies et leur pauvreté. Ce sont des visages au milieu de la foule des hommes, ce sont des mains qui mendient, ce sont des flaques d'eau, ce sont, dans la rue, des autos qui passent rapidement — ce sont tous les menus faits quotidiens d'une époque — de notre époque.

Robert Frank est un jeune photographe qui, poussé par le besoin de faire ses expériences, sort dans le monde et s'attaque à la vie avec

son appareil. C'est la *façon* dont il prend ses photos du monde de tous les jours, qui nous semble ici capitale. Car, si simple qu'il puisse sembler de « photographier la vie », c'est précisément dans ce train-train ordinaire de la vie que réside le danger de perdre de vue la vie, et en cherchant des motifs « intéressants », de passer à côté d'elle sans même la voir.

Voilà les enfants qui jouent dans les rues de New-York. Ce sont des maisons, rien que des murs et des murs. Et, enfermés entre ces murs, des enfants bruyants qui jouent, des enfants courant contre les murs. Le jeu dans n'importe quelle grande ville.

C'est le mendiant aveugle dans la rue... Le mendiant aveugle avec son



Spanischer Knabe / Garçon espagnol / Spanish boy



Spanischer Bettler / Mendiant espagnol / Spanish beggar



Schneesturm (Washington Square, New York) / Tempête de neige / Snow-storm

accordéon, en habits usés, la tête légèrement appuyée sur la nuque, comme s'il était en train de penser à quelque chose de très éloigné. Le mur gris et taché et le délaissement du mendiant — un mendiant quelconque.

Voilà de la musique, une salle avec des gens qui dansent. Une chambre pleine de joie, de rires, de tendresse. Et au milieu de toute cette joie bruyante, celle qui cherche, l'incomprise. Tristesse de la joie. Musique, danse — n'importe où.

Rues d'asphalte, flaques de pluie, autos qui passent rapidement, un reflet — grande ville. Agitation fiévreuse, et à l'arrière-plan, des gens qui se pressent. L'image de n'importe quelle grande ville.

Ainsi sont issues de notre vie quotidienne, des événements de la rue,

des photos qui, grâce à la manière directe dont le photographe les a prises, sont si pleines de fidélité à la vie, que l'on pourrait les considérer comme des images documentaires de notre époque. Robert Frank aime la vérité, le fait sans fard. Il aime aussi saisir les mouvements et les incorporer dans l'ambiance de ses photos.

Nous croyons que Robert Frank peut nous apprendre à voir, à saisir les sujets qui se trouvent dans notre vie quotidienne. Ainsi nous traversons les rues et les places, nous nous asseyons dans les parcs, nous nous asseyons dans les chambres remplies de musique, et partout il y a des hommes — et tout à coup nous voyons — des centaines de sujets. Et c'est dans l'art de saisir ces sujets, que réside la maîtrise d'un photographe créateur.

L.



Photograph in Perpignan
Photographe à Perpignan
Photographer in Perpignan



Studentin am Mikroskop
Etudiante au microscope
Woman student at the microscope



Italienerinnen
Italiennes
Italian women

SOME PRINCIPLES OF PORTRAIT LIGHTING

Walter Nurnberg, London

Lighting is the great and endless territory of the photographer. However great may be our experience, however profound our knowledge—there still remain new perspectives to be explored.

Thus to write on lighting in an article or even in a serial of essays means that we can only cover a very small gamut.

We must realise that a true knowledge of lighting cannot and must not be acquired by trial and error within the restricted range of personal every day experience. Lighting methods have to be studied in a scientific way. We have to learn that each little movement of a lamp produces its own distinct symptoms of highlights and shadows, its own individual pattern; we have to learn how to produce these manifold effects at will and without faltering.

Technically, we have to distinguish between lateral (horizontal) lamp positions and elevation (arrived at by vertical lamp movement). Even if we simplify by bringing all this into a system, we shall still have seven main lateral lamp positions each of which can be combined with any of seven main elevations. This already produces a very great number of different effects. If we now realise that all these effects vary in appearance with each change of viewpoint, I hardly have to point out how much there is to be learnt. If we then consider that in practice we use at least two lamps and usually even three or more on the sitter alone, quite apart from the background lighting, we have to face, indeed, a great task.

Here, I cannot attempt to go into this more fully. The material goes hardly between the covers of a full length book and requires much technical illustration and diagram matter. Those who wish more detailed information I can only refer to my book "Lighting for Portraiture".*)

Here I lay before you four principles which I have come to consider as most important.

Principle 1. Simplicity and logic.

The true artist has always found that the simplest formula of expression is also the best. Photographers, however, often misled whether by a lack of technical discipline or by the attraction of an unfamiliar and thus startling pattern, do not always follow the artist's lead. I think it is time to say that mere stunts can never replace the simple sincerity of a truly creative expression. Also that stunts in portraiture usually do not denote originality but the lack of it.

Much damage has been done to photography by undisciplined working methods. We all know those who insist on switching on all lamps they have got handy and on moving them around until they see something they like. I believe that it is true that the best pictures are not made from what one "sees", but from what one *visualises* in one's mind and then makes happen. Thus, let us think first what we really want and then go out for it deliberately and logically.

This may not be the way of the true artist but that of the good craftsman. Instead of waiting for "inspirations" (which may never come) we should rather approach our task of picture making with a clear intent and with a cool and orderly mind. And this goes also for lighting.

We thus begin our lighting build-up with one lamp only. With this one lamp we shall produce the *basic lighting* which is the key to the complete lighting scheme. This implies that all additional effects must be logically co-ordinated to the first light.

For instance: If the first lamp is placed so as to give shading on the near side of a three-quarter face, it is obviously nonsensical to light this shadow away afterwards with an effect high-light. Yet, this is often done. Or: We use for our basic effect a high elevation lighting which gives strong modelling and a forceful shadow pattern on the face. It is then equally senseless to add so much supplementary flood lighting

that the shadows are weakened to such a degree that everything looks flat. And so forth.

As a rule the basic light is that on the face, but there are the exceptions when it can also be on the background. This is when rather flat facial tones are to be co-related with a light background as for instance, in silhouette, semi-silhouette and extreme high-key treatments.

Whether we work according to the general rule or use the exception, the fact remains the basic light has the function to indicate the idea to be followed and that all subsequent lights must be used to complete and not to contradict or negate that idea.

The supplementary lighting has two functions, namely to serve as a fill-in light (to lighten shadows cast by the basic light to any desired degree), or to add special effects by means of highlights (as for instance on the hair or along the cheek-line, etc.).

Principle 2. No secondary shadows in lighted areas.

Once more: It is the purpose of the fill-in lighting to lighten shadows. This means that it should not produce new ones. Although I dislike giving hard and fast rules this one should be followed: "The lamp position for the fill-in light must be such that it does not cast shadows which are visible from the camera position, and if, as an exception, such new visible shadows are produced, they must be cast into an already existing shadow area and never into a lighted one." Only by following this rule can we avoid broken shadows and cross shadows.

Again space does not permit me to go into detail but it can be taken as a rule that side-lighting must never be employed as a fill-in lighting perhaps on profiles. Also, generally the lamp for the fill-in light should not be elevated but be level with the face.

Regarding the degree of shadow dilution there are no rules; for this depends on what we aim at. But always let us show common sense and restraint.

Technically there are no special problems. It really matters little whether we control tone balance by means of a diffusing screen in front of the lamp, whether we use lower wattage lamps or whether we just move the lamp either nearer to or away from the subject. But we can say that a soft light is best for the fill-in. This means flood lamps, preferably spheric and not too small, and no spotlight lamps. Moreover, tone balance must always be considered in relation to our exposure time (whether we expose for the shadows or the highlights), the type of negative material and the type of the developing agent.

Principle 3. The background is important.

All too often the lighting on the background is not really considered and made, but it just happens. Indeed, it is rather startling how very few of us really care whether the background is white, grey or black. Or, even if we do consider the background seriously, are we not only too easily led by some pet style which has become a habit and which we use rather indiscriminately?

It is important that we realise that the tone of the background together with the tone balance on the subject produces the "atmosphere" of a picture. Indeed, that a change of background radically alters the meaning of a picture.

Just imagine a man who you know to be a sporty, outdoor type portrayed against a solid black background. Or, a man whose friends remember him as a "bookworm" sitting in his study under a reading lamp photographed against a plain white or lightgrey background. You will find that in both instances you have chosen a background tone which is out of keeping with the associations which are normally connected with the environment of the sitter. The result is bad characterisation and, may be, an unfamiliar and unsatisfying image.

It is therefore imperative that we try to co-relate tone values in pictures either with the character or type of each individual sitter or, at least, with our own associations. Under no circumstances must the

*) Published in English by the Focal Press Ltd., 31, Fitzroy Square, London W. 1.

matter of background tones be left to chance or be considered merely from a "pictorial" point of view.

We deal here not with facts but with psychological phenomena which vary according to the character and emotional make-up of each individual beholder. It would therefore be most unwise and also, misleading, to be dogmatic. We may however say that for most of us, contrast makes for drama, lack of dark and middle-tones for ethereality (high-key!); lightness for clarity and matter-of-fact quality, darkness for the mysterious; all-over greyness for lack of animation, and so on. Whatever may be our own reactions, the fact remains that the tones of the greyscale influence the mind just as much as colour.

Technically, it follows that the lighting on the background must be carefully controlled which can be easily done if we keep the sitter well away from the background.

Principle 4. Individuality is essential.

There is a sufficient number of pictorial clichés and platitudes in this world without our having to add to them. It certainly means little to produce merely *technical* masterpieces. What matters is that our pictures reflect an individual vision and that they speak their own language.

Yet it remains true that deep study and a detached and systematic approach to the Technique of lighting are essential. But this does not mean that the *application* of this technique should be standardised. Indeed, it can and must be individual and imaginative. In other words: We may be the most superb craftsmen but if he cannot see and experience life in our own particular way we certainly will never make good photographers.

The inadequacy and mediocrity of many professionals are the result of stagnation. Craftsmen have become some kind of mechanical reproducers which are tuned not to their own spontaneity but to a standard set by their clientele. Likewise, the majority of amateur portraitists fail to make convincing portraits because they copy some "master" whom they happen to admire without realising that their own character and emotional make-up, or even the subject of their pictures, demand really a different approach and treatment altogether.

Lastly, let us restate the truth that portraiture must show character and not only characteristics and that photography as a whole has a higher aim than to produce "pretty pictures": To crystallise our own individual experience of life and to pass it on to those who can understand our language.



EINIGE GRUNDSÄTZE ZUR PORTRÄTBELEUCHTUNG

Walter Nürnberg, London

Die Beleuchtung stellt für den Photographen ein unendlich weites Gebiet dar. So groß unsere Erfahrungen und so tief unsere Fachkenntnisse sein können, es bleiben immer neue Wege zu erforschen.

Wir müssen einsehen, daß eine gründliche und wahre Beherrschung des Beleuchtungsproblems nicht in dem begrenzten Rahmen der Versuche und Fehler aus den persönlichen Alltagserfahrungen gewonnen wird oder erreicht werden kann. Die Beleuchtungsmethoden müssen auf wissenschaftlicher Basis erlernt werden. Wir müssen wissen, daß jede kleine Bewegung der Lampe ihren eigenen Licht- und Schatteneffekt, ihre eigene Wirkung hat. Ebenso müssen wir lernen, wie solche mannigfaltigen Effekte nach Belieben, mit oder ohne schwenkbarer Beleuchtung, erzielt werden können.

Technisch müssen wir unterscheiden zwischen der waagrechten Stellung der Lampen und der Höhenstellung, die durch eine senkrechte Bewegung erzielt wird. Sogar wenn wir die Sache vereinfachen wollen, indem wir alles in einem einzigen System vereinigen, so haben wir immer noch sieben waagerechte Hauptpositionen, von welchen jede einzelne Lampe mit den einzelnen Lampen der sieben senkrechten Positionen kombiniert werden kann. Hiermit wird schon eine sehr große Anzahl verschiedener Effekte erzielt. Wenn wir ferner berücksichtigen, daß diese Wirkungen noch bei jeder Änderung der Perspektive variieren, ist es nicht schwer zu erfassen, was zu der richtigen Manipulation der verschiedenen Lampen alles noch zu lernen bleibt. Wenn wir in Betracht ziehen, daß wir in der Praxis, ganz abgesehen vom Hintergrund, mit zwei Lampen, und im allgemeinen mit drei oder mehr, allein für die Beleuchtung des Subjektes arbeiten, so stellt die richtige Handhabung der Lampen eine große Aufgabe dar.

Es ist hier nicht möglich, vollständig auf das Problem einzugehen: Der zu behandelnde Stoff könnte schwerlich in einem dicken Werke Platz finden und würde auch technische Illustrationen und graphische Darstellungen erfordern.

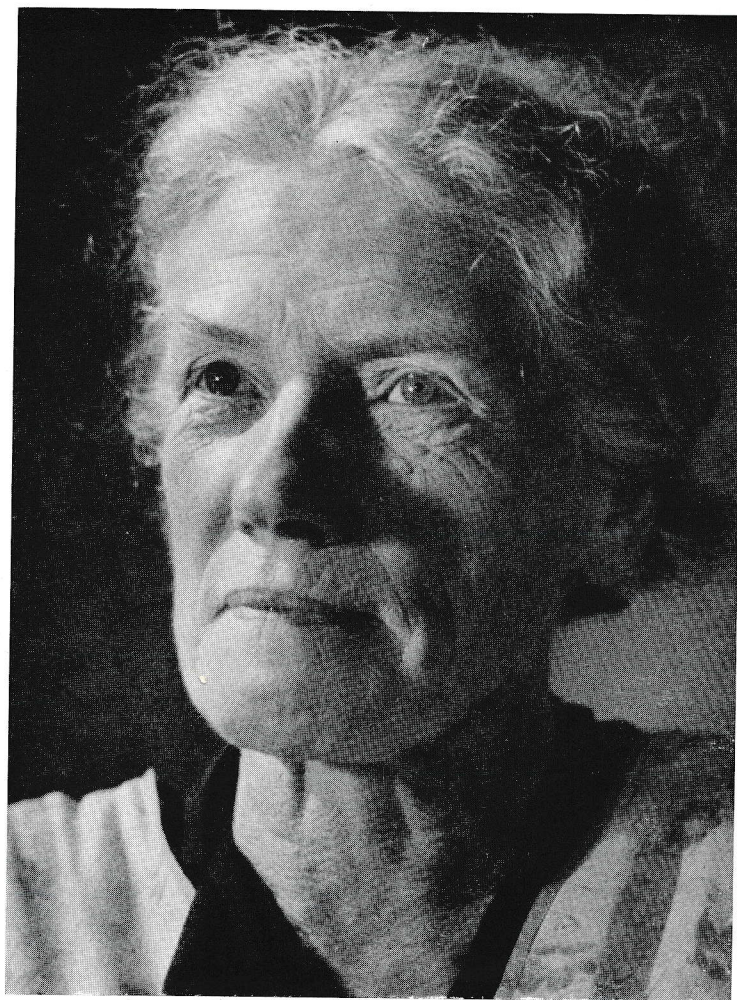
Für ein näheres Studium dieses Problems kann ich nur auf mein Buch «Lighting for Portraiture» verweisen.*)

Nachstehend möchte ich einige Grundsätze erwähnen, die ich als ganz besonders wichtig erachte:

Der Aufbau einer Beleuchtung wird mit einer einzigen Lampe begonnen. Mit dieser Lampe wird die Grundbeleuchtung erzeugt, die den Schlüssel zu der vollständigen Beleuchtung bildet. Es ergibt sich daraus, daß alle zusätzlichen Lichteffekte in logischer Weise mit dieser ersten Beleuchtung in Einklang zu bringen sind.

Zum Beispiel: Wenn die erste Lampe so plaziert ist, daß dadurch Schatten auf der näheren Seite eines Dreiviertelprofils entsteht, ist es selbstverständlich sinnlos, diesen Schatten nachträglich mit vollem Lichteffect aufhellen zu wollen. Und doch wird das oft gemacht. Oder: Sie verwenden als Grundlicht eine hohe Beleuchtung, welche stark modelliert und dem Gesicht einen kräftigen Schatten gibt. Da ist es ebenso sinnlos, noch mehr Licht hinzuzufügen, das eine Abschwächung dieser Schatten bewirkt und alles flach erscheinen läßt. Und so weiter.

In der Regel trifft die Grundbeleuchtung das Gesicht von vorne. Es



Photos: Walter Nürnberg

gibt aber Ausnahmefälle, wenn das Grundlicht den Hintergrund beleuchten soll. Dies trifft zu, wenn blasse Gesichtstöne einem hellen Hintergrund angepaßt werden sollen, wie z. B. bei Silhouetten, Halbsilhouetten und extrem helltöniger Behandlung.

Ob wir nach der allgemeinen Regel arbeiten oder von der Ausnahme Gebrauch machen, Tatsache bleibt, daß die Grundbeleuchtung die Aufgabe behält, die Methode anzugeben, die zu befolgen ist, und daß alle anderen Lampen dazu dienen sollen, die eingeschlagene Idee zu ergänzen und sie nicht etwa zu widerlegen oder gar zu verneinen.

Die zusätzliche Beleuchtung erfüllt zwei Aufgaben, nämlich das Hauptlicht zu ergänzen, um die von der Grundbeleuchtung hervorgerufenen Schatten bis zum gewünschten Grad aufzuhellen und auch Sondereffekte durch starke Beleuchtung zu erzielen (z. B. auf dem Haar oder längs der Wangen usw.).

Keine sekundären Schatten im Lichtfeld

Einmal mehr: Es ist die Aufgabe der zusätzlichen Beleuchtung, die Schatten aufzuhellen. Dies will heißen, daß sich keine neuen sichtbaren Schatten bilden dürfen. Obgleich ich ungern strenge und feste Regeln vorschreibe, muß das folgende Prinzip befolgt werden: «Die Stellung der Ergänzungslampen muß so sein, daß sie keine Schatten werfen, die von der Kamera aus sichtbar sind und, wenn ausnahmsweise solche neue Schatten gebildet werden sollten, muß dafür gesorgt werden, daß sie in einem anderen bereits existierenden Schattenfeld

*) Auf englisch veröffentlicht bei der Focal Press Ltd., 31, Fitzroy Square, London W. 1.



verschwinden. Niemals dürfen sie auf einem Lichtfeld sichtbar sein. Nur durch die Beachtung dieser Regel können unterbrochene und Kreuzschatten vermieden werden.»

Wichtigkeit des Hintergrundes

Viel zu oft wird kein Wert auf die Beleuchtung des Hintergrundes gelegt, der aufs Geratewohl herauskommt. Es ist erstaunlich, wie wenig Photographen darauf achten, ob der Hintergrund weiß, grau oder schwarz ist. Oder, wenn der Hintergrund schon ernstlich berücksichtigt wird, geschieht dies dann nur allzu oft in einem persönlich bevorzugten Stil, der bereits zur Gewohnheit geworden ist und wahllos angewandt wird.

Es ist unerlässlich, daß bei den Aufnahmen die verschiedenen Tonwerte sowohl dem persönlichen Charakter des Subjektes als auch unserer eigenen Auffassung angepaßt werden. Unter keinen Umständen darf die Frage des Hintergrundtons dem Zufall überlassen werden oder lediglich von dem Gesichtspunkt des rein Bildhaften behandelt werden. Wir arbeiten hier nicht mit materiellen Werten, sondern mit psychologischen Regungen, die je nach Charakter und Gefühlswelt des einzelnen Menschen variieren, und es wäre daher sehr unklug und irreführend, auf diesem Gebiet dogmatisch vorgehen zu wollen. Trotzdem glauben wir sagen zu können, daß bei den meisten Menschen Kontraste sich für dramatische Effekte eignen, Halbdunkelheit und Mitteltöne nicht für ätherische Naturen sind, die gegen sehr helle Töne

besser zur Geltung kommen; ein heller Hintergrund wirkt klar und sachlich, ein dunkler hingegen geheimnisvoll, während ein ganz grauer Ton wenig Belebung erzeugt usw.

Individualität ist die Hauptsache

Es gibt auf der Welt genügend kitschige und nichtssagende Bilder, als daß wir ihnen noch weitere hinzufügen wollen. Es sollte kein Kunststück sein, technische Meisterstücke zu schaffen. Wichtiger ist, daß unsere Bilder eine rein individuelle Auffassung widerspiegeln und daß sie ihre eigene Sprache zu uns sprechen.

Und trotzdem bleibt es wahr, daß ein eingehendes Studium und eine objektive und methodische Einstellung zur Beleuchtungstechnik unerlässlich ist. Dies will aber nicht heißen, daß die Anwendung dieser Technik standardisiert werden soll, denn sie kann und muß individuell und schöpferisch bleiben. In anderen Worten: Auch der beste photographische Handwerker wird bestimmt, wenn er nicht auf seine eigene persönliche Art sehen und erleben kann, niemals ein guter Photograph werden.

Zum Schluß wollen wir die Wahrheit wiederholen, daß Porträts die Aufgabe haben, den wahren Charakter zu zeigen und nicht allein äußere Züge. Daß der Photokunst, im ganzen betrachtet, eine höhere Aufgabe zufällt, als «hübsche Bilder» zu produzieren: sie soll unsere eigene Lebenserfahrung kristallisieren und sie jenen darbieten, die unsere Sprache verstehen.

DE L'ÉCLAIRAGE DES PORTRAITS

Walter Nurnberg, Londres

Pour le photographe, l'éclairage constitue un problème aussi vaste que varié. Malgré l'expérience la plus riche et les connaissances techniques les plus approfondies, il restera toujours de nouvelles voies à explorer.

Il faut reconnaître que les essais entrepris ou les erreurs commises dans le cadre restreint de nos expériences quotidiennes sont absolument insuffisants pour procéder à l'étude de ce problème et en posséder tous les aspects. Les méthodes d'éclairage exigent une étude sérieuse reposant sur des données scientifiques. Nous ne devons pas ignorer que chaque petit mouvement de la lampe produit un nouvel effet d'ombre et de lumière et qu'il déclenche une réaction particulière. De même, nous devons apprendre comment il est possible d'obtenir, à volonté, les effets les plus variés, avec ou sans éclairage mobile.

Du point de vue technique, il y a lieu de faire une distinction entre les deux positions des lampes, soit entre la position horizontale et la position verticale, cette dernière permettant de varier la hauteur du foyer d'éclairage. Même, si nous voulions simplifier la chose en réunissant le tout dans un seul et unique système, il nous resterait encore sept foyers principaux horizontaux dont chaque lampe peut être combinée avec chaque ampoule des sept foyers verticaux. Ceci permet d'obtenir déjà une gamme d'effets aussi nombreux que variés. Mais si nous prenons en considération que ces effets varient encore lors de chaque changement qui intervient dans la perspective, on pourra aisément se faire une idée de tout ce qui reste à apprendre pour assurer une judicieuse manipulation des diverses lampes. Si l'on pense également que, dans la pratique, on utilise déjà, uniquement pour l'éclairage du sujet, — abstraction faite du fond — au moins deux lampes, en général même trois ou plus, on comprendra toute l'importance qui réside dans la manipulation intelligente des divers foyers d'éclairage. Il n'est pas possible de traiter, dans ce cours exposé, de l'ensemble du problème. Une étude de ses divers aspects fournirait l'étoffe d'un épais volume et exigerait des illustrations techniques accompagnées de graphiques. Pour ceux que ce problème intéresse particulièrement, je me réfère à mon livre « *Lighting for Portraiture* ».*)

Je me limiterai à donner ci-dessous quelques principes qui me paraissent de première importance :

La mise au point de l'éclairage doit débiter par une seule et unique lampe. Celle-ci est chargée de fournir l'éclairage de fond qui servira de base à l'organisation de l'éclairage complet. Il en résulte que tous les effets de lumière complémentaires devront être subordonnés à cet éclairage de fond et le compléter d'une manière logique et harmonieuse. Par exemple : Si la première lampe est placée de telle façon à donner de l'ombre sur la partie la plus rapprochée d'un profil pris de trois-quarts, il serait insensé, il va de soi, de vouloir, après coup, éclairer cette ombre par un nouvel effet de lumière. Et pourtant, ceci se fait fréquemment.

Ou alors : Vous utilisez pour l'éclairage de fond une puissante lampe qui produit un fort relief et un jeu d'ombres très prononcés sur le visage. Dans ce cas également, il serait extrêmement maladroit d'ajouter de nouvelles lumières qui viendraient affaiblir ces ombres et aplanir le relief obtenu. Et ainsi de suite.

En général, l'éclairage de fond est projeté de face sur le visage. Il existe cependant certaines exceptions lorsque, par exemple, il a pour mission d'éclairer le fond. Tel est le cas lorsqu'il s'agit de mettre en harmonie les teintes pâles d'un visage avec un fond clair, de prendre des silhouettes ou demi-silhouettes ou d'opérer avec des tons extrêmement clairs.

Que nous travaillions suivant les principes généraux habituellement admis ou que nous préférions faire usage des exceptions, nous ne devons jamais oublier que l'éclairage de fond a toujours pour mission d'indiquer la méthode à suivre et que toutes les autres lampes sont

destinées à contribuer à la réalisation de l'idée originelle de l'opérateur et non pas à l'affaiblir ou même à en détruire les premiers effets.

L'éclairage complémentaire a deux fonctions. Il vient renforcer la lumière principale pour ramener au degré désiré la tonalité des ombres produits par l'éclairage de fond et, au moyen d'un éclairage intense, il permet d'obtenir certains effets spéciaux, par exemple sur les cheveux ou la ligne des joues, etc.

Eviter les ombres secondaires. L'éclairage complémentaire doit servir à redonner une certaine clarté aux ombres produites par l'éclairage de fond, mais il ne doit pas contribuer à créer lui-même de nouvelles ombres. Malgré mon aversion contre les principes trop rigides, la règle suivante s'impose : « La position des foyers complémentaires d'éclairage doit être telle qu'ils ne puissent pas projeter des ombres perceptibles de l'endroit où se trouve la caméra. Si, exceptionnellement, de telles ombres devaient se former, il y aurait lieu de veiller à les faire disparaître dans un autre champ d'ombre déjà existant. En aucun cas, ils ne doivent être visibles sur la photo. L'observation de cette règle est l'unique moyen d'éviter la présence d'ombres coupées ou superposées. »

Importance du fond. Trop souvent, on ignore l'importance de l'éclairage du fond que l'on laisse volontiers au hasard. Il est surprenant de constater combien peu de photographes se soucient de savoir si le fond est blanc, gris ou noir. Ou alors, si certains d'entre eux y vouent une attention spéciale, ils opèrent, le plus souvent, en s'inspirant d'un style qui a leur préférence, qui pour eux est déjà devenu une habitude et dont ils font usage sans discernement.

Lors de la prise de vue, il est indispensable que la valeur des nuances soit mise en harmonie aussi bien avec le caractère du sujet qu'avec nos conceptions artistiques personnelles. En aucun cas, la question de la teinte du fond ne doit être laissée au hasard ou traitée uniquement du point de vue décoratif.

Nous ne devons jamais oublier que nous ne travaillons pas ici avec des valeurs matérielles mais avec des réflexes psychologiques variant suivant le caractère et la sensibilité de chaque individu ; il serait donc très maladroit et même trompeur de vouloir, dans ce domaine, s'en tenir à certains dogmes. Nous croyons pouvoir affirmer cependant que, pour la plupart des sujets, les contrastes favorisent les effets dramatiques et que le clair-obscur et les tons moyens ne sont pas favorables aux natures éthériques qui rendent beaucoup mieux sur des tons plus clairs. Un fond clair donne une impression de clarté et d'objectivité ; un fond sombre crée, en revanche, un certain mystère alors qu'un ton gris se traduit par une certaine monotonie, etc.

La conception personnelle, voilà l'essentiel. Le monde est suffisamment encombré d'images quelconques et de mauvais goût pour ne pas en ajouter d'autres. Il n'est pas très difficile de créer des images techniquement parfaites, mais ce qui est plus important, c'est d'obtenir des photos rendant fidèlement notre conception personnelle et nous parlant leur propre langage.

Et pourtant, il n'en reste pas moins vrai qu'une étude approfondie et que l'application objective et méthodique de la technique de l'éclairage restent des éléments indispensables à une bonne réussite. Ceci ne signifie nullement l'application de cette technique doit être standardisée ; elle peut et doit, au contraire, rester individuelle et créatrice. En d'autres termes : Le meilleur technicien-photographe ne deviendra jamais un véritable photographe s'il n'est pas doué d'une conception personnelle lui permettant de percevoir et de vivre les choses qui l'entourent.

Pour terminer, nous voulons rappeler cette grande vérité : « Les portraits ont pour mission de montrer le véritable caractère du sujet et non seulement ses traits extérieurs ». Vu dans son ensemble, l'art photographique est appelé à faire mieux que de produire de « belles images » : « Il doit chercher à cristalliser l'essence même de notre propre vie pour la communiquer à ceux qui sont capables de saisir et de comprendre notre langue ».

*) Paru en anglais chez Focal Press Ltd, 31, Fitzroy Square, Londres W.1.



1 Straßenecke / Street corner / Coin de rues

LOUIS STETTNER

Im Verlag «Two Cities Publication, Paris und New York», ist eine gut präsentierende Photomappe erschienen, die 10 Arbeiten von Louis Stettner umfaßt, und die uns diesen Photographen als einen sehr eigenwilligen und ernsten Schaffer vorstellt. Alle seine Motive sind Paris entnommen, und es ist wertvoll, als Vorwort zu dieser Mappe einen äußerst interessanten Artikel von Brassai lesen zu können. Von den hier wiedergegebenen Photos, die für Louis Stettner charakteristisch sind, haben wir Nrn. 2 und 3 der Mappe entnommen. Brassai schreibt über Louis Stettners Arbeiten:

Es geschieht nicht ohne Bedeutung, daß der Photograph einen schwarzen Schleier ergreifen muß; denn er tritt in einen Orden ein, — in den strengen Bromsilberorden. Er verzichtet auf seine Persönlichkeit; verzichtet auf sein Ich mit all seinen kleinen Schrullen und endlosen Ansprüchen. Von da an lebt er unter der Gewalt der Wirklichkeit und wird sein Dasein dem Kult seiner Bilder weihen. Es trennt ihn vom Gegenstande eine nicht überschreitbare Schranke: eine ganze Abschränkung von optischen und chemischen Gesetzen, von

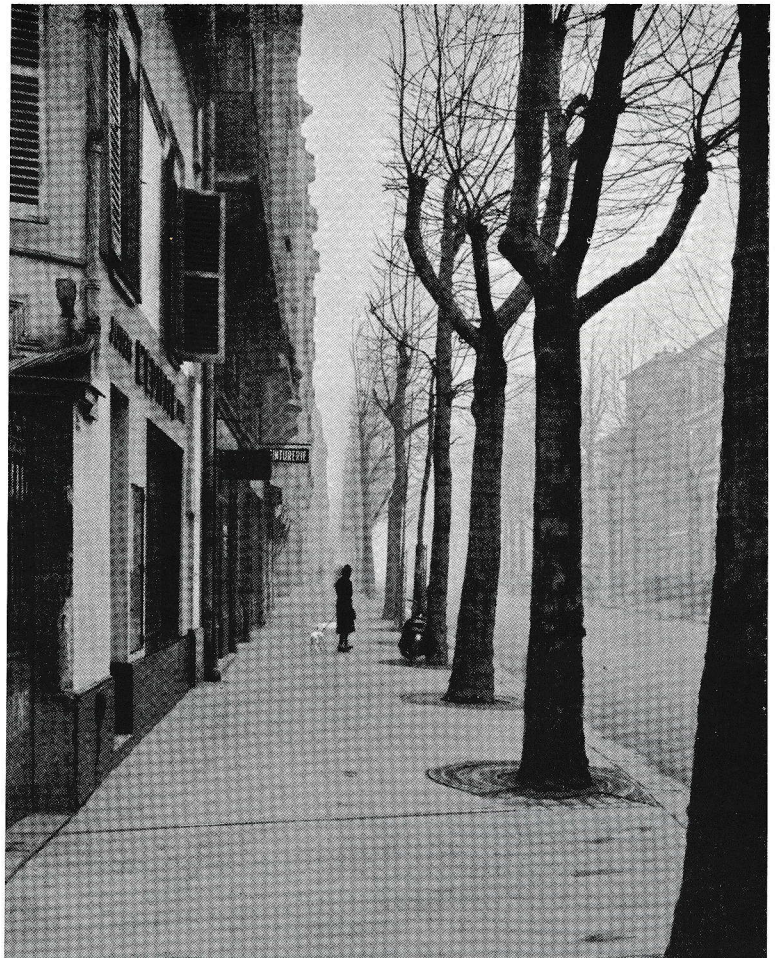
Strahlen und Gläsern, von Kristallen und elementaren Gegebenheiten, die sich zusammentun, um auf immer zu verhindern, daß er je das Gegenständliche berühre, daß er es je besänftige wie der Maler es tut mit seinen Pinseln, der Stecher mit seinem Stichel, der Dichter durch seinen Stil. Nie und nirgends kann er eingreifen, demütig Vermittelnder, — aber auch «deus ex machina» eines, für einer Auslösung Spanne entfesselten Geschehens. Ihm gehört das gesamte Gebiet der Wirklichkeit, doch wie in einem Park, dessen Zustand der Wildheit erhalten ist, trifft er überall auf die Untersagung: ‚Es ist strenge verboten, die Dinge zu berühren‘. Der Photograph, indem er dieses Verbot wörtlich beobachtet, ergreift die Partei des wehrlosen Dinges. Das Objektiv wacht: es läßt alles ins Bild gehen, was vom Gegenstand kommt; aber alles, was zum Gegenstand will, alle die entstellenden Strahlen, mit denen der Mensch nicht aufhört die Dinge zu verschönern, zu verunstalten, zu vermenschlichen, hält es ab. —

Diese Zeilen, durch die ich bei einem meiner Vorträge das psychologische Charakterbild des Photographen entwerfen wollte, beziehen sich vortrefflich auf die Bestrebungen Louis J. Stettners. Ich habe

selten bei einem jungen Photographen ein solches Entsagen, ein solches Vergessen seines Selbst, eine solche Askese gesehen. Es scheint, daß dieses Kind der Großstadt freiwillig darauf verzichtet hat, die geringsten Zeichen der Natur in sich wahrzunehmen, und träfen sie ihn auch nur in Gestalt eines lächelnden Mädchens, einer Katze, die man streicheln möchte oder eines Pferdes —, eines jener Fuhrmannspferde, von denen man nie wissen wird, ob sie nachdenklich sind oder schlafen. Und Stettner ist Städter, unabwendbar. Durch diese seltsame Verwandtschaft, die jedes Temperament an ein Thema, an einen bestimmten Gegenstand bindet, findet er sein wahres Element ausschließlich in diesem Kapernaum der Großstadt, wo alles Kunst ist, Künstlichkeit und Verstand, Schweiß und Absonderung des Menschen. Sei er nun in New York, sei er in Paris, in den volkreichen Straßen Brooklyns oder im einst Rousseau, dem Zöllner, so lieben 14. Arrondissement; es ist nicht die Straßenszene, die ihn anzieht, nicht die Gewohnheit der Anwohner, noch das tausendfältige Gesicht des täglichen Lebens, sondern allein der Rahmen dieses Daseins, wo, wie unter der Wirkung furchtbaren Unterganges alle lebende Substanz sich aufgelöst hat. Aber zeigt nun Stettner etwas in diesem Rahmen, das eigentümlich pariserisch oder new-yorkisch wäre? Diese kleinen Hotels, diese von wilden Reben überrankten «Guinguettes», diese reizvollen, ehemals von Utrillo gemalten Winkel, diese Straßen: Moulin-Vert, Moulin-des-Près, von denen es gerade im 14. Arrondissement, wo Stettner sich niedergelassen hat, so wimmelt? Er läßt sich vom Malerischen nicht verführen. Er sucht die grauesten Wohnhäuser aus, die gewöhnlichsten — nicht schöne, nicht häßliche, nicht

liebliche, noch grauenhafte — begegnet ihnen unter dem herkömmlichsten Winkel, faßt sie in ein Netz senkrechter und waagrechter Linien mit der Nüchternheit und Ernsthaftigkeit eines Geometers. Bilder ohne Spannung? Unbedeutende Vorwürfe? Ja, aber das ist der wirkliche Rahmen unseres Daseins, unseres Daseins als Städter, unseres vielhunderttausendköpfigen Daseins als Städter, vom Bitumen vergiftete und Gefangene des Asphalts.

Die große Stadt aus Ziegeln und Backsteinen, aus Zement und Mörtel, in der wir wohl oder übel wohnen, die wohl oder übel in uns wohnt, selbst, wenn wir sie flöhen, das ist Stettners im voraus ihm festgelegtes Thema; denn ist es im Grunde nicht derart, daß wir die Großstadt ein wenig so bewohnen, wie Parasiten die Haut eines Dickhäuters? Diese Dickhaut, runzlig, rissig, zerfetzt und vernarbt, so wie wir sie täglich mit der ganzen Unaufmerksamkeit eiliger und zerstreuter Menschen erblicken, ohne sie zu sehen, die will er uns wieder zu erkennen geben, mit der geringsten Kunst, mit der kleinlichsten Genauigkeit. Man hat oft gesagt, die Landschaft sei unserer Seele Zustand. Aber besitzen diese naturverlassenen Landschaften, wo der grüne Teppich seinen Platz an das Pflaster, der Wald seinen Raum an die undurchdringliche Häufung von Ziegeln und Schornsteinen abgegeben hat, wo Moos und Flechte zurückgewichen sind vor der städtischen Vegetation der Plakate nicht auch die hervorragende Eignung, uns bei den Eingeweiden zu packen, uns Ureinwohner der Stadt? Ein Stück Mauer, ein Stück Dach oder Straße, tauchen sie uns nicht wieder in unsere Umwelt ein, geben sie sie uns nicht wieder gänzlich zurück?.....»



2 Aubervilliers

3 Avenue de Châtillon



4 Laternenpfosten / Lamp post / Poteau de lanterne



5 Straße im 14. Arrondissement / Street of the 14th Arrondissement / Rue du 14^e Arrondissement

LOUIS STETTNER

“Two Cities Publications, Paris and New York”, have just published a very well presented folder consisting of ten photographs by Louis Stettner, showing this photographer to be a very forceful and serious creative artist. All his subjects are of Paris, and Brassai has written an extremely interesting article as introduction to this folder. From among the photographs reproduced in the folder and which are typical of Louis Stettner, we have chosen Nos. 2 and 3. Writing about Louis Stettner’s work, Brassai says:

“It is not in vain that the photographer must put on the black veil, for he is entering an order, the severe order of silver bromide. He renounces his personality, his “I” with its little fads and immense pretensions. Henceforth he will live under the authority of reality and will dedicate his existence to the cult of its images. An impassable barrier separates him from the object; a whole barrier of optical and chemical laws, of rays, lenses, crystals and elementary particles, so that he can never touch or caress the object as the painter does with his brushes, the engraver with his burin or the novelist with his pen. The humble intermediary, he cannot intervene, although he be the ‘deus ex machina’ of a process set going in the space of a click. All

Les Editions, « Two Cities Publications, Paris et New-York », viennent de faire paraître un dépliant bien présenté, contenant 10 œuvres de Louis Stettner et nous montrant ce photographe comme un artiste de tempérament énergique et très sérieux. Toutes les photos ont Paris pour sujet et, comme avant-propos à ce dépliant, Brassai a écrit un article extrêmement intéressant. Des photos y reproduites et qui sont caractéristiques de son art, nous avons pris les numéros 2 et 3 du dépliant en question. Parlant des œuvres de Louis Stettner, Brassai écrit:

« Ce n’est pas en vain que le photographe doit revêtir le voile noir, car il entre dans un ordre, l’ordre rigoureux du bromure d’argent. Il renonce à sa personnalité, à son « Je » avec ses petites manies et ses immenses prétentions. Désormais il vivra sous l’autorité de la réalité et vouera son existence au culte de ses images. Une infranchissable barrière le séparera de l’objet: toute une barrière de lois optiques et chimiques, de rayons, de verres, de cristaux et de particules élémentaires qui font qu’il ne pourra jamais toucher, jamais caresser l’objet comme le peintre le fait avec ses pinceaux, le graveur avec son burin, ou le romancier avec son style. Lui, il ne pourra nullement intervenir, humble intermédiaire, mais aussi le « deus ex machina » d’un pro-

the domain of reality is his, but everywhere, as in a park maintained in a savage state, is this warning: 'It is strictly forbidden to touch anything!' The photographer, by respecting this warning to the letter, takes the side of the defenceless object. The lense is watching: it allows everything which comes from the object to penetrate into the picture, but intercepts all which is directed towards the object, all those disturbing rays by which man never ceases to embellish, disfigure or moralize 'things!'

These few lines, by which, in one of my conferences, I attempted to sketch the psychological portrait of the photographer, apply admirably to the tendencies of Louis Stettner. I have rarely seen in a young photographer such abnegation, such oblivion of oneself, such asceticism. One might say that this son of the modern metropolis has deliberately renounced perception of the least sign of nature, whether it be in the form of a smiling young girl, a cat that one wishes to caress, or one of those aging truck horses which owe never knows whether they are meditating or sleeping. For Stettner is irremediably a city dweller. By this curious affinity which binds each temperament to a theme, to a predetermined subject, he finds his true element in the Capernaum of the big city, where all is art, artifice and intelligence, sweat and secretion of man. Whether he is in New York or in Paris, in the populous streets of Brooklyn or the 14th Arrondissement dear to the Douanier Rousseau, it is not the scenes of the street which draw him, the customs of its inhabitants, the thousand aspects of daily life, but only the frame of this existence where, like under the effect of a cataclysm, all living substance has vanished. He is not interested in the objects typical to New York or Paris. He does not allow himself to be seduced by the picturesque. The small hotels, the old vine covered taverns, the charming Utrillo like corners, the streets like the Moulin Vert or the Moulin des Prés, which abound in the fourteenth arrondissement where he lives, are passed over for the dreary vulgar habitations, neither beautiful nor ugly, neither pleasant nor sinister, which he seizes from the most convenient angle and encloses in a network of vertical and horizontal lines with the rectitude and gravity of a geometrician. Pictures without interest? Insignificant subjects? Yes, but they are the authentic surroundings of our existence, city dwellers, hundreds of thousands of us, intoxicated by bitumen, prisoners of asphalt.

The great city of bricks and stone, cement and mortar, where we live

cessus mis en branle l'espace d'un déclic. Tout le domaine de la réalité est le sien, mais partout, comme dans un parc gardé à l'état sauvage, cette interdiction: « Il est formellement défendu de toucher aux objets. » Le photographe, en respectant à la lettre cette défense prend le parti de l'objet sans défense. L'objectif veille: il laisse pénétrer dans l'image tout ce qui vient de l'objet mais intercepte tout ce qui veut se diriger vers l'objet, tous ces rayons perturbateurs par lesquels l'homme ne cesse d'enjoliver, d'enlaidir ou d'emmoraliser les choses.

Ces quelques lignes par lesquelles, dans une de mes conférences, je voulais esquisser le portrait psychologique du photographe s'appliquent à merveille aux tendances de Louis-J. Stettner. J'ai rarement vu chez un jeune photographe une semblable abnégation, un tel oubli de soi-même, une telle ascèse. On dirait que cet enfant de la grande ville a délibérément renoncé à percevoir les moindres signes de la nature, ne serait-ce que sous la forme d'une jeune fille souriante, d'un chat qu'on a envie de caresser, ou d'un cheval, un de ces chevaux de garçons-livreurs dont on ne saura jamais s'ils méditent, s'ils dorment. C'est que Stettner est citadin, irrémédiablement. Par cette curieuse affinité qui relie chaque tempérament à un thème, à un sujet déterminé, il ne trouve son véritable élément que dans le capharnaüm de la grande cité où tout est art, artifice et intelligence, sueur et sécrétion de l'homme. Qu'il soit à New-York, qu'il soit à Paris, dans les rues populeuses de Brooklyn ou du 14^e arrondissement cher au Douanier Rousseau, ce n'est pas les scènes de rue qui l'attirent, les mœurs des habitants, les mille aspects de la vie quotidienne, mais uniquement le cadre de cette existence d'où, comme sous l'effet d'un cataclysme, toute substance vivante s'est évanouie. Mais de ce cadre même Stettner relève-t-il quelque chose qui soit typiquement parisien ou new-yorkais? Ces petits hôtels, ces guinguettes recouvertes de vigne-vierge, ces coins charmants à la Utrillo, ces rues du Moulin-Vert, du Moulin-des-Prés, dont fourmille précisément le 14^e arrondissement où il a élu domicile. Il ne se laisse séduire par aucun pittoresque. Il choisit les maisons d'habitation les plus grises, les plus vulgaires, ni belles, ni laides, ni plaisantes, ni sinistres, les saisit sous les angles les plus convenus, les enferme dans un réseau de lignes verticales et horizontales avec la rectitude et le sérieux d'un géomètre. Images sans intérêt? Sujets insignifiants? Oui, mais c'est le cadre authentique de l'existence de nous, citadins, de nous, centaines de milliers de citadins, intoxiqués de bitume, prisonniers de l'asphalte.



6 und 7 Straßenecken, 14. Arrondissement / Street corners / Coins de rues

whether we like it or not, which lives in us whether we flee it or not, here is Stettner's stimulant, his pre-established "theme". For in reality do we not all live in the city rather like parasites on the skin of pachyderm? It is this thick, wrinkled, cracked, torn skin which Stettner wants to compose for us with the least art and the greatest accuracy, such as we see it every day without looking at it, with all the inattention of men who are hurried and distracted. It has often been said that the natural landscape is the state of our soul. But these landscapes which nature has deserted, where grass has given place to paving stones, where forests are replaced by impenetrable masses of roofs and chimneys, where moss and lichen disappear before the new vegetation of billboard posters, have not they also the eminent virtue of taking hold of us, the city automations, by the entrails? A fragment of wall, roof or street, does it not steep us in our environment, make it clear to us, reconstruct it entirely?....."

BOOK REVIEW

Walter Nurnberg: Lighting for Portraiture.

"Lighting for Portraiture", published in 1948 by the Focal Press (London / New York), establishes two different things. First, it confirms the fact that to-day modern photography is so differentiated that it justifies a special literature devoted entirely to lighting in photography. Secondly, a master and brilliant technician gives us in this book a practical guide to the handling of light in portrait photography, such as could only be given by someone thoroughly acquainted both theoretically and in practice with his subject. The manifest and obvious interest of this book with its 245 photographs and 264 diagrams lies in the fact that Nurnberg has succeeded, with the help of each example of lighting dealt with which is at the same time a standard model, in finding a graphic formula—a dissection and cross-section of lighting so to speak—which is both simple and clear. This formula combined with the portraits taken from the studios of well-known photographers and reproduced in this book gives the enthusiastic student of photography the opportunity to check lighting problems in practice, to confirm and finally to imitate them. Last but not least, this book also has something of value for the fully qualified portraitist in its fourth part entitled "Faces, Features and Style".

maw.

BUCHBESPRECHUNGEN

Walter Nurnberg: Lighting for Portraiture.

Das im Verlag der Focal Press (London / New York) 1948 erschienene Fachbuch über das «Licht im Porträt» beweist zweierlei: einmal erhärtet es die Erkenntnis in die Tatsache, daß die moderne Photographie heute so differenziert ist, daß sie eine Spezialliteratur allein nur über das Licht im Porträtieren rechtfertigt und andererseits gibt uns hier ein Meister und Routinier einen *praktischen* Wegweiser über die Handhabung des Lichts in der Porträtphotographie, wie es nur einer kann, der den Stoff à fond kennt und handhabt. Der ganz augenscheinliche, handgreifliche Vorteil dieses mit 245 Photos und 264 «Illustrationen» (Diagrams) ausgestatteten Buches liegt in der Tatsache, daß es Nurnberg fertiggebracht hat, für jedes an Hand eines Standard-Modells vorgenommene Beleuchtungsbeispiel eine graphische Darstellungsformel — sozusagen einen Licht-Auf- und

La grande cité de briques et de pierres, de ciment et de mortier que nous habitons bon gré mal gré, qui nous habite bon gré mal gré, dussions-nous la fuir, voici l'excitant de Stettner, son « thème » pré-établi. Car au fond n'habitons-nous pas la grande ville un peu comme les parasites la peau d'un pachyderme? C'est cette peau épaisse, ridée, lézardée, arrachée et cicatrisée qu'il veut nous restituer avec le moindre art et la plus grande minutie, telle que nous la voyons tous les jours sans la regarder avec toute l'inattention d'hommes pressés et distraits. On a souvent dit que ce paysage, c'est notre état d'âme. Mais ces paysages que la nature a fui, où le tapis vert a cédé la place aux pavés, la forêt à l'impénétrable amas de toits et de cheminées, où mousses et lichens ont cédé le pas devant la végétation urbaine des affiches, n'ont-ils pas l'éminente vertu, eux aussi, de nous prendre par les entrailles, nous, autochtones de la cité? Un fragment de mur, de toit ou de rue ne nous retrempe-t-il pas dans notre milieu, ne le restitue-t-il pas tout entier?..... »

Querschnitt! — gefunden zu haben, die simpel und klar ist und anderseits im Zusammenspiel mit den wiedergegebenen Porträts aus der Werkstätte bekannter Photographen dem Lernbegierigen die Möglichkeit gibt, Beleuchtungsprobleme praktisch nachzuprüfen, zu erhärten und, last but not least, ihnen nachzueifern. Ein Buch, das nicht zuletzt auch durch seinen Teil IV, «Gesicht, Gesichtszüge und Stil», dem geschickten Porträtisten noch etliches zu sagen hat.

maw.

Das deutsche Verlagswesen, das sich mit der Publikation über sämtliche Gebiete der Photographie schon immer hervorgetan hat, mußte lange Zeit aus technischen und andern Gründen schweigen. Die letzten zwei Jahre waren es wohl materialtechnische Gründe, die es an Neuauflagen verhindert hat. Heute trifft dieser fachliterarische «Nachschub» wieder ein. Vor allem ist es die Verlagsbuchhandlung Wilhelm Knapp, Halle (Saale), die uns gleich sieben photographische Bücher beschert.

Hanns Bettin's «Mikroskop und Kamera» führt in klarer und gründlicher Art in die «Technik der Mikrophotographie für den Amateur» ein, wobei gesagt sei, daß die Publikation tatsächlich nur für den seriösen, einfühlungsstarken «Amateur» geschrieben wurde.

Die «Rezepte, Tabellen und Arbeitsvorschriften für Photographie und Reproduktionstechnik» von Prof. Dr. J. M. Eder (†) ist ein Fach-Nachschlagewerk, das sozusagen alle klassischen wie modernen phototechnischen und chemischen Rezepte enthält, die von den Entwicklern, dem Negativkopierv erfahren auf Stein, Zink und Aluminium, Farbphotodaten, Konstruktion der Schwärzungskurven photographischer Platten bis zu Dreifarbenlichtfiltern in erschöpfender Weise informieren.

Wer sich mit der «Diapositiv-Technik» befaßt, wird mit Vorteil zu Hanns Bettins praktischem kleinem Band greifen, der über Herstellung, Verwendung und Vorführung von Durchsichtsbildern jeder Art instruiert.

Das Werkbuch der Photographie von Hanns Neumann wird dem nach sichtbarem Erfolg in der Photographie Zielenden willkommenes Lehrbuch sein.

Das Handbuch der Photokopie von Dr. A. von Biehler, mit 186 Abbildungen umfänglich illustriert, klar gegliedert in Photographische Grundlagen, optische Einrichtungen, Photokopiegeräte und -material, Arbeitsmethodik usw. und dem nicht zu übersehenden Abschnitt Einsatz der Photokopie dürfte dankbare Leser finden.

Wer sich aber über die photographische Optik als solche belehren lassen will und zugleich illustrative Bildbeispiele schätzt, wird zu «Das Auge meiner Kamera» von Dr. Helmut Naumann greifen.

Ein Spezialgebiet belegt das für den Spezialisten gedachte kleine Werk Max Schiels: Tontrennungsv erfahren der bildmäßigen Photographie, das manch einem «Pröbler» erfolgreich zuhelfe kommen wird.

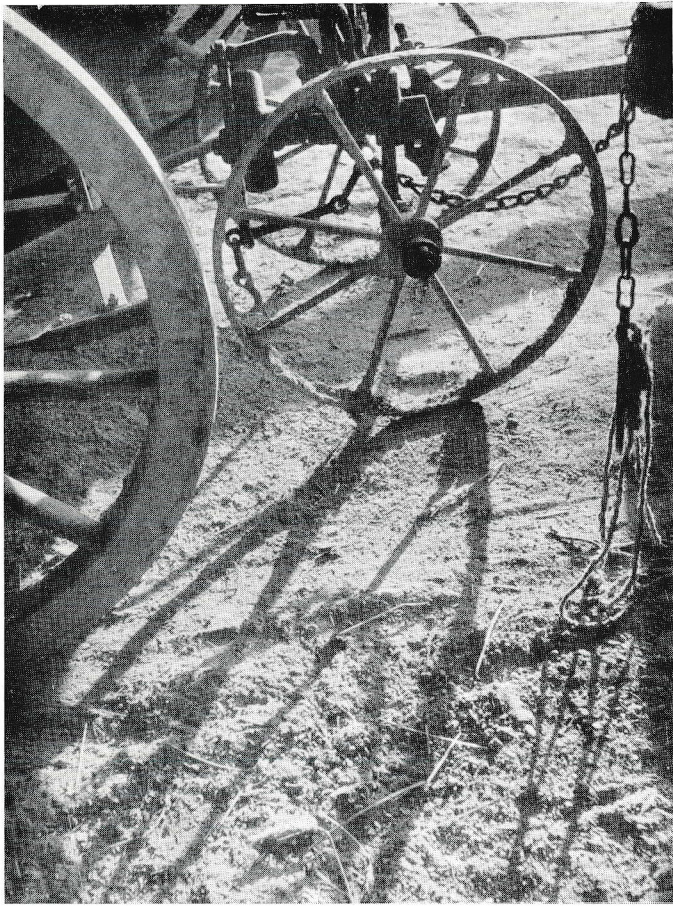
maw.



Photo: Alex Groh (Tschechoslowakei)

ROUES

Méditation d'un photographe



Silencieuses, roulant sur leurs pneus souples et confortables, les brillantes et insolentes limousines nous dépassent comme des holidés et la laque éblouissante de leur prétentieuse et disproportionnée carrosserie reflète la sotte suffisance de notre époque de technique.

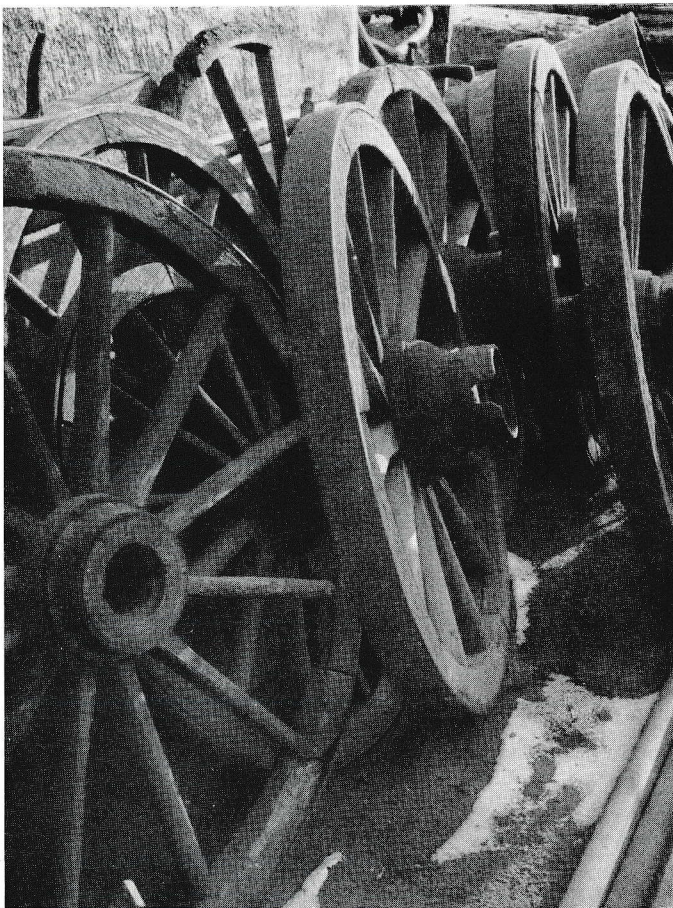
Mais, quel bonheur! On nous a laissé la vieille et antique charrette de bois. Grinçant, elle suit lentement son chemin et ses roues solides et noueuses savent encore geindre, gémir et raconter quelque chose. J'éprouve toujours une affection émue pour les choses conçues il y a des milliers d'années déjà et qui, à travers les siècles, ont su conserver leur forme primitive imprégnée d'humanité, de poésie et de rêve. A la campagne, dans les remises, je prends un plaisir extrême à contempler leurs physionomies souvent si dissemblables. Un monde étrange et plein de secrets habite une telle remise lorsque, dans un pêle-mêle hétéroclite, les véhicules les plus disparates se reposent de leur lourd labeur.

Mes pas me conduisent justement dans un hangar bas et sombre. Par une petite ouverture, les derniers rayons d'un soleil couchant, les seuls de la journée, ont encore réussi à se faufiler et je reste saisi d'admiration à la vue du jeu délicieux et bizarre auquel se livre le soleil, cet indiscret visiteur. Avec une génialité inconsciente, il jette un faisceau de rayons illuminant le fond poussiéreux de la grange, durant capricieusement quelques rayons d'une vieille roue, couronnant de lumière le moyeu ouvragé, formant ici et là des taches claires sur les lourds essieux, les timons, les chaînes et les sabots massifs des freins. Sous le ventre d'un vieux char fatigué, je découvre encore rehaussant ce jeu de lumière, toute une scénérie d'ombres fantasmagoriques.

Plus que tout autre objet, la beauté de la roue exerce sur moi son fascinant attrait et je me faufile volontiers parmi les outils et machines, je me salis au contact des essieux graisseux, je supporte les toiles d'araignées qui effleurent mon visage et la poussière du foin qui pique les yeux si je puis atteindre ainsi une bonne vieille roue mûrie par l'âge et le travail, un de ces êtres vénérables couronné d'une croûte limoneuse et dentelée de barbiches de gazon desséché; une de ces bonnes vieilles roues de bois, toute ridée, délavée, pâlie au soleil, emprisonnée dans un cercle de fer rutilant de propreté et à laquelle le labeur quotidien, les charges, l'humidité et la sécheresse, le chaud et le froid ont donné une personnalité.

Et j'aime tant à m'arrêter chez le charron, car, devant son atelier, je trouve, appuyées contre le mur, des forêts de roues au repos. Voici les jaunes de la diligence postale voisinant avec les noires du corbillard et, derrière les nombreuses roues couleur gris-boue, j'en aperçois une ayant longtemps trainé le char du vigneron. Sa teinte bleu-vitriol jette une note gaie dans ce tohu-bohu. Leurs cercles se rouillent, leur bois pourrit, mais pareille à son cercle sans fin, symbole de l'éternité, la roue poursuivra, espérons-le, sa mission déjà plusieurs fois centenaire pour ne jamais s'arrêter.

H. S.



VOM RAD

Besinnliches Verweilen eines Photographen

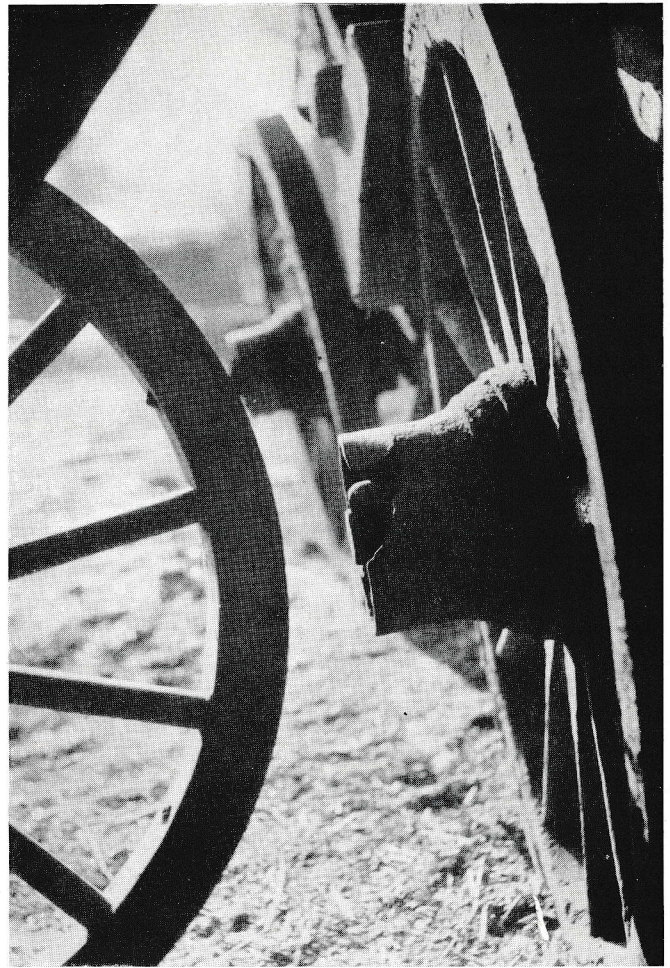
Die blinkenden, aalglatten Limousinen flitzen an uns vorüber, geräuschlos, auf weichen Gummireifen. In dem blendenden Lack ihrer überformten Körper spiegelt sich unsere traumlose Zeit der Technik.

Aber welch Glück! Noch gibt es den uralten hölzernen Karren, der langsam knarrend an uns vorüberfährt, dessen knöcherne kräftige Räder noch stöhnen, ächzen und erzählen können. Ich schätze das, was vor Jahrtausenden erfunden wurde, und immer noch besteht in der einfachen Grundform, durchdrungen von Menschlichkeit, Dichtung und Traum. So sind die Wagenräder. Ich besuche sie in den Schuppen der Bauern, mich ergötzend an ihren verschiedenen Gesichtern. Eine ganz eigenartige Welt von Geheimnis erfüllt einen solchen Schuppen, dort, wo die mannigfachen Gefährte, wirr ineinandergeschoben, ihren schweren Bauernschlaf tun. — Da komme ich eben herbei zu einem düsteren, niederen Schopf, wo die letzten Sonnenstrahlen, die einzigen des Tages, sich irgendwo durch eine Oeffnung hineingefunden haben. Und es ist wie ein kostbares neckisches Spiel, das die Sonne, als letzte Besucherin hier betreibt. In unbewußter Genialität wirft sie ein Bündel Strahlen über den erdstaubigen Boden, entzündet mutwillig einige Speichen, umzüngelt gedrechselte Naben und setzt da und dort weißschimmernde Flecken auf schwere Achsen, Deichseln, Ketten und klobige Bremsklötze. Und nicht genug theatralischer Kunst, eine ganze Szenerie gespenstischer Schatten hab' ich unter dem Bauch eines Karrens entdeckt, dort, wo die Maus einige zerstreute Aehrenhalme herumliegen ließ und es allerhand Hexengeschichten zu erzählen gäbe.

Aber am schönsten ist das Rad, und ich krieche gerne zwischen allem Gerät hindurch, beschmutze mich mit Karrenschmiere, fühle Spinnweben in meinem Gesicht und staubigen Spreuer in den Augen... wenn ich nur zu einem alten guten Rad gelangen kann, das schon manches erlebt hat, zu solch ehrwürdigem Gesellen, mit einem Kranz lehmiger Erdkruste und Bärten trockenen Grases behangen, voller Risse im verwaschenen, sonnengebleichten Holz und einem blankgescheuerten Eisenreifen rund herum, aus dem Mühen und Lasten, naß und trocken, warm und kalt ein individuelles Wesen geprägt haben.

Auch zum Wagner gehe ich noch, denn vor seiner Werkstatt, an einer Mauer, lehnen ganze Wälder ausgedienter Räder. Dort stehen die gelben eines Postwagens neben den schwarzen einer Leichenkutsche, und hinter den vielen schmutziggrauen steckt ein wunderschön blaugrünspaniges von einem Winzergefährt. Ihre Reifen werden rostig und ihr Holz verfault. Die Geschichte des hölzernen Rades möge aber weiterdauern und niemals aufhören wie sein endloses Rund selbst.

Hansbeat Stricker.



GROSSER INTERNATIONALER PHOTOWETTBEWERB 1950

Die «Camera» veranstaltet einen großen internationalen Photowettbewerb für Berufsphotographen und Amateure. Durch diesen Wettbewerb wollen wir die besten Photographen aus allen Ländern kennen lernen und aus einer Fülle von Photomaterial die bestqualifizierten Bilder für eine Veröffentlichung in der «Camera» ausfindig machen. Es soll ein Wettbewerb für alle Photographierenden sein, an dem sich die bekanntesten Namen mit den still Schaffenden und die Jungen mit ihren Meistern messen können. Eine internationale Jury, der führende Photographen aus Frankreich, Italien, Deutschland und der Schweiz angehören (die genaue Zusammenstellung wird noch publiziert) wird die Auslese der Bilder treffen. Für die Prämierungen sind, nebst einem Geldbetrag, Diplome und Auszeichnungen vorgesehen. Alle prämierten Photos werden in der «Camera» veröffentlicht; ferner ist eine große Photoausstellung vorgesehen. Jeder Photograph kann sich mit 6 Bildern an diesem Wettbewerb beteiligen. Einsendetermin ist 30. September 1950. Wettbewerb-Formulare mit genauen Bestimmungen sind durch die Redaktion «Camera», Luzern, zu beziehen. Weitere Einzelheiten werden in den nächsten Nummern der «Camera» publiziert. *Die Redaktion «Camera».*

GREAT INTERNATIONAL PHOTOGRAPHIC COMPETITION 1950

“Camera” is organizing an International Photographic Competition for professional and amateur photographers. The purpose of this competition is to discover the best photographers of all countries and to seek out, from the mass of entries, the best qualified photographs for publication in “Camera”. It is to be a competition for all photographers in which the young and their masters, the most famous names and those as yet unknown, can match their skill. An international jury, made up of the leading photographers of France, Italy, Germany and Switzerland (the exact composition of which will be published later) will select the pictures. The prizes will consist of a money award together with diplomas and certificates of honourable mention. All prize-winning photographs will be published in “Camera” and in addition, arrangements are being made to hold a great photographic exhibition. Each photographer may enter six photographs in this competition. Last day of entry: 30th September 1950. Entry forms giving full details may be obtained from the Editor of “Camera”. Further information will be published in subsequent numbers of “Camera”. *The Editor of “Camera”.*

GRAND CONCOURS INTERNATIONAL DE PHOTOGRAPHIE 1950

« Camera » organise un grand concours international de photographie pour professionnels et amateurs. Le but de ce concours est de découvrir les meilleurs photographes de tous les pays et, sortant du lot, les meilleures photos, de leur donner l'occasion de paraître dans la revue « Camera ». Ce sera un concours pour tous les photographes, dans lequel les plus jeunes peuvent se mesurer avec leurs maîtres, les noms les plus célèbres avec ceux qui sont encore inconnus. Un comité international composé des photographes les plus en vue de France, d'Italie, d'Allemagne et de Suisse (la composition exacte sera indiquée plus tard) fera le choix des photos. Comme prix sont prévus en plus d'une somme d'argent, des diplômes et des distinctions. Toutes les photos gagnantes paraîtront dans « Camera » et en outre on prévoit une grande exposition.

Chaque photographe peut participer à ce concours en présentant six photos. Dernier délai d'inscription est le 30 septembre 1950. On peut obtenir les bulletins d'inscription contenant toutes les conditions précises à la rédaction de « Camera ». Des renseignements complémentaires seront publiés dans les prochains numéros de « Camera ». *La rédaction de « Camera ».*

PHOTO-AUSSTELLUNGEN

NORTON ON PHOTOGRAPHIC SOCIETY 6th INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

8.—15. April 1950

Einsendetermin: 11. März 1950

Adresse: Hon. Salon Secretary J. T. Marriott,
5 Grosvenor Road, Stockton-on-Tees, England

THE 19th ANNUAL BOSTON SALON OF PHOTOGRAPHY

19.—26. März 1950

Einsendetermin: 19. Februar 1950

Adresse: Boston Salon of Photography,
351 A Newbury Street, Boston 15, Mass., U.S.A.

SYDNEY UNIVERSITY PHOTOGRAPHIC SOCIETY THIRD INTERNATIONAL EXHIBITION

1.—5. Mai 1950

Einsendetermin: 10. April 1950

Adresse: Sydney University Photographic Society,
c/o The Union, University of Sydney, Sydney,
N.S.W., Australia

2nd WASHINGTON, D.C., INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHIC ART, COUNCIL OF CAMERA CLUBS WASHINGTON, D.C.

2. April bis 7. Mai 1950

Einsendetermin: 15. März 1950

Adresse: Mrs. Lee Beiser, 3119 Second, Street N.,
Arlington, Virginia, U.S.A.

54th ANNUAL EXHIBITION BIRMINGHAM PHOTOGRAPHIC SOCIETY

11.—25. Februar 1950

Einsendetermin: 14. Januar 1950

Adresse: Birmingham Photographic Society, York
House, Great Charles Street, Birmingham, 3, England.

THE THIRTIETH ANNUAL COMPETITION OF AMERICAN PHOTOGRAPHY 1950

Closing date: March 15th, 1950.

Address: American Photography, 607 Guardian Building,
St. Paul 1, Minnesota, U.S.A.

INTERNATIONAL EXHIBITION OF PHOTOGRAPHY

Sponsors: Preston Scientific Society, Preston Camera Club

May 19th—June 3rd 1950

Closing date for entries: 28th April 1950

Address: Hon. Secretary C. A. Lewis, 71 Connaught
Road, Preston, England.

DIE CAMERA BEGEISTERT DIE LESER IN ALLER WELT

USA.

W. Ch., Astoria

..... I came across your magazine in the New York library. I think it is one of the finest photography publications I've seen...

Deutschland

F. A. B., Dresden-Zschchwitz

..... Ihre hochinteressante und einmalige Zeitschrift, die in bezug auf Qualität und Inhalt in der Spitzenklasse der Fachliteratur steht...

England

K. P., A.R.P.S., London

..... may I also thank you very much for granting me a subscription for the "Camera", the photographic monthly, that I find most interesting and most valuable of all photographic publications. I congratulate you cordially.

Alger, Afrika

A. T., Alger

..... je tiens une nouvelle fois à vous féliciter pour la qualité de votre revue qui est parmi les meilleures que je reçois d'un peu partout. L'intérêt de votre revue est accru par le fait qu'elle est trilingue et je vous félicite très sincèrement pour l'effort que vous faites.

Oesterreich

Ingenieur A. N., Wien

..... die «Camera»-Hefte erregen hier natürlich jedesmal Sensation. natürlich werde ich in meinem Buch auf Ihre prachtvolle Zeitschrift, die ja heute doch auf dem Kontinent eine führende Rolle einnimmt, hinweisen.

Italien

Dott. Ing. F. F., Torino

..... mit höchstem Interesse lese ich immer Ihre wertvolle Zeitschrift, die ich für die beste photographische Zeitschrift der Welt halte, da sie außer den wichtigen technischen Artikeln auch die kunstvollen Photographien der Welt veröffentlicht.

Italien

G. B., Bologna

..... mi piacerebbe immensamente abbonarmi alla vostra rivista, non esistendo in Italia una pubblicazione di tale interesse artistico.

England

A. P., F.R.P.S., Harrow

..... I have received regularly every month your excellent review "Camera", and I have been much impressed by the very fine reproductions which appear. I have read through the articles, all so well illustrated by photographs, and written by the world's photographers.

Südafrika

H. H. R., Johannesburg

..... im übrigen ist Ihre Juli-Nummer wohl genau so interessant, wie man es bereits von diesen Heften erwartet.....

..... die sich allerdings in keiner Weise mit Ihrem hervorragenden Heft vergleichen läßt.

Frankreich

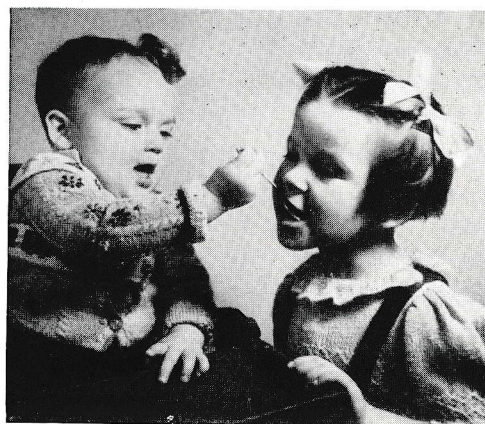
D. C., B., Dordogne

..... m'intéressant à la photographie d'art et ayant eu l'occasion d'entendre vanter votre revue à plusieurs reprises, je désirerais recevoir un spécimen de «Camera» ainsi que les conditions d'abonnement.



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



THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Founded 1853 for the advancement of all branches of photography.

Membership open to all interested in photography, whatever their nationality.

A. R. P. S. (Associate) and F. R. P. S. (Fellow) are established qualifications throughout the world.

THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL

Indispensable to serious photographers: gratis to all members.

Information from:

THE SECRETARY, 16 PRINCES GATE
LONDON S. W. 7, England

Neues bei O. Burnand:

Der POLYPLAST-SATZ 9×12 von Dr. Staebli ist wieder lieferbar!

5 Kombinationen von 10,5 bis 22 cm Brennweite, mit Bajonett-Schnellwechselfassung, in Compur-Rapid-Verschluß, komplett mit 3 Gelbfiltern und Behälter

Weitwinkelobjektive LINEOPLAST

in Compur-Rapid 1:12,5, 7,5 cm, für Formate 8,5×10 bis 10×15 cm

Lichtstarke Anastigmat KATAPLAST

1:2,9, Brennweiten von 5 bis 24 cm, in Compur-Rapid, Compur- oder Compound-Verschlüssen

Teleobjektive NEOPLAST

in Compur-Verschluß 1:6, 30 cm, 1:7,7 36 cm und 1:7,7 45 cm für die Formate 9×12, 10×15 und 13×18 cm. Auszug etwa nur $\frac{3}{5}$ der Brennweite.

Die Preise sind sehr günstig. Verlangen Sie Offerten bei

O. BURNAND, LAUSANNE

33, AV. DE MORGES