

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. 8 AUGUST 1949



KLEINBILD-AMATEURE!

Sie sparen auf jeden
36^{er}-Film 
bei Verwendung
der praktischen



Gevaert-Tageslichtladungen



Fig. 1. Ziehen Sie die aus der Packung ragende Papierzunge heraus, sodaß das Verschlussband zerrissen wird.

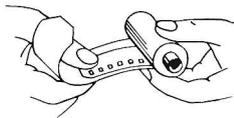


Fig. 2. Halten Sie die Packung so, wie die Figur es zeigt, und drehen Sie die Spule, bis auch einige cm Film aus der Packung herausstehen.

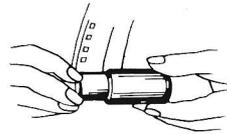


Fig. 3. Setzen Sie nun die Spule in die Gevaert-Patrone oder in die Tageslichtkassette und schließen Sie sie lichtdicht ab (durch Aufsetzen des Deckels bzw. Einschleiben der zweiten Kassettenhälfte).

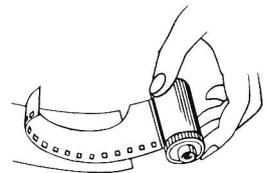


Fig. 4. Ziehen Sie das aus dem Kassettenmaul ragende Papier vollständig heraus. Damit ist der Film fertig, um in die Kamera geladen zu werden.



Patrone

Tageslichtladung

Rollen

Verpackung Emballage	Aufnahmen Expositions	Panchromosa 32° Microgran 27°	Dia Direct Super Pan 26° mit Entwicklung Dével. compris	Infrarot Infrarouge	Gevacolor Entwicklung vorausbezahlt
Patrone/Cartouche . . .	36	6.10	8.35	12.35	—
Patrone/Cartouche . . .	20	4.46	—	—	18.25
P./C. für/pour Karat . . .	12	3.21	—	—	—
Tageslichtfüllung . . .	36	4.56	6.60	—	—
Recharge au jour . . .	20	3.16	—	—	—
Rollen/Rouleaux . . .	per m/le m	2.07	—	—	—

Bei Ihrem Photohändler!

CAMERA

XXVIII. JAHRGANG

NR. 8

AUGUST 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 Winquist Stockholm

Georg Platt Lynes

Photographie und Film / Photographie et film / Photography and film

Alec Pearlman

Bewegte Bilder / Impressions de mouvement dans la photographie / Movement Impressions in Photography

Wissenswertes aus ausländischen Photozeitschriften

Book Review

Kurzer Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Photographische Konferenz in Zürich

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)

GEORG PLATT LYNES

«*Menschen in der Photographie bildlich wiederzugeben, ist das Schönste und Interessanteste, aber auch das Schwerste im Berufe des Photographen*», sagt Georg Platt Lynes.

Georg Platt Lynes ist der idealisierte Porträt- und Modephotograph. Der Mensch fasziniert ihn, und im Laufe seiner 12jährigen Tätigkeit hat er gelernt — ob hochgestellte Persönlichkeiten, ob Filmgrößen, ob Typen aus dem Elendsviertel in New York —, den Menschen mit erstaunlicher Geschicklichkeit festzuhalten.

«*Ich versuche stets, mein Modell so ideal und lebenswahr als möglich darzustellen. Bei jungen Männern und Frauen ist es die körperliche und gefühlsmäßige Schönheit, bei ältern Leuten hingegen der ausgeprägte Charakter, ist es die Gemütsbewegung, die sich im Gesicht widerspiegeln, die ich mit der Kamera aufzeichnen möchte.*»

Georg Platt Lynes bevorzugt weiches Licht und weiche Modulationen. Er liebt es, wie er sagt, das Bild in Beleuchtung und Modulation so aufzubauen, daß man beim Anblick einer Photo den Eindruck erhält, man könne rund um das Objekt herumsehen. Sein Bestreben ist, dem Bilde eine dreidimensionale Wirkung zu geben, die er nebst der speziellen Anwendung des Lichtes, mit Staffagen und Requisiten zu stei-

gern trachtet. Die Verwendung von eigenartigen Attrappen ist überhaupt seine Besonderheit, die denn auch den Photos die persönliche Note verleiht. In seinem Studio in New York ist alles mögliche zu finden, das er für diese Zwecke verwendet, von den chinesischen Schmetterlingsdrachen und den alten Treibhölzern bis zur mittelalterlichen Rüstung und Teilen von Karussellen.

Georg Platt Lynes arbeitet meistens mit einem $8 \times 12''$ (18×24 cm) Deardorff-Apparat mit Goerz-Dagor-Objektiv. Er verwendet verhältnismäßig wenig Licht (2 Spotlights und 2 Lampen mit 2000 W) und bevorzugt kleine Blenden (f 16 oder 22 bei $\frac{1}{2}$ Sek.).

Wie so mancher berühmte Photograph kam auch Georg Platt Lynes ganz zufällig zur Photographie. Ein Freund, der den Beruf des Photographen aufgab, überließ ihm die gesamten Photo-Utensilien. Er wurde Photoamateur, und die Freude an der Photographie machte ihn zum Berufsphotographen. Er entschloß sich als damaliger Inhaber eines Buchladens, sein Geschäft zu schließen und in diesen neuen Beruf hinüberzuwechseln, «weil — um mit ihm zu sprechen — ich spürte, für diese Laufbahn tauglich zu sein, und schon deshalb, weil dieser Beruf ein Leben ohne Langeweile bietet.» Läubli.

«*L'art de rendre en photographie les êtres humains est ce qu'il y a de plus beau et de plus intéressant, mais aussi de plus difficile dans la profession du photographe*», a dit un jour Georg-Platt Lynes.

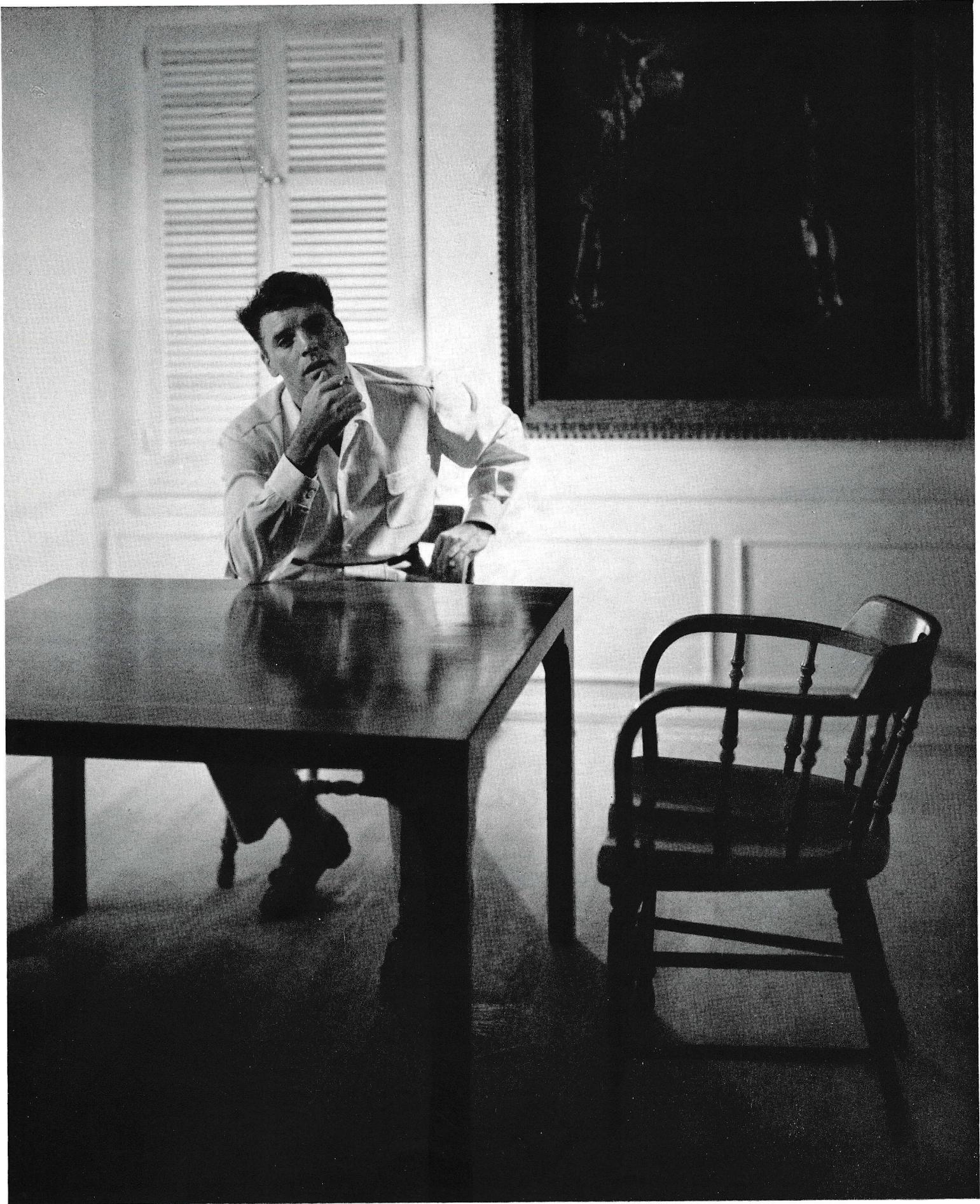
Georg-Platt Lynes est le photographe de la mode et le portraitiste toujours à la recherche de l'idéal. L'homme le fascine et au cours des douze années de son activité professionnelle, il a acquis dans l'art de saisir et de rendre ses sujets — personnalités de marque, vedettes de l'écran ou clochards des bas-fonds de New-York — un talent surprenant.

«*Je cherche toujours, dit-il, à rendre mon modèle aussi vivant et aussi idéalisé que possible. Chez les jeunes gens et les femmes, c'est la beauté physique et sentimentale, chez les personnes âgées, c'est la maturité du caractère imprégnée sur le visage, les réflexes émotifs qu'au moyen de ma caméra je cherche à retenir.*»

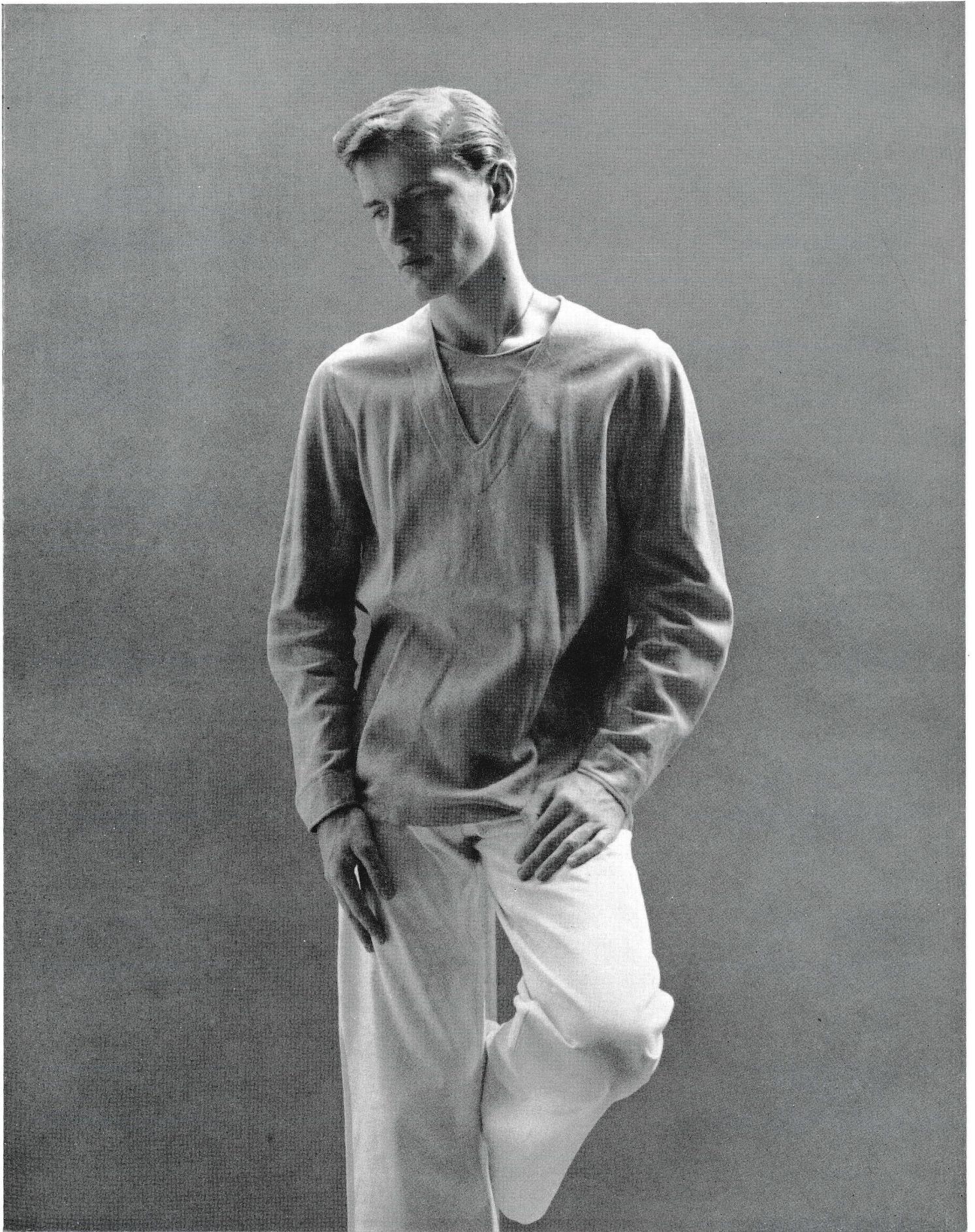
Georg-Platt Lynes donne sa préférence aux éclairages doux et aux modulations discrètes. Comme il le dit lui-même, il aime à combiner la lumière et ses modulations de façon à donner l'impression que le sujet est détaché du fond. Non seulement il cherche par ses jeux d'éclairage à produire l'effet du relief, mais il s'efforce encore d'intensifier cet effet par l'utilisation de décors divers et autres accessoires.

L'emploi d'objets factices les plus variés est une spécialité de Georg-Platt Lynes et ceci confère à ses photos le cachet personnel de l'artiste. A New-York, dans son studio, c'est un véritable pêle-mêle d'objets les plus hétéroclites et les dragons ailés y voisinent avec des vieilles épaves de bois retirées du fleuve, des armures moyennageuses et les restes d'un carrousel.

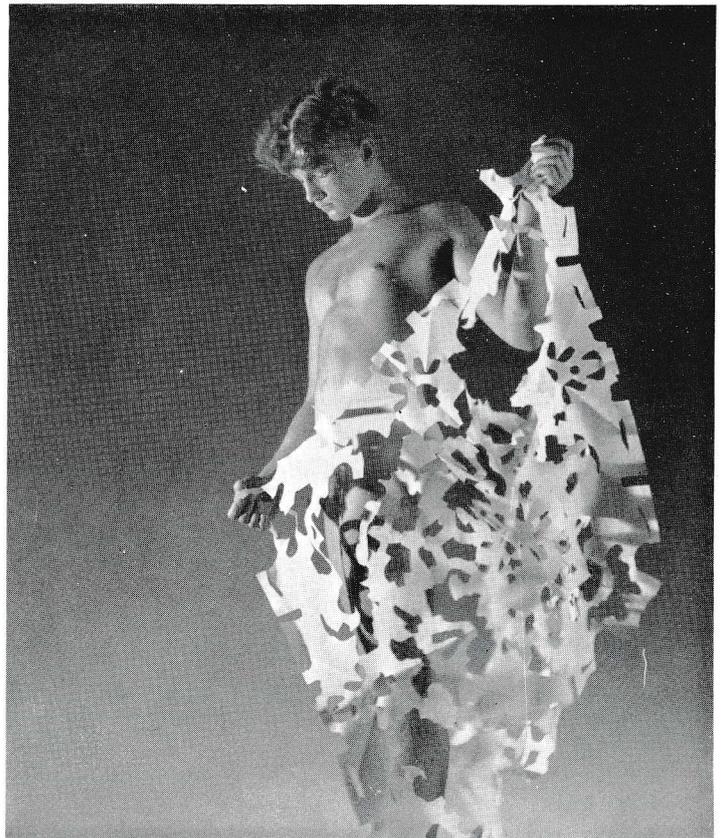
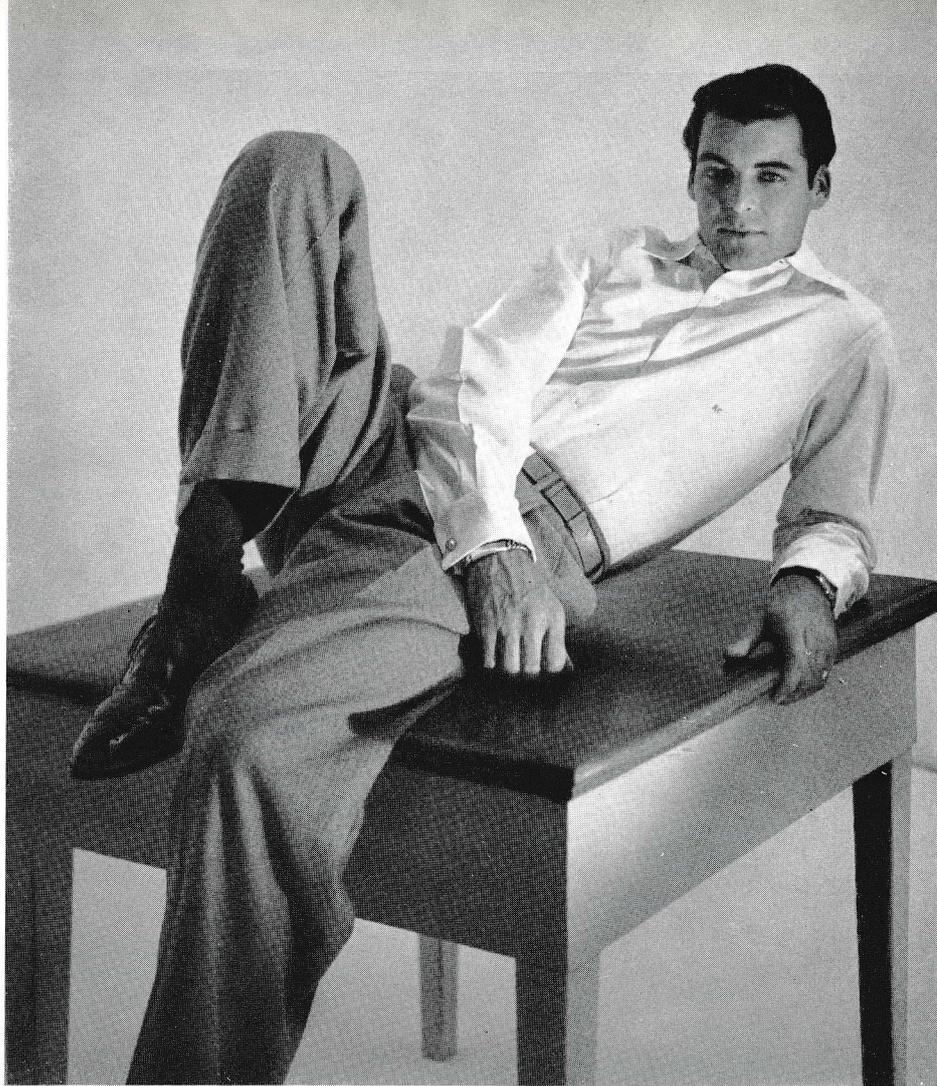
Habituellement, Georg-Platt Lynes travaille avec un appareil Deardorff $8 \times 12''$ (18×24 cm.) avec objectif Goerz-Dagor. Il emploie relativement peu de lumière (2 spotlights et 2 lampes de 2000 W.) et accorde sa préférence aux petits diaphragmes (f. 16 ou 22 avec $\frac{1}{2}$ sec.). Comme d'autres photographes célèbres, c'est tout par hasard que Georg-Platt Lynes trouva le chemin de la photographie. Un de ses amis, photographe professionnel, ayant décidé de renoncer à son activité, lui céda tout l'attirail de son atelier. Cette circonstance fit de Georg-Platt Lynes un photographe amateur mais la satisfaction que lui procura l'art photographique eut vite fait de lui un professionnel. Il préféra alors fermer la boutique de libraire qu'il exploitait à l'époque pour se vouer entièrement à sa nouvelle profession « car je ressentais, a-t-il dit lui-même, certaines aptitudes pour une telle carrière qui m'offrait aussi une existence à l'abri de la monotonie.» Läubli.



Burt Lancaster



William H. Miller





GEORG PLATT LYNES

"To convey a person's character in a photograph is the best and most interesting, but at the same time one of the most difficult of the tasks a photographer may set himself", says George Platt Lynes.

George Platt Lynes is the idealized portrait and fashion photographer. People fascinate him, and in the course of the twelve years of his career as a photographer he has learnt to capture people with astonishing skill—whether they be distinguished personages, film stars, or types from the slums of New York.

"I always try to portray my models as ideally and as true to life as possible. In young men and women it is the physical and spiritual beauty that I like to catch with my camera, while in old people it is their strongly defined character and the emotion reflected in their faces."

George Platt Lynes favours soft light and soft tones. He likes, as he says, to construct his pictures with lights and tones in such a way that when a photograph is looked at, one has the impression of being able to see right round the object depicted. He always tries to give his pictures a three-dimensional effect which he endeavours to intensify with figures and properties together with the special use of lighting.

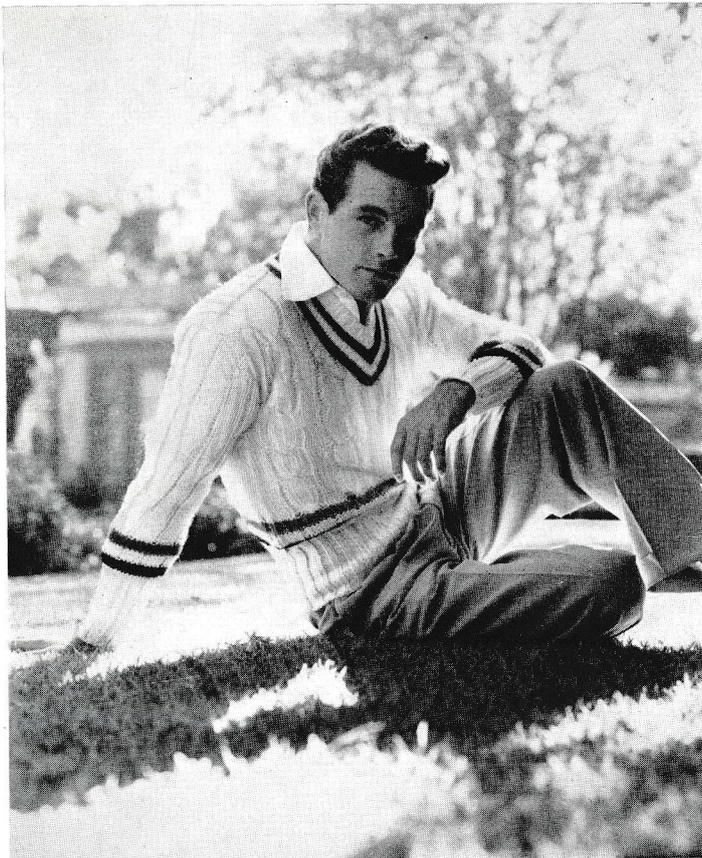
The use of peculiar dummies is his particular speciality and they lend a very personal note to his photographs. He uses everything conceivable for this purpose, and in his studio in New York is to be found anything from Chinese dragons and old drift-wood to armour of the Middle Ages and pieces of a roundabout.

George Platt Lynes works mostly with an 8"×12" Deardorff camera with Goerz-Dagor lens. He uses comparatively little light (two spotlights and two 2000-w. lamps), and favours small apertures (f 16 or 22 at ½ sec.).

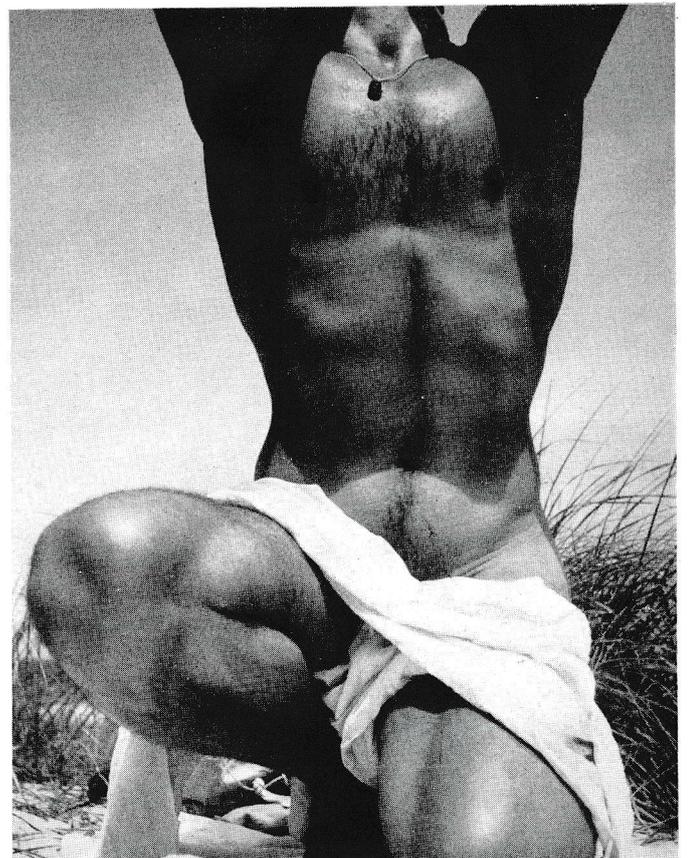
Like so many other famous photographers he took up photography quite by chance. A friend of his who was giving up professional photography, left him all his photographic equipment. He became an amateur photographer and the pleasure he found in photography made him choose to turn professional. He decided to close down the bookshop he owned at the time and change to this new profession because, to use his own words.

"I felt myself suited to this career and probably because this profession offers a life without boredom."

Läubli.



Guy Madison



Joan Fontaine





André Eglevsky

PHOTOGRAPHIE UND FILM

PHOTOGRAPHIE ET FILM

PHOTOGRAPHY AND FILM

CIAN CARLO BETTINI

Die Photographie ist ein bleibendes Bild, der Film besteht aus Bewegung, in erster Linie Bewegung. Es ist die Handlung, die harmonische Zusammenfügung verschiedener Handlungen, die Umgebung und das sich Wandelnde, die aus dem Film ein bleibendes Werk machen. Das einzelne Bild hingegen ist ganz vom Vorhergehenden und vom Nachfolgenden abhängig, eine Zusammengehörigkeit, die nicht getrennt werden kann. Das einzelne Bild im Film ist das Mittel, durch welches das Auge der Handlung folgen kann und die übrigen Bilder im Gedächtnis behält, so daß es am Ende der Bildfolge den entsprechenden Gemütszustand wahrnehmen kann. Der Film ist eine Illusion, eine Reihe von Bildern, die vorüberziehen und nicht verweilen können, und wie alle Illusionen schafft er im Zuschauer-raum eine gewisse Stimmung, er hält auch den Rhythmus der Bildfolgen streng ein und ist darauf bedacht, jene Atmosphäre, die im verdunkelten Kinotheater herrscht, nicht durch ein unpassendes Bild zu zerstören. Der Film erzählt anhand von Bildern eine Geschichte, und es hängt ganz vom Regisseur ab, ob er zu der Wirklichkeit noch etwas hinzufügen will oder nicht, um uns in eine ideale Welt zu versetzen: die Welt der Wahrheit. Die Photographie kann diese Stufe auch erreichen, sie muß aber einen andern Weg einschlagen. Sie muß mit dem Bewußtsein geschaffen werden, daß sie nur ein einziges Bild darstellt, ein Bild, das allerdings bestehen bleibt und unveränderlich ist. Wir können über dieses Bild nachdenken, es ansehen und jede einzelne unserer Gefühlsempfindungen analysieren. Die Photographie kann dem Filmbild gleichkommen, nur muß sie viel vollständiger sein. Wenn man sie ansieht, muß man mehr als das bloße Bild sehen, man muß erkennen können, was vorher war und was später sein wird. Man muß auf der Photographie jene Elemente erkennen können, die im Film mit der Bildfolge wiedergegeben werden. Um dies zu erreichen, muß man allerdings eine neue photographische Denkart schaffen, eine praktische und realistische Auffassung, die sich nicht auf die rein äußere Betrachtung beschränkt. Um wirklich Kunst zu sein, muß die Photographie auch etwas Eigenes darstellen, sie muß sich mit Lebensproblemen befassen, sich an alle Kunstrichtungen anlehnen und erzählen — vom Leben

erzählen. Ich wünschte, die Photographen gingen öfters ins Kino und weniger in die Gemäldeausstellungen, besonders in diejenigen des 19. Jahrhunderts und der Romantik.

Die Photographie ist die Vorstufe des Films, dessen Vorbereitung und Wegbereiter, sie ist aber deshalb dem Film in keiner Weise untergeordnet. Sie bleibt unabhängig, weil auch die Inspiration und deren Verwirklichung ganz unabhängig sind. Die Verwirklichung ist verschieden, linearer und einfacher, in einigen Fällen auch formeller und vielleicht unwahrer. Deshalb ist sie aber gar nicht weniger tiefgreifend. Wir können die Komposition einer Photographie studieren, sie gestalten, indem auch nur eine Kleinigkeit verändert wird und wir sie so, ganz nach unserm Geschmack auslegen, wobei sogar die Natur selbst uns zum Ziel verhelfen muß, ohne daß wir sie verfälschen. Wir schaffen eine Wirklichkeit, aber eine eigene Wirklichkeit, so wie wir sie empfinden. Vielleicht genügt es doch nicht, nur das Wahre auszudrücken. Hinter dem Geschehnis an sich befindet sich etwas, ein soziales Problem, ein tieferer Grund. Dies auszudrücken muß uns gelingen. Im Film wird dies einfach erzählt. Schon immer war es eine Kunst, die uns eine Epoche beschrieb, einen Gedanken darlegte und die Geschichte dokumentierte. Dies ist der Weg, und zwar der richtige Weg, von welchem wir nicht abweichen dürfen, wenn wir nicht gleichzeitig auch von der Kunst abweichen wollen, um dann einem ästhetischen, kalten und farblosen Formalismus zu verfallen, der sich mit bloßen kulturellen Darbietungen zufrieden gibt, die aber nur von Gedankenarbeit und einem unangebrachten Stolz, daß man eine wichtige Persönlichkeit sei, zeugen. Dann allerdings ist es besser, viel besser sogar, zu den Herden auf der Landstraße oder dem schwächlichen Bäumchen auf dem Hintergrund eines herannahenden Gewitters zurückzukehren. Diese Darstellung ist noch immer spontaner und wahrer und zeugt von sensiblen und romantischen Menschen, die der Natur mit Ehrfurcht und Bewunderung begegnen, indem sie Bilder schaffen, die wenn nichts anderes, so doch wenigstens beruhigend wirken. Der Film und die Photographie sind die beiden künstlerischen Hilfsmittel, die einander immer näher kommen und immer besser das heutige Leben schildern.

L'image photographique demeure, le film est mouvement, avant tout mouvement. Ce qui demeure dans un film, c'est l'action, la combinaison harmonieuse de diverses actions, l'ambiance et ce qui se transforme. Les images, en elles-mêmes, dépendent par contre chacune entièrement de celle qui la précède et de celle qui la suit, elles appartiennent à un ensemble qui ne peut être divisé. L'image du film constitue le moyen isolé permettant à l'œil de suivre une action et de conserver les autres images en mémoire, de manière qu'après les avoir vu défiler, il en subsiste un état d'âme correspondant. Le film est une

illusion, une série d'images qui défilent sans pouvoir s'arrêter et qui, comme toute illusion, met le spectateur dans un certain état affectif, maintenant un rythme qui lui est strictement assigné et veillant à ne point troubler l'atmosphère de la salle obscure par une image déplacée. Les images du film racontent une histoire et cela ne dépend que du régisseur, d'ajouter ou non quelque chose à la réalité pour nous transporter dans un monde idéal, celui de la vérité. La photographie peut aussi atteindre ce stade mais en utilisant d'autres moyens. Il faut pour cela qu'elle soit faite en sachant qu'elle n'est qu'une image

isolée, une image qui subsistera et qu'on ne comprendra pas. On peut méditer sur cette image, l'examiner et analyser tout ce que l'on en ressent. La photographie peut égaler l'image du film, à condition toutefois d'être beaucoup plus complète. En l'examinant, il ne faut pas y apercevoir qu'une simple image, il faut pouvoir y reconnaître ce qui l'a précédée et ce qui y fera suite. Il faut qu'on puisse retrouver sur la photographie les éléments constitutifs de la série d'images rendues par le film. Ce but ne peut naturellement être atteint qu'en adoptant une nouvelle conception de la photographie, une conception pratique et réaliste, ne s'appuyant plus uniquement sur l'examen superficiel des objets. La photographie ne devient réellement un art que si elle représente quelque chose de particulier, que si elle se mêle aux problèmes de la vie, que si elle puise à toutes les écoles et décrit, décrit la vie. Mon désir serait que les photographes aillent plus souvent au cinéma et fréquentent moins les expositions de peinture, en particulier celles du XIX^e siècle et des romantiques.

La photographie est le stade préparatoire au film, il en ouvre la voie et ne lui est, de ce fait, nullement inférieure. Elle reste indépendante, car sa réalisation et son inspiration sont aussi indépendantes. La réalisation est différente, plus linéaire et plus simple, dans certains cas aussi plus formelle et peut-être moins véridique. Elle n'en est pas moins saisissante. On peut étudier la composition d'une photographie, la former à notre gré, même en n'en modifiant qu'un détail, de façon à

obtenir exactement l'interprétation désirée, à laquelle la nature prêterait son concours sans qu'il soit nécessaire de la fausser.

Il est ainsi possible de créer une réalité, notre réalité, telle que nous la ressentons. Il n'est peut-être pas suffisant de n'exprimer que la vérité. Derrière un événement se cache quelque chose, un problème social, une cause profonde. Il faut parvenir à l'exprimer. Le film le raconte tout simplement. L'art a toujours servi à décrire une époque, à expliquer une pensée, à documenter l'histoire. Voilà le chemin, le vrai chemin dont il ne faut pas s'écarter, si l'on ne veut pas s'écarter de l'art et tomber dans un formalisme esthétique, froid et sans couleur, satisfait de n'importe quelle production culturelle issue d'un travail cérébral et de la seule fierté de se croire grand personnage. Dans de telles conditions, il est certainement mille fois préférable de retourner aux troupeaux sur les grandes routes, ou au petit arbre fragile constituant le fond du décor d'un orage menaçant. Une telle image sera dans tous les cas plus spontanée et plus vraie, démontant une personnalité sensible et romantique, abordant la nature avec respect et admiration et créant des images qui, si elles ne témoignent de rien d'autre, donnent au moins une impression de tranquillité. Le film et la photographie sont deux moyens artistiques qui se rapprochent actuellement de plus en plus l'un de l'autre et décrivent de mieux en mieux la vie contemporaine.

A photograph is a stationary picture, the main fact about a film is its movement. The action, the harmonious union of different actions, the surroundings and all which moves be transformed makes a lasting work out of a film. On the other hand each separate picture is quite dependent on the precedent and following ones, they all belong together and cannot be separated. Each separate picture is only a means, through which the eye can follow the action and remember the other pictures, so that at the end of a succession of pictures one can grasp their state of mind. The film is an illusion, a series of pictures that pass by and cannot be held up and like all illusions they leave the spectator in a certain mood the film also keeps up a strict rhythm in the succession of its pictures and is very careful not to destroy by one unsuitable pictures the atmosphere that reigns in the dark Picture House. By means of pictures the film tells a story, and it all depends on the manager if he desires or not to add something to the reality in order to take us into an ideal world: the world of truth. Photography can also get to this high degree, but in another way. However it can only reach it if one is fully conscious of the fact that a photograph can only present one picture, that subsists and is unchangeable. We can think about this picture, look at it, and analyse our different feelings about it. Photography can equal a film picture on condition that it be much more complete. When one looks at it one should be able to see more than just the picture, one must be able to recognize what happened before and what will happen after it. One must recognize in one photograph the elements that could be seen in the succession of pictures of a film. To reach this result, a new kind of photographic thinking, a realistic and practical conception that is not only based on exterior perceptions, is necessary.

In order to be an art, photography must have a personal character, it

must deal with problems of life, and tell about life and trust in different ways of art. I wish photographers would go more often to the cinema and less to art exhibitions, especially those of the 19th and romantic centuries.

Photography is the first step to film, it prepares the way but is in no way dependent on films. It remains independent, because its inspiration is different, more linear and simpler, in some cases also more formal and less real. However photography is not less deep-feeling. We can study the composition of a photograph, shape it, by making even only a small alteration, lay it out to our own taste and to reach this aim even nature helps us without letting us false nature. We reach a reality, but a personal reality as we have conceived it. Perhaps, after all, it is not sufficient to express just the truth. Behind the simple fact, there may be a social problem, a deeper reality. Our aim is to express it. In the films, this is just told. In all ages, art described one epoch, stated one thought and commented on history. This is the course, and the right course which we must not abandon else we abandon at the same time art and only reach an esthetic, cold and colourless formalism, that satisfies itself with bare cultural results, which only show an intellectual understanding and the only witness our pride of being an important person. In this case it is better, even much better return to the herds of the country roads and the slender tree in the foreground of a coming storm. This representation is still more spontaneous and truthful and gives evidence of a sensitive and romantic human, who encounters nature with respect and admiration and whose pictures, even if they convey nothing else, do at least bring on an interior appeasement. Film and photography are the two means of art that are drawing nearer to one another and are always describing more perfectly the life of today.

ALEC PEARLMAN

Alec Pearlman, F.R.P.S. (Fellow of the Royal Photographic Society-Mitglied der Königl. Photographischen Gesellschaft) ist einer der seltenen Menschen, die es verstehen, das Vergnügen und den schöpferischen Drang beim Photographieren mit dem nüchternen Broterwerb zu verbinden. Er hatte das auf eine sehr ungewöhnliche Art erreicht, die einen sofort interessiert und bei der man sich fragt, warum nicht andere schon früher dieses Experiment wagten.

Aber das war nicht immer so gewesen, und Pearlmans gegenwärtige Beschäftigung ist ein direktes Ergebnis des Krieges 1939/45 und seiner Folgen. Vor der Krise von 1939 war er in seinem Geschäft tätig, richtete Wohnungen ein und betrieb die Photographie nur zu seinem Vergnügen in seinen Mußestunden. Er hatte sich schon seit vielen Jahren mit dieser Liebhaberei abgegeben und begann dann an größeren Ausstellungen teilzunehmen, wo er auch einigen Erfolg hatte: er wurde von der Königl. Photographischen Gesellschaft zur Mitarbeit aufgefordert, als der Krieg ausbrach. Anstatt seine Lieblingsbeschäftigung in dieser kritischen Zeit aufzugeben, war er sich bewußt, daß für ihn der Krieg mit der Kamera ausgefochten werden mußte, weshalb er sich als gewöhnlicher Soldat bei der photographischen Abteilung der Royal Air Force anwerben ließ. An dem Tage, an welchem der Krieg erklärt wurde, entwickelte er bereits seine Filme über die ersten Angriffe gegen Unterseeboote in der Nordsee. In dieser Zeit wurde seine Begeisterung und sein Interesse für die Photographie noch viel stärker entwickelt, und auch in seiner Freizeit machte er unzählige Aufnahmen, um seinen Schaffensdrang zu stillen, und während der düsteren Tage einer drohenden Invasion erweiterte er umbeirrt seine Kenntnisse und seine Technik der photographischen Methoden.

Am Ende des Krieges war er Squadron Leader (Staffelkommandant) für Photographie bei der Royal Air Force Hauptquartier des Küstenkommandos. Sein früheres Geschäft existierte nicht mehr, und so drängte sich ihm die Frage auf, wie er seinen Lebensunterhalt verdienen könnte. Er erinnerte sich seiner Mühen und Enttäuschungen, die er als Amateurphotograph gehabt hatte und faßte den Entschluß, eine Beratungsstelle einzurichten, die den Wissensdurst eifriger Amateurphotographen stillen und ihnen bei ihrer Arbeit helfen sollte.

Diese Beratungsstelle verband er mit einem Verkaufsladen, wo alle zur Photographie erforderlichen Gegenstände erhältlich sind. Er merkte sofort, daß eine besonders starke Nachfrage nach vollständig ausgerüsteten Dunkelkammern (mit Vergrößerungsapparaten usw.) und Ateliers mit Photolampen bestand, die für den gewöhnlichen Amateurphotographen unerschwinglich sind, die er aber unbedingt braucht, sobald er einmal eine gewisse Stufe erreicht hat. So versammelte er eine Anzahl begabter Amateurphotographen um sich, die alle mit den photographischen Vorgängen gut vertraut waren und auch Sinn für photographische Kunst hatten und eröffnete mit ihnen im Juli 1946 das Harrow Photo Centre. Das Unternehmen wurde sofort populär, weil es in erster Linie darauf eingestellt war, den Leuten zu helfen und nicht nur teure Dinge zu verkaufen, weshalb auch bald die Photographen von nah und fern mit ihren Problemen und ihren Bildern zur Begutachtung kamen. Die Dunkelkammern waren mit allen Bequemlichkeiten ausgerüstet, mit einer Klimaanlage und Temperaturkontrolle und waren deshalb auch bald sehr beliebt, besonders auch, weil sie Vergrößerungsapparate enthielten, bei denen Negative von 35 mm bis zum 9×12-cm-Format verwendet werden konnten. Aber auch die raffiniert eingerichteten Aufnahmeateliers bildeten bald den Anziehungspunkt aller Bild- und Porträtphotographen. Diese und andere Erleichterungen, wie z. B. das Vermieten der Ausrüstung zum Trocken-Aufziehen der Bilder, ein Nachschlagewerk, eine Zeitschriftenbibliothek und die Ausstellungen von Bildern der besten Photographen des Landes, verhalfen dazu, daß Pearlman bald die Kundschaft der Amateurphotographen von überallher gewann.

Sein eigenes bildhaftes Schaffen hatte sich während der Kriegsjahre weiterentwickelt und wurde mit dem Erfolg gekrönt, daß er 1946 sogar zum Mitglied der Königlichen Photographischen Gesellschaft ernannt wurde. Die konstanten Verbindungen mit anderen Photographen, der Ideenaustausch und seine ständigen Bestrebungen, aus der Photographie eine wirkliche Kunst zu machen, trugen dazu bei, daß sich sein Stil weiterentwickelte, und daß seine Bilder heute an Englands besten Ausstellungen zu finden sind, wo sie besonders durch ihre exakte Kopie und durch ihre Darstellung der Stimmung auffallen.

Alec Pearlman, F.R.P.S., est une des rares personnes qui, dans le domaine de la photographie, ont su combiner le plaisir, le besoin créateur et la nécessité de gagner leur vie. Il a réussi à le faire d'une manière originale qui suscite un intérêt immédiat; on se demande comment il y est parvenu et pourquoi on ne l'a pas fait auparavant. Mais il n'en était pas toujours ainsi et les activités actuelles de Monsieur Pearlman résultent directement de la guerre 1939/1945. Avant la catastrophe de 1939, il s'occupait tranquillement de son commerce d'ameublement, et jouissait de ses moments de loisir pour s'adonner à son passe-temps favori: la photographie. Depuis des années déjà photographe enthousiaste, il avait commencé à exposer aux salons les plus importants, et avait remporté quelques succès — le

titre de membre correspondant de la « Royal Photographic Society », section de photographie picturale, venait de lui être décerné — lorsqu'éclata la guerre. A ce moment critique, au lieu d'oublier sa passion pour la photographie, Monsieur Pearlman prit la décision de la mettre au service de son pays et entra comme simple soldat dans la section photographique de la « Royal Air Force », et le jour même de la déclaration de guerre le vit développer déjà les films des premières attaques contre les sous-marins dans la mer du Nord. Pendant cette période, son intérêt et sa passion pour la photographie ne firent qu'augmenter. Il passa toutes ses heures de liberté à faire des photos pour satisfaire à son propre besoin créateur et pendant les jours assombrés par la menace continuelle de l'invasion, il ne cessait d'approfondir ses







1 *Später Abend / Late evening / Tard le soir, f/4, 1/100 sec.*

2 *Sonnenschein / Sunshine / Soleil, f/3.5, 1/500 sec.*

3 *Später Abend / Late evening / Tard le soir, f/5.6, 1/100 sec.*

4 *Kalter Sonnenaufgang / Frosty sunrise / Froid lever du soleil, f/6.3, 1/250 sec.*

5 *Kalter Morgen / Frosty morning / Un matin froid, f/4.5, 1/100 sec.*









6 Früher Morgen / Early Morning / Tôt le matin, $f/4.5, \frac{1}{100}$ sec.

7 Später Abend / Late evening / Tard le soir, $f/5.6, \frac{1}{100}$ sec.

8 Morgenlicht / Morninglight / Lueur du jour, $f/4.4, \frac{1}{100}$ sec.



connaissances et d'améliorer sa technique des procédés photographiques.

La fin de la guerre le vit commandant à la tête de la section photographique du commandement côtier de la « Royal Air Force », son métier d'avant-guerre perdu, et placé devant le problème urgent de gagner sa vie. Se rappelant ses premières luttes et ses premières déceptions de photographe-amateur, il décida d'établir un Bureau de renseignements dans le but d'aider et de guider les photographes-amateurs enthousiastes dans leurs recherches des connaissances qui pourraient leur être utiles dans leur travail et il y adjoignit une boutique pour la vente de tout l'équipement et tout le matériel dont pourraient avoir besoin de telles gens. Il se rendit compte immédiatement qu'un des besoins les plus urgents serait celui de chambres noires bien équipées d'agrandisseurs, de tireuses, etc., ainsi que celui de studios fournis de tous les appareils d'éclairage que l'amateur moyen ne pourrait pas se permettre d'acheter lui-même, et dont il aurait besoin s'il voulait faire des progrès assez rapides et ne pas en être empêché par le manque de fonds. Il réunit autour de lui un groupe de photographes-amateurs enthousiastes, possédant tous des connaissances approfondies des procédés photographiques et un don pour l'art de la photographie, et à la tête de cette équipe il fonda, en juillet 1946, le Centre photographique de Harrow. L'entreprise, destinée à servir plutôt qu'à faire des bénéfices, eut un succès immédiat, et les photographes venaient de

tous côtés avec leurs problèmes et apportaient leurs photos à critiquer. Des chambres noires installées avec tout le confort — conditionnement de l'air et contrôle de la température — eurent un très grand succès, surtout du fait que des agrandisseurs furent mis à disposition pour des négatifs de 35 mm. jusqu'à 5'' fois 4'' et les studios, avec leurs vestiaires et leurs appareils d'éclairage très efficaces, se montrèrent très attirants pour ceux qui pratiquaient la photographie de la forme humaine et le portrait. Toutes ces facilités et d'autres encore, telles que la possibilité de louer des presses à l'adhésif, une salle de lecture où l'on pouvait consulter les livres de référence et des revues et enfin l'organisation d'expositions par les photographes les plus importants du pays, contribuèrent à gagner partout les cœurs et le patronage d'amateurs enthousiastes.

L'œuvre personnelle de Monsieur Pearlman avait continué à se développer pendant toutes les années de guerre et, couronnement de sa carrière, il reçut, en 1946, le titre de membre associé de la « Royal Photographic Society ». Sa fréquentation continuelle d'autres photographes, ses échanges d'idées et ses efforts continuels pour faire de la photographie un art, ne cessèrent de contribuer au développement de son style, et aujourd'hui, on peut voir ses photos aux murs des expositions les plus importantes d'Angleterre, où on les reconnaît facilement à leurs qualités d'exécutions et à leur rayonnement particulier.

Alec Pearlman, F.R.P.S., is one of the few people who have managed to combine the pleasure and creative urge of photography with the urgent necessity for making a living in the same sphere. He has succeeded in doing this in a very unusual manner, and one which immediately excites the interest and makes one wonder how it was done and why it had not been done before.

But it was not always so, and Mr. Pearlman's present activities are a direct result of the war 1939/45, and its aftermath. Before the 1939 crisis he was quietly engaged in his business of furnishing homes, and enjoying his hobby of photography during his leisure moments. Already a keen photographer for many years, he had then recently begun exhibiting at the major exhibitions, and was enjoying some success: he had just been awarded the Associateship of the Royal Photographic Society in Pictorial Photography, when the war came. Instead of forgetting about his hobby at this critical time, Mr. Pearlman decided that for him the war would be fought in photography, and he immediately joined the Royal Air Force Photographic Branch as a private soldier, and the day war was declared he was already developing the films of the first attacks against submarines in the North Sea. During this period his interest and love of photography developed and grew, and all his spare time was employed producing pictures to satisfy his own creative urge, and during the darkening days of threatened invasion he steadily improved his knowledge and technique of the photographic processes.

The end of the war found him a Squadron Leader in charge of Photography at the Royal Air Force Coastal Command Headquarters, his previous business gone, and the question of how to make a living the foremost question in his mind. Remembering his early struggles and disappointments as an amateur photographer, he decided to set up an Advice Bureau to help and guide keen amateur photographers in their quest for knowledge which would help them in their work, joining

with it a Store for the sale of all the necessary equipment and materials which would be needed by such people. He realized immediately that one of the most important demands would be for dark rooms fully equipped with enlargers, printers, etc. and studios complete with the lighting equipment which the average amateur could not afford to purchase, and which he needed if he were to progress at a reasonable speed, and not be prevented from so doing by lack of funds. He gathered around him a staff of keen amateur photographers, all with a sound knowledge of the photographic processes, and with a flare for photographic art and with himself at the head of his team he opened the Harrow Photo Centre in July, 1946. The venture was immediately popular, because it was primarily designed to help rather than to sell, and as a result photographers came from far and wide with their problems and with their pictures for criticism. Dark rooms which were equipped with every convenience, such as air conditioning and temperature control, proved extremely popular, especially as enlargers were supplied for negatives from 35 mm. to 5 × 4 inches and the studios with their changing rooms and efficient lighting equipment proved most attractive to the exponents of figure and portrait photography. These facilities and others such as the hire of drymounters, a reference and magazine library and the staging of exhibitions by the country's foremost photographers, helped to win the hearts and the custom of keen amateurs everywhere.

Mr. Pearlman's own pictorial work had been advancing through out the war years, and the crowning success was the award of the Fellowship of the Royal Photographic Society in 1946. The constant association with other photographers, the exchange of ideas and his constant endeavours to put photography on the map as an art, continued to develop his style and today his pictures can be seen on the walls of England's foremost exhibitions, and they can be picked out by their fine print quality and their atmospheric approach.

BEWEGTE BILDER
IMPRESSIONS DE MOUVEMENT DANS LA PHOTOGRAPHIE
MOVEMENT IMPRESSIONS IN PHOTOGRAPHY

PHOTOS: R. GRÖBLI

Die Photographie hält den Augenblick fest. Sie löst ihn aus der Zeit heraus als ein Dokument des Lebens. In dieser Dokumentierung spricht daher in erster Linie das Geschehen. Die Aufnahmetechnik bleibt nur Mittel zum Zweck.

In einigen besonderen Fällen aber mag nicht ein spezieller Moment, sondern der Eindruck einer Handlung interessieren. Dieser aber liegt oft im Ablauf der Bewegung.

Betrachten wir zum Beispiel einen Gegenstand: Ein stehendes und ein fahrendes Auto sehen an und für sich gleich aus, doch kann beim Betrachten des letztern durch die Bewegung der Eindruck der Gefahr dazukommen.

Gefahr ist gegenständlich nicht sichtbar. Ein entsprechendes photographisches Ausdrucksmittel muß dafür gefunden werden. Die Bilder zeigen Versuche mit «Bewegungseindrücken», bei denen nicht der Bildinhalt, der meist allgemeingültig ist, sondern die Aufnahmetechnik für den Ausdruck ausschlaggebend ist. In diesem Sinne entstanden als Anwendung der Theorie die Aufnahmen «Verkehr», «Landwirtschaft», «Spielender Knabe» und «Bauen», die in Versicherungsreklamen an die Gefahren verschiedener Handlungen erinnern sollen.

In der Bewegung liegt aber selbstverständlich nicht immer Gefahr. Denken wir zum Beispiel an das Tanzen; hier erfüllt die Bewegung in ihrer formschönen Erscheinung ganz andere Aufgaben.

...ein Dahineilen zu Fuss...

...eine Schußfahrt auf dem Fahrrad...

...oder die tausend andern Quellen der «Bewegungseindrücke» sind weite Gebiete, die auf diese Weise von der Kamera erfaßt werden können, als ein Ausdruck der jeweiligen Bewegung. R. Gröbli.

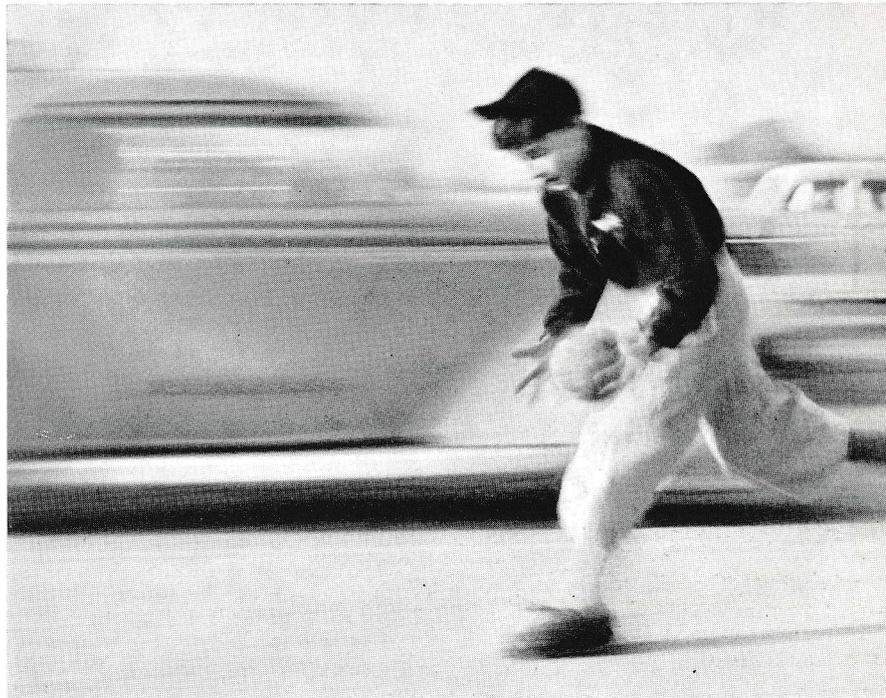
Verkehr / Circulation / Traffic



Bauen / Construction / Building



Spielender Knabe / Garçon jouant / Boy at play



Landwirtschaft / Travail aux champs / Work in the fields





Rolleiflex, f 16, 1/10 Sek. Panchrom. Film



Rolleiflex, f 8, 1/10 Sek. Höchstepfindlicher Film

La photographie fixe l'instant. Elle le détache du temps et le cite comme un document de vie. Dans cette documentation, ce qui ressort d'abord c'est l'événement. La manière de prendre la photo reste simplement un moyen.

Mais dans certains cas, il se peut que l'intérêt réside non pas dans un instant particulier, mais dans l'impression faite par une action. Et cette impression provient souvent de l'écoulement du mouvement.

Regardons par exemple un objet: en elles-mêmes, une auto en stationnement et une auto en mouvement ont le même aspect, cependant lorsqu'on regarde celle-ci, le mouvement peut introduire l'impression de danger.

Le danger n'est pas une chose visible en soi. Pour l'exprimer il faut trouver un moyen d'expression photographique convenable. Ces photos sont des tentatives de dépeindre des « impressions de mouvement », où l'élément d'expression décisif n'est pas dans le contenu — qui est généralement quelconque — mais dans la manière de prendre les photos. C'est dans ce sens et comme application de cette théorie qu'ont été prises les photos « Circulation », « Travail aux champs », « Garçon jouant » et « Construction » qui, dans des réclames d'assurance, devaient attirer l'attention sur les dangers de différentes actions.

Mouvement ne signifie pas toujours danger — cela va sans dire. Prenons par exemple la danse; ici le mouvement remplit un but tout autre par la démonstration de la beauté formelle...

...élan d'une course à pieds...

...course vertigineuse à bicyclette...

...et les mille et une autres sources d'« impressions de mouvement » sont tous des champs étendus qui peuvent être saisis de cette façon par l'appareil comme l'expression du mouvement passager.

Photography captures and holds fast the moment. It detaches it from time as a document of life. What is important therefore in this documentation is what is actually happening. The way in which the picture is taken is but the means to an end.

In a few special instances however, it is possible that it is not the particular moment that is of interest, but the impression created by the action. And this often lies in the flow of movement.

Let us look for example at an object: a stationary and a moving car are to all appearances the same, yet when looking at the latter the impression of danger may be introduced by the movement.

Danger is not visible in the way that an object is visible. A suitable photographic means of expression must therefore be found for it. These pictures show attempts at "movement-impressions", in which the decisive element for the expression is not the contents of the picture, which are mostly quite ordinary, but the technique used in taking the photograph. In the same way, the photographs "Traffic", "Working in the fields", "Boy at play" and "Building", were taken as the practical application of this theory, and were intended in insurance advertisements to draw attention to the dangers latent in different actions.

Of course movement does not always imply danger. Let us take dancing for example: here movement in the beautiful appearance of form fulfils quite a different function...

...hurrying on foot...

...speeding along on a bicycle...

...or the thousand and one other sources of "movement-impressions" are all vast fields which can be approached in this way by the camera, as expressions of fleeting movement.



Tänzerin / Danseuse / Dancer
Rolleiflex. f 8, $\frac{1}{10}$ Sek. Höchstempfindlicher Film

WISSENSWERTES AUS AUSLÄNDISCHEN PHOTO-ZEITSCHRIFTEN

Kodak-Farbendensitometer

(„Brit. J. of Phot.“, 21. Januar 1949.)

Wie unlängst bekannt wurde, gibt die Kodak ein neues Densitometer heraus, welches sowohl Messungen für Farben als auch für Schwarz-Weiß gestattet. Der Schwärzungsbereich beträgt für Schwarz-Weiß 0 bis 3,0. Die Schwärzung kann direkt auf einer Skala abgelesen werden. Durch Einschaltung einer zusätzlichen neutralen Schwärzung kann der Bereich bis auf 4,0 ausgedehnt werden.

Das „Kodak Colour Densitometer Model I“, wie das neue Instrument bezeichnet wird, ist ein visuelles Densitometer und besitzt einen kalibrierten Keil aus plastischer Masse, in welcher Graphitteilchen enthalten sind. Der Keil ist kreisförmig und hat eine lineare Steigung. Als Lichtquellen dienen zwei Lämpchen von 0,6 Ampère und 5,8 Volt. Das Licht des einen Lämpchens geht durch den Keil, während die zu messende Schwärzung in den Strahlengang des andern Lämpchens gebracht wird. Der Keil wird so lange gedreht, bis die beiden Felder gleiche Helligkeit aufweisen.

Es können Flächen bis hinab zu 1,25 mm Durchmesser ausgemessen werden, und zwar auch in der Mitte eines 8×10 inch. (20×25 cm) Negativs oder Farbdias.

Beim Heben des Gerätekopfes zwecks Einstellen des Negativs wird die Helligkeit der beiden Lämpchen automatisch herabgesetzt, um allfällige Glanzlichter zu vermeiden und dadurch das genaue Einstellen der auszumessenden Fläche zu erleichtern.

Vergleichende farbdensitometrische Messungen können durch Einschleifen geeigneter Filter gemacht werden. Der Filterhalter enthält ein rotes (Wratten Nr. 70), ein grünes (Wratten Nr. 74) und ein blaues Filter (Wratten Nr. 39A). Für besondere Zwecke können auch noch andere Filter im Filterschieber verwendet werden.

Instrument zur Messung der Farbtemperatur von Lichtquellen

(Aus „American Cinematographer“, August 1948.)

Es handelt sich um ein neues handliches Instrument, genannt „Spectra“, welches die Farbtemperatur von Lichtquellen direkt abzulesen gestattet. Das Instrument ist ähnlich gebaut wie ein gewöhnlicher elektrischer Belichtungsmesser, bestehend aus einer mit einem empfindlichen Galvanometer gekoppelten Photozelle. Vor der lichtelektrischen Zelle sind ein Rotfilter und eine Irisblende angebracht. Die Handhabung des Gerätes ist äußerst einfach. Das Instrument wird gegen die Lichtquelle gehalten und die Blende verstellt, bis der Zeiger auf die bezeichnete Marke der Skala zu stehen kommt. Daraufhin wird das Rotfilter durch ein Blaufilter ersetzt, was durch Betätigen eines Drückers im Griff des Instrumentes geschieht. Der Zeiger gibt nun direkt die Farbtemperatur in Grad Kelvin an. Auf die beschriebene Weise werden in der ersten Einstellphase, wo nur rote Strahlen auf die Zelle wirken, durch Variieren der Blende zuerst Intensitätsunterschiede auf einen festen (durch die oben erwähnte Marke gegebenen) Wert ausgeglichen, und dann wird in der zweiten Phase, nach Wechseln des Filters, das Verhältnis der blauen zur roten Strahlung ermittelt. Ist einmal die Farbtemperatur des Lichtes bestimmt, so kann aus einer zugehörigen Filtertabelle das für die gerade verwendete Emulsion benötigte Objektivfilter abgelesen werden. Umgekehrt läßt sich, wo durch Variieren der Lampenspannung die spektrale Zusammensetzung des emittierten Lichtes geändert werden kann, die Lichtquelle mit Hilfe dieses Instrumentes auf den durch den Film verlangten Farbtemperaturwert einstellen, und es wird kein Filter benötigt.

BOOK REVIEW

Fritz Henle, Hawaii

Mark Twain has, without knowing it, written the introduction to Henle's latest book of photographs:

“No other country in the whole world has ever held for me such great enchantment as Hawaii; even after twenty years I can still recapture in my memory the fragrance of its flowers.”

Henle substitutes for memory with his photographs. Notice how the enchantment which had such a lasting charm for Mark Twain, holds us in its spell too. The fisherman on the cover casting his net pulls us, as we watch, caught fast in his toils to the shore!

To the shore, and to what an enchanted isle! Discovered for the first time in 1555 by shipwrecked Spaniards, and for the second time in 1778 by Cook it has become, in the last fifty years, a melting-pot of the peoples of the world. Plantations, factories, aerodromes, grand hotels, have shot up out of the earth. But Nature is continually over-running civilization.

Henle shows us this victory of Nature. He does not show the banks and cocktail bars of Honolulu, the dockyards of Pearl Harbour, nor the warehouse of Oahu: all these blessings of the White Man appear insignificant beside the eternal incoming swell of the sea, the towering volcanic mountains and the foot-hills, ever ripe for the harvest. Man, too, is only shown in so far as he has remained in tune with Nature. Fishermen, peasants and dancing girls, these alone are worthy of his camera.

At the same time paints no artificial, highly-coloured still life, which has been done often enough by the film. His books is pure poetry, because its subject is poetic. Henle wants to capture the very essence of this poetry, this same lavish nature which casts its spell on everything here and turns men of widely different races into carefree beings like the happy, tolerant and primitive Kanakas.

Fritz Henle: Hawaii

Mark Twain hat, ohne es zu wissen, den Vorspruch zu Henles neuestem Schaubuch geschrieben: «Auf der ganzen Erde hat kein fremdes Land einen so starken Zauber auf mich ausgeübt wie Hawaii; in meiner Erinnerung spüre ich noch den Duft der Blumen, den ich vor zwanzig Jahren dort eingeatmet habe.»

Henle ersetzt die Erinnerung durch seine Fotos. Und siehe: Der Zauber, von dem Mark Twain eine so nachhaltige Wirkung verspürte, nimmt auch uns gefangen. Der Fischer, der auf dem Titelbild das Netz auswirft, zieht als Beute uns, seine Betrachter, an Land.

Was für ein Land! Entdeckt zum erstenmal 1555 von schiffbrüchigen Spaniern und zum zweitenmal 1778 durch Cook, ist es in den letzten fünfzig Jahren zu einem Schmelztiegel der Völker geworden. Plantagen, Fabriken, Flugplätze, Grandhotels schossen aus dem Boden. Aber die Natur überwuchert immer wieder die Zivilisation.

Diesen Sieg der Natur zeigt Henle. Er zeigt uns weder die Banken und Bars von Honolulu, noch die Werft von Pearl Harbor, noch die Lagerhäuser von Oahu: Alle diese Importe des weißen Mannes erscheinen unbedeutend neben dem ewig anrollenden Meer, dem vulkanisch aufgetürmten Gebirge und dem täglich erntereifen Hügel-land. Auch den Menschen zeigt uns Henle nur soweit, als er Natur geliebt. Fischer, Bauern, Tänzerinnen, das sind die einzigen, die seiner Kamera würdig sind.

Dabei will Henle von Hawaii kein verfälschtes, schönfärberisches Stillleben malen, wie es der Film oft genug getan hat. Sein Buch ist poetisch, weil sein Gegenstand poetisch ist. Henle will den Urgrund dieser Poesie aufschimmern lassen, eben die verschwenderische Natur, die hier alles in Bann schlägt und die Menschen verschiedenster Rassen dem frohen, freien und toleranten Naturvolk der Kanaken angleicht.



Glärnisch, Ostgrat. Photo: Max Küttel, Luzern

KURZER BERICHT ÜBER DIE INTERNATIONALE WISSENSCHAFTLICHE PHOTOGRAPHISCHE KONFERENZ IN ZÜRICH

Im Anschluß an die im vergangenen Jahr von Herrn Prof. A. Hautot, Liège, veranstaltete Internationale Konferenz über wissenschaftliche Fragen der Photographie* fand vom 6. bis 9. April im Photographischen Institut der ETH, Zürich, ein ähnliches Zusammentreffen statt, das von Vertretern aus 9 Nationen (Amerika, Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Italien, Oesterreich, Schweiz und Spanien) besucht wurde. Es war ihr unter der umsichtigen Leitung von Herrn Prof. Dr. J. Eggert ein voller Erfolg beschieden. In einem kurzen Referat soll hier nun ein Einblick in die behandelten Probleme gegeben werden.

Zunächst setzte sich Dr. Pouradier (Vincennes) mit der Frage auseinander: Was ist Gelatine, chemisch gesehen? Er zeigte, daß es sich um ein Gemisch verschiedener Proteine vom Molekulargewicht ca. 30 000 handelt und machte aufschlußreiche Aussagen über die Bindungen der einzelnen Ketten. Dr. Amman (Phot. Inst. ETH) befaßte sich anschließend mit der Charakterisierung der photographischen Eigenschaften von Gelatine. Durch das Kornwachstum während der physikalischen Reifung einer Emulsion verändert sich ihre Trübung. Trägt man nun in einem dreidimensionalen Koordinatensystem die Trübung einerseits als Funktion der Gelatinekonzentration, andererseits als Funktion der Reifungsdauer auf, so erhält man eine für die photographischen Eigenschaften der Gelatine charakteristische Fläche.

Ein Referat von Dr. Mueller (Binghamton) enthält neue Beobachtungen darüber, daß ein Zusatz von Goldkomplexsalzen (Rhodanide) eine Empfindlichkeitssteigerung der Emulsion zur Folge hat, was seinen Grund in der Freilegung tiefer liegender Elektronenfallen durch das Rhodanid und in deren Vergoldung haben kann.

Dr. Hoerlin (Binghamton) befaßt sich mit der spektralen Empfindlichkeit von Röntgenemulsionen zwischen den Wellenlängen 1.27 \AA^0 bis 0.06 \AA^0 und stellt dabei fest, daß die Empfindlichkeit für langwellige Röntgenstrahlen geringer ist als für kurzwellige. Am Schluß seiner Betrachtungen berechnet er, daß ein mit Röntgenstrahlen belichtetes Korn 260 Silberatome, ein mit Licht von 4250 \AA^0 nur 120 Silberatome benötigt, um entwickelbar zu werden. Diese Erscheinung wird darauf zurückgeführt, daß das durch Röntgenstrahlen erzeugte, latente Bild zum größten Teil im Innern des Kornes gebildet wird.

Dr. Meidinger (Weida), der leider am Kommen verhindert wurde (die Arbeit wurde von Prof. Eggert vorgetragen), stellt in seiner Arbeit die Empfindlichkeit einer Schicht, ausgedrückt durch den reziproken Wert der aufgestrahlten Energie, als Produkt von 5 Faktoren, die beim photographischen Prozeß einzeln eine Rolle spielen, dar. Er erhält eine Gleichung, worin alle Größen meßbar sind, mit Ausnahme der Anzahl Silberatome des latenten Bildes an der Oberfläche eines Kornes, die benötigt werden, um es entwickelbar zu machen. Diese Größe, die man auch «Entwickelbarkeit» nennen kann, ist ein Maß für den chemischen Reifungsgrad einer Emulsion.

Das «Sub-Image» war Gegenstand des Vortrages von Dr. Berg (Harrow). Er meint damit die Vorstufe zum latenten Bild, das noch zu schwach ist, um entwickelbar zu sein. Es werden somit in einer belichteten Emulsion vier Arten von Körnern unterschieden:

- | | |
|---------------------------|-----------------------------|
| a) Entwickelbare Körner | 1. Schleierkörner |
| | 2. Körner mit latentem Bild |
| b) Unentwickelbare Körner | 3. Körner mit «Sub-Image» |
| | 4. Unberührte Körner |

Die Zuordnung der einzelnen Körner in eine der vier Klassen hängt natürlich von der angewandten Entwicklung ab. Die Erforschung des «Sub-Image» zeigte aufschlußreiche Ergebnisse in Bezug auf das Versagen des Reziprozitätsgesetzes.

Eine Verfeinerung in der Vorstellung des latenten Bildes strebt Dr. Mitchell (Bristol) an. Er stellt eine Reihe von Betrachtungen über die F-Zentren (Ag^{++}), ihre Wandlungsmöglichkeiten im Silberbromidkristall und über die Stabilität von ihren Ansammlungen an.

Prof. Hautot (Liège) untersuchte die energetischen Verhältnisse in sensibilisierten Schichten bei Belichtung mit rotem Licht. Er unternimmt den Versuch, den dem langwelligen Licht fehlenden Energiebetrag aus der freiwerdenden Energie vom Uebergang zufällig anwesender Bromatome in Bromionen zu entnehmen. Auf diese Weise sollte es möglich sein, zu berechnen, bis zu welcher Wellenlänge eine Sensibilisation möglich ist. Es hat sich jedoch in der Diskussion gezeigt, daß bei diesem Problem noch sehr viele Fragen offenstehen.

Sehr schöne Versuche an Silberbromid-Einkristallen zeigte Dr. Boissonnas (Neuchâtel). Unbelichtete, polierte Oberflächen werden im Entwickler reduziert, aufgeraute in noch stärkerem Maße. Belichtet man jedoch einen polierten Kristall, so findet keine Reduktion mehr statt (Solarisation?), während die aufgerauten Kristalle auch noch nach der Belichtung vom Entwickler angegriffen werden. Eine Erklärung für diese Erscheinung konnte bisher noch nicht gegeben werden.

Dr. Sauvenier (Liège) berichtet über neue, den Herschel-Effekt beleuchtende Versuche. Bei einer unsensibilisierten, mit aktinischem Licht belichteten Emulsion wird das latente Oberflächenbild mittels Chromsäure zerstört. Wird die so behandelte Schicht nun mit rotem Licht nachbelichtet, so läßt sich mit einem Oberflächenentwickler (Glycin) ein kräftiges Bild hervorrufen. Es muß somit unter Einfluß des in-aktinischen Lichtes eine Wanderung des inneren latenten Bildes an die Oberfläche stattgefunden haben.

Mme Dr. Faraggi (Paris) trug ihre Beobachtungen über die Rückbildung des latenten Bildes während der Lagerung belichteter Schichten (fading), die sie an Spezialemissionen für Korpuskularstrahlen gemacht hatte, vor. Ihre Versuche zeigten den diese Erscheinung fördernden Einfluß von Feuchtigkeit und Sauerstoff.

Auch Wissenschaftler sind sich nicht immer einig, und so kam es zu einer Auseinandersetzung über den von Herrn und Frau Dr. Vassy (Paris) beschriebenen Effekt, daß sich bei gewissen Emulsionen (die Versuche wurden an Lippmann- und Ciné-Positiv-Emulsionen durchgeführt) die spektrale Empfindlichkeit im Ultraviolett während der Lagerung verändert. Von Dr. Farnell und Dr. Pinoir (Vincennes) angestellte Versuche zeigten jedoch keinen derartigen Effekt. Der Entscheid über diese Frage kann erst durch weitere Versuche gefällt werden.

Eine Reihe von Arbeiten befaßte sich mit der Kornstruktur von Schichten. Zunächst müssen hierzu zwei Begriffe klargestellt werden. In einer Arbeit von Dr. Jones und Dr. Higgins, die von Dr. Staud (Rochester) vorgetragen wurde, werden die Begriffe «Granularity» und «Graniness» unterschieden. «Granularity» bedeutet die physikalisch meßbare, mittlere Korngröße und wird am besten mit Körnigkeit und Granularité (nach Prof. Clerc) übersetzt. Mit «Graniness», zu deutsch Körnung (Granulation), benennen Jones und Higgins die Wahrnehmung der Kornstruktur durch das menschliche Auge. Es ist somit eine physiologische Größe, die statistisch ermittelt wird, indem man z. B. durch möglichst viele Beobachter feststellen läßt, bei welcher Vergrößerung sie die Kornstruktur eines Bildes wahrnehmen können. Eine wichtige Rolle kommt dabei zweifellos der Kornverteilung in der betreffenden Schicht zu, wobei jedoch die Zusammenhänge durch den komplizierten Mechanismus des menschlichen Auges, der in dieser Arbeit eingehend besprochen wird, sehr unübersichtlich werden.

Zur Ermittlung der Kornverteilung haben Prof. Hautot und Dr.

* «Camera» XXVII, Heft 7, 1948.

Falla (Liège) eine neue Methode ausgearbeitet. Sie gründet sich auf die Tatsache, daß die absorbierte Lichtmenge der durch die Körner bedeckten Fläche direkt proportional ist. Die zu messende Schicht wird nun in viele Flächen unterteilt und davon einzeln die Schwärzung gemessen. Aus den Differenzen der einzelnen Messungen wird dann die Kornverteilung ermittelt. Diese Methode läßt sich an entwickelten Schichten leicht durchführen. Bei unentwickelten Schichten muß man vorerst die Oberfläche der Körner schwärzen, indem man sie mit einer Natriumnitritlösung behandelt und nachträglich belichtet. Dr. Herz (Harrow) (vorgetragen von Dr. Selwyn) betrachtet die Abhängigkeit der Körnigkeit von Röntgenemulsionen von der Wellenlänge der eingestrahlten Röntgenstrahlen und stellt dabei fest, daß die Körnigkeit mit zunehmender Härte zunimmt, bis zu einer Wellenlänge von $0,04 \text{ \AA}$. Bei noch energiereicheren Strahlen nimmt die Körnigkeit wieder ab und ist in diesem Gebiet sehr stark vom verwendeten Emulsionstyp abhängig, wobei der mittlere Abstand der Körner unter sich eine große Rolle spielt.

Dr. Selwyn (Harrow) setzt die Körnigkeit G in Beziehung zum γ der Schwärzungskurve. Der Ausdruck G/γ ändert sich zwangsläufig mit zunehmender Schwärzung. Man erhält so eine Kurve mit einem breiten Minimum für geringe Dichten, die beidseitig gegen ∞ ($\gamma = 0$) strebt.

Zur Charakterisierung der Entwickler trug Dr. Aribat (Vincennes) eine Arbeit vor. Er zeigte, daß die Reduktion der Schleier- und der belichteten Körner beim gleichen Wert des Redox-Potentials beginnt. Da es sich bei der Entwicklung um ein kinetisches Problem handelt, kann man aus dem Redox-Potential nichts über die Entwicklereigenschaften aussagen.

Prof. Eggert will anhand von Versuchen an der Landolt-Reaktion einen Weg weisen, auf welchem man Auskunft über das Verhalten der einzelnen Entwicklersubstanzen erhalten könnte. Bei der ursprünglichen Landolt-Reaktion handelt es sich um die Reduktion von Jodsäure im Ueberschuß mittels schwefliger Säure in sehr verdünnten ($1/100 \text{ n}$) Lösungen, wobei die Reaktion zu ihrem Ablauf eine gewisse Zeit benötigt, die für das Reduktionsmittel charakteristisch ist. Der Endpunkt der Reaktion ist durch plötzliches Auftreten von Jod erkenntlich. Es wurden auf diese Weise viele Entwicklersubstanzen und deren Gemische untersucht, indem man sie an Stelle von Sulfit reagieren ließ, und beobachtete bei gleichen molaren Konzentrationen Reaktionszeiten von 0,5 bis 600 Sekunden. Es ist noch nicht möglich, vorauszusagen, ob sich mit Hilfe dieser Reaktion eine Parallele zum Entwicklungsvorgang finden läßt, da sie sich in saurem, in den meisten Fällen auch homogenem, die Entwicklung dagegen in alkalischem, heterogenem Milieu abspielt.

Schließlich befaßte sich die Konferenz noch mit dem Einfluß der Beleuchtung des Umfeldes auf die Kontrastwirkung eines Bildes. Prof. Eggert, angeregt durch Beobachtungen von M. Aribat, hat festgestellt, daß bei einem Bild mit dunklem Umfeld das γ um 40% steiler sein muß, um vom Beobachter gleich empfunden zu werden wie das gleiche Bild mit hellem Umfeld. Diese Erscheinung kann man nach einem von Prof. Pfund schon vor langer Zeit geäußerten Vorschlag zur Empfindlichkeitssteigerung eines Photometers ausnützen, was auch durch Dr. Dziobek (Plau) mit gutem Erfolg ausgeführt wurde. Prof. Eggert demonstrierte dann anhand von zwei Farbdrucken einen ähnlichen Effekt, wobei sich überraschenderweise herausstellte, daß eine Landschaft, in voller Mittagsbeleuchtung aufgenommen, mit dunklem Umfeld, eine solche in Abendbeleuchtung aufgenommen, mit hellem Umfeld, bedeutend natürlicher wirkte. Abschließend zeigte Prof. Rüst noch anhand von etlichen Diapositiven, wie erst mit Hilfe eines hellen Umfeldes in der Projektion der Eindruck einer satten Schwärzung erweckt werden kann.

Den in- und ausländischen Gästen des Photographischen Institutes der ETH wurde auf einer Autofahrt über die Forch noch ein kleiner Einblick in die landschaftlichen Schönheiten unseres Landes gewährt. Dann wurde die Konferenz mit einem gemeinsamen Mittagessen im Kongreßhaus abgeschlossen, um im nächsten Frühjahr auf Einladung von Prof. Mott, überbracht von Dr. Mitchell, in Bristol ihre Fortsetzung zu finden.

B. Meerkämper, dipl. ing. chem.

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.

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.

INTERNAT. PHOTOAUSSTELLUNG BOLOGNA

Herbst 1949.

Einsendetermin: 31. August 1949.

Adresse: Associazione Fotografi professionisti di Bologna, Via Monte Grappa 3, Bologna (Italia).

31st LOS ANGELES INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY

January 1950.

Einsendetermin: 1. Dezember 1949.

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

INTERNATIONAL SALON OF PHOTOGRAPHY JÖNGKÖPING (SWEDEN)

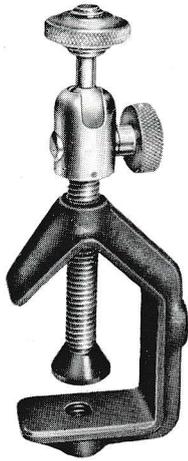
22.—30. Oktober 1949.

Einsendetermin: 15. September 1949.

Adresse: To The Jönköpings Fotoklubb c/o Knut Stigell, Merkuräusvägen 43, Jönköping, Sweden.



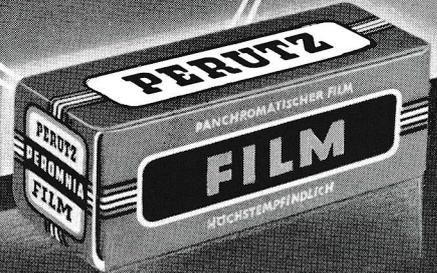
AKSA Klemmstativ



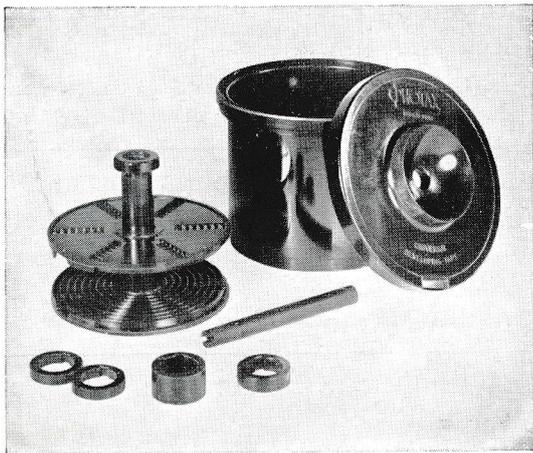
Das leichte und vielseitig
verwendbare Hilfsmittel
für den Amateur

Aktiengesellschaft AKSA, Rennweg 35, Zürich

FILME · PLATTEN · ENTWICKLER



... der
Qualitäts-Film
für den vermögnten Amateur



PHOTAX- Universalentwicklungsdose

Alleinvertretung:

Aktiengesellschaft AKSA
Rennweg 35 Zürich



WAS GEHT UM MICH VOR ?

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

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

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

VERLAG «CAMERA», LUZERN

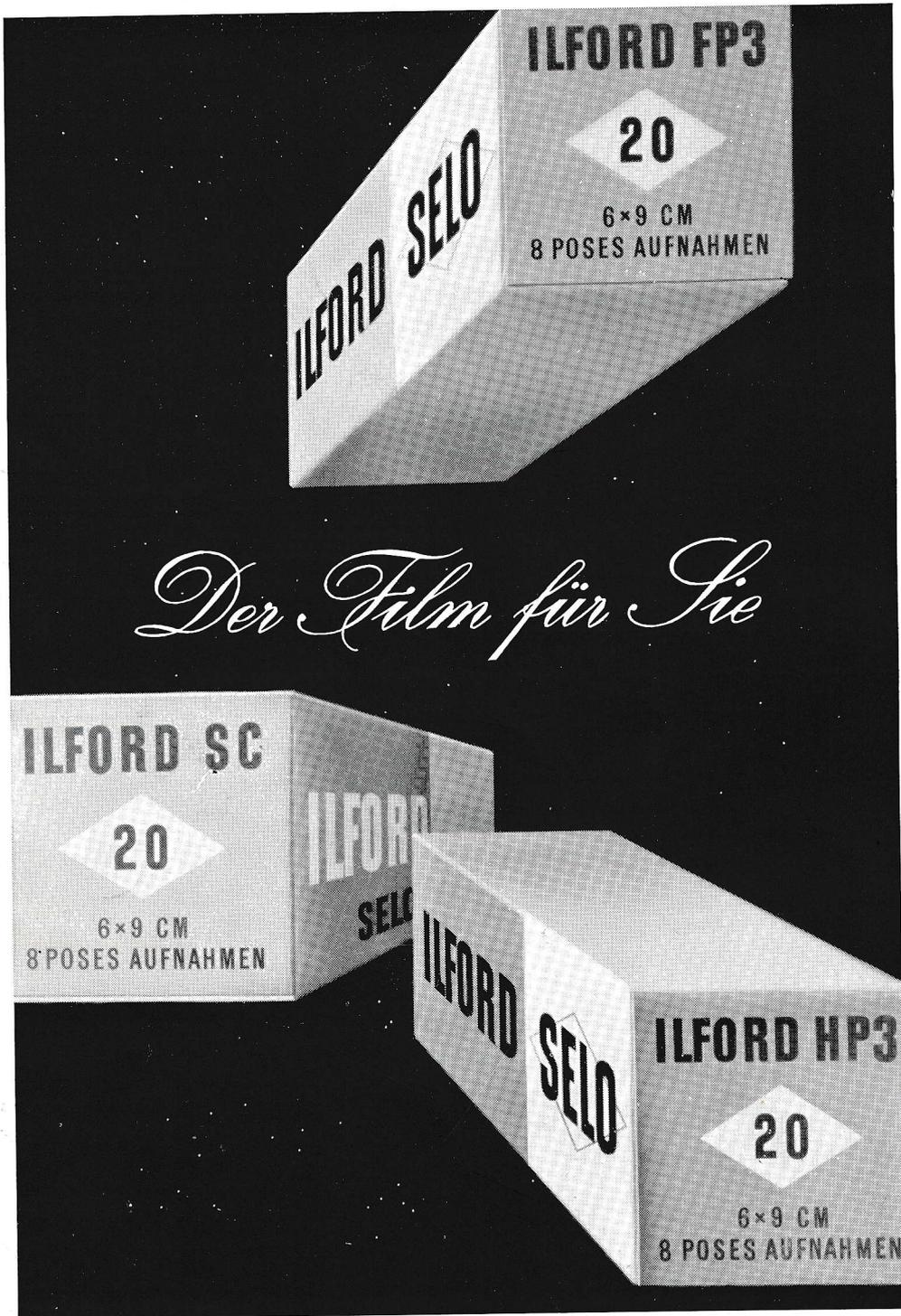
zur Vermeidung von Wasserflecken

nimm

Invadin FO



Ciba Aktiengesellschaft Basel



Der Film für Sie

Erhältlich im Photo-Fachgeschäft