

CAMERA

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

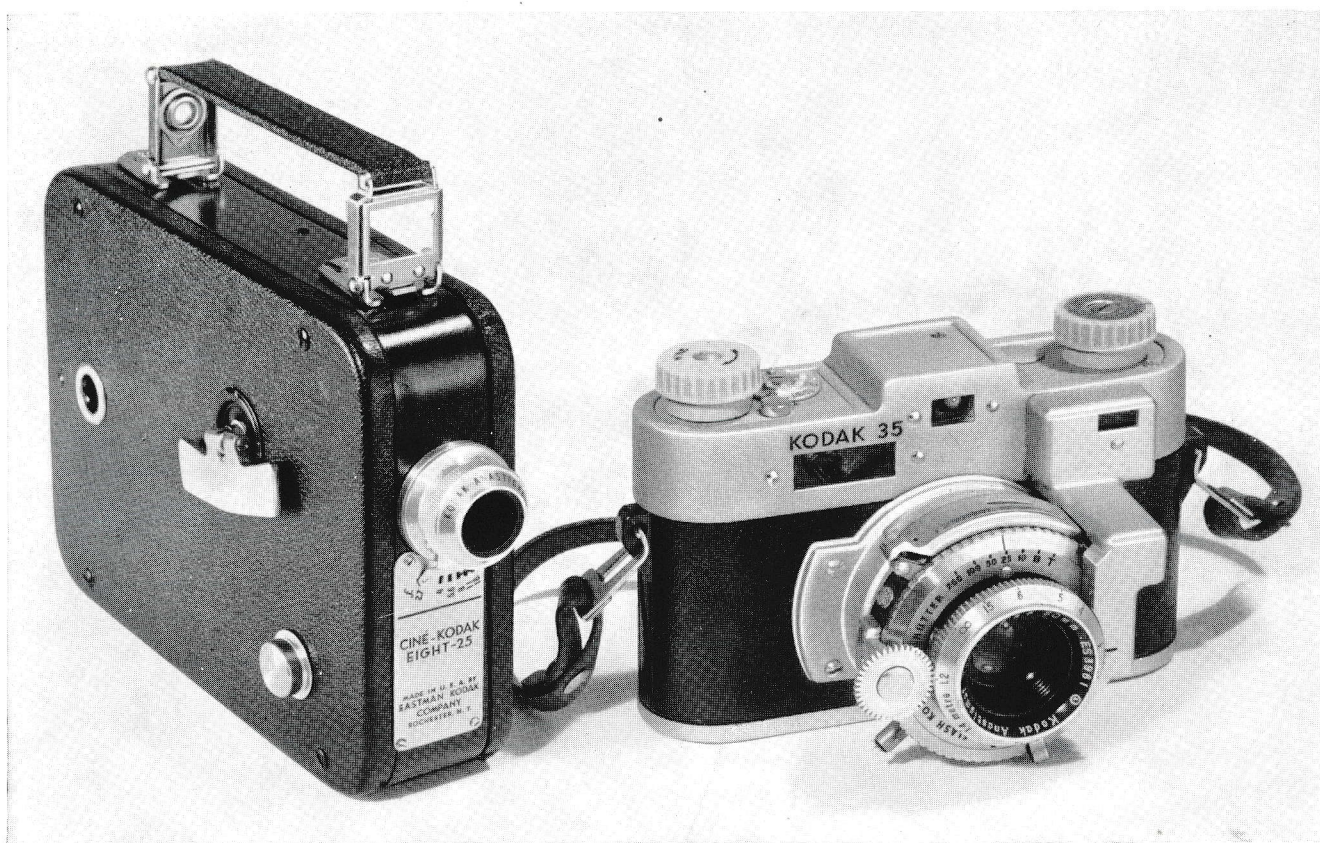
XXVIII. JAHRGANG NR. 7 JULI 1949



... es ist eben doch ein

Kodak

JA, obwohl äußerlich grundverschieden, besteht doch eine Art enger familiärer Beziehung zwischen dem **CINÉ KODAK ACHT/25** und dem **KODAK 35 MIT GEKUPPELTEM TELEMETER**. — Beide sind typische „Kodaks“: der eine wie der andere ist ein Spitzenprodukt seiner Klasse... der eine wie der andere ergibt prachtvolle Bilder in Schwarzweiß und in natürlichen Farben auf Kodachrom-Film... der eine wie der andere stellt ein Erzeugnis von 69jähriger Erfahrung im Kamerabau, steter Fortschrittsarbeit und letzter technischer Vollendung dar. — Sie wurden geschaffen: der **CINÉ KODAK ACHT/25** zum wirklichkeitsgetreuen Festhalten des lebendigen Geschehens unserer nächsten Umwelt... der **KODAK 35 F:3.5** zur Erzielung gestochen scharfer Kleinbild-Aufnahmen — seien es nun fröhliche Schnappschüsse oder ernsthafte Studien — die sich leicht zu einwandfreien Vergrößerungen verarbeiten lassen.



CINÉ KODAK ACHT/25: äußerst lichtstarker „Kodak“-Anastigmat F:2,7 mit 13 mm Brennweite und Anti-Reflex-Belag... Minimal-Aufnahmedistanzen: 210 cm mit Blende 2,7 und 60 cm mit Blende 16... Praktisches Visiersystem mit optischem, umlegbarem Durchsichtssucher... Auslöseknopf, der in der blockierten Stellung Selbstaufnahmen gestattet... Automatischer Filmzähler.

Ciné Kodak Acht/25 Fr. 350.—
Ledertasche mit Riemen Fr. 33.—

KODAK 35 MIT GEKUPPELTEM TELEMETER: lichtstarke Optik, Spezial-„Kodak“-Anastigmat F:3.5 mit 50 mm Brennweite, gekuppelt mit Telemeter und Durchsichtssucher... Rasche und präzise Frontlinseinstellung mittels Zahnradgetriebes... Flash-Kodamatic-Verschluß ($\frac{1}{10}$ bis $\frac{1}{200}$ Sekunde, B und T), synchronisiert für Blitzlichtlampen... Kupplung von Filmtransport mit Verschlußaufzug und Bildzählscheibe.

Kodak 35 F:3.5 Fr. 420.—
Bereitschaftstasche aus Leder Fr. 38.50

«KODAK» KAMERAS SIND QUALITÄTS-ERZEUGNISSE ERSTER GÜTE

KODAK S. A., LAUSANNE

CAMERA

XXVIII. JAHRGANG

NR. 7

JULI 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 Henriette Grindat

Henriette Grindat

Zwei Photobücher — Zwei Auffassungen / Two Books — Two Conceptions
Deux livres — Deux conceptions

Der Realismus des heutigen italienischen Films / The realism of the present-day Italian Film
Le Realisme du Cinéma italien

Photo-Ausstellungen

REDAKTION: WALTER LÄUBLI

ABONNEMENTS / SUBSCRIPTIONS

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

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

Einzelnummer Fr. 2.—

Einzelnummer S. Fr. 2.30

Die CAMERA ist in folgenden Ländern erhältlich:

CAMERA est en vente dans les pays suivants:

CAMERA is on sale in the following countries:

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

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

Was denken Sie, wenn Sie eine Karte bekommen, es steht ein Name darauf (der Name einer Frau in unserem Falle), und dahinter «Photo d'art»? Sie denken wohl Meisterschaft, Sie denken viel Wissen um Licht, um Linsen, um Zahlen und chemisch erzeugte Zellen. Warum nicht die Karte weglegen, das Aushängeschild des Tages und die Rechtfertigung unseres Brotes? — Und Sie kommen am Abend, und Sie finden ein Mädchen über eine Muschel gebeugt, in der es Bilder sucht. Und wenn Sie freundlich sind, dann bekommen Sie auch eine, und wollen Sie nicht sehen, so halten Sie sie ans Ohr, und wollen Sie nicht hören, so gleiten Sie ihr entlang mit der Hand, und wollen Sie nicht tasten . . . so riecht sie noch immer nach Meer. Auch Sie sind voll Farben, auch Sie sind voll Formen, auch Sie sind voll Klängen und Duft. Nur brauchen Sie — und wir alle — die Muschel; Symbol oder Gleichnis. Und nun begreifen Sie, wenn Sie mit der Kerze entlang den Wänden gehen, warum hier diese Bilder sind. Und Sie vergessen den akademischen Wortschatz von Meißeln und Malen, von Vers und Akkord. Sie vergessen auch das Dunkelkammerlein nebenan und die Fragen nach Stativen und Blitzen und Blenden. Haben Sie je einen Dichter gefragt, mit welcher Feder er schrieb? Sie gingen in den Vers, und nun gehen Sie in den Wald. Und wie ist es erst Wald, wenn er sich spiegelt im Teich! Wenn ihn Lichter und Linien zum Aeüßersten bilden, das ein Wald sein kann: ein Wald in uns! Und da nebenan, löst er sich auf. Wissen Sie noch, daß es Wald ist? Nein. Aber Sie spüren es: Wald oder Mohnland, Blutkörperchen oder Meer. Sie spüren es, weil auch in Ihnen Auflösung ist, Auflösung und Wiederwerden, Sie spüren es, wie Sie dort drüben im Wasser den Pflock umwunden von Ketten spüren, weil auch Sie Gebundene sind — gebunden ans Wasser, gebunden ans Ufer, gebunden ans Leben und vielleicht an die Liebe . . . wie hier das hungernde Kind, das es nicht weiß, wie dort das Holzpferd auf dem Karussell, das Ihnen dies alles noch einmal erzählt mit seinem großen gläsernen Auge.

Sie haben die Kerze wieder hingestellt und plaudern nun noch einwenig, langsam, wie aus einer Meermuschel. Und dann tauchen Sie allmählich wieder auf, an unser aller Oberfläche, die hart ist und Kampf heischt. Sie vernehmen von Bilderbüchern, die nicht aus dem Druck kommen, von einer geglückten Ausstellung in Paris, in der diese Bilder hingen, von neuen Plänen, von Reisen, Ideen, Träumen und Möglichkeiten und von einem großen Glauben, der diese Möglichkeiten aus den Träumen werden läßt.

Und dann stehen Sie wieder draußen in der Nacht, mit einer verdrückten Karte in der Tasche: «Henriette Grindat, Photo d'art.» Ein Aushängeschild des Tages, ein Schleier über einer fremden Welt — die auch die Ihre ist. Wir brauchen nur alle ein Symbol, eine Muschel, ein Gleichnis, ein Bild . . .

Edy Wahl.





HENRIETTE GRINDAT

Einsame Gesichter, flackerndes Licht in dunklen Räumen, Verlorensein — Henriette Grindat ist als Photographin zur Deuterin geworden, die in ihren Bildern in einer eigenwilligen Intensität aus einer Welt erzählt, die wie ein dunkler Traum in uns liegt. Sie ist eine Erzählende, die mit den Schwarz-Weiß-Elementen der Photographie Analysen aufzeichnet.

Henriette Grindat gehört zu der Jugend, die über der Trostlosigkeit einer durch Krieg und Konzentrationslager zerschlagenen Welt als Photographin ihren eigenen Weg suchte und im Surrealismus den Ausdruck ihrer Gedanken gefunden hat. In Lausanne aufgewachsen, besuchte sie nach dem Gymnasium eine Photoschule, um die Technik der Photographie kennenzulernen. Die Freundschaft mit einer Malerin, ein Aufenthalt in Paris, und die Bekanntschaft mit André Breton, dem Surrealisten, wurden bei ihr zum Wendepunkt ihres Schaffens. Eine Ausstellung in Paris, in der sie ihre in ihrer eigenwilligen Richtung geschaffenen Photos zeigte, brachte ihren Namen an die Öffentlichkeit. Sie wurde um die Mitarbeit an einem surrealistischen Film ersucht, und die nächste Zeit wird Paris der Boden ihrer Arbeit und wohl auch ihrer künstlerischen Entwicklung sein.

Läubli.

You receive a card, there is a name on it (the name of a woman in this case), and on the back there is written "Photo d'art".—What are your reactions? What do you think? You think very probably of great skill, of much knowledge of light, and lenses and chemically produced cells. Why not just put the card on one side, the token of the day and the justification of our daily bread?—And you come in the evening, and you find a girl bent over a shell looking for pictures. And if you are friendly, you will be given one too, and if you do not want to look, you can hold it to your ear, and if you do not want to listen, you can slide your hand over it, and if you do not want to feel... it will still smell of the sea. And now you too are full of colours, you too are full of shapes, full of sounds and scents. All that you—or any of us—need, is the shell; symbol or allegory. And now you understand, when you go along the walls with a candle in your hand, why these pictures are here. And you forget the academic jargon of sculpture and painting, of harmony and verse. You forget too the darkroom nearby and such things as tripods and lighting and apertures. Have you ever asked a poet what pen he wrote with? You merely enter into the verse, and now you enter into the wood. And see how it only really becomes a wood now that it is mirrored in the pool. When lights and lines form to the utmost what a wood may be: a wood in us! And there to one side it dissolves. Do you still know that it is a wood? No. But you can feel it: wood, or mountains in the moon, blood-corpuscles or sea. You feel it because in you too there is dissolution, dissolution and reintegration. You feel it, as you feel the stake over there in the water wound round with chains, because you too are fettered and chained—chained to the water, chained to the shore, chained to life and perhaps even to love... as here the starving child who does not know, as there the wooden horse on the merry-go-round who tells you all this once again with his great glass eye.

You have set the candle down again and are still talking now a little, slowly, as out of a sea-shell. And then you gradually rise again, up to the surface, which is hard and spells strife. You hear of books of pictures which do not from any press, of a successful exhibition in Paris, in which these pictures were hung, of new plans, of journeys, ideas, dreams and possibilities, and of a great faith allowing these possibilities to emerge from the realm of dreams.

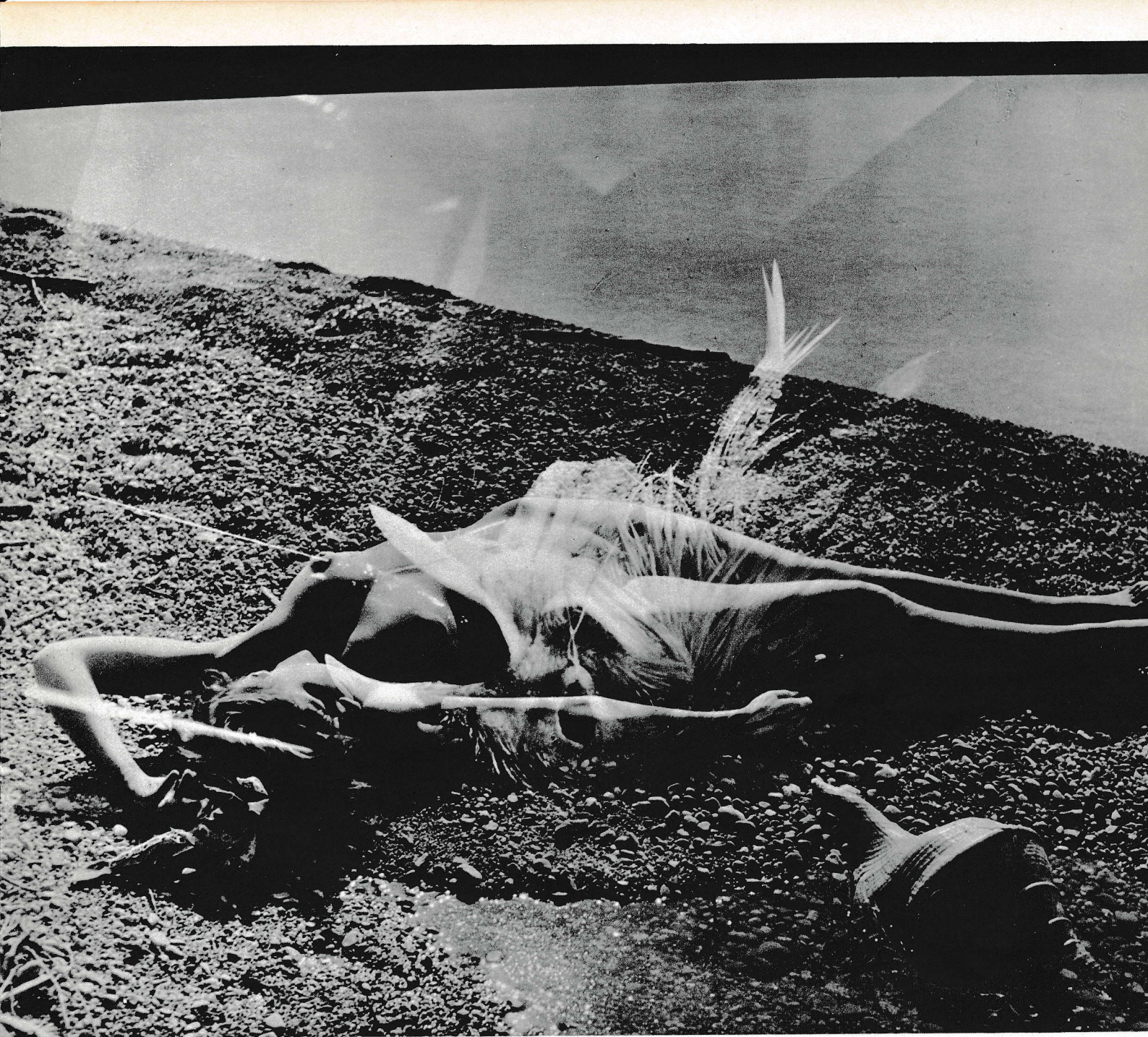
And you stand outside in the night again, with a crumpled card in your pocket: "Henriette Grindat, Photo d'art". A token of the day, a veil over a strange world—and one which is yet yours. All we need is a symbol, a shell, an allegory, a picture...

Edy Wahl.

Lonely faces, flickering light in dark spaces, a lost existence,—Henriette Grindat, photographer, has become an interpreter who speaks in her pictures with an wilful and personal intensity, from the world that lies like a dark dream in all of us. She is a story-teller who sketches analyses with the black and white elements of photography. Henriette Grindat belongs to the youthful generation that suffered the despair of a world torn by war and the concentration camp, but she has sought her own way out as a photographer and found the expression of her thoughts in Surrealism. She was educated in Lausanne and after leaving High School, she attended a School of Photography in order to study the technique of photography. Her friendship with a woman painter, a stay in Paris, and her acquaintance with André Breton, the surrealist, proved to be turning points in her work. An exhibition in Paris, in which she exhibited photographs showing her own personal self-willed style, brought her name to the public eye. She has been requested to help in the making of a surrealist film and, in the near future, Paris will become the scene of her work and probably also of her artistic development.

Läubli.

HENRIETTE GRINDAT



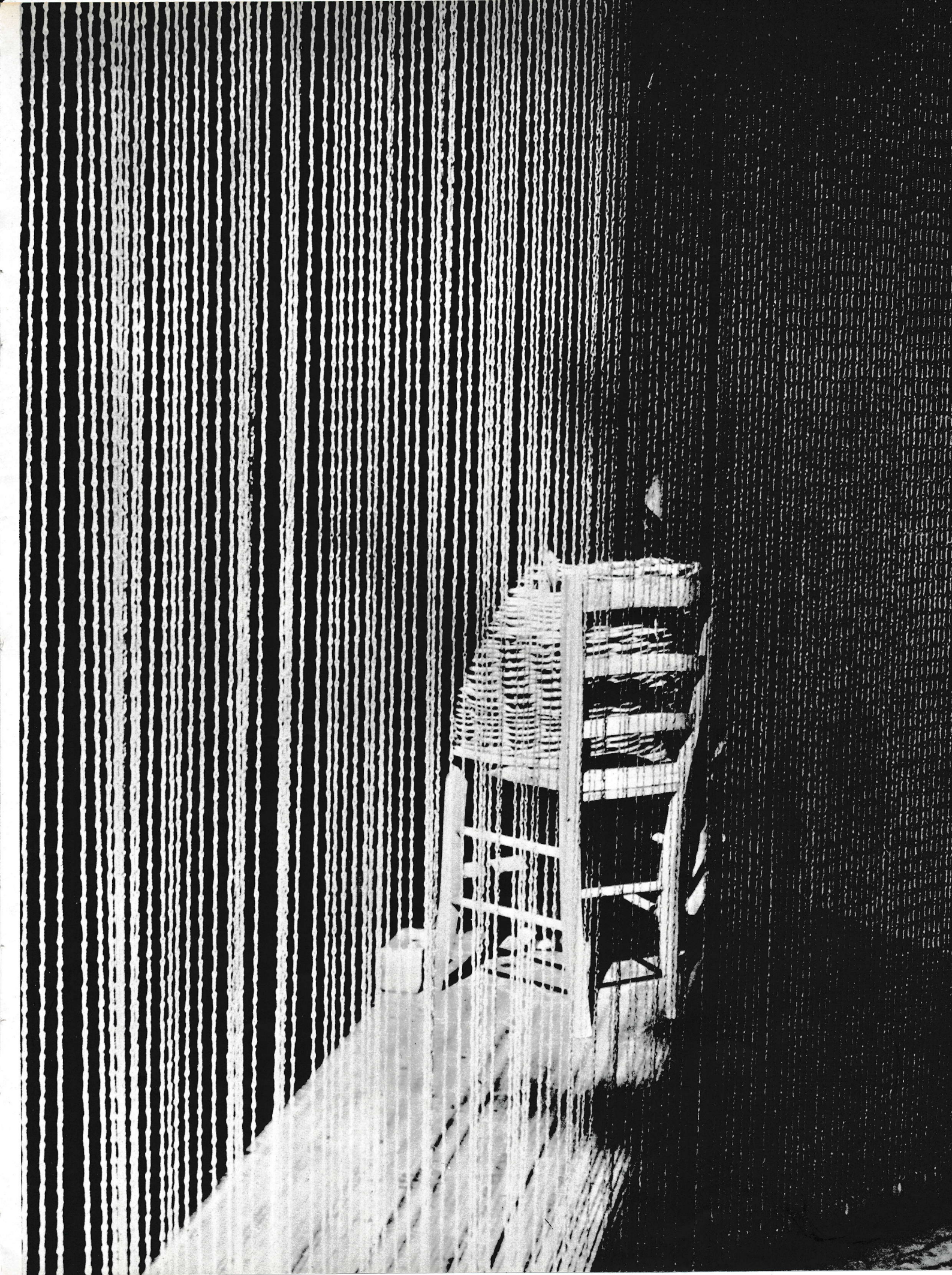


















Il y a l'eau du lac, l'eau du ruisseau, l'eau de la rigole et l'eau de la mer. Et dans la forêt, il y a l'étang noir avec quelques taches lumineuses qui flottent à sa surface comme des étoiles montées d'un bout de ciel qui s'y mire puis s'évanouit. La pluie tombe en longs fils le long des fenêtres, dans les mains-roses lourdes qui pleurent. — Regardez l'arbre et les morts, les chandelles le soir dans l'ombre des poèmes, la nuit dans les petites villes de province — résonnant du bruit des chemins de fer, creusée en tous sens par les fusées des expresses et les lampes plus faibles des omnibus. Les banlieues et les villages... des lépreux qui marchent parmi les fleurs du sud... Tellement de choses, parce qu'il y a tellement de tout.

Les gens y naissent comme d'autres naissent dans les épiceries, les bureaux, sans connaître un jour la tranquillité du bonheur des chambres : les trains passent dans leur cœur, l'arbre pousse, à peine ont-ils trouvé les horizontales, les fleuves sont là. Le lépreux leur offre le quart d'orange qu'ils entourent de leurs mains de pluies, comme des mères, avec cette défense du refus, il ne s'arrêtent de naître. Alors ils prennent une pierre et la creusent du ciseau, creusent le silence de longues et de brèves, les flots sonores d'intervalles, creusent la nuit par les lunes de leurs lentilles... Il faut bien creuser pour qu'il y ait un chemin.

Ainsi, elle, dont je parle depuis si longtemps déjà, elle est simplement née en dehors, comme d'autres naissent en dedans, creusant la nuit pour qu'il y ait un peu de ciel entre les arbres.

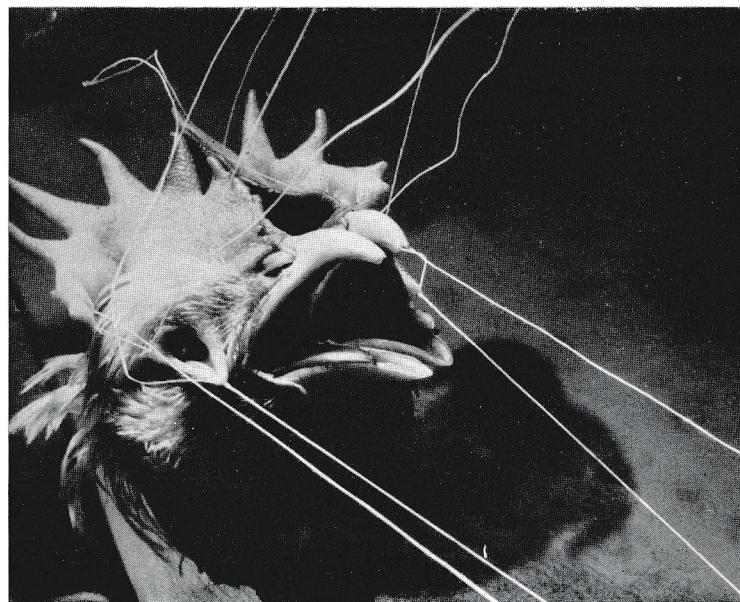
Edy Wahl.

HENRIETTE GRINDAT

Visages solitaires, lumière tremblante dans les espaces obscurs, existence perdue. — Henriette Grindat, en tant que photographe, est devenue une interprète qui parle dans ses images d'une intensité volontaire et personnelle d'un monde qui est là en nous comme un songe obscur. C'est une conteuse qui esquisse des analyses avec les éléments en blanc et en noir de la photographie.

Henriette Grindat appartient à la jeunesse qui vécut le désespoir d'un monde déchiré par la guerre et les camps de concentration, mais elle a cherché sa propre voie comme photographe et elle a su trouver l'expression de ses pensées dans le surréalisme. Elevée à Lausanne, elle alla après le gymnase à une école de photographie pour y apprendre la technique de la photographie. L'amitié avec une artiste peintre, un séjour à Paris, et la connaissance d'André Breton, le surréaliste, devinrent pour elle des tournants décisifs dans son œuvre. Une exposition à Paris, dans laquelle elle exposa ses propres photos d'un style très personnel, attira sur elle l'attention du public. On l'a demandée comme collaboratrice pour un film surréaliste et pendant les jours qui viennent Paris sera la scène de son travail et probablement aussi de son développement d'artiste.

Läubli.



ZWEI PHOTOBÜCHER — ZWEI AUFFASSUNGEN

TWO BOOKS — TWO CONCEPTIONS

Die Verschiedenheit der Auffassungen bei der Wahl der Bilder und die gegensätzliche Beziehung der Jurien zur Photographie ist wohl noch nie so kraß aufgefallen, wie wenn man die beiden Photobücher «Photo 49»¹⁾ und «Photographic 1949»²⁾ nebeneinander betrachtet. Während das Schweizer Photobuch die technische Vollkommenheit, die Bildschärfe bevorzugt, ist es beim amerikanischen Photobuch die Freude an der Lebendigkeit der Sujets, die dem Buche den Charakter gibt. Die gewissenhafte Genauigkeit — die die Qualitätsarbeit der meisten technischen Berufe in der Schweiz auszeichnet und auch dem Schweizer Photographen im Blute liegt — steht der atmosphärischen Auffassung gegenüber. Bei den amerikanischen Bildern tritt die technische Qualität und damit die Bildschärfe an zweite Stelle und wird dem Sujet untergeordnet.

Das Photo-Jahrbuch «Photographic 1949», das von der «Vereinigung

The difference of conception in the selection of pictures and the completely different approach to photography of selection committees, can never have been so striking as in the comparison, side by side, of the two books of photographs, «Photo 49»¹⁾ and «Photographic 1949»²⁾. While the Swiss book favours technical perfection and sharpness, in the American book it is the delight in the quality of life in the subject that gives the book its character. The scrupulous attention to accuracy—which distinguishes the fine workmanship of most technical professions in Switzerland and also runs in the blood of Swiss photographers—contrasts with the conception of «atmosphere». In the American pictures technique, and with it sharpness, takes second place and is subordinate to the subject.

The year book «Photographic 1949», containing 190 photographs by some of the most famous names in photography, gives a very compre-

¹⁾ Ueberblick über die gegenwärtige Schweizer Photographie, Verlag Maurice Collet, Genf.

²⁾ Jahrbuch der «Vereinigung Amerikanischer Magazin-Photographen», Verlag McGraw Hill Book Company, Inc., New York.

¹⁾ A review of photography in Switzerland to-day (published by Maurice Collet, Geneva, Switzerland).

²⁾ The year-book of the American Society of Magazine Photographers (published by McGraw Hill Book Company, Inc., New York).



Photo: Benedikt Rast



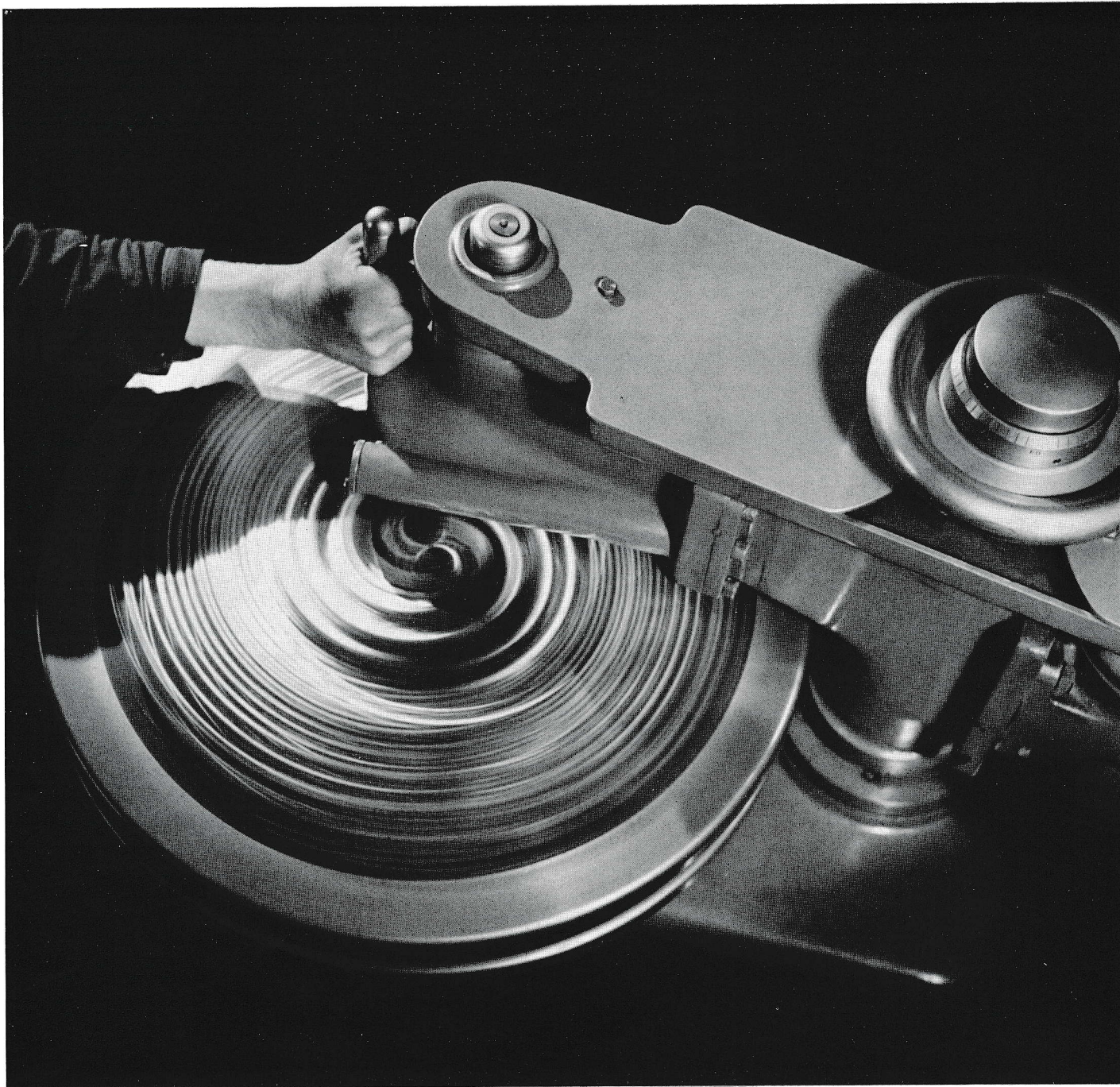


Photo: Hugo P. Herdeg

amerikanischer Magazinphotographen» herausgegeben wurde, und das 190 Photos der bekanntesten Namen enthält, gibt einen umfassenden Begriff vom Schaffen dieser Photographen. Das Schweizer Photobuch mit seinen 134 meist ganzseitigen Bildern — eine Auslese aus 10 000 eingesandten Photos, die durchwegs die technische Schulung der Photographen beweisen — ist graphisch vorbildlich gestaltet und dürfte jeden Liebhaber der Photographie befriedigen.

Es sind zwei Photobücher, zwei Spiegel verschiedener Auffassungen, die gut *nebeneinander* bestehen könnten. Jede hat ihre Gültigkeit. Daß in der Schweiz neben der technischen Photo auch das lebendige Bild vorhanden ist, bewies die Photoausstellung im Gewerbemuseum in Basel, die wir in der Mai-Nummer der «CAMERA» besprochen haben. Und daß man auch in Amerika die Technik der Photographie beherrscht, wird durch die vielen Abbildungen in der amerikanischen Publikation hinlänglich dokumentiert.

Läubli.

hensive idea of the work of these photographers. The Swiss book with its 134 and, for the most part, full-page photographs—a selection from some 10 000 photographs submitted and giving evidence throughout of the photographers' technical proficiency—is a finely produced edition that should more than satisfy every lover of photography.

They are two books of photographs, two mirrors of two different conceptions that are in no way incompatible with one another. Each has its own particular validity. That the living picture exists in Switzerland alongside the technically perfect photograph, was proved by the Exhibition of Photography in the Basle Industrial Museum which we mentioned in the May number of «Camera». And that American photographers too are masters of technique, is more than adequately shown by the many illustrations in American publications.

Läubli.

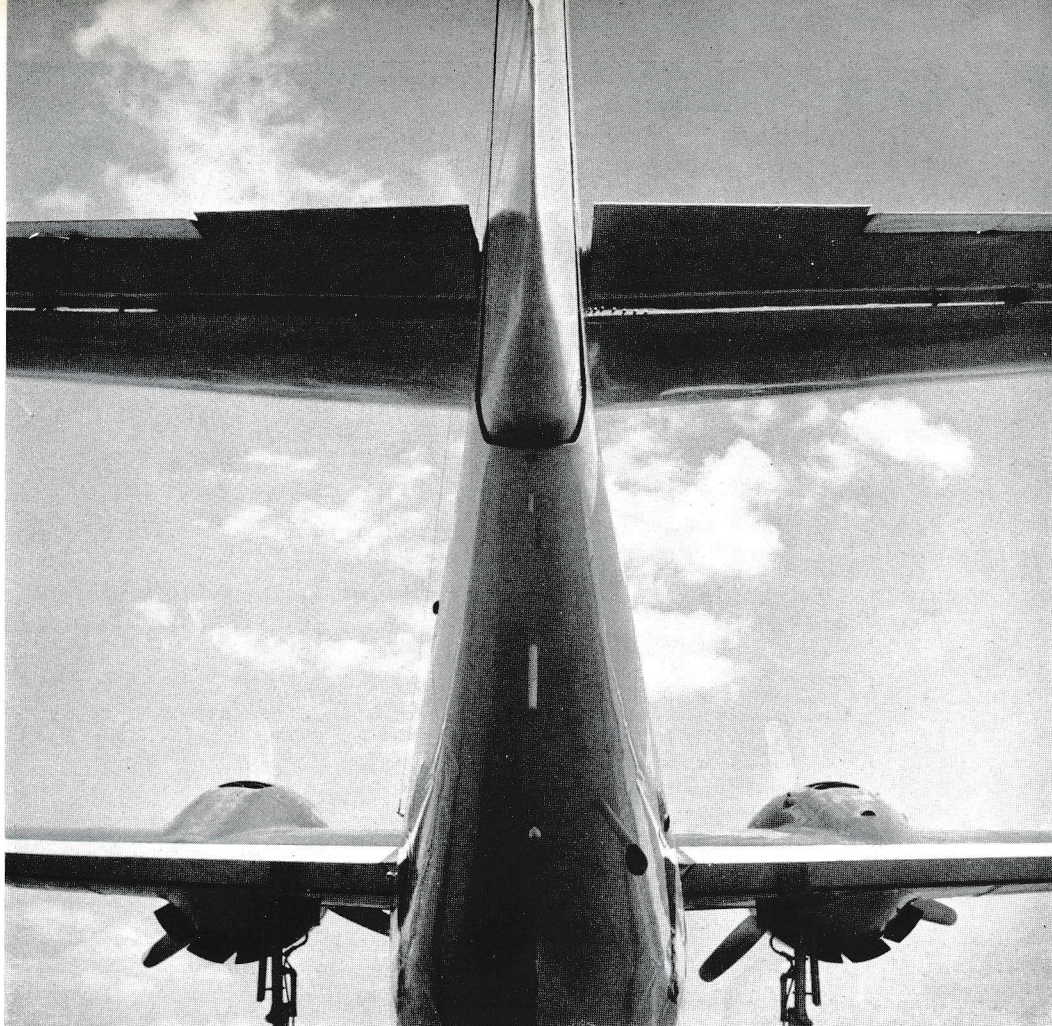


Photo: Hugo P. Herdeg



Photo: Albert Steiner

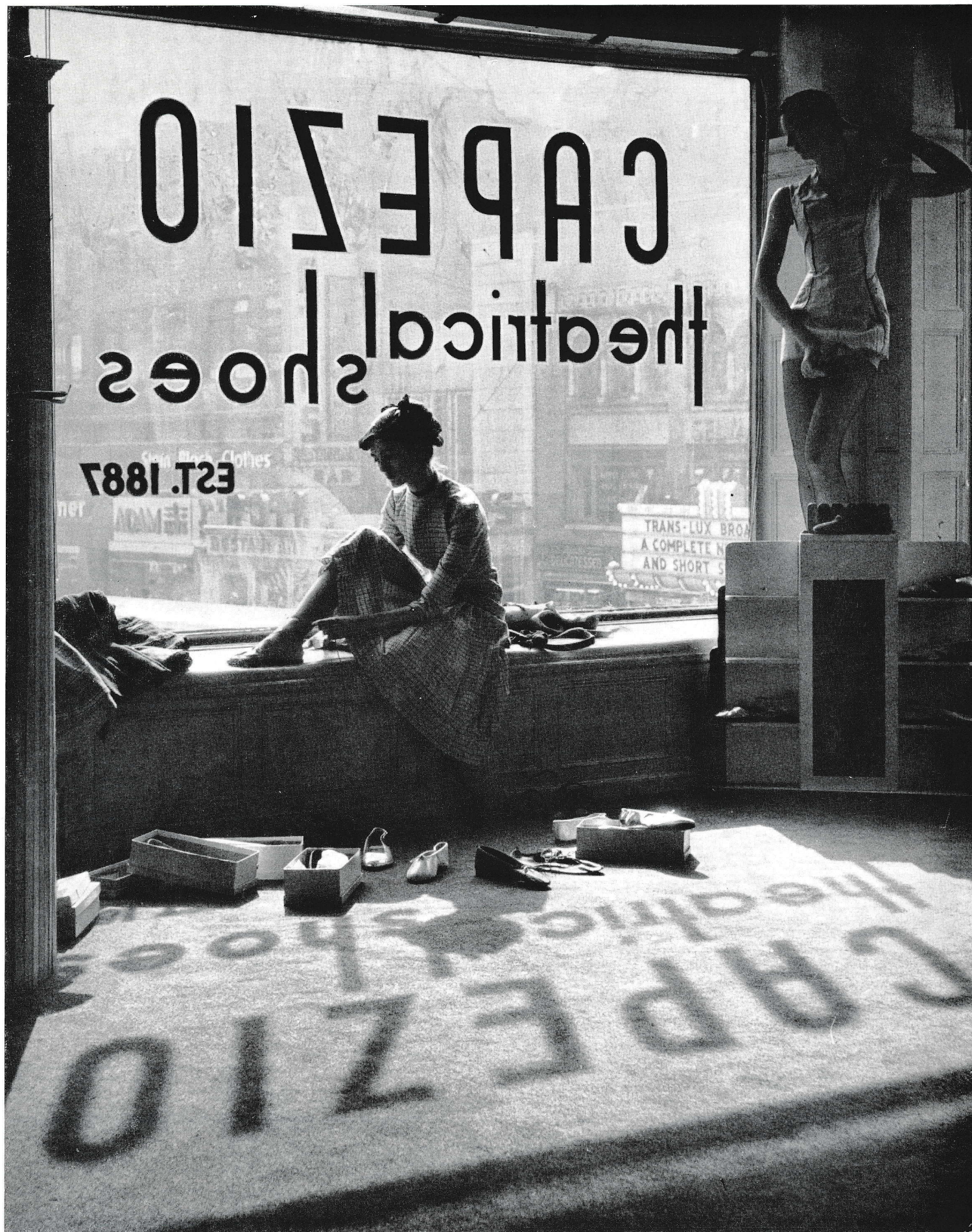


Photo: Lisa Larsen



Photo: Roger Coster



Photo: Bob Wallace

DEUX LIVRES — DEUX CONCEPTIONS

La divergence des conceptions dans le choix des images et le caractère foncièrement opposé des jurys eu égard à la photographie, ne sont certainement jamais apparus avec autant de rigueur, qu'en examinant côte à côte les deux ouvrages photographiques « Photo 49 »¹⁾ et « Photographic 1949 »²⁾. Tandis que l'ouvrage suisse dénote une prédilection pour la perfection technique et la netteté des images, l'ouvrage américain tire son caractère du seul plaisir d'exprimer ce qu'il y a de vivant dans le sujet. La conscience et la précision qui caractérisent le travail de qualité du technicien suisse, et aussi du photographe suisse, sont en opposition à une conception régie par la seule recherche d'une ambiance. Les images américaines relèguent la qualité technique et la netteté de l'image au second plan, elles viennent après le sujet.

¹⁾ Aperçu de la photographie suisse actuelle, édition Maurice Collet à Genève (Suisse).

²⁾ Annuaire de l'Association américaine des photographes illustrateurs de Revues, Edition Mc. Graw Hill Book Company, Inc., New-York.

L'annuaire photographique « Photographic 1949 », publié par l'Association américaine des photographes illustrateurs de Revues, contient 190 images des meilleurs auteurs, donnant un aperçu des plus complets sur l'activité de ces photographes. L'ouvrage suisse, dont les 134 images furent choisies parmi près de 10 000 envois, couvrent presque chacune une page entière et démontrent généralement la parfaite maîtrise technique du photographe, constitue un modèle de l'art graphique et devrait satisfaire tout amateur de photographie. Ce sont deux livres photographiques, le reflet de deux conceptions différentes, que l'on peut très bien mettre en regard l'une de l'autre. Chacune a sa valeur. L'Exposition photographique du Musée des Arts et Métiers de Bâle, dont il fut question dans le numéro de mai de « Camera », a prouvé qu'en Suisse, l'image vivante revendique également sa place à côté de la perfection technique, tandis que les nombreuses illustrations des publications américaines prouvent à foison que l'américain est aussi techniquement maître de son art.

Läubli.



*Photo.
Morris Gordon*



*Photo:
W. Vandivert*

“PHOTOGRAPHIC 1949”

Schon viele Kritiker haben sich heutzutage mit diesem Problem befaßt und sich gefragt, ob der sogenannte „Neo-Realismus“ des italienischen Films wirklich eine allgemein gültige Verkörperung des Realismus darstelle, oder ob es sich nicht nur um eine neue, von allen andern abweichende «Richtung» handle, die einige realistische Filme hervorbrachte.

Es waren die hauptsächlichsten französischen Filmkritiker, die als erste diese neue italienische Filmrichtung entdeckten und sogleich als «die neue Richtung des Realismus» oder kurz «Neo-Realismus» definierten. Diese Benennung tauchte besonders nach den verschiedenen Festspielwochen auf, nachdem der jetzt so berühmte Film von Rossellini: «Roma città aperta» (Rom, offene Stadt) und die ebenso bekannten Filme wie «Paisa», «Sciuscià», «Vivere in pace» (In Frieden leben) und «Il bandito» (Der Bandit) gezeigt worden waren. Jetzt freilich beginnen sich auch die französischen Kritiker zu fragen, ob das, was sie damals in der ersten Begeisterung über den italienischen Film schrieben, auch wirklich zutrefte. So stand z. B. in der bekanntesten französischen Filmzeitschrift «La Revue du Cinéma», die leider ihr Erscheinen einstellen mußte, schon im Oktober 1948 ein Artikel zu lesen, der den Titel «Débat sur le réalisme» (Wortstreit über den Realismus) trug. Dieser Artikel war erschienen, nachdem an den Festspielen in Venedig Filme wie «La terra trema» (Es zittert die Erde) von Luchino Visconti, «Amore» (Liebe) von Rossellini, «Senza pietà» (Ohne Erbarmen) von Lattuada, «Anni difficili» (Die schwierigen Jahre) von Zampa und «Sotto il sole di Roma» (Unter der Sonne von Rom) von Castellani vorgeführt worden waren, die wohl alle als Gemeinsames ein Sujet der leidenden Menschheit darstellen, aber dennoch nicht einfach realistisch genannt werden können.

Es wird gut sein, einmal festzulegen, was Realismus eigentlich ist. In der Aesthetik bedeutet der Begriff «Realismus» den Wunsch, etwas in Worten, in Tönen, in Farben oder in Bezug auf den Film: in Bildern und in Bildfolgen so auszudrücken, daß es am ehesten der Wirklichkeit gleichkommt.

Der italienische Film hatte als erster den Mut, aufrichtig zu sein, sich umzusehen und auch die Wahrheit über das Gesehene zu sagen. Wir Italiener waren uns dessen vielleicht selbst nicht ganz bewußt, war es für uns doch alltäglich geworden, mit schmerzenden Augen all das sehen zu müssen, was uns der Krieg kurz nach seinem Ende zurückließ. Im Auslande entdeckte man, daß das, was wir zeigten, wirklich Film war, ja sogar eine ganz bestimmte «Film-Richtung» darstellte. Diese Wendung verdanken wir ausschließlich dem Regisseur Roberto Rossellini, der mit erbarmungslosem Blick in den Trümmern herumstöberte und der Geschichte unvergängliche Bilder entnahm. Nie war im Film eine so nüchterne und schonungslose Sprache geführt worden. Die Periode von «Roma città aperta» (Rom, offene Stadt), «Paisa», «Un giorno nella vita» (Ein Tag im Leben), «Vivere in pace» (In Frieden leben) bis zu «Il sole sorge ancora» (Noch geht die Sonne auf) kann als Ausdruck einer tief empfundenen, dynamischen und wirklich menschlichen Wirklichkeit des kämpferischen Antifaschismus bezeichnet werden. Nachher folgt dann eine Zwischenzeit, die eine Art Vorstufe für die gegenwärtige Periode darstellt. Diese Zeit behandelt besonders das Problem der heimkehrenden Soldaten: «Il Bandito» (Der Bandit) von Lattuada, oder auch gewisse literarische Stoffe, wie «Il delitto di Giovanni Episcopo» (Das Vergehen des Giovanni Episcopo) von Lattuada, «Daniele Cortis» von Mario Soldati etc., dann einige naturalistische Versuche: «Malacarne» von P. Mercanti und G. Zucca, «Preludio d'amore» (Präludium der Liebe) von Giovanni Paolucci, «Furia» von G. Alessandrini. Von den hier angegebenen Filmen besitzen nur wenige besonderen künstlerischen Wert, aber alle zeigen sie deutlich, daß der italienische Film in einer Phase des Umbruchs be-

Quite a number of critics have been taking an interest in this problem lately, and have been wondering whether the so-called "Neo-Realism" of the Italian film really represents a universally valid embodiment of realism, or whether it is not simply a question of a new "tendency", breaking away from all others, which has produced a few realist films.

The most important French film critics were the first to discover this new tendency in the Italian film and they immediately defined it as the "new tendency in realism" or, in short, "Neo-Realism". This name came to the fore especially after the showing at the different "Festivals" of Rossellini's now famous film "Roma città aperta" (Rome Open City) and equally well-known films like "Paisa", "Sciuscià", "Vivere in pace" (Live in Peace) and "Il Bandito" (The Bandit). Now, even French critics are beginning to wonder whether what they wrote at that time, in their first rush of enthusiasm for the Italian film, is really pertinent. Thus for example, as early as October 1948, there was an article in the very famous French film periodical "La Revue du Cinéma", which unfortunately has had to discontinue publication, bearing the title "Débat sur le réalisme" (Debate on Realism). This article appeared after the showing at the Venice Festivals of such films as Luchino Visconti's "La terra trema" (The Earth Trembles), Rossellini's "Amore" (Love), Lattuada's "Senza pietà" (Without Pity), Zampa's "Anni difficili" (Difficult Years) and Castellani's "Sotto il sole di Roma" (Under the Roman Sun), all of which had one theme in common—that of suffering mankind, but which nevertheless cannot be called simply realist.

We want to see now whether a short review of the activities of the Italian film since the war can determine clearly and distinctly the stage in its development that it has reached to-day.

It would be a good idea, first of all, to lay down what realism really is. In aesthetics the concept "realism" signifies the desire to express something in such a way, in words, sounds, colours or, in the case of the film, in pictures and picture sequences, that it comes as near as possible to reality.

The Italian film was the first to have the courage to be honest, to look around and even to tell the truth about what it saw. Perhaps we Italians were not completely conscious of this ourselves; it had, after all, become an every-day occurrence with us to have to see with our own eyes all the misery and ruin left by the war shortly after its end. Abroad, it was discovered that what we were presenting was pure Cinema, and even represented a very definite "film-tendency". This state of affairs was entirely due to the director Roberto Rossellini, who searched with merciless eyes among the ruins and took immortal pictures from the pages of History. Never had such a stark, pitiless idiom been used in the cinema before. The period of "Roma città aperta" (Rome Open City), "Paisa", "Un giorno nella vita" (A Day in Life), "Vivere in pace" (Live in Peace), up to "Il sole sorge ancora" (The sun rises again), can be characterized as an expression of a deeply felt, dynamic and intensely human manifestation of active anti-fascism. Then follows an interval which represents a kind of first step towards the present period. This period deals particularly with the problem of the returning soldier, Lattuada's "Il Bandito" (The Bandit) or even certain literary themes, such as Lattuada's "Il delitto di Giovanni Episcopo" (The Crime of Bishop Giovanni), Mario Soldati's "Daniele Cortis", Duilio Coletti's "Cuore" (Heart), Mario Camerini's "La figlia del capitano" (The Captain's Daughter), certain war pictures, Arturo Gemmiti's "Montecassino", Giorgio Ferroni's "Pian delle stelle", then a few attempts at naturalism, P. Mercanti and G. Zucca's "Malacarne", Giovanni Paolucci's "Preludio d'amore" (Prelude to Love), G. Alessandrini's "Furia", and finally even the attempt to

« LA TERRA TREMA »
di Luchino Visconti



« IN NOME DELLA LEGGE »
di Pietro Germi



« PAISA » (primo episodio)
del regista Roberto Rossellini





« SCIUSCIA » di Vittorio de Sica



« IL SOLE SORGE ANCORA » di Aldo Vergano

griffen war, was sowohl aus dem Inhalt als auch aus der Art und Weise, wie die Filme gedreht wurden, ersichtlich ist.

Diese Zeit war das ruhige Vorspiel, bis mit dem Film «Sciucia» die totale Umwälzung unseres Films klar hervortrat, wie das kurz darauf auch der Film «Caccia tragica» (Tragische Jagd) von Giuseppe de Santis deutlich zeigte.

Leute wie Visconti, Zampa und Castellani haben eine weitere Entwicklung durchgemacht, sie haben neue Richtlinien eingeschlagen. Und auch der Lyriker, der Dichter kommt zum Wort in „Ladri di biciclette“ von Vittorio De Sica (Veloräuber), der einen neuen, frohen Ton anschlägt und doch voll von Ermahnungen ist. Dazu kommt auch das letzte Werk von Pietro Germi: «In nome della legge» (Im Namen des Gesetzes), welcher Film im April in den großen italienischen Kinos zur Aufführung gelangte und vom Publikum mit enormer Begeisterung aufgenommen wurde. Ein Film mit starker Sprache und Bildern wie die von der Sonne versengte sizilianische Erde, glühend heiß, wie die Bergarbeiter in den Schwefelgruben, die in ihrem Daseinskampf gegen unehrenhafte gesetzlose Kräfte dargestellt werden.

Dies ist der gegenwärtige italienische Film, und ich glaube nicht, daß man dies weiterhin mit der Bezeichnung «Neo-Realismus» definieren könnte. Ich glaube eher, daß diese Werke als «sozialer Humanismus» bezeichnet werden sollten. Sicher ist, daß unser Film sich immer mehr vereinheitlichen, eine einheitlichere Richtung einschlagen will, wodurch er, besonders im Ausland, sich durchzusetzen vermag, und zwar nicht nur in künstlerischer Hinsicht.

Es ist auf jeden Fall sehr positiv zu werten, daß man von der Berichterstattung in Form einer Reportage abkam und gegen jene tendiert, die zwar heutzutage noch etwas entfernt und problematisch ist: diejenige der Phantasie, auf Grund genauer Kenntnisse der sozialen Leiden.

Wie man in der Malerei die verschiedenen Perioden mit Impressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Kubismus usw. bezeichnete, die alle ihre Spuren hinterließen dank jener bekannten großen Werke, die diese Richtungen kennzeichnen, so kann auch der Film in verschiedene Perioden eingeteilt werden. Auch dort haben sie ihre Bedeutung, von den Balletten von Léliès im komischen Film, vom «expressionistischen» deutschen Nachkriegsfilm (1918) bis zur «naturalistischen» Richtung des französischen Films, den verschiedenen Richtungen des sowjetrussischen Films und manch anderen. Es trifft dies nicht nur für den italienischen Film zu; so wie die moderne Malerei aus dem Impressionismus entstand, so nimmt der Film, der in der modernen Kultur völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten findet, seine Anregungen aus jener Zeit des Umbruchs, 1945, als der Regisseur Rossellini einen neuen italienischen Film schuf.

Franco Cocchi.

present a social theme, Giovanni Vernusci's "Uomini senza domani" (Men with no To-morrow) and Giorgio Bianchi's "Cronaca nera" (Black Chronicle). Only few of the films mentioned above possess any particular artistic value, but all clearly show that the Italian film was conceived in a period of transition, which is apparent too from the contents as well as from the way and the manner in which the film were made.

This period was the calm prologue leading up to the complete revolution in our cinema, so clearly marked by the film „Sciucia“ and followed shortly afterwards by Giuseppe de Santis' film "Caccia tragica" (Tragic Hunt).

Men like Visconti, Zampa and Castellani have accomplished a further development, they have adopted new guiding principles. And even the lyrist and the poet have their say with Vittorio de Sica's "Ladri di biciclette" (Bicycle thieves), which strikes a new, happy note and yet is full of admonition. To this must be added Pietro Germi's latest work "In nome della legge" (In the Name of the Law) which was shown in the larger Italian cinemas in April, and which was greeted with great enthusiasm by the public. A film with language and scenes of great force, like those of the sun-scorched Sicilian earth, burning hot like the miners in the sulphur mines who are shown in their struggle for existence against dishonourable lawless powers. This is the Italian film of to-day, and I do not believe that it can any longer be defined by the term "Neo-Realism". I think rather that works should be defined as "Social Humanism". It is certain that the Italian film is becoming more and more unified, that it is trying to follow a more unified tendency whereby, especially abroad, it may be able to succeed, and certainly not only in an artistic sense.

It is, in any case, very definite that there has been a movement away from reporting in the form of a document, and a tendency towards what is to-day admittedly still somewhat distant and problematic—towards fantasy, based on an intimate knowledge of social suffering.

Just as the different periods in painting were distinguished by the terms Impressionism, Dadaism, Surrealism, Cubism, etc. which have all left their mark thanks to the great works which characterize these movements, so the Cinema can be divided into different periods. Even here they have their importance, from the ballets of Léliès in the comic film, from the "expressionist" German post-war film (1918) to the "naturalist" tendency of the French film, the various tendencies of the Soviet Russian film, and many others. This is true not only of the Italian film; just as modern painting has grown out of Impressionism, so the film, which finds completely new possibilities of expression in modern culture, takes its stimulus from that transition period in 1945 when the producer Rossellini created the new Italian film. Franco Cocchi.

« CACCIA TRAGICA » di Giuseppe De Santis



« LADRI DI BICICLETTE » di Vittorio De Sica



« SOTTO IL SOLE DI ROMA » di Castellani

Il est une question que se posent actuellement de nombreux critiques à propos du cinéma italien : Cette direction que l'on a nommée le « néo-réalisme » du film italien, est-elle véritablement une forme de réalisme caractérisant tous les films réalisés jusqu'à ce jour ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une « école » distincte, qui produit quelques œuvres de tendance réaliste ?

Ce furent les représentants les plus en vue de la critique cinématographique française qui qualifièrent avec autorité de « nouvelle école du réalisme » ou plus brièvement de « néo-réalisme », ce nouveau style du cinéma, après avoir vu, soit sur les écrans français, soit au cours des divers festivals, le film devenu célèbre de Rossellini « *Roma città aperta* » (Rome, Ville ouverte), et les films non moins remarquables « *Païsa* », « *Sciuscià* », « *Vivere in pace* » (Vivre en Paix) et « *Il bandito* » (Le Bandit). Mais voici que les critiques français eux-mêmes commencent à se demander s'ils ne sont pas se pas laissés entraîner à un jugement prématuré, trop général, dans leur premier enthousiasme. Aussi dans l'officielle « *Revue du Cinéma* » qui, malheureusement, a cessé de paraître — ces critiques ont entamé un « *Débat sur le réalisme* » dès octobre 1948, après la présentation au Festival de Venise de « *La terra trema* » (La Terre tremble) de Luchino Visconti, « *Amore* » de Rossellini, « *Senza pietà* » (Sans Pitié) de Lattuada, « *Anni difficili* » (Années difficiles) de Zampa, et « *Sotto il sole di Roma* » (Sous le Soleil romain) de Castellani. Ces films, qui tirent leur inspiration commune de la souffrance humaine, ne pouvaient plus être classés sous le seul chef du « réalisme ».

En passant rapidement en revue l'histoire du cinéma italien depuis le lendemain de la guerre, nous tâcherions d'arriver à des conclusions valables et constructives, qui nous permettront de jeter un peu de lumière sur la situation de l'évolution actuelle de notre cinéma ; mais il sera bon pour commencer de définir le réalisme. En esthétique, le terme de « réalisme » indique une volonté de traduire le plus objectivement possible la réalité, par le verbe, la musique, la couleur, ou, en ce qui concerne le cinéma, par les images ou les suites d'images.

Le cinéma italien a eu, en premier lieu, le courage de la sincérité, le courage de regarder autour de soi et de dire la vérité sur ce que l'on a vu. — Nous, Italiens, ne nous en étions même pas aperçus, peut-être parce que le spectacle douloureux de ce que la guerre, à peine éteinte, nous réservait, était pour nous quotidien...

A l'étranger, on découvrit que nos films étaient vraiment du « cinéma », bien plus, qu'ils étaient « école ». Cette réputation nous la devons entièrement à Roberto Rossellini qui, fouillant les ruines d'un œil sans merci, sut arracher à l'histoire contemporaine des images inoubliables. Jamais le cinéma n'avait usé d'un langage aussi froid, aussi inexorable si ce n'est par le truchement du drame angoissant, imaginé de toutes pièces, présenté avec force mensonges et truquages cinématographiques. Nous pouvons appeler « période de l'antifascisme combattif » la première étape, celle de « *Roma città aperta* », de « *Païsa* », de « *Un giorno nella vita* » (Un Jour de la vie), « *Vivere in pace* » et de « *Il sole sorge ancora* » (Le Soleil se lève encore), films qui traduisent une réalité profonde, dynamique vraiment humaine. Nous pouvons distinguer ensuite une période de transition, qui sert d'introduction à la période actuelle. Les sujets qu'elle traite sont divers : problèmes des rapatriés

(« *Il bandito* » de Lattuada) — inspiration littéraire (« *Il delitto di Giovanni Episcopo* » de Lattuada, « *Daniele Cortis* » de Mario Soldati, « *Cuore* » de Duilio Coletti, « *La figlia del capitano* » de Mario Camerini) — souvenirs de la guerre (« *Monte Cassino* » d'Arturo Gemmiti, « *Pian delle stelle* » de Giorgio Ferroni) — quelques tentatives de vérisme (« *Malacarne* » de P. Mercanti et G. Zucca, « *Preludio d'amore* » de Giovanni Paolucci, « *Furia* » de G. Alessandrini) — et enfin les sujets sociaux : « *Uomini senza domani* » (Hommes sans Lendemain) de Giovanni Vernuccio, « *Chronaca nera* » (La Chronique noire) de Giorgio Bianchi. Parmi tous les films que je viens de signaler, ceux qui contiennent des éléments de valeur artistique sont rares. Mais dans presque tous nous sentons, par le contenu comme par la mise en scène, que le cinéma italien se trouve dans une phase d'évolution.

Cette période de calme a précédé le nouveau pinacle du cinéma italien qui devait se révéler avec « *Sciuscià* » de Vittorio de Sica, et avec « *Caccia tragica* » (Chasse tragique) de Giuseppe de Santis. Les metteurs en scène tels que Visconti, Zampa, Castellani ont forgé le cinéma, ils ont su créer de nouvelles possibilités d'expression, des formules qui aujourd'hui sont acceptées. Et voici maintenant le poète d'inspiration lyrique, Vittorio de Sica, qui nous donne « *Ladri di biciclette* » (Voleurs de Bicyclettes), une œuvre au ton légèrement intime, parcourue d'appels ardents et généreux. Tout récemment, voici la dernière création du metteur en scène Pietro Germi « *In nome della legge* » (Au Nom de la Loi), présentée au mois d'avril dans les principaux cinémas d'Italie et accueillie partout par un public enthousiaste. — C'est un film au langage rude, aux images âpres comme la terre sicilienne, brûlée par le soleil, un film dur comme les visages des mineurs de souffrières qu'il nous montre, luttant pour une vie que des forces illicites et malfaisantes cherchent à étouffer.

Voilà ce qu'est le cinéma italien d'aujourd'hui. Je ne crois pas qu'on puisse le définir et l'embrasser par le mot de « néo-réalisme ». Je penserais plutôt que cette tendance actuelle devrait porter le nom d'« humanisme social », d'après l'inspiration commune des œuvres qu'elle a produites. Il est certain que notre cinéma cherche de plus en plus à se regrouper autour d'une seule école, qui s'affirme à l'étranger et non pas au point de vue artistique seulement. Quoi qu'il en soit, le film italien s'est écarté du sujet « reportage » pour tendre vers une forme de récit imaginaire — forme encore lointaine et un peu problématique aujourd'hui en descendant dans les tréfonds de la souffrance sociale.

De même que, en peinture, plusieurs époques se sont suivies, telles que l'impressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme, le cubisme, etc. dont chacune nous a laissé des œuvres reconnues et représentatives — de même le cinéma a diverses époques qui ont chacune une raison d'être : « *Les ballets de Méliès* », le film comique, le film « expressionniste » allemand d'après 1918, l'école vériste française, les diverses écoles du cinéma soviétique et d'autres encore. Si la peinture moderne a pris son point de départ dans le mouvement impressionniste, il ne semble pas impropre de faire ici un rapprochement entre cette révolution dans l'art pictural et celle qu'a connu le cinéma italien en 1945, avec le metteur en scène Rossellini, révolution qui fut pour l'Italie et pour d'autres pays, le point de départ d'une évolution propre à ce moyen d'expression nouveau d'une culture moderne.

Franco Cocchi.

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.

THE XVIth "IRIS" INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY ANTWERP

24. September bis 3. Oktober 1949.

Einsendetermin: 15. August 1949.

Adresse: Mr. L. Verbeke, Secretaris "Iris", 435, Lackborslei, Deurne—Antwerpen.

XVIIe 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.

Rekord-Trockenpresse

Doppelte Nutzbarkeit bei einfachem Stromverbrauch.

„Foba“ liefert Heißaufziehpressen, Aufquetschböcke, Weichstrahler etc.



W. FRIEDRICH „Foba“

Birmensdorfer Straße 576, ZÜRICH 55

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

PSA JOURNAL

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

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

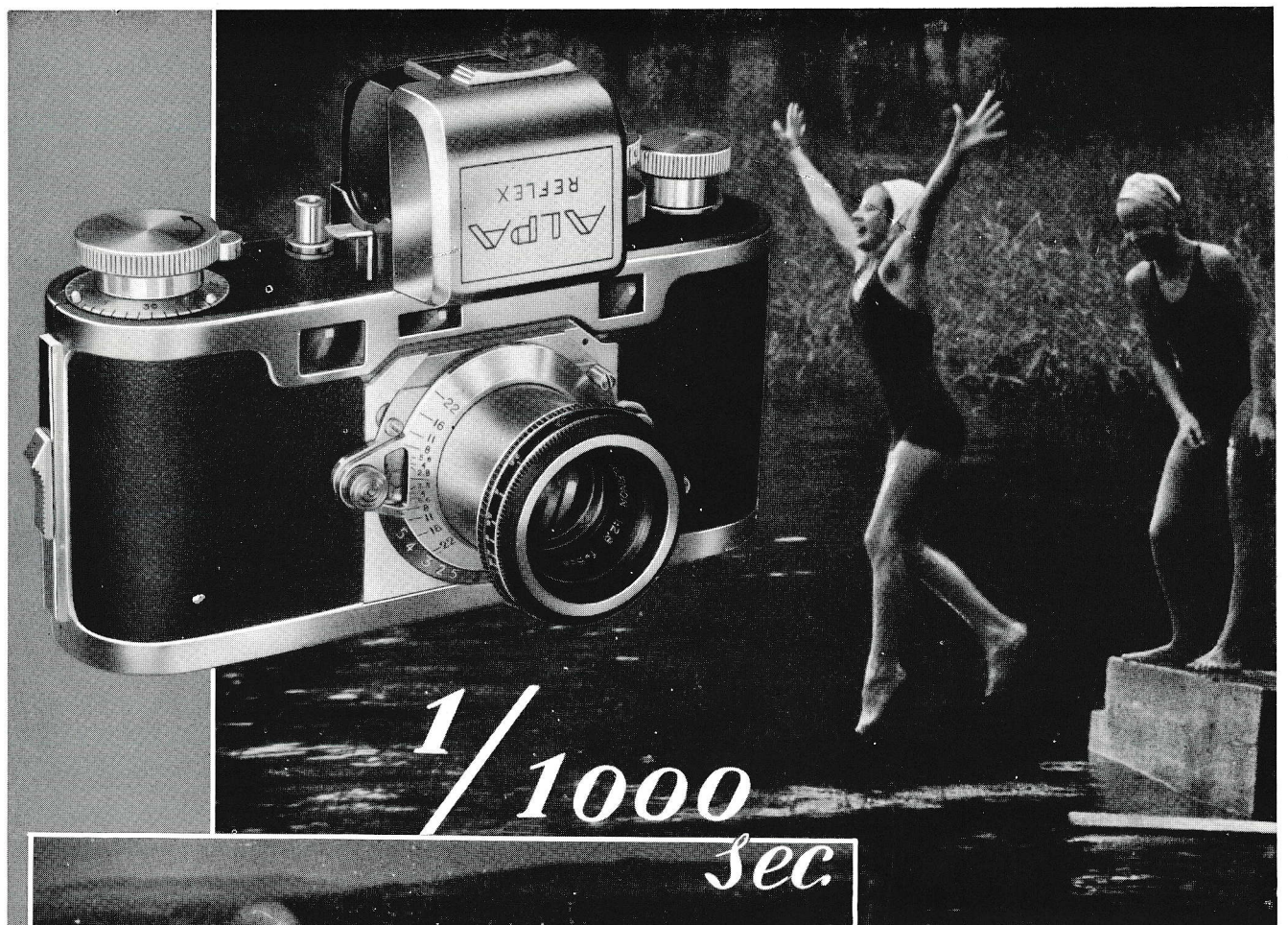
PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.

1815 Spruce St. Philadelphia 3, Penna. USA.

Kunden urteilen: . . .

„Vergleichsaufnahmen haben den unzweifelhaften Wert der Vergütung nachgewiesen und auch gezeigt, daß die Justierung der Objektive nach der Behandlung selbst in komplizierten Fassungen sehr gut erfolgt.“ — Das Del-finierverfahren bürgt für einwandfreie Vergütung gebrauchter Optik.





ist für Badeszenen von großem Vorteil, um die Bewegung des Wassers lebendig festzuhalten. Die ALPA-REFLEX-Kamera bietet auch hier wesentliche Vorteile.

**ALPA
REFLEX**

24 mm 36

*Pignons S.A.
Ballaigues*

SCHWEIZ

SUISSE

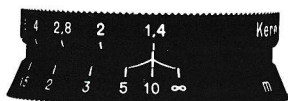


Gevaert
FILM



Kein Tiefenschärfe-Problem mehr
dank der automatisch wirkenden

Tiefenschärfe-Kurve



Kein kompliziertes Ablesen. Fort mit den umständlichen Tabellen . . . denn die neuartige, patentierte Tiefenschärfe-Kurve zeigt automatisch sofort den Bereich für jede Blende, für jede Distanzeinstellung. Nehmen Sie ein Switar-Objektiv in die Hand, stellen Sie die Blende auf 2,8, den Distanzring auf 2 m, dann zeigt die Kurve den Bereich 1,5 bis 3 m. Noch nie wurde das Ablesen des Tiefenschärfebereiches so einfach gemacht wie hier!

Drehen Sie den Blendenring, dann spüren Sie, wie er von Zahl zu Zahl einschnappt. Er ist mit Federrasten versehen, die jede Einstellung sichern gegen unabsichtliches Verstellen der Blende vor und während der Aufnahme. Amateure und Profesionale wissen diese besondere Einstellvorrichtung raffi-

niert auszunützen: ändern die Lichtverhältnisse während der Aufnahme, so wird der Blendenring vor- oder nachgestellt, er schnappt ein und bleibt gesichert . . . „blind“ einstellen . . . Aufnahme nicht unterbrechen. Ein kleiner — aber eminent wichtiger Vorteil. Wählen auch Sie das Objektiv, welches von Fachleuten auf der ganzen Welt als Spitzenleistung bezeichnet wird.



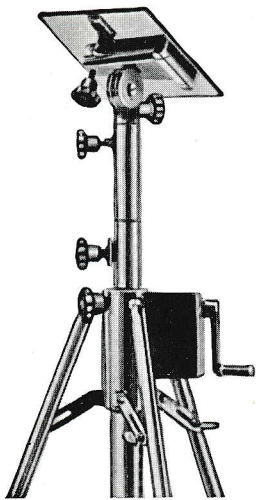
CINÉ
SWITAR 1:1,4

SWITAR-Objektive



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

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



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 Bodeo. Leichtes Gewicht, sofortige Bereitschaft, unverwüstliche, gediegene Metallkonstruktion.

Verlangen Sie den Prospekt vom Fabrikanten

KOLLER METALLBAU AG. BASEL

Holeestraße 85 • Tel. 3 39 77

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

typon

TYPOSTAT!

Ein maßhaltiges Kopiermaterial ist unser **Typostat**. Das Papier ist überall dort geeignet, wo es auf große Maßhaltigkeit ankommt.

Verkaufspreis: Fr. 17.50 per m²

Verlangen Sie Muster!

Typon-Reproduktionsfilme haben sich seit 2 Jahrzehnten im Offset- und Tiefdruck bewährt!

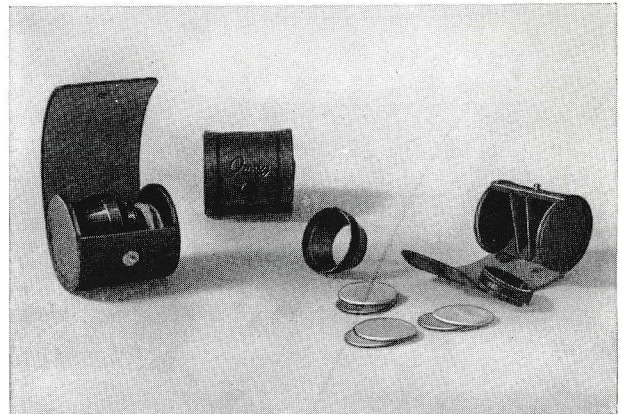
Typon

Aktiengesellschaft für Photographische Industrie

Tel. 1270

Burgdorf

Tel. 1270



OMAG immer führend

OMAG-Filter über den ganzen Erdball verbreitet, als Höchst-Qualitätsfilter bekannt.

Die lange Erfahrung der Firma OMAG und die Wünsche der Fachhändler finden ihren Ausdruck in der heutigen Qualität.

Heute Filter auch in vergüteter Qualität lieferbar. Alle vergüteten Filter sind als OMAG-Filter gekennzeichnet.

OMAG OPTIK U. MECHANIK AG., NEUALLSCHWIL / BL.