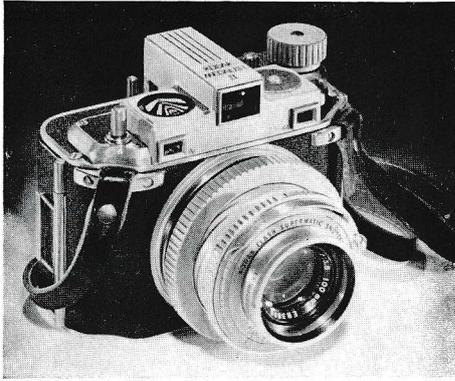


CAMERA

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. 5 MAI 1949





Die neue Hochleistungskamera für den fortgeschrittenen Amateur, den Wissenschaftler, Werkphotographen und Reporter:

Verchromter Linsentubus mit Schneckenangeinstellung . . .

. . . 5-linsiges, feinkorrigiertes und vergütetes „Ektar“-Objektiv F: 3,5 mit 100 mm Brennweite . . .

. . . gekuppelter Telemeter, kombiniert mit optischem Durchsichtssucher . . .



„KODAK“ MEDALIST II

Der „Kodak“ Medalist II ist eine Rollfilmkamera höchster Präzision für alle Arten von Aufnahmen, wie Reportagen, Sport- und Werkaufnahmen, Landschafts- und Genrebilder. Sein Hauptmerkmal ist der fein ausgearbeitete, verchromte Linsentubus, der dem Kameramechanismus größte Genauigkeit und Zuverlässigkeit und dem Objektiv vollkommene Stabilität sichert. Weitere interessante Details dieser gediegenen Kamera sind: Bildformat 6×9 cm, „Kodak“-Flash-Supermatic-Verschluß mit 9 Momentgeschwindigkeiten (1—1/400 Sekunde), Synchronvorrichtung für Blitzlichtlampen, Parallaxenausgleich, Adapterrückwand mit Mattscheibeneinstellung zur Verwendung von 6½×9 cm Planfilm- und Plattenkassetten oder 6×9 cm Filmpacks.

„Kodak“ Medalist II — die erneute Bestätigung des hohen Leistungsvermögens der Kodak-Werke.

CAMERA

XXVIII. JAHRGANG

NR. 5

MAI 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 René Groebli, Zürich

Photographie — heute / Photography to-day / Photographie actuelle

Varigam und Multigrade / Varigam and Multigrade

Das Unscheinbare wird Erscheinung / Apparition de l'inapparent

Neuigkeiten auf dem Photomarkt

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)

PHOTOGRAPHIE — HEUTE

Dieses Heft ist der Photoausstellung im Basler Gewerbemuseum gewidmet. Der Text wurde gleichzeitig für die «Camera» und — in erweiterter Form — für den Führer der Photoausstellung verfaßt.

In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts kam in die Photographie etwas hinein, das auf Jahrzehnte hinaus ihr Verhängnis sein sollte: das schlechte Gewissen. Die Photographie schämte sich nämlich plötzlich, eine Technik zu sein. Sie wäre doch so gern eine Kunst gewesen! Und kaum, daß dieser Minderwertigkeitskomplex einmal ausgebrochen war, plagte sie sich nur noch mit der einen Ambition, Kunst zu sein, herum. Sie bemäntelte ihre technische Wahrheit mit einem faulen «künstlerischen» Zauber. Die photographische Nacktheit wurde mit Retouchen und was der Mittelchen mehr sind so lange verhüllt, bis ein Bild so malerisch aussah wie eine raffinierte Bleistiftzeichnung. Dazu kamen alle möglichen kompositionellen Erwägungen, die man sich aus den verstaubten Schubladen der Kunstakademien hervorholte: bestimmte Regeln und bestimmte Verbote, die einer peinlichst zu befolgen hatte, wenn er als ein rechter «Kunstphotograph» dastehen wollte. Nicht genug also, daß man die Photographie zur Malerei zu «erheben» trachtete, man hatte zudem noch das Ideal einer völlig abgelebten akademischen Malerei.

Auf die Länge konnte das so nicht weitergehen. Die Photographie mußte sich auf sich selbst besinnen. Und sie hat dies getan vor 25—15 Jahren in der Bewegung der sogenannten «neuen fotografie». Im Grunde war das eine paradoxe Situation. Während die andern Künste, als sie sich (nach all dem Naturalismus!) auf sich selbst besannen, den Naturalismus überwandten, und zwar bis zum Extrem der völlig ungegenständlichen Malerei eines Kandinsky und eines Mondrian, wurde für die Photographie bei dieser Selbstbesinnung der selbe Naturalismus geradezu zum leidenschaftlichen künstlerischen Programm. In einer Zeit, da künstlerisch nichts so verpönt war wie die äußere Wirklichkeit, wurde diese von der Photographie neu erobert. Man muß allerdings, das Paradoxe der Situation einschränkend, sagen, daß es damals auch in der Malerei eine Bewegung gab, die mit aller Kraft auf das Gegenständliche aus war: die sogenannte «Neue Sachlichkeit». Diese ging mit der «neuen fotografie» Hand in Hand.

Indem sich die Photographie vom schlechten künstlerischen Gewissen befreite, befreite sie sich als Kunst. Indem sie ihre Grenzen erkannte, entdeckte sie ihre Freiheit. Sie sagte sich von den fremden künstlerischen Gesetzen los, die man ihr aufgezwungen hatte und die sie zu einer Pseudokunst machten. Sie wurde zugestandenermaßen ein technisches — und doch, ja gerade durch diese Einsicht in ihr wahres Wesen — ein echtes künstlerisches Phänomen.

Zunächst: das Ja zur Technik! Man entdeckte die Faszination des Technischen. Man hörte z. B. auf, die Aufnahmen auf «schönem», «künstlerischem», nämlich getöntem Papier zu kopieren und außerdem bis zur Unkenntlichkeit mit dem Retouchierstift zu bearbeiten. Man kopierte schwarz-weiß und auf Hochglanz. Das war ein ausgesprochen technischer Reiz, an dem man sich weidete.

Weiter: das Licht wurde als Grundtatsache der Photographie erkannt und damit als wesentliches Ausdrucksmittel geradezu erlöst. Man sieht: die photographische Technik lieferte unmittelbar die künstlerischen Mittel. Man fing an, mit dem Licht zu arbeiten, mit Hilfe des

Lichts neuartige Wirkungen zu erzielen, die Dinge mit dem Licht zu «interpretieren», das Bild mit dem Licht aufzubauen. Von den zarresten Nuancen bis zu den brutalsten Effekten — welche unendlichen Möglichkeiten des Ausdrucks bot das Licht! Bis dahin hatte man geflissentlich die akademischen Regeln der Lichtführung berücksichtigt, das Licht (und besonders der Schatten!) hatte in der Photographie ein armseliges, zweitrangiges, dienendes Leben gefristet. Jetzt brach es mit heller Freude in die Photographie ein. Das ging bis zu technischen Spielereien, die man künstlerisch ausbeutete: man entdeckte den Reiz des Ueber- und Unterbelichtens, des Negativabzugs, des Photogramms usw.

Befreiung von all den Konventionen! Von all den Regeln und all den Verboten! Was war damals nicht alles verboten, was war nicht alles vorgeschrieben! Alles erstarrte in Schulmeistereien, das Leben war verbannt, und die Photographie wurde, von ihrer künstlerischen Verlogenheit ganz abgesehen, langweiliger und langweiliger.

All das hat die «neue fotografie» beseitigt. Endgültig. Sie sagte sich: all jene schulmeisterlichen *comme-il-faut* haben mit der Photographie nichts zu tun. Abgesehen davon, daß sie überhaupt, auch in der Malerei, veraltet sind, sind sie in der Technik der Photographie garnicht begründet. Diese aber ist die einzige Instanz, die wir anerkennen. Sie beschränkt unsere Freiheit, aber sie bietet uns auch die Möglichkeiten. Und so ging man denn mit den neu entdeckten Möglichkeiten auf die Jagd. Man fing an, die Dinge in Aufsicht, in Untersicht, in Diagonalansicht, in frappantem Ausschnitt zu photographieren. Die Kamera wurde ein bewegliches Instrument, mit dem man auf alles Sichtbare losging. Jedes Bild beinahe war eine Sensation, da es als ein Schritt in eine ebenso altbekannte wie völlig neue Wirklichkeit erlebt wurde. Diese neue Wirklichkeit hieß: das Gegenständliche. Dinge, die man tausendmal gesehen hatte, ohne sie je wirklich gesehen zu haben: jetzt entdeckte man sie. Die Kamera führte das Auge, sie zeigte dem Auge Dinge wie zum ersten Mal, ungeahnte Dinge. Die Begeisterung an den formalen Mitteln der Photographie war das eine, die Begeisterung an der formalen Beschaffenheit der Dinge das andere.

Das also war die große Befreiung, die die Avantgardisten der «neuen fotografie» damals gebracht haben. Aber wie jede Befreiung hatte auch diese ihre Gefahren. In der Begeisterung an den neuen visuellen Möglichkeiten ritt man diese zutode. Man jagte Effekten nach. Man photographierte z. B. von oben aus purer Freude am neuartigen Aspekt, wo man ebensogut horizontal hätte photographieren können. Man be rauschte sich so sehr an einem Lichteffect, daß man darüber ganz das Objekt vergaß. Photogramme, Photomontagen und alle möglichen sonstigen Spielereien, die geholfen hatten, den Boden aufzulockern und die Phototechnik in ihrer ganzen Spannweite auszuwerten, grasierten jetzt überall, statt dort verwendet zu werden, wo sie ihren guten Sinn hatten. Die Gefahr lautete mit einem Wort: Formalismus. Nun, eines war heilsam: der Zwang zum täglichen Brot. Ein Photograph kann nun einmal mit «Schräg-von-oben-Photos» sein Brot nicht verdienen, wohl aber mit Porträts, mit Reportagen, mit Reklame-



Photo: Werner Bischof

arbeiten. Und so kommen wir über jene «heroische» Zeit der «neuen fotografie» hinaus und müssen uns die Frage stellen: wo stehen wir heute?

Vor zwanzig Jahren war kaum eine Frage so beliebt wie diese. Denn man konnte mit strahlendem Auge verkünden: hier stehe ich, ich kann nicht anders! Und heute? Der Sturm hat sich gelegt. Das ist ein Eingeständnis, das nicht leicht fällt. Es ist ein großer Verlust. Denn Sturm heißt: Wind in den Segeln. Unsere Segel blähen sich nicht mehr so kühn und munter wie zu jener Zeit. Es ist ziemlich windstill geworden. Ueberall: in der modernen Architektur, im Kunstgewerbe, in der Graphik, in der Photographie — im Grunde genommen auch in der bildenden Kunst. Die Parolen von damals haben noch ihre volle Gültigkeit. Aber sie haben sich auf weite Strecken durchgesetzt. Man hatte es damals einerseits schwerer, da der Kampf gegen eine ganze mächtige Phalanx von Konventionen ging. Andererseits hatte man es aber leichter, da der Gegner einheitlicher und eindeutiger war als heute. Heute stellen sich die Schwierigkeiten und Probleme anderswo ein. Jene große Front ist nicht mehr Kriegsschauplatz. Man hat mehr einen Guerillakrieg auszufechten gegen kleinere Verstöße, Verstöße sogar im eigenen «Lager». Es ist nicht mehr so sehr eine Diskussion von Front zu Front, als eine solche von Fall zu Fall. Wir können die alten Posaunen nicht mehr in aller Unschuld an den Mund setzen und schallend dies oder jenes proklamieren, ohne uns lächerlich zu machen. Gewiß ist die Avantgarde von damals noch immer die entscheidende Garde, aber Avantgarde ist sie nicht mehr. Sie ist in das Stadium der täglichen Arbeit mit ihren viel differenzierteren Problemen eingetreten. Also: worauf kommt es uns denn an? Ich sagte schon: auf die Verwirklichung von Fall zu Fall, auf die Anwendung all dieser Möglichkeiten im Zusammenhang bestimmter Aufgaben. Da es sich aber um die Anwendung «von Fall zu Fall» handelt und nicht mehr um das Grundsätzliche, läßt sich grundsätzlich und generell auch nicht viel sagen: man müßte Einzelfälle vornehmen.

Immerhin ist da *ein* unendlich weites Feld, das die Photographen anziehen müßte, ein Feld, das man in jener «heroischen» Periode der Photographie einigermaßen vernachlässigt hat. Wir sagten, damals habe man sich mit einer wahren Leidenschaft auf das Gegenständliche gestürzt. Was dabei vielleicht etwas zu kurz kam, war «das Leben». Der formale Genuß eines Dinges war stärker als das Sich-Bemühen um das Leben, diese immerhin wirklichere Wirklichkeit als die der Dinge. Was «das Leben» heißt, das läßt sich nicht aufzählen und auch nicht auf ein paar Nenner bringen. Es kommt nur darauf an, es auf Schritt und Tritt zu verfolgen und einzufangen. Dazu muß der Mensch beweglich sein. Und dazu muß die Kamera beweglich sein. Ein Bild darf nicht gestellt — auch nicht allzu betont «eingestellt» — sein: es muß sich eingestellt haben. Es soll nicht gesucht, es soll gefunden sein. Hier plötzlich wird die Technik, zu der man sich damals mit einem so gesunden Ja bekannte, zu einer gewissen Gefahr. In der Eile, in der das Lebendige vorübergeht, ist technische Vollkommenheit kaum denkbar. Das Bild kann vielleicht nicht scharf sein, da es bewegt ist. Je bewegter, desto verschwommener — desto suggestiver aber auch der Eindruck des Bewegten. Gerade die Bewegung hat man zur Zeit der Avantgarde zu wenig beachtet, vielleicht weil sie keine direkte Eigenschaft des Gegenständlichen ist. Heute fesseln uns gerade Aufnahmen, in denen Bewegung ist, so viel Bewegung, daß der Träger der Bewegung möglicherweise kaum mehr zu erkennen ist. Photographen alter Schule würden die Unschärfe beanstanden. In solchen Fällen

aber können wir nur das Lob des unscharfen Bildes singen. Wieviele Bilder lassen uns kalt, weil die Dinge darauf vor lauter technischer Perfektion nackt und tot erscheinen. Das ist für gewisse Aufgaben der Photographie richtig, für Reklamebilder zum Beispiel, für Aufnahmen, wo es eben auf die sachliche, stoffliche Wiedergabe ankommt. Aber dort, wo es auf das Leben ankommt, ist allzu viel Technik eine Gefahr. Wir sagen nicht, daß sie im Prinzip von Uebel ist. Sie kann jedoch den Atem, den Pulsschlag des Lebens töten. Sie kann den Moment zur Erstarrung bringen, sodaß die Zeit nicht mehr durch ihn hindurchfließt. Deshalb braucht ein Bild noch lange nicht «malerisch» zu sein wie die retouchierten «Kunstphotos» von vorgestern. Selbst die Unschärfe (so weit es um diese geht) muß technisch bedingt, phototechnisch richtig sein. Ja, sogar wenn ein Photograph in seinen Vergrößerungen das Korn hervorkommen läßt, sodaß noch einmal ein paar Details untergehen, ist das eine technische Angelegenheit, die überdies im Dienste eines bestimmten Ausdrucks stehen kann und die man ihm nicht als Fehler ankreiden sollte. Im Grunde heißt die Alternative also garnicht: Technik ja oder nein, sondern: Technik so oder so, nämlich Technik als möglichst scharfe Abbildung verstanden oder Technik in freierer Anwendung. Wobei dann diese freiere Anwendung auch ihre Gefahren hat, wenn sie nämlich zum Freipaß für Dilettanten wird.

Wenn wir hier so intensiv und — wir sind uns dessen bewußt — mit einer gewissen Einseitigkeit für «das Leben» in der Photographie plädieren, dann denken wir in erster Linie nicht an Porträt-, Landschafts- oder Tierphotographen. Wir denken in erster Linie an die Photoreporter. So wie einst die Avantgardisten diejenigen waren, die den Boden auflockerten, so sind das heute gewiß die Photoreporter (die es im übrigen auch damals gab, nur daß sie weniger im Vordergrund standen — was wohl auch auf die mangelhaftere Technik der Apparaturen zurückzuführen ist). Sie, die Photoreporter, stellen am ehesten ihre Arbeit unter das Motto: «So ist das Leben.» Ein Landschaftsphotograph sagt vielleicht: «So schön ist die Welt.» Ein Porträtphotograph: «So sieht der und der aus», ein Tierphotograph: «So sieht das und das aus.» Selbstverständlich aber kann auch eine Landschaft mit größter Lebendigkeit erfaßt werden, selbstverständlich auch ein menschliches Gesicht und selbstverständlich auch ein Tier. Dennoch: «so ist das Leben nicht». Im Vergleich zu dem, was wir meinen und wofür es heute auch bereits die eindrücklichsten Beispiele gibt (besonders in Amerika, aber auch bei uns), sind dies alles — Landschaft, Gesicht, Tier — noch gewissermaßen «Dinge», «Objekte», die still halten. Das Leben in seinem ganzen Fluß, in seinem Ernst und seinem Spiel, in seinem Charme und seinem Grauen, bietet sich niemals als «Objekt» dar, es eilt vorüber, man eilt vorüber, und man hat es gesehen oder nicht. Es besteht aus lauter zufälligen Momenten, die dabei aber meist sehr typisch sind. Wer das Zufällige festhält, hält das Lebendige fest. Es ist ein Irrtum, von einer geglückten Aufnahme geringschätzig zu urteilen: bloßer Zufall! Den Zufall bannen ist mehr als ein Objekt, das Zeit hat und Zeit läßt, aufnehmen. Nicht jedem fällt der Zufall zu. Je öfter man bei einem Photographen das Gefühl hat, er habe Glück gehabt, desto eher soll man ihn sich merken. Es kommt eben darauf an, Glück zu haben! Die Summe der Glücksfälle, die Summe der Zufallstreffer macht den Photographen. Ist sie hoch, dann sind die Zufälle ganz bestimmt kein Zufall. Dann beweisen sie zweierlei: Sensorium für das Leben und Beherrschung der Kamera. Was aber wäre mehr als dies!

Werner Schmalenbach.



Photo: Georges Cserna

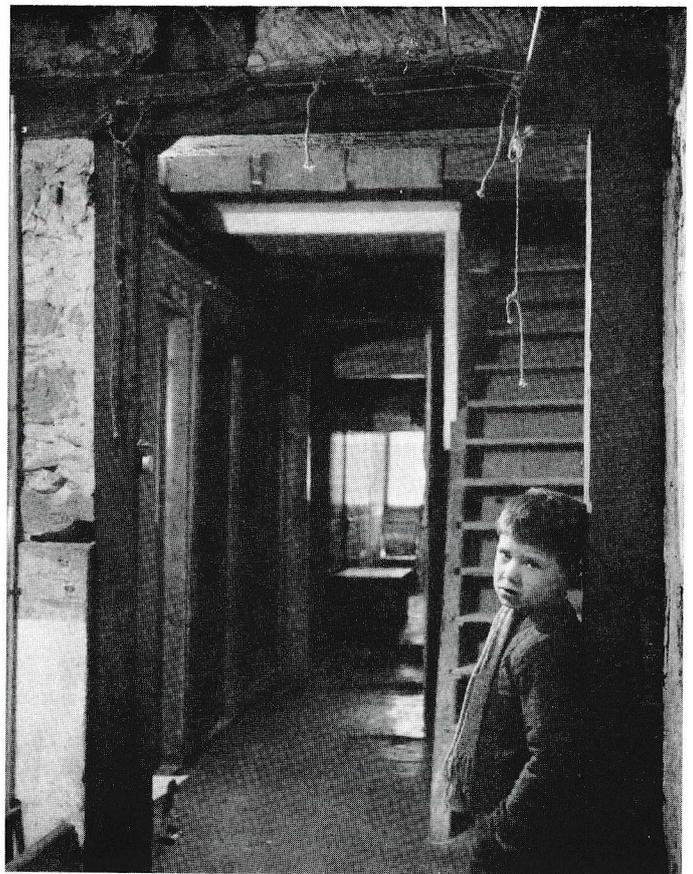


Photo: Tschirren

PHOTOGRAPHY TO-DAY

In the second half of the last century something entered into photography which was to haunt it for many years to come—an uneasy conscience. That is to say that photography was suddenly ashamed of being a technical science. It would so much rather have been an Art. And this inferiority complex had hardly appeared, before photography had but one ambition in life—to become one of the Arts. It camouflaged its technical truth with a fake artistic glamour. Its photographic nakedness was veiled with retouching and innumerable other processes to such an extent that a photograph looked about as pictorial as a clever pencil drawing. To this were added all possible considerations of composition which were dug out of the dusty drawers of the art academies; certain definite rules and certain definite restrictions which had to be scrupulously followed by anyone wishing to be a genuine “art photographer”. It was not enough then to endeavour to “raise” photography to the level of painting: there was over and above it the ideal of a completely out of date academic manner of painting.

This could not continue forever. Photography had to become aware of itself. And this it did some fifteen to twenty-five years ago in the so-called “New Photography” (or as it was then written “new fotografy”) movement. Basically, it was a paradoxical situation. While the other arts, when they (after all this naturalism!) became aware of

themselves, overcame naturalism, and even went to the opposite extreme of the completely nonobjective painting of a Kandinsky and a Mondrian; for photography, when it became aware of itself, this very same naturalism grew into an impassioned art programme. At a time when, artistically, nothing was so strongly tabooed as outer reality, photography took it upon itself to conquer this afresh. It must of course be said, limiting the paradox of the situation a little, that there was also at that time a movement in painting which strove wholeheartedly after objectivity—the so-called “Neue Sachlichkeit” (New Practicality). And this went hand in hand with the “new fotografy”. By freeing itself of its uneasy artistic conscience, photography at the same time freed itself as an art. By recognising its limitations, it found its freedom. It set itself free from the alien artistic laws which had been imposed upon it and had made a pseudo-art of it. It became, it is true, a technical—and yet through insight into its true nature—a genuine artistic phenomenon.

First of all: the recognition of technique! The fascination of the technical aspect was discovered. Photographs were no longer printed on “beautiful”, “artistic”, that is to say tinted paper and moreover, they were no longer worked on with the retouching pencil until they became unrecognisable. Printing was done in black and white

and on glossy paper. It was a decidedly technical charm that was delighted in.

Secondly: light was recognised as the essence of photography and thereby set free as a fundamental means of expression. It is clear: photographic technique immediately supplied the artistic medium. The photographer began to work with light: to aim at new effects with the help of light, to interpret things in terms of light, to build up the picture out of light. From the most delicate distinctions to the most startling contrasts—what infinite possibilities of expression were offered by light! Until then the artistic rules of the behaviour of light had been respected, light (and particularly shade!) had led a miserable second-rate subservient sort of existence in photography. Now it burst in joyfully. It even went so far as to indulge in technical high-jinks which were artistically exploited: discoveries were made of the charm of over and under exposure, of the photogram, and so on.

Freedom from all conventions! From all rules and all restrictions. In those days, what was there that was not forbidden, what was there that was not laid down? With all this pedantry everything became stagnant. Life was banished and photography, quite apart from its artistic hypocrisy, became more and more tedious.

All this was done away with once and for all by the "new fotografy" movement. It decided that all these pedantic rules and regulations had nothing whatever to do with photography. Quite apart from the fact that in general, and even in painting, they were quite out of date, in the technique of photography there was just no reason at all for their existence. This technique was the only authority recognised. It limited our freedom, but it also opened up great possibilities. And so photographers went off on the hunt with these newly discovered possibilities. They began to take photographs from above, from below, diagonally and from all kinds of startling angles. The camera became a mobile instrument which was let loose at anything in sight. Almost every picture was a sensation, for it was experienced as a step forward in a familiar and at the same time completely new reality.

This new reality was called: objectivity. Things were now discovered which had been seen a thousand times before without ever really having been seen at all. The camera guided the eye, it revealed things to it, unsuspected things, as if for the first time. One was enthusiasm for the formal medium of photography, the other was enthusiasm for the formal nature of things.

This then was the liberation effected by the advance guard of the "new fotografy" movement. But like all liberations, it too had its dangers. In the enthusiasm for these new visual possibilities, they were flogged to death. Effect was sought after. For example a photograph would be taken from above out of sheer joy in the novel aspect, when it could just as well have been taken horizontally. Photographers were so intoxicated by an effect of light that they completely overlooked the object itself. Photograms, photomontage and every possible trick besides that had helped to pave the way and to bring out the value of the technique of photography in its full range, now prevailed everywhere instead of being kept in their proper place. The danger was to be sounded with one word—Formalism.

Now one thing was salutary—the necessity for daily bread. A photographer cannot earn his living by "oblique from above photographs" alone, but rather by portraiture, press photography and advertising work. And so we come to the end of this heroic era of the "new fotografy" movement, and must ask ourselves—where do we stand to-day?

Twenty years ago there was scarcely a more popular question than this. For one could announce with shining eyes—"Here I stand. I cannot do otherwise!" And to-day? The storm has died down. This is not an easy admission to make. It is a sad loss, because a storm implies wind in the sails. Our sails are no longer filled out so boldly and so brightly as in those days. The wind has dropped and it has become calm. Everywhere: in modern architecture, in the arts and crafts, in the graphic arts, in photography—and all things considered, in plastic art too. The watchwords of the time still retain their full meaning. But they have gone far. On the one hand, it was more difficult in those days for the fight was fought against a mighty horde of conventions. On the other hand however, it was easier, for the opponent was more concentrated and more clearly to be seen than to-day. To-day the problems and difficulties lie elsewhere. The same extended front is no longer a theatre of operations. One has rather to wage a guerilla war against lesser evils. Evils in one's own "camp" even. It is no longer so very much a dispute between fronts but rather from situation to situation.

We can no longer in all innocence set the old trumpets to our lips and loudly proclaim this or that without making ourselves appear ridiculous. To be sure, the advanced elements of those days are certainly still the elements that count, but they are no longer "advanced". They, with all their very different problems, have entered the arena of ordinary everyday work.

So, where are we now? As I have already said—at the stage of realization, situation by situation, of the application of all these different possibilities in connection with certain definite problems. However, because it is a question of application "from situation to situation" and no longer of principles, there is not much that can be said as far as principles are concerned, nor even in general: one would have to deal with single instances.

Still there is *one* infinitely wide field, which is attractive to photographers, a field which was somewhat neglected in that "heroic" period of photography. We have already said that in those days photographers threw themselves passionately at objectivity. What was missing a little perhaps was "life". One was more concerned with enjoying the form of a thing than with seeking to apprehend life which is, after all, more real than the thing itself.

Life cannot be itemized, nor can it be summed up in a few words. The only thing is to shadow it closely and pounce upon it. To do this one must be very quick—and so must the camera. The subject of a picture must not be posed, and also not too obviously "focused": it must have fallen into focus by itself. It must not be sought after, it must be come upon by chance. Here technique, which formerly had been so whole-heartedly acknowledged, suddenly becomes a real danger. With the speed at which life passes by, technical perfection is hardly to be considered. The picture may not be sharp perhaps, because of the movement in it. The more movement there is, the more indistinct it is—the more suggestive, giving the impression of movement. It is precisely movement which was given too little attention in the time of the advance guard, perhaps because it is no true characteristic of objectivity. To-day we are bound rather by photographs in which there is movement, so much movement that the moving object is hardly recognisable any more. Photographers of the old school would object to the lack of definition. Nowadays in such cases, we only have praise for this same lack of definition. How many pictures leave us

cold, because from sheer technical perfection the things in them appear naked and lifeless. For certain types of photography they are right; for advertising, for example, for photographs where objective reproduction of the subject is what is most important. But where life is more important, too much technique is a danger. We do not say that in principle it is wrong. But it can stifle the breath, arrest the pulse of life. It can so freeze the moment, that time no longer flows through it. Therefore a picture does not need to be nearly so "pictorial" as the retouched "art photograph" of yesteryear. Even lack of definition (in so far as this is concerned) must, dependent as it is on technical matters, be phototechnically right. Yes, even if a photographer in his enlargements allows the grain to appear, so that a few details are lost, this is a technical matter which moreover may be allowed to stand for the sake of a certain expression and ought not to be chalked up against him as a failing. After all, the alternative is not a question of accepting or refusing to accept technique, but a question of technique in this way or in that, that is to say technique understood as a faithful and true representation, or technique in a freer application. Here, freer application too has its dangers if, for example, it should become a passport for dilettantes.

If we are pleading so energetically and—we admit—a trifle one-sidedly, the cause of life in photography, we are thinking first of all, not of portraiture, landscape or animal photography, but of the press photographer. Where once the advance guard were those who paved the way, nowadays it is the press photographers (who also existed in those days, only they stood less in the foreground—which is to be traced

back to the more imperfect technique of the day). The work of the press photographers comes most readily under the heading "This is life". A landscape photographer says perhaps "This is the beauty of the world". A portrait photographer—"This is how so and so looks". An animal photographer—"This is how such and such an animal looks". Admittedly even a landscape can be captured with a great deal of life in it, and naturally a human face as well, or even an animal. But for all that, "this is not life". According to our way of thinking, for which there are the most striking precedents to-day (particularly in America but also in our country), all these things—landscapes, faces, animals—are still to a certain extent "things" and "objects" only. Life in all its flow, in its seriousness and play, in its charm and in its horror, never presents itself as an "object": it hurries past, man hurries past—and has either seen it or not. It exists out of purely fortuitous moments which, at the same time, are very typical. Who seizes opportunity on the wing, seizes the very essence of life. It is a mistake, contemptuously to censure a lucky photograph as pure chance. To root chance to the spot is more than just to capture a fleetingly presented object. It is something that does not come everyone's way. The more often one has the feeling with a photographer that he has been lucky, the less one should notice it. The whole point is to be lucky! The sum of the strokes of good luck and the lucky shots, added together, make the photographer. If the total is high then this good luck is quite certainly no longer mere chance. It proves two different things: a feeling for life and a mastery of the camera. What could be greater than this!



Photo: Dietrich Widmer

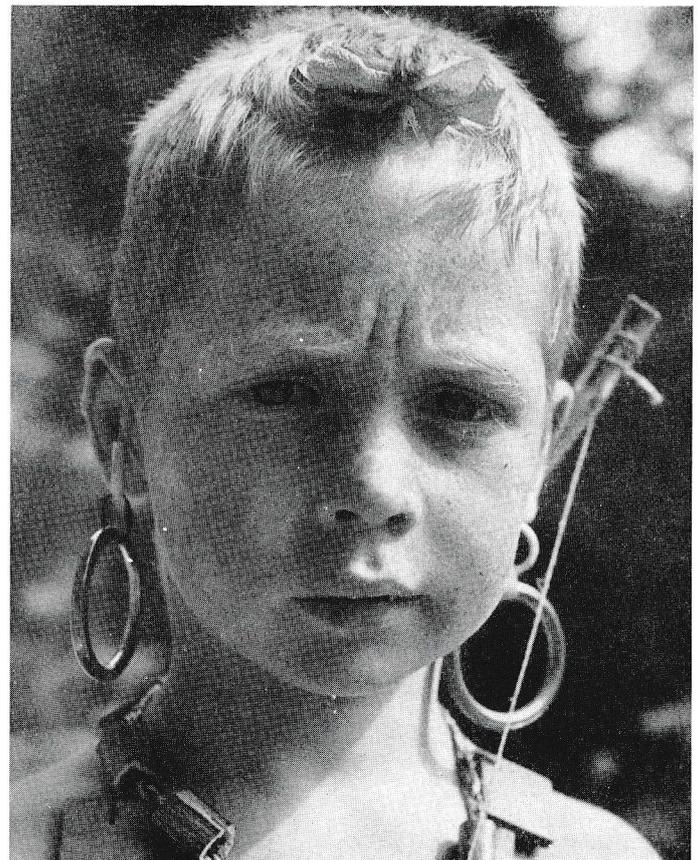


Photo: K. Blum



Photo: Hansbeat Stricker

Photographen der nächsten 8 Seiten:
Photographers of the following pages:
Photographes des pages suivantes:

1. *Peter Moeschlin*
2. *Tuggener*
3. *Henriette Grindat*
4. *Max F. Chiffle*
5. *Otto Pfenniger*
6. *Eidenbenz*
7. *Walter Läubli*
8. *Werner Nefflen*



















Photo: Hans Baumgartner

PHOTOGRAPHIE ACTUELLE

Au cours de la seconde moitié du siècle dernier, un malaise qui devait lui être préjudiciable durant plusieurs décades, s'empara de la photographie: elle s'aperçut qu'elle avait mauvaise conscience. La photographie eut, en effet, tout à coup honte d'être une technique. Et dès l'apparition de ce complexe d'infériorité, une seule ambition la tourmenta sans relâche, celle d'être un art. Elle drapa l'objectivité de sa technique d'un « charme artistique » douteux. On camoufla sa nudité de mille et une mesquineries, jusqu'à lui donner l'aspect pictural du plus raf-

finé dessin au crayon. On prit en considération les règles de composition les plus diverses, sorties des tiroirs poussiéreux des académies artistiques, des règles précises, des interdictions précises, qu'était astreint à suivre quiconque voulait se prévaloir du titre de «photographe d'art». Il ne suffisait même pas de vouloir faire de la photographie un art, non, l'idéal à poursuivre était celui d'une peinture académique périmée. Cela ne pouvait évidemment pas continuer ainsi. La photographie dut se raviser. C'est ce qu'elle fit, il y a 25 à 15 ans, en se lançant dans



Photo : Schuh

la photographie dite « moderne ». La situation était au fond paradoxale. Tandis que les autres arts, lorsqu'ils revinrent à eux-mêmes, surmontèrent le naturalisme dont on avait tant abusé, et se jetèrent dans l'extrême opposé de la peinture absolument irréaliste d'un Kandinsky et d'un Mondrian, la photographie, prenant conscience d'elle-même, fit passionnément sien un programme ayant exactement ce même naturalisme à la clef. A l'époque, précisément, où l'art ne décriait rien tant que l'aspect extérieur intégral des choses, la photographie s'en saisissait à nouveau. Ajoutons toutefois, pour amoindrir quelque peu l'aspect paradoxal de cette situation, qu'il naquit à l'époque aussi une tendance parmi certains peintres, à vouloir placer l'objectivité au premier rang, à atteindre un « nouveau réalisme ». Celui-ci marchait la main dans la main avec la « photographie moderne ». En se libérant de sa mauvaise conscience au point de vue de l'art, la photographie devint du coup un art libre. Découvrant les limites de son domaine, elle découvrit sa liberté. Elle se dit affranchie des règles artistiques étrangères qu'on lui avait imposées et qui en faisaient un pseudo-art. Elle confessa être un phénomène technique et devint, par cet aveu même, un véritable phénomène artistique.

Au premier plan: La technique! On découvrit la fascination de la technique. Les tirages ne se firent plus sur du « beau » papier « artistique », teinté, et dont le crayon à retoucher devait transformer l'image jusqu'à la rendre méconnaissable. Les copies noir-blanc sur papier glacé représentaient au contraire un attrait d'ordre technique dont on aimait à repaître son regard.

Ensuite: La lumière. On reconnut qu'elle constituait l'origine même de la photographie, elle devint le principal moyen d'expression. On voit que la technique photographique fournissait d'elle-même les moyens artistiques. Ce fut le début du travail avec la lumière, permettant d'obtenir de nouveaux effets par la lumière, « d'interpréter » les choses par la lumière, de se servir de cette dernière pour construire l'image. Quelle infinité de moyens d'expression la lumière n'offrait-elle pas, des nuances les plus douces aux contrastes les plus brutaux! On avait jusqu'alors respecté scrupuleusement les règles académiques de distribution de la lumière, la lumière (et surtout les ombres!) avait vécu retirée au second rang, en parent pauvre. Et voilà qu'elle faisait joyeusement interruption dans la photographie. Cela conduisit jusqu'à des amusements techniques dont on tira des effets artistiques: on découvrit le charme de la surexposition et de la sousexposition, les copies négatives, les photogrammes, etc.

Libération de toutes les conventions! de toutes les règles et de toutes les défenses! Que n'avait-on pas prescrit! Et tout était pétrifié par ce pédantisme, toute vie avait abandonné la photographie, qui était devenue ennuyeuse, toujours plus ennuyeuse.

La « photographie moderne » a supprimé tout cela. Définitivement. Elle pense que ce pédantisme « comme-il-faut » est étranger à la photographie. Sans compter qu'en peinture même, ces règles ont fait leur temps, il est évident que rien ne les justifie dans la technique photographique. Or, nous ne reconnaissons que cette dernière instance. Elle limite notre champ d'action, mais elle nous offre aussi des possibilités. Armé de ces possibilités nouvelles, le photographe se mit en chasse. Les sujets furent photographiés de dessus, de dessous, en diagonal et dans des découpages fantasques. La chambre noire devint un instrument mobile, au moyen duquel on s'attaqua à tout ce que l'œil pouvait percevoir. Chaque image était pour ainsi dire une sensation, soit un pas dans une réalité aussi connue que complètement nouvelle.

Cette nouvelle réalité se nommait : objectivité. On découvrait subitement des choses que l'on avait vues mille fois... sans les voir. La chambre noire guidait l'œil, lui montrant les choses comme si c'était la première fois, des choses insoupçonnées. Elle lui fit voir ce qu'était la façade d'une maison, le pavé de la rue, une goutte d'eau, un tronc d'arbre, un peu de peau humaine, la structure d'un paysage. L'enthousiasme pour les moyens propres à la photographie constituait une part de cet art, l'enthousiasme pour la structure même des choses en constituait une autre.

Voilà en quoi consistait la grande libération, à laquelle nous conduisit la « photographie moderne » des photographes d'avant-garde d'alors. Mais, comme toute libération, celle-ci présentait aussi ses dangers. Enthousiasmé par ces nouvelles possibilités visuelles, on en fit une orgie. On chassait littéralement des effets. On plongeait par exemple par simple plaisir sur un objet qu'il eût été aussi indiqué de photographier à l'horizontale. On se grisait d'un effet de lumière au point d'en oublier complètement le sujet. Les photogrammes, les photomontages et autres divertissements possibles par lesquels on avait ébranlé la tradition et ouvert la porte à une utilisation intégrale des moyens fournis par la technique photographique, sévissaient maintenant partout en maîtres, au lieu de ne les utiliser qu'à bon escient. En un mot, le danger se nommait : formalisme.

Il n'y avait qu'un remède à cela... la nécessité de gagner son pain quotidien ! Un photographe ne peut guère gagner sa vie avec des vues plongeantes obliques, il le peut par contre avec des portraits, des reportages ou des travaux publicitaires. Ainsi furent dépassés ces temps « héroïques » de la photographie moderne, et l'on peut se poser la question : où en sommes-nous aujourd'hui ?

Il y a vingt ans, une telle question eût été la bienvenue. Il était alors en effet possible de répondre, le visage souriant : Voilà où j'en suis, je ne puis faire autrement ! Mais aujourd'hui ? La tempête s'est apaisée. Un aveu difficile à faire. Il signifie une grande perte. La tempête, c'est le vent dans les voiles. Mais nos voiles ne se gonflent plus avec autant de hardiesse qu'alors. Le vent s'est passablement apaisé. Dans tous les domaines : en architecture moderne, dans les arts industriels, les arts graphiques, la photographie — du reste aussi dans les beaux-arts. Les mots d'ordre d'alors conservent encore leur pleine valeur. Mais ils ont parcouru un grand chemin. Autrefois, les difficultés étaient accrues, n'avait-on pas à lutter contre une puissante phalange de conventions ? Elles étaient aussi moindres, car l'ennemi était alors plus reconnaissable, mieux défini que de nos jours. Actuellement, les difficultés et problèmes viennent d'ailleurs. Le grand front d'alors n'est plus le champ de bataille. C'est plus une guérilla, qu'il faut mener contre de petits manquements, même dans son propre camp. Il s'agit moins d'une discussion de front à front que d'une discussion propre à chaque cas particulier. Il n'est plus possible de faire sonner les vieux clairons et de proclamer à grand bruit ceci ou cela sans se rendre ridicule. L'avant-garde d'alors est certes toujours encore une garde déterminante, mais ce n'est plus une avant-garde. Elle a dû s'adapter au travail quotidien avec les problèmes les plus divers qu'il comporte.

Alors de quoi s'agit-il en réalité ? Je l'ai déjà dit : d'une réalisation liée au cas particulier, de l'emploi de ces moyens en corrélation avec des problèmes précis. Et comme il ne s'agit plus que de « cas particulier », et non plus de règles générales, il devient impossible d'émettre un jugement d'ordre universel : il faudrait examiner chaque cas pour soi.

Il s'ouvre ainsi au photographe un champ d'action infiniment grand, que l'on avait délaissé durant cette période « héroïque », et qui devrait attirer le photographe. Nous disions qu'à l'époque considérée, on s'était jeté sans mesure dans les bras de l'objectivité. Notre art devait y perdre dans le rendu de la « vie ». Le plaisir purement matériel que l'on prenait aux choses dépassait la recherche de la « vie », réalité pourtant plus réelle que la pure matérialisation de ces dernières. On ne peut ni décrire ni définir ce que c'est que « la vie ». Il s'agit simplement de la suivre pas à pas et de l'enregistrer au bon moment. Mais, pour cela, il faut se mouvoir. Une image ne doit pas être posée, même pas être trop ostensiblement « mise au point », elle doit se révéler d'elle-même. Ce ne doit pas être une recherche, mais une trouvaille. La technique que l'on acceptait alors sans restrictions devient subitement un tantinet plus dangereux. Une technique parfaite est à peine réalisable, en face de la rapidité avec laquelle la vie se déroule. Il se peut que l'image ne soit pas très nette, qu'elle soit bougée. Plus il y a de mouvement, plus elle sera floue, mais combien plus suggestive aussi l'impression de mouvement. Et l'époque de l'avant-garde a précisément trop peu tenu compte du mouvement, peut-être parce qu'il n'est pas une qualité directe de l'objet. Aujourd'hui nous sommes au contraire captivés par les images reproduisant le mouvement, tant de mouvement que l'objet qui l'exécute en est à peine reconnaissable. Les photographes de l'ancienne école critiqueraient le manque de netteté, alors que dans de pareils cas, nous ne pouvons que chanter à la louange du flou de l'image. Combien d'images nous laissent insensibles, parce que les objets qu'elles représentent sont nus et morts, à force de perfection technique. Cela peut être juste, lorsqu'il s'agit de résoudre certains problèmes de la photographie, par exemple d'ordre publicitaire, soit dans des cas où la représentation matérielle objective est le premier souci. Mais dès qu'il s'agit de vie, une technique exagérée présente un danger. Nous ne disons pas qu'elle soit, en principe, un mal. Elle n'en peut pas moins tuer les battements du cœur, le souffle de la vie. Elle peut pétrifier l'instant considéré au point qu'il cesse de s'enchaîner à la marche du temps. C'est pourquoi il n'est nullement nécessaire qu'une image présente la perfection « picturale » des « photos d'art » retouchées d'antan. Même le flou (pour autant qu'il s'agisse de cela), doit être techniquement conditionné, photographiquement correct. Et si le photographe traitant un agrandissement, y laisse apparaître un grain étouffant quelques détails, n'oublions pas qu'il peut s'agir d'un moyen technique au service d'un résultat déterminé, et pas nécessairement d'une faute à son actif. L'alternative est loin de signifier : technique ou absence de technique, mais : technique ainsi ou ainsi, soit technique de l'image aussi nette que possible ou technique dans sa libre application. Libre application qui présente évidemment aussi ses dangers, dès le moment où elle sert de laisser-passer aux dilettantes.

En plaidant aussi intensivement et, nous en avons conscience, avec un certain parti pris, pour « la vie » dans la photographie, nous ne pensons aucunement mettre au premier rang le portrait, le paysage ou la photographie d'animaux. Nous pensons avant tout au reportage photographique. Tout comme les avant-gardistes d'autrefois furent les premiers à bêcher un nouveau terrain, les reporters actuels sont en voie de le faire (il y en avait certes aussi dans le temps, mais ils occupaient moins le premier plan — ce qui provenait certainement de l'imperfection de leurs instruments). Les reporters sont certainement les mieux placés pour mettre en tête de leur travail l'épigraphe : « Ainsi est la

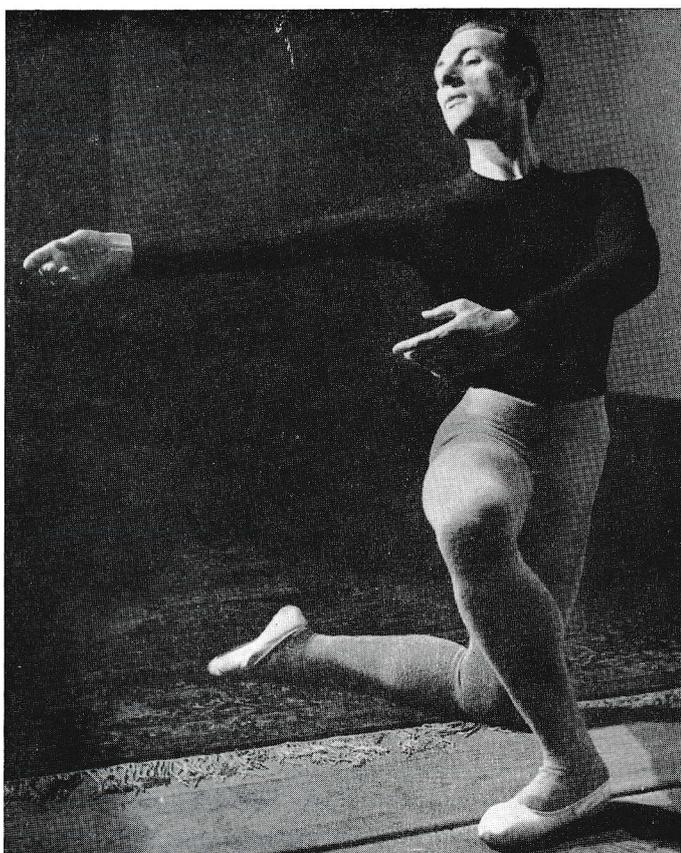


Photo: Claire Roessiger



Photo: Hans Baumgartner

vie.» Un paysagiste dira peut-être: « Ainsi sont les beautés de l'univers.» Un portraitiste dira peut-être: « Voici la physionomie de celui-ci ou de celui-là » et le photographe des bêtes: « Voici l'aspect de ceci ou de cela.» Mais il est évidemment aussi possible de croquer un paysage en y mettant de la vie, de même assurément aussi qu'un visage humain ou encore une bête. Et pourtant: «Ainsi n'est pas la vie.» Comparées à l'objet de notre pensée, dont on trouve aujourd'hui les exemples les plus frappants (principalement en Amérique, mais aussi chez nous), toutes ces choses, paysages, visages, animaux, sont encore en quelque sorte « des objets » immobiles. La vie dans sa mobilité, son sérieux et ses jeux, son charme et son horreur, n'apparaît jamais comme un « objet », elle passe, nous passons, et nous l'avons saisie, ou elle nous a

échappé. Elle ne se compose que d'instantanés fortuits, mais d'un aspect généralement typique. Celui qui peut saisir cet instant, peut aussi saisir la vie. Il est faux de juger une image réussie avec dédain: simple hasard! Maîtriser le hasard signifie plus que maîtriser un objet qui nous laisse tout le temps de s'en saisir. Le hasard ne sourit pas à chacun. Plus on a l'impression que la chance sourit fréquemment à un photographe, plus au contraire il faut avoir l'œil sur lui. Il s'agit, en effet, d'avoir de la chance! La somme des coups de chance et des coups de hasard fait le photographe. Or, si elle est élevée, c'est que les coups de hasard ne sont précisément plus du hasard. Cela prouve au contraire deux qualités: sensibilité pour tout ce qui est vie et maîtrise absolue de ses instruments. Et que pourrait-on imaginer de mieux que cela!

Zum Schluß wollen wir noch auf die Bedeutung der Empfindlichkeitslücke bei Multigrade näher eingehen. Besonders auffallend ist ihre Auswirkung auf die Schwärzungskurve. So beobachteten wir bei allen Multigrade-Kurven einen mehr oder weniger gekrümmten mittleren Teil, währenddem diese Partie bei Varigam nie wesentlich von der Geraden abweicht. Selbstverständlich ist die ideale Schwärzungskurve (die in Wirklichkeit nicht erreicht werden kann) die gerade Linie. Nur in diesem Falle werden alle Helligkeitsstufen des Originals in der richtigen Abstufung, d. h. tonrichtig, wiedergegeben. In jedem anderen Falle werden entweder die geringen, die mittleren oder die hohen Schwärzungen auf einen zu kleinen Raum zusammengedrängt, oder übermäßig ausgedehnt. Diesem Umstand hat offenbar die Firma Defender ihr Hauptaugenmerk zugewandt und dies dadurch erreicht, indem sie die Sensibilisation so vornahm, daß sich die beiden Emulsionen in ihrer spektralen Empfindlichkeit weitgehend überlappen. Unter Umständen ist aber die genau tonrichtige Wiedergabe einer Vorlage gar nicht erwünscht oder nicht die Hauptsache, weil gewisse Schwärzungsgebiete darin gar nicht vorkommen oder unwesentlich sind. In diesem Falle kann ein Papier mit der gekrümmten Schwärzungskurve mehr Details aus dem Original herausholen. Das Multigrade-Papier trägt mehr diesem Umstand Rechnung. Bei kleinen Belichtungsmengen reagiert vorerst nur die empfindlichere, weicherarbeitende Schicht und die Schwärzungskurve verläuft zunächst ziemlich flach. Bei größeren Lichtmengen setzt nun die Wirkung der hartarbeitenden Schicht ein, welche die Schwärzungskurve plötzlich mit größerer Steilheit ansteigen läßt. Da die chemischen Wirkungen des Lichtes sowieso stark von der Wellenlänge abhängig sind, so ist es denkbar, daß dieser Wechsel von Weich nach Hart mit zunehmender Belichtung um so schroffer vor sich gehen muß, je weiter die beteiligten Schichten in ihrer spektralen Empfindlichkeit auseinander liegen und je weniger möglichst alle Lichtwellenlängen gleichmäßig zum Aufbau des Bildes herangezogen werden. Wie wir im ersten Artikel in der «Camera» über Multigrade zu zeigen versuchten, entstehen diese geknickten Schwärzungskurven vor allem bei der kombinierten Belichtung; d. h. Vorbelichtung ohne Filter (oder mit Blaufilter) und Nachbelichtung mit Gelbfilter. Damit wurde bewußt auf den Vorteil der Tonrichtigkeit verzichtet, dafür aber ein Reichtum an Details, speziell in den Lichtern, gewonnen, der mit keinem normalen Papier möglich gewesen wäre. Betrachten wir nochmals Fig. 4, so erkennen wir, daß es noch ein anderes Mittel geben muß, um solche geknickte oder doch gekrümmte Schwärzungskurven herzustellen, nämlich die Anwendung der Filter V 1 bis V 5. Diese zeigen in der Tat den oben beschriebenen Effekt bei Multigrade ebenfalls, da sie die Lücke zwischen den beiden Emulsionen im Blaugrün erweitern. Die zugehörigen Schwärzungskurven, namentlich ihre Mittelteile, sind wie erwartet keine Geraden mehr, sondern haben sich zu gekrümmten, terrassenförmigen Linien entwickelt; vergl. die Kurven der Figuren 6 und 7.

Fig. 6 gibt uns 3 Schwärzungskurven des Varigam-Papiers wieder, die etwas seitlich gegeneinander verschoben worden sind, um auf der gleichen Darstellung Platz zu finden. Kurve a entspricht der Belichtung ohne Filter, Kurve b mit Filter V 1 und Kurve c mit Filter V 10. Es hätte keinen Sinn, alle die Varigam-Kurven hier abzubilden, die wir noch mit andern Filtern sowie auch durch alle möglichen kombinierten Belichtungen erhalten haben. Sie gleichen alle den vorliegenden 3 Linienzügen und sind nur mehr oder weniger steil; d. h. bei diesem Papier führt eine kombinierte Belichtung mehr oder weniger zum selben Resultat, wie eine einzige Belichtung mit dem entsprechenden Filter. Auch die praktischen Versuche haben diese Tatsache bestätigt und die Firma ihrerseits empfiehlt auch keine solche Methode. Anders liegen die Verhältnisse in der Figur 7, beim Multigrade-Papier. Schon die Kurve d, aufgenommen ohne Filter, scheint uns leicht gekrümmt. Bei Kurve e mit dem Orangefilter V 4 bildet sich in der Mitte bereits eine Knickung aus, die sich bei den Kurven f und g mit den beiden Violettfiltern zu einem fast waagrechten Absatz ausweitert.

In conclusion we shall go more deeply into the meaning of the "blind spot" of the Multigrade paper. Particularly striking is its effect on the density curve. In all Multigrade curves we notice a more or less curved middle section whereas this portion never deviates very far from a straight line in the case of Varigam. Obviously the ideal density curve (which could never be attained in reality) is a straight line. Only in this case could all the brightness gradations of the original be reproduced in the right gradations, that is, in the right shades. In every other case the low-, the middle-, or the high-densities would either be compressed into too little space or be excessively expanded. Apparently the Defender Company turned its attention chiefly to this requirement; and they have met it, inasmuch as they sensitized the paper in such a way that the spectral sensitivity of both emulsions overlap each other quite a bit.

Under certain conditions, however, the exact reproduction of the gradations in a negative is not at all desirable or perhaps not of great importance, because certain gradations of density are not present or are unessential. In this case a paper with a density-curve which is not straight will bring out more details of the original than the other type of paper. Multigrade paper takes this condition into account. With short times of exposure only the sensitive, low-contrast layer is affected and at first the density curve is rather flat. With longer times of exposure the high-contrast layer begins to be affected and concurrently the density curve rises sharply. Since the chemical effect of the light is strongly dependent on the wave-length anyway, it is conceivable that this change from the low to the high contrast layer which takes place as the exposure increases, will be the more abrupt the farther apart the spectral sensitivities of the component layers lie and the lower the possibility that all wave-lengths of light have an equal share in producing the picture. As we attempted to show in the first article in "Camera" about Multigrade, the broken density curve occurs chiefly with a combined exposure, that is a pre-exposure without filter (or with a blue-filter) and an after-exposure with a yellow filter. In this way we knowingly give up the advantage of reproducing the shades properly, but in return get a whole range of details, especially in the high-lights which would never be possible with normal paper. If we look again at Figure 4 we recognize that there should be still another means of producing such a broken, or at least non-linear curve: namely the use of filters V 1 to V 5. These, in fact, show the above described effect with Multigrade equally well, because they widen the gap between the two emulsions in the blue-green band. The corresponding density curves, and especially their middle sections, are, as expected, no longer straight, having become terrace-shaped lines. Compare the curves of Figures 6 and 7.

In Figure 6 three density curves of Varigam paper are reproduced with some displacement of the curves being made in order to put them into the same figure. Curve "a" corresponds to the exposure without filter, curve "b" to that with filter V 1, and curve "c" to that with filter V 10. It is not necessary to reproduce here all the Varigam curves which we obtained with the other filters, as well as with all possible combined exposures. They all resemble the three curves shown here and vary only in their steepness; that is to say, with this paper a combined exposure leads more or less to the same result as that obtained with a single exposure with the corresponding filter. Practical experiments have substantiated this fact and the manufacturer does not recommend such a method. It is different with the relationships shown in Figure 7 with Multigrade paper. Even the curve "d", taken without filter, appears slightly bent. Curve "e" was taken with the orange filter V 4, and in its middle section begins to show a break which develops in the curves "f" and "g", taken with the violet filters, into an almost horizontal plateau. Curve "h" taken with the yellow filter M 12 stands in contrast to these and shows a middle section which again goes nicely straight. Curves of the shape e, f, and g, are well suited to the copying of negatives with strong contrasts where the middle shades are missing. Such contrasts can,

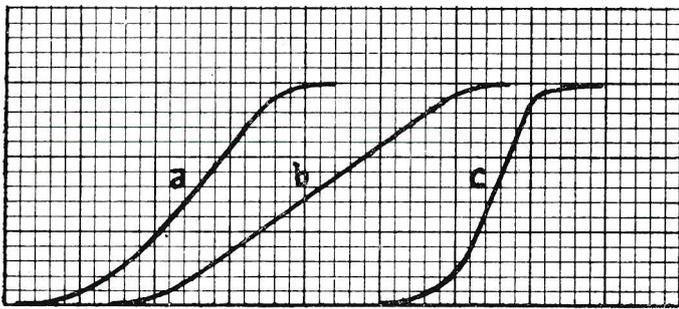


Fig. 6. Schwärzungskurven von Varigampapier. a = ohne Filter, b = mit Gelbfilter V 1, c = mit Violettfilter V 10.

Figure 6. Density curves of Varigam paper. a = without filter, b = with yellow filter V 1, c = with violet filter V 10.

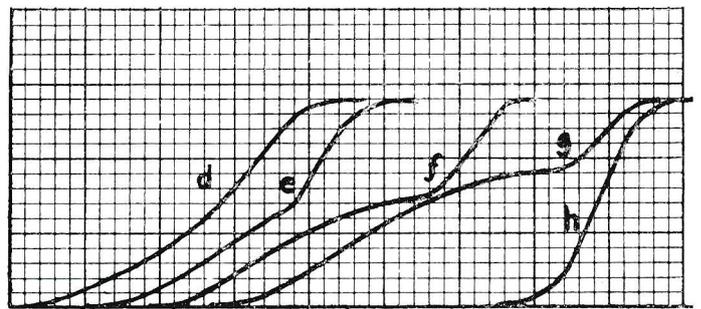


Fig. 7. Schwärzungskurven von Multigradepapier. d = ohne Filter, e = mit Orangefilter V 4, f = mit Rotviolettfilter V 8, g = mit Blauviolettfilter V 10, h = mit Gelbfilter M 12.

Figure 7. Density curves of Multigrade paper. d = without filter, e = with orange filter V 4, f = with red-violet filter V 8, g = with blue-violet filter V 10, h = with yellow filter M 12.

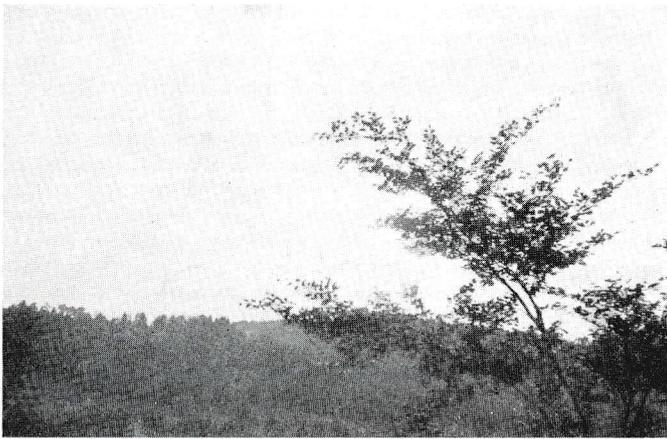


Abb. 8. Vergrößerung auf Tellko-Bromars extra hart. Belichtung: 1,5 Sek.

Figure 8. Enlargement on Tellko-Bromars "extra-hard". Exposure: 1,5 sec.



Abb. 9. Vergrößerung auf Tellko-Bromars hart. Belichtung: 30 Sek.

Figure 9. Enlargement on Tellko-Bromars "hard". Exposure: 30 sec.



Abb. 10. Vergrößerung auf Tellko-Bromars hart mit Abdecken. Belichtung: unten 2 Sek., oben 22 Sek.

Figure 10. Enlargement on Tellko-Bromars "hard", with masking. Exposure: below 2 sec., above 22 sec.

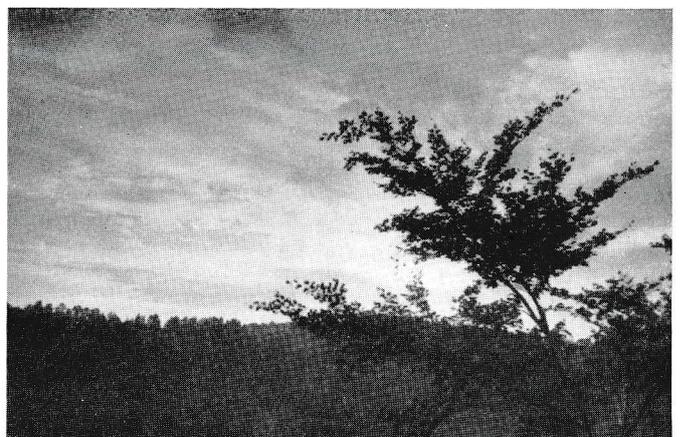


Abb. 11. Vergrößerung auf Multigrade-Papier mit Abdecken. Belichtung: unten 12 Sek. mit Filter M 12, oben 10 Sek. mit Filter V 4.

Figure 11. Enlargement on Multigrade paper, with masking. Exposure: below 12 sec. with filter M 12; above 10 sec. with filter V 4.

Im Gegensatz steht dann die Kurve h, welche durch das Gelbfilter M 12 geliefert wird und deren Mittelteil wieder schön gerade verläuft. Kurven von der Gestalt e, f und g sind sehr geeignet, um Negative mit starken Gegensätzen bei fehlenden Mittelönen zu kopieren. Diese Gegensätze werden dadurch weitgehend überbrückt. Es wäre an dieser Stelle auf die Dissertationen der Herren Dr. W. Schweizer (1942) und Dr. R. Suter (1945) hinzuweisen, die im Photogr. Institut an der ETH in Zürich unter der Leitung von Herrn Prof. Rüst entstanden sind. Die Themen liegen in der gleichen Richtung, indem das Ziel beide Male die Ueberwindung großer Helligkeitsumfänge darstellt. Im einen Fall (Suter) gelangt eine photographische Dreischichtenemulsion zur Anwendung, im anderen Falle (Schweizer) eine photographische Schicht mit stufenförmiger Schwärzungskurve. Es gibt aber noch «schwierigere» Negative, bei welchen selbst Papiere mit treppenförmigen Schwärzungskurven die enormen Gegensätze nicht mehr zu meistern vermögen, wenn man nicht auf Details verzichten will. Wie man sich in einem solchen Falle behelfen kann, soll anschließend noch an einem praktischen Beispiel gezeigt werden. Es ist nur eine der vielen Variationsmöglichkeiten, die das Multigrade-Papier zuläßt und die, je nach der Geschicklichkeit und dem Einfühlungsvermögen des Photographen, individuell für jedes Negativ ausprobiert werden können. Es betrifft die Bilderserie 8 bis 11.

Das vorliegende Negativ mit der Abendstimmung war in seinem unteren Teil, auf dem wir einen waldigen Hügelzug erblicken, ganz dünn und flau. Im oberen Teil mit dem feurig flammenden Himmel zeigte der Film kräftige Schwärzen aller Nuancen. Unsere Aufgabe bestand darin, im Himmel und Vordergrund gleichzeitig ein Maximum an Details herauszuholen. Mit einem gewöhnlichen Vergrößerungspapier würde man z. B. so vorgehen, daß man zuerst einmal mit einem extraharten Papier den Vordergrund mit seinen Details möglichst gut herausarbeiten versucht; dabei bleibt der Himmel schneeweiß (Bild 8). Umgekehrt kann man mit einem normalen oder harten Papier und kräftiger Belichtung den Himmel mit den Wolken bis zu den feinsten Schattierungen wiedergeben; nun wird aber der Vordergrund zur schwarzen Silhouette (Bild 9). Schließlich versucht man durch Abdecken zum Ziel zu kommen und belichtet den Vordergrund nur kurz, den Himmel ca. 10mal länger. Die Folge davon ist, daß eine übermäßig schwarze Baumkrone förmlich aus dem Bild heraussticht und gar nicht mehr mit dem Stamm im Vordergrund verwachsen zu sein scheint. Die Gegend des Himmels, besonders in der Bildmitte, hat dabei immer noch zu wenig Licht bekommen (Bild 10). Nun versuchen wir mit dem Multigrade-Papier durch kombinierte Belichtung oder geeignete Filter weiter zu kommen, aber das Resultat ist nur unwesentlich besser. Die Lösung bringt eine Kombination von Abdecken und Filtern, die schließlich zur Herstellung von Bild 11 führte. Zunächst wurde der Vordergrund allein mit dem extrahart arbeitenden Filter M 12 belichtet. Hierauf wurde nur der obere Teil (Himmel incl. Baumkrone) mit dem Orangefilter V 4 exponiert. Wie man sieht, zeigen nun beide Bildteile verhältnismäßig viele Details. Der Grund, warum jetzt die Baumkrone nicht als störender schwarzer Klecks auftritt, ist der, daß der obere Bildteil mittelst der weichen Gradation hergestellt wurde und daß das Filter V 4, zufolge der erzeugten geknickten Schwärzungskurve, den Ausgleich der Gegensätze zu mildern imstande ist. Dies scheint uns die Lösung des vorliegenden Problems zu sein, ohne Rücksicht auf künstlerische Wirkung.

Wenn wir hier die Eigenschaften der Vergrößerungspapiere Multigrade und Varigam etwas genauer studiert haben, so geschah dies nicht, um ihre Vor- und Nachteile gegeneinander auszuspielen; ganz abgesehen davon kann ein Nachteil zu einem Vorteil werden und umgekehrt, je nach dem Verwendungszweck. Es war uns vor allem darum zu tun, weiteren Kreisen von der Existenz dieser neuartigen Emulsionen und ihren Anwendungsmöglichkeiten Kenntnis zu geben und zu weiteren Versuchen auf diesem Gebiete anzuregen. Die Universalität dieser Vergrößerungspapiere hat mindestens für den Wissenschaftler und ernsthaften Photographen etwas Bestechendes und muß von ihm nach genauere Prüfung als Fortschritt bezeichnet werden. Er kann es darum von seinem Standpunkt aus kaum verstehen, daß sie nicht schon längst eine Umwälzung in der Kopier- und Vergrößerungstechnik mit sich gebracht haben. Im übrigen ist das Thema «variable Gamma» immer aktuell, und so werden wir zu einem späteren Zeitpunkt einen dritten Aufsatz über das Gebiet folgen lassen. Dort soll, im Gegensatz zu dieser Arbeit, gezeigt werden, daß man nicht nur von der Papierseite, sondern auch durch Aenderung des Negativs zum Ziel gelangen kann.

for the most part, be spanned in this way. In this connection it is appropriate to refer to the dissertations of Dr. W. Schweizer (1942) and Dr. R. Suter (1945) which were made in the Photographic Institute of the E. T. H. in Zürich under the direction of Prof. Rüst. Their subjects lie in the same direction, in that the goal of each was to overcome great ranges of brightness. In one case (Suter) a 3-layer emulsion was used, and in the other (Schweizer) a photographic layer with a step-like density curve. There are, however, still more difficult negatives with enormous contrasts that cannot be spanned without loss of detail, even by papers with stepped density curves. How one can manage in such a case will be shown by a practical example. This is only one of the many possible variations which Multigrade paper permits, and which can be tried out for each negative according to the skill of the photographer and his ability to sense what is required. The present case comprises the series of pictures shown in figures 8 to 11. The corresponding negative, which reflects the atmosphere of evening, was thin and flat in the lower part where we see a forested ridge. However the upper part with its flaming sky shows strong darkening in many gradations. Our task is to bring out a maximum of detail in both the sky and the foreground. In using the ordinary enlarging paper one could, for example, first try to bring out the detail of the foreground an extra-hard paper which would leave the sky white as shown in Fig. 8. On the other hand one could give the sky a long exposure, using a normal or hard paper, and thus reproduce the clouds in their faintest shades at the same time getting only a dark silhouette in the foreground (Fig. 9). Finally, one could try masking in order to reach his goal: giving the foreground a short exposure and the sky an exposure about ten times as long. The result of this is an excessively black tree-top projecting plainly out of the picture and seeming not to have grown out of the trunk in the foreground. At the same time the sky-area, especially that in the middle of the picture, has got too little light, as we see in Figure 10. Now, when we try to get a better effect with Multigrade paper using a combination of exposures or suitable filters, we find the result is not greatly different. The solution entails a combination of masking and filtering which finally resulted in Figure 11. At first the foreground alone was exposed with filter M 12 which produces an extra-hard effect. Then only the top portion (sky including tree-top) was exposed with the orange filter V 4. As one can see, both portions of the picture show relatively many details. The reason that the tree-top no longer appears as a disturbing black spot is that the top section was made with the soft-gradation and that the filter V 4, in consequence of its resultant broken density curve, is able to temper the equalizing of the contrasts. This seems to be the solution of this problem without any consideration of the artistic effect.

If, here, we have made a more exact study of the characteristics of the enlarging papers Multigrade and Varigam, it certainly was not done in order to pit the advantages and disadvantages of one against the other. Quite apart from this, a disadvantage can become an advantage and vice versa, depending on the occasion. Our chief purpose has been to acquaint wider circles with the existence of these new types of emulsions and with their possible uses as well as to stimulate further experiments in this field. The universality of these enlarging papers has an attraction for at least the scientist and the more earnest amateur photographer, and, having made more exact tests, must be designated as an advancement. From his standpoint he can scarcely understand that they have not already brought a revolution in the techniques of copying and enlarging. In any case the subject "variable gamma" is always current and so we shall follow with a third paper in this field at a later date. Then, in contrast to this work, it will be shown that one can achieve the desired results, not only by using the proper paper, but also by actually changing the negative.

DAS UNSCHEINBARE WIRD ERSCHENUNG

Zu den Photos von Silvia Simmen

Der Surrealismus hat uns den Zugang zu bisher verborgenen Tiefen der fratzenhaft bevölkerten Unterwelt unseres Ichs erschlossen. Daraufhin unternahm eine Reihe von jungen Photographen in verschiedenen Ländern gleichzeitig den Versuch, auf eigene Faust nach den hintergründigen Heimlichkeiten des oberflächlichen Alltags zu suchen. Und siehe da: Nicht nur die Maler, deren Quelle die Phantasie ist, sondern auch die Photographen, denen nur die Realität als Nahrung dient, brachten unerwartete Beute heim.

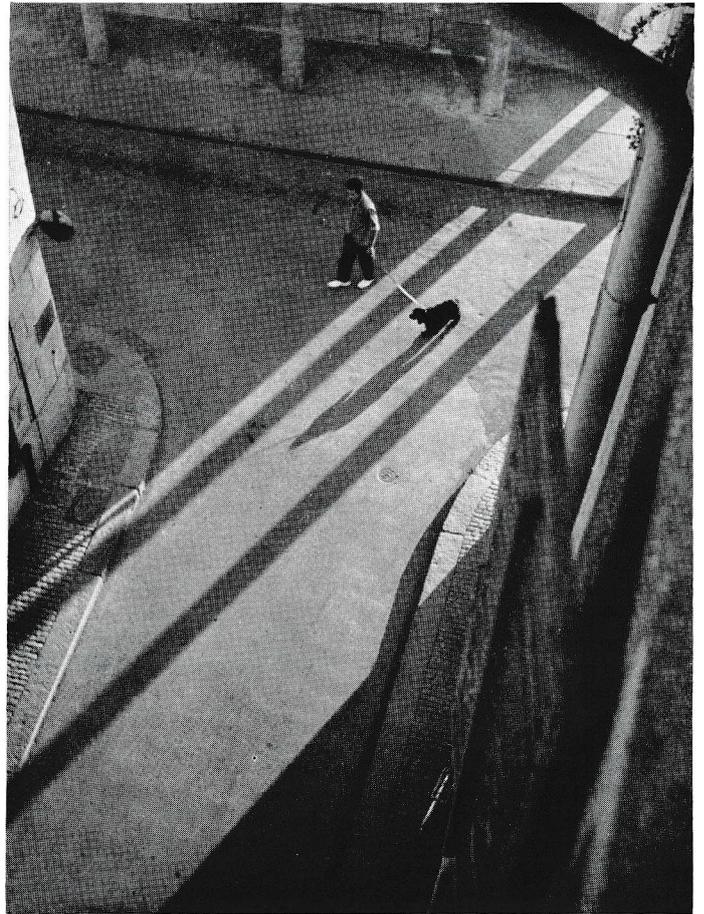
Beispiele für diese intensive Art des Photographierens bietet uns Silvia Simmen mit einer bei uns unerhörten Ausdruckskraft.

1. So liefert uns diese Aufnahme gleichsam das Skelett einer Gasse; die Entdeckerin des Unscheinbaren läßt nur die zwei Gehsteige in Erscheinung treten; der einsame Mann wirkt wie ein Rest von Leben auf der Oednis des ausgestorbenen Pflasters.

2. Das gleiche Spiel der Parallelen wiederholt sich, indem hier zwei Schattenbalken — diesmal schräg — über die Asphaltfläche fallen.



1



2

Als besonders glückliche Diana im schweizerischen Jagdbereich nennen wir *Silvia Simmen*.

Nie denken wir stärker an das Geheimnis des Lebens, als wenn wir Trauer um etwas Totes tragen. So auch rührt das Zwiespältige unseres Daseins nie so heftig uns an, als wenn wir Dinge des Alltags so nüchtern und nackt geschildert sehen, als ob das Leben aus ihnen fortgeronnen wäre.

Wird nämlich die Realität ihres malerischen Zaubers entkleidet und auf ein paar dürftige Umrisse beschränkt, so tritt sie auf einmal mit einer ungeheuren Intensität vor uns hin. Ihre Linien, ihre Lichter und Schatten sind mit einer undeutbaren Bedeutung geladen. Es ist dies ja bekanntlich die Wirkung jeder Abstraktion.

Die Einfallrichtung des Lichtes wird verstärkt durch den Schattenwurf des Hundes, der nicht dem Zug der Leine, sondern der Magnetkraft der Sonne gehorchen möchte.

3. Eine andere Aufnahme läßt den grellen Lichtschirm einer Laterne gegen die absolute Finsternis schweben —, ein Mond, der tödliche Kälte auf die Hauswand strahlt. Das Ganze eine «Mondfinsternis», die uns die Angst der Primitiven vor derartigen Naturerscheinungen verständlich erscheinen läßt.

4. Wie seltsam, grausig schön ergreift uns das Schattenbild auf grauem Sand! Blutstropfen gleich liegen die Früchte da, während Schatten und Sand, wie ein Gerippe gemustert, an ein Leben erinnern, das versickert ist und auf dem Sickergrund nichts als Geröll zurückließ. F.F.

APPARITION DE L'INAPPARENT

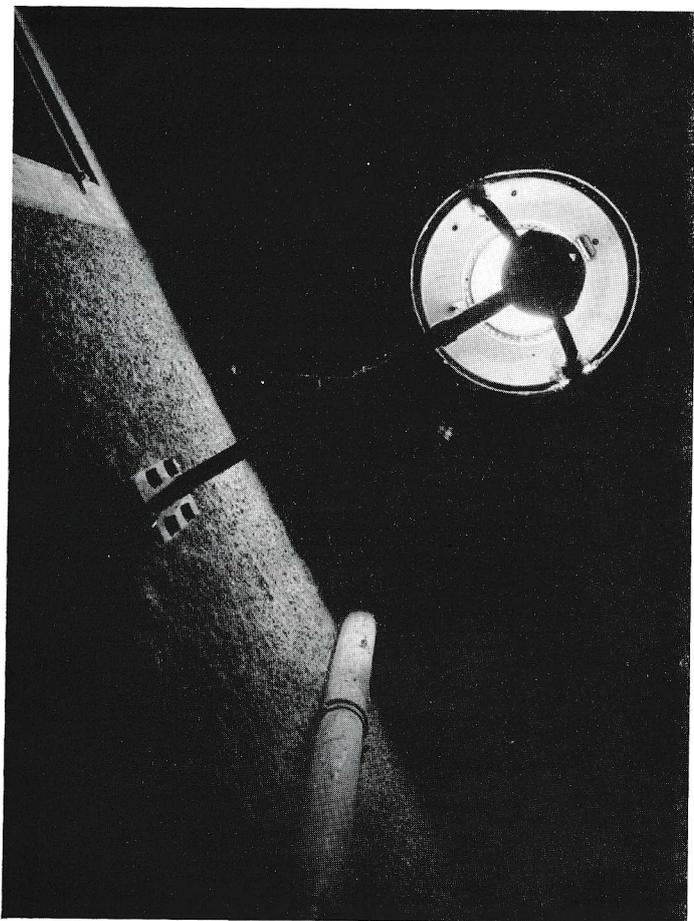
Au sujet des photos de Silvia Simmen

Le surréalisme nous a introduits dans le monde inexploré jusqu'ici et peuplé de monstres de notre moi le plus secret. Dès lors, dans différents pays, une série de jeunes photographes ont entrepris simultanément et d'eux-mêmes de pénétrer dans les régions qui se cachent à l'arrière-plan de la réalité courante. Et notez que non seulement les peintres qui puisent leur inspiration dans le monde des chimères, mais même les photographes à qui la réalité seule sert de nourriture, ont rapporté un butin imprévu. Parmi les chasseurs suisses,

via Simmen avec une force d'expression inconnue jusqu'ici parmi nous.

1. Ainsi cette photo nous montre quelque chose de semblable au squelette d'une rue; l'heureuse exploratrice de l'inapparent ne laisse paraître que les deux trottoirs; l'homme solitaire donne l'impression d'un reste de vie dans la désolation du pavé complètement désert.

2. Le même jeu de parallèles se répète, puisque ici deux rayons d'ombre — obliques cette fois — tombent à travers la surface de l'asphalte. L'angle d'incidence de la lumière est renforcé par l'ombre jeté



3



4

nous citerons une Diane particulièrement heureuse: *Silvia Simmen*. Nous ne pensons jamais plus profondément au mystère de la vie que lorsque nous sommes en deuil. De même la dualité de notre être ne nous frappe jamais si violemment que lorsque les objets de tous les jours sont dépeints d'une façon si inflexible et si nue, qu'il semble que la vie se soit écoulée d'eux.

C'est-à-dire que si l'on dépouille la réalité de son enchantement pittoresque et si on la restreint à quelques maigres contours, voilà que tout à coup elle nous apparaît avec une intensité terrible. Ses lignes, ses lumières et ses ombres sont chargées d'un sens obscur. C'est l'effet, on le sait bien, de toute abstraction.

Des exemples de ce genre de photographie nous sont offerts par Sil-

via par le chien qui voudrait obéir, moins à l'appel de la laisse, qu'à la force magnétique du soleil.

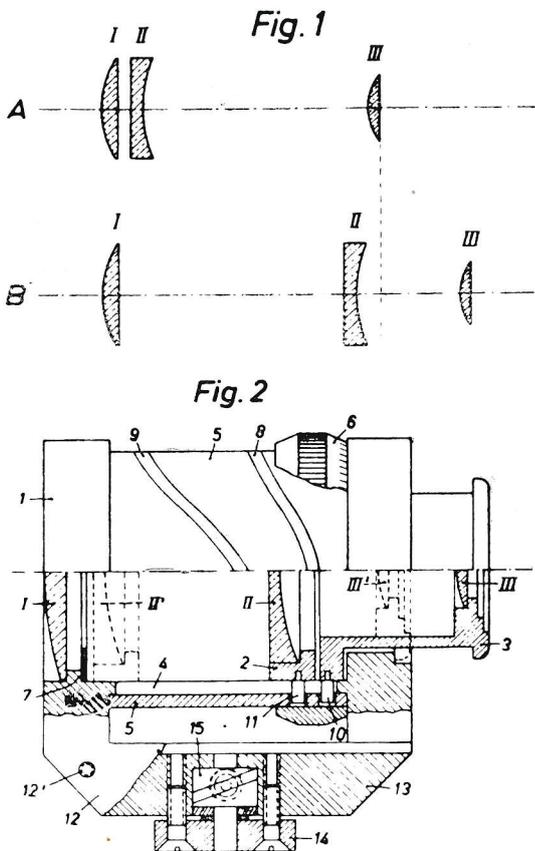
3. Une autre photo fait planer l'abat-jour éblouissant d'une lampe sur le noir absolu — une lune, qui projette ses rayons froids comme la mort sur le mur de la maison. Dans l'ensemble, une « éclipse de lune » qui nous rend compréhensible la peur des primitifs devant de tels phénomènes de la nature.

4. Combien la silhouette étalée sur le sable gris nous surprend par son étrangeté, par sa beauté horrible! Les fruits gisent là tels des gouttes de sang, tandis que l'ombre et le sable, façonnés comme un squelette, nous évoquent une vie écoulée et qui n'a laissé pour toute trace de son passage qu'éboulis.

F. F.

Zehn Brennweiten — ein Sucher

Neuzeitliche Kleinkameras 24×36 sind den meisten andern schon dadurch überlegen, daß sie die Auswechslung des Objektivs normaler Brennweite gegen solche kürzerer und langer Brennweiten gestatten. Die Auswahl dieser Zusatzobjektive und die Zahl ihrer Brennweiten ist heute zu einer stattlichen Reihe geworden. Weil der Sucher, mit welchem die Kamera ausgerüstet ist, immer nur den Bildausschnitt wiedergibt, der von dem Bildwinkel der „Standardbrennweite“ erfaßt wird, müßte für jedes Zusatzobjektiv auch ein spezieller Sucher angeschafft werden. In der Tat haben ja auch die wertvolleren Kleinkameras hierfür den sogenannten Leica-Sucherschuh, in welchen die hierauf genormten Füße der Zusatzsucher passen. Die Kameraindustrie hat jedoch für diesen Zweck die Universalsucher geschaffen, welche die Einstellung auf verschiedene Objektivbrennweiten ermöglichen. Dies geschieht entweder durch Verkleinerung der Feldbegrenzung des Sucherbildes oder durch wahlweise Verwendung verschieden langer Sucherobjektive. Da diese Sucher überdies einen Ausgleich der Höhenparallaxe gestatten und ein sehr helles und relativ großes Sucherbild in dunklem Umfeld zeigen, gestatten sie eine ganz genaue Festlegung des gewünschten Bildausschnittes mit der jeweilig nötigen Objektivbrennweite, unter größtmöglicher Ausnutzung des Negativformats. Dies ist aber beim Kleinfilm ganz besonders wichtig. Meist ermöglichen diese Sucher die Verwendung von fünf unterschiedlich langen Brennweiten, eine zusätzliche Vorsatzlinse schafft eine weitere Stufe.



Der neue «Polyfocus-Sucher» ist nun ein solcher Universalsucher, der nicht nur eine doppelt so große Zahl von Brennweiten umfaßt, sondern auch jeden gewünschten Zwischenwert herzustellen gestattet. Sein Bereich geht von 3,5 cm bis 18 cm Brennweitenlänge, also vom Weitwinkel bis zum Fernobjektiv. Möglich wurde dies nur durch das erstmalig in der statischen Photographie angewendete Prinzip der *Gummilins*, das für Kinaufnahmen schon lange mit Erfolg benutzt wird.

Das System besteht aus drei Linsen (Fig. 1), einer Objektivlinse I und einer Okularlinse III und einer beweglich dazwischen angeordneten Zerstreuungslinse II. I und III haben gleiche Brennweiten, II hat deren 4fache (negative) Brennweite. Hat bei A der Sucher etwa den Charakter eines normalen Newtonsuchers, so führt die gleichzeitige Verschiebung von II und III bei B die allmähliche Umwandlung des Systems in einen vergrößernden Fernrohrsucher herbei. Das Bildfeld bleibt in seiner ursprünglichen Größe erhalten, während bei fortschreitender Verkleinerung des Bildwinkels der Abbildungsmaßstab wächst. Fig. 2 zeigt einen Schnitt durch den Sucher. Die Einstellung wird mit dem Rändelring 6 vorgenommen. Schraubenförmig im Inrentubus angebrachte Steuerschlitze 8 und 9 bewirken die gleichzeitige Verschiebung von II und III, wobei das Mittelglied sich etwa $2\frac{1}{2}$ mal schneller bewegt als die Okularlinse. Der Parallaxhebel befindet sich an der linken Seite und ist in dieser Lage gegen unbeabsichtigte Verstellung ausreichend gesichert. Im Schnitt erkennt man die beiden Grenzeinstellungen des optischen Systems, gestrichelt 3,5 cm und voll ausgezeichnet 18 cm Brennweitereinstellung. Alle Linsen sind reflexmindernd mit Oberflächenbeschichtung versehen. Hersteller des Suchers ist die «Tewe» GmbH. in Berlin-Schöneberg. —hn—.

PHOTO-AUSSTELLUNGEN

THE LONDON SALON OF PHOTOGRAPHY

Fortieth annual international exhibition.

To be held at the galleries of the Royal Society of painters in water colours. 26—27, Conduit Street — New Bond Street, London W.1.

17. September bis 15. Oktober 1949.

Einsendetermin: 31. August 1949.

Adresse: To the Hon. Secretary, The London Salon of Photography, 26—27 Conduit Street — New Bond Street, London W. 1.

9th FOCUS INTERNATIONAL FOTOSALON OF PHOTOGRAPHIC ART AMSTERDAM—HOLLAND

17. September bis 2. Oktober 1949.

Einsendetermin: 21. August 1949.

Adresse: Direction of the 9th Focus International Fotosalon, Zuider Stationsweg 33, Bloemendaal—Holland.

M. P. S. 2nd INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY—1949

organised by The Mysore Photographic Society, Bangalore, India.

Einsendetermin: 25. Juli 1949.

Adresse: Salon Chairman, Dr. G. Thomas, 50, Sri Rama Mandir Road, Bangalore 4, India.

XVII^e SALON INTERNATIONAL D'ART PHOTOGRAPHIQUE DE PARIS

15. Oktober bis 2. November 1949.

Einsendetermin: 1. September 1949.

Adresse: Monsieur le Secrétaire de la Société française de photographie, 51, Rue de Clichy, Paris 9, France.



Stubenfliege
auf Kaktus *Neolloydia
rectispina* aus Mexico.
Makrostat-Aufnahme mit Optik
9 cm und Tubal Zwischenrohren.

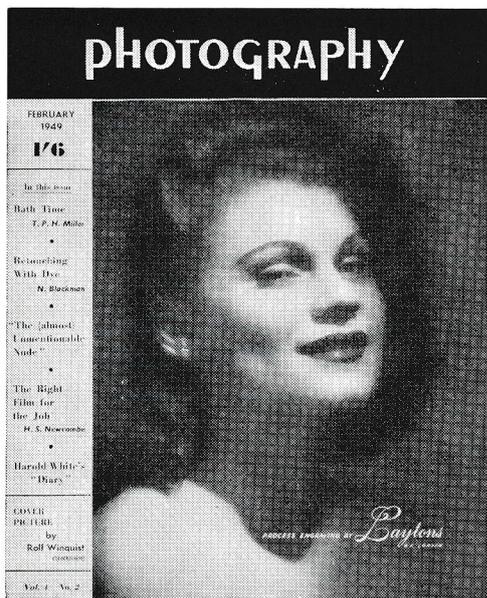
**ALPA
MACROSTAT**

Aus einer Fliege einen Elefanten machen,

heisst sie mit der ALPA-REFLEX makrophotographieren !

Die ALPA-REFLEX 24x36 mm Kamera gestattet alle Arten von Aufnahmen auf einfachste und sicherste Art, da die Reflex-Einrichtung den Bildausschnitt und die Schärfe bei allen Aufnahmemassstäben eindeutig kontrollieren lässt. Keinerlei besondere Einstellhilfen erforderlich. Die ausführliche Broschüre ALPA-MAKROSTAT orientiert über diese Schweizer Kamera und ihre Leistungen.

Fabrikat der Fa. PIGNONS A. G.
in BALLAIGUES (Waadt)



PHOTOGRAPHY

Le Mensuel International de la Photographie

Il est destiné aux professionnels ainsi qu'aux amateurs désireux d'être informés sur les tendances de l'art et sur les perfectionnements de la science photographique.

Les articles qu'il contient sont écrits par des spécialistes dans les sujets traités. Les reproductions présentent une documentation de toute première valeur.

Une section est réservée aux idées nouvelles, aux perfectionnements, ainsi qu'aux expériences entreprises dans les cercles et les associations photographiques.

PHOTOGRAPHY établit une juste balance entre l'art et la science photographiques et contient toujours « quelque chose de nouveau ».

*

Principaux collaborateurs:
 WALTER NURNBERG
 H. S. NEWCOMBE
 J. ALLAN CASH
 HAROLD WHITE
 W. D. EMANUEL, etc.

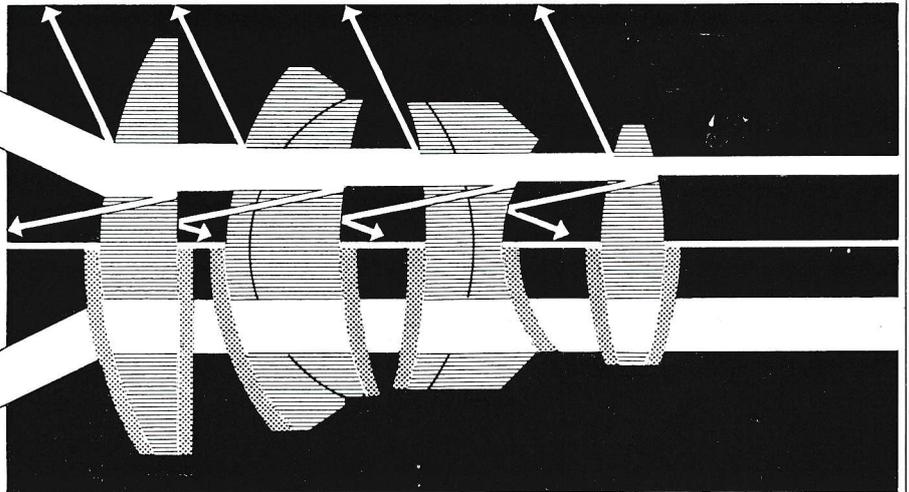
Prix du numéro 1 sh. 6 d.
 Abonnement d'un an (12 numéros) 18 sh.

En vente dans toutes les librairies

Publié par

THE PRESS CENTRE LTD.
 20, TUDOR STREET, LONDRES E.C. 4

40% lichtstärker
durch AR
Anti-Reflex-Belag

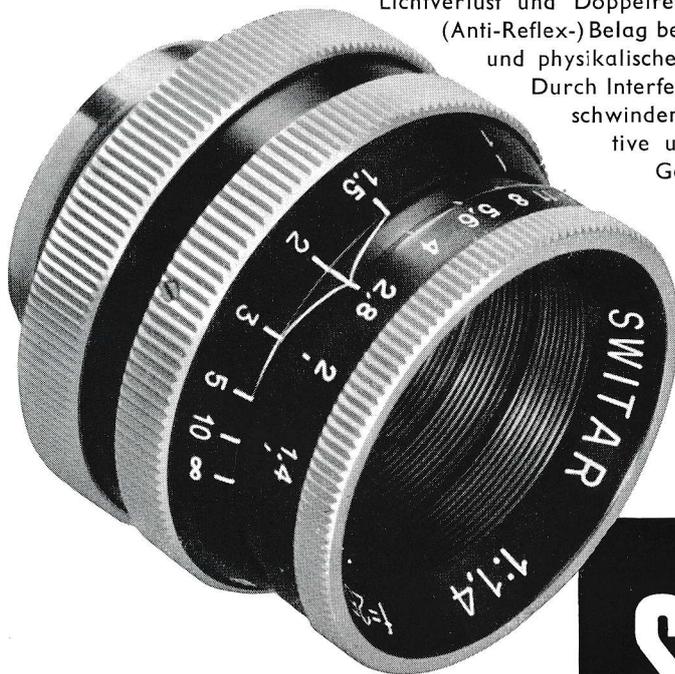


Jede freie Linsenfläche reflektiert einen kleinen Teil der auffallenden Lichtstrahlen = **Lichtverlust**. Sind mehrere Linsen hintereinander aufgebaut, so treten außerdem Doppelreflexionen auf, wodurch die sog. **Blendenflecken** entstehen.

Lichtverlust und Doppelreflexion werden beim Switar-Objektiv durch den AR- (Anti-Reflex-)Belag bekämpft. Dieser hauchdünne Belag wird durch chemische und physikalische Behandlung mit der Linsenfläche glashart verbunden.

Durch Interferenz unterdrückt der AR-Belag die Reflexion bis auf verschwindend kleine Reste. Dadurch wird die Lichtstärke der Objektive und die Brillanz der Bilder erhöht. Auch bei schärfsten Gegenlichtaufnahmen können Bilder von schönster Klarheit erzielt werden. Objektive mit AR-Belag sind besonders geeignet für alle Aufnahmen unter schwierigsten Lichtverhältnissen. Die effektive Lichtstärke der Switar-Objektive wird durch diese Behandlung um 40% erhöht, was nahezu einer halben Blendenklasse entspricht.

Dank AR-Belag wird das ohnehin schon äußerst lichtstarke Switar-Objektiv zum ausgesprochenen „Hellseher“.



CINÉ
SWITAR 1:1,4

SWITAR-Objektive



werden in Paillard-Kino-Kameras 8 und 16mm geliefert

Verlangen Sie bei Ihrem Photohändler Prospekte über Kern-Paillard-Optik

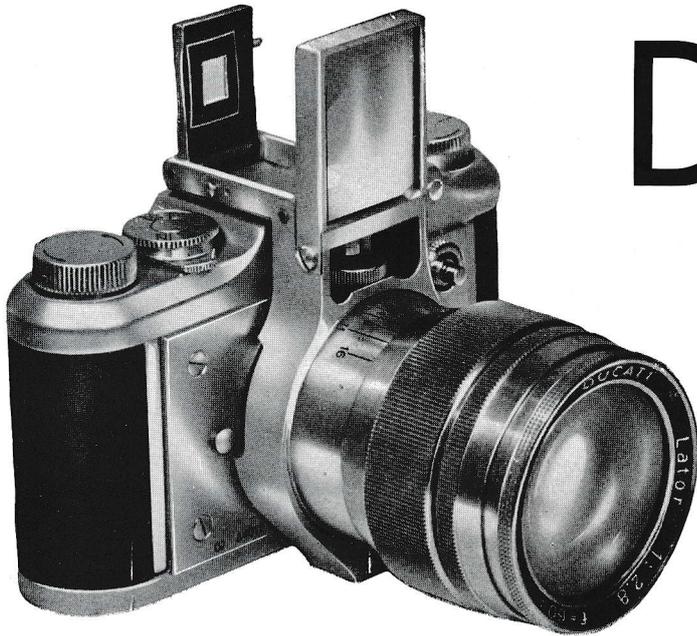
zur Vermeidung von Wasserflecken

nimm

Invadin FO



Ciba Aktiengesellschaft Basel



DUCATI

MICROCAMERA 18x24

Als Ergebnis einer langen Reihe von Studien und zahlreichen theoretischen und praktischen Forschungen auf den Gebieten der Optik, Mechanik und Photographie, die im letzten Jahrzehnt in der optischen Forschungsstation der DUCATI unter Mitwirkung führender Wissenschaftler und Techniker durchgeführt wurden, wurde die MICROCAMERA 18x24 zum bedeutenden Markstein im Fortschritt der Photographie geboren. Schon lange hätte jeder, der sich mit Photographie beschäftigt, den Wunsch, eine Kamera zu besitzen, die er in jedem Augenblick und bei jeder Gelegenheit bei sich tragen konnte. Keiner der in der Welt zahlreich unternommenen Versuche konnte eine mechanisch betriebssichere und optisch den besten Weltmarken ebenbürtige Kamera dieser Dimensionen bieten. In den Forschungsstätten DUCATI wurden Hunderte von Berechnungen und Versuchen durchgeführt, bis man eine 100 mm lange, 350 g schwere, mit allen Vorrichtungen und vollständigem Zubehör ausgerüstete Kamera schaffen und diese in den neuzeitlich eingerichteten Großwerken serienweise herstellen konnte.

Gekuppelter Entfernungsmesser, zweifache Sicherheit gegen Doppelbelichtungen und Warnzeichen im Visier, Sicherung gegen Aufnahmen bei eingeschobenem Objektiv, Ametropienkorrektor im Entfernungsmesser sind nur einige Merkmale, Teleobjektiv, Weitwinkelobjektiv, Porträtobjektiv, Gelbfilter, Weichzeichnerlinsen, Sonnenblenden, Panorama- und Nahaufnahme-Stativ mit Zusatzlinsen, Wildleder- und Bereitschaftstasche, Projektor für Farbaufnahmen und Vergrößerungskonus sowie Entwicklerdose nur einige der Ausrüstungsgegenstände, die aus der Microcamera DUCATI ein vollwertiges Miniatur-Schmuckstück der Photographie machen.

Demonstrationen und Erläuterungen über die in der Microcamera angewandten mechanischen und optischen Systeme kann jeder in allen Photospezialgeschäften haben.

DUCATI S.A., ZÜRICH Bahnhofstraße 77, Telephone 25 34 80

THE YEAR'S **PHOTOGRAPHY** **1949—1950**

Published 1st October 1949. The Illustrated Review of the World's Greatest Photographic Exhibition. (A series gives the trend of international exhibition photography.) Price Frs. 9.50 (cloth), Frs. 7.50 (paper) post free.

ORDER NOW from:
THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY
16 PRINCES GATE, LONDON
S. W. 7, England

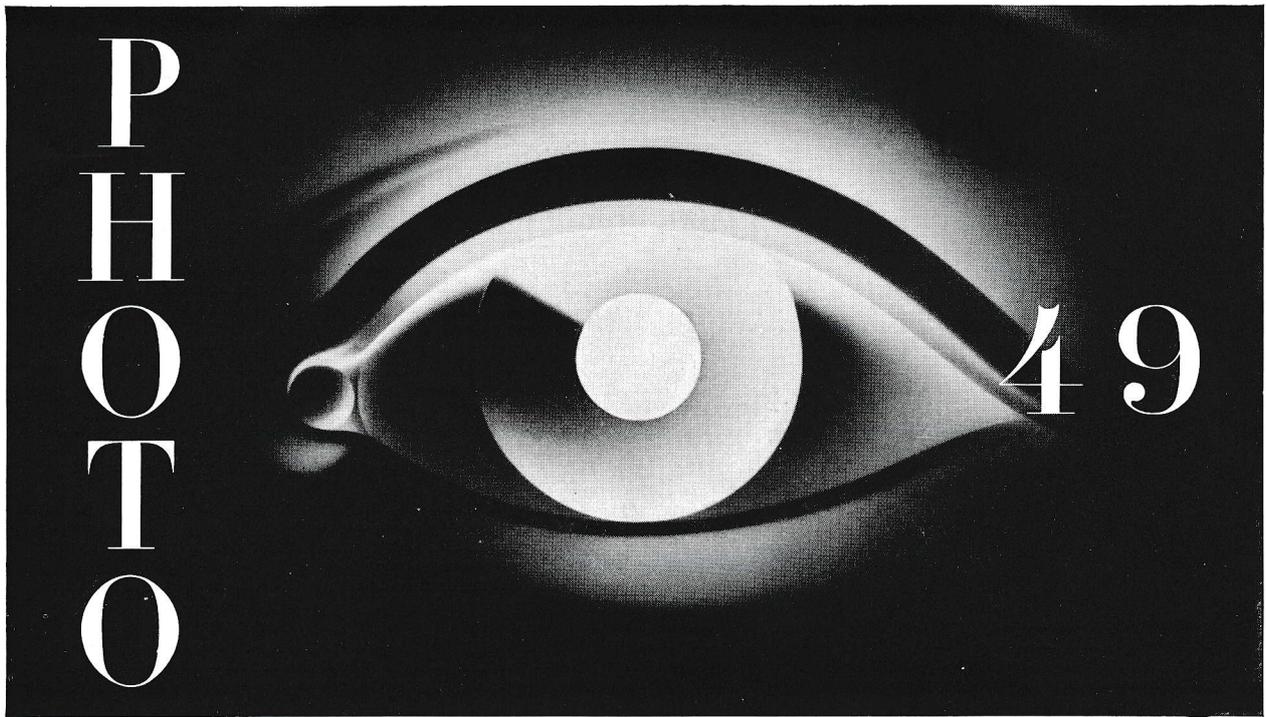


Der Film für Sie

Erhältlich in Photofachgeschäften

Soeben erschienen:

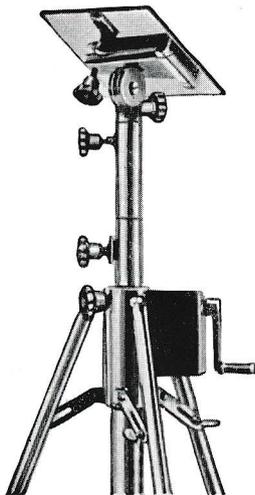
„PHOTO 49“ Sonderausgabe von „WERBUNG UND GRAPHISCHE KUNST“



Zum ersten Mal in der Schweiz ein gediegenes Album im Grossformat mit 134 wunderbaren Aufnahmen, die dem Schaffen der besten landeseigenen Photographen zu verdanken sind. Vorzüglich für Fachleute und Amateure!

Der Band Fr. 30.— (+WUST) im Buchhandel oder beim Verleger. Prospekte sind erhältlich.

VERLAG MAURICE COLLET · 4, Rue Daubin, GENÈVE



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, unverwüsthafte, gediegene Metallkonstruktion.

Verlangen Sie den Prospekt vom Fabrikanten

KOLLER METALLBAU AG. BASEL

Holeestraße 85 · Tel. 3 39 77

Omag Filter

nun auch vergütet lieferbar

Für Ihre vergüteten Objektive liefern wir nun Filter beidseitig vergütet. Erst dadurch können Sie die volle Qualität Ihres Objektivs ausnützen. Vergütete OMAG-Filter sind mit dem Namen Omag versehen. Fragen Sie Ihren Photohändler.

**OMAG OPTIK U. MECHANIK AG.
NEUALLSCHWIL / BASELSTADT**