

# **Weltausstellung der Photographie 1952**

Eine Weltausstellung in Luzern

Masterarbeit  
zur Erlangung des  
Mastergrades  
der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der  
Universität Luzern

vorgelegt von

Steiger Kraushaar, Flavia  
von Luzern

Eingereicht am 21. Februar 2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Aram Mattioli  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Jon Mathieu



Weltausstellung der Photographie 1952  
Eine Weltausstellung in Luzern



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	3
1.1. Fragestellung und These .....	4
1.2. Methode und Forschungsstand .....	6
1.3. Quellenlage .....	8
1.4. Aufbau und Inhaltsangabe .....	9
1.5. Begriffe „Weltausstellung“ und „Photographie“ – ein paar Vorbemerkungen ..	9
<b>2. Exposé: Die Weltausstellung in Luzern</b> .....	13
2.1. Vorspann .....	13
2.2. Photo- und Optikmesse .....	19
2.3. Photoausstellung .....	20
2.3.1. Einführungsschau .....	21
2.3.2. Thematische Ausstellung .....	21
2.3.3. Ausstellung der Nationen .....	28
2.3.4. Phototurm und Aquarium .....	29
2.3.5. Begleitprogramm .....	30
<b>3. Fokus Photographie</b> .....	32
3.1. Photographie in den 50er Jahren .....	33
3.2. Das Medium Photographie an der Weltausstellung .....	38
3.3. Amateur- versus Berufsphotographie .....	40
3.3.1. Eine „illegitime Kunst“ .....	43
3.3.2. Das „gute“ Bild .....	45
3.4. „Photostadt Luzern“ .....	47
<b>4. Fokus Ausstellung</b> .....	51
4.1. Das Wesen einer Ausstellung .....	52
4.2. Die Weltausstellung in Luzern und die Tradition der grossen Weltausstellungen .....	54
4.3. Ausstellungsgestaltung – eine Inszenierung .....	61
4.3.1. Die Ausstellungsgestaltung in Luzern und ihre Vorbilder .....	62
4.4. Die Photographie als Ausstellungsgegenstand .....	65
4.4.1. Photographieausstellungen – ein Vergleich .....	68
4.5. Nachtrag zur visuellen Inszenierung der Ausstellung in Luzern .....	76
<b>5. Fokus Gesellschaft</b> .....	79
5.1. Die Zeit nach dem Krieg .....	80
5.2. Die Völker verbinden .....	82
5.3. Landesverteidigung versus Öffnung .....	84
5.4. Der „touristische Blick“ .....	88
5.4.1. Propaganda .....	92
5.4.2. Der Fremdenverkehr in Luzern 1952 .....	95

---

<b>6.</b>	<b>Fokus Ausstellungskontext</b> .....	96
6.1.	Die Weltausstellung im Fokus der Presse.....	96
6.2.	Die fachliche Sicht auf die Ausstellung.....	101
6.3.	Die Luzerner Ausstellung eine Weltausstellung?.....	104
6.4.	Der vernachlässigte Blick.....	105
6.5.	Die Ausstellung schliesst ihre Tore.....	105
<b>7.</b>	<b>Schlussbetrachtung und Zusammenfassung</b> .....	112
<b>8.</b>	<b>Bilder</b> .....	117
<b>9.</b>	<b>Quellen- und Literaturverzeichnis</b> .....	133
<b>10.</b>	<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	146
<b>Anhang 1 – 7</b> .....		149
1	Patronatskomitee.....	149
2	Mitglieder der verschiedenen Weltausstellungs-Gremien.....	150
3	Budget.....	152
4	Übersicht über die Sachgebiete und ihre Bearbeiter.....	153
5	Angebot der Photographie-Kurse anlässlich der <i>Weltausstellung der Photographie</i> .....	155
6	Internationale Photoausstellungen während der Zeit der Luzerner <i>Weltausstellung der Photographie</i> .....	156
7	Provisorische Bilanz vom 8. Januar 1953.....	158

## 1. Einleitung

Stehen heute die Konzertbesucher in der Pause auf der Terrasse des Luzerner Kunst- und Kongresshauses von Jean Nouvel aus dem Jahre 2000, so wandert ihr Blick unweigerlich durch das Dach optisch eingegrenzt, entlang der Stadtsilhouette von Luzern mit den Musegtürmen, über die weichen Hügel zum Stadtende und damit hinaus in die Landschaft, dominiert vom See und von den majestätischen Bergen im Hintergrund. Wandeln sie Etagen tiefer im Konzerthausinnern, so werden ihre Blicke durch bewusst und unkonventionell gesetzte Fensterausschnitte gezielt gesteuert, so dass sich gleichsam Postkartenansichten der Stadt und der umgebenden Landschaft ergeben. Diese Ausblicke überraschen und verführen den Besucher immer wieder von neuem und bilden zum akustischen Erlebnis, von dem der Besucher erfüllt ins Foyer des Konzerthauses tritt, ein eindrückliches optisches Gegenspiel. Dass es hier jedoch nicht nur um die Sinne geht, die verwöhnt werden und denen geschmeichelt werden soll, wird spätestens bei einer genaueren Analyse der Aussichtsausschnitte bewusst. Hier wird eine kleine Stadt an einem idyllischen See vor romantischer Alpenkulisse ins beste Licht gerückt. Die architektonische Inszenierung des Blicks auf die Stadt und ihre Umgebung scheint ein genialer Einfall des Architekten zu sein. Dass diese Inszenierung des Blicks an fast genau diesem Ort 48 Jahre früher bereits einen Vorläufer hatte, daran erinnern sich nur noch wenige ältere Luzerner und Besucher der Stadt. Anlässlich der 1952 in Luzern erfolgten *Weltausstellung der Photographie* wurde nur ca. 20 Meter vom heutigen Konzerthaus entfernt, am Ufer des Sees, ein so genannter „Phototurm“ von 40 Metern Höhe für die Dauer der Ausstellung erstellt. Dieser Turm diente in erster Linie als Aussichtsterrasse. Er war rund angelegt und ermöglichte somit den Besuchern eine Rundumsicht auf die Stadt, den See und die Berge. Der Turm war Wahrzeichen der Ausstellung, Blickfang und gleichsam Symbol für das Thema der Ausstellung im weiteren Sinne: Der photographische Blick. Dieses Motiv nahm die *LNN* auf, als sie am 6. Mai 1952 schrieb, die Ausstellung werde „ein Fest der Augen, wie man es sich schöner kaum denken kann“.<sup>1</sup> Im ehemaligen Kunsthaus, in extra erstellten Ausstellungsbauten auf dem Bahnhofvorplatz und auf dem Inseli wurden während gut drei Monaten 2500 Photos aus „aller Welt“ und aus den verschiedensten Bereichen gezeigt. Der Turm, wie auch die Weltausstellung selbst, sind heute weitgehend aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden.

---

<sup>1</sup> LNN, 6.5.1952.

## 1.1. Fragestellung und These

Etwas mehr als hundert Jahre nachdem Louis Jacques Mandé Daguerre der französischen Akademie der Wissenschaft 1839 die ‚Erfindung der Photographie‘ präsentiert hatte, findet in Luzern eine erste so genannte *Weltausstellung der Photographie* statt. Wie kam es in Luzern zu diesem Grossanlass? Wer waren die führenden Kräfte? Woran orientierte man sich? Welche Ziele verfolgte man mit der Ausstellung?

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll die *Weltausstellung der Photographie* von 1952 aufgearbeitet werden. Es soll nach deren kulturellen Bedeutung gefragt werden in einer Stadt, die zu jener Zeit laut Walter Binder „so etwas wie eine Photostadt“<sup>2</sup> war und nach Nadine Olonetzky „in jenen Jahren als international betrachteter Ort für die Fotografie bezeichnet werden“<sup>3</sup> kann. Gleichzeitig soll die Arbeit auch einen Beitrag zur Geschichte der Photographie sein, die nicht nur eine Geschichte von Bildern ist, sondern auch eine Geschichte der Art ihrer Verbreitung und ihrer Präsentation.

Luzern kannte eine längere aktive Tradition im Zusammenhang mit dem Medium der Photographie. Seit 1922 wurde in Luzern die international bekannte Photozeitschrift *Camera* herausgegeben und Anfang der 30er Jahre fanden in Luzern vier Internationale Photoausstellungen statt. Die Weltausstellung darf jedoch nicht nur in diesem Zusammenhang gelesen werden. Ausgehend von der Annahme, dass Ausstellungen bewusste Inszenierungen darstellen, steht im Zentrum dieser Arbeit die Frage, was 1952 in Luzern mittels Photographie inszeniert wurde. Ausstellungen zeigen immer mehr als das, was sie zeigen, resp. was zu sehen ist. So schreibt der Kulturwissenschaftler Bernd Stiegler: „Sie exponieren implizite Annahmen, explizieren Grundüberzeugungen, machen ästhetische, epistemische und auch politische Programme sichtbar.“<sup>4</sup> Die Ausstellung von Luzern soll vor diesem Hintergrund gelesen und analysiert werden. Dazu sind folgende Faktoren von Bedeutung: *Erstens* der Standort und die Rolle der Photographie am Anfang der 50er Jahre. Am Vorabend vor der Einführung des Fernsehens, fungierte die Weltausstellung gleichsam als Standortbestimmung des statischen Bildes, d.h. der Photographie, die in verschiedenen Bereichen – im Bildjournalismus, in der Wissenschaft, in der Werbung, in der Amateurphotographie etc - an Bedeutung gewann und in ihrer Verfügbarkeit massiv zunahm. Es schien, als ob die daraus entstandene Bilderflut<sup>5</sup> geordnet werden müsste. *Zweitens* das Phänomen von Ausstellungen

---

<sup>2</sup> Aussage von Walter Binder, Mitbegründer und langjähriger Direktor der Schweizerischen Stiftung für die Photographie (heute Fotostiftung Schweiz), im Interview vom 28.10.2010.

<sup>3</sup> Olonetzky, Nadine: Eine kurze Geschichte der Fotozeitschrift *camera*, in: [www.fotokritik.de/artikel\\_37.html](http://www.fotokritik.de/artikel_37.html) [4.12.2010].

<sup>4</sup> Stiegler, Bernd: Exhibitions revisited: Editorial, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009, S. 3.

<sup>5</sup> Günter Rieder spricht im Zusammenhang mit dem seit dem 19. Jh. zu verzeichnenden Visualisierungsschub, bei dem die Bilder ihre Exklusivität verloren, von einer „Demokratisierung“ der Bilder, die gleichzeitig in einer Bilderflut mündete.

allgemein und von Photoausstellungen im Besonderen. Auf der ganzen Welt wurden Photoausstellungen, darunter zahlreiche Internationale Photoausstellungen organisiert. Die Weltausstellung von Luzern muss im Kontext dieses Phänomens gelesen werden. *Drittens* das politische und soziale Zusammenleben der Länder und Völker nach dem Zweiten Weltkrieg. Es gab in der Schweiz einerseits Kreise, die gewillt waren, sich aufgrund ihrer neutralen Position für die Verständigung der Völker einzusetzen und andere Kreise, die sich auf ihren sich im Krieg bewährten Alleingang zurückzuziehen trachteten. In dieser Stimmung eine Weltausstellung zu organisieren, stellte ein Signal dar oder fungierte als Symbol für Kräfte, die sich der Welt anbinden wollten. Der *vierte* und letzte Faktor bezieht sich auf die Bedeutung von Luzern als Touristenort. Nach dem Zweiten Weltkrieg sollte Luzern sich als Fremdenort erneut positionieren, nachdem die englischen Touristen vermehrt ausblieben. Luzern's Attraktivität sollte durch die zusätzliche Etablierung der Stadt als Ausstellungs- und Messeort gesteigert werden.

So lautet denn meine These: In der *Weltausstellung der Photographie* von 1952 ging es vordergründig zwar in erster Linie um die Photographie - man wollte einen umfassenden Beitrag an die Diskussion um die Möglichkeiten und um die Rolle der Photographie auf der ganzen Welt und in allen Bereichen leisten – gleichzeitig aber wurde vor allem auch anderes inszeniert: die eigene Stadt, die eigene kulturelle Bedeutung, die Bedeutung als Touristenort und der Wille zur Anbindung an die Welt, nicht nur der Stadt, sondern auch des eigenen Landes. Die Initiative kam in erster Linie von einzelnen Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Politik, z.T. aus der Region Luzern und z.T. aus dem Schweizerischen Umfeld. Dass diese Initiative von der Luzerner Politik wo immer möglich unterstützt wurde, weist einerseits auf das Selbstverständnis dieser Region hin, aber andererseits auch auf den Willen der Region, sich in diesem Kontext zu positionieren.

Als Mittelpunkt oder als roter Faden steht für mich der „Blick“. Der Hauptinitiant der Weltausstellung, Emil M. Bühler schrieb im September 1952, dass die Photographie die Fähigkeit habe, durch „ihren Blick alles wahrzunehmen, und somit den Menschen zu ermöglichen, zu schauen, was seinem Auge sonst verborgen bliebe.“<sup>6</sup> Photographieren betrifft den Sehsinn. Eine Photographie ist ein „fest gehaltener“ Blick. Sie ist ein bewusst gewählter Ausschnitt aus dem Gesichtsfeld. Im Wort Fokus liegt die Konzentration und Schärfe. Dass für die Organisatoren der Blick im Mittelpunkt ihres Denkens lag, beweist das Signet der Weltausstellung, das den Sehkegel demonstriert (Abb.1) und die Wahl des

---

Rieder, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 107.

<sup>6</sup> Camera Nr. 9, 1952, S. 342.

Ausstellungsplakats (Abb.2), welches das menschliche Auge zusammen mit dem Sehkegel thematisiert. Damit ist auch bereits die Weiterführung des Blicks eingeführt. Es geht in dieser Ausstellung um einen bestimmten Blick auf die Welt. Gleichzeitig manifestiert diese Ausstellung einen doppelten Blick: den „fest gehaltenen“ Blick des Photographen einerseits und andererseits den Blick des Betrachters auf den „fest gehaltenen“ Blick des Photographen. Es geht also auch um einen Blick auf das Medium Photographie. Der Phototurm selbst repräsentiert einen doppelten Blick, da er gleichzeitig als Aussichtspunkt und Photosujet fungierte. In Ausstellungen werden Blicke gelenkt, organisiert und inszeniert, an der Weltausstellung in mannigfaltiger Richtung und Beziehung, auch über die Photographie hinaus.

## 1.2. Methode und Forschungsstand

Zur *Weltausstellung der Photographie* in Luzern gibt es neben dem Ausstellungskatalog und einer Sondernummer der Photozeitschrift *Camera*<sup>7</sup> aus dem Jahre 1952 keine weiteren Publikationen. Weder im Historischen Lexikon der Schweiz, noch in anderen Lexika der Photographie ist ein Eintrag über diese Ausstellung zu finden.<sup>8</sup> Die Ausstellung wurde bis heute nicht aufgearbeitet. Der Ausstellungskatalog selbst gibt teilweise Aufschluss über die Idee zur Ausstellung, über deren Organisation und zeigt eine kleine Auswahl der ausgestellten Bilder.

Zum Phänomen der zahlreichen internationalen Photoausstellungen und Photosalons, die seit der 2. Hälfte des 19. Jh. auf der ganzen Welt in unzähliger Menge zum Teil gleichzeitig stattfanden und sich einer grossen Beliebtheit erfreuten, gibt es erstaunlich wenig Forschungsliteratur. Nur zwei Publikationen sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Die Zeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte der Ästhetik der Fotografie* widmete in ihrer 112. Ausgabe vom Sommer 2009 dem Phänomen von Photoausstellungen unter dem Titel „Ausgestellte Fotografien“ eine eigene Nummer<sup>9</sup> und der Ausstellungsband von Ulrich Pohlmann, „Kultur, Technik und Kommerz. Die *photokina*-Bilderschauen 1950 – 1980“<sup>10</sup> beschreibt die *photokina* Köln seit ihrer Entstehung im Kontext anderer Photoausstellungen.

---

<sup>7</sup> Camera Nr. 6/7, 1952.

<sup>8</sup> Eine Ausnahme bietet einzig der von Simon Meyer von der Fotodokumentation Luzern geschaltete Eintrag über diese Weltausstellung in Wikipedia. ([http://de.Wikipedia.org/wiki/Weltausstellung\\_der\\_Photographie\\_Luzern](http://de.Wikipedia.org/wiki/Weltausstellung_der_Photographie_Luzern) [20.5.2010]).

<sup>9</sup> Stiegler, Bernd (Hg.): Ausgestellte Fotografien, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009. In dieser Ausgabe werden die Photographie-Ausstellungen von 1859, 1909, 1928, 1929, 1955 und 2007 thematisiert, die Weltausstellung von Luzern jedoch nicht erwähnt.

<sup>10</sup> Kultur, Technik und Kommerz: Die *photokina*-Bilderschauen 1950 – 1980, Ausstellungskatalog, Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1990.

Auch in diesen Publikationen findet die Weltausstellung von Luzern aber keine vertiefte Erwähnung.

Eine grosse Ausnahme in Bezug auf die Erforschung von Photoausstellungen bildet die wohl bekannteste von Edward Steichen ausgerichtete Photoausstellung des 20. Jh. *The Family of Man*<sup>11</sup>. Ihr sind mehrere Publikationen gewidmet. Erwähnenswert ist diejenige von Back/Schmidt-Linsenhoff, welche die Ausstellung einer Revision unterzieht.<sup>12</sup>

An der Universität Lausanne forscht Professor Olivier Lugon am „centre des sciences historiques de la culture“ zum Thema „L'exposition moderne de la photographie (1920 – 1970)“.<sup>13</sup> Es wird dort die Ausstellungsgeschichte der modernen Photographie in Verbindung mit der Geschichte der Photographie, der Architektur und der Museographie verbunden und analysiert. Im Zentrum steht dabei die Frage nach Innovationen bei der Hängung und räumlichen Organisation des photographischen Bildes.<sup>14</sup>

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu einer ‚Visual History‘, wie sie der Historiker Gerhard Paul vertritt, welche „das ganze Feld der visuellen Praxis der Selbstdarstellung, der Inszenierung und der Aneignung der Welt sowie schliesslich die visuelle Medialität von Erfahrung und Geschichte“<sup>15</sup> umfasst. ‚Visual History‘ bezeichnet einen offenen Sammelbegriff, der alle Formen und Versuche, unterschiedliche Bildgattungen „als Quellen und eigenständige Gegenstände in die historiographische Forschung miteinzubeziehen,“<sup>16</sup> umfasst. Die Arbeit ist denn auch in der Tradition der ‚Visual Cultural Studies‘ zu lesen, welche die Herstellung, Verbreitung und Rezeption von Bildern oder visuellen Objekten, eingebettet in kulturellen Praktiken untersucht.<sup>17</sup> Die ‚Visual Cultural Studies‘, die ihrerseits der ‚Visual History‘ wichtige Impulse liefern, erweitern das Feld der visuellen Praxis auf das soziale Feld, in dem Visuelles produziert und wahrgenommen und in dem z.B. Identität konstruiert wird. So soll im Folgenden ein multiperspektivischer Blick<sup>18</sup> auf die Ausstellung geworfen werden, der den gesellschaftspolitischen Kontext ebenso mit

---

<sup>11</sup> Die Ausstellung *The Family of Man* wird im Kapitel 4.4.1 näher beschrieben.

<sup>12</sup> Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision* von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.

<sup>13</sup> Es handelt sich hier um ein Nationalfonds-Projekt unter dem gleichnamigen Titel. Am 29. und 30. Oktober 2009 fand in Lausanne eine Tagung unter dem Titel „Exposition et Medias“ statt, bei der unter anderem Schlüsselausstellungen der Schweizerischen Photographie-Ausstellungsgeschichte thematisiert und vorgestellt wurden. In Kürze wird ein Tagungsband dazu erscheinen (Voraussichtlich Ende 2011).

<sup>14</sup> L'accrochage et la spatialisation de l'image photographique. ([http://www.near.li/html/images/lugon/lugon\\_cv.pdf](http://www.near.li/html/images/lugon/lugon_cv.pdf)[21.10.2010].)

<sup>15</sup> Paul, Gerhard: *Visual History*. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 25.

<sup>16</sup> Ebd., S. 25.

<sup>17</sup> Frank, Gustav und Klaus Sachs-Hombach: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies* in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, S. 185.

<sup>18</sup> Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder*. Bd. 1 und 2, Göttingen 2008-09, S. 11. Paul bezeichnet museale Präsentationen und politische Inszenierungen gleichermassen wie Gemälde, Photographien, Plakate und Filme als „visuelle Produktionen und Praktiken“ (S. 7).

einbezieht wie den medienhistorischen. Wegleitend für meine Arbeit war deswegen Sekundärliteratur zu den Themenbereichen *Weltausstellungen* (Volker Barth, Wolfgang Friebe, Winfried Kretschmer, Erik Mattie), *Photographie in den 50er Jahren* (Peter Pfrunder/Martin Gasser, René Perret, Allan Porter), *Photographie in der Schweiz* (Hugo Lötscher, Willy Rotzler) und theoretische Beiträge zum Phänomen der Ausstellung und der Ausstellungsgestaltung allgemein (Dorothea von Hantelmann, Richard P. Lohse), sowie zur Photographie als Mittel der Aneignung von Welt (Susan Sonntag, Roland Barthes), zu deren sozialen Funktion (Pierre Bourdieu, Jens Jäger) und ausserdem zur Entwicklung des Tourismus (John Urry).

### 1.3. Quellenlage

Grundlage für meine Untersuchung bildete ein vielfältiger Korpus an Quellen, der mir erlaubte, mich von verschiedenen Seiten dem Phänomen der *Weltausstellung der Photographie* von 1952 anzunähern. Gedruckte und ungedruckte schriftliche Zeugnisse aus der Zeit der Vorbereitung, der Durchführung und der Nachbereitung von Organisatoren, Politikern, Journalisten und Fachpersonen wurden ebenso mit einbezogen, wie bildhafte Erzeugnisse in Form von bebilderten Prospekten und Broschüren, von gedruckten und unveröffentlichten Photographien der Ausstellung, und im Bereich der ‚oral history‘ Erinnerungen von Zeitzeugen, die sie mir in Interviews schilderten. Vielfältige Quellen waren dabei: der Katalog der Ausstellung, das Exposé des Organisationskomitees, eine grosse, leider nicht ganz vollständige Anzahl von Protokollen der Sitzungen des Organisationskomitees und des Arbeitsausschusses, Protokolle des Amateur-Photographenverbandes von Luzern, Druckerzeugnisse, die im Zusammenhang mit der Ausstellung in Umlauf gebracht wurden, Verhandlungsprotokolle des Stadtrates, des Grossen Stadtrates und des Regierungsrates, Photographien und Postkarten über die Ausstellung, private Unterlagen und Korrespondenzen der Photographen Joseph Laubacher und Otto Pfeifer, sowie des Architekten August Boyer. Ein wichtiges Arbeitsinstrument bei der Annäherung an die Ausstellung waren die zeitgenössischen lokalen und nationalen Pressestimmen, wie auch die Erinnerungen von Walter Binder, Lorenz Fischer und Erika Ebinger. So wurde diese Arbeit gleichzeitig auch zur Spurensicherung für einen Grossanlass, der allmählich aus dem kollektiven Gedächtnis zu verschwinden droht.

#### **1.4. Aufbau und Inhaltsangabe**

Nachdem in der *Einleitung* die Fragestellung und die These dieser Arbeit vorgestellt, der Forschungsstand, die Methode und die Quellenbasis erläutert wurde, soll im *zweiten Kapitel* dem „heutigen Besucher“ ein Eindruck von der Weltausstellung, ihrer Struktur, ihrer Inhalte, ihrer Gestaltung und ihrer Stimmung vermittelt werden. Dazu wurden Beschreibungen des Ausstellungsereignisses aus Zeitschriften und Zeitungen zusammengetragen und ihre Organisationsstruktur analysiert. Im *dritten Kapitel* wird die zu Beginn der 50er Jahre vorherrschende Auffassung von Photographie einerseits und der Stellenwert und die Bedeutung der Photographie an der Ausstellung andererseits besprochen. Die Unterscheidung von Amateur- und Berufsphotographie leitet über zu einem Exkurs in Pierre Bourdieus Vorstellung von der Photographie als „illegitimer Kunst“ und damit zusammenhängend zur damals vorherrschenden Vorstellung vom „guten Bild“. Der Stellenwert der Photographie zu Beginn der 50er Jahre in der „Photostadt Luzern“ runden das Kapitel ab. Das *vierte Kapitel* ist dem Inszenierungsaspekt von Ausstellungen allgemein gewidmet. Die *Weltausstellung der Photographie* in Luzern wird mit den seit der Mitte des 19. Jh. stattfindenden Weltausstellungen verglichen und nach Gestalt und Konzept analysiert, sowie in den Kontext von vorangegangenen und nachfolgenden Photoausstellungen gestellt. Im *fünften Kapitel* wird der äussere Kontext der Ausstellung, d.h. die Gesellschaft der 50er Jahre und damit zusammenhängend die politischen und sozialen Bedingungen erörtert. Dazu gehört auch die Thematisierung des touristischen Blicks. Im *sechsten Kapitel* wird ein Blick auf die Wirkungsgeschichte der Ausstellung geworfen, indem zeitgenössische allgemeine und fachliche, nationale und internationale Stimmen zur Ausstellung berücksichtigt werden. Abschliessend wird versucht, die Ausstellung aus heutiger Sicht zu beurteilen. Dabei wird nach dem Erfolg der Ausstellung wie auch nach ihrer kulturellen Bedeutung gefragt.

#### **1.5. Begriffe „Weltausstellung“ und „Photographie“ – ein paar Vorbemerkungen**

Seit der ersten „Weltausstellung“ im Jahre 1851 haben überall auf der Welt neben den ihr nachfolgenden „Weltausstellungen“ auch zahlreiche „Internationale Ausstellungen“ und „Fachausstellungen“ stattgefunden. Nach der *Weltausstellung der Photographie 1952* folgte 1964 eine „1. Weltausstellung der Photographie“ von Karl Pawek, der drei weitere folgten<sup>19</sup>, was angesichts der zeitlich früheren und damit eigentlich ersten *Weltausstellung der Photographie* in Luzern einige Verwirrung auslöst. Das führt zur Frage, wann eine

---

<sup>19</sup> Im Kapitel 4.4.1. wird dieses Projekt, das als Wanderausstellung konzipiert wurde, näher beschrieben.

Ausstellung befugt ist, sich „Weltausstellung“ zu nennen und was sie von einer „Internationalen Ausstellung“ unterscheidet. Lange Zeit gab es diesbezüglich keine Regelung. Erst 1928 verabschiedeten an einer Konferenz in Paris die Delegierten von 31 Ländern die Konvention von Paris, welche in Zukunft den Rahmen für alle „Weltausstellungen“ (Expositions Universelles) und „Internationalen Ausstellungen“ (Expositions Internationales) reglementieren sollte und die drei Jahre später in Kraft trat. Das BIE (Bureau International des Expositions)<sup>20</sup> mit Sitz in Frankreich ist seither damit beauftragt, den Kalender, die Kandidatur, die Auswahl und die Organisation von „Internationalen Ausstellungen“ und „Weltausstellungen“ zu überwachen.<sup>21</sup> Dabei werden zwei Kategorien unterschieden.<sup>22</sup> „Weltausstellungen“ (expo universelle) sind registrierte (enregistrée) Ausstellungen. Sie finden alle fünf Jahre statt, ihre maximale Dauer beträgt sechs Monate. Teilnehmer sind Staaten, internationale Organisationen, zivile Gesellschaften und Unternehmen. Das Thema der Ausstellung muss universaler Art sein. Die Teilnehmer planen und erstellen ihre Pavillons selbst. Für die austragende Stadt bedeutet eine Weltausstellung einen städtebaulichen und wirtschaftlichen Entwicklungsschub. Im Gegensatz dazu sind „international-thematische Ausstellungen“ (expo internationale/specialisée) anerkannte (reconnue) Ausstellungen. Sie finden zwischen zwei Weltausstellungen statt und dauern maximal drei Monate. Die Teilnehmenden können mit denjenigen von Weltausstellungen identisch sein. Internationale Ausstellungen haben ein präzises, spezialisiertes Thema. Der Organisator erstellt die Pavillons und überlässt sie den Teilnehmern, gegebenenfalls gegen Miete. Das Ausstellungsgelände beträgt maximal 25 Hektaren. Die austragenden Städte beabsichtigen durch Internationale Ausstellungen, sich auf dem internationalen Parkett zu etablieren. Gemäss diesen heute geltenden Kriterien<sup>23</sup> handelte es sich bei der Weltausstellung in Luzern eindeutig um eine „Internationale Ausstellung“.<sup>24</sup> Wie aus einem Protokoll hervorgeht, hatten

---

<sup>20</sup>Siehe: <http://www.bie-paris.org>. Für die ersten 80 Jahre, in denen Weltausstellungen stattfanden, können Weltausstellungen nicht exakt, d.h. nach einheitlichen Kriterien als solche bestimmt und in Abgrenzung zu Internationalen und anderen grossen Ausstellungen definiert werden. Nach Friebe hat man mit dem Begriff „Weltausstellung“ auch Werbung betrieben, „um die ‚Exposition‘ grossartiger und zugkräftiger werden zu lassen“. (Friebe, Wolfgang: Vom Kristallpalast zum Sonnenturm, Leipzig 1983, S. 9).

<sup>21</sup> Siehe: <http://www.bie-paris.org/site/fr/bie/organisation.html> [20.9.2010]. Bis heute haben 157 Länder die Konvention von Paris vom 22. November 1928 unterschrieben.

<sup>22</sup> Siehe: <http://www.bie-paris.org/site/fr/expos/introduction-aux-expos.html>. [20.9.2010]. Kretschmer übersetzt „exposition universelle“ mit universeller Weltausstellung und „exposition internationale/specialisée“ mit Welt-Fachausstellung. (S. 180). Nach Kretschmer erfolgte mit der Weltausstellung von 1937 in Paris, die zu einem Wettstreit der Ideologien, zwischen Kommunismus und Faschismus ausartete, was sich in der Architektur der sich gegenüberstehenden Pavillons von Nazi-Deutschland und der Sowjetunion ausdrückte, eine Verschiebung von den Ausstellern zu den Nationen und vom Universellen zum Repräsentativen. So interpretiert er in der Folge den Begriff „universal“ im Sinne des BIE anders als derjenige der früheren Weltausstellungen in der Tradition der französischen Enzyklopädisten. Neu meinte „universal“ „thematisch nicht eingeschränkt“ im Gegensatz zur früheren Absicht, mit „universal“ die ganze Welt abzubilden.

<sup>23</sup> Die Konvention wurde seit 1928 mehrmals angepasst und ergänzt: 1948, 1966, 1972, 1982 und 1988. Welches die Rahmenbedingungen von 1952 waren, lässt sich nicht rekonstruieren. (Siehe dazu die Konvention: <http://www.bie-paris.org/site/fr/la-convention.html>). Das BIE untersteht dem Völkerbund. Seit 1931 müssen Ausstellungen vom BIE

sich die Organisatoren in Luzern bewusst entschieden, die Ausstellung nicht als offizielle „Internationale Ausstellung“ durchzuführen, und sie deshalb in Paris nicht anzumelden, da bei einer Anmeldung die Verhandlungen direkt mit den einzelnen Firmen nicht mehr möglich gewesen wären<sup>25</sup>, sondern über einen Kommissär auf diplomatischem Wege zwischen den beteiligten Staaten hätten erfolgen müssen.<sup>26</sup> Aus heutiger Sicht erstaunt es, dass die Ausstellung trotz der von der Schweiz am 17.12.1930 ratifizierten Konvention von Paris „Weltausstellung“ genannt werden durfte.<sup>27</sup>

Der ausgestellte Gegenstand der Ausstellung in Luzern, d.h. die einzelnen photographischen Bilder und deren Interpretation, ist nicht primärer Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Im Zentrum steht die Ausstellung und im Zusammenhang mit der Photographie die Frage, in welcher Beziehung die Ausstellung zur Photographie stand und welche Auffassung von Photographie bei der Ausstellung wegleitend war.

Photographie bildet nicht die Wirklichkeit ab, in dem sie sie spiegelt oder verdoppelt, obwohl die Photographie das immer wieder zu glauben vermittelt. So schrieb auch Susan Sontag, dass die Photographie so tut, als würde sie Realität abbilden, es jedoch nie tun kann, denn sie weise immer nur auf Oberfläche hin. Eine Photographie ist eine bestimmte Interpretation der Welt<sup>28</sup>, d.h. sie ist ein Resultat von Auswahl- und Entscheidungsprozessen, die beim Photographen erfolgen und geprägt sind durch sozial bedingte Normen und Werte. Diese geben Einblick in zeitgenössische Wahrnehmungs-, Sicht- und Darstellungsweisen und sind Ausdruck des Verhältnisses zur Wirklichkeit. In den 50er Jahren hatte sich diese Erkenntnis noch nicht durchgesetzt. Dass Photographie als „geprägte, ja manipulative Weltsicht

---

registriert werden. Nicht registrierte Ausstellungen müssten von den Konventionsstaaten boykottiert werden. (Kretschmer, S. 179).

<sup>24</sup> Auf der Homepage des BIE ist die *Weltausstellung der Photographie 1952* weder registriert noch anerkannt. Man hat in Luzern den Namen „Weltausstellung“ schon früh beabsichtigt, liess aber noch lange offen, die Ausstellung allenfalls als „Internationale Ausstellung“ auszurichten. (Protokoll des Arbeitsausschusses vom 16. April 1951, Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>25</sup> Protokoll der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung, Optik- und Photomesse Luzern 1952 vom 13. November 1950 (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>26</sup> Ebd. Begründung der Verwaltung der Genossenschaft. Zu einem späteren Zeitpunkt musste man allerdings aufgrund eines Schreibens der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung vom 9.11.1951 realisieren, dass die „Nichteinhaltung der Anmeldungspflicht bzgl. Ausstellungsbüro Paris“ eine offizielle Einladung an die Nationen zu deren Teilnahme verunmöglichte. Man musste nun direkt an die Gesandtschaften gelangen, durfte jedoch dabei eine Empfehlung des Bundesrates nicht mehr erwähnen. (Protokoll des Arbeitsausschusses vom 12.11.1951, Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>27</sup> Eine Nachfrage beim BIE direkt hat keine Klärung gebracht. Die Anfrage wurde nicht beantwortet. Eine Präzisierung muss hier gemacht werden. Der deutsche Begriff „Weltausstellung“ wird auf der Homepage des BIE nicht geführt. Was unter einer „Weltausstellung“ verstanden wird, wird auf Französisch als „Exposition universelle“ und auf Englisch als „World Expo“ bezeichnet. Die Organisatoren in Luzern haben ihre Ausstellung in Französisch als „Exposition mondiale“ und in Englisch als „World Exhibition“ übersetzt. Vielleicht liegt in dieser leichten Abweichung des Namens in Französisch und Englisch der Grund, wieso die Ausstellung unter dem Titel „Weltausstellung“ ausgerichtet werden durfte. Einen konkreten Hinweis darauf habe ich jedoch in keinem Protokoll gefunden.

<sup>28</sup> Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980 (Erstausgabe 1977), S. 9f.

wahrgenommen wurde“, erfolgte erst später.<sup>29</sup> Wenn in der vorliegenden Arbeit vom Abbildcharakter der Photographie die Rede ist, dann ist dieser so gemeint, wie er in den 50er Jahren verstanden wurde, nämlich im Vertrauen auf das Bild als Abbild.

Photographie wird in dieser Arbeit in erster Linie verstanden als soziale Praxis, wie sie vom Soziologen Pierre Bourdieu<sup>30</sup> und vom Historiker Jens Jäger<sup>31</sup> beschrieben wurde. Pierre Bourdieu hat den Umgang mit der Photographie in verschiedenen Gesellschaftsschichten untersucht und ist dabei zum Schluss gekommen, dass alles, was sich über die Photographie aussagen lässt, aufgrund ihres Gebrauchs zu beschreiben ist, d.h. sie erhält ihre Funktion über ihren sozialen Gebrauch. Diese ist abhängig davon, wie die Gesellschaft die Photographie verwendet. Auch für Jens Jäger hat die Photographie primär einen sozialen Bezug, da sie in gesellschaftlichen Kontexten stattfindet und ihre Bedeutung mehr durch Zuschreibung als aus sich selbst heraus gewinnt.<sup>32</sup> Photographien werden grundsätzlich in Bezug auf bestimmte Adressaten entworfen und sind entsprechend gestaltet. Der Historiker Christoph Hamann ergänzt, dass „nicht nur die Produktion von Fotografien“ eine soziale Praxis nach Bourdieu ist, „sondern auch deren Auswahl, Distribution und kollektive Rezeption“.<sup>33</sup> So wird die *Weltausstellung der Photographie* als Ort, an dem zu einem bestimmten Zeitpunkt bestimmte Photographien ausgewählt und in einer bestimmten Form präsentiert wurden, verstanden und in dieser Arbeit in den Blick genommen.

Ein praktisches Problem bot die Schreibweise von „Photographie“, resp. Fotografie. Der Photograph Albert Renger-Patzsch, einer der wichtigsten Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“ in der Photographie in den zwanziger Jahren in Deutschland, wechselte im Laufe seines Lebens die Schreibweise von „Photographie“ in „Fotografie“. Der Wechsel ist in seinen Essays da auszumachen, wo er sich immer stärker der Bewegung des „Neuen Sehens“, resp. der „neuen fotografie“ und damit einer sachlich möglichst objektiven Wiedergabe des Gegenstandes ohne künstliche Manipulation, verpflichtete. Das kleine f ist dabei gleichsam programmatisch zu verstehen. Heute wird der Begriff Photographie vorwiegend mit F statt mit PH geschrieben. Dass in Luzern 1952 die Schreibweise mit einem PH gewählt wurde, obwohl sich in der Photographie seit dem Ende der 20er Jahre bereits eine neue

---

<sup>29</sup> Olonetzky, Nadine: Eine kurze Geschichte der Fotozeitschrift *Camera*, in: [www.fotokritik.de/artikel\\_37.html](http://www.fotokritik.de/artikel_37.html) [4.12.2010], S.6.

<sup>30</sup> Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965). Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg 2009.

<sup>31</sup> Jäger, Jens: *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000.

<sup>32</sup> Jäger, S. 79.

<sup>33</sup> Hamann, Christoph: *Fluchtpunkt Birkenau. Stanislaw Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945)*, in: Paul, Gerhard (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 285.

Bildauffassung und ein neues Bildbewusstsein durchgesetzt hatte, was sich u.a. auch in der Schreibweise der vom Deutschen Werkbund 1929 ausgerichteten Ausstellung „Film und Foto“, abgekürzt „FiFo“, in Stuttgart zeigt, lässt vielleicht einen ersten Rückschluss auf das Verständnis von Photographie Anfang der 50er Jahre in Luzern zu. Ich werde darauf im 3. Kapitel zurückkommen. Für meine Arbeit habe ich mich entschieden, stilistisch der Wahl von Luzern 1952 zu folgen. Ich beschäftigte mich mit vielen Photographenverbänden, Photographieausstellungen etc., die in ihrem Titel ein PH führen, so dass ich der stilistischen Schönheit halber auf die moderne Schreibweise mit F verzichte. Ausnahmen sind da vorhanden, wo die zeitgenössische Originalschreibweise mit einem F erfolgte.

Und ein letzter Hinweis: Der Einfachheit halber wurde die männliche Form benutzt, bei der die Frauen immer mitgemeint sind. Diese zu Gunsten der Lesefreundlichkeit erfolgte Massnahme lässt sich darin begründen, dass die Protagonisten der *Weltausstellung der Photographie* in erster Linie männlich waren und die Frauen nur durch wenige ausstellende Photographinnen vertreten waren. Das Kapitel 6.3.1. wird darauf zurückkommen.

## 2. Exposé<sup>34</sup>: Die Weltausstellung in Luzern

### 2.1. Vorspann

Am 15. Mai 1952 öffnete die Weltausstellung, welche die Lokalzeitung *Vaterland* das „Hauptereignis der Photographie“<sup>35</sup> des Jahres 1952 nannte, unter dem Patronat des Bundesrates, von Stadt und Kanton Luzern, der UNESCO und von rund dreissig in Bern akkreditierten Gesandtschaften in Luzern ihre Tore.<sup>36</sup> Bundesrat Etter war eigens dafür aus Bern angereist und zerschnitt in einem öffentlichen Festakt symbolisch ein Band zum Eingang in die Ausstellung (Abb.3).

Bis dieses Grossereignis Realität werden konnte, waren mindestens fünf intensive Jahre der Vorarbeit vorausgegangen. Das früheste bekannte Protokoll einer Sitzung des vorbereitenden

---

<sup>34</sup> Der Begriff „Exposé“ bezieht sich in diesem Kapitel auf zwei Elemente der Ausstellung: Einerseits bezieht er sich in Anlehnung an das von der Studienkommission erstellte „Exposé“ für die geplante Ausstellung auf die Projektphase und damit auf den langen Weg, der zur Ausstellung führte. Andererseits umschreibt der Begriff in der Bedeutung des Partizips des französischen Verbs „exposer“ (ausstellen) den Gegenstand der Arbeit, nämlich, was und wie in Luzern 1952 „ausgestellt“ wurde.

<sup>35</sup> *Vaterland*, 10.5.1952. Auch in der *Camera* vom April 1952 ist die Sprache von der „bedeutendsten internationalen Photo-Veranstaltung des Jahres“ (S. 134).

<sup>36</sup> Das Patronatskomitee stand unter dem Ehrenpräsidium von Bundesrat Philipp Etter und dem Präsidium von Stadtpräsident Max S. Wey, siehe Anhang 1. Siehe dazu auch *Vaterland* vom 25.10.1951.

Ausschusses stammt vom 2. September 1947.<sup>37</sup> Aus diesem Protokoll gehen die Personen der ersten Stunde hervor: Dr. Eduard Schütz vom Verkehrsverein<sup>38</sup>, Hermann König, Photograph aus Solothurn, Otto Pfeifer, Photograph aus Luzern, Erich Müller, Professor in Luzern, Emil M. Bühler, Redaktor in Luzern und Walter Läubli<sup>39</sup>, Photograph und Graphiker aus Zürich. Hauptinitiant der Weltausstellungsidee war laut späteren Presseberichten<sup>40</sup> Emil M. Bühler, der junge Redaktor aus Schaffhausen, der zu dieser Zeit bei der im C.J. Bucher-Verlag in Luzern erschienenen Wochenzeitschrift *Heim und Leben* arbeitete.

In dieser ersten bekannten Sitzung wurde ein erstes Exposé vorgestellt. Aus dem Protokoll geht hervor, dass die Veranstaltung ursprünglich für den Herbst 1948 geplant war, man aber empfahl, sie erst im Frühsommer 1949 durchzuführen. Gleichzeitig wurden erste Personalentscheide getroffen in Bezug auf die zu besetzenden Gremien. Von Anfang an wurde Gewicht darauf gelegt, die Organisation des Grossereignisses in die Hände von Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft, Kultur und Tourismus zu legen. So waren in diesen ersten Stunden folgende Personen als Vertreter gezielter Institutionen vorgesehen: Eduard Schütz vertrat das Offizielle Verkehrsbüro in Luzern, Hermann König den Schweizerischen Photographenverband und Josef Koch den Verband Schweizerischer Photohändler. Angefragt als Vertreter des SWB (Schweizerischen Werkbundes) wurde der Photograph und dessen Zentralpräsident Hans Finsler und als Vertreter des Photoamateurverbandes der Augenarzt Dr. Rudolf Zelger<sup>41</sup> aus Luzern. Als weitere Mitglieder waren vorgesehen: Otto Pfeifer (Photograph SWB), Prof. Eggert von der ETH Zürich, Dr. Frigerio (Ausstellungsfachmann der Zentrale für Verkehrsförderung), E. Steiff (Architekt, Zürich und Geschäftsführer des SWB), August Boyer (Architekt, Luzern), Kuno Müller (Fürsprecher, vorgesehen als Rechtsberater), Direktor Wismer (Volksbank), Direktor Müller (Publicitas), Walter Läubli (Photograph und Graphiker) und Dr. H. Heller (Redaktor).

In den folgenden Jahren blieben die meisten der hier bereits aufgeführten Persönlichkeiten dem Projekt „Weltausstellung“ treu und waren im einen oder anderen Gremium aktiv, einige Namen verschwanden im Laufe der Zeit und neue kamen hinzu.<sup>42</sup> Als zentralen Kern der seit Beginn bis zur Verwirklichung zur Ausstellung beteiligten Personen, sind hier Emil M. Bühler, August Boyer, Otto Pfeifer, Hermann König, Joseph Koch, Eduard Schütz und Dr. Rudolf Zelger zu nennen. Im Laufe der Zeit wurde dieser Kern mit Albert Ernst (Anwalt,

---

<sup>37</sup> Protokoll des vorbereitenden Ausschusses vom 2. September 1947 (Nachlass Otto Pfeifer, Archiv des Museums im Bellpark, Kriens).

<sup>38</sup> Eduard Schütz hatte den Vorsitz dieser Sitzung und war, wie aus dem Protokoll deutlich wurde, Verfasser des ersten Exposés zur Weltausstellung.

<sup>39</sup> Walter Läubli war ab 1948 leitender Redaktor der Photozeitschrift *Camera*.

<sup>40</sup> Vaterland, 16.5.1952 und LNN, 30.8.1952.

<sup>41</sup> Zelger war zu diesem Zeitpunkt Präsident des Amateur-Photographen-Klubs Luzern.

<sup>42</sup> Siehe dazu Anhang 2.

kommerzieller Direktor der von Moos'schen Eisenwerke und Eigentümer des Hotels Palace), Dr. Otto Meyer, Dr. B. Mayr v. Baldegg (Rechtsanwalt), Joseph Laubacher (Photograph SWB), und Max Frikart (Direktor Kino Modern) ergänzt.

Die Idee, in Luzern eine Photographieausstellung zu organisieren, schien in Luzern zu dieser Zeit in der Luft zu liegen. Bereits im Juni 1947 erwog auch der Amateur-Photographenklub Luzern die Veranstaltung einer nationalen, eventuell auch internationalen Amateur-Bilderausstellung im Kunstmuseum Luzern.<sup>43</sup> Laut Protokoll vom Juli 1947 schien eine Zusage der Stadt Luzern durch den Schuldirektor Kopp für eine finanzielle Unterstützung und Mitwirkung für eine „gross aufgezugene Ausstellung im Frühjahr 1948“<sup>44</sup> vorzuliegen. In späteren Protokollen war jedoch keine Rede mehr von der beabsichtigten Ausstellung. Der Präsident des Amateur-Photographenklubs, Dr. Rudolph Zelger, informierte vielmehr über die Pläne zur Ausrichtung der von anderer Seite organisierten „grossen internationalen Photoausstellung in Luzern im Jahre 1949“.<sup>45</sup> Doch auch diese Ausstellung wurde weiter verschoben. In einem Brief vom 24. Juni 1949 an den Stadtrat von Luzern, verweist der Sekretär Emil M. Bühler auf die „vor einiger Zeit“ gegründete Studienkommission<sup>46</sup> für die *Weltausstellung der Photographie* in Luzern und bittet um Prüfung und Meinungsäusserung zu einem im Anhang mitgeschickten Exposé.<sup>47</sup> Der Brief endet mit den Worten: „Die Studienkommission ist überzeugt, dass diese Photoausstellung nicht nur den Fach- und Wirtschaftsinteressen der Photobranche entgegenkommt, sondern ebenso den kulturellen und wirtschaftlichen Bedürfnissen der Fremdenstadt Luzern entspricht.“<sup>48</sup>

Im November 1949 erarbeitete die *Studienkommission* erneut einen detaillierten Bericht mit Exposé, Berechnungen, Finanzierungsvorschlägen, Aktions- und Organisationsplänen<sup>49</sup> für

---

<sup>43</sup> Siehe dazu das Protokoll der erweiterten Vorstandssitzung des „Amateur-Photographenklubs Luzern“ vom 11. Juni 1947 (Archiv Fotoklub Luzern).

<sup>44</sup> Protokoll der Klubversammlung vom 16. Juli 1947 (Archiv Fotoklub Luzern).

<sup>45</sup> Protokoll der Klubversammlung vom 8. Oktober 1947 (Archiv Fotoklub Luzern). Aus dem Verhandlungsprotokoll des Stadtrates von Luzern vom 23. Oktober 1947 ist zu erfahren, dass die Baudirektion über die Abhaltung einer „Internationalen Photoausstellung“ im Kunsthaus inklusive den Museumsräumen vom 4. Mai bis 20. Juni 1949 und eine „Internationale Photomesse in der Ausstellungshalle vom 11. Bis 26. Mai 1949“ informiert wurde. (Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 23. Oktober 1947, Nr. 2951).

<sup>46</sup> Mitglieder der Studienkommission siehe Anhang 2.

<sup>47</sup> Die Baudirektion orientiert am 11. November 1949 den Stadtrat von Luzern über die Durchführung einer *Weltausstellung der Photographie* in sämtlichen Räumen des Kunstmuseums, den Sälen und übrigen Lokalitäten des Kunst- und Kongresshauses vom 15. April bis 31. Juli 1951 und über die gleichzeitige Ausrichtung einer *Internationalen Optik- und Photomesse* in der Ausstellungshalle auf der Allmend vom 1. Mai bis 15. Juni 1951. (Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29, StR Protokoll vom 11. November 1949, Nr. 2475).

<sup>48</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29. Brief von E.M. Bühler im Namen der Studienkommission an den Stadtrat von Luzern vom 24. Juni 1949.

<sup>49</sup> Stadtarchiv Luzern, A3.3/B29, Planungsdocumentation: „Bericht zum Plan für die *Weltausstellung der Photographie* und Internationale Optik- und Photomesse 1951 in Luzern“.

eine *Weltausstellung der Photographie und Internationale Optik- und Photomesse* von 1951<sup>50</sup> – inzwischen plante man eine „Weltausstellung“ mit einer parallel dazu stattfindenden Optik- und Photomesse. Bereits einen Monat später wurde ein *Aktionskomitee* mit namhaften Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft und Tourismus fast ausschliesslich aus Luzern, mit wenigen Ausnahmen aus Basel und Zürich, und aus mehreren Verbänden der Photo- und Optikbranche gegründet.<sup>51</sup> Daraus ging ein *Arbeitsausschuss* hervor, der die Wahl der Sachbearbeiter vorbereitete, sowie die Reglemente zur Gründung einer *Genossenschaft*, zur Bildung des *Organisationskomitees* und zur Bildung der einzelnen Departemente<sup>52</sup> ausarbeitete. Am 12. April 1950 folgte darauf die Gründung der „*Genossenschaft Photoausstellung/Optik- und Photomesse Luzern 1952*“ zur Finanzierung des Unternehmens.<sup>53</sup> Gemäss Artikel 2 der Statuten lag der Zweck der Genossenschaft darin, „die Photographie, sowie die internationale Optik- und Photoindustrie zu fördern (...) mit der Durchführung einer internationalen Ausstellung von hochwertigen Werken der Photographie [und] mit der Durchführung einer internationalen Optik- und Photomesse“<sup>54</sup>.

Die *Genossenschaft Photoausstellung* errechnete ein Budget mit Einnahmen und Ausgaben von je Fr. 500'000.-.<sup>55</sup> Um die vor Beginn der Ausstellung notwendigen Ausgaben von Fr. 200'000.- decken zu können, beabsichtigte die *Genossenschaft Photoausstellung* die Finanzierung in Form von Garantiekapital zur Hälfte durch private Vereinigungen, Firmen und Einzelpersonen aufzubringen (davon je die Hälfte Genossenschaftskapital und Garantiebeiträge Privater). Für die andere Hälfte von Fr. 100'000.- reichte die Genossenschaft je ein Gesuch bei der Stadt und beim Kanton Luzern für die Übernahme von Fr. 60'000.-, resp. Fr. 40'000.- ein.<sup>56</sup> Im Falle eines Defizits sollte zuerst vollumfänglich das Genossenschaftskapital ausgeschöpft werden.<sup>57</sup> Erst in einem zweiten Schritt sollten Stadt

---

<sup>50</sup> Wann genau die Ausstellung auf 1951 verschoben wurde, konnte nicht eruiert werden. Aus dem Protokoll des Amateur-Photographenklubs Luzern vom 17. August 1949 geht hervor, dass Präsident Rudolph Zelger die Klubmitglieder über die Verschiebung der für 1949 vorgesehenen Ausstellung auf 1951 informierte. (Archiv Fotoklub Luzern, Protokoll der Klubversammlung, 17. August 1948).

<sup>51</sup> Liste der Mitglieder siehe Anhang 2.

<sup>52</sup> Departemente: ‚Ausstellung‘, ‚Finanzen‘ und ‚Presse und Propaganda‘.

<sup>53</sup> Stadtarchiv Luzern, V597, Broschüre „*Weltausstellung der Photographie – Internationale Optik- und Photomesse*“. Zu den Mitgliedern des Aktionskomitees und der Genossenschaft siehe Anhang 2.

<sup>54</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29: Statuten der Genossenschaft „*Photoausstellung, Optik- und Photomesse Luzern*“, Art. 2.

<sup>55</sup> Zum errechneten Budget siehe Anhang 3.

<sup>56</sup> Stadtarchiv Luzern, Verhandlungsprotokoll des Stadtrates von Luzern vom 14. September 1951, Nr. 1776. Das Organisationskomitee hatte ausserdem für die durch den Schweizerischen Photographen-Verband und den Schweizerischen Werkbund gestalteten Beitrag der Schweiz zur Nationenausstellung ein Gesuch von Fr. 10'000.- ans Eidgenössische Departement des Innern in Bern gestellt. In einem Brief vom 19. Februar 1952 wurde dem Organisationskomitee mitgeteilt, dass dem Gesuche nicht entsprochen werden könne, da der eidgenössische Kredit für angewandte Kunst für das Jahr 1952 bereits vergeben war. (Nachlass Joseph Laubacher: Stadtarchiv Luzern, V597, *Weltausstellung der Photographie*, Aktien).

<sup>57</sup> Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 23. November 1951, Nr. 2244.

und Kanton im Verhältnis ihrer geleisteten Garantiebeiträge haften. Sowohl Stadtrat wie auch Regierungsrat bewilligten die Garantiebeiträge mit ratenweisen Vorauszahlungen.<sup>58</sup>

Zur Aufnahme in die Genossenschaft konnten Anteilscheine im Betrag von je Fr. 100.- erworben werden.<sup>59</sup>

Die Genossenschaft bestellte das *Organisationskomitee* mit Vertretern aus Stadt und Kanton, aus Fach- und Berufsverbänden, sowie aus der Wirtschaft und aus dem Tourismus<sup>60</sup> und beauftragte dieses mit der Durchführung der Ausstellung und Messe. Das Organisationskomitee beauftragte seinerseits den leitenden Ausschuss, bestehend aus Mitgliedern, die als Chef je einem Departement<sup>61</sup> vorstanden, mit der konkreten Durchführung der Weltausstellung. Der Ausschuss bestellte das *Generalsekretariat*. Als Geschäftsführer amtierte Emil M. Bühler, als Sekretär wurde Max A. Wyss<sup>62</sup>, autodidakter Photograph und späterer Redaktor der Photozeitschrift *Camera*, sowie als Pressechef Hermann Bauer<sup>63</sup> berufen.<sup>64</sup> Parallel zum Organisationskomitee fungierte das grosse internationale Ausstellungskomitee mit repräsentativen internationalen Körperschaften, mit Vertretungen von ausländischen diplomatischen Missionen in der Schweiz unter dem Patronat der UNESCO.

Zu Beginn des Jahres 1950 verschob das *Aktionskomitee* den Termin für die geplante Ausstellung, da die Finanzierung immer noch nicht ganz geregelt war<sup>65</sup>, ein weiteres und nun letztes Mal auf das Jahr 1952<sup>66</sup>, obwohl gleichzeitig befürchtet wurde, „dass ein anderes Land mit der Durchführung einer ähnlichen Veranstaltung zuvor kommen könnte.“<sup>67</sup>

---

<sup>58</sup> Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 21. Dezember 1951, Nr. 2429. Der Kanton leistete am 28. Januar 1952 einen ersten Vorschuss à Fr. 8'000.-, am 21. März 1952 einen zweiten Vorschuss à Fr. 9'000.- und am 8. Mai 1952 den letzten Vorschuss à Fr. 23'000.-. (Stalu Akt 411/3499, Dekrete).

<sup>59</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29, Statuten der Genossenschaft „Photoausstellung, Optik- und Photomesse Luzern“, Art. 4.

<sup>60</sup> Die Angaben stammen aus dem Exposé vom November 1949, (Stadtarchiv, B3.3/A29. Anvisierte Vertreter von: Stadtgemeinde Luzern, Kanton Luzern, Eidg. Dep. des Innern, städt. Finanzdirektion, städt. Baudirektion, Schweiz. Photographenverband, Verband für Photohandel u. Gewerbe, Schweiz. Verband der Optikermeister, Schweiz. Optikerunion, Schweiz. Amateur-Photographen-Verband, Schweiz. Werkbund, Gewerbeverband der Stadt Luzern, Verkehrskommission Luzern, Zentralschweiz. Verkehrsverband, Schweiz. Zentrale für Verkehrsförderung, Zentrale für Handelsförderung, Luzerner Handelskammer, ETH, Kunstgewerbeschulen der Schweiz, Universitäten, Erziehungsdirektorenkonferenz, Genossenschaftsrat.

<sup>61</sup> Später entwickelten sich daraus folgende ständigen Komitees: Programm-, Gestaltungs-, Finanz- und Werbekomitee, das Komitee für Presse und Radio, das Katalogkomitee, die Komitees der Technischen Schau, der Veranstaltungen und des Reisedienstes, sowie das Betriebs-, Quartier- und Polizeikomitee.

<sup>62</sup> Max A. Wyss wurde ab dem 1. September 1951 „probeweise“ als Sekretär engagiert. Er wurde aus einem engeren Kreis von sechs Bewerbungen für diesen Posten ausgewählt. (Protokoll des Arbeitsausschusses vom 20. August 1951, Nachlass Joseph Laubacher und Protokoll des Arbeitsausschusses vom 3. September 1951, Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>63</sup> Hermann Bauer war promovierter Germanist und Kunsthistoriker, Verlagsmitarbeiter in Luzern, freier Journalist und Mitarbeiter beim *Vaterland* und Redaktor bei der *LNN* und der Wochenzeitschrift *Heim und Leben*. (<http://www.hls-dhs-dss.ch/testes/d/D42368.php> [11.6.2010]).

<sup>64</sup> Mit Ausnahme der Geschäftsführung, des Vorstehers des Sekretariats, der hinzugezogenen Sachbearbeiter, Hilfspersonal für die Ausstellung, des Architekten und des Graphikers arbeiteten alle Komitees ehrenamtlich.

<sup>65</sup> Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 26.1.1950. (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>66</sup> Beschluss zur Verschiebung siehe Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 1.2.1950. (Nachlass Otto Pfeifer). Die Allgemeine Verwaltung informierte den Stadtrat darüber mit der Begründung, dass diese Verschiebung um ein Jahr

Spätestens ab November 1950 zeichnete Albert Ernst, der bereits Vizedirektor des Ausstellersekretariats<sup>68</sup> der Landesausstellung 1939 war, als Vorsitzender der Verwaltung der Genossenschaft.<sup>69</sup> Seine Erfahrung sollte das Unternehmen „Weltausstellung“ zum Erfolg führen.

Am 26. Mai 1951 ersuchte die Geschäftsstelle der *Genossenschaft „Photoausstellung, Optik- und Photomesse 1952 Luzern“* den Stadtrat um die Reservierung von mehr oder weniger allen Räumen und Sälen im Kunst- und Kongresshaus, des Inseli-Areals, der Ausstellungshalle mit Nebenräumen und der verkehrsfreien Zonen auf Bahnhof- und Festhallenplatz.<sup>70</sup>

Im Mai 1951 diskutierten die Verantwortlichen die grundsätzliche Zielrichtung der Weltausstellung: Sollte sie Spitzenleistungen in künstlerischer Hinsicht zeigen oder sollte sie eine „umsatzsteigernde Darstellung aller Gebiete der Photographie“ vorstellen?<sup>71</sup> Dass man sich schliesslich auf einen „umfassenden Überblick über das weite Feld photographischen Schaffens“<sup>72</sup> einigte, beweisen die Worte von Präsident Albert Ernst in seinem Katalogvorwort, wonach die Weltausstellung “in einer umfassenden Schau die Einwirkung der Photographie auf die vielfältigsten Erscheinungsformen unseres täglichen Lebens mit Bildern aus allen Weltteilen vor Augen“<sup>73</sup> führe. Wie aus dem Exposé und aus Broschüren zur Weltausstellung hervorgeht, sollte die Ausstellung den Besuchern die Begriffe „Das Licht“, „Das Auge“, „Die Optik“ und „Die Photographie“<sup>74</sup> und damit die Grundlage der Photographie erklären. Die Ausstellung richtete sich an ein breites Publikum, um dessen Interesse für die Photographie zu wecken. Gleichzeitig sollte Luzern aber auch zu einem „Treffpunkt der internationalen Fachwelt“ gemacht werden.<sup>75</sup> Man strebte eine Weltausstellung an, da kein Land alleine über das nötige Material verfüge, um eine solche

---

notwendig geworden sei, „weil die Vorarbeiten rechtzeitig an die Hand genommen werden müssten.“ (Siehe dazu Stadtarchiv, StR Protokoll vom 24. Februar 1950, Nr. 415).

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Siehe: Wagner, Julius: *Das Goldene Buch der LA 1939*, Zürich 1939.

<sup>69</sup> Protokoll der Sitzung Verwaltung Genossenschaft, 13.11.1950. (Nachlass Otto Pfeifer). Frühere Protokolle der Genossenschaft sind nicht bekannt. An der Gründungsversammlung der Genossenschaft war fälschlicherweise Regierungsrat Egli zum Vorsitzenden bestimmt worden, worauf dieser umgehend wieder zurück trat. (Siehe Protokoll ausserordentliche Generalversammlung Genossenschaft, 18.5.1951, Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>70</sup> StR Protokoll vom 26. Mai 1951, Nr. 1066. Darin wurde die Reservation wie folgt aufgelistet: 1. Kunst- und Kongresshaus: grosser Saal, kleiner Saal, Uebungssäle mit den zugehörigen Nebenräumen vom 15. April bis 14. August 1952 sowie die Museumsräume vom 15. März bis 14. August 1952. 2. Inseli Areal vom 15. März bis 14. August 1952. 3. Ausstellungshalle mit den zugehörigen Nebenräumen vom 1. April bis 30. Juni 1952. 4. Bahnhof- und Festhallenplatz, verkehrsfreie Zonen. Der Stadtrat sicherte „wohlwollende Behandlung des Gesuchs“ zu. Die definitive Bewilligung für die Nutzung der Räume und Grundstücke erfolgte erst am 7. März 1952. (StR Protokoll vom 7. März 1952, Nr. 43).

<sup>71</sup> Protokoll des Arbeitsausschusses vom 28.5.1951. (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>72</sup> Prospekt ‚Einladung an die Berufs- und Amateurphotographen der Welt, zur Beteiligung an der *Weltausstellung der Photographie*‘ (Nachlass Otto Laubacher).

<sup>73</sup> Ernst, Albert: Vorwort, in: *Weltausstellung der Photographie, 1952*, Luzern. Exposition mondiale de la Photographie, 1952, Lucerne Suisse, World Exhibition of photography, 1952, Lucerne Switzerland, Katalog, Catalogue, Luzern 1952, S. XI.

<sup>74</sup> Prospekt: ‚Einladung an die Berufs- und Amateurphotographen der Welt, zur Beteiligung an der *Weltausstellung der Photographie*‘ (Nachlass Otto Laubacher).

<sup>75</sup> Broschüre ‚*Weltausstellung der Photographie – Internationale Optik- und Photomesse*‘ (Stadtarchiv, B3.3/A29).

Übersichtsdarstellung in „genügend guter Qualität“<sup>76</sup> vorstellen zu können. Ausserdem beabsichtigte man, „schwer oder überhaupt nicht zugängliche Dokumente der Photographie aus Forschungsinstituten sowie den technischen und industriellen Unternehmen“<sup>77</sup> vorzustellen.

## 2.2. Photo- und Optikmesse

Wie bereits erwähnt, war neben der grossen Photoschau auch eine Photo- und Optikmesse geplant. Eine Photomesse sollte einerseits die Finanzierung des Gesamtprojektes unterstützen. Andererseits bot sich dadurch für Luzern die einmalige Chance, sich als Messeplatz zu positionieren und zu etablieren, nachdem Leipzig als traditioneller Messeplatz seit dem Zweiten Weltkrieg an Bedeutung verloren hatte.<sup>78</sup> So wurde neben den Räumlichkeiten im Kunst- und Kongresshaus immer auch die Festhalle<sup>79</sup> reserviert, wie aus verschiedenen Stadtratsprotokollen hervorgeht.<sup>80</sup>

Am 30. Juli 1951 teilte der *Arbeitsausschuss der Weltausstellung der Photographie* der Baudirektion jedoch mit, „dass die im Jahr 1952 in der Ausstellungshalle Allmend vorgesehene Photomesse nicht stattfinden kann, weil die deutschen Firmen ihre Mitwirkung“<sup>81</sup> abgesagt haben. Was war diesem Entscheid vorausgegangen?

Aus dem Sitzungsprotokoll des *Arbeitsausschusses* vom 16. Juli 1951 geht hervor, dass der Verband der Deutschen Photoindustrie<sup>82</sup>, Photohandel und Gewerbe sich entschlossen hatte, in Luzern nicht teilzunehmen.<sup>83</sup> „Die Gründe hiezu sind nicht in einer Beeinflussung deutscherseits zu suchen, sondern einstimmig herrscht die Auffassung, dass unbedingt eine Pause eingeschaltet werden muss“, heisst es im Protokoll weiter. Alle Industrien seien „messe müde“. Sie würden jedoch beabsichtigen, ihre Generalversammlungen 1952 in Luzern abzuhalten. Bereits im November 1950 hatte Direktor Ernst darauf hingewiesen, dass die

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 2.

<sup>77</sup> Ebd., S. 2.

<sup>78</sup> Ebd., S. 2.

<sup>79</sup> Auch Ausstellungshalle genannt. Diese liegt auf der Allmend.

<sup>80</sup> Siehe dazu StR Protokolle vom 23. Oktober 1947, 8. Juli 1949, 11. November 1949, 26. Mai 1951.

<sup>81</sup> StR Protokoll vom 10. August 1951, Nr. 1570. Der definitive Entschluss, die Messe nicht abzuhalten, war an der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 23. Juli 1951 gefallen. (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>82</sup> Im Protokoll steht die Abkürzung VPI. Ich gehe davon aus, dass es sich dabei um den 1948 gegründeten „Verein von Fabrikanten fotografischer Artikel“ handelte, der sich aus Vertretern der Fotoindustrie aus allen vier Besatzungszonen Deutschlands zusammensetzte. Der Verein sollte „die gesammelte Kraft der deutschen Fotoindustrie darstellen und diese Industrie im In- und Ausland repräsentieren und vertreten. Im Vorstand waren vor allem die Firmen Agfa, Leitz und Perutz vertreten. Die Verbandsgeschäftsstelle wurde in Frankfurt am Main eingerichtet und eine zweite Mitgliederversammlung im November 1948 in Köln durchgeführt. Gleichzeitig wurde mit der Messe- und Ausstellungsgesellschaft Köln die erste gemeinsam durchgeführte „Photo-Kino-Optikmesse“ in Köln für 1950 geplant, die später in „Photo- und Kino-Ausstellung“ (*photokina*) umbenannt wurde. Der Name des Vereins wurde 1950 in „Verband der Deutschen Photographischen Industrie“ geändert und 1986 zum „Photoindustrie-Verband“. Siehe dazu [www.photoindustrie-verband.de/ueber-uns](http://www.photoindustrie-verband.de/ueber-uns).

<sup>83</sup> Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses der *Weltausstellung der Photographie*, vom 16. Juli 1951. (Nachlass Joseph Laubacher).

Deutsche Photoindustrie die neue Messestadt Köln in den Vordergrund rücken möchte und daher keinen Bedarf an weiteren Messen habe.<sup>84</sup> Und im Mai 1951 konstatierte man in Luzern, dass inzwischen „die Kölner Photo-Kino-Messe (*photokina*) zum zweiten Mal durchgeführt worden“ war und dass damit Köln alles unternahm, um „das internationale Zentrum der Photographie zu werden“.<sup>85</sup> Man nahm zur Kenntnis, dass Köln „zum Kandidaten für ein Weltzentrum der Photographie geworden“ war und machte sich Mut, deswegen „nicht klein beizugeben“.<sup>86</sup> Die Gruppe des *Arbeitsausschusses* wollte nicht so schnell von einer Photo- und Optikmesse absehen und überlegte sich, wie sie „den Kampf“ aufnehmen könne.<sup>87</sup> Ein Problem wurde v.a. auch darin geortet, dass die Schweiz „keine eigentliche photographische Industrie, sondern nur ausländische Vertretungen“ habe. Man überlegte sich Lösungen, um doch noch genügend Aussteller nach Luzern zu bekommen. In der Sitzung vom 23. Juli 1951 jedoch entschied der *Arbeitsausschuss*, wenn auch schweren Herzens, die Messe nicht durchzuführen und auf die Benützung der Festhalle zu verzichten.<sup>88</sup> Man beabsichtigte statt dessen eine „Vitrinenstrasse“ bei der Photoausstellung für interessierte Firmen anzubieten, wo diese ihre Produkte gleich wohl dem Publikum präsentieren konnten. Aus Angst vor negativen Schlagzeilen, sah man von einem Pressecommuniqué ab. Der Vitrinenstrasse war jedoch auch nicht wirklich Erfolg beschieden. Bei Anmeldeschluss hatten von den 200 eingeladenen Firmen nur zwei ihre Teilnahme zugesagt<sup>89</sup>.

### 2.3. Photoausstellung

Die Presse zeigte bereits im August 1951 ein Modell des Ausstellungsgeländes (Abb.4), welches deutlich machte, dass die Ausstellung in Form von drei Hauptabteilungen konzipiert wurde: einer Einführungsschau auf dem Bahnhofplatz vor dem Kunsthaus, einer thematischen Ausstellung im Kunsthaus und in den Räumen des Kunstmuseums und einer Ausstellung der Nationen auf dem Inseli.

Die folgenden Kapitel stellen einen ‚virtuellen‘ Rundgang durch die Ausstellung vor. (Abb.5)

---

<sup>84</sup> Protokoll der Sitzung Verwaltung Genossenschaft, 13.11.1950. (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>85</sup> Protokoll der ausserordentlichen Generalversammlung Genossenschaft, 18.5.1951. (Nachlass Otto Pfeifer). Zur *photokina* siehe Kapitel 4.3.2.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Präsident Albert Ernst beurteilte die Durchführung einer Messe als problematisch und stellte wegen der diesbezüglichen Meinungsverschiedenheit mit den übrigen Mitgliedern des Arbeitsausschusses sein Amt als Präsident im Februar 1951 zur Verfügung. (Persönlicher Brief von Albert Ernst an die Herren des Arbeitsausschusses vom 19.2.1951, Nachlass Otto Pfeifer). Ernst blieb jedoch in seinem Amt und der Arbeitsausschuss verfolgte die Idee der Photomesse bis zum Mai 1952 weiter.

<sup>88</sup> Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses, vom 23. Juli 1951 (Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>89</sup> Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 11. Februar 1952, (Nachlass Joseph Laubacher).Bei den besagten Firmen handelte es sich um Kern und Philips AG.

### 2.3.1. Einführungsschau

Der durch die „fahngeschmückte Eingangspforte am Bahnhofplatz“<sup>90</sup> (Abb.6a, Abb.6b) eintretende Besucher wurde durch eine Einführungsschau auf dem Bahnhofplatz empfangen und gleich in eine Elementarkunde der Photographie<sup>91</sup> eingeführt. (Abb.7) Die Schau demonstrierte mittels Experimente optische Phänomene, „technische Wunder und Wunderlichkeiten der Optik und der Photographie“. Den Besuchern wurden Grossmodelle, Apparate und „verblüffende Experimente“ vorgeführt.<sup>92</sup> Grafische Darstellungen und Tabellen vom Photographischen Institut der Eidg. Technischen Hochschule vermittelten die „Gesetze der Reflexion, der Brechung, der Polarisation, die Wirkungsweise von Photozellen, Stereogeräten, Fernrohren, Mikroskopen usw.“<sup>93</sup>

### 2.3.2. Thematische Ausstellung

Im Kunst- und Kongresshaus war das Herzstück des 25'000 Quadratmeter<sup>94</sup> umfassenden Ausstellungsareals angesiedelt. In den Sälen und Nebenräumen des Meilibaus wurde die Breite photographischen Schaffens aus aller Welt in einer thematischen Aufteilung präsentiert. Hier fand die eigentliche Leistungsschau des Mediums Photographie statt. Sie zeigte einen Querschnitt durch die historische und die moderne Photographie.

Die Abteilungen waren nach folgenden Themenbereichen geordnet: *Historische Abteilung, Porträt, Die menschliche Arbeit, Amateure, Sport und Spiel, Architektur, Landschaft, Photographie in Wissenschaft und Technik, Photographie im Dienste der Kriminalistik, Fliegerphotographie, Modephotographie, Photographie und Kunst, Photographie und Theater, Reportage, Sachwiedergabe, Das Reich des Lebens, Experimentelle Photographie, Amateurphotographie, Sonderschau der FIAP*<sup>95</sup> und *Farbphotographie*.

---

<sup>90</sup> Luzerner Tagblatt, 16. Mai 1952.

<sup>91</sup> NZZ, 6.5.1952.

<sup>92</sup> LNN, 17.8.1951 und Vaterland, 18.8.1951. Lorenz Fischer erinnert sich, wie er als Gymnasiast sein Sackgeld verdiente, indem er seinem Vater Lorenz Fischer, dem Leiter der Einführungsschau bei der Vorführung der entsprechenden Experimente jeweils zur Hand ging. Prof. Dr. Lorenz Fischer war Physiker und Rektor der Kantonsschule Luzern. (Interview mit Lorenz Fischer, 5.7.2010).

<sup>93</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23. Mai 1952, S. 205f.

<sup>94</sup> LNN, 6.5.1952.

<sup>95</sup> Die FIAP (Fédération Internationale de l'Art Photographique, fälschlicherweise immer wieder mit Fédération Internationale Amateurs Photographes bezeichnet) war 1952 mit 200'000 Mitgliedern die mächtigste Organisation der Photoamateure. Gegründet als Verband für und von Photoamateuren umfasste sie im Laufe der Zeit immer mehr auch die Berufsphotographen. So bezeichnet sie sich heute als weltweit tätigen Dachverband von Amateur- und Profiphotographen. Anlässlich des III. Kongresses des FIAP in Salzburg wurde die *Camera* als offizielles Organ der FIAP bestimmt und blieb es bis Ende 1969 (*Photo-Amateur* Nr. 7, 1952 und Porter, S. 173). Heute umfasst die FIAP mehr als 85 nationale Gesellschaften aus fünf Kontinenten und vertritt die Interessen von ungefähr einer Million Photographen. ([www.fiap.net/historique.php](http://www.fiap.net/historique.php) [5.11.2010]).

Für die Gestaltung der einzelnen Abteilungen wurden Fachleute aus Photographie, Wissenschaft und/oder Kunst beigezogen.<sup>96</sup> Ziel war es, ein möglichst breites Spektrum photographischen Schaffens, sowohl in Bezug auf die Gegenwart wie auch auf die Vergangenheit, zu zeigen. Dabei ging es nicht nur darum, das „schöne Bild, sondern die Problematik der Photographie“ vorzustellen, wie die *NZZ* im Vorfeld schrieb.<sup>97</sup> Man wollte nach den Worten des Stadtpräsidenten von Luzern und Mitglied des Ausstellungskomitees Dr. Max Wey einerseits „photographische Probleme im engeren Sinne zur Sprache (...) bringen“ und andererseits die „Funktion der Photographie“ und ihre „Wirkungsmöglichkeit innerhalb der verschiedenen Kulturaufgaben des Menschen zeigen und erläutern.“<sup>98</sup> Kurz, man wollte bei den Besuchern ein neues Bewusstsein für die Photographie schärfen.

Woher aber kamen die Bilder? In einem Prospekt mit einem Einladungsschreiben<sup>99</sup> wurden Photographen in der ganzen Welt zur Teilnahme an der Weltausstellung eingeladen. Auch die Photozeitschrift *Camera* beteiligte sich in ihrer Doppelnummer 4/5 von 1951 mit einem Aufruf zur Teilnahme.<sup>100</sup>

Begründet in der thematischen Gliederung der Ausstellung war „der Wahl der einzusendenden Photos kaum irgendwelche Grenzen im Thema gesetzt“<sup>101</sup>. Die Photos wurden als „Auswahlphotos“, d.h. im Format 18x24cm ans Generalsekretariat der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern eingesandt und mussten sich, um in die Ausstellung aufgenommen zu werden, einer Annahmjury, bestehend aus Edwin Arnet (Redaktor der *NZZ*), Hans Finsler (Lehrer für Photographie an der Kunstgewerbeschule Zürich), B. von Grünigen (Direktor der Kunstgewerbeschule Basel), Hermann König (Hauptlehrer der Photo-Schule in Vevey) und Imre Reiner (Redaktor) stellen. So kamen schliesslich ca. 15'000 Bilder in Luzern zusammen, die alle von den Sachbearbeitern gesichtet und anschliessend von der Jury bestätigt oder ausgetauscht wurden. Daraus resultierte eine Auswahl von ca. 2500 Photographien, die alle in Luzern zu sehen waren. Die Abteilung der Amateure bestimmte und organisierte ihre eigene Bilderauswahl selbst.

Aus den Protokollen wird ersichtlich, dass es nicht einfach war, ausschliesslich über die anonymen Einladungsschreiben qualitativ hochstehendes Photomaterial zu erhalten. Die

---

<sup>96</sup> Aufteilung der Ausstellung in 16 Fachgruppen und den entsprechenden Sachgebiete-Verantwortlichen siehe Anhang 4.

<sup>97</sup> *NZZ*, 6.5.1952.

<sup>98</sup> Stadtpräsident Dr. Max Wey in der Einladungsbroschüre zur Ausstellung (Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>99</sup> 16-seitige, professionell aufgemachte Broschüre zur Ausstellung (Stadtarchiv Luzern, B3.3/29).

<sup>100</sup> *Camera*, Nr. 4/5, 1951. Die *Camera* fungierte als Presseorgan, das einerseits zum Einsenden der Bilder an die Ausstellung einlud und immer wieder über den Fortgang der Vorbereitungsarbeiten der Weltausstellung informierte. Bereits im Vorfeld der Ausstellungseröffnung erschienen längere Beiträge über die Weltausstellung mit Photoabdrucken in der *Camera*, und während der Ausstellung erschien mit der Juni/Juli-Ausgabe 1952 eine der Ausstellung gewidmete Sonderdoppelnummer.

<sup>101</sup> 16-seitige, professionell aufgemachte Broschüre zur Ausstellung (Stadtarchiv Luzern, B3.3/29).

Arbeitsausschussmitglieder mussten selbst aktiv werden. Sie nahmen mit einzelnen Photographen persönlichen Kontakt auf, wie z.B. Joseph Laubacher, der Jakob Tuggener und Robert Frank persönlich einlud.<sup>102</sup> Walter Läubli reiste nach Paris, Max Wyss nach Italien, Otto Meyer nach England, Otto Pfeifer und August Boyer nach Süddeutschland, um den Kontakt zu Photographen und zu Schulen zu suchen. Das Beispiel von Robert Frank zeigt, dass die Photographen selbst auch wählerisch waren, an welche Ausstellungen sie ihre Bilder gaben. So schrieb Frank an Laubacher: „Durch harte Arbeit in N.Y. habe ich mir in Amerika einen guten Namen gemacht. Ich bin in jeder Ausstellung im Museum of Modern Art vertreten und aus diesem Grunde will ich nur an einer Ausstellung teilnehmen, von welcher ich die Gewissheit habe, dass meine Photos gut gehandhabt werden.“<sup>103</sup> Offenbar hat ihn die Qualität der Luzerner Ausstellung überzeugt, denn zwei seiner Photographien waren in der Abteilung *Menschliche Arbeit* ausgestellt.<sup>104</sup>

Otto Pfeifer und August Boyer reisten im September 1951 nach Kreuzwertheim, wo sie u.a. drei Tage bei Prof. Stenger verbrachten.<sup>105</sup> Dort wählten sie gemeinsam ca. 200 Objekte aus seiner damals „bedeutendsten und umfangreichsten Sammlung zur Geschichte der Photographie“<sup>106</sup> aus, die später in Luzern gezeigt werden sollten. In ihrem Reisebericht erwähnten sie, dass das Material quantitativ wie qualitativ für die Ausstellung reichen würde, dass aber im Hinblick auf den internationalen Charakter der Ausstellung vom Angebot anderer Sammlungen Gebrauch gemacht werden müsse. So wurde die *Historische Abteilung* mit Exponaten - „ausgesprochene Raritäten“<sup>107</sup> - aus der Sammlung von Alison und Helmut Gernsheim London<sup>108</sup> und aus den Collections Gilles, Sirot und Braives, Paris ergänzt.

---

<sup>102</sup> Siehe Briefe im Nachlass von Joseph Laubacher.

<sup>103</sup> Der Brief trägt den Poststempel vom 27. November 1951 (Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>104</sup> Gemäss Katalog der Weltausstellung sollen auch Photographien Franks in der Abteilung der *Freien Photographie* ausgestellt gewesen sein. In einem späteren Brief an Joseph Laubacher nimmt der Vater von Robert Frank jedoch nur Bezug auf die zwei oben erwähnten Photographien. (Siehe Kapitel 6.4.2. und Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>105</sup> Reisebericht Boyer/Pfeifer über die Werbeaktion und Studienarbeit in Süddeutschland vom 9.9.51 bis 15.9.51 (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>106</sup> Heinrich Freytag in *Camera*, Nr. 12, 1957, S. 547. Die Sammlung Stenger ging später in den Besitz des Photounternehmens Agfa über und ist heute als Dauerleihgabe Teil der photohistorischen Sammlung der Stadt Köln. (<http://goethe.de/kue/bku/msi/prk/de1574185.htm> [30.6.2010]).

<sup>107</sup> NZZ, 8.6.1952, Sonntagsbeilage.

<sup>108</sup> Otto Meyer wurde in London auf diese Sammlung aufmerksam, da diese in London zur Zeit seines Besuchs anlässlich einer historischen Schau gezeigt wurde. Er regte eine Kontaktaufnahme an. Siehe Arbeitsprotokoll Arbeitsausschuss vom 28.5.1951 (Nachlass Otto Pfeifer). Es muss sich bei besagter Ausstellung um das Festival of Britain im Jahre 1951 gehandelt haben, wo nach Ulrich Pohlmann nur eine Auswahl der Sammlung gezeigt wurde. In Luzern soll sie nach Walter Binder das erste Mal in grösserem Umfang gezeigt worden sein. (Interview mit Walter Binder am 28.10.2010). In der Erinnerung von Zeitgenossen ist in erster Linie die Präsentation dieser Sammlung heute noch präsent. Es ranken sich denn auch verschiedene Gerüchte um den Fortgang der Sammlung. Laut Walter Binder wurde die Sammlung anlässlich der Ausstellung offenbar für Fr. 800.000.- zum Kauf angeboten. Zu diesem Zeitpunkt habe jedoch niemand Geld dafür gehabt. Auch Lorenz Fischer nahm Bezug auf die Sammlung von Helmut Gernsheim, die dieser anlässlich der Weltausstellung angeblich zum „Verkauf“ anbot. Anstelle von Geld hätte der Sammler jedoch das Luzerner Bürgerrecht erhalten wollen. Otto Pfeifer soll sich laut Hilar Stadler zu Lebzeiten ebenfalls über diese Sammlung geäußert haben: Diese wäre nach der Ausstellung noch während Monaten in der damaligen ZB gelagert gewesen. Nachforschungen im Stadtarchiv und in der ZHB konnten alle diese Hinweise jedoch nicht bestätigen. Schlussendlich hat Gernsheim in den 60er Jahren (1964) den historischen Teil seiner Sammlung nach Austin/Texas verkauft. (siehe dazu auch: [www.kunstkosmos.de/Fotografie/Gernsheim-Focus.html](http://www.kunstkosmos.de/Fotografie/Gernsheim-Focus.html)), aus

Der Besucher in Luzern erhielt somit beim Eintreten ins Kunsthaus in der *Historischen Abteilung* einen umfassenden Eindruck über die Anfänge der Photographie (Abb.8a). Neben Meisterwerken früher Photographie, neben kolorierten Daguerreotypen<sup>109</sup> und Kalotypien<sup>110</sup>, neben Photographien von Adamson, David Octavius Hill und neben Bildern von Julia Margareth Cameron und Nadar waren Geräte aus den frühesten Jahren, die persönliche Kamera von Daguerre<sup>111</sup>, verschiedene Modelle der Camera obscura, das erste Petzeval-Objektiv und Stereo-Aufnahme- und Belichtungsgeräte ausgestellt.<sup>112</sup> Auch ein Photoatelier aus früherer Zeit war zur Anschauung aufgebaut worden (Abb.8b). Eine besondere Attraktion der Sammlung Gernsheim war die erste öffentliche Präsentation der kurze Zeit zuvor wieder entdeckten ersten Photographie überhaupt von Joseph Nicéphore Niépce aus dem Jahre 1826. Die Neuigkeit über deren Auffinden war erst im April 1952 durch die weltweite Presse mitgeteilt worden.<sup>113</sup>

Der Rundgang durch die thematische Ausstellung fand seine Fortsetzung in der von François Stahly gestalteten Abteilung *Porträts* (Abb.9), in welcher ebenfalls Porträts aus den Anfängen der Photographie von Hill, Cameron, Nadar und Carjat gezeigt wurden. Hier waren neben vielen anderen vor allem aber auch Photographien von Brassai, Gotthard Schuh, Hugo Herdeg, André Thévenet, Man Ray, Otto Steiner, Robert Doisneau, Eugène Smith, Henri Cartier-Bresson und Willy Maywald vertreten. Einerseits wurde das photographische Porträt thematisiert, zu dem Stahly schrieb: „Die Ähnlichkeit eines Gesichtes ist kein ausschliesslich mechanisch übertragbares Phänomen. Die Ähnlichkeit eines Bildes mit seinem Naturbild ist immer eine Summe und diese Summe kann nur mit den Mitteln der Kunst erreicht werden.“<sup>114</sup> Andererseits wurden „Menschen als Vertreter einer Gesellschaftsgruppe, einer Kollektivität oder einer Nation“<sup>115</sup> gezeigt. Der Schluss bildete eine Wand mit „Menschen aus

---

heutiger Sicht eine verpasste Chance für Luzern. Interessanterweise wies Pohlmann darauf hin, dass die Sammlung nach Luzern unter dem Titel „Hundert Jahre Photographie 1839 – 1939“ in Köln und anderen deutschen Grosstädten gezeigt wurde. Nach Pohlmann, der sie auch als eine der „bedeutendsten Privatsammlungen“ beschreibt, wurde sie 1960/61 auch der Stadt Köln „unter Konditionen“ angeboten. Der Verkauf scheiterte jedoch auch dort aus finanziellen Gründen. (Pohlmann, 1990, S. 14).

<sup>109</sup> Eine Daguerreotypie bezeichnet eine Photographie auf einer mit silberjodidbeschichteten Kupferplatte, welche ein seitenverkehrtes positives Bild zeigt, benannt nach dem Erfinder L.J.M. Daguerre (1787 – 1851).

<sup>110</sup> Die ältesten Papierbilder nach dem Positiv-Negativ-Verfahren, welches mehrere Abzüge erlaubte, von Fox Talbot (1800 – 1977). Camera, Nr. 6/7, 1952, S. 222.

<sup>111</sup> NZZ, 6.5.1952, Vaterland, 10.5.1952.

<sup>112</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23. Mai 1952, S. 205f.

<sup>113</sup> Bei dieser ersten Photographie handelt es sich um ein auf lichtempfindlichen Asphalt aufgenommenes Lichtbild. Gernsheim gab im April 1952 in *The London Times* die Wiederauffindung der „Ersten Photographie der Welt“ bekannt. In der Folge berichteten weitere Zeitschriften und Zeitungen über den Aufsehen erregenden Fund, wie z.B. *Die Woche* (Nr. 20, 12. – 18. 5.1952), *L’Echo illustré* (31.5.1952), beide mit Hinweis auf ihre Präsentation anlässlich der Weltausstellung, der *Paris Match* (Nr. 165, 10. – 17. Mai 1952) und die *Camera* (Nr. 8, 1952) machten den Bezug nicht. Siehe dazu auch: [www.photobibliothek.ch/seite/007ac.html](http://www.photobibliothek.ch/seite/007ac.html). Auf dieser Seite wird in Frage gestellt, ob die erste Photographie tatsächlich in Luzern der Öffentlichkeit gezeigt wurde, da im Katalog zur Ausstellung kein Hinweis darauf zu finden sei. Tatsächlich schweigt sich der Katalog darüber aus, nicht aber die Tageszeitungen. Siehe z.B. LNN, 10.5.1952. Der Entschluss von Gernsheim, die Photographie in Luzern zu zeigen erfolgte wohl erst nach Redaktionsschluss des Katalogs.

<sup>114</sup> François Stahly, Sachbearbeiter der Porträtsektion, Vaterland, 26. Juli 1952.

<sup>115</sup> Ebd.

aller Welt“. Mit dieser Auswahl von Bildern aus der Photothèque des Musée de l’Homme in Paris<sup>116</sup> wurde die Photographie „im Dienste der Völkerkunde“ vorgestellt.

Die Abteilung *Menschliche Arbeit* (Abb.10a, Abb.10b), zusammengestellt von Joseph Laubacher, stellte den Menschen bei der Arbeit, d.h. beim „Kämpfen um die Existenz“<sup>117</sup> dar, wie die *Schweizerische Photo-Rundschau* schrieb. Die beiden nachfolgenden Abteilungen der *Amateure* (Abb.11a, Abb.11b), einerseits die von Armin Haab zusammengestellte offene Abteilung, wofür alle Amateure der Welt ihre Bilder einsenden konnten und andererseits die von der FIAP organisierte Ausstellung erfreuten sich offenbar grosser Beliebtheit. „Die Amateurphotographie spricht viele Besucher unmittelbar an, weil sie wissen, dass hier Leute ohne bestimmte wissenschaftliche oder betont artistische Absichten photographieren, sondern aus reiner Freude am Bildgestalten“, wie die *LNN* schrieb.<sup>118</sup> Die Amateure zeigten sich dabei als „Bildchronisten der Familie, als leidenschaftliche Beobachter der Natur, als Freunde der besinnlichen Einsamkeit und als Gestalter formaler Aufnahmen.“ Lobend wurden die Photographen Gotthard Schuh, Paul Senn und Jakob Tuggener, die alle als Autodidakten begonnen hatten, und die in der freien Abteilung der Amateure vertreten waren, hervorgehoben.<sup>119</sup>

Die Abteilung *Sport und Spiel* zeigte die praktische Anwendung der Photographie im Sportjournalismus und damit die „wissenschaftliche Zerlegung der Bewegung durch stroboskopisches Licht.“<sup>120</sup> „Festgefrorene“ Bewegungsmomente prägten in dieser Abteilung das Erscheinungsbild der Photographie. Laut *NZZ* war die Abteilung *Architektur* (Abb.12) von Richard P. Lohse „besonders geistreich durchgestaltet“, denn hier holte die „Photographie aus der Photographie die Architektur heraus“, indem sie Räume abbildet und nicht einfach nur Fassaden.<sup>121</sup> Auch die *Photo-Rundschau* attestierte der in der Ausstellung vorgestellten Photographie „Innen- und Aussenraum nicht mehr unabhängig voneinander zu behandeln, sondern als Ganzes zu gestalten.“<sup>122</sup> Eindrücklich blieben den Zeitgenossen die zahlreichen in der Abteilung *Landschaft* (Abb.13) ausgestellten Expeditions-Photographien der schweizerischen Himalaya-Expeditionen von 1939, 1947, 1950 und 1951, aber auch Expeditionen zum Südpol und in die Arktis in Erinnerung.<sup>123</sup> Otto Pfeifer zeigte in dieser Abteilung die Landschaft ausserdem monumental, nicht romantisierend, sondern sachlich das Charakteristische der Landschaften aus verschiedenen Erdteilen festhaltend. In der grossen

---

<sup>116</sup> Vaterland, 26. Juli 1952.

<sup>117</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23.5.1952, S. 205f.

<sup>118</sup> LNN, 1. Juli 1952.

<sup>119</sup> NZZ, 8. Juni 1952, Sonntagsbeilage.

<sup>120</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23.5.1952, S. 205f.

<sup>121</sup> NZZ, 8. Juni 1952, Sonntagsbeilage.

<sup>122</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23.5.1952, S. 205f.

<sup>123</sup> Walter Binder erinnerte sich lebhaft daran. Siehe dazu auch NZZ, 8. Juni 1952.

Abteilung der *Wissenschaft und Technik* wurde die Photographie als Dienerin vorgestellt: Wetterkarten und Wolkenbilder im Bereich Meteorologie, im photographischen Bild festgehaltene Schallwellen aus der Physik (Abb.14a), Röntgenaufnahmen im Dienste der Diagnostik und Heilkunde, antropometrische Aufnahmen und riesige Vergleichsaufnahmen von Fingerabdrücken zur Verbrecherbekämpfung (Abb.14b), eine sich im ersten Stadium der Kristallisation befindende Schneeflocke und eine stehende Revolverkugel in der Luft<sup>124</sup> usw. Die Photographie präsentierte in dieser Abteilung einen Blick in die Sichtbarkeit des für das menschliche Auge Unsichtbaren. In der Abteilung *Fliegerphotographie* faszinierte eine 4x4 Meter grosse Luftaufnahme der Stadt Luzern und vor allem die erste Aufnahme von der Erde aus dem Weltall, welche als die „phantastischste“ beschrieben wurde.<sup>125</sup> „Sie hätte vor 400 Jahren Kopernikus das Leben gerettet“, meinte der *NZZ*-Korrespondent und vermerkte dabei: „Wir stehen vor ganz neuen Aussagen über das Antlitz unserer Erde.“ Im Gegensatz dazu enthüllten mikroskopische Photographien Kleinstlebewesen „die ‚Kunstform der Natur‘“ (Abb.14c), wobei die Besucher gleichzeitig „Zeugen des Heimlichst“<sup>126</sup> wurden. In dieser Abteilung seien die Besucher „im Zustand des ständigen Staunens“ gestanden, wie es der *NZZ*-Korrespondent beschrieb. Diese Abteilung machte die hohe Bedeutung der Photographie für die Wissenschaft ersichtlich, denn die Photographie „zeige nicht nur das Wunder, sie gibt uns die Schlüssel zu seiner Deutung in die Hand.“<sup>127</sup> Die Abteilung der *Mode* (Abb.15a, Abb.15b) setzte sich in zweierlei Hinsicht von den anderen Abteilungen ab. Einerseits wurde hier die Ausstellung durch auf die Wand aufgemalte Bilder<sup>128</sup> ergänzt und andererseits fiel es der Abteilungsleitung offensichtlich schwer, für die Ausstellung Originalbilder zu beschaffen. So behalf man sich teilweise mit ausgeschnittenen Zeitschriftenseiten, was z.T. bemängelt wurde. In der *Photo-Rundschau* wurde diese Abteilung denn auch als „skurril, grotesk und einschmeichelnd“, halt eben „modisch“ beschrieben.<sup>129</sup> Die *Camera* hingegen lobte diese Abteilung als auf „künstlerisch hohem Niveau“, sie zeige eine „Zusammenfassung von Spitzenleistungen“.<sup>130</sup> Die Abteilung *Kunst und Photographie* (Abb.16) unter der Leitung von Richard P. Lohse demonstrierte in erster Linie die Abhängigkeit der Photographie von der Malerei, weswegen sie auch kritisiert wurde: „Die Photographie ist von der Malerei inspiriert worden, vor 100 Jahren zu ihrem Heil, um die Jahrhundertwende zu ihrem bodenlosen Niedergang. Heute erhebt sie sich wieder, sucht und findet ihre eigenen Wege. Wollen wir sie

<sup>124</sup> *Camera*, Nr. 6/7, 1952, S. 222.

<sup>125</sup> *NZZ*, 8. Juni 1952, Sonntagbeilage. Die Photographie wurde aus einer V-2-Rakete aus 160'000 Metern Höhe aufgenommen.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Es ist nicht eindeutig eruiert, von wem die Malereien stammten. Vermutlich war Ernst Maass deren Urheber.

<sup>129</sup> *Schweizerische Photo-Rundschau*, Nr. 10, 23.5.1952, S. 205f.

<sup>130</sup> *Camera*, Nr. 6/7, 1952, S. 222.

denn mit Gewalt an ihre vergangene Sklaverei erinnern und sie dorthin zurückgeführt wissen?<sup>131</sup> Bevor der Besucher in die Abteilung *Reportage* unter der Leitung von Gotthard Schuh, dem damaligen Bildredaktor der *NZZ*, geführt wurde, passierte er den Bereich *Theater, Ballett, Zirkus* (Abb.17) wo er mit Bildern aus der Bühnenwelt konfrontiert wurde. Schuh zeigte Kriegsreportagen aus Korea und Ismaelia, von hungernden Kindern, erschossenen Soldaten, verzweifelten Menschen.<sup>132</sup> Hier stand die Darstellung des menschlichen Lebens in einem Kontrast zum posierenden Menschen in der Porträtabteilung. Ein Bildtelegraph demonstrierte in der Ausstellung ausserdem, wie Bilder aus aller Welt übermittelt wurden.<sup>133</sup> In der Abteilung *Sachwiedergabe* (Abb.18) stellte E.A. Heiniger vor, „wie sehr die Photographie gerade dadurch, dass sie nicht Kunst imitieren will, zur Kunst wird“.<sup>134</sup> In einem Miniaturatelier konnten die Interessenten selber „die richtige Beleuchtung für eine beliebige Materialstruktur herausuchen“.<sup>135</sup> Die Abteilung erwies damit Hans Finsler, dem Leiter der Photographieabteilung der Kunstgewerbeschule Zürich, ihre Referenz. Er propagierte einen sachlichen Stil, welcher seinen Niederschlag vor allem in der Werbung fand. Der Bereich *Im Reiche des Lebens* (Abb.19a, Abb.19b) zeigte Photographien der Naturbeobachtung, Schönheiten im Mikrokosmos und die Anfänge des Lebens<sup>136</sup> - in erster Linie Tiere und Pflanzen - wie z.B. auch die „Schönheit und aerodynamische Gesetzmässigkeit des Vogelfluges, aufgenommen dank Elektronenblitz“.<sup>137</sup> Hans Neuburg stellte in der Abteilung *Experimentelle Photographie* (Abb.20) die Photographie als Experimentierfeld vor. Gezeigt wurden Montagen, Photogramme, Lichtgraphiken, Verzerrungen etc. Das Experimentieren im Bereich der Technik dürfe allerdings, so die *NZZ*, nicht allzu ernst genommen werden, deren „künstlerischen und technischen Einsichten“ seien jedoch für die „normale Photographie“ zu verwerten.<sup>138</sup>

Eine ganz besondere Attraktion stellte die Abteilung der *Farbphotographie* dar. In der Technik der Farbphotographie wurde bereits seit Mitte des 19. Jh. geforscht, den Durchbruch erreichte sie jedoch erst 1928, als der Kodachrome-Film auf den Markt kam. Die Sachbearbeiter der Abteilung, Emil Schulthess und Emil Spühler aus Zürich, galten zu jener Zeit als Pioniere der Farbphotographie. Erst kurze Zeit zuvor wurden sie von der Zeitschrift

<sup>131</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23.5.1952, S. 205f.

<sup>132</sup> Es handelte sich dabei u.a. um LIFE-Reportagen, die im selben Jahr bereits in diversen Illustrierten gezeigt wurden, wie z.B. die Reportage über den Hunger in Indien von Werner Bischof.

<sup>133</sup> LNN, 16.5.1952 oder Camera, Nr. 6/7, 1952, S. 222.

<sup>134</sup> NZZ, 8. Juni 1952, Sonntagsbeilage.

<sup>135</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23.5.1952, S. 205f.

<sup>136</sup> Flyer der *Weltausstellung der Photographie* zur Verlängerung (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>137</sup> Camera, Nr. 6/7, 1952, S. 222. Mit dem Thema der Blitzanwendungen und der Fliegerphotographie war die Weltausstellung auf der Höhe der Zeit. Die *Camera* brachte ab Ende 1956 umfangreiche thematische Beiträge dazu.

<sup>138</sup> NZZ, 8. Juni 1952, Sonntagsbeilage.

*US-Camera*<sup>139</sup> für ihre auch im Dezember-*Du* 1950 publizierte farbige, „einzigartige Aufnahmeserie der Mitternachtssonne“ ausgezeichnet.<sup>140</sup> Die Abteilung der Farbphotographie wollte dem Besucher den Reiz und die Möglichkeiten der Farbphotographie erlebbar nahe bringen. Dazu wurde der Oberlichtsaal des alten Kunsthauses in dunkle Farbe getaucht, damit die Farben magische Leuchtkraft entwickelten. Theorie und Praxis wechselten sich ab: Einerseits präsentierten sich dem Besucher die Prinzipien des Farbensystems als Grundlage von Farbendruck und Farbphotographie, so wurden z.B. die subtraktive und die additive Farbmischung<sup>141</sup> vorgeführt. Andererseits bekam der Besucher projizierte Lichtbilder und in Transparentgehäusen Farbdias zu sehen.<sup>142</sup>

### 2.3.3. Ausstellung der Nationen

Im dritten Teil der Weltausstellung präsentierten sich auf dem Inseli in einer Freilichtausstellung<sup>143</sup> die verschiedenen Nationen, zu welcher 77 Regierungen<sup>144</sup> eingeladen, welche letztlich aber von „nur“ 20 Nationen bestückt wurde (Abb.21a, Abb.21b).<sup>145</sup> Ziel dieser Abteilung war die Präsentation der „Eigenart der Nation, was in der Auswahl zum Ausdruck kommen sollte.“<sup>146</sup> So wurden die Pavillons der Nationen von den einzelnen Ländern direkt eingerichtet, und jedes Land entschied selbst, welche Photographien es zeigen wollte.<sup>147</sup> Dies wurde in der *NZZ* kritisiert: Man habe zu Repräsentationszwecken den Schönheiten des Staates auf lobenden Photos den Vorzug gegeben: Japan und Spanien würden das Folkloristische bevorzugen, Frankreich mache aus der Arbeit eine Idylle, Italien gebe dem „Badegirl und den schönen, nicht gerade vegetarisch auftretenden Damen einen fast ungebührlichen Anteil“, nur Israel lasse in seinen Photos die „Wirklichkeitsschwere seiner Pionierzeit ahnen“, Grossbritannien sei etwas langweilig, aber echt und Jugoslawien sowie

<sup>139</sup> *US-Camera* 1952.

<sup>140</sup> Luzerner Tagblatt, 23.11.1951.

<sup>141</sup> Bei der subtraktiven Farbmischung führt die Mischung der drei Grundfarben (Pigmentfarben) zu Schwarz, die additive Farbmischung ergibt als Resultat der Mischung der drei Grundfarben (Lichtfarben) Weiss.

<sup>142</sup> Beschreibung des Modells der Abteilung *Farbphotographie* im Luzerner Tagblatt vom 23.11.1951.

<sup>143</sup> Sämtliche Bilder wurden mit einem Firnis als Schutz gegen den Regen überzogen.

<sup>144</sup> *Vaterland*, 25.10.1951. Dieser Teil der Ausstellung war am Eröffnungstag noch nicht vollständig hergerichtet, da noch das Material verschiedener Nationen fehlte. (Luzerner Tagblatt, 16. Mai 1952).

<sup>145</sup> *NZZ*, 6.5.1952. Die Angaben gehen hier auseinander. Erwähnte die *NZZ* 20 ausstellende Nationen, so sprach die Schweizerische Photo-Rundschau vom 23. Mai 1952 von nur 14 Nationen.

<sup>146</sup> Richtlinien zur Nationalen Ausstellung (Nachlass Otto Pfeiffer).

<sup>147</sup> Den Nationen standen zwei Flächengrößen von je 20 und 30 qm Ansichtsflächen für Photos, Texte und das gemalte Hoheitszeichen jedes Landes zur Verfügung. Anschrift der Nationen und deren Panneau lieferte die Ausstellungsleitung zugunsten der Einheitlichkeit. Es ist heute schwer eruierbar, welche Länder an der Pavillons-Ausstellung teilgenommen haben. Aus einem Protokoll des Arbeitsausschusses vom 11. Februar 1952 (Nachlass Otto Pfeiffer) geht hervor, dass die Tschechoslowakei, Spanien, Italien, Pakistan, Irak und ev. Jugoslawien eine Zusage zur Teilnahme gemacht haben. Deutschland habe abgesagt (war schlussendlich jedoch doch dabei), da die Einladung für sie zu spät eintraf und Griechenland und Japan machten mangelndes Geld als Grund für ihre Absage geltend. Auch Japan hat schliesslich teilgenommen, wie auf Photos ersichtlich ist.

Oesterreich pflegten die „gefällige Porträtphotographie“.<sup>148</sup> Selbst die Fotoformleute<sup>149</sup> aus Deutschland würden mit teilweise „geschmäckerischen Aufnahmen, in denen längst erledigte Formprobleme aufgeworfen werden“, auftreten. Eine Ausnahme bilde die Vatikanstadt, von der Leonhard von Matt „unübertreffliche Aufnahmen“ gemacht habe.

Im Bereich der Freilichtausstellung war auch eine Sonderschau der UNESCO zu sehen.<sup>150</sup>

Kunst- und Kongresshaus und Inseli waren durch eine Flanierstrasse (Abb.22a, Abb.22b), der so genannten Ausstellungsstrasse oder auch „Strasse der Touristik“<sup>151</sup> genannt, verbunden. Diese war als „aufgelockerte technische Schau“<sup>152</sup> konzipiert, mit Photographien von Schweizer Kurorten einerseits und einzelnen photographischen Artikeln aus der Photoindustrie andererseits.

#### 2.3.4. Phototurm und Aquarium

Die von weitem sichtbare Attraktion der Ausstellung war der ca. 40m hohe Phototurm.<sup>153</sup> In seiner Form erinnerte er an ein Kamerastativ (Abb.23a, Abb.23b). Gebaut aus Holz, stand er am Seeufer und beherbergte eine Aussichtsterrasse für 250 Personen und ein Restaurant mit 150 Fensterplätzen. Der Besucher gelangte mittels Lift in die Höhe. Von hier lockte eine weitreichende Aussicht auf Stadt, angrenzende Landschaft, Seebucht und Alpen im Hintergrund.

Eine weitere Attraktion war zweifelsohne das Aquarium, welches am Ende des südlichen Inseliparks am Pfingstsamstag in Betrieb genommen und dem Publikum zugänglich gemacht wurde (Abb.24a). Der 9m lange, 4m breite und 4m hohe Bau aus Beton und 33mm dicken Glasscheiben<sup>154</sup> fasste 120 Kubikmeter Hydrantenwasser<sup>155</sup>. Neben „malerischen Unterwasseraufbauten aus bunten Steinblöcken und bemalten Emmer Böllen“ und neben Wasserpflanzen tummelten sich „etliche Dutzende Seefische vom Egli bis zu den Hechten“ in diesem „Weekendhaus für Süsswasserfauna“<sup>156</sup>, wie es im *Luzerner Tagblatt* genannt wurde. Taucher begaben sich vor den Augen der Zuschauer ins Aquarium, um die Fische sozusagen „von der Hand ins Maul“<sup>157</sup> zu füttern und schwebten da gleichermassen wie die Fische „im magischen Grün des lichtdurchstrahlten Bassins.“ Taucher, mit Unterwasserkameras

<sup>148</sup> NZZ, 8. Juni 1952, Sonntagsbeilage.

<sup>149</sup> Fotoform hiess eine 1949 von Otto Steinert gegründete Photographen-Bewegung im Umfeld der ‚Subjektiven Photographie‘. Siehe dazu auch Kapitel 3.2.

<sup>150</sup> LNN, 6. Mai 1952.

<sup>151</sup> Luzerner Tagblatt, 16. Mai 1952.

<sup>152</sup> LNN, 17.8.1951 und Vaterland, 18.8.1951

<sup>153</sup> Der Phototurm von August Boyer war ursprünglich als 50m hoher Stahlturm geplant.

<sup>154</sup> Luzerner Tagblatt, 3. Juni 1952. Die LNN spricht von 8,5 x 4,5x4m Massen. LNN, 31. Mai 1952.

<sup>155</sup> Ursprünglich wollte man das Aquarium mit Seewasser füllen, musste nach einem Versuch dieses Ansinnen jedoch aufgeben, da sich das Wasser als zu grün und undurchsichtig erwies. (Luzerner Tagblatt, 3. Juni 1952).

<sup>156</sup> Ebd.

<sup>157</sup> LNN, 5. Juli 1952 und Vaterland, 10. Juli 1952.

ausgerüstet, führten dem Publikum das Photographieren von Unterwasserwelten vor. Gleichzeitig konnte man sich auch „mit Tauchgerät und eigenem Apparat ausgerüstet, für die Tiefseephotographie ausbilden lassen“.<sup>158</sup> Während der Wochen der Ausstellung führte die 1933 gegründete Schweizerische Lebensrettungs-Gesellschaft ausserdem jeden Abend dem Publikum eine Rettungsaktion im Photo-Grossaquarium vor: „Das durchsichtige Bassin gestattete dem Zuschauer, jede einzelne Bewegung der Lebensretter unter Wasser mühelos zu verfolgen.“<sup>159</sup> (Abb.24b)

Für heutige „Besucher“ dieser Ausstellung ist es schwierig, sich ein Bild von der Stimmung auf dem Ausstellungsgelände zu machen. Zeitgenössische Zeitungsartikel geben die Ausstellungsatmosphäre wieder. So schrieb die *LNN*: „Da und dort stauen sich die Leute, so vor dem magischen Hohlspiegel; denn ein bunter Blumenstrauss ist da in die Luft gezaubert. Umsonst jedoch greift die Hand danach, und ein Schritt zur Seite bringt ihn plötzlich zum Verschwinden“. In der thematischen Abteilung würden „mächtig grosse, prachtvolle Landschaftsaufnahmen“ den Betrachter fesseln. „Ergriffen“ bewundere man die Hochgebirgsbilder, Himmelsphotographien, „Aufnahmen der Erdoberfläche aus sehr grosser Höhe, die Erdwölbung deutlich zeigend“.<sup>160</sup>

Ein Besucher beschrieb die Photos der Nationenausstellung „als Fenster der Welt in Form der grosszügigen Bildwände“. Es gäbe nichts Schöneres, als vor diesen offenstehenden „Fenstern der Welt zu stehen, sich von der Abendkühle fächeln zu lassen und bei den verschiedenen Nationen zu Gast zu sein (und) die halbstündige Weltreise zu Fuss mit einem schwarzen Kaffee im Nestlé-Pavillon abzuschliessen.“<sup>161</sup> (Abb.25)

### 2.3.5. Begleitprogramm

Im Zusammenhang mit der Weltausstellung fanden verschiedene Rahmenprogramme und Begleitveranstaltungen statt. So hielten zahlreiche Verbände und Vereine der Photographie, der Optikbranche und des Photohandels in Luzern ihre Zusammenkünfte und Tagungen ab, wie z.B. der Schweizerische Verband für Photohandel und –gewerbe (SVPG)<sup>162</sup>, der Deutsche

---

<sup>158</sup> *LNN*, 6. Mai 1952. Unter Anleitung von Schwimm- und Photoexperten wurden im Aquarium Kurse für Unterwasser-Photographie „mit den modernsten Tauchgeräten, der Rebikoffschen Unterwasserkamera sowie dem Unterwasser-Elektronenblitz“ durchgeführt. Siehe: *Camera* Nr. 5, 1952.

<sup>159</sup> *Vaterland*, 8. August 1952.

<sup>160</sup> Diese Bilder wurden laut *Vaterland* mit V-2-Geschossen gemacht. *Vaterland*, 11.6.1952.

<sup>161</sup> *Vaterland* und *LNN*, 18. Juli 1952. Der Nestlé-Pavillon war ein kleiner Getränke-Pavillon auf dem Inselipark. Über diesen Pavillon ist nichts näher bekannt. Es muss davon ausgegangen werden, dass er von der Firma Nestlé für die Zeit der Ausstellung gestiftet wurde.

<sup>162</sup> Der Schweizerische Verband für Photohandel und –gewerbe tagte am 18. und 19. Mai in Luzern mit Festprogramm, Führungen und Generalversammlung. (*Luzerner Tagblatt*, 19. Mai 1952, *LNN*, 19. Mai 1952).

und der Schweizerische Verband der Filmgilden<sup>163</sup>, der Schweizerische Photographenverband<sup>164</sup> und der Schweizerische Amateur-Photographen-Verband (SAPV)<sup>165</sup>.

Auch der Film spielte in Luzern eine Rolle. Zum ersten Mal in der Schweiz konnte man in Luzern den sog. plastischen Film<sup>166</sup> im eigens für die Ausstellung gebauten Kino<sup>167</sup> sehen.

Während der ganzen Ausstellung wurden jeden Morgen im Stereokino „eine Anzahl Schmalfilme“<sup>168</sup> gratis vorgeführt. Erwähnt seien dabei z.B. ein Film des Museums of Modern Art New York über das plastische Schaffen von Alexander Calder oder der Film „Caprices en couleurs“ von Norman Mac Laeren. Am Nachmittag wurden jeweils verschiedene plastische Farben- und ein Schwarzweissfilm englischer Provenienz gezeigt.<sup>169</sup>

Ab Mitte Juni 1952 fanden im Stereokino vereinzelt Studioabende statt, an welchen avantgardistische Filme und Montagen aus früheren Stummfilmen vorgeführt wurden.<sup>170</sup>

Am Samstag, 28. Juni 1952 organisierte das Ausstellungskino ausserdem die „Journée de la Cinémathèque Suisse“. Auch hier wurde ein „erstklassiges Avantgarde-Programm“ geboten.<sup>171</sup>

<sup>163</sup> Anlässlich eines am 22. und 23. Mai 1952 erfolgten Besuchs von Delegierten des Deutschen Filmclubs fand ein Gedankenaustausch des Deutschen und des Schweizerischen Verbandes der Filmgilden über gemeinsame Bestrebungen und Ziele statt mit der Absicht der „Förderung übernationalen Denkens und Strebens auf dem kulturell und soziologisch sehr wichtigen Gebiet des Films“. (Luzerner Tagblatt, 24. Mai 1952).

<sup>164</sup> Vom 7. bis 9. Juni fand ein Kongress und die 66. Ordentliche Generalversammlung des Schweizerischen Photographenverbandes unter der Leitung seines Präsidenten, Gaston de Jongh, Lausanne, in Luzern statt. (Vaterland, 7. Juni 1952 und Luzerner Tagblatt, 10. Juni 1952).

<sup>165</sup> Die Sektion Luzern des SAPV führte am 14./15. Juni 1952 im Zusammenhang mit der Weltausstellung eine Tagung durch. Es nahmen 170 Personen aus 16 Sektionen daran teil. (Privatarchiv Fotoklub Luzern, Jahresbericht des Präsidenten, 1952, GV 28. Januar 1953, S. 4).

<sup>166</sup> Das Prinzip des plastischen Films beruht auf der Aufnahme mit einer Kamera mit zwei Objektiven, so dass vom aufgenommenen Gegenstand auf dem gleichen Filmstreifen zwei nicht völlig deckungsgleiche Bilder entstehen. Diese beiden Bilder werden durch zwei Polarisationsfilter auf die Leinwand projiziert und erscheinen dort verschwommen und „zweifach“. Mit einer Brille mit polarisierten Gläsern wird das „Doppelbild“ im Auge des Betrachters zu einem Bild ausfiltriert und erscheint da als Illusion von plastischer Körperhaftigkeit. (Siehe dazu Vaterland, 9.6.1952)

<sup>167</sup> Das Kino befand sich zwischen Kunsthausstrasse und Grünanlage. Seine Baumasse entsprachen 15 x 8,16m und einer Höhe von 3,25 bis 4m. Es hatte 154 Sitzplätze. Damit auch am Wochenende Filme vorgeführt werden konnten, bedurfte es einer Ausnahmegewilligung, welche gewährt wurde, im Falle von Pfingsten jedoch nur für Filme „ernsten Charakters“. (Stalu Akt 411/3499. Brief von August Boyer an das Militär- und Polizeidepartement des Kt. Luzern (undatiert) und Ausnahmegewilligung vom 14. Mai 1952).

<sup>168</sup> Vaterland, 9. Juni 1952.

<sup>169</sup> Ebd. Diese Filme wurden 1951 am Festival of Britain bereits gezeigt.

<sup>170</sup> So z.B. Eggelings „Symphonie Diagonale“, der „erste abstrakte (genauer absolute) Film der UFA“, aus dem Jahre 1921, verschiedene musikalisch-optische „Etüden“ von Fischinger in Schwarz-Weiss, wie auch eine „Komposition in Blau“, „sinnfällige Spiele mit geometrischen Figuren, die an die Malereien von Piet Mondrian und Wassily Kandinsky“ erinnerten. Des Weiteren wurden Montagen „früher Filmburlesken aus deutschen, amerikanischen und französischen Stummfilmen“ gezeigt, wie auch ein Film mit dem Titel „Als man anfing zu filmen“, der die technischen Anfänge und die Vervollkommnungen der Kinematographie vorführte, ergänzt mit Bildern aus früheren Wochenschauen. Surrealistische Filme wie „Triple Boogie“ von Walter, „Prélude de Point und „Rumstudie“, „Das Geheimnis des Abendlandes“ und „Britisch-Guayana“ setzten das Programm fort (Alle Angaben aus Vaterland 9.6.1952, 23.6.1952, 25.6.1952 und LNN 25.6.1952). Weitere an Studioabenden gezeigte Filme waren: Der abstrakte Film „Legato“ des Dänen Brendtsen, „Eine Nacht auf dem Kahlen Berge“ von Alexeieff, „La petite Lilie“ (1920) und „We live in two worlds“ (1936) von Cavalcanti, „Finis Terrae“ von Jean Eppstein, ein Stummfilm über das Leben und Sein bretonischer Fischer (Vaterland, 25. Juni 1952), der Dokumentarfilm „Zuidersee“ von Jorislvens und „Vampir“ (1931) von Theodor Dreyer (Vaterland, 7.7.1952).

<sup>171</sup> Vaterland, 25. Juni 1952. Gezeigt wurden „Lachen von Dunnemals“ (Montage aus stummen Filmen mit Asta Nielsen), „Petite Lilie“ von Cavalcanti, „La Charette fântoôme“ (1920) von Victor Sjöström, „5 minutes de Cinéma pur“ von Henri Chomette, „La Tour von René Clair, „Etoile de Mer“ von Man Ray, „Das Kabinett des Doktor Caligari“ (1919) von Robert Wiene. (Vaterland, 4.7.1952). Anlässlich einer Tagung des Verbands für Filmologie stand das Thema „Film und Jugend“ im

Ende Juni projizierte Ingenieur Gianni Andreoli<sup>172</sup> mit seinem „Epistar“-Projektor vom Turm aus Bilder und Aufschriften auf Gebäude und in die Wolken.

Während und im Rahmen der Weltausstellung wurden diverse Kurse ausgeschrieben, einstündige bis mehrtägige<sup>173</sup>, die sich an ein breites Publikum richteten. Photographen wie Joseph Laubacher, Otto Pfeifer, Hans Steiner, Hans Traber und andere boten Kurse zu Themen wie *Alpine Photographie*, *Hochgebirgsphotographie*, *Mikrophotographie*, *Makrophotographie*, zur *Sinar* und zur *Farbphotographie* an.<sup>174</sup>

Am 31. Juli 1952 hätte die Weltausstellung ihre Tore schliessen sollen, wurde jedoch bis zum 24. August 1952 verlängert. Gleichzeitig wurden einige Umstellungen innerhalb der Ausstellung vorgenommen. Die Räume im Bereich des Konzerthauses mussten für die Internationalen Musikfestwochen leergeräumt werden. Das Ausstellungsgut wurde in den Pavillon der Einführungsschau vor dem Kunsthause gezügelt, auf die Einführungsschau wurde in den letzten drei Wochen verzichtet. Grund für die Verlängerung lag einerseits im „Interesse der grossen und verdienstlichen Sache“<sup>175</sup>, wie sie ein *LNN*-Journalist beschrieb, andererseits und vor allem in der Hoffnung, dass eine Verlängerung den drohenden finanziellen Misserfolg der Ausstellung noch aufhalten könnte.<sup>176</sup>

### 3. Fokus Photographie

Das Plakat und das Signet der Ausstellung suggerierten als deren Hauptthema einen Blick auf die Welt mittels Photographie. Einen „Blick“ auf die Welt zu werfen, lag in der Mentalität der Zeit. Alle drei Lokalzeitungen in Luzern führten in den 50er Jahren Rubriken, die sich dem Vorgang des Sehens entlehnten. So hiess eine immer wiederkehrende Rubrik in der *LNN* „Blick in ....“. Gemeint war dabei u.a. der „Blick nach Osten“ oder der „Blick in die Zukunft“. Auch das *Vaterland* führte diese „Blicke“, z.B. als „Blick in die Welt“ oder als „Blick in den

---

Zentrum. Bei dieser Tagung stand die Frage nach den psychologischen Auswirkungen des Films auf Jugendliche im Vordergrund. Dabei wurden Fragen des Unterrichtsfilms und des Jugendschutzes behandelt. Die Tagung stand unter dem Patronat des Kantonalen Erziehungsdepartements, der Städtischen Schuldirektion und in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Lichtspieltheaterverband, dem Schweizerischen Schmalfilmkinoverband, dem Film-Klub und der Kulturfilmgemeinde Luzern. (*Vaterland*, 9.6.1952, *Luzerner Tagblatt*, 9.6.1952 und *LNN*, 23.5.1952).

<sup>172</sup> *LNN*, 21.6.1952 und *Camera* Nr. 3, 1952, S. 96.

<sup>173</sup> *Heim und Leben*, *Illustrierte Wochenzeitschrift*, Nr. 20, 17. Mai 1952, S. 2/3.

<sup>174</sup> Eine detaillierte Liste der angebotenen Kurse siehe Anhang 5. Die Kurse wurden ausgeschrieben in der *Camera*, Nr. 5, 1952. Durchgeführt wurden letztendlich acht Farbphotographiekurse, drei Sinar-kurse und ein Makrokurs für Tier- und Naturaufnahmen, *NZZ*, 27.8.1952.

<sup>175</sup> *LNN*, 29. Juli 1952.

<sup>176</sup> Siehe dazu Kapitel 6.

Aargau“; aber auch „Im Blickfeld der Jungen“ konnte eine Überschrift heissen.<sup>177</sup> Ging es aber bei der Weltausstellung in erster Linie nur darum, einen Blick auf die Welt zu werfen? In Bezug auf die Ausstellung der Nationen, in Bezug auf einzelne Bilder in der Themenausstellung, welche Mikro- und Makrowelten zeigten, beim sprichwörtlichen Blick vom Weltall auf die Erde, beim Blick ins Tierreich, auf die unterschiedlichen Landschaften dieser Erde, in die Gesichter der verschiedenen Menschen, aber auch in die Welt der Mode oder der Kunst etc. muss diese Frage mit ja beantwortet werden. Es war wohl auch dieser Blick, der die meisten Besucher angezogen und fasziniert hat. In der Absicht der Veranstalter und Sachbearbeiter lag aber primär ein anderer Blick: derjenige auf das Medium der Photographie. Die Ausstellung sollte einen Überblick über das Medium allgemein schaffen. Dabei ging es jedoch nicht um eine theoretische Auseinandersetzung, in der das Wesen der Photographie im Zentrum gestanden hätte. Die Frage in Luzern war nicht, was die Photographie *ist*, sondern was sie zeigt und vor allem was sie zeigen kann und soll. Das Hauptinteresse galt den Möglichkeiten, Funktionen und Aufgaben des Mediums Photographie. So interessiert in diesem Kapitel die Frage, welches Verständnis von Photographie bei der Ausrichtung der Weltausstellung wegleitend war. Im Folgenden wird nach einem Exkurs in die Photographie der 50er Jahre im Allgemeinen ein erneuter Blick in die Ausstellung und damit in die dort vorhandenen Konzepte geworfen. Eine Unterscheidung zwischen Amateur- und Berufsphotographie, die Theorie von Bourdieu, wonach es sich bei der Photographie um eine illegitime Kunst handelt und die zeitgenössische Absicht, das „gute“ Bild zu vermitteln und zu lehren, beleuchten das Verständnis des Mediums Photographie in der Mitte des letzten Jahrhunderts aus verschiedenen Blickwinkeln. Abschliessend wird der Blick auf Luzern geworfen mit der Frage, wieso ausgerechnet Luzern 1952 zu einer „Photostadt“ wurde.

### 3.1. Photographie in den 50er Jahren

Wirft man einen Blick zurück auf die Situation der Photographie Anfang der 50er Jahre in Europa und in der Schweiz<sup>178</sup>, so bietet sich ein recht unterschiedliches Bild, das sich auch in

---

<sup>177</sup> Diese Rubriken wurde in den Zeitungen *LNN* und *Vaterland* während der Ausstellungsdauer Mai, Juni, Juli und August 1952 beobachtet.

<sup>178</sup> Amerika spielte für die Entwicklung der Photographie in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg eine immer grössere Rolle. Einerseits erhielt sie einen Bedeutungs- und Aufmerksamkeitsschub z.B. durch die Errichtung des Eastman-Museums 1947 in Rochester, das einerseits die Entwicklung der Photographie vorstellte und andererseits über ein Forschungsinstitut der Geschichte und der Technik verfügte (*Camera* Nr. 3, 1950, S. 91). Bereits vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges war im Museum of Modern Art in New York eine Abteilung für Photographie durch Beaumont Newhall eingerichtet worden (Porter, Allan (Hg.): *Camera. Die 50er Jahre, Photographie und Text*, München 1982, S. 94). Die neuen Ideen der US-Photographie

den gesellschaftlichen Umwälzungen der 50er Jahre, als einer Art Zwischenzeit zwischen dem Zweiten Weltkrieg und den gesellschaftspolitischen Erschütterungen der 60er Jahre, spiegelt. Die 50er Jahre waren eine Zeit des Umbruchs und des Aufbruchs, geprägt von Wohlstandssteigerung, Konsum, Mobilität und Freizeit.

Mit dem Zweiten Weltkrieg lässt sich in der Entwicklung der Photographie eine Zäsur beobachten. Zuvor war ihre Entwicklung hauptsächlich durch zwei gegensätzliche Positionen geprägt: diejenige der *Kunstphotographen* und diejenige der *Dokumentaristen*. Die Kunstphotographen propagierten das „schöne Bild“ im piktoralistischen Stil<sup>179</sup> in Internationalen Salons. Diese Salons blieben dem Piktoralismus z.T. bis Anfangs der 50er Jahre verpflichtet.<sup>180</sup> Seit den 20er Jahren hatte sich im künstlerischen Ausdruck gleichzeitig um Laszlo Moholy-Nagy die Gegenbewegung des „Neuen Sehens“ entwickelt, die durch ungewohnte Perspektiven und technische Inszenierungen einen neuen Umgang mit dem Gegenstand erprobte. Parallel dazu hatte sich u.a. im Zusammenhang mit der Durchsetzung von Sozialreformen seit Ende des 19. Jh.<sup>181</sup> und mit der Entstehung der Pressephotographie und eines modernen Bildjournalismus aufgrund neuer Drucktechniken seit den 20er und 30er Jahren des 20. Jh. die Dokumentationsphotographie entwickelt.

Am Ende der 40er Jahre glaubte man noch an die Objektivität des fotografischen Bildes. So hiess es in der *Camera* 1948: „Einer der wesentlichsten Vorzüge der Photographie ist ihre Möglichkeit, die Realität mit einer Intensität wiederzugeben, wie es beispielsweise das beschreibende Wort höchst selten, wenn überhaupt, dazu imstande ist. Das liegt daran, dass die Photographie eine vom Gefühl und Temperament freie ‚Berichterstattung‘ ist – sie verfälscht, beschönigt und lügt nicht, es sei denn aus technischen Gründen“<sup>182</sup> Diese Objektivität des photographischen Bildes wurde erst zu Beginn der 50er Jahre immer häufiger in Frage gestellt, und viele Photographen suchten in ihrer Arbeit neue Wege zu gehen und eine eigene Sprache zu entwickeln.<sup>183</sup> So bildete sich in der zweiten Hälfte des 20. Jh. eine Vielfalt von Strömungen und Formen der Photographie heraus, die sich zum Teil an den Traditionslinien der Vorkriegszeit orientierten, diese weiterentwickelten oder aber auch neue Möglichkeiten des visuellen Ausdrucks suchten. Gegen den zeitgenössischen Abbild-

---

wurden durch amerikanische Magazine in der ganzen Welt verbreitet und fanden da Anklang und Nachahmung. Darauf wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen.

<sup>179</sup> Die Piktoralisten bearbeiteten ihre Abzüge und Negative mit chemischen Mitteln, um die Photographien stilistisch den malerischen Vorbildern anzugleichen und wählten auch den Malereien entsprechende Motive, wie Landschaft, Porträt und Akte.

<sup>180</sup> Otto Toussaint in: *Camera* Nr. 3, 1959.

<sup>181</sup> Als Instrument der Dokumentation entwickelte sich die Photographie v.a. in den USA im Zusammenhang mit dem Schicksal der Emigranten Ende 19. Jh. und dem FSA („Farm Security Administration“-)Projekt der amerikanischen Regierung während der Depression Ende der 30er Jahre.

<sup>182</sup> *Camera* Nr. 6, 1948, S. 174.

<sup>183</sup> Pfrunder, Peter: Yvan Dalain. In: Pfrunder, Peter und Martin Gasser (Hg.): *Fokus 50er Jahre*. Yvan Dalain, Rob Gnant und „Die Woche“, Zürich 2003, S. 50.

Realismus entwickelte sich parallel eine immer mehr subjektiv inspirierte Photographie, wie das Beispiel von Otto Steinert, Lehrer für Photographie an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken, zeigt, der zu Beginn der 50er Jahre eine „subjektive fotografie“<sup>184</sup> propagierte. Diese übernahm die Tradition des „Neuen Sehens“ aus den 20er Jahren und setzte sie fort. An die Stelle der ‚neutralen Sehschule‘ trat eine subjektive photographische Ausdrucksform, geprägt von der persönlichen Handschrift des Photographen. Durch die Entwicklung einer eigenen Bildsprache grenzten sich die Photographen in der Folge von den anonymen Fernseh Bildern ab. Erst gegen Ende der 50er Jahre machte sich allmählich die Erkenntnis breit, dass Photographien immer Abstraktionen der Realität sind und dass nie „objektive Bilder im strengsten Sinne durch die Photographie“<sup>185</sup> gewonnen werden können.

Auch in der Reportagephotographie, die bereits seit den 30er und 40er Jahren eine immer wichtigere Rolle zu spielen begann, trat eine Veränderung ein. Einerseits erfolgte der Blick auf die ganze Welt, gespiegelt in der neuen Life-Photographie der Photoreporter, welche Bilder „von den Verwüstungen des Krieges, wie auch vom Wiederaufbau nach Hause brachten.“<sup>186</sup> Sie taten dies nicht mehr in einem beschaulichen Stil in Form von Einzelbildern wie noch vor und während des Zweiten Weltkrieges, sondern in Bildserien, so genannten Photoreportagen. Die Zeit, in welcher „Düsenflugzeuge und Reisezeitverkürzungen (...) die Welt kleiner werden“<sup>187</sup> liessen, „hat eine neue Generation fliegender Photographen“ hervorgebracht, welche zu selbständigen Gestaltern ihrer Bildberichte wurden und deren Bilder die Seiten von Zeitungen und Zeitschriften füllten. Vor der Verbreitung des Fernsehens Ende der 50er Jahre übernahmen damit die Photographien die Aufgabe, das Publikum schnell zu informieren. Peter Pfrunder nennt dies „Fern-Sehen vor dem Fernsehen“.<sup>188</sup> Dabei entwickelten auch diese Photographen einen eigenen Stil, in dem der subjektive Gestaltungswille im Sinne einer Autorenphotographie wichtig wurde. 1947 gründeten Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger und David „Chim“ Seymour in Paris die Photographenagentur MAGNUM, die ihre Interessen als Photographen vertrat, ihnen dadurch Unabhängigkeit verschaffte und sie die Rechte an ihren Bildern selbst verwalten liess.<sup>189</sup> Erklärtes Ziel der Gruppe war, „einerseits die Unabhängigkeit des Fotografen zu stärken,

---

<sup>184</sup> Eine erste gleichnamige Ausstellung fand 1951 in Saarbrücken statt, spätere folgten 1954/55 und die letzte 1958.

<sup>185</sup> J.A. Schmoll gen. Eisenwerth in Camera Nr. 3, 1959, S. 20, 35,36.

<sup>186</sup> Perret, René: Fortsetzung mit neuen Vorzeichen. Bemerkungen zur Fotografie der fünfziger Jahre. In: Unsere Kunstdenkmäler 3/1992, S.365.

<sup>187</sup> Porter, S. 23.

<sup>188</sup> Pfrunder in: Pfrunder/Gasser, S. 7.

<sup>189</sup> <http://agency.magnumphotos.com/about/history> [12.11.2010]. Werner Bischof trat der Vereinigung 1949 auf Einladung bei.

andererseits mit hoher fotografischer Qualität und psychologischer Dichte Einblick in die Probleme der Zeit und die Schicksale des Menschen zu geben.“<sup>190</sup>

Auch in der Schweiz war zu Beginn der 50er Jahre ein Wandel spürbar. An der Kunstgewerbeschule Zürich hatte Hans Finsler bereits Anfang der 30er Jahre eine Fotofachklasse aufgebaut, in der er eine strenge, sachbezogene, dem „Neuen Sehen“ verpflichtete Inszenierung von Gegenständen propagierte. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wirkte er in diesem Sinne prägend. Werner Schmalenbach<sup>191</sup>, der später in Luzern an der *Weltausstellung der Photographie* die Abteilung *Photographie und Theater* aufbaute, kuratierte 1949 die Ausstellung „Photographie in der Schweiz – heute“.<sup>192</sup> Mehr oder weniger gleichzeitig erschien die Sondernummer von *Publicités et Arts Graphiques* unter dem Titel „Photo 49“<sup>193</sup> mit einem Vorwort von Georg Schmidt, dem Direktor des Kunstmuseums Basel. Sowohl Schmidt wie Schmalenbach kritisierten die von Finsler vermittelten und von den Schweizer Photographen weiter geführten experimentellen gestalterischen Mittel der „neuen fotografie“, welche die formale Beschaffenheit der Dinge<sup>194</sup> in den Vordergrund rückten, was nach ihrer Meinung in einer Effekthascherei und im Formalismus endete. Nur wenige Jahre später, 1952, besuchte Edward Steichen, der Direktor der Photoabteilung im Museum of Modern Art New York in Begleitung von Robert Frank in Zürich die Photoklasse der Kunstgewerbeschule bei Hans Finsler. Steichen war in Europa auf der Suche nach Photographien für seine Ausstellung *The Family of Man*, von der im 4. Kapitel noch die Rede sein wird.<sup>195</sup> Nachdem Hans Finsler die phototechnisch perfekt inszenierten Arbeiten seiner Studenten präsentiert hatte, rief Steichen aus, er brauche Menschen, keine Gegenstände.<sup>196</sup> Damit trat ein Umdenken nicht nur bei den Studenten von Finsler, sondern auch bei Finsler selbst ein und viele Photographen lösten sich in den 50er Jahren von seiner Lehre. Sie verstanden sich „als Photoreporter und zum Teil auch als künstlerisch tätige Autoren, die ihre Aufnahmen als eigenständige Bilder zu positionieren versuchten.“<sup>197</sup> Bereits 1951 gründeten

---

<sup>190</sup> Perret, S. 367.

<sup>191</sup> Schmalenbach war Adjunkt der Kunstgewerbeschule Basel.

<sup>192</sup> *Photographie in der Schweiz – heute*. Ausstellungskatalog, Gewerbemuseum Basel, Basel 1949.

<sup>193</sup> *Publicités et Arts Graphiques*. Werbung und Graphische Kunst. Sondernummer, Photo 49, Genf 1949.

<sup>194</sup> Werner Schmalenbach in: *Camera*, Nr. 5, 1949, S. 130. Das Mai-Heft war der Photoausstellung im Basler Gewerbemuseum gewidmet.

<sup>195</sup> Siehe dazu Kapitel 4.4.1.

<sup>196</sup> Von Walter Binder im Interview vom 28. Oktober 2010 geschilderte Episode. Siehe dazu auch: Sütterlin, Georg: Hans Finsler und seine Schule. In: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): *Photographie in der Schweiz. Von 1840 bis heute*, Bern 1992, S.156.

<sup>197</sup> Huber Nievergelt, Verena: Zwischen sachlicher Dokumentation und Kunst. Hugo P. Herdeg und die Schweizer Fotografie der Jahre um 1940, NZZ Online, 19. Januar 2008, in: [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/zwischen\\_sachlicher\\_dokumentation\\_und\\_kunst\\_1.653805.html?printview=true](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/zwischen_sachlicher_dokumentation_und_kunst_1.653805.html?printview=true) [8.6.2010].

fünf Photographen, Werner Bischof, Jakob Tuggener, Gotthard Schuh<sup>198</sup>, Paul Senn und Walter Läubli (der damalige redaktionelle Leiter der *Camera*) das „Kollegium Schweizerischer Photographen“ in Zürich.<sup>199</sup> Das Kollegium verpflichtete sich dem Anspruch einer subjektiven Autorenfotografie, die sich „wieder vermehrt auf unscheinbare Momente des alltäglichen Lebens konzentrierte.“<sup>200</sup>

Die Entwicklung der Photographie im Allgemeinen war nach dem Zweiten Weltkrieg durch einen Pluralismus der Auffassungen gekennzeichnet. Nach Willy Rotzler stand um 1950 die Sachphotographie, trotz aufkommender Kritik an ihrer technischen Ausrichtung, „als autonome Bildsprache neben einer neuen, subjektiv geprägten Reportagephotographie.“<sup>201</sup> Auch die Photohistorikerin Verena Huber Nievergelt macht in den frühen 50er Jahren ein unterschiedliches Verständnis in Bezug auf das Medium Photographie fest.<sup>202</sup> Photographie konnte in einem kunstnahen Kontext als sachliche Dokumentation oder als Bildjournalismus verstanden werden. René Perret unterscheidet drei Hauptströmungen der Photographie der 50er Jahre: die Subjektive Photographie, die Life-Photographie und die Farb- und Werbephotographie, welche, so Perret, „vielleicht die innovativste Bildsprache“<sup>203</sup> entwickelte. Als Motor für diese Strömungen sieht er das Wirtschaftswachstum, die Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft und die Verbesserung von Technik und Materialien. In der Tat kamen in den 50er Jahren im Zusammenhang mit der Photographie technische Neuheiten auf den Markt. Seit dem Zweiten Weltkrieg wurden laufend neue Filmmaterialien entwickelt. Bereits seit 1935 war der ‚Kodachrome‘-Film im Handel. Weitere wichtige Errungenschaften waren die Einführung des Elektronenblitzes, der auf der Weltausstellung 1952 eindrücklich vorgeführt wurde, und die allmähliche Verbesserung der Farbfilme. So nennt Perret die 50er Jahre „initiative und kreative, auch schnelle Jahre der Photographie mit einem grossen Ausstoss an Bildern und Publikationen,“<sup>204</sup> welche es zu ordnen galt. Dies war in Luzern ein wegleitender Gedanke.

---

<sup>198</sup> Gotthard Schuh seinerseits war 1952 an der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern verantwortlicher Bearbeiter für das Sachgebiet *Reportagephotographie*.

<sup>199</sup> Nach dem Tod von Paul Senn 1953 und Werner Bischof 1954 stiessen Robert Frank, René Groebli, Kurt Blum und Christian Staub zum Kollegium.

<sup>200</sup> Gasser, Martin: Fotografie als Ausdruck. In: Pfrunder, Peter: Gotthard Schuh. Eine Art Verliebtheit, Fotostiftung Schweiz, Göttingen 2009, S. 247.

<sup>201</sup> Rotzler, Willy: Wege in die Moderne – sachlich und experimentell, in: Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Bern 1992, S. 156.

<sup>202</sup> Huber Nievergelt. NZZ online, 19.1.2008.

<sup>203</sup> Perret (1992), S. 371.

<sup>204</sup> Perret (1992), S. 376.

### 3.2. Das Medium Photographie an der Weltausstellung

Ein erneuter Blick in die Ausstellung in Luzern zeigt ein Nebeneinander von verschiedenen Konzepten in Bezug auf das, was Photographie kann, wofür sie steht und welche Aufgaben und Funktionen sie aus Sicht der Veranstalter und Sachbearbeiter hat. Hintergrund bildete dafür das Massenphänomen Photographie, das es gut 120 Jahre nach ihrer Erfindung zu ordnen und zu klassifizieren galt.<sup>205</sup> Am Anfang der Ausstellung stand ein Blick auf die Photographie als *technische Errungenschaft*, durch welche dank Anwendung optischer Gesetze und chemischer Prozesse ein vermeintlich oder vordergründig objektives Abbild der gesehenen Wirklichkeit und dessen Fixierung erst möglich wurde. Die Vorstellung der Photographie als erfolgreiche Technikgeschichte fand ihren Abschluss im letzten Teil der thematischen Ausstellung, wo die Farbphotographie als vorläufig letztes Glied und Höhepunkt in der Geschichte der Perfektion der Abbildungstechniken vorgestellt wurde. Hermann Bauer, Pressechef der Ausstellung, schrieb im *Vaterland*, indem er die „Schöpfung Gottes“ mit der Nachbildung des Malers und mit der vollendeten Wiedergabe durch die Farbphotographie dank modernster Technik verglich: „Nicht als Konkurrenz stehen sie nebeneinander, sondern um darzutun, wie sie zusammengehören. Hier fügt sich die Photographie in den weiten Kreis der dokumentarischen und künstlerisch wertvollen Wiedergabe.“<sup>206</sup> Willy Rotzler bezeichnete denn auch die Weltausstellung in Luzern als „Abschiedsvorstellung der Schwarz-weiß-Photographie“.<sup>207</sup>

Photographie wurde auch als *künstlerische Gattung* vorgestellt, einerseits in der Abteilung *Kunst und Photographie* im direkten Vergleich mit Werken der Kunst, indem auf ähnliche künstlerische Stilmittel hingewiesen wurde, z.B. in der Gegenüberstellung von Monet's Impressionismus und der Unschärfe einer Photographie von René Groebli. Oder bei der *Experimentellen Photographie*, wo über technische Experimente entstandene neuartige Bildwelten vorgestellt wurden. Auch die Abteilung *Porträtphotographie* präsentierte Porträts, die sich als über das reine Abbild hinaus gehenden künstlerischen Ausdruck verstanden.<sup>208</sup> Richard P. Lohse formulierte den Anspruch der Photographie, Kunst zu sein, da sie neben der Möglichkeit, die Wirklichkeit realistisch wiederzugeben, auch ihre technischen Mittel zur autonomen Form erheben und damit Abstraktion erreichen könne, was eine Übernahme von

---

<sup>205</sup> Es muss dabei darauf hingewiesen werden, dass es sich in Luzern um eine äusserliche Klassifizierung handelte und diese nicht in Bezug zum Wesen der Photographie erfolgte. Laut Roland Barthes wäre eine derartige Klassifizierung ohnehin nicht möglich. Barthes unterscheidet drei Klassen von Photographien: eine rein empirische (unterschieden in Berufs- und Amateurphotographie), eine rhetorische (vermittelt durch Genres wie Landschaften, Gegenständen, Porträts, Akte, etc.) und eine ästhetische Klasse (hier unterscheidet er die realistische von der Kunstphotographie). In Luzern wurden alle diese Klassen gleichwertig nebeneinander präsentiert. Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 11f.

<sup>206</sup> Vaterland, 18.6.1952.

<sup>207</sup> Rotzler, S. 164.

<sup>208</sup> Siehe dazu François Stahly, Kapitel 2.3.2.

Themen der Malerei bedeute.<sup>209</sup> So ist denn auch der Übergang zu einer weiteren Auffassung von Photographie fließend, zur Vorstellung der Photographie als Gestaltungs- und Ausdrucksmittel, wobei nicht immer der Anspruch, Kunst zu sein, mitgemeint werden musste. In den Abteilungen *Architektur, Theater/Ballet/Zirkus, Landschaft* und vor allem auch im Bereich *Mode und Werbung* - letztere enthalten in der Abteilung *Sachwiedergabe* - wurde die Photographie vorgestellt als Medium, das mittels Technik den Gegenstand ins beste Licht zu rücken vermag und damit eine maximale Bildwirkung erzielen kann. Dadurch konnte z.B. im Zusammenhang mit Landschafts-, Architektur- und Bühnendarstellung ein gesteigerter Ausdruck des Dargestellten oder im Zusammenhang mit Mode und Werbung eine beabsichtigte Propagandawirkung erreicht werden. Hans Neuburg wies der Photographie deswegen eine ästhetische, wissenschaftliche und psychologische Aufgabe zu, da sie „in ihren verschiedensten Formen eines der stärksten massen- und individuenbewegenden Mittel kommunikativer Art“ sei.<sup>210</sup> Die Photographie als Mittel der Dokumentation erhielt in Luzern ebenso einen prominenten Auftritt. In der *Porträtabteilung* wurden Menschen aus aller Welt gezeigt. Die Abteilung *Menschliche Arbeit* dokumentierte die Mühsal der täglichen Arbeit, im Bereich *Sport* wurden Höchstleistungen dokumentiert, ebenso stellten die Photographien der verschiedenen Himalaya-Expeditionen Dokumente von ausserordentlichen Leistungen dar. Die Abteilung der *Reportagephotographie* bildete diesbezüglich einen Höhepunkt, indem sie Reportagen zeigten, wie jene von Werner Bischof, die den Hunger in Indien dokumentierten.<sup>211</sup> Auch im Bereich der *Wissenschaft* wurde die Photographie als Dokumentaristin vorgestellt, indem sie Vorgänge, die dem menschlichen Auge sonst verborgen blieben, mittels Photographien vorführte und nachvollziehbar machte. So wurde sie von Zeitgenossen beschrieben als „Berichterstatterin unseres Seins, unseres Werdens und Vergehens“<sup>212</sup>, welche „die Fülle des „Daseins“ erfasst und gleichzeitig „an den Rand der Existenz vorzudringen“ vermag, indem sie durch die Mikrophotographie das dem menschlichen Auge Unsichtbare sichtbar mache.“<sup>213</sup> Im Zusammenhang von *Wissenschaft und Technik* wurde die Photographie jedoch in erster Linie als Hilfsmittel vorgestellt, als Dienerin der wissenschaftlichen Forschung, die erst durch die photographische Sichtbarmachung neue Erkenntnisse ermöglichte. So wurde sie in der *LNN* als „ein unentbehrliches Hilfsmittel des menschlichen Planens und Wirkens“ beschrieben, sie sei „eine der höchstentwickelten Techniken“ und damit oft „Schrittmacherin des wissenschaftlichen und praktischen

---

<sup>209</sup> Lohse, Richard P.: Neue Ausstellungsgestaltung. Nouvelles conceptions de l'exposition. New Design in Exhibitions. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform, Zürich 1953, S. 215.

<sup>210</sup> Camera Nr. 6, 1951, S. 224.

<sup>211</sup> Diese Reportage wurde in der *Woche* vom 11. Juni 1951 und eine Woche später in der Zeitschrift *LIFE* publiziert.

<sup>212</sup> Prof. Dr. Erich Stenger in der Camera Nr. 9, 1952, S. 341.

<sup>213</sup> Wochenzeitung der LNN, 10.5.1952.

Fortschritts.<sup>214</sup> In dieser Funktion wurde sie z.B. im Zusammenhang von Verbrechensbekämpfung auch als *Beweisführerin* vorgestellt.

Insgesamt stellte die Ausstellung in Luzern die Photographie als vielfältiges Medium vor, das in den verschiedensten Bereichen unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen hat und verschiedene Möglichkeiten des Ausdrucks zur Verfügung stellt. In Bezug auf die verschiedenen Auffassungen, Ansprüche und Funktionszuweisungen der Photographie vollführte die Ausstellung in Luzern den Hochseilakt, diese alle unter einem Dach zu vereinen. Die Gliederung in die verschiedenen Abteilungen half, das Problem formal zu lösen.

### 3.3. Amateur- versus Berufsphotographie

Die thematische Ausstellung machte eine klare Trennung<sup>215</sup> zwischen Amateur- und Berufsphotographie, d.h. das Schaffen der Amateure wurde separat neben allen anderen Bereichen gezeigt, so als ob es sich nicht in das System der thematischen Abteilungen einordnen liesse. Vielmehr wurden bekannte Photographen, die als Autodidakten begonnen hatten und den Sprung in die anderen Abteilungen schafften, den Amateuren als rühmenswerte Beispiele vorgestellt. Was trennte die Amateure von den Berufsphotographen? Die Ausbildung zum Berufsphotographen erfolgte in den 50er Jahren in der Schweiz u.a. an der Photoschule in Vevey<sup>216</sup>, an der Photofachklasse der Kunstgewerbeschule in Zürich<sup>217</sup> oder verbunden mit einer Berufslehre an Gewerbeschulen<sup>218</sup>.

Im Gegensatz dazu erlernte der Amateurphotograph sein Handwerk als Autodidakt und besorgte v.a. in früheren Zeiten neben der Aufnahme das Entwickeln, das Kopieren und das Vergrössern der Photographie selbst im eigenen Klein-Labor.<sup>219</sup> Nach Rudolph Zelger<sup>220</sup> entwickelten sich die zwei Kategorien von Photographen erst im Laufe der Zeit. Er unterschied die Berufsphotographen, die an den Auftrag eines Kunden und deren Geschmack gebunden seien von den Amateuren, die ihren Vorlieben nachgehen und zahlenmässig die Berufsphotographen um vieles übersteigen würden. Das Zeitalter der Amateurphotographie

---

<sup>214</sup> LNN, 15.5.1952.

<sup>215</sup> Diese Trennung wurde auch in früheren Photoausstellungen bereits gemacht. Siehe dazu Kapitel 4.4.1.

<sup>216</sup> Hermann König, Mitglied des Organisationskomitees und ausserdem Jurymitglied der Weltausstellung, war Hauptlehrer an der Photoschule Vevey.

<sup>217</sup> Hans Finsler, Lehrer der Photofachklasse in Zürich war Jurymitglied der Weltausstellung.

<sup>218</sup> An der Gewerbeschule in Luzern war Hans König (Bruder von Hermann König) Fachlehrer für Photographie. An der Weltausstellung war er Mitglied des Organisationskomitees und des Arbeitsausschusses.

<sup>219</sup> Siehe dazu: Wochenzeitung der Luzerner Neuesten Nachrichten, 14. Juni 1952.

<sup>220</sup> Zelger, Rudolf: Die Kunst des Photographierens. Langjährige Erfahrungen eines Amateurs, in: Wochenzeitung der Luzerner Neuesten Nachrichten, 14. Juni 1952. Der Augenarzt Dr. Rudolph Zelger war Präsident des Amateurphotoklubs Luzern und selbst engagierter Amateurphotograph.

erlebte bereits seit der Erfindung der Kodak-Kamera, einem „handlichen Kistchen“<sup>221</sup>, das der Amerikaner Georg Eastman 1888 auf den Markt brachte, einen bedeutenden Aufschwung. Durch diese Kamera bekam jedermann Zugang zur Photographie. Die Bilder mussten nicht mehr selbst verarbeitet werden. Zu Beginn der 50er Jahre war die Amateurphotographie weit verbreitet. Zelger sprach von schätzungsweise 30 Millionen Amateurphotographen in den Vereinigten Staaten. Allein im internationalen Dachverband der Photographen FIAP<sup>222</sup>, welcher 1950 gegründet wurde, waren zu dieser Zeit laut Zelger 200'000 Photographen in 26 Ländern zusammengeschlossen.<sup>223</sup>

Die Photoamateure organisierten sich auch lokal und national. In der Umgebung von Luzern existierte seit 1907 ein „Amateur-Photo-Club Emmen“, gegründet mit acht Mitgliedern. Dieser bildete den Grundstein für den späteren „Amateur-Photographenklub Luzern“<sup>224</sup>. Der Zweck des neu gegründeten Clubs wurde in Statuten umschrieben mit der Unterstützung und Pflege der Photokunst, wie auch der Unterstützung unbemittelter Amateure, sofern Clubmitglieder.<sup>225</sup> 1916 zählte der Club, welcher sich vorwiegend aus Beamten, Angestellten, Handwerkern und Arbeitern zusammensetzte, 39 Mitglieder.<sup>226</sup> In den 30er Jahren kam es als Folge der Arbeitslosigkeit durch die Wirtschaftskrise zu vielen Austritten. In den 50er Jahren nahm die Mitgliederzahl wieder zu. 1952 waren es 146 Mitglieder.<sup>227</sup> Aus dem Jahresbericht des Präsidenten geht hervor, dass Luzern mit seinen 146 Mitgliedern die grösste Sektion des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes (SAPV)<sup>228</sup> stellte.

Es ist schwierig, sich heute ein Bild zu machen, in welchem quantitativen Verhältnis die Amateurphotographen zu den Berufsphotographen zum Beispiel in Luzern zu jener Zeit

---

<sup>221</sup> Meyer, Peter A.: Bilder der Vergangenheit. Vor 150 Jahren liess sich in Luzern der erste Fotograf nieder, in: Luzerner Hauskalender, Meyer-Brattig 1993, S. 98.

<sup>222</sup> Die FIAP wurde 1950 anlässlich des ersten FIAP-Kongresses in Bern im Beisein von zehn Vertreterländern durch den Belgier Dr. Van de Wijer gegründet. Die ersten vorbereitenden Kontakte zur FIAP-Gründung fanden auf Initiative von Dr. Van de Wijer bereits seit 1946 statt, welche durch die Einrichtung eines Sekretariats unter Ernest Boesiger in Bern 1947 konkrete Züge bekam. Bei der Gründung bestand die FIAP bereits aus 17 Vertreterländern: Österreich, Belgien, Brasilien, Kuba, Dänemark, Spanien, Finnland, Frankreich, Ungarn, Irland, Italien, Luxemburg, Holland, Portugal, Schweden, Schweiz und Jugoslawien. (Siehe dazu: <http://www.fiap.net/historique.php>). Der Kongress fand vom 17. bis 19. Juni 1950 in Bern statt. Ziel des Zusammenschlusses waren die Förderung und Erleichterung der internationalen Beziehungen, ein Informations- und Beratungsdienst, ein internationaler Bilderaustausch, die Regulierung des Ausstellungswesens, die Beteiligung an Ausstellungen und die Durchführung eigener Ausstellungen. (Camera Nr. 5, 1950, S.173). Die Organisation garantierte laut LNN über sogenannte Biennalen einen gesunden Wettbewerb und eine „qualitative Leistungssteigerung“. (LNN, 1. Juli 1952). Die erste Photo-Biennale der FIAP fand vom 17. Juni bis 16. Juli 1950 im kantonalen Gewerbemuseum in Bern statt. (Camera Nr. 5, 1950, S. 173). In der Schau der FIAP an der Weltausstellung in Luzern waren neun Länder vertreten.

<sup>223</sup> Zelger in: LNN, 14. Juni 1952 und LNN, 1. Juli 1952.

<sup>224</sup> <http://www.fotoklubluzern.ch/chronik.html> [11. 6.2010].

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Protokoll der Generalversammlung vom 28. Januar 1953. Jahresbericht des Präsidenten (Archiv Fotoklub Luzern). Aus Protokollen wird ersichtlich, dass der Klub immer wieder Anfängerkurse zur Verbreitung der Photographie organisierte und gleichzeitig ein reger Austausch zwischen den verschiedenen Amateur-Klubs bestand.

<sup>228</sup> Der *Photo-Amateur* vom Februar 1952 berichtete von über 100 Neumitgliedern im SAPV und von einem Bestand von 34 Sektionen. In einem Klubprotokoll des Luzerner Amateur-Photographen-Klubs wurde bemängelt, dass der FIAP und der SAPV im Katalog zur Weltausstellung nicht gewürdigt wurden. (Protokoll der Klubversammlung vom 11. Juni 1952, Archiv Fotoklub Luzern).

standen. Den 146 im Klub eingeschriebenen Amateurphotographen standen 30 im Adressbuch von 1951/52 in der Stadt Luzern registrierten Personen gegenüber, die ihre Dienste in „photographischen Ateliers“ anboten. Reportagephotographen und freischaffende Photographen waren im Adressbuch nicht auszumachen.<sup>229</sup>

Für die Amateure wie auch für die Berufsphotographen wichtiges Organ war die Photozeitschrift *Camera*, die seit 1922 in Luzern herausgegeben wurde. Für Walter Binder war sie „nicht nur für den sich beruflich mit Photographie Beschäftigenden eine absolut notwendige Fachpublikation, (sondern) auch für den ganz allgemein an der Photokultur Interessierten eine beliebte, weitverbreitete – über lange Jahre hinweg in der Schweiz auch einzige – ausschliesslich der Photographie gewidmete Zeitschrift“.<sup>230</sup> Schon in der ersten Ausgabe, im Geleitwort von Verlag und Redaktion, wurden die Ziele der Zeitschrift umschrieben: Neben Informationen über Neuheiten aus der Photowelt sollte sie „der künstlerischen Photographie dienen“ und den Lesern einen „vollkommenen Überblick über den Stand der bildmässigen Photographie“<sup>231</sup> geben. Durch die in den 20er Jahren noch fehlenden Berufsschulen für Photographen kam die Zeitschrift dem Bedürfnis der Photographen nach, sich beruflich auszutauschen und sich über neue Entwicklungen auf dem Laufenden zu halten. Dass die *Camera* nicht in Berlin, Wien, Paris oder London, sondern ausgerechnet im „eher abgelegenen Luzern“ gegründet wurde, sieht Niklaus Flüeler<sup>232</sup> als Verdienst von Josef Charles Bucher und Adolf Herz. Josef Charles Bucher, selbst ein leidenschaftlicher Amateurphotograph, hat, nachdem er 1899 die Druckerei von seinem Vater übernommen hatte, diese ausgebaut und sich in photo- und reproduktionstechnischen Fragen immer am Neuesten orientiert.<sup>233</sup> So machte sich der Verlag im Folgenden einen Namen als Verleger von Photobüchern. Adolf Herz<sup>234</sup> kam 1920 aus Wien in die Schweiz und prägte die Zeitschrift als mitbegründender Chefredaktor in den ersten 13 Jahren entscheidend mit.<sup>235</sup> Mit der Januar-Ausgabe von 1948 übernahm Walter Läubli, Maler, Graphiker und Photograph aus

<sup>229</sup> Das Stadt Luzerner Adressbuch von 1951/52 zählt unter „Photographische Apparate und Artikel“ 19 Einträge und unter „Photographische Ateliers“ 30 Einträge, wobei 7 Einträge unter beiden Rubriken vorkommen. Insgesamt kann man also von 42 Personen oder Geschäften ausgehen, die um 1952 ihr Geld mit Photographie verdienten.

<sup>230</sup> Binder, Walter: Einleitung, in: Die Photozeitschrift *Camera* 1922 – 1981, Schweizerische Stiftung für die Photographie, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1992, S. 4.

<sup>231</sup> *Camera* Nr. 1, Juli, 1922, S. 1.

<sup>232</sup> Flüeler, Niklaus: Zur Geschichte einer Zeitschrift, in: Die Photozeitschrift *Camera* 1922-1981, Schweizerische Stiftung für Photographie, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Zürich 1992, S. 9.

<sup>233</sup> 1925 wurde bei C.J. Bucher der Tiefdruck eingeführt. (Ebd.)

<sup>234</sup> Niklaus Flüeler erwähnt dessen österreichische und ungarische Nationalität. In Luzern hätte es Gerüchte gegeben, dass Herz als Ingenieur an der Entwicklung der Zündkerze beteiligt gewesen sei. Mehr ist nicht über ihn und seine Vergangenheit zu erfahren, auch nicht, was ihn nach Luzern führte.

<sup>235</sup> Die *Camera* propagierte unter Herz in erster Linie eine dem Pictorialismus verpflichtete Photographie, obwohl sich parallel dazu in Deutschland die ‚Neue Sachlichkeit‘ entwickelte und verbreitete.

Zürich, die Redaktion.<sup>236</sup> Hans Neuburg, der den Katalog der Photoweltausstellung gestaltete, wurde sein Nachfolger.

### 3.3.1. Eine „illegitime Kunst“

Hinter der Unterscheidung von Amateur- und Berufsphotographie steckt auch die Debatte um den Stellenwert der Photographie und um ihre Anerkennung als legitimes Medium der Kunst um die Mitte des letzten Jahrhunderts. Sowohl Berufsphotographen wie auch – in erster Linie in einem Verein organisierte – Amateure kämpfen für eine Anerkennung des Mediums. Die Weltausstellung fand „in den Räumen, die sonst höherer Kunst gewidmet sind“<sup>237</sup> statt – so schrieb Hans Neuburg in der *Camera*. Damit stellte er den Anspruch der Photographie als Kunst zu gelten indirekt in Frage. Andererseits haben sich die Photoamateure über das Gerücht aufgehalten, dass an der Weltausstellung die Abteilung der Amateure offenbar statt im Kunstmuseum im Gewerbemuseum untergebracht würde.<sup>238</sup> Es bestanden hier offensichtlich unterschiedliche Vorstellungen bezüglich ihrer Einordnung.

Beim Soziologen Pierre Bourdieu wird die ambivalente Stellung des Mediums in Bezug auf seine Anerkennung deutlich. Er hat zu Beginn der 60er Jahre dazu wertvolle Impulse geliefert, indem er innerhalb der kulturellen Ausdruckssysteme eine Hierarchie festmachte und die Photographie als „illegitime“ Kunst bezeichnete.<sup>239</sup> Die Photographie ist eine Tätigkeit, zu der jedermann relativ leicht Zugang hat. Sie verlangt keine besondere Ausbildung oder Begabung und ist ausserdem ökonomisch mehr oder weniger erschwinglich und technisch machbar. Diese Tatsache vereinfacht die Situation nicht. Photographie wird, so Bourdieu, nach der Funktion, die sie aus Sicht des Betrachters erfüllt oder erfüllen könnte, beurteilt.<sup>240</sup> Dabei bezieht sich der Betrachter auf die Anerkennung von ‚Genres‘, dem jedes Photo seinen Ursprung und seine Daseinsberechtigung verdankt.<sup>241</sup> Das bedeutet die Definition der Photos unter dem Gesichtspunkt ihrer Verwendung und derjenigen, die sie verwenden. Dazu zählt er folgende Beispiele auf: „Das ist ein Reklamephoto“, „Das ist ein

<sup>236</sup> (Flüeler, S. 37). Unter Neuburg entstand auch die *Camera*-Sondernummer zur Weltausstellung. Neuburg blieb bis 1954 bei der *Camera*. Danach folgten zwei Jahre der Vakanz, betreut wurde die Redaktion jedoch durch Imre Reiner. Ab 1956 war Romeo Martinez Chefredaktor bis Juni 1964. Emil M. Bühler redigierte und gestaltete das Heft bis Ende 1964. Ab 1966 stiess Allan Porter zur Redaktionsgemeinschaft, die aus Romeo Martinez, Emil M. Bühler und später auch Max A. Wyss bestand, und leitete das Heft ab Januar 1971 als Chefredaktor bis zur letzten Ausgabe 1981.

<sup>237</sup> Neuburg, Hans: „Idee, Konzeption, Zweck und Entstehung der *Weltausstellung der Photographie*“, in: *Camera* Nr. 5, 1952, S. 143.

<sup>238</sup> Protokoll der Vorstandssitzung des Photoamateur-Photoklubs Luzern, vom 31. Oktober 1949 (Archiv Fotoklub Luzern).

<sup>239</sup> Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965).

<sup>240</sup> Ebd., S. 100.

<sup>241</sup> Ebd. S. 100.

Dokument in Reinkultur“, „Das ist ein Experimentalphoto“, „Das stammt von einem Profi“. <sup>242</sup>

In ihrer sozialen Funktion – sie ist ein Mittel der Integration, der Selbstbestätigung und der Identitätsstiftung einer Gruppe, sowie der Konservierung von bestimmten Praktiken und Werten innerhalb derselben – ist die Photographie akzeptiert und respektiert. Sie bleibt aber nach Bourdieu immer hinter den „hohen Künsten“ zurück, welche er in einem „intakten, hochlegitimen, ästhetischen Feld“ ansiedelt. <sup>243</sup>

Nach Bourdieu bedient sich vor allem die Mittelklasse der Photographie im Gegensatz zu den gebildeten Schichten. Die Photographie bilde für die Mittelklasse einen zugänglichen Ersatz für die ihnen verwehrt Tätigkeiten der „hohen Künste“. Dabei macht er einen Unterschied zwischen ‚primären‘ Künsten, die einer Sphäre der Legitimität mit universalem Anspruch angehören und den ‚sekundären‘ Künsten, die zwar der Legitimität teilhaftig werden können, die sich jedoch in einer Art Übergangsbereich befinden. <sup>244</sup> Erstere sind laut Bourdieu die Musik, die Malerei, die Skulptur, die Literatur und der Tanz. <sup>245</sup> Er nennt diese Bereiche auch „sanktionierte Kultur“, da sie an objektiven Normen gemessen werden, ihre Kenntnis geschult werden kann, eine „Vertrautheit mit ihren technischen oder theoretischen Regeln, die sie kennzeichnen“ voraussetzt und alle diese „unverzichtbaren Vorbedingungen und ritualisierten Begleiterscheinungen das gelehrte Genießen“ <sup>246</sup> ermöglichen und voraussetzen. Institutionen bedingen und begünstigen diese ‚primären‘ Künste. Bei den ‚sekundären‘ Künsten hingegen, zu denen Bourdieu den Film, die Photographie, den Jazz und das Chanson zählt, fehlen entsprechende Institutionen, die sie „methodisch und systematisch als konstitutiven Bestandteil der legitimen Kultur“ <sup>247</sup> ausweisen. Bei den Ausdruckssystemen, die nicht der legitimen Kultur angehören, beobachtet Bourdieu eine „unbefangene Genusshaltung“. <sup>248</sup>

Die Photographie wird also im Übergangsbereich zur Legitimität angesiedelt, was sich auch in der Ambivalenz der Haltungen ihr gegenüber spiegelt. So bei den gebildeten Klassen, die sie eher ablehnen und bei den Amateuren, die versuchen „die Photographie als künstlerische

<sup>242</sup> Ebd. S. 100.

<sup>243</sup> Behnke, Christoph: Fotografie als Illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie, <http://eipcp.net/transversal/0308/behnke/de> [26.8.2010].

<sup>244</sup> Den dritten Bereich, den so genannt „vulgären“ Bereich, beschreibt Bourdieu als Sphäre des Beliebigen im Hinblick auf eine Legitimität und meint damit Kleidung, Kosmetik, Innenausstattung der Wohnung, Küche und sonstige ästhetische Wahlen im Alltag, wie z.B. auch Sportveranstaltungen. S. 106f.

<sup>245</sup> Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965), S. 107.

<sup>246</sup> Ebd., S. 106.

<sup>247</sup> Ebd., S. 106.

<sup>248</sup> Ebd., S. 106.

Praxis mit uneingeschränkter Legitimität einzusetzen.<sup>249</sup> Indem „Konzepte der höheren Künste ausgeborgt werden“,<sup>250</sup> wird Legitimität konstruiert.

Dazu bemerkte Bourdieu, dass Amateure, v.a. Mitglieder in einem Klub, dazu tendierten, mit Eifer und leidenschaftlichen ästhetischen Intentionen sich von der grossen Masse der Gelegenheitsphotographen entfernen zu wollen, „um die kulturelle Initiation zu erlangen“.<sup>251</sup> Diese passionierten Photographen entwickeln ästhetische Theorien und Regeln zur Existenz der Photographie als wahrer Kunst, um damit sich selbst als Photographen zu rechtfertigen.

Nach Bourdieu steht die Photographie am Anfang der 60er Jahre an einem Übergang zur Legitimierung. In Luzern wurde bereits 1952 diese ambivalente Übergangsstellung der Photographie deutlich: Einerseits wurde die Photographie in den Hallen der Kunst, wo sonst Musik und Malerei dem Publikum dargeboten wurden, vorgestellt. Ihre Präsentation erfolgte jedoch nicht in erster Linie als künstlerisches Ausdrucksmittel. Durch Funktionszuweisung sollte sich ihre Anerkennung etablieren. Andererseits spiegelte sich ihre ambivalente Stellung in der getrennten Präsentation des Schaffens von Berufsphotographen und Amateuren. Letztendlich erstrebten sowohl Berufs- wie Amateurphotographen das gleiche Ziel: Die Ausstellung sollte die Photographie nicht nur einem breiten Publikum näher bringen, sondern ihr auch zu einer Nobilitierung verhelfen. Nach Christoph Behnke kämpfte die Photographie zur Zeit von Bourdieus Untersuchung, zu Beginn der 60er Jahre, analog zum Jazz und zur Filmkritik um Anerkennung, obwohl sie sich gleichzeitig immer mehr verbreitete.<sup>252</sup> Um Anerkennung hat sie auch schon 1952 in Luzern gekämpft. Zu dieser Zeit gab es in Europa noch kein Museum der Photographie.

### 3.3.2. Das „gute“ Bild

Auch die Photozeitschrift *Camera* spielte bei den Bemühungen, die Photographie als anerkanntes Medium zu etablieren eine wichtige Rolle, indem sie die Diskussion um das „gute Bild“ immer wieder aufgriff. Dahinter steckte vor allem auch die Absicht, den Amateurphotographen zu bilden. Bereits in den 30er und 40er Jahren führte sie die Rubrik: „Für den Anfänger – Bildkritik“. Es wurden dabei jeweils einzelne auf der Redaktion eingegangene Bilder vorgestellt und ihre Mängel beschrieben.

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 108.

<sup>250</sup> In diesem Sinne untersuchte Jean-Claude Chamboredon die Legitimationsstrategien der Photographen Brassai, Cartier-Bresson und Man Ray. Siehe: Chamboredon, Jean-Claude: Mechanische, unkultivierte Kunst. In: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965).

<sup>251</sup> Bourdieu, Pierre: Kultur der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965), S. 57.

<sup>252</sup> Siehe dazu Behnke und Chamboredon, S. 187.

1952 nahm sie die Weltausstellung zum Anlass, ihren Abonnenten erneut Kriterien für das „gute Bild“ zu vermitteln.<sup>253</sup> Hans Neuburg erläuterte anhand von Photographien aus den einzelnen Ausstellungsabteilungen die entsprechenden Kriterien, wieso diese für ‚gut‘, ‚gefällig‘ und ‚faszinierend‘<sup>254</sup> befunden wurden. Da hiess es dann z.B. über die Qualität eines Bildes aus der *Historischen Abteilung* (Abb.26), „weil die Einheit von Thema und Form gewahrt ist, weil das Milieuhafte einen Rahmen bildet, der sich organisch mit der Bildidee verbindet, mit dem blitzartigen Erfassen der Situation.“ Oder zu einem anderen Bild (Abb.27) konnte man lesen: „Es ist schlechthin wunderbar, phototechnisch, künstlerisch und thematisch.“<sup>255</sup> Bei einem Bild aus der Abteilung *Die menschliche Arbeit* (Abb.28) wurde die „Gnade des richtigen Augenblicks, der intensiven Bewegung, des vollendeten Bildausschnittes“ gelobt, wodurch es die „Kraft eines dokumentarischen Filmausschnittes“ besitze.<sup>256</sup> Bei einem Bild aus der Abteilung *Sport* (Abb.29) wurde „die reizvolle Unmittelbarkeit des Schnappschusses, der rein dokumentarischen Zwecken dienen will“, gerühmt.<sup>257</sup> Und sogar die Qualität einer *Landschaftsphotographie* liege darin, dass der Photograph „den richtigen Augenblick abgewartet und eine geschickte Einstellung, aber auch einen massvollen Ausschnitt gewählt“ habe.<sup>258</sup> Die Liste könnte für Photographien aller Abteilungen beliebig erweitert werden. Immer stand im Zentrum der „richtige Blick“, die „richtige Einstellung, „die richtige Wahl des Ausschnittes und nicht zuletzt der „richtige Augenblick“.<sup>259</sup> Der gute Photograph war gleichermassen Sehender und Gestaltender. Dahinter steckte der Glaube ans Bild, als objektive Darstellung der Wirklichkeit und wie bereits gesehen, eine Auffassung, bei der die Realität vom Photographen im richtigen Moment auf die richtige Weise abgebildet und vermittelt wird. So nannte Neuburg eine Photographie von Werner Bischof aus seiner Serie vom Hunger in Indien (Abb.30) „eine der stärksten Aufnahmen, die wir überhaupt je sahen, das absolute Bild des Hungers und Elends.“<sup>260</sup>

All diese Beschreibungen – so fremd sie z.T. in ihrem Pathos auch sind – geben einen Hinweis auf die Ansprüche und Anforderungen an das photographische Bild zu Beginn der 50er Jahre. Gleichzeitig weisen sie auch auf die volkspädagogische Absicht hin, die hinter der

---

<sup>253</sup> Neuburg, Hans: Querschnitt durch die Weltphotographie, in: Camera Nr. 5, 1952, S. 144f.

<sup>254</sup> Ebd., S. 146.

<sup>255</sup> Ebd., S. 150.

<sup>256</sup> Ebd., S. 153.

<sup>257</sup> Ebd., S. 156.

<sup>258</sup> Ebd., S. 159.

<sup>259</sup> Zur gleichen Zeit entwickelte Henri Cartier-Bresson seine Theorie vom „Richtigen Augenblick“. Cartier-Bresson, Henri: Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen, München 1997 (französische Originalausgabe 1996).

<sup>260</sup> Ebd., S. 167.

Ausstellung stand, das Medium der Photographie als „Kulturfaktor“<sup>261</sup> zu begreifen und zu vermitteln.

### 3.4. „Photostadt Luzern“

Anlässlich der Eröffnung der *Weltausstellung der Photographie* am 15. Mai 1952 wurde im Vaterland gefragt: „So photogen auch Luzern ist, man kann sich fragen, was soll hier diese Photoausstellung?“<sup>262</sup> Das mag sich mancher gefragt haben, denn welche Rolle spielte diese kleine Stadt im Weltgeschehen der Photographie, dass sie eine Photo-Weltausstellung ausrichten sollte? Nach Hans Neuburg war es eine längst fällige Aufgabe, „die lokal bedingten und subjektiv gefärbten sogenannten Photo-Salons abzulösen und den besessenen Liebhaber-Photographen der Welt zu zeigen, wessen ihre aus dem Amateurismus zum Teil hervorragenden professionellen Kollegen fähig sind.“<sup>263</sup> Aufgrund der Erfahrung mit der *Camera* und ihren vielen Wettbewerben<sup>264</sup>, durch die im Laufe der Jahre Tausende von Photographien auf dem Redaktionstisch in Luzern zusammengekommen waren, war Luzern nach Neuburg geradezu befähigt, „diesen Zustrom zu bannen und eine Schleuse zu errichten, aus der sich zwangsläufig das Staubecken einer Konzentration, also in diesem Falle einer Ausstellung ergab.“<sup>265</sup> Es war nicht das erste Mal, dass in Luzern die Initiative einer internationalen Ausstellung entstand: Luzern hatte 1932 mit einer Tradition von Internationalen Photoausstellungen begonnen, die 1935 mit der vierten Ausgabe ein abruptes Ende fand.<sup>266</sup> Die Ausstellung von 1932 war die erste Internationale Photographieausstellung in der Schweiz<sup>267</sup> überhaupt. Sie wurde im Rathaus der Stadt Luzern gezeigt.<sup>268</sup> Für diese

<sup>261</sup> Neuburg, Hans: Die Photographie als Kulturfaktor der Gegenwart. In: Katalog zur Weltausstellung, S. XXXVI.

<sup>262</sup> Vaterland, 15.5.1952.

<sup>263</sup> Neuburg, Hans: Idee, Konzeption, Zweck und Entstehung der *Weltausstellung der Photographie*, in: *Camera*, Nr. 5, 1952, S. 142.

<sup>264</sup> Seit Ende der 20er Jahre organisierte die *Camera* jährlich im Januar einen Photowettbewerb, bei denen Diplome, Geld und andere Preise gewonnen werden konnten.

<sup>265</sup> Neuburg, S. 142.

<sup>266</sup> Es muss vermutet werden, dass die weltpolitische Lage für deren Abbruch verantwortlich war. Die „I. Internationale Ausstellung für künstlerische Photographie 1932“ (23. Juli – 21. August 1932) und die „II. kunstphotographische Ausstellung (22. Juli bis 20. August 1933) fanden in den historischen Räumen des Rathauses der Stadt Luzern statt. Die Ausstellungen waren „offen für alle Amateure und Fachphotographen“ (*Camera* Nr. 1, Juli, 1931). Die III. (7. – 29. Juli 1934) und IV. (29. Juni – 21. Juli 1935) Ausstellung wurden beide im neu errichteten Kunsthaus realisiert. Die besten Arbeiten wurden jeweils mit Gold- und Silbermedaillen prämiert und die entsprechenden Photographien in der *Camera* publiziert.

<sup>267</sup> Siehe dazu *Camera* Nr. 2, August, 1932 (Ausschnitt aus NZZ-Artikel). Dieser Artikel weist auch darauf hin, dass das Organisationskomitee „die Veranstaltung alljährlich wiederkehren lassen“ möchte, „als ein Pendant in erster Linie zum Londoner ‚Salon‘, der ebenfalls, wie dies in Luzern geschieht, das ‚künstlerische‘ Element der Photographie in den Vordergrund stellt“. Gleichzeitig bedauert der Berichterstatte jedoch, dass die „Vertreter der modernen Richtung, die sie selber als ‚Neue Sachlichkeit‘ bezeichnen, und die eben doch auch eine stilistische, künstlerische Richtung ist, wenn auch ihre Anhänger das nicht immer gelten lassen wollen, der Luzerner Veranstaltung fast durchweg ferngeblieben sind.“ Und er rühmt jedoch die „hohe Qualität, die ausnahmslos in der ganzen Ausstellung herrscht“, sie wirke „wahrhaft wohlthuend“. Ausgewählt wurden für diese Ausstellung 411 Photographien.

<sup>268</sup> Für die Organisation zeichneten damals Dr. J. Sigrist, Dr. J. Zimmer (Stadtpräsident), und für den Ausschuss: C.J. Bucher als Präsident, Dr. Jos. Kopp, Adolf Herz (Sekretär und Redaktor der *Camera*), L. E. Pessina (Direktor des Offiziellen

Ausstellung wurden über die Photozeitschrift *Camera* „alle Amateure und Fachphotographen“<sup>269</sup> aus der „ganzen Welt“ eingeladen, ihre Photos einzusenden, wonach alleine für die Ausstellung im Sommer 1932 4000 Photographien eingesandt wurden. Dieses Vorgehen war in Luzern nicht einzigartig, fanden doch seit dem Ende des 19. Jh. überall auf der Welt Internationale Photographieausstellungen, sog. „Photosalons“ statt, zu deren Teilnahme gerade auch in der *Camera* in jedem Monat aufgerufen wurde. Im Oktober 1932 rief Adolf Herz ebenfalls in der *Camera* zu einem Zusammenschluss auf, um die Internationalen Ausstellungen zu koordinieren. Er regte die Konstitution eines internationalen Generalsekretariats an, denn „sie [die internationalen Ausstellungen, Anm. d. V.] wirken für die Ausbreitung der photographischen Kunst, sie wirken als vortreffliches Lehrmittel für den Fachmann und Amateur, der an den Originalen studieren kann. Sie sind eine ungeheure Propaganda für die Photographie im allgemeinen und schliesslich ein verbindendes Agens zwischen den Völkern. Hier vertragen und verständigen sich die Menschen im allgemeinverständlichen Bild zu idealen Zielen.“<sup>270</sup> Auch in der folgenden Ausgabe warb er für seine Idee, denn „die Arena, in der sich der Kunstphotograph, ob Amateur oder Fachmann, dieser Unterschied schwindet immer mehr, zeigen kann, ist die Ausstellung, und zwar die internationale, weil sie den grösseren Kreis der Konkurrenten umschliesst. – Diese Ausstellungen selbst wissen heute noch nichts von einander. Sie leben ohne Verbindung miteinander: jede hat ihre eigenen Gesetze, was der einen recht ist, ist der anderen nicht billig.“<sup>271</sup> Die Initiative jedoch verlief im Sand. Offenbar bestand aus der Sicht der anderen Organisatoren von Internationalen Ausstellungen kein Bedürfnis nach Koordination.

Bei der vierten und letzten Internationalen Photoausstellung in Luzern wurden 455 Bilder aus 30 europäischen und überseeischen Ländern gezeigt.<sup>272</sup> Anlässlich dieser Ausstellung vermerkte Fritz Brun in der *Camera*, dass die „Schweizer Photokünstler“ bis 1932 keine Originale zu Gesicht bekamen. „Sie wussten nicht, wie grosse photographische Ausstellungen aussahen, was für Bilder die ‚Schlager‘, die Paradestücke der Ausstellungen waren, wie die Bilder beschaffen sein müssen, um einmal bei der Aufnahmejury anzusprechen und zum

---

Verkehrsbüros), Dr. Paul Hilber (Konservator des Kunstmuseums), Fr. Krebs (Architekt), G. Willi (Präsident des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes) u.a. Siehe dazu *Camera* Nr. 1, Juli, 1931.

<sup>269</sup> *Camera* Nr. 1, Juli, 1932.

<sup>270</sup> *Camera* Nr. 4, Oktober, 1932, S. 109.

<sup>271</sup> *Camera* Nr. 5, November, 1932.

<sup>272</sup> *Camera* Nr. 3, September 1935. Fritz Brun gibt in dieser Ausgabe genauere Angaben über die Herkunft der Bilder. So stammten 72 Bilder aus den USA, 65 Bilder aus der Schweiz, 52 aus Ungarn, wobei er die ungarische als die beste Landesgruppe rühmte. Gleichzeitig befand er aber auch, dass die Schweizer Amateure einen grossen Fortschritt gemacht hätten. Er kommt deshalb zum Schluss: „Der evidente Aufstieg der Schweizer Amateure ist, daran ist nicht zu zweifeln, zum grossen Teil der internationalen kunstphotographischen Ausstellung in Luzern zu verdanken.“ (S. 74).

ändern an der Wand, inmitten anderer Bilder zu wirken.“<sup>273</sup> Seit 1932 nun käme Jahr für Jahr „eine grosse Zahl der Schweizer Amateure nach Luzern, (...) um sich zu orientieren, das Auge zu schulen und Anregung für eifriges Weiterarbeiten zu erhalten.“<sup>274</sup>

Im *Vaterland* wurde allerdings 1952 mit sarkastischen Worten im nachhinein Kritik geübt am pittoresken Stil der Internationalen Ausstellungen in Luzern Anfang der 1930er Jahre: „Wer sachlich photographierte und also die Möglichkeiten seines Objektivs blank benutzt hatte, fiel unter den Tisch, weil er nicht verstanden hatte, dass man ein 2,5-Objektiv nur darum kaufen durfte, um seine erstaunliche Wirkung durch eine Reihe von chemischen Prozessen am klar gewonnen Bild wieder auszumerzen,“ denn nach der „malerisch orthodoxen Jury“ war die Photographie nur ein Mittel, „ein Gemälde herzuzaubern“.<sup>275</sup>

Das Kunstmuseum Luzern organisierte im Jahre 1943 unter dem damaligen Direktor Paul Hilber die Ausstellung „gebrauchsphotographie“ mit Photographien von Otto Pfeifer, Martin Hesse<sup>276</sup> und von Hermann König. Nach Perret wurde mit dieser Ausstellung, an deren Eröffnung Bundespräsident Enrico Celio anwesend war und Georg Schmidt, der Konservator des Kunstmuseums Basel die Eröffnungsrede hielt, „eine Lanze für die Neue Fotografie“ in der Stadt Luzern gebrochen, welche bis anhin unter dem Chefredaktor der *Camera*, Adolf Herz, „eine Hochburg der an der Malerei orientierten Kunstfotografie in der Schweiz“ war.<sup>277</sup> Die Ausstellung von 1943 war eine der ersten Ausstellungen von angewandter Photographie in einem Schweizer Kunstmuseum.<sup>278</sup>

Fragt man nach dem Geist, auf dessen Grund die Idee der Weltausstellung Ende der 40er Jahre in Luzern gewachsen ist, so spielen verschiedene Elemente eine wichtige Rolle: die Existenz der Photozeitschrift *Camera*, die von ihr organisierten Photowettbewerbe, die von ihr mitbegründeten Internationalen Photographieausstellungen Anfang der 30er Jahre, die Ausstellung zur „gebrauchsphotographie“ von 1943 im Kunstmuseum und nicht zuletzt die rege Photoamateur-Szene in Luzern. Das alles hatte Luzern zu einer Art „Photostadt“ gemacht, für welche die Weltausstellung einen weiteren Höhepunkt bedeutete. Welche Rolle

---

<sup>273</sup> *Camera* Nr. 3. September 1935.

<sup>274</sup> Ebd. Damit spiegelte sich auch die Absicht der *Camera*, den Amateur zu bilden.

<sup>275</sup> *Vaterland*, 15. Mai 1952, gezeichnet von einem J.N. Die Zeitschrift *Das Werk* hatte bereits 1932/33 die ersten internationalen Photoausstellungen in Luzern kritisiert, da sie nicht über „das bessere Amateurniveau herauskämen“ und dass der „Begriff des modernen Sehens“ in Luzern keinen Platz hätte. (Siehe *Das Werk*, Jg. 1932/33, Bd. Technische Mitteilungen, S. XLVI und XXXIV.)

<sup>276</sup> Martin Hesse war der Sohn von Hermann Hesse.

<sup>277</sup> Perret, 1998, S.19f.

<sup>278</sup> Perret, 1998, S. 20. Ein Jahr später wurde die Ausstellung leicht verändert auch im Kunstmuseum Solothurn gezeigt und ebenfalls 1944 mit gesamtschweizerischer Beteiligung im Helmhaus Zürich fortgesetzt. Otto Pfeifer war mit Photographien ebenfalls an der 1949 im Gewerbemuseum Basel veranstalteten Ausstellung „Photographie in der Schweiz – Heute“, wie auch in der Sondernummer der Zeitschrift „Publicité et Arts Graphiques“ mit dem Titel „Photo 49“ vertreten.

spielte aber die *Camera* bei der Durchführung der Weltausstellung 1952? Joseph Charles Bucher starb 1950, nachdem er bereits seit 1941 nach einem Schlaganfall gelähmt war. In seinem Nachruf in der *Camera* wird auf seine entscheidende Rolle als Unterstützer der ersten Internationalen Photoausstellung in Luzern hingewiesen: „Der Samen, der damals ausgestreut wurde, ist nicht vom Winde verweht worden. Schon haben jene Pläne Wurzeln geschlagen, die auf Wiederholung und Erweiterung dieser Manifestation hindrängen.“<sup>279</sup> Seine Frau Alice führte die Geschicke des Verlages bereits seit 1941 weiter und spielte auch in Zukunft im kulturellen Leben der Stadt Luzern eine wichtige Rolle.<sup>280</sup> Auf die Organisation der Weltausstellung scheinen sie und ihr Verlag jedoch keinen direkten Einfluss ausgeübt zu haben. Der Verlag hat höchstens im Hintergrund und über Personen, die mit dem Verlag in Verbindung standen, mitgewirkt. Walter Läubli, der zwischen 1948 und 1952 leitender Redaktor der Photozeitschrift *Camera* war, war gleichzeitig in den Anfängen der Vorbereitung zur Weltausstellung Mitglied der ersten Studienkommission und des 1949 gegründeten Aktionskomitees. Auf der Liste des Organisationskomitees, welches die Ausstellung durchführte, fungierte er nicht mehr. Hans Neuburg zeichnete einerseits für die Gestaltung und Redaktion des Ausstellungskatalogs und übernahm im Mai 1952 die Leitung der *Camera*-Redaktion. Emil M. Bühler war Redaktor von *Heim und Leben*, einer im C.J. Bucher-Verlag erschienen Wochenzeitschrift, waltete jedoch als Geschäftsführer nicht im Auftrag des Verlages. Alice Bucher stellte allerdings für das Sekretariat zwei Räume zur Verfügung und die dem Geschäftsführer zur Seite stehende Sekretärin Annemarie Studer war die vormalige Sekretärin der *Camera*-Redaktion<sup>281</sup>. Der Katalog erschien im C.J. Bucher-Verlag. Ausserdem spendete der C.J. Bucher-Verlag an die Weltausstellung Fr. 2000.- à fonds perdu<sup>282</sup>. Die *Camera* selbst spielte bei der Verbreitung der Weltausstellungsidee eine Rolle, indem sie immer wieder von ihr berichtete und die Photographen aus aller Welt zur Teilnahme einlud.

---

<sup>279</sup> *Camera* Nr. 3, 1950, S. 94.

<sup>280</sup> Alice Bucher war nicht nur als Verlegerin, sondern auch als Mäzenin tätig. So schenkte sie 1988 der Stadt Luzern 960'000 Franken für die Durchführung eines Architekturwettbewerbs zur Planung eines Konzerthauses. 1998 wurde schliesslich der neue Konzertsaal und 2000 das gesamte Haus, ein Werk des Pariser Architekten Jean Nouvel eröffnet.

<sup>281</sup> Sitzung des Arbeitsausschusses vom 12. 3.1951 (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>282</sup> Protokoll der ausserordentlichen Generalversammlung der Genossenschaft Photoausstellung, Optik- und Photomesse vom 18. 5.1951 (Nachlass Otto Pfeifer).

## 4. Fokus Ausstellung

„Une exposition est une manifestation qui, quelle que soit sa dénomination, a un but principal d’enseignement pour le public, faisant l’inventaire des moyens dont dispose l’homme pour satisfaire les besoins d’une civilisation et faisant ressortir dans une ou plusieurs branches de l’activité humaine les progrès réalisés ou les perspectives d’avenir.“<sup>283</sup> So lautet der Artikel 1 der Konvention von Paris des BIE in Bezug auf Internationale Ausstellungen und beschreibt somit das Hauptziel einer Ausstellung in der Unterweisung des Publikums, indem die verfügbaren Mittel zur Entwicklung einer Zivilisation einerseits vorgestellt werden und andererseits gleichzeitig den Fortschritt der menschlichen Tätigkeiten zeige und somit prospektiv wirke.

Um diese Ziele zu erreichen, verfügt eine Ausstellung über unterschiedliche Mittel, angefangen bei der Auswahl der Ausstellungsobjekte, über deren inhaltliche und visuelle Präsentation bis zur Organisation und Lenkung des Besucherblicks.

Ausstellungen inszenieren eine bestimmte Wirklichkeit. Sie zeigen nicht alles. Sichtbar ist nur das vordergründig Gezeigte. Eine Ausstellung will immer eine bestimmte Botschaft vermitteln. Deren Inhalte, die Art und Weise der Kommunikation und die Absicht, die hinter einer Ausstellung stehen, müssen in einem politischen und soziokulturellen Kontext gelesen werden.

In diesem Kapitel wird die *Weltausstellung der Photographie* auf fünf verschiedenen Ebenen vorgestellt und analysiert: *Erstens* in Bezug auf das Wesen einer Ausstellung im Allgemeinen. *Zweitens* wird die Weltausstellung von Luzern in den Kontext von früheren Weltausstellungen gestellt. Im Zentrum steht dabei die Makroebene der Ausstellung, d.h. ihre Organisation auf dem Ausstellungsgelände und die dazu gehörenden Zeremonien. *Drittens* untersucht ein Blick auf die Ausstellungsgestaltung in Luzern die Mittel zur Inszenierung des Ausstellungsgutes und der Ausstellungsbotschaft(en) zu Beginn der 50er Jahre. Die Gestaltung der Ausstellung - gemeint ist dabei in erster Linie die thematische Ausstellung und die Nationenausstellung als einer Art Mikroebene - wird dabei im Zusammenhang mit neuen Ausstellungskonzepten seit den 20er und 30er Jahren gelesen. Und *viertens* wird ein Blick auf Photoausstellungen im Speziellen geworfen. Einerseits wird das photographische Bild als Ausstellungsgegenstand beleuchtet und andererseits wird die Photoausstellung von Luzern mit früheren und nachfolgenden Photographieausstellungen verglichen. Den Abschluss bildet

---

<sup>283</sup> Artikel 1 der Konvention von Paris, betreffend internationale Ausstellungen, vom 22. November 1928. <http://www.bie-paris.org/site/fr/la-convention.html>. [20.9.2010].

*fünftens* ein Nachtrag zur visuellen Inszenierung der Ausstellung in Luzern, indem die Gestaltung des Plakates und des Kataloges in die Analyse mit einbezogen werden.

#### 4.1. Das Wesen einer Ausstellung

Bernd Stiegler beschreibt Ausstellungen als ‚Dispositive‘ in Anlehnung an deren theoretische Bestimmung durch Foucault und beschreibt sie als „heterogene Ensembles höchst unterschiedlicher Dinge: es geht um Verhältnisse von Macht und Wissen, um Organisation von Räumen, Bündelung von Aufmerksamkeit, Belehrung und Gefallen, um sinnliche Verführung, aber auch um die Produktion von Wissen. Sie teilen ein und aus, weisen Blicken und Wegen der Besucher eine Richtung zu, gliedern Räume, Aufmerksamkeit, Besuchermassen und Exponate, und ordnen in vieler Hinsicht an.“<sup>284</sup>

Nach Dorothea von Hantelmann und Caroline Meister führen Ausstellungen – sie beziehen sich dabei vor allem auf Kunstausstellungen - die Besucher in „eine Ordnung von Werten und Vorstellungen ein (...), die für diese Gesellschaft konstitutiv waren und es, zumindest in Teilen, auch heute noch sind“.<sup>285</sup> So realisiert sich in der Struktur einer Ausstellung „eine wesentliche politische und gesellschaftlich-soziale Bedeutung der Ausstellung“.<sup>286</sup> Bezogen auf die Werte, welche von Ausstellungen vermittelt werden, agieren sie *erstens* nach den Theorien von Hantelmann und Meister „retrospektiv und prospektiv“, d.h. gleichzeitig wird durch Ausstellungen Geschichte gespeichert und programmiert. *Zweitens* betonen Ausstellungen den Wert des Individuums - einerseits das Individuum des Künstlers, andererseits das Individuum des Besuchers. Nach den Autorinnen sind Ausstellungen ausserdem Orte, an denen „soziale Unterschiede“ eben in den Individualitäten konstruiert werden, dadurch dass sich der unterschiedliche Blick der Besucher – darin beziehen sie sich auf Tony Bennett - nämlich derjenige des „gebildeten, bürgerlichen“ und des „ungebildeten, nicht-bürgerlichen“ Besuchers zu einem Kriterium der Differenz herauschält.<sup>287</sup> *Drittens* demonstrieren Ausstellungen den Wert der Produktion von materiellen Objekten.<sup>288</sup> Dabei beschreiben sie das ausgestellte Objekt einerseits als „materielles Produkt“ und andererseits als „Quelle der kulturellen Sinnstiftung und ästhetischen Verfeinerung“. Die Ausstellung beschreiben sie als Ort, wo diese Verbindung eingeübt und gleichzeitig symbolisch überhöht wird, d.h. in der Ausstellung werde „ein veritabler Kult des Objekts zelebriert“.<sup>289</sup> Die

---

<sup>284</sup> Stiegler, Bernd: Exhibitions revisited: Editorial, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009, S. 3.

<sup>285</sup> Hantelmann, Dorothea von und Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich-Berlin 2010, S. 8.

<sup>286</sup> Ebd. S. 8.

<sup>287</sup> Ebd. S. 12.

<sup>288</sup> Ebd. S. 12.

<sup>289</sup> Ebd. S. 7.

zentrale Bedeutung des „Dingcharakters“ zeige sich in einer Gesellschaft, die von Gegenständen überschwemmt werde, am Beispiel der Weltausstellungen deutlich. *Viertens* werden über Ausstellungen Objekte der Kunst auf einem Markt in Zirkulation gebracht, sozusagen in einen „Bereich der Produktion von Bedeutung und Subjektivität“ erhoben.<sup>290</sup> Vor dem Hintergrund eines verbesserten Lebensstils, des Anstiegs von Einkommen und Freizeit, haben mehr Menschen die Möglichkeit, ihr Leben nach ästhetischen Kriterien auszurichten, wie z.B. nach der „Qualität und Intensität von Erfahrungen“.<sup>291</sup> Dies wiederum spiegelt sich in der Gestaltung von Ausstellungsräumen als Erfahrungsräumen, in denen es ebenso um den Betrachter selbst wie um das ausgestellte Objekt geht. Damit erhält die Ausstellung einen Bedeutungszuwachs.

Auch Richard Paul Lohse, der in Luzern zwei Abteilungen<sup>292</sup> organisierte und gestaltete, befasste sich mit dem Wesen von Ausstellungen und schrieb 1953 vor dem Hintergrund einer für die 50er Jahre typischen volkspädagogischen und idealistisch-optimistischen Gesinnung: „Ausstellungen sind ihrem Wesen nach Ausdruck und Kraftfeld verschiedenartigster Strömungen der Kultur, der Wirtschaft und der Politik, ein Barometer für eine Situation oder ein Bekenntnis zu einer Aufgabe, Pioniere für eine kommende Entwicklung“.<sup>293</sup> Da sie grosse Bereiche menschlicher Tätigkeit umschliessen, stellen sie nach Lohse „einen Gradmesser für das kulturelle und wirtschaftliche Niveau einer Nation dar“. Eine Ausstellung vermittelt eine Wertung, die in der „Lebensgestaltung“ des Besuchers weiter wirkt. So sieht Lohse denn in einer Ausstellung „ein Instrument ersten Ranges zur Beeinflussung des Menschen“.<sup>294</sup> Eine wichtige Bedeutung misst er dem Ordnungsfaktor bei: „Erst die thematische Gliederung vermag historische, funktionelle oder formale Zusammenhänge sichtbar zu machen“. Ordnung verlangt eine gesteuerte Auswahl, die durch Wettbewerbe und Jurierung erreicht werden kann. Als letztes Ziel der ordnenden Auswahl und der erzieherisch wirksamen Ausstellung formuliert Lohse die „Hebung des Lebensniveaus“.

Zusammengefasst stellen Ausstellungen ein komplexes Gebilde dar mit ordnenden, vermittelnden, belehrenden Kräften, welche soziokulturelle Werte abbilden, repräsentieren und ihrerseits generieren und ausserdem retro- wie prospektiv wirken.

Auch die *Weltausstellung der Photographie* in Luzern entsprach inhaltlich den Anforderungen an eine Weltausstellung, wie sie das BIE in ihrer Konvention beschrieb und

---

<sup>290</sup> Ebd. S. 15.

<sup>291</sup> Ebd. S. 17.

<sup>292</sup> *Architektur und Photographie und Kunst*. Richard Paul Lohse war Redaktor von *Bauen und Wohnen*, Mitglied des Schweizerischen Werkbundes.

<sup>293</sup> Lohse, S. 8.

<sup>294</sup> Ebd., S. 8.

wie sie Hantelmann/Meister in Bezug auf Ausstellungen allgemein analysierten. Die Luzerner Schau wirkte sowohl retro- wie auch prospektiv: In der historischen Schau begegnete der Besucher der Vergangenheit. Hier und in den folgenden Abteilungen übte er gleichzeitig „eine evolutionäre Vorstellung von Zeit, Entwicklung und Fortschritt“ ein, wie es auch der Architekturtheoretiker David Dernie in Bezug auf Ausstellungen allgemein formuliert.<sup>295</sup> Dabei wurden vor allem in den Abteilungen *Farbphotographie* und *Wissenschaft und Technik* die Fortschritte in der Technik der Photographie und deren Bedeutung für neue Anwendungsgebiete demonstriert.

In Bezug auf den Wert des Individuums nach Hantelmann/Meister muss für Luzern, wie auch für die anderen Weltausstellungen der Wert der Individualität der ausstellenden Nationen ergänzend hinzugefügt werden. An einer Weltausstellung wird nicht nur der Wert des Individuums von Künstler oder Produzenten und derjenige des Besuchers betont, sondern auch derjenige der Nationen, sowohl der ausrichtenden, wie auch der teilnehmenden.

Der von Hantelmann/Meister beschriebene Wert der Produktion von materiellen Objekten und den damit verbundenen ‚Dingcharakter‘ muss in Bezug auf Luzern auf das photographische Bild übersetzt werden. In einer Zeit der Bilderflut, wie sie die 50er Jahre erlebten und ankündigten, übernahm die Weltausstellung eine ähnliche Aufgabe wie die Weltausstellungen des 19. Jh. für die Gegenstände, indem sie sie ordnete und zuwies.

#### **4.2. Die Weltausstellung in Luzern und die Tradition der grossen Weltausstellungen in der Vergangenheit**

Mit der Namenswahl für die Ausstellung in Luzern äusserten die Veranstalter einerseits einen kosmopolitischen Anspruch und suchten andererseits einen Anschluss an die grossen Weltausstellungen der Vergangenheit, weswegen sie hier mit diesen verglichen wird. Weltausstellungen, deren Grundlage die Idee des Handels und des Austausches von Waren bildete<sup>296</sup>, hatten seit der ersten Weltausstellung in London von 1851 eine grosse Ausstrahlung für Millionen von Besuchern aus dem In- und Ausland.<sup>297</sup> In einer Zeit, in der es keine technischen Museen, Universitäten und Fachzeitschriften gab, führte die Weltausstellung einer breiten Öffentlichkeit erstmals ein umfassendes Bild der technisch-industriellen Entwicklung vor.<sup>298</sup> Die Ausstellung der Produkte nach themenbezogenen Sektionen seit Paris 1855, wie auch die Ordnung der ausgestellten Objekte nach Produkten

---

<sup>295</sup> Dernie, David: Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken, Ludwigsburg 2006.S. 9.

<sup>296</sup> Barth, Volker: Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867, Darmstadt 2007, S. 10.

<sup>297</sup> Mattie, Erik: Weltausstellungen, Stuttgart und Zürich, 1998, S. 8.

<sup>298</sup> Kretschmer, Winfried: Geschichte der Weltausstellungen. Frankfurt und New York 1999, S. 50f.

und nach Nationen, analog des Projekts der französischen Enzyklopädisten, seit Paris 1867<sup>299</sup>, die „Erfindung der Nationenpavillons“<sup>300</sup> an der gleichen Weltausstellung, wie auch die gleichzeitige Einrichtung eines Kongresswesens<sup>301</sup> parallel zur Ausstellung sind Elemente, die nicht nur für alle späteren Weltausstellungen, sondern auch für die Konzeption der Ausstellung in Luzern prägend waren. Im Laufe der Zeit hat sich der Charakter von Weltausstellungen geändert. Wissenschaft, Bildung, Kunst und Sozialpolitik wurden zu einem immer wichtigeren Bestandteil<sup>302</sup>, die Unterhaltungsfunktion überwog seit der Jahrhundertwende.<sup>303</sup> Für Weltausstellungen wurden Publikumsattraktionen wie Rummelplätze, pittoreske historische Dörfer und Attraktionen wie Aussichtstürme, Schwebbahnen etc. immer wichtiger, wie das Beispiel des anlässlich der Weltausstellung von 1889 in Paris erstellten Eiffelturms zeigt. Neben Konzeption und Programm von Weltausstellungen ist die Ausstellungsarchitektur als weiteres wichtiges Element, das auch in Luzern eine Rolle spielte, anzufügen. Anders als an andere Infrastrukturbauten wurden an die Ausstellungsarchitektur, die an Weltausstellungen von Anfang an von zentraler Bedeutung war, weniger funktionelle Forderungen gestellt. Sie fungierte in erster Linie als Bedeutungsträgerin. So wurde die Architektur immer mehr zum Aushängeschild einer Weltausstellung einerseits und auch der einzelnen Nationen andererseits.<sup>304</sup> Die Ausstellung von 1937 in Paris ging deshalb aufgrund ihrer „nationalen und chauvinistischen Überbetonung“ nach Friebe als „Jahrmarkt nationaler Eitelkeiten“ in die Geschichte ein.<sup>305</sup> Im Hinblick auf die Weltausstellung in Luzern kann zusammenfassend festgehalten werden, dass Weltausstellungen, auch wenn sich deren Charakter im Laufe der Zeit veränderte, die Funktion hatten, Waren auszutauschen, technisch-industrielle Errungenschaften vorzustellen, Wissen zu ordnen, das Publikum zu unterhalten und mit zunehmender Relevanz den Nationen, vorab auch der Ausstellernation, eine Plattform zur Selbstdarstellung zu bieten. Eine Bedeutungssteigerung der einzelnen Funktionen erfolgte zumeist über Symbole und Wahrzeichen, bei denen die architektonische Gestaltung eine wichtige Rolle übernahm.

---

<sup>299</sup> Kretschmer, S. 81.

<sup>300</sup> Barth, Volker, S. 24.

<sup>301</sup> Laut Kretschmer fanden 1867 im Rahmen der Weltausstellung 14 internationale Kongresse statt, was in der Folge fortgesetzt wurde. (Kretschmer, S. 85, 118, 139 und 152).

<sup>302</sup> Friebe, Wolfgang: Vom Kristallpalast zum Sonnenturm, Leipzig 1983, S. 16. Dies spiegelte sich auch in den parallel zu den Weltausstellungen abgehaltenen Fachkongressen z.B. von Wissenschaftlern und Technikern.

<sup>303</sup> Ebd. S. 8.

<sup>304</sup> Zu erwähnen sind hier z.B. der Deutschland-Pavillon von Mies van der Rohe in Barcelona von 1929 und der finnische Pavillon von Alvar Aalto an der Pariser Weltausstellung von 1937. Durch Pavillons von Alvar Aalto von Paris 1937 und New York 1939 fand der Baustoff Holz Eingang in die Architektur der Moderne. Nach Kretschmer begründeten diese Beispiele eine Tradition, welche die Weltausstellungen fortan zur „Spielwiese moderner Architektur“ machte. (Kretschmer, S. 181).

<sup>305</sup> Friebe, S. 8.

Der Zweite Weltkrieg unterbrach die Tradition der Weltausstellungen für fast 20 Jahre und wurde erst mit der Weltausstellung von Brüssel 1958 wieder fortgesetzt. Luzern mit seiner „spezialisierten Weltausstellung“ spielte dazwischen eine Ausnahme. So wird im Folgenden die Weltausstellung von Luzern nach einzelnen, für eine Weltausstellung charakteristischen Elementen beschrieben.

Seit 1900 war der Bahnhofplatz am See, da wo sich der See in der Bucht von Luzern verengt, nach Stanislaus von Moos „zur Bühne für sich immer rascher ablösender Auftritte von Fest- und Unterhaltungsarchitektur geworden“.<sup>306</sup> (Abb.31) Dabei bezieht sich von Moos in erster Linie auf das 1901 erbaute „ungewöhnlichste Stück Ausstellungsarchitektur, das in Luzern jemals realisiert wurde“, nämlich die für das Eidgenössische Schützenfest aufgebaute „Festburg“. Darin wurde etwas später ein Kriegs- und Friedensmuseum eingerichtet, welches aber 1930 wieder abgebrochen wurde. Ihm folgte das Kunst- und Kongresshaus von Armin Meili 1933/34 und nach dessen Abbruch in den 90er Jahren das Kunst- und Kongresshaus von Jean Nouvel.<sup>307</sup> Nach den Worten von Stanislaus von Moos deutete bereits der alte, 1893 fertig erstellte Bahnhof, dessen Portalbau eine Variation der Pariser Weltausstellung von 1878 darstellte, auf einen möglichen Traum von Luzern hin, einmal eine Weltausstellung an diesem Ort zu beherbergen. 1952 war es so weit, auch wenn es sich „nur“ um eine *Weltausstellung der Photographie* handelte.<sup>308</sup>

Betrachtet man die gesamte Ausstellungsanlage, so fällt einem auf, dass alle Elemente, wie wir sie von traditionellen Weltausstellungen her kennen, in Luzern, wenn auch im kleineren Massstab, vorhanden waren: Auf dem Weltausstellungsgelände von 1952 wechselten sich Zonen von gebauter, bereits bestehender Architektur mit Zonen von temporären, extra für die Ausstellung aufgebauten Gebäuden und mit attraktivem Aussenraum zum Flanieren ab. Das bestehende Kunst- und Kongresshaus beherbergte eine thematische Grossausstellung, die, analog zu anderen Weltausstellungen, gegliedert in unterschiedliche Abteilungen einen Überblick über den momentanen Stand der Technik und der Leistung, in diesem speziellen Fall, der Photographie vermitteln sollte. Auch die einzelnen Nationen konnten sich in sogenannten ‚Pavillons der Nationen‘ selbst präsentieren. Diese begriffliche Anlehnung an

---

<sup>306</sup> Moos, Stanislaus von: D’isigny. Architektur, Unterhaltung, Camp und Kult, in: Linke, Angelika und Jakob Tanner (Hg.): Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa, Zürich 2006, S. 206.

<sup>307</sup> Dazwischen hatten in unmittelbarer Nähe noch andere Projekte bestanden, die allesamt nicht realisiert wurden; z.B. die von Roland Rohn (dem Erbauer der Universität Basel) geplante „Bündische Weihestätte“ am See 1938 und ein Jahr später ein von Gebhard Uttinger projektiertes „Forum der Kunst und Völker“ mit kolossalem Kuppelbau, Kolonnaden und Bassins im Tribschenquartier, wie auch 1945 ein von Oskar Eberle vorgeschlagenes Festspielhaus am See. Siehe dazu: Moos, Stanislaus von: Der Nouvel-Effekt. Kosmopolitische Fest- und Ausstellungsarchitektur, in: Neue Zürcher Zeitung, 18.8.1998, S. 85. Und: Bosshard, Max und Christoph Luchsinger (Hg.): Verrücktes Luzern. Stadt und Landschaft als Ereignis, Ausstellungskatalog, Luzern 1997.

<sup>308</sup> Ebd.

die Weltausstellungen lassen uns Pavillons erwarten, wie wir sie z.B. vom Biennalegelände in Venedig her kennen. In Luzern waren diese ‚Pavillons‘ im Inselipark jedoch als Freiluft- ‚Pavillons‘ konzipiert, d.h. es handelte sich nicht um geschlossene Räume, sondern um modulare Ausstellungswände. Um die Photos vor dem Regen zu schützen, wurden sie mit einer Lackschicht konserviert.

Neben Photographien wurden ebenso Werbung und Ware angeboten: In der so genannten Ausstellungsstrasse Photoartikel und Apparate in Schaukästen und in der so genannten Touristikstrasse Werbebilder von Kurorten. Auch für Unterhaltung war gesorgt. Dazu diente in erster Linie das auf dem Inseli aufgestellte Grosseaquarium, in welchem, wie bereits in Kapitel 2 vorgestellt, unterschiedliche Vorführungen stattfanden. Auch die Bildung erhielt einen prominenten Platz: das Publikum wurde in der Einführungsschau, in der Abteilung der Farbphotographie und in Photographiekursen in den technischen Belangen der Photographie unterwiesen.

Nicht zuletzt fehlte auch das obligate Wahrzeichen nicht, mit dem auch in Zukunft die Ausstellung assoziiert werden sollte: der Phototurm. „Jede Weltausstellung braucht ihren Clou, ihre Hauptattraktion – dies war in Paris ein ungeschriebenes Gesetz,<sup>309</sup> wie Kretschmer bemerkte. Hans Neuburg beschrieb 1969 die Funktion von augenfälligen Wahrzeichen an Ausstellungen und Messen als Erkennungsmerkmale: „Jeder ehrgeizige Ausstellungsgestalter ist bemüht, Wahrzeichen oder Symbole zu entwerfen oder zu bauen, die (...) zeitlos sind und noch in der Erinnerung nachwirken, wenn die Ausstellung selbst längst vergessen ist.“<sup>310</sup> In der Tat ist der Phototurm das Element, an das sich die meisten Menschen erinnern können, wenn sie das Stichwort „Weltausstellung in Luzern“ hören. Man machte denn in Luzern auch alles, um den Turm als Wahrzeichen und Symbol zu verankern. So erlangte er bereits vor Ausstellungsbeginn in den Medien Aufmerksamkeit. Die *Camera* und der *Photo-Amateur* beschrieben ihn, der „für sich die Dritte Dimension“ erobere<sup>311</sup>, im März 1952 als „formschön und elegant auf seinen sich nach unten verjüngenden Trägern ruhend.“ Damit - so hiess es weiter - Sorge „die Weltausstellung für einen aussergewöhnlichen, photographischen Standpunkt.“ Mit Hinweis auf die bevorstehenden Demonstrationen und nächtlichen Attraktionen optischer und technischer Art, die vom Turm aus in den nächtlichen Himmel von Luzern geworfen werden, wurde der Turm „zum eigentlichen, unvergesslichen Luzerner ‚Phototurm‘“ erhoben.<sup>312</sup>

---

<sup>309</sup> Kretschmer, S. 147.

<sup>310</sup> Neuburg, Hans: Internationale Ausstellungsgestaltung, Zürich 1969, S. 37.

<sup>311</sup> *Camera* Nr. 3, 1952 und *Photo-Amateur* Nr. 3, 1952. Auch der *Photo-Amateur* erschien seit 1934 im C.J. Bucher-Verlag, Luzern, S. 37. Das erklärt, wieso die beiden Texte in identischem Wortlaut und unter dem gleichen Titel erschienen.

<sup>312</sup> Ebd.

Der Turm, eine Art „Signatur Architecture“ für den Grossanlass, war von weither sichtbar und kündete schon von weitem die Botschaft der Ausstellung an, einerseits als attraktives Photosujet, andererseits als Ausgangspunkt für eine attraktive Sicht. Gleichsam traumwandlerisch wurden die Besucher mit einem Schindler-Lift, „mit den letzten technischen Schikanen ausgerüstet“<sup>313</sup>, auf die Terrasse in einer Höhe von ca. 40m<sup>314</sup> gebracht. Die Sicht vom Turm, welche eine weitere Attraktion und Unterhaltung bot, die Übersicht über Stadt und Land, aber auch über das Ausstellungsgelände stand gleichsam metaphorisch für die von der Ausstellung beabsichtigte Übersicht über das gesamte photographische Schaffen der Welt.

Der ursprünglich in Stahl geplante Turm wurde aus Kostengründen schliesslich in Holz ausgeführt. Somit entstand ein Wahrzeichen und Symbol, das in seinem Design und seiner materialen Struktur eine markante Präsenz im Stadtbild der kleinen Stadt am See innehatte. (Abb.32a) Im Nachlass von August Boyer findet sich ein Ausschnitt aus einer leider undatierten französischsprachigen Zeitschrift mit einer Photographie des Phototurms unter dem Titel: „Une Concurrente de la Tour Eiffel“.<sup>315</sup> Damit schien die Anbindung an eine frühere Weltausstellung gelungen.

Was heute als geschickte Platzierung des Ausstellungssymbols erscheint, konnte nur aufgrund der persönlichen Initiative des Ausstellungsarchitekten August Boyer und dank dem finanziellen Engagement einer privaten Immobilienfirma realisiert werden. Die ursprünglich geplante „Einfache Gesellschaft Phototurm“<sup>316</sup>, bestehend in erster Linie aus dem Architekten, dem Ingenieur, einem Hotelier und aus Handwerkern<sup>317</sup>, die als Bauherrin den Turm hätte realisieren wollen, scheiterte am mangelnden Vertrauen einzelner Unternehmer. Im letzten Moment offerierte die Walter Biland Immobilien- und Verwaltungs-Aktiengesellschaft die Übernahme der finanziellen Verantwortung als Bauherrin, zusammen mit den damit verbundenen Rechten zur Führung eines Ausstellungsturbetriebes.<sup>318</sup> So wurde der Turm<sup>319</sup>, für den erst am 18. Januar 1952<sup>320</sup> eine Bewilligung des Stadtrates vorlag,

---

<sup>313</sup> Camera Nr. 3, 1952, S. 96. Damit waren vollautomatische Türen gemeint. Der Lift konnte pro Fahrt 15 Personen befördern. (LNN und Luzerner Tagblatt, 4.2.1952).

<sup>314</sup> In einem Brief von der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung 1952 an den Regierungsrat des Kantons Luzern vom 11.11.1951 ist noch die Sprache von einem 60m hohen Turm. (Siehe Stalu AKT 411/3499).

<sup>315</sup> Nachlass August Boyer, Archiv Markus Boyer.

<sup>316</sup> Ein Entwurf für einen Gesellschaftsvertrag dieser offenbar nicht gegründeten „Einfachen Gesellschaft“ findet sich im Nachlass August Boyer.

<sup>317</sup> Mitglieder der geplanten „Einfachen Gesellschaft Phototurm“: August Boyer (Vorsitz), Paul Affentranger (Elektr. Installationen), Ingenieur Rudolf Dick, Fritz Furler (Hotelier), Hunkeler AG (Holzbau), Jos. Meyer & Cie AG, Schindler & Co. AG (Aufzüge und Elektr. Motorenfabrik), Vallaster & Co. (Baugeschäft), Franz Wildisen (Sanitäre Anlagen).

<sup>318</sup> Die Firma vermarktete den Turm in der Folge auch als Werbeträger, so prangte z.B. während einer gewissen Zeit ein grosses F (Logo der Farbfilmfirma Ferrania) auf dem Dach des Turmes. Die unterschiedliche Bestückung des Turmes als Werbeträger wird auf den Photos sichtbar.

<sup>319</sup> Für von Moos stellte die Weltausstellung mit ihrem Holzturm eine Initialzündung dar bei der „Disneyifizierung“ der Altstadt von Luzern, die sich immer mehr zur „Freilichtbühne“ entwickelte und die Walt Disney bei seinem Besuch in

in sechs Wochen Bauzeit nach Plänen von Architekt August Boyer und nach Berechnungen von Ingenieur Robert Dick von der Holzbaufirma Hunkeler mit Innerschweizer Holz<sup>321</sup> realisiert.<sup>322</sup> (Abb.32b, Abb.32c)

Es gab auch kritische Stimmen zum Turm. Als die Eigentümerin des Turmes, die Walter Biland Immobilien- und Verwaltungs-Aktiengesellschaft, nach der Ausstellung beim Stadtrat von Luzern eine Verlängerung des Turmbetriebs bis zur Schweizerischen Landwirtschaftlichen Ausstellung im Jahr 1954 beantragte, wurde das Gesuch abgelehnt mit der Begründung, dass der Turm „das Stadtbild verunstalte“, „ein Fremdkörper auf dem Bahnhofplatz“ darstelle, und dass die Holzkonstruktion „aus bautechnischen und Ingenieur-Gründen nicht zwei Jahre stehen gelassen werden“ könne. „Für die Beibehaltung des Turmes [bestehe] kein öffentliches Bedürfnis“, der Turm sei finanziell für die Stadt nicht interessant, da er die Kunsthaus-Restaurants konkurreiere und ausserdem den Fussgänger- und Fahrverkehr beeinträchtige.<sup>323</sup> So wurde der Turm im Herbst 1952 nach der Herbstmesse wieder demontiert.

Abschliessend war, wie für Weltausstellungen üblich, natürlich auch in Luzern für das leibliche Wohl gesorgt. Dazu wurde im ersten Stock des Turms ein Restaurant mit knapp 150 Sitzplätzen mit Rundumsicht und im Inselipark der sogenannte Nestlé-Pavillon<sup>324</sup> eingerichtet.

Wie es sich für eine Weltausstellung oder Ausstellung dieses Ausmasses gehört, wurde auch der Akt der Ausstellungseröffnung in Luzern entsprechend inszeniert. Die Einladung dazu erhielten die geladenen Gäste in französischer Version.<sup>325</sup> Obwohl die Ausstellung bei der Eröffnung noch nicht ganz fertig war, gestaltete das Organisationskomitee am Donnerstag, 15. Mai 1952 eine perfekte Eröffnungszeremonie, eine „Cérémonie d’ouverture“, resp. eine „Ouverture solennelle“, wie sie auf der Einladungskarte genannt wurde<sup>326</sup> (Abb.33). Die geladenen Gäste, darunter Bundesrat Etter, der Delegierte der UNESCO Snyder, mehrere Vertreter von „in Bern akkreditierten Gesandten“, Stadt- und Kantonsbehörden, versammelten sich unter blauem Himmel, während die „Stadtmusik in grosser Galauniform

---

Luzern inspiriert habe für sein Disneyland, das 1955 eröffnet wurde. Auch Luzern habe sich gleichzeitig in Richtung eines Ortes des Konsums und umgekehrt zu einer Bühne für den ästhetischen Konsum des Ortes entwickelt.

<sup>320</sup> Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 18. Januar 1952, Nr. 88.

<sup>321</sup> Luzerner Tagblatt, 14. Februar 1952.

<sup>322</sup> Dazu wurden 140 Kubikmeter Holz verbaut. (Siehe: Der Zimmermeister. Fachblatt für das Zimmereigewerbe der Schweiz, Nr. 5, Mai 1952, S. 66f.)

<sup>323</sup> Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 12. August 1952, Nr. 1531. Einem erneuten Gesuch, den Ausstellungsturbetrieb über die Herbstmesse hinaus bis zum 19. Oktober 1952 zu verlängern, entsprach der Stadtrat. (Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 5. September 1952, Nr. 1714).

<sup>324</sup> Über den Nestlé-Pavillon fanden sich ausser zwei Photographien im Nachlass von August Boyer keine weiteren Angaben.

<sup>325</sup> Stalu Akt 411/3499.

<sup>326</sup> Stalu Akt 411/3499.

(...) die Ouvertüre zur Feierstunde<sup>327</sup> blies – all das unterstrich die Feststimmung. Die Photographen - „wie nie waren sie hier am Platz“, so der Kommentator im *Vaterland* – zückten ihre Photoapparate als der Präsident des Organisationskomitees, Direktor Albert Ernst unter freiem Himmel die Festansprache hielt, in der er auf den Zweck der Ausstellung hinwies, nämlich die „tiefgreifenden Einwirkungen der Photographie auf die vielfältigen Erscheinungsformen unseres täglichen Lebens in einer umfassenden Schau mit Bildern aus aller Welt zur Darstellung [zu] bringen“. Darauf hin durchschnitt Bundesrat Etter medienwirksam das Band zur offiziellen Eröffnung der Ausstellung. In Gruppen wurden vor allem die Medienleute durch die Ausstellung geleitet. Auf dem Turm wurde zum Apéro geladen, wo „man die Geltung der Ausstellung diskutierte (...), während die Landschaft rings, die Stadt am grünen Fluss und blauen See mit den weissen Bergen dahinter sich wie ein Farbphotoalbum auftat.“<sup>328</sup> Ein „bewimpeltes“ Schiff führte danach die Festgemeinde auf eine kleine Seerundfahrt und liess die Gäste für das offizielle Bankett im Hotel Palace<sup>329</sup> wieder aussteigen. Auch hier folgten Reden u.a. von Bundesrat Etter mit einem Lob der Photographie, die ein neues Weltbild geschaffen und der Technik und Wissenschaft neue Möglichkeiten eröffnet habe, von UNESCO-Vertreter Snyder, der die Photographie als Helferin im Kampf gegen die Unwissenheit pries, von Regierungsrat Leu, der seine Anerkennung für das Kulturwerk der Ausstellung aussprach, wie auch weitere Reden von Stadtpräsident Wey und des Präsidenten des Arbeitsausschusses Dr. Otto Meyer.

Zum Dessert wurde „der Phototurm in Schokolade-Konterfei“ gereicht, was den Kommentator des *Vaterlandes* zur Bemerkung veranlasste: „Ein Sinnbild – das kein Abbild war“ um zu versinnbildlichen, dass „die Photographie in allen Bereichen zu Hause sei.“<sup>330</sup>

So wurde die Eröffnungsfeier zu einer Art Gesamtkunstwerk, welches sich in verschiedenen Dimensionen abspielte, in der Ausstellung an Land, in spektakulärer Höhe auf dem Turm und in Bewegung auf dem See, und nichts ausliess. Es wurde nicht nur die Photographie gefeiert, sondern durch die Photographie feierte man genauso den Ort und sich selbst, das private, initiative Organisationskomitee und die kleine Stadt, die diesen Grossanlass zu Stande gebracht und ermöglicht haben.

Auch im Zusammenhang mit dem alljährlich stattfindenden Seenachtsfest wurde die Weltausstellung zusätzlich in Szene gesetzt: Am 14. Juni defilierten kurz vor dem grossen Feuerwerk vor dem Publikum auf dem See Schiffe mit Motiven aus der Weltausstellung. Dazu schrieb die *LNN*: „Eine Riesenkamera, von Handharmonikaspielern umtönt, machte es

---

<sup>327</sup> *Vaterland*, 15. Mai 1952.

<sup>328</sup> Ebd.

<sup>329</sup> Der Präsident des Organisationskomitees Albert Ernst war der Besitzer des Hotels Palace. (*Vaterland*, 12.5.1965).

<sup>330</sup> *Vaterland*, 15.5.1952.

den Zuschauern nicht schwer, ‚Bitte recht freundlich‘ zu blicken. In einer Unterwasserlandschaft schwebten, von mageren Bubenbeinen getragen, ein paar Fische, auf welche die wirklichen Fische des Sees mit glotzenden Augen gestaunt haben mögen; die dritte photographische Anspielung machte die „Farbenfilm“ getaufte Riesengondel, vor deren farbigem Filmgewirr ein Dutzend weisser Elfen sich in anmutigem Reigen drehte und wand.<sup>331</sup> Der Fussballclub Luzern (Aquarium) und das Ballett von Bice Scheitlin (Farbenfilm) halfen bei der Inszenierung.<sup>332</sup>

### 4.3. Ausstellungsgestaltung – eine Inszenierung

Die Ausstellungsgestaltung – und damit konzentriert sich nun der Blick auf die Gestaltung der thematischen Ausstellung im Kunsthaus und auf die Nationenausstellung auf dem Inseli - bildet die Grundlage zur Vermittlung einer Botschaft. Nach David Dornie steht denn auch im Mittelpunkt jeder Ausstellung „die Absicht zu kommunizieren.“<sup>333</sup> Deswegen konzentriert sich der Ausstellungsgestalter darauf, die beabsichtigte Botschaft entsprechend zu vermitteln. „Durch eine klare Abfolge räumlicher Beziehungen bringt er dabei den Inhalt der Kunstwerke und die gewünschte didaktische Interpretation zum Ausdruck.“<sup>334</sup> Dabei berücksichtigt die Gestaltung einer Ausstellung vor allem den Dialog zwischen den ausgestellten Objekten und dem Raum, in dem diese präsentiert werden. Nach Dornie entscheidet der Standort der Objekte und ihre Anordnung darüber, welche Botschaft sie vermitteln.

Bereits zu Beginn der 50er Jahre wurde die Gestaltung von Ausstellungen rege diskutiert. Für Richard Paul Lohse ging es bei einer Ausstellungsgestaltung vor allem um eine bleibende Wirkung, die beim Betrachter erzielt werden sollte. Diese war laut Lohse neben einer „konzentrierten Fassung des Inhalts“ ebenfalls in der Form der Ausstellung zu suchen.<sup>335</sup> Die Ausstellungstechnik sollte dabei unterstützend wirken, so sollten „die zur Präsentation des Thematischen notwendigen Teile in erster Linie funktionellen Charakter haben“. Stichworte dazu waren nach Lohse: reduzierte Masseinheiten und Standardisierung der Tragelemente, Flexibilität der Konstruktionsweisen, Systematisierung und Normierung der Bildtafeln und der Darstellungsart. Daraus erwächst nach Lohse die Möglichkeit einer „Viel-

---

<sup>331</sup> Luzerner Neueste Nachrichten, 16. Juni 1952.

<sup>332</sup> Luzerner Neueste Nachrichten, 11. Juni 1952.

<sup>333</sup> Dornie, David: Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken, Ludwigsburg 2006, S. 6.

<sup>334</sup> Ebd.

<sup>335</sup> Lohse, S. 8.

zahl von grundrisslichen Lösungen und räumlichen Gliederungen, welche immer wieder neue optische Bilder ergeben.“<sup>336</sup>

Inspiratoren für die neuzeitliche Ausstellungsgrafik waren nach Lohse einerseits die Montageform des Dadaismus, die ihrerseits auf den Kubismus zurück ging und der Konstruktivismus: „Die Erkenntnis von den Funktionen der ästhetischen und technischen Gestaltungsmittel und die Entwicklung von Methoden zur Übertragung von Flächenproblemen in den Raum bildeten die wesentlichsten Voraussetzungen für die Ausbreitung des neuen Formgedankens.“<sup>337</sup> Diese hatten gleichzeitig eine Auflösung eines einzigen idealen Betrachterstandpunktes zur Folge. Nach Tony Bennett trug dieser zur „Pluralisierung der optischen und damit auch der epistemologischen und politischen Positionen (...), die Museumsbesucher einnehmen oder selbst ins Museum mitbringen konnten“, bei.<sup>338</sup> So entwickelte sich im 20. Jh. eine multiperspektivische Sichtweise, die sich auch in der Ausstellungsgestaltung in Luzern spiegelte.

#### **4.3.1. Die Ausstellungsgestaltung in Luzern und ihre Vorbilder**

Die Ausstellungsgestaltung in Luzern war ein Gemeinschaftswerk von Architekten, Graphikern und Dekorateurs,<sup>339</sup> wobei beachtet werden muss, dass die abschliessende Gestaltung der einzelnen Abteilungen bei den entsprechenden Abteilungsleitern lag.<sup>340</sup> (Abb.34, Siehe auch Abb.9-20) Betrachtet man Bilder von der Ausstellung, so fällt auf, dass die Ausstellung der Bilder nicht, wie wir es uns heute meist gewohnt sind, den weissen Wänden entlang als Enfilade erfolgte, sondern dass die Photos in unterschiedlichen Grössen gleichsam den Raum eroberten, indem sie von den Wänden weg, eingespannt und getragen von einem System von Stahlrohren im Raum hingen und den Besucher gezielt, d.h. in einem ‚sens unique‘ durch den Raum lotsten. Dank den tragenden Stahlrohrelementen war man nicht an die Wände gebunden und konnte die Ausstellung frei in den Raum bewegen. Das erlaubte auch einen freien Umgang mit dem Konzertsaal, wo die Emporen verbreitert und eine zusätzliche Treppe eingebaut wurde. Dadurch entstand ein transparenter, lichtdurchfluteter Ausstellungsraum, in dem der Blick des Besuchers einen Durchblick durch verschiedene Räume hatte. In Bezug auf die Stahlträger schrieb die *Camera* im April 1952: „Diese Stahlrohrelemente bleiben unverkleidet und somit von eleganter statischer Schönheit. Sie

<sup>336</sup> Ebd., S. 8.

<sup>337</sup> Ebd., S. 9.

<sup>338</sup> Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, in: Hantelmann, Dorothea von und Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich-Berlin 2010, S. 72.

<sup>339</sup> Siehe dazu Anhang 2. Der Graphiker Joseph Ebinger war nach Aussage seiner Frau Erika Ebinger auch als Dekorateur ausgebildet.

<sup>340</sup> Die Grundstruktur und die Materialisierung in Stahl und Pavatex wurde allen vorgegeben.

erfüllen den Raum, erlauben bildmässige Konzentrationen und Lockerungen, zwanglose Gruppierungen und Wechsel von farbig dekorativen Flächen mit reinen Bildflächen. Sie ermöglichen dem Besucher aber auch überraschende Durchblicke, anregende Kontrastwirkungen und eliminieren so jeden Moment des Langweiligen.<sup>341</sup> Dafür wurde die Ausstellung gelobt. So schrieb das *Luzerner Tagblatt*: „Endlich eine Ausstellung, die nicht mit endlosen Bilderreihen und vertäfelten Wänden aufwartet!“<sup>342</sup> Auch die *LNN* äusserte sich lobend und bezog sich auf die malerische Auflockerung an den Wänden in einzelnen Ausstellungsräumen: „Um die Schau aufzulockern, griff man neben den grundlegenden Schwarz und Weiss zu farbigen Akzenten: grosse Tafelbilder, von Malern ausgeführt, deuten das Thema an.“<sup>343</sup> (Abb.35)

Diese Art der Ausstellungsgestaltung, welche gleichermassen einen Durchblick „durch“ das Medium Photographie darstellen und ermöglichen sollte, war keine Erfindung Luzerns. Modulare und flexible Tragelemente, die erlaubten in den Raum hinauszubauen, kannte man schon von früheren Ausstellungen. Stilbildend waren hier in erster Linie die Ausstellungen im Umfeld des Bauhauses<sup>344</sup> oder des Deutschen Werkbundes, wie z.B. diejenige von 1930 an der Exposition des Art décoratifs in Paris.<sup>345</sup> (Abb.36a, Abb.36b) Bei der „Russischen Ausstellung“ im Kunstgewerbemuseum Zürich 1929 war das „grossartige Photomontage-Plakat“ von El Lissitzky (Abb.37) ebenso stilbildend für die Graphischen Arbeiten in der Schweiz, wie die Wanderschau des Bauhauses in Dessau, die 1930 in den Kunstgewerbemuseen von Basel und Zürich gezeigt wurde.<sup>346</sup>

Vergleicht man Bilder der Abteilung *Mode* in Luzern mit Bildern der Bauhausausstellung 1919 – 1928, die Herbert Bayer 1938 im Museum of Modern Art, New York konzipierte, so sind Parallelen unübersehbar (Abb.38a, Abb.38b): einerseits im Umgang mit Bildern an den ebenfalls flexiblen Wänden und mit im Raum freistehenden Objekten, wie auch mit Malereien zwischen den Bildern an den Wänden und am Boden.<sup>347</sup>

Richard Paul Lohse führte in seiner Publikation „Neue Ausstellungsgestaltung“<sup>348</sup> aus dem Jahr 1953 nationale Ausstellungen des Gewerbes, der Industrie, des Handels, der Kultur etc.

<sup>341</sup> Camera Nr. 4, 1952, S. 134.

<sup>342</sup> Luzerner Tagblatt, 18. Februar 1952.

<sup>343</sup> LNN, 6.5.1952.

<sup>344</sup> Das Bauhaus war ein avantgardistisches und modernes Ausbildungsinstitut für Gestalter, v.a. in den Bereichen Gebrauchsgraphik, Architektur, Photographie und Produktgestaltung. Angesiedelt in Weimar (1919 – 1925), in Dessau (1925 – 1932) und in Berlin (1932 – 1933), bis es 1933 von den Nationalsozialisten zur Auflösung gezwungen wurde.

<sup>345</sup> Siehe Lose, S. 20f.

<sup>346</sup> Rotzler, S. 157.

<sup>347</sup> Siehe Lohse, S. 166f.

<sup>348</sup> Lohse, Richard P.: Neue Ausstellungsgestaltung. Nouvelles conceptions de l'exposition. New Design in Exhibitions. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform, Zürich 1953. In seinem Buch widmete er auch ein Kapitel der von ihm entworfenen Ausstellungsgestaltung für die Abteilung *Architektur* an der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern.

seit den 30er Jahren auf. Darin wird deutlich, wie gross der Einfluss von Bauhaus und Konstruktivismus für die Grafiker und Architekten in der zeitgenössischen schweizerischen Ausstellungsgestaltung war. Stellvertretend seien hier ein paar Ausstellungen, die stilistische Entsprechungen zur Luzerner Ausstellung aufzeigen, erwähnt; Die Schweizer Sektion an der Triennale di Milano von 1936, entworfen von Max Bill<sup>349</sup> (Abb.39); der Pavillon des ‚Temps Nouveaux‘ an der Exposition Internationale ‚Arts et Techniques‘ in Paris von Le Corbusier im Jahre 1937<sup>350</sup> (Abb.40); die ‚Zürcher-Kantonale Gewerbe- und Landwirtschaftsausstellung‘ von 1947 mit halboffenen Pavillonbauten von Hans Fischli<sup>351</sup> (Abb.41); die Ausstellung über den Flughafen Zürich-Kloten am 18ème Salon International de l’Aéronautique in Paris 1949 von Walter Custer und Richard P. Lohse, einer Freilichtausstellung mit Gitterelementen, welche die Nationenpavillons auf dem Inseli von 1952 vorausahnen lassen<sup>352</sup> (Abb.42); sowie die Ausstellung „Die gute Form“ an der Schweizer Mustermesse in Basel 1949 von Max Bill<sup>353</sup> und die Sonderschau des Schweizerischen Werkbundes, ebenfalls an der Schweizer Mustermesse in Basel 1950 von Richard P. Lohse, die ihre Spuren ebenso in Luzern hinterlassen haben mögen<sup>354</sup> (Abb.43).

Eine Ausstellung, die für Luzern in vielfacher Hinsicht wegleitend gewesen sein mag, war die Landesausstellung von 1939. Die Spuren einiger an der Weltausstellung in Luzern beteiligten Personen führen denn auch zur Landi 39, allen voran die Person des Direktors Albert Ernst. Er war an der Landi bereits Chef des Ausstellersekretariats.<sup>355</sup> R.P.Lohse arbeitete an der Landi als Graphiker für die Abteilungen *Wohnen* und *Elektrizität*, in Luzern richtete er die Abteilungen *Architektur* und *Photographie und Kunst* ein. Hans Neuburg war an der Landi als Graphiker für die Abteilung *Eisen, Metalle und Maschinen* tätig, in Luzern gestaltete er den Katalog zur Weltausstellung und Walter Läubli, Graphiker der Landi-Abteilung *Landwirtschaft in der Volkswirtschaft* war als Chefredaktor der *Camera* Mitglied der ersten Studienkommission und des Aktionskomitees für die Weltausstellung. Otto Pfeifer hatte zur Schweizerischen Landesausstellung 1939 einige Photographien beigetragen. Er war Mitglied des Vorstandes vom Fachfotodienst, welcher während der Ausstellung alle photographischen

<sup>349</sup> Lohse, S. 28f. Von Frau Erika Ebinger, der Witwe des Chefgrafikers der Photoausstellung Josef Ebinger, habe ich erfahren, dass man früher regelmässig nach Mailand an die Triennale reiste, um sich dort über den neusten Stand in der grafischen Gestaltung zu orientieren.

<sup>350</sup> Lohse, S. 158.

<sup>351</sup> Siehe dazu Lohse, S. 78f.

<sup>352</sup> Siehe Lohse, S. 100f.

<sup>353</sup> Diese von Max Bill gestaltete Wanderausstellung des Schweizer Werkbundes wird laut Pohlmann wegen ihrer „betont sachlichen und schmucklosen Aufmachung heute als ein Klassiker innerhalb der Geschichte des Ausstellungsdesigns“ bezeichnet. (Kultur, Technik und Kommerz, S. 110.)

<sup>354</sup> Siehe Lohse, S. 188f., S. 192f. und S. 194f.

<sup>355</sup> Wagner, Julius: Das Goldene Buch der LA 1939, Zürich 1939.

Arbeiten durchführte, d.h. Otto Pfeifer war daran mitbeteiligt, die Landesausstellung photographisch zu dokumentieren.<sup>356</sup>

So gibt es denn auch einige Parallelen zwischen der Weltausstellung in Luzern und der Landesausstellung 1939: Beide waren prominent und idyllisch eingebettet am See gelegen.<sup>357</sup>

In thematisch gegliederten Abteilungen und in Pavillons wurden Ausstellungen zu unterschiedlichen Themen konzipiert. Neben der Ausstellung spielte die Unterhaltung und das Vergnügen eine ebenso grosse Rolle. Die Ausstellungsgestaltung der Landi muss zwar insgesamt als weniger avantgardistisch bezeichnet werden. In einzelnen Abteilungen wurde jedoch auch mit Gross- und Kleinformaten bei den Bildern, die sich z.T. von der Wand lösten und den Raum eroberten und somit in einen räumlichen Dialog traten, variiert. So beschrieb Willy Rotzler die Landi 39 als ein grosses Feld für die kreative Entfaltung für Photographen und Graphiker: „Im Teamwork entstanden eindruckliche und zumeist kühne thematische Darstellungen in den verschiedenen Pavillons. Grossphotos und streng gestaltete Texte und graphische Zeichensysteme erzeugten ein Avantgarde-Klima, das sich wohltuend vom restaurativen Heimatstil-Klima (‚Landi-Dörfli-Geist‘) abhob, das ebenfalls zu dieser nationalen Selbstdarstellung gehörte.“<sup>358</sup> (Abb.44a-c)

Wohl auch in Anlehnung an die Landesausstellung ist das Aquarium auf dem Inseli zu sehen, welches auch auf Initiative von Architekt Boyer erstellt wurde.<sup>359</sup> Es wurden im Vorfeld weitere Ideen zur Unterhaltung des Publikums eingebracht, wie z.B. Helikopterflüge oder Amphibienfahrzeuge, analog des Schifflibachs an der Landi<sup>360</sup>, welche jedoch nicht realisiert wurden.

#### 4.4. Die Photographie als Ausstellungsgegenstand

Bereits an den Weltausstellungen des 19. Jh. erhielt auch die Photographie ihren Auftritt. Sie begünstigten die Verbreitung des Mediums Photographie wesentlich mit und verhalfen der

<sup>356</sup> Perret, René: Otto Pfeifer. Fotografien, Katalog, Museum im Bellpark, Kriens/Luzern 1998, S.19. Der Fotofachdienst an der Landi bestand neben Otto Pfeifer aus Michael Wolgensinger, Robert Spreng, E.A. Heiniger, Beringer&Pamperluchi, Ernst Koehli, Eduard Schucht, Hans Finsler u.a. (Ebd.)

<sup>357</sup> Wagner, Julius: Das Goldene Buch der LA 1939, Zürich 1939.

<sup>358</sup> Rotzler, S. 162.

<sup>359</sup> Wie der Phototurm entstand auch das Aquarium nicht im Auftrag der Ausstellungsleitung. Bauherrin und Geldgeberin war eine „Einfache Gesellschaft Foto-Grossaquarium“ bestehend aus Architekt, Baumeister, Sanitärinstallateur, Elektroinstallateur, Gärtner, Sportgeschäft, Berufsfischer, Glaslieferant, Zimmermeister, Schwimmclub und Rettungsschwimmer (Nachlass August Boyer). Die Baubewilligung zu dessen Erstellung erfolgte erst am 2. Mai 1952, so dass es erst im Juni 1952 eröffnet werden konnte. (Stadtarchiv, StR Protokoll vom 2.5.1952). Dass es in der Bevölkerung aber äusserst beliebt war, zeigt eine Unterschriftensammlung, die für dessen Erhalt nach der Ausstellung organisiert wurde. Statt der erforderlichen 800 Unterschriften in 3 Monaten waren bei der Unterschriftensammlung 3200 Unterschriften in 5 Wochen gesammelt worden. (Luzerner Tagblatt, 29.10.52) Das Gesuch zur Übernahme des Aquariums durch die Stadt als dauerhafte Einrichtung wurde abgelehnt, da die bestehende Anlage als Provisorium konzipiert wurde und dadurch ein Betrieb im Winter nicht hätte aufrechterhalten werden können. (Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 5. September 1952, Nr. 1710).

<sup>360</sup> Protokoll des Arbeitsausschusses vom 17. März 1952 (Nachlass Otto Pfeifer).

Photoindustrie zum Wachstum.<sup>361</sup> Anlässlich der Ausstellung von 1851 in London waren Bildproben der ersten fotografischen Verfahren, Chemikalien und Apparate in der Abteilung „Maschinen und Instrumente“ unter den Musikinstrumenten zu sehen.<sup>362</sup> 1855 in Paris wurde die Photographie nicht in der Abteilung der schönen Künste (Malerei, Bildhauerei, Architektur), sondern der Industrieausstellung zugeordnet.<sup>363</sup> Erst bei der Weltausstellung 1862 in London bekam die Photographie eine eigene Abteilung.<sup>364</sup> Die vielen Photoapparate, die 1900 in Paris vorgestellt wurden, belegten, dass sich die Photographie inzwischen zu einem Medium für die breite Masse entwickelt hatte.<sup>365</sup> In Barcelona 1929 war einer der grössten Paläste, der sogenannte Projektionspalast, dem Neuesten aus Photographie und Kinematographie gewidmet und spiegelte damit die Bedeutung des sich entwickelnden jungen Industriezweigs.<sup>366</sup> Ulrich Pohlmann<sup>367</sup> sieht in der mangelnden Möglichkeit, sich auf den internationalen Industrieausstellungen geschlossen zu präsentieren und im Wachsen der Photoindustrie, wie auch in der Zunahme der gewerblichen Fotografen und Amateurfotografen den Grund für die Entstehung fachbezogener Gemeinschaftsausstellungen.<sup>368</sup>

Ausstellungen und Medien - gemeint sind die modernen Kommunikationsmedien wie Photographie, Film und später das Fernsehen - entwickelten sich gleichzeitig seit der 2. Hälfte des 19. Jh und im 20. Jh.: „deux grand canaux de mise à disposition visuelle des objets du monde se développent simultanément: l'exposition et les médias, avec l'essor successif de la photographie, du cinéma et de la télévision.“<sup>369</sup> Beide, Ausstellung und Medien fungierten dabei als Medien der Kommunikation, Präsentation und Verbreitung.

In den 20er bis 60er Jahren wurde die Photographie nicht nur als neue Form von Medium oder als Kunstwerk wahrgenommen, sondern auch als vorrangiger Akteur und Impulsgeber für die Erneuerung der Ausstellungstechnik in Bezug auf Bilder und deren Bezug zum Raum: „Par sa propre souple matérielle – une photographie n'a pas de corps, elle peut être agrandie,

---

<sup>361</sup> Pohlmann, Ulrich: „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe“. Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, 1988, Heft 28, S. 17.

<sup>362</sup> Pohlmann, Ulrich: Zwischen Kultur, Technik und Kommerz: die photokina-Bilderschauen 1950 – 1980, in: Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950 – 1980, Ausstellungskatalog, Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1990, S. 12.

<sup>363</sup> Kretschmer, S. 65.

<sup>364</sup> Pohlmann, 1988, S. 17. Das Anliegen der Fotografen, im Pavillon der akademischen Künste aufgenommen zu werden, wurde nicht erfüllt, auch in späteren Weltausstellungen nicht.

<sup>365</sup> Kretschmer, S. 152.

<sup>366</sup> Kretschmer, S. 182.

<sup>367</sup> Pohlmann, S. 17.

<sup>368</sup> Sowohl auf Fachaussstellungen der photographischen Vereine, den Gewerbe- und Industrieausstellungen wie auch auf Weltausstellungen waren Hersteller und Fotografen immer zusammen vertreten, d.h. Waren wurden zusammen mit Photographien, technischer Entwicklung und künstlerischer Gestaltung vorgestellt.

<sup>369</sup> Kolloquium vom 29./30. Oktober 2009 in Lausanne zum Thema: Exposition et Médias (Photographie, Cinéma, Télévision): [www.unil.ch/expophoto/page71741.html](http://www.unil.ch/expophoto/page71741.html) [21.10.2010].

rétrécie, projetée, inversée, découpée, suspendue de multiples façons -, mais surtout par son absence de valeur commerciale et symbolique, elle a favorisé une grande liberté d'usages et d'expérimentations, et stimulé de nombreuses recherches sur la spatialisation des images.<sup>370</sup>

Nach Olivier Lugon war die Photographie als flaches, in der Grösse variables, einspannbares und dadurch in die Architektur integrierbares Ausstellungsobjekt für die neuen Tendenzen in der Ausstellungsgestaltung geradezu prädestiniert und begünstigte ihrerseits die neue Entwicklung. Photographieausstellungen beschreibt er in den 40er und 50er Jahren in diesem Zusammenhang als „véritables architectures d'images“.<sup>371</sup>

Zur Zeit der *Weltausstellung der Photographie* war die Ausstellungsgestaltung von Photoausstellungen immer wieder Thema, so auch im *Photomagazin* vom Juli 1952: Die Photographin Liselotte Strelow spiegelte in ihrem Text eine seit Anfang der 50er Jahre unter Photographen und Ausstellungskuratoren intensiv geführte Debatte über adäquate Inszenierungsmöglichkeiten von Photographien. Konservative Kreise befürworteten eine konventionelle Reihung von Einzelbildern, bei denen die Bilder „meist auf weisser oder jedenfalls einfarbiger Wand, mit gleicher Ober- oder Unterkante nebeneinander neutral“ aufgehängt werden, um so das Bild an sich auf den Beschauer wirken zu lassen.<sup>372</sup> Diese Kreise lehnten die abstrakte Formensprache experimenteller Photographie ebenso ab wie eine moderne Ausstellungsgestaltung. Fortschrittliche Kräfte propagierten die Auflösung der statischen vertikalen Wandflächen und verstanden den Raum als „dynamisches Kontinuum“<sup>373</sup> Durch den Verzicht auf Rahmung der Photographie erreichten sie deren „Verräumlichung“<sup>374</sup>, was zu einer aktiven visuellen Kommunikation zwischen dem Publikum und den Ausstellungsgegenständen führen sollte.<sup>375</sup> Strelow fügte hinzu, dass eine „moderne“ Schau das Auge viel weniger ermüde, da sie „viele interessante Unterteilungen oder manchmal auch eigenwillige Architekturen, neue Möbel zum Ausruhen, originelle Untergründe, auch einmal farbig“ zeige. Sie rief dazu auf, Ausstellungen mit mehr als 200 Bildern „modern“ zu hängen, um dem Betrachter den Besuch aufzulockern.

Nach Anton Holzer<sup>376</sup> leitete sich die konservative Hängung von Photographien aus den dem Piktorialismus verpflichteten Kunstaussstellungen ähnlichen Photosalons ab. Die fortschrittlichere Hängung von Photographien entstand nach Holzer in enger Zusammenarbeit mit der zeitgenössischen Ausstellungs-Architektur, mit moderner Grafik und mit dem Film.

<sup>370</sup> NFS-Projekt: [www.unil.ch/expophoto/page71741.html](http://www.unil.ch/expophoto/page71741.html) [21.10.2010].

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Liselotte Strelow: Hängung von Ausstellungsfotos. Klassisch oder modern? In: *Photomagazin* Nr. 7, 1952, S. 25.

<sup>373</sup> Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950 – 1980, Ausstellungskatalog, Köln 1990, S. 35f.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Ebd., S. 37.

<sup>376</sup> Holzer, Anton: Die Pressa, Köln 1928. Eine unbekannte Fotoausstellung der Moderne, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009, S. 41.

Diese Ausstellungen waren meistens nicht in Kunstmuseen, sondern in Messehallen, Kunstgewerberäumen oder temporär geschaffenen Pavillons zu sehen. Die Photographie war dabei „oft eng mit diesen architektonischen Inszenierungen verbunden und nicht einfach an die Wand gehängt“.<sup>377</sup>

Die Hängung und Inszenierung der Photographien in Luzern entsprach den fortschrittlichen Tendenzen in der Gestaltung von Photographieausstellungen. So wurden die Photographien, welche randabfallend auf Pavatexplatten gleichsam im Raum zu schweben schienen, in unterschiedlichen Formaten präsentiert (Abb.45a, Abb.45b). „Die Bilder sollen den Raum nicht umranden, sondern ihn inhaltlich und formal erfüllen, in ihm atmen und sich auswirken können“, schrieb die *Camera* im April 1952.<sup>378</sup> Weiter schrieb sie, dass die in ihrer Grösse variierten Photographien dadurch „bildmässig sehr stark“ wirken würden. Nach Pohlmann ging es bei den zum Teil übergrossen, meist rahmenlos aufgezogenen Photographien jedoch nicht nur darum, eine stärkere Wirkung zu erzielen oder das Auge nicht zu ermüden, sondern auch darum, die Distanz zwischen Betrachter und Ausstellungsstück aufzuheben.<sup>379</sup>

In Luzern wurde mit verschiedenen Präsentationsmöglichkeiten der Photographie gespielt. Auf Pavatex aufgezogen griffen sie analog zu Wänden in den Raum und halfen dadurch das Raumkontinuum zu rhythmisieren. Unterschiedliche Bildformate traten in einen abwechslungsreichen Dialog mit dem Besucher und mit dem Raum. Die Photographien hingen z.T. auch rahmenlos neben- und übereinander an den Wänden. Aufgrund dieser Ausstellungsgestaltung zählt Ulrich Pohlmann die Luzerner Weltausstellung neben anderen Ausstellungen zu „den wichtigsten Ausstellungsereignissen der 50er und 60er Jahre“.<sup>380</sup>

#### 4.4.1. Photographieausstellungen – ein Vergleich

Die Ausstellung von Luzern darf nicht nur im Kontext von Weltausstellungen allgemein und anderen Ausstellungen gelesen werden, sondern muss vor allem auch in den Zusammenhang mit vorausgegangenen, aber auch mit nachfolgenden Photoausstellungen gestellt werden. Viele Elemente der *Weltausstellung der Photographie* waren in früheren Photographieausstellungen bereits angelegt. Zu erwähnen sind hier v.a. die *Internationale Photographische Ausstellung* von 1909 in Dresden, die *Kipho* von 1925 in Berlin, die *Pressa* von 1928 in Köln, die *Fifo* von 1929 in Stuttgart und die *Kamera* von 1933 in Berlin.

---

<sup>377</sup> Holzer, S. 42.

<sup>378</sup> *Camera* Nr. 4, 1952.

<sup>379</sup> Pohlmann, 1990, S. 13.

<sup>380</sup> Pohlmann, 1990, S. 13. Als weitere Ausstellung nennt er das Festival of Britain 1951, die Mailänder Triennale 1952, die Internationale Verkehrsausstellung in München 1953 und The Family of Man 1955.

1909 fand in Dresden die bis zu diesem Zeitpunkt grösste *Internationale Photographische Ausstellung* statt, die „eine umfassende Darstellung des Wesens der Photographie in allen ihren Zweigen und in allen Kulturländern“ beabsichtigte und in zeitgenössischen Schriften als „erste photographische Weltausstellung bezeichnet wurde.“<sup>381</sup> Bereits in dieser Ausstellung sollte der damalige Stand der Leistungen der Photographie in „beruflicher, künstlerischer und wissenschaftlicher Hinsicht“ demonstriert werden<sup>382</sup> und „das gesamte Gebiet der Photographie in voller Entfaltung vor Augen führen.“<sup>383</sup> Dazu wurde die Ausstellung über thematische Abteilungen konzipiert, nach denen auch einige in Luzern benannt wurden<sup>384</sup>, wie z.B. die *Entwicklung der Photographie*, die *Amateur- und Farbphotographie*, die *wissenschaftliche Photographie* und die *Anwendungsbereiche der Photographie*. Nach Franziska Brons waren „didaktische Bestrebungen (...) auf dieser ‚Weltausstellung‘ nahezu allgegenwärtig“<sup>385</sup> und laut Pohlmann war das Konzept dieser Ausstellung für alle folgenden Veranstaltungen wegleitend. (Abb.46)

1925 folgte die Kino- und Photoausstellung, genannt *Kipho* im Berliner Haus der Funkindustrie unter der Teilnahme der Photo- und Filmindustrie. Anders als die Leipziger „Messe für Kino, Photo, Optik und Feinmechanik“, die seit 1919 jeweils im Frühling und im Herbst hauptsächlich Warenmesse war, präsentierte die *Kipho* neben Waren der Photoindustrie v.a. auch eine Photoausstellung und repräsentierte die kinematographische Industrie.

Die auf dem Messegelände in Köln stattfindende internationale Presseausstellung von 1928, die sogenannte *Pressa* war eine Gemeinschaftsveranstaltung der Zeitungsverlage, des Druckgewerbes und der mit diesen verbundenen Industriezweigen. Sie nahm nach Pohlmann „einen herausragenden, richtungsweisenden Platz in der Geschichte moderner Architektur und Ausstellungsgestaltung ein.“<sup>386</sup> Im Zentrum stand dabei das von El Lissitzky und Sergej Sjenkin aus vielen Pressebildern montierte Photofries (Abb.47a). Vor allem die von El Lissitzky gestaltete sowjetische Ausstellung im Bereich der Länderausstellung wird immer wieder als Beispiel innovativer Inszenierungsformen aufgeführt. Die Ausstellung war in

<sup>381</sup> Brons, Franziska: Fotografie als Weltanschauung. Die Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009, S. 15f. Siehe auch: Pohlmann (1988), S. 17.

<sup>382</sup> Brons, S. 17.

<sup>383</sup> Aus einer zeitgenössischen Pressemitteilung, zitiert von Franziska Brons, S. 15, Anmerkung 1, S. 28. Franziska Brons führte aus, dass die Ausstellung sich auf 22'000 Quadratmeter Ausstellungsfläche erstreckte und annähernd 1600 Aussteller aus 20 Ländern ihre Produkte und Photographien präsentierten.

<sup>384</sup> *Entwicklung der Photographie, Amateur-, Berufs- und Farbphotographie, wissenschaftliche Photographie, photographische Industrie, Reproduktionstechnik, photographische Literatur, Unterhaltung und Belehrung, sowie diverse Anwendungsbereiche der Photographie* von der Botanik, über Physik und Chemie, zur Meteorologie und zum Verkehrswesen usw. (Brons, S. 17 und 25).

<sup>385</sup> Brons, S. 26.

<sup>386</sup> Pohlmann (1988), S. 18.

einem „weitläufigen Erlebnispark“ eingebettet.<sup>387</sup> Ein 85 Meter hoher Turm, der so genannte *Pressa-Turm* mit Lift und Aussichtsplattform war besonderes Wahrzeichen und Attraktion der Ausstellung (Abb.47b).<sup>388</sup> Die *Pressa*, an welcher 1000 deutsche und 450 ausländische Aussteller aus 43 Ländern teilnahmen, war mit fünf Mio. verkauften Tickets sehr erfolgreich. Ausserdem präsentierte der Völkerbund eine eigene Ausstellung, womit sich die *Pressa* nach Holzer bewusst ein „ausgleichendes, vermittelndes, Frieden stiftendes Image“ gab.<sup>389</sup> Prof. Erich Stenger, aus dessen Sammlung in Luzern Photographien ausgestellt waren, stellte, wie auch bereits für die *Kipho* zuvor, eine historische Photoausstellung zusammen.

Auch die vom deutschen Werkbund veranstaltete internationale Film- und Fotoausstellung in Stuttgart 1929, die sogenannte *FiFo* (Abb.48), „mit der sich die moderne Photographie erstmals überzeugend“<sup>390</sup> darstellte und welche nach Holzer „eines der wichtigsten Ereignisse in der öffentlichen Wahrnehmung und Wirkung der modernen Fotografie“<sup>391</sup> war, wirkte stilbildend.<sup>392</sup>

1933 folgte in Berlin mit der *Kamera* (Abb.49) die „erste Grossveranstaltung der Fotobranche im Nationalsozialismus“, deren Ausstellungsstruktur und Organisation noch an die Ausstellungen der 20er Jahre anknüpfte, anders als die späteren deutschen Photoschauen, die gänzlich im Zeichen der Propaganda der nationalsozialistischen Ideologie und Wertehierarchie standen. Die *Kamera*<sup>393</sup> hatte nach Pohlmann auch zwischen 1945 und 1950 weiterhin eine nachhaltige Wirkung auf die wenig innovative Bildsprache bei Amateur- und Berufsphotographen. Ursprünglich war sie als Nachfolgeveranstaltung der Stuttgarter *FiFo* geplant, wurde aber dann von den neuen Machthabern übernommen und entsprechend modifiziert.<sup>394</sup> Zusammengefasst sollte die Ausstellung die Photographie als Volkskunst positionieren und die Photographen und Amateure animieren, durch das Bild die Idee des nationalsozialistischen Aufbaus mittragen und verbreiten zu helfen. Die Arbeitsbereiche des Amateurs wurden ausgebaut und Photowettbewerbe und Photokurse wurden durch die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ angeboten. Auch hier wurden die Arbeiten von

---

<sup>387</sup> Ebd., S. 35.

<sup>388</sup> Ebd., S. 35.

<sup>389</sup> Ebd., S. 39.

<sup>390</sup> Rotzler, S. 157.

<sup>391</sup> Holzer, S. 31.

<sup>392</sup> Camera Nr. 3 (September), 1929. Die Ausstellung war in drei Abteilungen aufgeteilt: 1. Beispiel der Arbeitsgebiete moderner Photographie, 2. Auswahl photographischer Einzelleistungen aus Deutschland, Frankreich, Holland, Russland, Amerika, Schweiz, 3. Beispiele angewandter und frei verarbeiteter Photographie (Photomontage, Phototypographien). Durch Vermittlung des Schweizerischen Werkbundes war die Ausstellung in konzentrierter Fassung auch während drei Wochen im Kunstgewerbemuseum Zürich, so wie danach auch in weiteren Schweizer Städten zu sehen.

<sup>393</sup> 1934, vom 24. März bis 15. April, wurde die gleiche Ausstellung in Stuttgart gezeigt. Ausnahmen waren die Abteilung der Amateurphotographen, die propagandistisch verschärft wurde und die Gestaltung des Katalogs, der in Berlin noch von Herbert Bayer nach Gestaltungsprinzipien des Bauhauses entworfen wurde, gestaltete in Stuttgart der Grafiker Robert Niethammer. (Pohlmann (1988), S. 24).

<sup>394</sup> Siehe dazu Pohlmann (1990), S. 21f.

Berufslichtbildnern, Amateuren, Bildreportern und Wissenschaftlern getrennt gezeigt.<sup>395</sup> Neben Abteilungen wie die *Architektur- und Landschaftsphotographie* waren „zahlreich völkisch ausgerichtete Sonderschauen“<sup>396</sup> vorhanden, wie z.B. *Lebendige deutsche Volkstracht* oder *Das deutsche Volksgesicht*. Ausserdem gab es Schauen zur *wissenschaftlichen Anwendung der Fotografie* in Medizin, Botanik, Kriminalistik und eine spezifisch zur vergleichenden Rassenkunde. Die Abteilung *Geschichte* wurde wie bei früheren Photoausstellungen aus der Sammlung von Prof. Erich Stenger bestückt. Ausserdem war Stenger für die gesamte Konzeption der Ausstellung verantwortlich.<sup>397</sup> Bereits im Eingangsbereich der *Kamera*, vor allem aber bei späteren NS-Photoschauen und überhaupt auf nationalen Veranstaltungen wurde mit der monumentalisierenden und suggestiven Wirkung der Grossphotos gespielt, resp. wurden diese gezielt zur Propaganda und Beeinflussung eingesetzt.

Die *Kamera*, zuerst vom deutschen Werkbund geplant, dann vom Reichspropagandaministerium übernommen und Erich Stenger übertragen<sup>398</sup>, zeigt auf, dass die ästhetischen Elemente der modernen Ausstellung Eingang in die Ausstellungsgestaltung unter verschiedenen politischen Systemen fanden. Sie erlaubten zu historisieren, monumentalisieren und zu verändern, auch unter veränderten ideologischen Vorzeichen.<sup>399</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass einzelne Elemente, denen der Besucher in Luzern später begegnete, bereits in früheren Ausstellungen angelegt waren, so z.B. die Idee, eine Leistungsschau einzurichten. Sie war bereits für die Dresdener Ausstellung von 1909 wegleitend. Die Strukturierung der Photographien in thematische Abteilungen, inkl. Separierung der Amateurphotographie, der Einstieg über eine historische Abteilung und die Absicht, vor allem didaktisch zu wirken, das heisst das Publikum im Bezug auf die photographische Technik zu bilden und zu belehren, waren alles Elemente, die auch Bestandteile der Ausstellungen 1909 in Dresden, 1928 in Köln bei der *Pressa* und 1933 bei der *Kamera* in Berlin waren. Selbst der Luzerner Phototurm hat als Symbol, zwar weniger in der gestalterischen Ausstattung, aber als Turm, seinen Vorläufer im *Pressa*-Turm von 1928 in Köln. Die Person von Prof. Erich Stenger, den Pohlmann als „bedeutendsten privaten Photosammler Deutschlands zu jener Zeit“ und „’Doyen’ der deutschen Fotogeschichte nach 1945“<sup>400</sup> bezeichnete, hat bei den Ausstellungen seit 1928 eine wegweisende Rolle gespielt.

<sup>395</sup> Porter, S. 164.

<sup>396</sup> Pohlmann (1988), S. 23.

<sup>397</sup> Prof. Dr. Erich Stenger lehrte seit 1933 als „international anerkannter Forscher an der Technischen Hochschule in Berlin“ und hatte bereits an den Ausstellungen „Kipho“ 1925, „Pressa 1928“, „Film und Foto“ 1929 und „Das neue Lichtbild“ 1930 in München als Fotohistoriker und Sammler mitgearbeitet“. (Pohlmann (1988), S. 23 und (1990), S. 48).

<sup>398</sup> Holzer, S. 42.

<sup>399</sup> Ebd., S. 42.

<sup>400</sup> Kultur, Technik und Kommerz, S. 48.

Bei der *Kamera* wurde ihm sogar die ganze Ausstellungsorganisation übertragen. In Luzern war er nicht von Anfang an beteiligt. Ein persönlicher Kontakt ist erst seit dem Besuch von Otto Pfeifer und August Boyer bei ihm im September 1951 nachzuweisen. Dass dort in den zweieinhalb Tagen des Aufenthaltes viele Informationen und Erfahrungen von Seiten Stengers Richtung Luzerner Aussteller geflossen sind, davon muss man ausgehen. So schrieb Otto Pfeifer am 6. März 1952 an Stenger: „Unsere Besprechung in Kreuzwertheim war mir dabei [bei der Einrichtung der historischen Abteilung, Anm. d. V.] richtunggebend und ich habe Ihre Ideen weitgehend eingebaut.“<sup>401</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es auf der ganzen Welt weiterhin viele internationale und nationale Photoausstellungen. Die *Camera* listete diese Ausstellungen jeweils unter der Rubrik „Ausstellungen“ auf. Eine Liste im Anhang zeigt die Photographieausstellungen, die zeitgleich zur *Weltausstellung der Photographie* in Luzern, wie auch diejenigen, die im Laufe des Jahres 1952 stattfanden.<sup>402</sup>

Im Jahr 1950 fand in den Messehallen von Köln die erste *photokina*<sup>403</sup> (Photo-Kino-Ausstellung) statt, welche anfänglich jährlich und nach 1952 regelmässig im Rhythmus von zwei bis drei Jahren bis zum heutigen Tag wiederholt wurde und wird.<sup>404</sup> Das Grundkonzept der jeweils ca. 10 Tage dauernden *photokina* besteht aus der Zweiteilung von Bilderschau und Photomesse.<sup>405</sup> Damit löste Köln den Messeplatz Leipzig vor dem Krieg ab und bot nach dem Krieg der neu wirtschaftlich erstarkenden deutschen Photoindustrie einen Repräsentationsrahmen, den sie in den folgenden Jahren mit internationaler Beteiligung ausbaute. Die dritte *photokina* fand 1952 kurz vor der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern statt. Erich Stenger war auch seit 1950 an der Realisierung der *photokina*-Schauen beteiligt.

Auch in der Schweiz fanden nach dem Zweiten Weltkrieg bedeutende Photographieausstellungen statt, so z.B. 1950 die erste Photo-Biennale der FIAP im Gewerbe-

---

<sup>401</sup> Brief von Otto Pfeifer an Prof. Erich Stenger vom 6.3.1952 (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>402</sup> Siehe Anhang 6. Gleichzeitig fanden auch immer wieder Konferenzen über Fragen der wissenschaftlichen Photographie statt: Liège 1948 (*Camera* Nr. 7, 1948), Zürich 1949 (*Camera* Nr. 8, 1949), Bristol 1950 und Paris 1951 (*Camera* Nr. 1, 1954).

<sup>403</sup> 1950 stellten ca. 300 Firmen aus, ca. 1000 Photographen beteiligten sich an der Schau und ca. 80'000 Besucher besuchten die *photokina*. Der Ausstellungsteil war unterteilt in verschiedene Abteilungen: 1. Einführungsschau mit Grundthema: Die Photographie bringt jedem Vorteile, 2. Eine Lehrschau: Wie entsteht eine Photographie?, 3. Eine historische Schau, 4. Eine wissenschaftliche Schau, 5. Leistungsschauen der verschiedenen Länder (international) und der deutschen Amateure, von Berufsfachverbänden und eine Leistungsschau der freien Amateure (*Camera* Nr. 2, 1951).

<sup>404</sup> Nach Ulrich Pohlmann wurde die *photokina* auf internationaler Ebene in den 50er und 60er Jahren „unangefochten zum zentralen Umschlagplatz der Fotoindustrie, trotz verschiedener Konkurrenzveranstaltungen“. Ursprünglich wurde die Messe als Wandermesse konzipiert, was jedoch nie realisiert wurde. Erst 1954 zirkulierte die Bilderschau mit den Jugendfotoausstellungen als Wanderschau in Deutschland, Europa und Nordamerika. (Pohlmann, 1990, S. 12f.)

<sup>405</sup> Kultur, Technik und Kommerz, S. 28.

museum in Bern, bei der sich Photographen aus 15 Ländern beteiligten.<sup>406</sup> Ein Jahr später wurde in Zürich die Schweizerische Foto- und Kino-Ausstellung organisiert mit dem Ziel, „ihre umfassende Bedeutung darzustellen, die photographischen Arbeitsmethoden in der Wissenschaft, in der Technik, in der Schule aufzuzeigen, sowie den hohen Qualitätsstand der Photoindustrie zu dokumentieren“.<sup>407</sup> Ebenfalls 1951 präsentierten die Mitglieder des Kollegiums Schweizerischer Photographen im Zürcher Helmhaus ihre Werke.

Nach der *Weltausstellung der Photographie* von 1952 folgten zwei Photoausstellungsprojekte, die gewissermassen in einer Nachfolge zur Luzerner Ausstellung gelesen werden können und deswegen hier kurz vorgestellt werden: Es sind dies die bereits erwähnten Ausstellungen *The Family of Man* von Edward Steichen von 1955 und die *vierteilige Weltausstellung der Photographie* von Karl Pawek ab 1964. Beide Ausstellungen fanden, indem sie als Wanderausstellungen konzipiert waren, eine ungleich höhere Resonanz. Aus heutiger Sicht stellen sie die Luzerner Ausstellung in ihren Schatten.

Um 1952 begann Edward Steichen, der Leiter der Photographieabteilung des Museums of Modern Art New York mit der Zusammenstellung von Photographien aus aller Welt für seine 1955 eröffnete Ausstellung *The Family of Man*, welche er im Vorwort des Katalogs als „the most ambitious and challenging project photography has ever attempted“ beschrieb.<sup>408</sup> (Abb.50a-d) Mit dem Mittel der Photographie, welche nach Steichen „a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man“<sup>409</sup> darstellt und die er als Universalsprache begriff, sollten alle Grenzen von Rasse, Kultur und Ideologie überwunden und die Botschaft von der Menschheit als einer ganzen Familie, die alle verbindet statt sie zu trennen, vermittelt werden.<sup>410</sup> Carl Sandburg beschrieb die Ausstellung in seinem Vorwort als „a camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, a epic woven of fun, mystery and holiness“.<sup>411</sup> Zur Auswahl der Bilder reiste Steichen durch mehrere Länder, um Photographien zu sichten und zu sammeln - im Oktober 1952 war er deswegen auch in Zürich<sup>412</sup> – und sichtete schlussendlich zusammen mit seinem Assistenten Wayne Miller mehr

<sup>406</sup> Katalog zur Ausstellung im Gewerbemuseum Bern vom 17. Juni bis 16. Juli 1950. Seit 1950 fanden in der Folge alle zwei Jahre von der FIAP organisierte Biennalen statt.

<sup>407</sup> Geleitworte von Stadtpräsident Dr. Emil Landolt. *Camera* Nr. 4/5, 1951, S. 121. Die *Camera* gab dazu eine Sondernummer heraus.

<sup>408</sup> Steichen, Edward: Introduction, in: *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time*, Katalog, Museum of Modern Art, New York 1955, S. 4. Auch die *Camera* bezeichnete diese Ausstellung als „die wichtigste Photo-Ausstellung der letzten zwanzig Jahre (...), die einzige, die sich mit der Luzerner Ausstellung den Ruhm teilen kann, eine besondere Art der Themenstellung aufgebracht zu haben, nämlich die ‚Menschenfamilie‘.“ (*Camera* Nr. 7, 1955, S. 340.)

<sup>409</sup> Ebd., S. 4.

<sup>410</sup> [http://Fotografie-geschichte.suite101.de/article.cfm/the\\_family-of-man-eine-legendaere-fotoausstellung](http://Fotografie-geschichte.suite101.de/article.cfm/the_family-of-man-eine-legendaere-fotoausstellung).

<sup>411</sup> Sandburg, Carl: Prologue, in: *The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time*, Katalog, Museum of Modern Art, New York 1955, S. 2.

<sup>412</sup> Pfrunder, Peter: *Gotthard Schuh. Eine Art Verliebtheit*, Göttingen 2009, S. 248.

als 2 Mio. Photographien. Die in ihrer Konzeption möglichst weltumspannende und alle Lebensbereiche umfassende Schau öffnete mit 503 ausgewählten Photographien von 273 Photographen aus 68 Ländern im Januar 1955 ihre Tore.<sup>413</sup> Nach New York wanderte sie während 7 Jahren in 10 identischen oder verkleinerten Fassungen durch weitere Städte der USA, danach durch die Metropolen der Welt, insgesamt durch 140 Städte in 40 Ländern. So war sie neben Paris, London, Berlin, Tokio und Moskau u.a. 1958 auch in Zürich zu sehen. Ihre Tore schloss sie erst 1964 endgültig.<sup>414</sup> In der Zwischenzeit wurde sie von neun Mio. Besuchern gesehen.<sup>415</sup>

Die Zahl der Besucher einerseits, wie auch der dazu konzipierte Katalog, der nicht nur zu einem „Bestseller“ wurde, sondern als „Longseller“ gilt<sup>416</sup>, beweist den grossen Erfolg der Ausstellung. Seit Roland Barthes Essay „La grande famille des hommes“<sup>417</sup> wurde die Ausstellung immer wieder als Unterschiede auslöschend, die Geschichte, sowie gesellschaftliche Bedingungen und Realitäten leugnend und als sentimental verführerisch und als „Ausdruck des US-amerikanischen Nachkriegstriumphalismus“<sup>418</sup> kritisiert.<sup>419</sup>

1964 startet Karl Pawek mit seiner Wanderausstellung, der *1. Weltausstellung der Photographie* (Abb.51), seiner ebenso einer humanistischen Grundhaltung verpflichteten Schau, welche er im Auftrag und zusammen mit 42 Museen und Kunsthallen in 12 Ländern veranstaltete.<sup>420</sup> Ihr lag die Frage „Was ist der Mensch?“ zu Grunde. Die drei folgenden ‚Weltausstellungen‘ standen jeweils ebenso unter einem Titel, so die zweite 1968 unter dem Titel „Die Frau“, die dritte 1973 zum Thema „Unterwegs zum Paradies“ und die vierte

<sup>413</sup> Steichen, S. 5.

<sup>414</sup> Die Angaben bezüglich des Endes der Ausstellung sind unterschiedlich. Mehrheitlich wird das Jahr 1964 angegeben. Olivier Lugon setzt ihr Ende jedoch auf 1962. (Lugon, Olivier: Die globalisierte Ausstellung: The Family of Man, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009, S. 65.)

<sup>415</sup> 1966 kam die Ausstellung als Geschenk in die Heimat von Edward Steichen nach Luxemburg, wo sie seit 1994 permanent im Schloss von Clerf (Clervaux) eingerichtet ist.

<sup>416</sup> Der Katalog ist auch heute noch vom Museum of Modern Art lieferbar. [http://Fotografie-geschichte.suite101.de/article.cfm/the\\_family-of-man-eine-legendaere-fotoausstellung](http://Fotografie-geschichte.suite101.de/article.cfm/the_family-of-man-eine-legendaere-fotoausstellung) [30.8.2010].

<sup>417</sup> Barthes, Roland: La Grande Famille des Hommes, in: ders., Mythologies, Paris 1957, resp. Mythen des Alltags, deutsch v. Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1964., in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S. 273.

<sup>418</sup> Abigail Solomon-Godeau: The Family of Man. Den Humanismus für ein postmodernes Zeitalter aufpolieren, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S.34. Siehe dazu auch Lugon, S. 34.

<sup>419</sup> Sandeen, Eric: Die Ausstellung, die Du mit Deinem Herzen siehst. The Family of Man auf Tour in der Welt des Kalten Krieges, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004, S. 100.

<sup>420</sup> Camera Nr. 10, 1964, S. 40 und Camera Nr. 11, 1964, S. 37f. Kommentar *Camera*: „1955 war es das Verdienst der Amerikaner, die Photographie aus den lokalen Ausstellungen der Photoklubs und dem Milieu des Hobbys herauszuholen und ihr im kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen führender Kunstinstitute unter dem Gesichtspunkt eines wichtigen Themas eine neue geistige Bedeutung zu geben. Nunmehr sind es europäische Kunstmuseen, die aus eigener Initiative der Photographie eine grosszügige internationale Repräsentation ihrer spezifischen Bildform ermöglichen.“

Weltausstellung 1977 zu „Die Kinder dieser Welt“.<sup>421</sup> Wie Steichens Ausstellung *The Family of Man* kurz zuvor, waren diese Weltausstellungen auch weltweit auf Tournee und wurden in verschiedenen Museen und Kunsthallen gezeigt, so auch in der Schweiz.<sup>422</sup> Die erste Weltausstellung schloss nahtlos an Steichens Ausstellung an, die 1964 ihre Tournee beendete. Diese vier Wander-Weltausstellungen, die in 39 Ländern gezeigt wurden, zählten insgesamt 25 Mio. Besucher.<sup>423</sup> Beide Ausstellungen zeigten zum Teil ähnliches Bildmaterial.<sup>424</sup>

Werden die drei Ausstellungen von Luzern, von Steichen und Pawek verglichen, so ergeben sich zunächst folgende Unterschiede: Während Steichen und Pawek ihre Ausstellungen unter ein Thema, dem ‚des Menschen und der Menschen‘, stellten und die Photographie als Vermittlerin ihrer Botschaft benutzten, blieb die Ausstellung in Luzern einerseits den traditionellen Einteilungen von *Porträt, Landschaft, Architektur* etc. verpflichtet und formulierte andererseits gleichzeitige unterschiedliche Ziele, nämlich die Photographie in ihrer Leistungsbreite zu zeigen, die Fülle zu ordnen und eine Standortbestimmung vorzunehmen. Der Mensch selbst stand dabei zwar immer auch im Zentrum, jedoch aus vielfältiger Perspektive. Das Thema der Völkerverbindung spiegelte sich nicht vordergründig im Motiv der einzelnen Photographien, sondern bezog sich in vielfältiger Weise auf das Medium Photographie, das eine Völkerverbindung über die Herkunft der verschiedenen Photographien, über die Darstellung der Menschen aus aller Welt, aber auch über die verschiedenen Anwendungsbereiche und Dienstleistungsfunktionen der Photographie für die ganze menschliche Zivilisation ermöglichte.

Anders als bei der an den Ort gebundenen Luzerner Ausstellung wurde die Breitenwirkung der Botschaft der zwei nachfolgenden Ausstellungen durch ihre Konzeption als Wanderausstellungen um ein Vielfaches erhöht, wie Lugon schreibt: „Das Medium der Ausstellung, das bis dahin durch das Hier und Jetzt einer spezifischen Situation bestimmt war, verfügt nun über Verbreitungsmöglichkeiten, die bis dahin den Massenmedien des Fernsehens, Kinos und der Presse vorbehalten waren.“<sup>425</sup>

Standen bei Steichen und Pawek zwei Persönlichkeiten, die nicht unbekannt waren – Steichen als Leiter der Photoabteilung des Museum of Modern Art in New York, Pawek als Schriftleiter der Kulturzeitschrift *Die Pause* und als Mitarbeiter von *Austria International*,

---

<sup>421</sup> Starl, Timm: Der ewige Mensch. Karl Pawek und die *Weltausstellung der Photographie*, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg 2004, S. 122.

<sup>422</sup> Der Katalog führt unter den mitbeteiligten Institutionen auch die Kunsthallen von Basel und Bern sowie das Gewerbemuseum von Zürich auf (1. Weltausstellung der Photographie: Was ist der Mensch? Bd. 1, Hamburg 1964).

<sup>423</sup> Die 1. Weltausstellung besuchten 3,5 Mio. Besucher.

<sup>424</sup> Starl, S. 122.

<sup>425</sup> Lugon, S. 70.

*Journal für Wirtschaft und Kultur* wie auch Initiator der Zeitschrift *Magnum* – als Organisatoren im Vordergrund, waren es bei der Weltausstellung in Luzern ein Organisationskomitee mit Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Photographie und Wissenschaft, welche z.T. zwar renommierte Leiter für die verschiedenen Sektionen anwerben konnte, selbst aber nur im nationalen oder vor allem auch lokalen Kontext eine gewisse Bekanntheit hatten.

Die Ausstellungen haben jedoch auch Gemeinsamkeiten, v.a. gestalterischer Art: Eine flexible, den Raum durchdringende Ausstellungsgestaltung ist bei den ersten beiden Ausstellungen gemein.<sup>426</sup> Unterschiedliche Vergrößerungsformate, darunter dramatisch wirkende Vergrößerungen, gelenkte Wege und Blicke, Stützenpfeiler im Raum, erzählerische Bildketten, die den Betrachter hineinziehen, und rahmenlose an feinen Stützen im Raum platzierte Photographien, die den Raum fließen lassen, sind Elemente der bereits besprochenen avantgardistischen Ausstellungsgestaltungspraxis, wie sie in Luzern, aber auch in der Ausstellung *The Family of Man* angewandt wurden. Die direkte Verbindung Steichens zum früheren Bauhaus-Künstler Herbert Bayer, „dessen Einfluss auf die ‚Rhetorik der Zurschaustellung‘ im Design von *The Family of Man* in Erscheinung tritt“<sup>427</sup>, kann für Luzern nicht nachgewiesen werden. Die Mitgliedschaft einiger Luzerner Initianten und Abteilungsleiter im Schweizerischen Werkbund, wie z.B. von August Boyer, Otto Pfeifer, Richard P. Lohse, weist auf eine Affinität zu den Ideen des Bauhauses hin. Der Vergleich von Photographien von den beiden Ausstellungen zeigt eine direkte Verbindung zu den besprochenen Ausstellungen in der ersten Hälfte des 20. Jh. Beiden Ausstellungen liegt letztendlich ein modulares Gestaltungskonzept mit modularen Ausstellungselementen zugrunde, das es erlaubt, die Bilder an unterschiedliche Orte zu transportieren und dort wieder aufzubauen.<sup>428</sup> Dass solche Pläne auch für die Luzerner Ausstellung bestanden haben, wird im Kapitel 6 erörtert.

#### **4.5. Nachtrag zur visuellen Inszenierung der Ausstellung in Luzern**

Ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung einer Ausstellung ist auch ihr visueller Auftritt ausserhalb der Ausstellung, z.B. in Form eines Signets, des Ausstellungsplakates und Werbeflyers. In Luzern war schon früh ein Signet im Umlauf, dessen Herkunft oder dessen

---

<sup>426</sup> Die Weltausstellung von Pawek war mir nur über die Bildbände zugänglich. Wie sich die Wanderausstellung in den einzelnen Museen präsentiert hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

<sup>427</sup> Abigail, S.40. Herbert Bayer hatte 1938 die „Bauhaus-Ausstellung 1919 – 1928“ im Museum of Modern Art in New York konzipiert und war Gestalter der amerikanischen Propaganda-Ausstellung „Road to Victory“ im Jahre 1942 ebd.

<sup>428</sup> Lugon, S. 70.

Urheber nicht eruiert werden konnte (Abb.1). Es vermittelte gleichsam pragmatisch die Botschaft der Ausstellung, nämlich eine Sicht zu bieten. Diese Sicht kann im weitesten Sinne verstanden werden, wie wir bis jetzt gesehen haben und auch noch sehen werden.

Das Plakat und der Katalog nahmen bei der Ausstellung in Luzern einen zentralen Bestandteil des visuellen Auftritts ein, weshalb sie hier stellvertretend für die unzähligen Prospekte und Werbeflyers, die im Zusammenhang mit der Ausstellung gedruckt wurden, beschrieben und analysiert werden.

Für das Ausstellungsplakat wurde eigens ein Plakatwettbewerb organisiert, zu dem fünf ausgewählte Grafiker eingeladen wurden.<sup>429</sup> Die *Camera* berichtete darüber einen Monat vor Ausstellungseröffnung. Man wählte „Künstler“ mit „grafisch-konstruktivistischen Tendenzen, bei denen man zum vorneherein wusste, dass sie einen neuzeitlichen lapidaren Stil pflegen, wie er dem Thema einer internationalen Photoausstellung entspricht“.<sup>430</sup> Das Plakat sollte die Beziehung des Dargestellten zur Ausstellung „augenfällig“ zum Ausdruck bringen.<sup>431</sup> Die Jury<sup>432</sup> wählte aus den eingegangenen 22 Arbeiten zwei Entwürfe, diejenigen von Hans Neuburg und E.A. Heiniger. Nach einer Überprüfung der Wirkung auf Plakatgrösse (Abb.52a, Abb.52b) ging schliesslich der Entwurf von Heiniger als Sieger hervor. Das Plakat thematisierte den Blick des Auges als Leitmotiv der Ausstellung. In Anlehnung an das Ausstellungssignet zeigt es zwei sich überschneidende Sehkegel, wovon der eine das Signet selbst und der andere ein menschliches Auge in den Blick nimmt. Schauen und Angeschautwerden als doppeltes Sehmoment.<sup>433</sup> So schrieb Hermann Bauer dazu im *Vaterland*: „Es ist in seiner Wirkung überaus suggestiv: Das den Betrachter gleichsam fixierende Auge sieht nicht nur, sondern sammelt auch – einer Linse gleich – die ganze sichtbare Welt.“<sup>434</sup>

---

<sup>429</sup> Hermann Eidenbenz (Basel), E.A. Heiniger (Zürich), Max Huber (Mailand), Hans Neuburg (Zürich) und Carlo L. Vivarelli (Zürich). Alle fünf Graphiker waren Mitglieder des Schweizerischen Werkbundes und des Verbandes Schweizerischer Grafiker (SWB und VSG). Gleichzeitig wurden die in Luzern ansässigen Grafiker und Photographen zur Teilnahme aufgefordert. *Camera* Nr. 4, 1952, S. 123.

<sup>430</sup> *Camera* Nr. 4, 1952, S. 123.

<sup>431</sup> Ebd. In den Bestimmungen war auch erwähnt, dass das Plakat in 15 Staaten ausgestellt werden wird.

<sup>432</sup> Die Jury bestand aus folgenden Mitgliedern: Direktor Albert Ernst (Leitung), Geschäftsleiter Emil M. Bühler, mit Delegierten des Graphikverbandes R.S. Gesse und Richard Paul Lohse, mit dem Photographen Otto Pfeifer, mit W. Gübelin und Ch. Weiland und dem Sekretär der Weltausstellung Max A. Wyss.

<sup>433</sup> Zum Schluss relativierte die *Camera* das Gewinnerplakat allerdings, wenn sie in ihrem Artikel schrieb: „Ohne Zweifel ist das nach verschiedenen Gesichtspunkten beste Plakat prämiert worden, es stellt indessen nicht den grossen überzeugenden Wurf dar, der dieser Veranstaltung angemessen wäre. Es ist vielleicht sehr modernistisch, ohne wegweisend oder bahnbrechend in der konzeptionellen wie graphischen Haltung zu sein.“ *Camera* Nr. 4, 1952, S. 124.

<sup>434</sup> Hermann Bauer im *Vaterland* vom 21.1.1952.

Eigentlich war Imre Reiner mit der Gestaltung des Katalogs betraut worden.<sup>435</sup> Das Protokoll vom 11.2.1952 informiert jedoch darüber, dass er, nachdem er dazu bereits das Konzept aufgestellt hatte, der Weltausstellung eine Absage erteilte. In der Folge wurde Hans Neuburg mit der Gestaltung und Redaktion beauftragt. Er setzte die Konzeption des Katalogs von Imre Reiner fort.<sup>436</sup>

Es lohnt sich, die Gestaltung des Katalogs etwas näher zu untersuchen: Der 200 Seiten starke Katalog<sup>437</sup> weist auf den ersten Blick nicht auf das Ereignis der *Weltausstellung der Photographie* hin, wie das aufgrund des Signets und der sorgfältigen Auswahl des Ausstellungsplakates erwartet werden dürfte. (Abb.53a, Abb.53b) Weder das Signet, noch das Motiv des Plakates kommen in irgend einer Weise auf dem Deckblatt des Katalogs zur Ansicht. Vielmehr zeigt der Katalog auf seiner Vorderseite einen Blick in die leicht verhangenen Innerschweizer Berge mit dem Vierwaldstättersee zu ihren Füßen.<sup>438</sup> Einzig der Schriftzug *Weltausstellung der Photographie 1952 Luzern Schweiz* und seine Übersetzung in Französisch und Englisch, in etwas kleinerer Schrift gehalten, weist auf den Zusammenhang hin. Die Rückseite zeigt den Ausstellungsturm, leicht verdeckt durch einen grafischen Kasten mit den Namen der Sponsoren des Turms<sup>439</sup> und dem nüchternen Hinweis: „Der Ausstellungsturm“.

Der Einband des Katalogs führt unweigerlich zur Frage, was hier inszeniert wird. Es geht um die Landschaft in der Innerschweiz und es geht um einen Turm. Im Kataloginnern erwarten den Leser einleitend 80 Seiten Text mit den Geleitworten von Bundesrat Philipp Etter, von Stadtpräsident Dr. Max Wey, vom Präsidenten des Organisationskomitees Albert Ernst, von Prof. Dr. Erich Stenger, Prof. Dr. J. Eggert und mit Texten zur Ausstellung von Emil M. Bühler, August Boyer, Douglas H. Schneider, Edward Steichen, Hans Neuburg und zur Geschichte der Photographie von Prof. Dr. Erich Stenger, sowie mit Erläuterungen aller Sachbearbeiter zu ihren Abteilungen. Alle Texte sind in Deutsch, Französisch und Englisch

---

<sup>435</sup> Dies wird aus verschiedenen Sitzungsprotokollen des Arbeitsausschusses deutlich. (Nachlass Joseph Laubacher und Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>436</sup> Ebd.

<sup>437</sup> *Weltausstellung der Photographie*, 1952, Luzern. Exposition mondiale de la Photographie, 1952, Lucerne Suisse, World Exhibition of photography, 1952, Lucerne Switzerland, Katalog, Catalogue, Luzern 1952.

<sup>438</sup> Hier könnte eine Anlehnung an den Ausstellungskatalog der Landi 39 gesehen werden. Das Deckblatt dieses Katalogs, der insgesamt im Format etwas kleiner, dafür aber seitenstärker als der Weltausstellungskatalog war, zeigt einen zeichnerischen Ausschnitt des Zürichsee-Beckens mit der Stadt und dem Ausstellungsgelände.

<sup>439</sup> Es sind diese: Benz&Cie, Holzkonservierung, Zürich; Hunkeler AG, Holzbau; Luzern, Josef Meyer, Eisenbau AG, Luzern; Schindler & Cie, Aufzüge, Luzern.

gehalten. Erst danach wird der Bildkorpus eröffnet mit einem Bild eines Kindes unter dem Titel *Porträt*. Aus jeder Abteilung werden einzelne Photographiebeispiele abgebildet. Die Photographien werden in einem gestalterisch klaren Layout präsentiert.<sup>440</sup> Gleichzeitig kontrastieren sie sich z.T. in ihrer direkten Gegenüberstellung.<sup>441</sup> (Abb.54a, Abb.54b) Dieser Bildkorpus, der sich über 77 Seiten erstreckt, endet mit fünf Photographien aus der Abteilung *Farbphotographie*. Die letzte Farbphotographie ist eine Photographie der Stadt Luzern bei Nacht von Otto Pfeifer und leitet somit den Übergang in den letzten Katalogteil ein, nämlich in die Vorstellung der Stadt Luzern und der Innerschweiz. Eine im Gegensatz zur restlichen Gestaltung des Katalogs antiquiert wirkende farbige Doppelseite – eine Werbung des offiziellen Verkehrsbüros Luzern mit je einer Photographie der Stadt und der Rigi - eröffnet den 43seitigen Luzerner- und Innerschweizer Teil mit einem Text von Kuno Müller mit dem Titel „Innerschweiz und Luzern“, ebenfalls in den drei Katalogsprachen und mit Bildern zur Stadt und zur ganzen Innerschweiz. Diese stammen vor allem von Otto Pfeifer und von Leonhard von Matt. Dramatische Landschaftsaufnahmen nehmen dabei einen grossen Teil ein. Den Abschluss bilden Werbeseiten von Sponsoren.<sup>442</sup>

Im Katalog wird in einem stark zusammengefassten Bildkorpus zwar ein kleiner Überblick über die Photographie analog der thematischen Aufteilung in der Ausstellung gegeben. Der Blick auf die Innerschweiz nimmt aber mit nahezu einem Viertel der Seiten einen so grossen Teil ein, dass es hier ebenso um eine Fokussierung des Ortes Luzern und der Innerschweiz ging wie um die Thematisierung der Photographie. Das Titelbild kündigte dies bereits an.<sup>443</sup>

## 5. Fokus Gesellschaft

Die Weltausstellung wird in diesem Kapitel im Kontext ihrer Zeit und der zeitgenössischen Gesellschaft gelesen. Dazu wird ein Blick auf die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen, innerhalb derer die Weltausstellung stattfand, geworfen.

---

<sup>440</sup> In der Regel steht pro Seite ein Bild, auf mindestens einer bis drei Seiten hin randabfallend. Die Photos werden mit einfachen Legenden begleitet, die den Namen des Photographen und seine Herkunft, zum Teil mit dem Titel der Photographie bezeichnet. Vereinzelt, v.a. bei technisch anspruchsvollen oder bei wissenschaftlichen Aufnahmen stehen noch zusätzliche Erläuterungen.

<sup>441</sup> Z.B. jung und alt, schwarzer Mann und weisse Frau, Mann und Kind etc.

<sup>442</sup> Werbung: C.J. Bucher-Verlag/*Camera*, Schweizerische Bankgesellschaft, Brown Boveri & Cie, Metallschlauchfabrik AG Luzern, Schindler-Aufzug, Gübelin, Paillard SA Ste Croix, IWC, Schweizerische Nähmaschinen-Fabrik AG Luzern, Audemars Piguet, Schindler-Wagons, Patek Philippe & Co, J. Valaster & Co Luzern, Lonstroff AG Aarau, Butterzentrale Luzern, Tissot. Insgesamt 16 Seiten Werbung.

<sup>443</sup> Siehe dazu auch Kapitel 5.4.

### 5.1. Die Zeit nach dem Krieg

Die Nachkriegszeit, die der Historiker Hartmut Kaelble als die Zeit „zwischen Kriegsende und den frühen 1950er Jahren“<sup>444</sup> definiert, war in Europa von wirtschaftlichem Wachstum und dank Einkommenszuwachs von einer Steigerung des Massenkonsums geprägt, der sich seit den 50er und 60er Jahren in grossen Teilen Westeuropas durchsetzen konnte, wobei das Fernsehgerät und das Auto die Massenartikel schlechthin waren.<sup>445</sup> Nach Ulrich Pohlmann profitierte auch die Photoindustrie wie die anderen Freizeitindustrien von der Maxime „Wohlstand für alle“.<sup>446</sup>

Kaelble macht für die Nachkriegszeit in Europa eine divergierende Beobachtung: einerseits stand Europa im Schatten der Zerstörungen durch den Krieg, es fehlte an Gütern, eine letzte grosse Auswanderungswelle fand statt und andererseits erfasste Europa ein einzigartiges „Wirtschaftswunder“ mit günstigem Arbeitsmarkt, steigenden Löhnen, Sanierung der Staatsfinanzen und Einsetzen des Massenkonsums.<sup>447</sup> Gleichzeitig konstatiert er aber auch eine gesellschaftliche Divergenz zwischen den reichen industriellen Nationen in Mitteleuropa und den ärmeren, agrarisch zurückgebliebenen Nationen an der Peripherie, im Osten und im Süden Europas.<sup>448</sup> In Bezug auf Politik, Kultur, Gesellschaft und Wirtschaft weist Kaelble ausserdem auf eine Zeit der Internationalität und einer neuen europäischen Friedensordnung, aber auch auf die ideologische und wirtschaftliche Teilung Europas hin, die mit dem einsetzenden Kalten Krieg erfolgte.<sup>449</sup> Europa verlor in dieser Zeit zwar seine globale Vormachtstellung, gleichzeitig wurden aber in Europa auf politischer, sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Ebene erstmals supranationale europäische Institutionen aufgebaut. In Brügge wurde das Europakolleg vorbereitet und 1950 gegründet.<sup>450</sup> Die internationale Kulturszene entwickelte sich, grosse kulturelle Festivals entstanden oder wurden neu gegründet, wie die Salzburger Festspiele (1945 Neugründung), das Filmfestival von Locarno (1946), die Bregenzer Festspiele (1946), die Biennale von Venedig (1946 neue Durchführung), das Filmfestival in Cannes (1946), das Theater- und Musikfestival in Avignon (1947), die Edingburger Filmfestspiele (1947) und das Edingburger Musikfestival

---

<sup>444</sup> Kaelble, Hartmut: Sozialgeschichte Europas. 1945 bis zur Gegenwart, München 2007, S. 271.

<sup>445</sup> Therborn, Göran: Die Gesellschaften Europas 1945 – 2000. Frankfurt am Main, 2000, S. 152, 164. Nach Therborn basierte das Wirtschaftswachstum im Nachkriegseuropa nicht auf den Erholungen der Kriegszerstörungen, sondern auf einer neuen Wirtschaftsdynamik, sowohl im kommunistischen wie im kapitalistischen Europa (S. 156).

<sup>446</sup> Pohlmann, 1990, S. 8.

<sup>447</sup> Der Unterschied zwischen reichen, vom Krieg unberührten Ländern, zu denen die Schweiz, Schweden und Grossbritannien gehörten und den eigentlich wohlhabenden, aber durch den Krieg verarmten Ländern wie Deutschland und Frankreich, verschwand im Laufe der 50er Jahre relativ schnell wieder. Der Massenkonsum setzte somit auch hier etwas verzögert ein, glich sich jedoch später an.

<sup>448</sup> Kaelble, S. 412.

<sup>449</sup> Kaelble, S. 19.

<sup>450</sup> Dazu wurde ein Europasymbol kreiert, zuerst eine weisse Fahne mit grünem E, die 1955 durch die heutige Europafahne mit 12 Sternen abgelöst wurde.

(1950), die Berliner Filmfestspiele (1950), das Filmfestival San Sebastian (1953) und die Documenta in Kassel (1955).<sup>451</sup> Die *photokina* in Köln (1950) und die *Weltausstellung der Photographie* in Luzern reihen sich in den Reigen der grossen internationalen Veranstaltungen ein. Solche kulturelle „Verflechtungen und Austauschbeziehungen zwischen den nationalen Gesellschaften und die Erfahrung des Anderen“<sup>452</sup> wurden zu wichtigen Voraussetzungen für die Annäherung der europäischen Staaten.

Dass es bei den internationalen Veranstaltungen auch um die Überwindung der wirtschaftlichen und kulturellen Isolation einzelner Länder ging, beweist gerade die *photokina* in Köln, wo es galt, das „Dritte Reich“ zu überwinden und sich neu zu positionieren. So war man, wie es im Ausstellungskatalog zu den *photokina*-Bilderschauen heisst, „vor allem um ein seriöses repräsentatives Erscheinungsbild der Fotomesse bemüht, um in feierlichen Eröffnungszeremonien mit Prominenz aus Politik, Wirtschaft und Kultur den Eindruck eines Neuanfanges zu vermitteln.“<sup>453</sup>

Die Nachkriegszeit war auch die Zeit eines einsetzenden Medienbooms. In Ländern mit vorangegangener Diktatur wurden fast alle Medien neu gegründet, die Hörer- und Leserzahlen nahmen zu, die Zeitungsauflagen wurden vergrössert.<sup>454</sup> Seit 1950 entstand auch eine europäische Medienplattform für Rundfunk und Fernsehen, die „Union der Europäischen Rundfunkorganisationen“, welche 1954 die „Eurovision“ einrichtete.<sup>455</sup> Gleichzeitig beobachtet Kaelble aber auch Grenzen dieser Entwicklung, denn zu dieser Zeit entstanden keine wichtigen europaweiten Medien. Die nationalen Interessen standen im Vordergrund.

Die Einführung des Fernsehens als „neues Massen- und Leitmedium“<sup>456</sup> und damit die Einführung einer weltweiten audiovisuellen Information und Kommunikation erfolgte in den 50er Jahren aus den USA über Grossbritannien und Schweden nach Mitteleuropa und konnte sich in den südeuropäischen Ländern wie Portugal, Griechenland, Rumänien und Jugoslawien erst Anfang der 80er Jahre etablieren.<sup>457</sup> Das Fernsehen begünstigte eine Massenkultur, die im 20. Jh. international war und in erster Linie von Nordamerika und in zweiter Linie von Grossbritannien geprägt wurde und bei welcher Europa weitgehend eine rezeptive Rolle

---

<sup>451</sup> Kaelble, S. 273f.

<sup>452</sup> Kaelble, S. 419.

<sup>453</sup> Kultur, Technik und Kommerz, S. 33.

<sup>454</sup> Kaelble, S. 271f.

<sup>455</sup> Kaelble, S. 237.

<sup>456</sup> Kaelble, S. 275. Kaelble gibt Schätzungen an, nach denen 1955 nur ungefähr jeder sechzehnte europäische Haushalt, darunter jeder siebte westeuropäische, und kaum ein osteuropäischer Haushalt ein Fernsehgerät besass. 1965 waren es bereits neun von zehn westeuropäischen, aber nur ganz wenige osteuropäische Haushalte, die über ein Fernsehgerät verfügten (S.275). Nach Jakob Tanner ist für die Schweiz ein Durchbruch beim Fernsehen erst gegen Ende der 50er Jahre zu verzeichnen. (Tanner, Jakob: Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozess, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten, in: Blanc, Jean-Daniel und Christine Luchsinger (Hg.): achtung: die 50er jahre! annäherungen an eine widersprüchliche zeit, Zürich 1994).

<sup>457</sup> Therborn, S. 264.

übernahm.<sup>458</sup> Gleichzeitig veränderte es das Alltagswissen und das Freizeitverhalten<sup>459</sup> sowie den Stellenwert der Öffentlichkeit, denn zuvor wurde gemeinsam Nachrichten in Wochenschauen gesehen und gemeinsam Rundfunk gehört. Der Konsum der neuen Medien brachte einen Rückzug in eine private Häuslichkeit mit sich.

Die *Weltausstellung der Photographie* fand noch vor der massenweisen Verbreitung der neuen Medien, wie z.B. des Fernsehens in Europa, statt. Die Ausstellung übernahm diesbezüglich eine Informations- und Bildungsaufgabe und hatte gleichzeitig eine Unterhaltungsfunktion. Nicht zuletzt diente sie dem kulturellen Austausch in einer Gesellschaft, deren Grenzen sich immer mehr öffneten.

## 5.2. Die Völker verbinden

Der Präsident des Organisationskomitees Albert Ernst betonte bei seiner Eröffnungsrede, dass die Weltausstellung keine kommerziellen Ziele verfolgte, sondern dass sie ein „Beitrag an die Anstrengungen aller Gutgesinnten sei, die für eine endliche Völkerverständigung kämpfen.“<sup>460</sup> Und auch in der *Camera* hiess es 1951, der ideelle Zweck der *Weltausstellung der Photographie* sei, auf die „völkerverbindende Kraft“ hinzuweisen.<sup>461</sup> Dieses Ansinnen war nicht neu, denn bereits die internationalen photographischen Salons, die laut *Camera* 1932 einen grossen Erfolg hatten, wurden als Propagandamittel nicht nur für die Photographie, sondern auch für die Verständigung der Völker gelobt.<sup>462</sup>

Universal angelegten Ausstellungen lag von Anfang an eine Völker verbindende und Frieden stiftende Absicht zugrunde. So schreibt Winfried Kretschmer, dass bereits die erste Weltausstellung als Fest der Völker wahrgenommen wurde. Er zitiert dabei einen gewissen R. Scherer, der in seinen Londoner Briefen über die Weltausstellung schrieb: „Es ist hier kein Kongress von Fürsten und Diplomaten, sondern von Völkern,“<sup>463</sup> der, so Kretschmer, den Beginn einer neuen Ära des Weltfriedens einläutete<sup>464</sup>. Die Pariser Ausstellung von 1867 beschreibt er von der Idee durchdrungen, „dass sich aus dem Reichtum der Erde Fortschritt und Harmonie für die ganze Menschheit schöpfen lasse.“<sup>465</sup> Auch Barth beschreibt dieselbe Weltausstellung als „spektakuläre Zivilisationsshow mit dezidiert politischem

---

<sup>458</sup> Therborn, S. 233, 261.

<sup>459</sup> Therborn, S. 264.

<sup>460</sup> LNN, 19. Mai 1952.

<sup>461</sup> *Camera* Nr. 6, 1951.

<sup>462</sup> Siehe dazu *Camera* Nr. 3, September 1932 und Kp. 3.4.

<sup>463</sup> Kretschmer, S. 46.

<sup>464</sup> Kretschmer, S. 69.

<sup>465</sup> Kretschmer, S. 79.

Hintergrund<sup>466</sup>, nämlich als „Ort, an dem die Menschen der Welt zusammenkommen sollten, um die Welt in ihrer Gesamtheit zu erleben“ und als „friedlicher Wettstreit der Nationen auf dem Gebiet des Fortschritts“<sup>467</sup> wahrzunehmen. Zusammenfassend stellten Internationale Ausstellungen nach Kretschmer einen Mikrokosmos des friedlichen Zusammenlebens dar, und er beschreibt sie als „eine kleine Welt, die in ihrem Miteinander von Besuchern und Ausstellern verschiedener Nationalitäten ganz praktisch vor Augen führten, wie auch die grosse beschaffen sein könnte.“<sup>468</sup> Nach Mattie ging die Vision, dass Welthandel und Weltfrieden zusammen gehen, durch alle Zeiten.<sup>469</sup> Als sich der Charakter der Weltausstellungen im Laufe der Zeit wandelte und die Industrie nicht mehr abhängig war von grossen, universellen Ausstellungen, entwickelte sich die ursprüngliche Idee, „dass einmal alle Länder in Frieden miteinander leben werden“, zu einem eigenständigen Thema.<sup>470</sup> Das Bureau Internationale des Expositions (BIE) unterstellt seine Aktivitäten folgenden drei Werten: „la confiance“, „la solidarité“ und „le progres“.<sup>471</sup> Die 1928 in Paris unterzeichnete Konvention beabsichtigt ein grosses gemeinsames Projekt, welches ein neues Vertrauensverhältnis herstellt und die Länder und zivilen Gesellschaften einander näher bringt. Jede Internationale Ausstellung basiert auf einem multikulturellen Austausch, bei dem jedes Volk dem andern sein Können anbietet, um gemeinsam die besten Lösungen für die Menschheit zu erzielen und zu einem sowohl moralischen, materiellen wie auch technischen Fortschritt der Menschheit beizutragen.

Zur Zeit des beginnenden Kalten Krieges nach dem Zweiten Weltkrieg erhielt die Botschaft eines harmonischen Miteinanders aller Völker eine neue Aktualität. So standen dann die internationalen Ausstellungen nach dem Zweiten Weltkrieg allgemein unter dem Zeichen der internationalen Verständigung. Die Vermittlung dieser Botschaft durch die Photographie erfolgte nicht erst mit der Ausstellung *The Family of Man* explizit. Bereits Otto Steinert schrieb 1951 im Schlusswort zu seinem Katalog für die Ausstellung ‚subjektive fotografie‘: „Die Photographie ist als das bisher breitenwirksamste Mittel berufen, das visuelle Bewusstsein unserer Zeit massgeblich zu formen. Als die allgemeinverständlichste und in der Handhabung zugänglichste Bildtechnik ist sie besonders geeignet, die Verständigung unter den Völkern zu fördern.“<sup>472</sup> Auch Douglas H. Schneider, Direktor der Abteilung für allgemeine Information der UNESCO wies im Katalog der Weltausstellung dem

---

<sup>466</sup> Barth, S. 14.

<sup>467</sup> Barth, S. 11.

<sup>468</sup> Kretschmer, S. 177.

<sup>469</sup> Mattie, S. 8.

<sup>470</sup> Mattie, S. 8.

<sup>471</sup> Siehe: <http://www.bie-paris.org/site/fr/bie/valeurs-symboles> [20.9.2010].

<sup>472</sup> Zitiert nach Porter, 1982, S.59.

photographischen Bild in Bezug auf die Kenntnis der Welt und ihrer Völker als einer „dringenden Erfordernis unserer Zeit“<sup>473</sup> eine wichtige Rolle zu, denn „eine Tatsache, die möglicherweise durch Reden abgeschwächt wird oder untergeht, [kann] durch ein Bild verdeutlicht werden (...) und plötzlich klar in das Bewusstsein treten“.<sup>474</sup> So diente in Luzern auch die Wand unter dem Titel ‚Menschen aus aller Welt‘ in der *Porträt*-Abteilung diesem Ziel.<sup>475</sup>

Die lange Liste der Patronate der Diplomatie aus der ganzen Welt, inkl. derjenigen der UNESCO unterstrich diese ideelle Botschaft der Luzerner Ausstellung zusätzlich. Das Engagement der UNESCO in Luzern war zwar für die Organisatoren ein wichtiges Propagandainstrument, aber für derartige Ausstellungen nicht einzigartig. Sie war neben der UNO 1954 und 1956 auch an der *photokina* vertreten. Die UNESCO benutzte die neuen Massenmedien, allen voran den kommunikativen Aspekt des Mediums Photographie, zum Erreichen ihrer humanitären Ziele.<sup>476</sup> Der optimistische Glaube der Zeit an die Wirkmächtigkeit der Photographie liess davon träumen, dass sich in der Photographie verwirkliche, was politisch erträumt wurde. So war laut *Camera* in dieser Zeit sogar die Rede von einer „Photo-Europa“, wenn nicht sogar von einer „Photo-Uno“.<sup>477</sup>

Im Zusammenhang mit dem Austragungsort der Weltausstellung in der Schweiz wurde auch immer wieder auf die „überall anerkannte schweizerische Neutralität“ hingewiesen, welche „mit Objektivität gleichgesetzt werden“<sup>478</sup> dürfte, und somit besonders dazu prädestiniert sei, für ein friedliches Zusammenleben der Völker zu wirken. So lohnt es sich, einen Blick auf die Schweiz im Besonderen zu werfen.

### 5.3. Landesverteidigung versus Öffnung

Wie war die gesellschaftliche Stimmung zu Beginn der 50er Jahre in der Schweiz? Im Klima des „Kalten Krieges“, den Hans-Ulrich Ernst im Zusammenhang mit dem Koreakonflikt vorübergehend als „heiss“ beschrieb, genehmigten 1951 die Eidgenössischen Räte ein massives Rüstungsprogramm.<sup>479</sup> Daraus schliesst Ernst, dass „das geistige Reduit hartnäckig am Leben [blieb], symbolisiert im Igel, im Misstrauen allem Fremden gegenüber, tabuisiert in

---

<sup>473</sup> Katalog Weltausstellung, S. XXI.

<sup>474</sup> Ebd. S. XXIf.

<sup>475</sup> Vaterland, 26. Juli 1952.

<sup>476</sup> Kultur, Technik und Kommerz, S. 38f.

<sup>477</sup> Camera Nr. 3, 1951, S. 108.

<sup>478</sup> Camera Nr. 5, 1952, S. 143. Es war nicht nur die *Camera*, die dieses Argument aufführte, es war auch in der Tagespresse immer wieder zu lesen.

<sup>479</sup> Ernst, Hans-Ulrich: Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Aufbruch in den Frieden? Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. Publikation zur Ausstellung im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, 21. August – 13. Oktober 1995, Bundesarchiv Dossier 1, Bern 1996, S. 24.

einer geradezu mystisch verbrämten Neutralität.“ Nach Ernst beherrschte diese geistige Strömung alles weit über den militärischen Bereich hinaus. Auch Jakob Tanner sieht in der Zeit des „Kalten Krieges“ die offizielle Schweiz sich in „historische Traumbilder“ flüchtend, die geprägt waren von „göttlicher Vorsehung und militärischem Selbstbehauptungswillen“.<sup>480</sup> Er beschreibt das Lebensgefühl der Schweiz und ihrer Gesellschaft in den 50er Jahren vor dem Hintergrund der für alle Gesellschaften der 50er Jahre charakteristischen Angst vor der Atombombe und gleichzeitigen Hoffnung auf eine bessere Zukunft als widersprüchlich. Man war nahezu euphorisch aufgrund verbesserter Lebensbedingungen und neuen Konsummöglichkeiten, verklärend und verharrend andererseits in einer aus der geistigen Landesverteidigung der 30er Jahre resultierenden „Igelmentalität“, welche sich u.a. in der Verklärung des Landes und der Kulturlandschaft spiegelte.<sup>481</sup> Für die Zeit kurz vorher jedoch, unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg macht er eine bewegte Aufbruchstimmung fest, was sich in Gegenstimmen, „Schattierungen, Differenzierungen, konstruktiven Vorschlägen, konkreten Reformideen und hochfliegenden Visionen einer besseren, gerechteren, friedlichen Welt“ äusserte. Er beschreibt diese Zeit als Phase, in welcher „viele im Fluss war“, und er attestiert der Schweizerischen Gesellschaft für diese Zeit eine „im Rückblick erstaunliche Offenheit“.<sup>482</sup> In dieser Zeit entstand die Idee zur Weltausstellung in Luzern. Jedoch schon kurze Zeit später, nach Tanner um 1947/48 mit dem Einsetzen des „Kalten Krieges“, setzte ihm zufolge eine „ideologische Flurbereinigung“ ein, welche die Aufbruchstimmung erstarren liess.<sup>483</sup> Die Schweiz verpasste Ende der 40er Jahre den Beitritt zur UNO, dem aussenpolitisch nach zähen Verhandlungen der Diplomatie nichts mehr entgegengestanden hätte.<sup>484</sup> Sowohl die von Bundesrat Max Petitpierre einberufene Konsultativkommission, wie auch die Landesverteidigungskommission und das Eidgenössische Volkswirtschaftsdepartement hatten zuvor einen UNO-Beitritt der Schweiz befürwortet. Innenpolitisch jedoch berief sich die Schweiz auf das „ideologische Konstrukt des Sonderfalls und eines eng geführten und zum Mythos erhobenen Neutralitätsbegriffs.“<sup>485</sup> Hauptbedingung für einen UNO-Beitritt wurde die Wahrung der Neutralität, was schlussendlich den Beitritt

---

<sup>480</sup> Tanner, Jakob: Aufbruch in den Frieden? Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. Publikation zur Ausstellung im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, 21. August – 13. Oktober 1995, Bundesarchiv Dossier 1, Bern 1996, S.27.

<sup>481</sup> Tanner (1994), S. 19f.

<sup>482</sup> Tanner (1996), S. 30.

<sup>483</sup> Nach Tanner geriet in der Folge alles, was zuvor reformbereit war, unter Kommunismusverdacht. (Ebd. S. 31).

<sup>484</sup> Hug, Peter: Schnelles Ende eines Aufbruchs. Die Schweiz und die UNO in der Nachkriegszeit, in: Aufbruch in den Frieden? Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. Publikation zur Ausstellung im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, 21. August – 13. Oktober 1995, Bundesarchiv Dossier 1, Bern 1996, S.77f. Die Schweiz war 1945 nicht zur Gründungsversammlung der Vereinten Nationen in San Francisco eingeladen. Dazu gehörten nur die Staaten, die Deutschland bis zum 1. März 1945 den Krieg erklärt hatten. Dass die Schweiz diplomatische und wirtschaftliche Beziehungen zu Nazideutschland unterhalten und das Franco-Regime in Spanien mit Hilfe unterstützt hatte, hat die Beziehungen zur UNO gestört.

<sup>485</sup> Hug, S. 77.

verunmöglichte. Statt sich in der Völkergemeinschaft zu engagieren, kompensierte man in der Schweiz eine aussenpolitische Mitwirkung am Aufbau einer Nachkriegs-Friedensordnung mit „national überhöhten Gesten“, wie z.B. der bereits 1944 lancierten Schweizer Spende.<sup>486</sup> Nach Peter Hug bemühte sich der Bundesrat im aufkommenden „Kalten Krieg“ nicht mehr aktiv um eine UNO-Mitgliedschaft, sondern nur noch um deren Sitznahme in Genf. Gleichzeitig versuchte man weiterhin, die Einzigartigkeit der Schweiz durch ihre Neutralität zu demonstrieren. Dass diese selbst zugewiesene Einzigartigkeit auch als Isolation v.a. bei Intellektuellen und Kulturschaffenden empfunden wurde, wird aus dem Votum von Adolf Streuli vom Schweizerischen Tonkünstlerverein deutlich, der anlässlich der Conférence nationale d'information sur l'UNESCO am 22. März 1947 in Bern äusserte: „Wir alle hatten während des Krieges, vor allem aber unmittelbar nach Kriegsende, und haben heute noch, ein drückendes Gefühl der Isolierung. In der ganzen Welt suchen sich Menschen guten Willens, um die Wiederkehr der schrecklichen Katastrophen, die unsere Generation erleben musste, zu verhindern, und man glaubt, unser Land sei an diesem Unternehmen des Sich-Suchens kaum beteiligt.“<sup>487</sup>

Vergleicht man die im Nebelspalter am 18. Oktober 1945 erschienene Illustration (Abb.55) zur Situation der Schweiz ausserhalb der Völkergemeinschaft mit der Initiative einiger Luzerner, die nur zwei Jahre später ihr Projekt starteten, so vermittelt diese ein anderes Bild. Allein der Name „Weltausstellung“ impliziert Öffnung und Teilnahme. Es gab wohl Kreise in der Schweiz, die einen Anschluss an die Welt, einen Beitrag zu einem globalisierten Verständnis vom Miteinander suchten. So schrieb Martin Schaub, dass nach den knapp zehn Jahren der Isolation, welche Kunst, Literatur, Musik wie auch Photographie und Film auf sich selbst zurückband, sich die Grenzen öffneten und sich „gar nicht so viele Schweizerinnen und Schweizer auf die Welt stürzten“.<sup>488</sup> Eine Öffnung auf die Welt begann allerdings erst zögerlich. Schaub setzt sie auf zehn Jahre nach Kriegsende an. Er bezieht sich dabei auf die Schweizerischen Zeitschriften und Zeitungsredaktionen, deren Hauptaugenmerk in den Jahren nach dem Krieg noch hauptsächlich auf dem eigenen Land lag. Die Betonung von Schweizerischen Themen beschreibt er als „Verlängerung der Themen der Geistigen Landesverteidigung“, nun allerdings nicht mehr defensiv, sondern „schon eher selbstzufrieden“. Auch Peter Pfrunder stellt fest, dass in der Schweiz im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Krieg eine „konventionelle, von der Geistigen Landesverteidigung geprägte

---

<sup>486</sup> Tanner (1996), S. 39.

<sup>487</sup> Zitiert nach Hug, S. 81. Adolf Streuli: Diskussionsbeitrag anlässlich der Conférence nationale d'information sur l'UNESCO, 22. März 1947, Bern, BAR E 2001(E) 5Bd 3 F.20.1.1.01.

<sup>488</sup> Schaub, Martin: Pressephotographie nach 1945. In: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz. Von 1940 bis heute, Schweizer Photographie, Bern 1992, S. 221.

Fotografie“ vorherrschend war.<sup>489</sup> Ausnahmen bildeten eine Generation junger Photographen und Photographinnen, welche nach neuen photographischen Ausdrucksmöglichkeiten suchten, wie z.B. der Kreis um Jakob Tuggener, Gotthard Schuh und Paul Senn, denen wir unter vielen anderen auch an der Weltausstellung begegneten.

Richten wir unseren Blick nach Luzern, so werden wir auch hier trotz aller Weltöffnung mit z.T. engführenden Mechanismen konfrontiert. Zwar war das Organisationskomitee nicht zuletzt dank dem dringenden Anraten vom Präsidenten des Schweizerischen Photographenverbandes Gaston De Jongh aus Lausanne<sup>490</sup> darum bemüht, wenn auch nur ein paar wenige Fachexperten aus dem Ausland oder mit Bezug zum Ausland an der Ausstellung als Leiter von Sachgebieten beizuziehen, wie auch in der Vorbereitung zur geplanten Messe gezielte Kontakte mit der ausländischen Photoindustrie herzustellen. Trotzdem sollte die Organisation der Weltausstellung in Schweizer Hand bleiben. So hiess es in den Statuten der Genossenschaft „Photoausstellung, Optik- und Photomesse Luzern“, von 1950 bei Artikel 15: „Die Mitglieder der Verwaltung müssen Schweizerbürger sein und in der Schweiz Wohnsitz haben.“<sup>491</sup>

Im Februar 1952 traf ausserdem im Stadthaus Luzern ein Brief zu Handen des Stadtpräsidenten und des Stadtrates vom Delegierten für Arbeitsbeschaffung O. Zipfel aus Bern ein.<sup>492</sup> Im Brief nahm der Unterzeichnende Bezug zum Ausstellungsturm, den er „vom Standpunkt der Konjunkturpolitik wie auch von dem der wirtschaftlichen Landesverteidigung“ aus „als höchst unerwünscht“ bezeichnete. Er wies auf das im Vergleich zum Vorjahr übersetzte Bauvolumen des laufenden Jahres, das neben der grossen privaten Bautätigkeit auch aus derjenigen der öffentlichen Hand, namentlich von militärischen Bauten und vom Strassenbau, resultierte und dass deswegen „in noch vermehrtem Masse ausländische Arbeitskräfte ins Land gezogen werden müssen“. Mit Verweis auf die Knappheit von Holz und der damit verbundenen Preiserhöhung von Bauholz, fügte er hinzu: „Geradezu aufreizend wirkt aber der Turmbau im Hinblick auf die Landesversorgung mit Holz“, so dass sich dieser Bau angesichts der mangelnden „Notwendigkeit für die Durchführung der Ausstellung“ und angesichts der „Verschwendung besten Bauholzes“ nicht rechtfertigen liesse. In Ermangelung von Rechtsmitteln, bat er den Stadtrat, alles in seiner Macht liegende zu unternehmen, um den geplanten Turmbau zu verhindern. Der Stadtrat hatte zu diesem Zeitpunkt die Bewilligung für den Turmbau bereits erteilt. Im Verhandlungsprotokoll fügte

---

<sup>489</sup> Pfrunder in: Pfrunder/Gasser, S.54.

<sup>490</sup> Siehe dazu undatierte Stellungnahme von Gaston De Jongh (vermutlich Ende Oktober 1950) und Brief von demselben an Emil Bühler vom 1. November 1949, beides im Nachlass von Otto Pfeifer, Museum im Bellpark, Kriens.

<sup>491</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29.

<sup>492</sup> Brief vom 2. Februar 1952 von O. Zipfel, Delegierter für Arbeitsbeschaffung, Bern an den Stadtrat von Luzern (Nachlass August Boyer).

der Stadtrat an, dass nach Angaben von August Boyer „sämtliches Konstruktions- und Bauholz nach Abbruch des Turmes im kommenden Herbst wieder für anderweitige Bauaufgaben, namentlich für den Wohnungsbau, frei“ werde. Ausserdem seien „alle beauftragten Firmen, mit Ausnahme der Aufzüge- und Elektromotorenfabrik Schindler & Cie., AG, schwach beschäftigt.“<sup>493</sup> Die Weltausstellung resp. ihr Turm überlebte diesen Angriff.

In Luzern war mit der Ausstellung der Wille spürbar, sich zu öffnen, Anschluss an die Welt zu suchen und mit wichtigen Persönlichkeiten im Bereich der Photographie, die man z.T. persönlich aufsuchte, Kontakte herzustellen. In der *LNN* vom 10. Mai 1952 schrieb Hermann Bauer, der Pressebeauftragte der Ausstellung: „Die Idee tauchte in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg auf und entsprang dem Bedürfnis, wieder einmal Weltluft zu atmen und mit andern Ellen zu messen.“<sup>494</sup> Der Fokus auf die Welt war wichtig, was sich auch in der Namensgebung äusserte. Man wollte eine Weltausstellung mit Beteiligung aus der Welt für die Welt, was auch durch die mehrsprachigen Broschüren und durch die Propagandabemühungen im Ausland ersichtlich wird.

#### 5.4. Der „touristische Blick“

Im Zusammenhang mit der Gesellschaft der 50er Jahre und mit der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern muss auch der Stellenwert vom verstärkt aufkommenden Tourismus und in diesem Zusammenhang des „touristischen Blicks“ thematisiert und untersucht werden. John Urry kommt in seiner Studie „The Tourist Gaze“<sup>495</sup> zum Schluss, dass touristische Erfahrungen einen visuellen Charakter haben. Er führt in diesem Zusammenhang den Begriff des „touristischen Blicks“ ein. Damit beschreibt er eine Sehkonvention, die definiert, was im touristischen Kontext als sehenswert erscheint und deshalb betrachtet werden soll. Nach Urry gibt es jedoch diverse „touristische Blicke“, denn der Blick per se ist nach Urry „socially organised and systematised.“ Daraus folgert er: „There ist no single tourist gaze as such. It varies by society, by social group and by historical period.“<sup>496</sup> Der „touristische Blick“ ist also wandlungsfähig, d.h. er ist dabei abhängig vom sozialen und historischen Kontext.

---

<sup>493</sup> StR Protokoll vom 29. Februar 1952, Nr. 384.

<sup>494</sup> *LNN*, 10. Mai 1952.

<sup>495</sup> Urry, John: *The Tourist Gaze*, London 1990 (second edition 2002).

<sup>496</sup> Urry, S. 1.

Nach Urry wird er durch Zeichen konstruiert. Der Tourismus beinhaltet demnach eine Sammlung von Zeichen,<sup>497</sup> d.h. sein Blick ist ein besonderer, der das Objekt als Zeichen erblickt: „We do not literally ‚see‘ things. Particularly as tourists we see objects constituted as signs. They stand for something else. When we gaze as tourists what we see are various signs or tourist clichés.“<sup>498</sup> Was gesehen werden muss, wird den Menschen mitgeteilt und bekommt dadurch seine Bedeutung.

Seit dem 19. Jh. wurde das Reisen für immer breitere Gesellschaftsschichten immer wichtiger.<sup>499</sup> Massen setzten sich durch die Eisenbahn in Bewegung<sup>500</sup>, was zu einer Demokratisierung des Reisens führte. Mit der Internationalisierung des Tourismus traten Destinationen untereinander in Konkurrenz. Die Suche galt neuen interessanten und gefälligen Plätzen und Objekten, auf die „geblickt“ werden konnte und die somit Gegenstände des „touristischen Blicks“ wurden. Es galt daher (und es gilt auch heute noch), Objekte für den „touristischen Blick“ zu konstruieren. Dazu eignet sich nach Urry vor allem die Architektur.

Das Medium Photographie bekommt im Zusammenhang mit dem Konzept des touristischen Sehens eine wichtige Rolle, in dem sich durch die Photographie eine neue Art der visuellen Wahrnehmung entwickelte: „The immensely expanding popularity of photography in the later nineteenth century indicates the importance of these new forms of visual perception, and their role in structuring the tourist gaze that was emerging in this period.“<sup>501</sup> Die Demokratisierung der Photographie charakterisierte diese Entwicklung. Die Beziehung der Photographie zu ihrer visuellen Umgebung ist eine vielfältige: Einerseits ist das Verhältnis zum Photographierten geprägt von Wissen und Macht. Die Photographie scheint zu vermitteln, wie etwas wirklich ist, das photographierte Objekt wird tendenziell ästhetisiert und miniaturisiert die Wirklichkeit. Andererseits ist jedermann befähigt, zu photographieren. Für Touristen wird die Photographie zum Beweisstück, wirklich dort gewesen zu sein. So kommt Urry zum Schluss, dass „the objects and technologies of cameras and films have constructed what is worth going to ‚sightsee‘ and what images and memories should be brought back.“<sup>502</sup> Dabei handelt es sich in erster Linie um „schöne“ Objekte. Der

---

<sup>497</sup> Urry, S. 2.

<sup>498</sup> Urry, S. 117.

<sup>499</sup> Urry spricht von „gegenwärtig“ 698 Mio. internationalen Passagieren, im Gegensatz zu deren 25 Mio. um 1950 (Urry, S. 5). Die gegenwärtige Zahl bezieht sich dabei auf das Jahr 2000. Auch Franz Kolland nennt für das Jahr 1952 rund 25 Mio. TouristInnenankünfte, die 1980 bereits auf 277 Mio. anstieg und bis 2005 808 Mio. Ankünfte erreichte. (Kolland Franz: Tourismus im gesellschaftlichen Wandel. Entwicklungslinien und Erklärungsversuch, in: SWS-Rundschau, Heft 3/2006, S. 246).

<sup>500</sup> Im 20. Jh. wurde diese Entwicklung durch das Auto und das Flugzeug weiter intensiviert.

<sup>501</sup> Urry, S. 125.

<sup>502</sup> Ebd., S. 129.

„photographische touristische Blick“ produziert eine Ästhetik, die ebenso aus- wie einschliesst.<sup>503</sup> Sie definiert, was sehenswert ist und wie die Umgebung angeschaut werden muss.

Deswegen hängt der „touristische Blick“ nach Urry stark mit der fast „gleichzeitigen“ Entwicklung des modernen Reisens und der Entwicklung der Photographie um 1840 zusammen:<sup>504</sup> „If photography had not been ‚invented‘ around 1840 and then enormously developed through the cheap Kodak camera then contemporary tourist gazes would have been wholly different.“<sup>505</sup> Ohne Photographie gäbe es keine globale Tourismusindustrie, denn die typische touristische Erfahrung ist visueller Art.<sup>506</sup> So ist die Photographie ein zentraler Teil des modernen „touristischen Blicks“ seit 1840.<sup>507</sup>

Betrachtet man nun die Weltausstellung in Luzern vor diesem Hintergrund, so wird deutlich, dass in Luzern neben der Photographie ebenso auch der „touristische Blick“ zelebriert wurde. Der Blick vom Turm bestätigte alle visuellen Erwartungen, welche der Fremde an die Stadt Luzern hat, wenn er sie besucht, nämlich den Blick in eine spektakuläre Landschaft. Der Turm seinerseits fungierte als touristisches und identitätsstiftendes Zeichen und Symbol für eine Stadt, die sich gleichzeitig als Fremden- und Kulturstadt zu etablieren suchte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte sich die Wiederaufnahme des Reisens erst langsam ein. Nach Kolland kam es erst in der zweiten Hälfte der 50er Jahre zu signifikanten Veränderungen.<sup>508</sup> Beatrice Schumacher zeigte in ihrer Untersuchung, dass sich das Reisen in der Schweiz in grossem Ausmass erst Ende der 60er Jahre durchsetzte. Die Schweiz, insbesondere die Innerschweiz musste sich zu Beginn der 50er Jahre darum bemühen, wieder vermehrt Gäste nach Luzern zu locken. Luzern wurde zwar schon früh als Tourismusdestination zu einem kommerziell verwertbaren Gut gemacht, dieses galt es jedoch zu erneuern, nachdem die englischen Touristen vermehrt ausblieben. Die Weltausstellung bot dazu eine passende Plattform. Teil der Strategie zur Etablierung eines touristischen Ortes ist nach Daniel Speich in Anlehnung an Urry, physische Räume zu „verschönern“, denn sie sind

---

<sup>503</sup> Ebd., S. 129.

<sup>504</sup> 1839 präsentierte Louis Jacques Mandé Daguerre der Académie Française die ‚Erfindung‘ der Photographie, indem er das erste brauchbare Photographie-Verfahren anhand von Lichtbilder (Daguerreotypien) vorstellte. 1842 organisierte Thomas Cook seine erste ‚package-tour‘. (Urry, S. 148).

<sup>505</sup> Urry, S. 129. Kolland stellt v.a. in den 1960er Jahren eine zunehmende Standardisierung des „touristischen Blicks“ fest: „Die Reiserouten führten vorbei an normierten Sehenswürdigkeiten, die Urlaubsfoto vollzogen im Wesentlichen die von der Tourismusindustrie vorgegebenen Klischees nach.“ (Kolland, S. 258).

<sup>506</sup> Urry, S. 130.

<sup>507</sup> Urry, S. 148.

<sup>508</sup> Kolland, S. 156. 1955 gaben 83% der Deutschen zwar an, dass eine Urlaubsreise für sie kein Luxus sei, laut Kolland jedoch war 1955 nur jede/r Vierte in den Ferien auf Reisen. Gleichzeitig aber wies Deutschland die höchste Reisetätigkeit auf. Danach folgten die Schweiz, Dänemark, Schweden und Norwegen. (Kolland, S. 256f.)

„in grundsätzlicher Weise auf die Produktion und Reproduktion von Bildern angewiesen.“<sup>509</sup> Daher müssen für deren Konsum Zeichen produziert und reproduziert werden. Der „touristische Blick“ vom Phototurm wurde denn auch immer wieder thematisiert, als ob er eingeübt werden müsste, um dadurch unvergesslich zu werden. So wurde er auch in den Medien immer wieder erwähnt, wie z.B. von Hermann Bauer im Februar 1952 in der *LNN* und im *Luzerner Tagblatt*: „Es versteht sich am Rande, dass diese Höhenterrasse das Ziel ungezählter Photographen sein wird und damit eine Fülle von Aufnahmen entsteht, die aller Welt vom malerischen Luzern und seiner Weltausstellung erzählt.“<sup>510</sup>

Im Zentrum stand jedoch auch die Erkenntnis, „dass heute landschaftliche Schönheiten allein nicht mehr genügen, einem Fremdenplatz den Zustrom in- und ausländischer Gäste zu sichern, sondern dass es hierzu weiterer und andersgearteter Anziehungspunkte bedarf“, wie es in einer Broschüre zur Weltausstellung hiess.<sup>511</sup> Deswegen war man in Luzern bemüht, neben den Internationalen Musikfestwochen, neben bedeutenden Kunstausstellungen, neben dem regelmässig stattfindenden Concours Hippique und der Ruderregatta eine weitere Attraktion einzubauen.

Dass die Initiative zur *Weltausstellung der Photographie* in Luzern in enger Zusammenarbeit mit der Verkehrskommission in Luzern und im Zusammenhang mit der Neu-Etablierung von Luzern als Fremdenstadt erfolgte, spiegelt sich denn auch in der Tatsache, dass eine der ersten Sitzungen der Initianten, wenn nicht sogar die erste Sitzung für eine geplante Weltausstellung am 2. September 1947 im Verkehrsbüro Luzern unter der Leitung des Verkehrsdirektors Dr. Eduard Schütz, stattfand.<sup>512</sup> Es war auch der Verkehrsdirektor, der im selben Jahr die beiden geplanten Veranstaltungen - eine „Internationale Photoausstellung“ und eine „Internationale Photomesse“ - bei der Baudirektion vormerken liess.<sup>513</sup> Später war das Kurkomitee Luzern mit einem Anteil von Fr. 8000.- grösster Genossenschafter der Ausstellung.<sup>514</sup> Und in der sogenannten Touristikstrasse galt ein Teil der Ausstellung der gezielten Fremdenwerbung.<sup>515</sup>

---

<sup>509</sup> Speich, Daniel: Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte der ‚Aussicht‘ im 19. Jahrhundert, in: *Traverse* 3/99, S. 84.

<sup>510</sup> *LNN* und *Luzerner Tagblatt*, 4.2.1952.

<sup>511</sup> Stadtarchiv, B3.3/A29.

<sup>512</sup> Erstes bekanntes Sitzungsprotokoll vom 2. September 1947 (Nachlass von Otto Pfeifer).

<sup>513</sup> StR Protokoll vom 23. Oktober 1947, Nr. 2951. Die Photoausstellung wurde damals noch für die Zeit vom 4. Mai bis 20. Juni 1949 und die Photomesse vom 11. bis 26. Mai 1949 geplant.

<sup>514</sup> Stal Akt 411/3499, Brief der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung 1952 an den Regierungsrat des Kantons Luzern, vom 11.11.1951.

<sup>515</sup> Otto Steinert, der Leiter der ‚fotoform‘ in Saarbrücken hatte die Ausstellung im Vorfeld offenbar „als Aktion im Dienste der Fremdenverkehrswerbung“ kritisiert und die Mitglieder seiner Vereinigung zum Verzicht auf eine Teilnahme aufgefordert. Otto Pfeifer und August Boyer konnten ihn jedoch anlässlich ihrer Süddeutschland-Reise im September 1951 eines besseren belehren, so dass die ‚fotoform‘-Leute anschliessend den deutschen „Nationenpavillon“ bestellten. Reisebericht Boyer/Pfeifer über die Werbeaktion und Studienarbeit in Süddeutschland vom 9.9. – 15.9.1951 (Nachlass Otto Pfeifer).

### 5.4.1. Propaganda

Dass sich die Werbung für die Ausstellung nicht nur auf diese beschränkte, sondern in grossem Mass auch der Werbung für den Fremdenort Luzern galt, war ein mehr oder weniger transparent vermitteltes Ziel der Ausstellung. Das eine begünstigte dabei das andere. Nicht nur die Ausstellung sollte den „touristischen Blick“ in Luzern begünstigen, sondern dieser sollte auch auf die Ausstellung zurückstrahlen und sie zu einem Erfolg führen.<sup>516</sup> So wurde denn vor allem zu Beginn vorwiegend Luzern angepriesen: Betont wurde die zentrale Lage und die „erstklassigen Verkehrsverbindungen in einem selbst zentral gelegenen Lande und die recht selten gewordene ruhige politische Atmosphäre, die für internationale Begegnungen die unerlässliche Voraussetzung bildet“.<sup>517</sup> Luzern wurde beschrieben als „sympathische Schweizerstadt“ in der es den Veranstaltern der Ausstellung „weniger auf grosse quantitative und räumliche Ausmasse“ ankam, „als vielmehr auf Qualität und geistige Geräumigkeit (...), wie es der Art einer weltweiten Schweizerstadt“<sup>518</sup> entspreche. Diese wird „nicht als irgendeine unbekannte Stadt, sondern als Herz und Mittelpunkt des Ferienlandes Schweiz“ beschrieben, auf dessen „Brücken und Quais (...) alle Sprachen“ erklingen und „alle Nationen“ sich treffen.<sup>519</sup> Die *LNN* vermittelte das Bild der Stadt besonders pathetisch: „Luzern, die festliche Stadt, die Feststadt der Schweiz, am Ufer eines Sees gelegen, (...) von der Poesie und der Malerei, von der touristischen Propaganda tausendfach gepriesen und gerühmt.“<sup>520</sup> Luzern danke der Photographie unendlich viel, denn „tausendfach, millionenfach hat die Kamera das Bild der festlichen Stadt und ihrer vielgestaltigen Landschaft aufgenommen.“<sup>521</sup> Bereits im Exposé wurde die Absicht, eine Ausstellung für die Allgemeinheit zu organisieren damit begründet, dass eine diesbezüglich offene Ausstellung „gleichzeitig der Stadt Luzern als Fremdenverkehrszentrum eine weitere Anziehungskraft verleihen“<sup>522</sup> würde.

Dass auch die öffentliche Hand bereit war, die Ausstellung zu unterstützen, mag wesentlich mit ihrer Funktion als Werbemittel für den Ort zusammengehangen haben.<sup>523</sup> In einer Eingabe von Schultheiss Wismer an den Regierungsrat und den Grossen Rat des Kantons Luzern

<sup>516</sup> Der Gedanke, dass die Photographieausstellung für Luzern werbe, hatte Tradition, so hiess es doch bereits 1935 anlässlich der Internationalen Photoausstellung in Luzern, dass diese „allein schon dadurch für unser Land [werbend wirke], als durch sie die Namen Luzern und Schweiz in unzähligen photographischen Zeitschriften der ganzen Welt wiederholt auftauchen und so unsere Stadt und unser Land vielen Tausenden von Photoamateuren in Erinnerung gerufen wird.“ (Camera Nr. 3, September 1935, S. 75).

<sup>517</sup> Prospekt „Einladung an die Berufs- und Amateurphotographen der Welt, zur Beteiligung an der *Weltausstellung der Photographie*“ (Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>518</sup> Hermann Bauer, Pressechef der Weltausstellung: Text zur *Weltausstellung der Photographie 1952* (Nachlass August Boyer).

<sup>519</sup> Flyer, Auskunfts- und Reisebüro SBB, Bahnhof Luzern (Nachlass August Boyer).

<sup>520</sup> *LNN*, 10. Mai 1952.

<sup>521</sup> Ebd.

<sup>522</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29.

<sup>523</sup> Zur Unterstützung von Stadt und Kanton siehe Kapitel 6.5.

begründete Wismer das Begehren auf ein Garantiekapital mit den Worten: „Die Ausstellung dürfte eine wertvolle Bereicherung der Veranstaltungen Luzerns bilden und für die Stadt durch Propaganda in aller Welt und Besuch aus dem In- und Ausland von erheblicher Bedeutung sein“<sup>524</sup> und der Stadt „in jeder Hinsicht bedeutenden Nutzen bringen.“<sup>525</sup>

Auch auf Mythen und Legenden wurde nicht verzichtet. Im Katalog pries Kuno Müller vor dem ausführlichen Bildteil über Luzern und die Innerschweiz diese als Schauplatz des patriotischen Erbes in drei Sprachen<sup>526</sup>: „Nahend spürt er [der Forscher, Anm. d. V.], dass die Natur hier die Szene zu grossen Ereignissen bereitet hat.“<sup>527</sup> Wilhelm Tell, Winkelried, Bruder Klaus, Napoleon, Schiller - alle werden sie erwähnt. Mit Hinweis auf die Reisenden, die seit dem 18. Jh. die Innerschweiz bereisten, und zusammen mit den berühmten Gästen Leopold von Stolberg, Victor Hugo, Leo Tolstoi, Mark Twain, Richard Wagner und Kasimir Edelschmid wird ein Loblied auf die Stadt Luzern gesungen.

Für die Ausstellung selbst wurde die Werbetrommel ebenso aktiv gerührt. Das beweisen die vielen Zeitungsberichte zur Ausstellung. In den drei Luzerner Tageszeitungen *Luzerner Neueste Nachrichten*, *Luzerner Tagblatt* und *Vaterland* erschienen fast täglich entsprechende Berichterstattungen.

Prominente, die zur Ausstellung erschienen, wurden in der Tagespresse detailliert aufgelistet und vorgestellt.<sup>528</sup> Dabei bildete der Besuch von Walt Disney<sup>529</sup> einen Höhepunkt.

Immer wieder, vor allem nach den Wochenenden gab es Meldung zu den Besucherzahlen, wie z.B. nach dem Pfingstwochenende, welches gegen 8000 Personen an der Ausstellung verzeichnete. So hiess es denn, „schon die Parkplätze rings um die Ausstellung liessen einen an diesen Pfingsttagen nicht im Zweifel darüber, dass drinnen Hochbetrieb herrschte. Nummernschilder aus aller Welt und allen Kantonen wiesen auf den starken Besuch hin.“<sup>530</sup>

Nicht nur in der Tagespresse, sondern auch privat haben die Initianten für ihre Sache geworben. Ein Brief von Joseph Laubacher an Herrn Gübelin in New York, in dem er ihn um

<sup>524</sup> Stalu Akt 411/3499. Eingabe von Schultheiss Wismer an den Regierungsrat und den Grossen Rat des Kt. Luzern vom 12.11.1951.

<sup>525</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29, Undatiertes Bitt- und Werbeschreiben für die Mitgliedschaft in der „Genossenschaft Photoausstellung – Optik- und Photomesse“.

<sup>526</sup> Katalog der Weltausstellung, S. 49 f.

<sup>527</sup> Ebd. S. 49.

<sup>528</sup> Prominente, Vertreter von Institutionen und Verbänden, die die Weltausstellung besuchten: Der französische Botschafter in Bern, S. Exc. M. Jean Chauvel, der Chef des politischen Departements M. Maurice; die Technischen Hochschulen von Berlin und Stuttgart; die „Organisation Internationale Météorologique/Section Europe; verschiedene deutsche Photoclubs (LNN, 3.6.1952); der Schweizerische Amateurphotographenverband (Vaterland, 17.6.1952), eine Gruppe der Firma Geigy aus Basel; der Verband Schweizerischer Schaufensterdekorateure; aus Den Haag der Bürgermeister für den Wiederaufbau Dr. Ing. L.J.M. Feber, Dir. Ing. F. Bakker Schut, Hauptdirektor des Dienstes für Wiederaufbau und Stadtplanung, sowie J.G. W. Bolomey, Direktor des Bauamtes (LNN, 24. Juni 1952, Vaterland, 24. Juni 1952); der Gesandte der Vereinigten Staaten in der Schweiz Minister Patterson in Begleitung seines Gesandtschaftsattachés, Mr. L. Lek (LNN, 25. Juni 1952, Vaterland, 25. Juni 1952); Mr. Tom Maloney, Herausgeber und Redaktor des „US Camera Magazins“ und des „US Camera Jahrbuchs“ (LNN, 26.7.1952).

<sup>529</sup> *Die Woche*. Neue Schweizerische Illustrierte Zeitung, Nr. 33, 11. – 17. August 1952.

<sup>530</sup> LNN, 3. Juni 1952, Luzerner Tagblatt, 4. Juni 1952, Vaterland, 5. Juni 1952.

seine Unterstützung bittet, zeugt vom grossen privaten Engagement der Initianten.<sup>531</sup> Er schreibe an Gübelin, da „die Welt (...) unglaublich gross“ sei und „Luzern darin verschwindend klein.“ So werde man in Amerika berechtigt fragen: „Wo ist dieser Ort, noch nie haben wir etwas davon gehört.“ Trotzdem sei das Unternehmen seriös und man werde aus dem Nichts „eine bedeutende Veranstaltung bringen.“ So war denn auch den Organisatoren von Anfang an daran gelegen, „eine repräsentative Behörde, Institution, Verband oder Persönlichkeit“ für das Patronat zu gewinnen.<sup>532</sup>

Eindrücklich ist der vom Arbeitsausschuss aufgestellte Werbeplan. Der dem ausführlichen Exposé<sup>533</sup>, vermutlich von Ende 1949, beigelegte Werbe-Aktionsplan umfasst 29 Seiten und ist gleichzeitig der ausführlichste Teil des ganzen Dossiers.

Vom Februar 1952 liegt ein weit professionellerer Werbeplan von Werner Meili vor, der Aufschluss darüber gibt, wie in den letzten Monaten vor der Ausstellung für das Grossereignis geworben wurde.<sup>534</sup> Daraus geht hervor, dass vom Gesamtbudget von Fr. 500'000.- deren Fr. 60'000.- für die Propaganda vorangeschlagen wurde. Konkrete Ziele der Werbung waren erstens die Besucherwerbung im In- und Ausland und zweitens die „kulturelle Werbung im Sinne der Vertiefung des Verständnisses für die Photographie und ihre besonderen Aspekte als künstlerisches Ausdrucksmittel“. Gleichzeitig enthüllt der Werbeplan, dass für die Durchführung der Werbung mit einer „tatkräftigen Unterstützung“ der Schweizerischen Zentrale für Verkehrsförderung, der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung, des Offiziellen Verkehrsbüros Luzern, des Verkehrsverbandes Zentralschweiz, der Swissair Zürich, der SBB und deren Niederlassungen im Ausland sowie von in- und ausländischen Fachverbänden gerechnet werden könne. Man plante die Werbung über vielfältige Werbemittel in verschiedenen Sprachen.<sup>535</sup> Das Gebiet der Werbeaktionen wurde laut Werbeplan in drei konzentrischen Kreisringen um die Schweiz angelegt. Der innerste Kreis umfasste die Schweiz, Süddeutschland, den Vorarlberg, Südostfrankreich und Oberitalien, wo die Werbeintensität am stärksten war. Der zweite Kreis betraf das übrige Deutschland, Österreich, das übrige Frankreich, Luxembourg, Belgien, Holland und Italien

---

<sup>531</sup> Brief von Joseph Laubacher an Herrn Gübelin, New York, vom 28. November 1950. (Nachlass Joseph Laubacher). Laubacher äussert sich darin über die deutsche Photoindustrie, die seiner Meinung nach gegen die Luzerner arbeiten würde und in Köln als Ersatz für Leipzig etwas aufbauen möchte.

<sup>532</sup> Protokoll der Sitzung des Vorbereitenden Ausschusses vom 2. 9.1947 (Nachlass Otto Pfeiffer).

<sup>533</sup> Stadtarchiv, B3.3/A29. Das Exposé muss entweder vor 1950 oder zur Wende von 1950 aufgestellt worden sein, da der Organisationsplan in allen Bereichen mit dem 1. Januar 1950 beginnt. Zum Zeitpunkt dieses Exposés ging man noch vom Ausstellungstermin von 1951 aus. Sämtliche Propagandaaktionen enden im Juni 1951.

<sup>534</sup> Werbeplan für die *Weltausstellung der Photographie* 1952 von Werner Meili vom 4. Februar 1952 (Nachlass August Boyer).

<sup>535</sup> Vorgesehen waren: 120'000 Flugblätter in Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch, 5600 Stellplakate in zwei Versionen in den gleichen Sprachen, 2400 dreisprachige Broschüren, 200'000 dreisprachige Faltprospekte, 6700 Plakate, 20'000 Verschlussetiketten, 30'000 Kataloge, Poststempelflaggen, 10'000 Sonderprospekte, Schaufensterdekorationen, Insertionen v.a. in der schweizerischen Presse, Bulletins, Originalartikel, Bildreportagen, Fachartikel, Radioreportagen, Empfänge und 5000 Ausstellungstillustrierte. (Ebd.)

mit schwächerer Werbeintensität und der dritte Kreis, wo die Werbung rein repräsentativen Charakter hatte, umfasste Finnland, die Tschechoslowakei, Jugoslawien, Nordafrika, Aegypten, Südamerika, Portugal, Spanien, England, Irland, USA, Kanada, Norwegen, Schweden, Indien und die Südafrikanische Union.<sup>536</sup> Als Adressaten der obgenannten Werbemittel wurden Erziehungsdirektoren, Lehrpersonen, Universitäten, Gemeinden, Verkehrsbüros, Reisebüros, Photofach- und branchenfremde Geschäfte, die Tagespresse und Zeitschriften, Rechtsanwälte, Aerzte, Coiffeure etc. aufgeführt.

Die Erwartungen v.a. in Bezug auf den Fremdenort Luzern waren aufgrund des ambitionierten Unternehmens und nicht zuletzt aufgrund der detaillierten Propagandaplanung gross. Die Überzeugung, dass die Weltausstellung für Luzern ein wichtiger Kultur- und Wirtschaftsfaktor würde, bewog den Stadtrat sogar dazu, nach langen Verhandlungen um alternative Lösungsversuche,<sup>537</sup> die alljährlich auf dem gleichen Platz stattfindende Frühjahresmesse „wegen Beanspruchung des Bahnhofplatzes durch die *Weltausstellung der Photographie*“ ausfallen zu lassen.<sup>538</sup>

#### 5.4.2. Der Fremdenverkehr in Luzern 1952

Um den in Bezug auf den Tourismus angestrebten Erfolg der Weltausstellung zu messen, reicht es nicht, nur Presseberichte zu studieren und Besucherzahlen und Katalogverkäufe beizuziehen (siehe dazu Kapitel 6). Dazu müssen auch Gästezahlen der Stadt konsultiert werden.

Betrachtet man die fremdenverkehrsstatistischen Angaben und Vergleiche für Luzern im ganzen Jahr 1952<sup>539</sup>, so nahmen die Ankünfte und Logiernächte insgesamt zwar im Vergleich zum Vorjahr leicht zu, aber nicht so, wie man es angesichts des Grossereignisses der *Weltausstellung der Photographie* hätte erwarten können. Bei den Ankünften ist zwischen 1951 und 1952 eine Steigerung von 12,4% zu vermerken.<sup>540</sup> Es ist jedoch bereits seit 1946 eine sukzessive Steigerung der Zahlen zu beobachten, so lag z.B. die Zunahme zwischen 1949 und 1950 bei 15% ohne Grossereignis in Luzern.<sup>541</sup> Ähnlich sieht es bei den Logiernächten aus: steigerte sich die Zunahme zwischen 1950 und 1951 von 71% auf 75%, so betraf die Steigerung zum Jahr 1952 nur noch 77%. Interessant ist der durchschnittliche Bettenbezug in den Monaten Mai, Juni, Juli und August, den Monaten der Weltausstellung: Dieser ging in

---

<sup>536</sup> Ein Hinweis auf „die Länder hinter dem Eisernen Vorhang“ vermerkte, dass an der Nationenausstellung interessierte Länder mit Hilfe der SZV Prag und der Cook- und Amexco-Filialen sowie der Fachverbände beworben würden.

<sup>537</sup> Geprüft wurde eine zeitliche wie auch örtliche Verlegung der Messe. Stadtarchiv Luzern, M008/365 J39, 1950 – 1966.

<sup>538</sup> Stadtarchiv Luzern, B3.2./B1:201, StR Protokoll vom 7. März 1952, Nr. 422.

<sup>539</sup> Stadtarchiv Luzern, D15/14, Statistiken Verkehrsverein, 1914 – 52.

<sup>540</sup> 1951: 250'000 Ankünfte; 1952: 281'000 Ankünfte.

<sup>541</sup> 1949: 213'000 Ankünfte; 1950: 247'000 Ankünfte.

allen drei Monaten mit Ausnahme des Monats Juli, wo er gleich blieb, zurück.<sup>542</sup> Was den Anteil ausländischer Gäste betrifft, so kann seit 1938 eine tendenzielle Steigerung des Anteils der Amerikaner im Gegensatz zum Abwärtstrend der englischen Gäste beobachtet werden.<sup>543</sup>

Dies kann aber keinen Zusammenhang mit der Weltausstellung haben, da die Zahlen zwischen 1950 und 1952 fluktuierten. Einzig bei den Deutschen, Franzosen und Belgiern kann eine leichte Zunahme um 3%, 2% und 1% festgestellt werden. Ob diese auf die Weltausstellung zurückzuführen ist, kann bezweifelt werden. Auch die durchschnittliche Aufenthaltsdauer änderte sich nicht wesentlich. Bei den ausländischen Gästen ging sie weiter zurück von 2,6 Tagen im Vorjahr auf 2,3 Tag 1952, die Schweizer Gäste blieben 0,1 Tage länger als ein Jahr zuvor. Auffällig ist andererseits ein Abwärtstrend der Logiernächte von schweizerischen Gästen, nämlich von rund 161'000 im Jahr 1951 auf rund 152'000 im Jahr 1952.

Ob die Weltausstellung längerfristig half, Luzern als Fremdenort zu positionieren, kann hier nicht untersucht werden.

## 6. Fokus Ausstellungskontext

In diesem letzten Kapitel wird die Ausstellung im näheren Kontext ihrer Wirkung, sowohl in Bezug auf ihr Laienpublikum wie auch auf ein Fachpublikum thematisiert. Es wird versucht, die Frage zu beantworten, ob ihr Anspruch, eine Weltausstellung zu sein, eingelöst wurde und es wird danach gefragt, was die Ausstellung nicht gezeigt hat. Abschliessend wird ein Rückblick auf den finanziellen Ausgang der Ausstellung gemacht.

### 6.1. Die Weltausstellung im Fokus der Presse

Die Presse stattete der Weltausstellung nahezu lückenlos ein gutes bis sehr gutes Zeugnis aus, allen voran natürlich die lokale Presse. Regional war sie während ihrer ganzen Durchführung präsent. Bereits vor Ausstellungsbeginn berichteten die Luzerner Zeitungen, „welches ‚Echo‘ die Weltausstellung in der Fachpresse der ganzen Welt und in den Kreisen der Berufs- und

---

<sup>542</sup> Angabe in Prozenten: Mai 47% (1951) → 45% (1952), Juni 70% (1951) → 69% (1952), Juli 92% (1951) → 92% (1952) und August 102% (1951) → 100% (1952).

<sup>543</sup> LNN, 14.8.1952. Das offizielle Verkehrsbüro Luzern veröffentlichte monatlich die Fremdenverkehrszahlen. In Bezug auf den Anteil der ausländischen Gäste hiess es im Juli 1952, dass die Amerikaner erstmals an erster Stelle lagen. Gleichzeitig brach die Zahl der englischen Gäste um 38% ein, was einen Ausfall des „stabilen Elements im luzernischen Fremdenverkehr bedeutet.“

Amateurphotographen in rund 40 Staaten“ gefunden habe, was den „weltumspannenden Charakter dieser Veranstaltung klar zum Ausdruck“ bringe.<sup>544</sup> Das *Luzerner Tagblatt* sprach von einer „sehr schöne(n) Veranstaltung, die ein anschaulicher Beweis (...) für das hohe künstlerische Niveau der schweizerischen Photographie“ abgebe.<sup>545</sup> Ende Mai doppelten alle drei Luzerner Tageszeitungen nach, indem sie die Stimmen in- und ausländischer Gäste, welche die Weltausstellung rühmten, erwähnten: „In- und ausländische Gäste, Photographen, Diplomaten, Journalisten, Verkehrsfachleute und Freunde des guten Bildes machen kein Hehl daraus, dass die erste *Weltausstellung der Photographie* nach Bildmaterial, Aufbau und gestalterischer Konsequenz etwas vom Besten, wenn nicht überhaupt das Beste ist, was in dieser Hinsicht je gezeigt wurde.“<sup>546</sup> Auch im Juli und im August ist die Sprache von der „Sehenswürdigkeit allerersten Ranges“<sup>547</sup> und der „besten je gezeigten Photoschau“<sup>548</sup>, was „die Tausenden von Besucher, welche täglich aus aller Welt hierher reisen“<sup>549</sup> bewiesen.

Die nationale Berichterstattung sparte ebenso wenig mit Lob, wenn es auch zwischendurch neben fundierter Kritik einzelne Misstöne gab.<sup>550</sup> So bemängelte zum Beispiel der *Tages-Anzeiger*, bevor auch er zu einem Lob überging, die zur Eröffnung „wenig festlich präsentierten“ Räume durch fehlenden Blumenschmuck, die zum Teil noch fehlenden Beschriftungen und die Tatsache, dass gewisse Ausstellungsbereiche noch nicht fertig gestellt waren resp. erst im Rohbau existierten.<sup>551</sup> Später lobte er aber die Luzerner Ausstellung als „Ereignis der photographischen Welt“, welches „die Auseinandersetzungen über den künstlerischen, kulturellen und wissenschaftlichen Wert der Lichtbildnerie ungemein befruchten wird.“<sup>552</sup>

Die *NZZ* sprach von einer „imposanten Manifestation modernen photographischen Schaffens.“<sup>553</sup> Der Verfasser der Sonntagsbeilage der *NZZ* vom 8. Juni 1952 zur Weltausstellung lobte die Ausstellung mit dem Hinweis, sie gebe den Standort der heutigen Photographie an.<sup>554</sup> Die *Ostschweiz* vermerkte, dass „diese Weltausstellung nicht irgendeine der üblichen Photoausstellungen“ sei und betonte die Eigenart der thematischen Schau „mit

<sup>544</sup> Luzerner Tagblatt, 27. September 1951.

<sup>545</sup> Luzerner Tagblatt, 16. Mai 1952.

<sup>546</sup> Luzerner Tagblatt und LNN, 28. Mai 1952, Vaterland, 29. Mai 1952.

<sup>547</sup> Vaterland, 19.7.1952.

<sup>548</sup> Vaterland, 2.8.1952.

<sup>549</sup> Vaterland, 19.7.1952.

<sup>550</sup> Das mag unter anderem damit zusammengehangen haben, dass die Ausstellungsleitung zur Eröffnung mit anschliessendem Bankett zwar alle Pressevertreter eingeladen hatte, sie jedoch kurz darauf teilweise wieder auslud, da ein Fehler beim Versand geschehen sei. Grund dafür könnte die stadträtliche Ablehnung eines Gesuchs der Ausstellungsleitung vom 2. Mai 1952 für die Finanzierung der Einladung des Diplomatischen Corps am Eröffnungstag im Rahmen von Fr. 4000.- bis Fr. 5000.- gewesen sein. Der Stadtrat stellte nur Fr. 1000.- zur Verfügung. (StR Protokoll vom 2. Mai 1952).

<sup>551</sup> So waren offenbar die Einführungsschau und die Ausstellung der Nationen auf dem Inseli am Eröffnungstag noch nicht fertiggestellt.

<sup>552</sup> *Tages-Anzeiger*, 16. und 20. 5.1952.

<sup>553</sup> *NZZ*, 16.5.1952.

<sup>554</sup> *NZZ*, 8. Juni 1952, Sonntagsausgabe. Der Kürzel des Autors ist „At“.

hochgespannter und neuartiger Zielsetzung.<sup>555</sup> Auch das *Berner Tagblatt* erging sich in Superlativen: „Denn was die Weltausstellung mit ihren 16 thematischen Abteilungen, ihrer hochinteressanten Einführungsschau, ihrer Nationenausstellung bietet, ist das technisch und künstlerisch Wertvollste, was je auf der ganzen Welt im Zeichen der Fotografie entstand.“<sup>556</sup>

Die welsche Wochenzeitschrift *l'Abeille* setzte eine Farbphotographie des Phototurms auf ihre Titelseite der Ausgabe vom 5. Juli 1952. Die Reportage über die Ausstellung dominierte ein „persönlicher“ Brief des Chefredaktors an Emil Bühler, indem seine Veranstaltung gerühmt wurde: „Grâce à l'Exposition, nous comprenons tout-à-coup la justesse de la désignation ‚projections lumineuses‘, car la photographie apporte de la lumière dans bien des domaines qui, sans elle, seraient restés inconnus.“<sup>557</sup>

Die *Schaffhauser Nachrichten* betonte v.a. die Arbeit von Emil Bühler, einem Schaffhauser, „in dessen Kopf diese Idee zuerst auftauchte und der die gewaltige Spanne zwischen Gedanke und Tat überbrückte“. Sein Plan, „der Welt zu zeigen, was ihr die Fotografie ist und bedeutet“, sei ein „grosses Wagnis“ gewesen, was ihm aber gelungen sei.<sup>558</sup>

Im Bezug auf den Ausdruck „Weltausstellung“ weisen die *Basler Nachrichten* darauf hin, dass dieser verpflichte. Man dürfe diesen Ausdruck jedoch nicht „räumlich auffassen, und Luzern hat nicht den Ehrgeiz, sich mit den berühmten Ausstellungen der Weltstädte zu messen.“ So sei denn die „Luzerner Ausstellung nicht als gigantische Bilderschau aufzufassen, sondern zeige nur die „weltumspannende Weite der Fotografie“ und davon „das Beste und das Typische.“<sup>559</sup> *Der Bund* relativierte allerdings, indem er darauf hinwies, dass das Ziel, die umfassende Anwendung der Fotografie zu zeigen „nur durch fachlich starke Beschränkung in den einzelnen Gruppen überhaupt erreicht werden konnte.“<sup>560</sup>

Vor allem die Ausstellungsgestaltung wurde lobend hervorgehoben. Die *NZZ* bezeichnete sie als „augenfällige, lehrreiche Präsentation, als vorbildlich, ja als bahnbrechend.“<sup>561</sup> Die *Neue Berner Zeitung* bemerkte: „Trotz der Vielfalt des Ausstellungsgutes ermüdet sich das Auge nie. Mit Hilfe klug angewandter und ausgenützter Lichtquellen konnten einzigartige Effekte erzielt werden, wodurch quasi jedes einzelne Bild zur eingehenden Betrachtung zwingt.“<sup>562</sup>

<sup>555</sup> Die Ostschweiz, 17. 5.1952.

<sup>556</sup> Berner Tagblatt, 18. Mai 1952.

<sup>557</sup> L'Abeille. L'Hebdomadaire du Pays Romand, 5. Juillet 1952, p. 28. Die Zeitschrift erschien im C.J. Bucher-Verlag in Luzern.

<sup>558</sup> Schaffhauser Nachrichten, 19. Mai 1952.

<sup>559</sup> Basler Nachrichten, 15.5.1952.

<sup>560</sup> Der Bund, 16. 5.1952.

<sup>561</sup> NZZ, 16.5.1952.

<sup>562</sup> Neue Berner Zeitung, 17.5.1952.

Einzelne Abteilungen wurden besonders hervorgehoben. *Die Woche* präsentierte ihren Leserinnen und Lesern v.a. eine Auswahl der Reportagephotographien und unterliess es dabei nicht, Photographien ihrer eigenen Mitarbeiter, die ebenfalls an der Weltausstellung vertreten waren, mit dem Hinweis abzubilden, die in der Ausstellung gut vertretenen Reporter der *Woche* würden „aus der *Woche* so etwas wie eine permanente *Weltausstellung der Photographie*“ machen.<sup>563</sup> Gleichzeitig motivierte sie ihre Leserinnen und Leser mit dem Hinweis auf die *Amateurabteilung*, selbst photographische Versuche zu machen.<sup>564</sup>

Auch die Stadt Luzern und ihre Umgebung waren ein Thema in der Presse. So begann die *NZZ* ihre Berichterstattung mit einer Hommage an die Stadt am Vierwaldstättersee, die „noch nicht vom hektischen Getriebe einer Grosstadt erfasst“ sei, jedoch „dennoch alles andere als ein rückständiges Unikum“ sei, denn „es gibt wohl nur wenige Städte, wo Tradition und Aufgeschlossenheit, verträumt-malerisches Mittelalter und zweckdienlich-formschöne Moderne, weltoffene Kultur und lokales Volkstum sich so reizvoll und harmonisch verbinden wie in Luzern.“<sup>565</sup>

Nach Abschluss der Ausstellung war die Einschätzung etwas differenzierter. In der *NZZ* wurde ihr zwar weiterhin ein gutes Zeugnis ausgestellt, es wurde gleichzeitig aber darauf hingewiesen, dass es sich primär um einen Leistungsquerschnitt und nicht um eine Fachschau handelte.<sup>566</sup> Die *Basler-Nachrichten* bemängelten die z.T. überladenen Abteilungen. *Die Tat* bedauerte den „weitgehenden Verzicht auf die – von einer Weltausstellung zu erwartende – Demonstration verschiedener Standorte, Stilrichtungen und Entwicklungsphasen“, auch wenn die thematische Gliederung ein „mehr sachlich als künstlerisch interessiertes Publikum“ am besten anspreche. So hätten die Aussteller die Chance verpasst, „vom Wesen der künstlerischen Photographie als Ausdrucksmittel unserer Zeit Zeugnis zu geben.“<sup>567</sup> Die Gründe für den Verzicht auf eine künstlerische Ausstellung ortete sie in der Rentabilität des Unternehmens, denn, so fragte sie: „Wer wollte wohl eine Ausstellung finanzieren, die sich, jenseits aller Laieninteressen, vor allem künstlerischen Fragen zuwendet und das Risiko auf sich nimmt, von einigen tausend zahlenden Besuchern nicht verstanden zu werden?“<sup>568</sup> Und

---

<sup>563</sup> *Die Woche*. Neue Schweizerische Illustrierte Zeitung, Nr. 21, 19. – 25. Mai 1952, S. 2. Bei den erwähnten Mitarbeitern handelte es sich um: Werner Bischof, René Gröbli, David Seymour, Youssouf Karsh, Theo Frey, Yvan Dalain, P. Moeschlin, Leonhard von Matt, Hans Steiner, Ernst Haas und Joseph Laubacher.

<sup>564</sup> Ebd., S. 6. *Die Woche* liess drei Berufsphotographen, Yvan Dalain, Theo Frey und Hans Tschirren mit einer billigen Kamera für Fr. 15.40 (Kodak „Baby-Brown-Spezial“) je eine kleine Bildreportage machen zum Beweis, dass auch mit solchen Kameras durchaus gute Bilder gemacht werden können, wenn denn der Photograph „gleich einem Maler versteht, durch die Wahl der Beleuchtung, des Blickwinkels und des Augenblicks zu der für das Auge der Kamera wirklichen Summe der Einzelheiten eines Gesichts auch noch etwas von dem einzufangen, was für unsere Augen Wirklichkeit ist.“ (S.6).

<sup>565</sup> *NZZ*, 16. Mai 1952.

<sup>566</sup> *NZZ*, 27. August 1952.

<sup>567</sup> *Die Tat*, 28. Mai 1952.

<sup>568</sup> *Die Tat*, 28. Mai 1952.

so kam sie zum Schluss, dass die Sorge der Aussteller und Sachbearbeiter, „sich selbst auszustellen, zweifellos grösser“ war, „als das Bemühen um eine Weltausstellung die diesen Namen in jeder Hinsicht verdient.“

Abschliessend urteilte die *Basler Nachrichten*: „Die grösste Photoausstellung, die je zur Durchführung gelangte (...), könnte zu einem künstlerischen Erlebnis und zu einer wunderbaren, weltumspannenden Informationsquelle werden, wenn man sie in regelmässigen Abständen wiederholen und in einer (...) fassbareren und durchgeformten Gestalt präsentierten würde.“<sup>569</sup>

Es ist auffällig, dass in der internationalen Presse, in erster Linie beobachtet am *Paris Match*<sup>570</sup> und an der *Time*<sup>571</sup>, keine Inserate für die *Weltausstellung der Photographie* erworben haben. Wie Pressechef Hermann Bauer in der *LNN* ausführte, „waren die für Propaganda zur Verfügung stehenden Mittel derart bescheiden, dass es beispielsweise unmöglich war, in ausländischen Zeitungen Inserate aufzugeben.“<sup>572</sup> So hätten denn auch ausländische Fachjournalisten ihm gegenüber versichert, dass viele interessierte Besucher ihrer Heimat bestimmt hergekommen wären, wenn sie nur davon gewusst hätten.<sup>573</sup>

Und doch wurde laut der Luzerner Presse in ausländischen Medien teilweise über die Weltausstellung in Luzern berichtet. Stellvertretend soll hier eine ausländische Stimme durch die Luzerner „Vermittlung“ zu Wort kommen: Der *Manchester Guardian* meinte, die „Luzerner Ausstellung zeige so richtig, was die Zivilisation der Photographiekunst in all ihren Aspekten zu verdanken habe.“<sup>574</sup> Er lobte auch die „Anlage der Ausstellung (...), da sie von den üblichen monotonen Reihen von Bildern gleicher Grösse wohltuend absteche. In ihrem Ausmass und in der Qualität der ausgestellten Photographie sei diese Ausstellung einzigartig. (...) Sie sei ein einmaliges Erlebnis, das nicht so bald wiederholt werden könne.“

Im Nachlass von August Boyer findet sich eine zusammengetragene Auflistung von verschiedenen Presseberichten ausländischer Medien, unter dem Titel „Urteile die aufhorchen lassen!“.<sup>575</sup> Eine Zusammenfassung der wichtigsten Beiträge sei hier kurz vorgestellt. In einer italienischen Zeitung stand: „Eine Ausstellung die man eigentlich hätte in Italien veranstalten sollen.“ Der englische Photoverleger Kraszna-Krausz, Direktor der Focal-Press, soll

---

<sup>569</sup> Basler Nachrichten, 1.7.1952. Beilage.

<sup>570</sup> Während der gesamten Ausstellungszeit erschien im *Paris Match* weder ein Inserat, noch ein Bericht über die *Weltausstellung der Photographie* in Luzern. Das „Office national suisse du tourisme“ schaltet in dieser Zeit hingegen mehrmals ein viertelseitiges Inserat, indem es für Ferien in der Schweiz wirbt.

<sup>571</sup> Dies ergab eine Durchsicht aller Ausgaben der *Time. The weekly news magazine*, Atlantic Edition, im Jahre 1952.

<sup>572</sup> *LNN*, 30. August 1952.

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> *Vaterland*, 11. Juli 1952.

<sup>575</sup> Nachlass August Boyer. Leider sind die Presseauschnitte nicht datiert.

geschrieben haben: „Der Punkt der zählt ist, dass es einer Anzahl begeisterten Leuten in einer kleinen Schweizerstadt, welche in der Welt der Photographie so gut wie unbekannt ist, gelang, die farbigste, unterhaltsamste und bezeichnendste Schau zustandezubringen, welche die Arbeit der heutigen Photographie wunderbar wiederspiegelt.“ Dr. U. Huber-Noodt vom *Nieuwe Rotterdamse Courant* schrieb: „Was hier gezeigt wird, ist nicht nur der Mühe wert, es ist (...) ein Ereignis.“ Die Berliner Zeitung *Der Tagesspiegel* urteilte: „Die *Weltausstellung der Photographie*, wie sie gegenwärtig in Luzern gezeigt wird, ist vielleicht die interessanteste, die je veranstaltet worden ist, weil sie von einer neuartigen Idee ausging...“ Und Bernard Dorival, Konservator du Musée de l’art Moderne Paris hat sich offenbar über die Ausstellungsgestaltung geäußert: „Was mir besonderen Eindruck machte waren die völlig neue Ausstellungstechnik, die Konzeption der einzelnen Abteilungen und das künstlerisch ausserordentliche Bildmaterial.“

## 6.2. Die fachliche Sicht auf die Ausstellung

Allen voran lieferte die *Camera* in ihrer Sonderausgabe im Juli 1952 eine differenzierte Kritik der Ausstellung:<sup>576</sup> Hans Neuburg, der selbst durch die Gestaltung des Katalogs an der Ausstellung mitbeteiligt war, schrieb erstaunlich kritisch: Ob „so viel Leistung und Geschick“ verdiene die Ausstellung Achtung. Die Fülle, Reichhaltigkeit und Qualität des Materials jedoch lasse das Problematische vergessen. Man spüre - „doch voller Sympathie – den leicht dilettantischen Zug der Gestaltung, das Improvisatorische und im besten Sinne Amateurhafte“. Er lobte die „fast kindliche Unopportunität des Vorgehens“ und den „weder durch Aktualität noch durch Parallelität beflügelten Elan der Veranstalter“ und ortete diesen in einem unbeugsamen Fanatismus, der dem grossen Unternehmen zugrunde liegen musste. Gleichzeitig fragte er aber nach Sinn und Zweck der Schau. Aus seiner Sicht fehlte die „Wahrung eines sauberen Qualitätsprinzips und ethischer, ästhetischer Grundsätze“, sowie ein „bestimmter Ausstellungswille, der sich in thematischer und gestalterischer Hinsicht hätte auswirken können.“ Das Konzept der thematischen Gliederung erachtete er zwar als sinnvoll, wie auch die Wahl der meisten Sachbearbeiter als geglückt. Er verwies jedoch auf die Uneinheitlichkeit, die sich durch die den Sachbearbeitern individuell gewährten Freiheit ergab, was „eine Ueberbetonung verschiedener Gebiete, eine Vernachlässigung von anderen“ zur Folge hatte. Die Nationenpavillons, welche zum Teil „wunderbare Photos“ zeigten, kritisierte er aber als „allzu sehr unter der nationalen Willkür der Bearbeiter und ihrer

---

<sup>576</sup> Camera Nr. 6/7, 1952.

propagandistischen Tendenzen“ leidend.<sup>577</sup> Er kam dann aber zum Schluss, dass „wir Schweizer (...) uns glücklich schätzen [dürften], sie im Herzen unseres Landes (...) beherbergen zu dürfen“, denn diese Reichhaltigkeit der „schönsten Bilder der Welt (...) haben wir noch nie beisammen gesehen und werden es wohl selten mehr erleben“.

In der *Werk-Chronik* vom Juli 1952<sup>578</sup> doppelte er nach. Eine bewusste Trennung von Thematik und photographischer Technik sei nicht genügend berücksichtigt worden, wäre jedoch wichtig gewesen, da die Photographie „als Zwitterding zwischen Kunst und Handwerk“ eine solche verlange. Auch in Bezug auf die Ausstellungsgestaltung, sei kein „architektonisches Neuland“ betreten worden. Er kommt aber trotzdem zum Schluss, dass der Gesamteindruck „ein überzeugender und erfreulicher“ sei und was Luzern betreffe, so könne die Stadt „zu einem Markstein der photographischen Entwicklung werden; die lebendige Diskussionsbasis neuer Probleme [sei] geschaffen.“

Für die *Schweizerische Photo-Rundschau* wurden „alle Erwartungen weit übertroffen“<sup>579</sup>. Mit dem Hinweis darauf, dass „wohl noch nie eine derart umfassende Schau dem Besucher offengestanden“ sei, wurde den Organisatoren, Gestaltern und Sachbearbeitern gratuliert.

Der *Photo-Amateur*, das Organ des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes stimmt ins Lob mit ein und meinte, dass „der Name der ‚Weltausstellung‘ (...) durchaus gerechtfertigt [sei], denn jede Nation und alles, was in der Photographie irgendwie Namen hat, ist gewürdigt worden.“<sup>580</sup> Und man kam zum Schluss, dass „diese Schau der Photographie als Kulturgut (...) gewiss in dieser Art nicht mehr zu überbieten [sei], man könnte sie bloss als Musterbeispiel wiederholen.“

Das *Photomagazin* organisierte im Mai 1952 von München aus Fahrten zur *Weltausstellung der Photographie* in Luzern, der „grossen internationalen Bilderschau“.<sup>581</sup>

Auch die *Leica Fotografie* lobte die Ausstellung: „Wenn eine fotografische Ausstellung genügend Zeit für sorgfältige Planung und Vorbereitung hat, wenn sie in einem intakten Land, in einer Stadt mit schönster Landschaftskulisse gestaltet wird von Leuten, die guten Geschmack mit klarem Willen verbinden, dann muss sie fast mit Sicherheit ein hundertprozentiger Erfolg werden.“<sup>582</sup>

---

<sup>577</sup> Camera Nr. 6/7, 1952, S. 194.

<sup>578</sup> Werk-Chronik, Juli 1952, S. 94f.

<sup>579</sup> Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23. Mai 1952, S. 185.

<sup>580</sup> Photo-Amateur. Obligatorisches Organ des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes, Nr. 6, 1952, S. 81.

<sup>581</sup> Photomagazin, München, Mai 1952, S. 101. Die Reise wurde dreimal angeboten, das erste Mal zur Eröffnung am 15. Mai. Alle Reisen waren verbunden mit einer Reise zuerst durch die Innerschweiz und dann im erweiterten Rahmen durch die Schweiz und dauerten 5, resp. 7 Tage. Wie viele andere Zeitschriften berichtet auch das Photomagazin im Mai über die erste Photographie, ohne jedoch darauf hinzuweisen, dass diese in Luzern zu sehen war.

<sup>582</sup> Leica Fotografie, Nr. 4 (Juli/August), 1952, S. 142.

Es ist erstaunlich, dass sich weder in der *U.S. Camera* vom Jahre 1952 noch im *Photography Year-Book* 1952 ein Hinweis auf die in Luzern stattfindende Weltausstellung findet.<sup>583</sup>

Man braucht jedoch nicht so weit zu gehen, denn selbst in der Kulturzeitschrift *Du* findet sich weder eine Werbung noch ein Bericht zur Weltausstellung. In der Juniausgabe<sup>584</sup> wurden frühe Schweizerische Photographien publiziert, welche aufgrund eines Aufrufes auf der Redaktion zusammenkamen. Dass die Publikation gleichzeitig zur Weltausstellung erfolgte, entsprach offensichtlich eher einem Zufall, denn die Ausgabe war, wie im Vorwort von Arnold Kübler erklärt, bereits für Anfang Jahr geplant, musste jedoch wegen Verzögerungen verschoben werden. So schrieb er: „Eine freundliche Nebenerscheinung ist mit der Verlegung des Termins eingetreten: Wir kommen in Einklang mit der Internationalen Photo-Ausstellung heraus, die in den Räumen des Kunstmuseums in Luzern, am 15. Mai eröffnet wurde.“ Dies blieb der einzige Bezug zur Weltausstellung, ohne sie bei ihrem offiziellen Namen zu nennen.

Alle diese Presse- und Fach-Stimmen geben Auskunft darüber, wie die Ausstellung von den Zeitgenossen wahr- und angenommen wurde. Gleichzeitig informieren sie aber auch darüber, welche Werte und Inhalte die Gesellschaft am Anfang der 50er Jahre hochhielt. Es war dies neben dem Bedürfnis nach einer Übersicht in der Flut der Bilder, zu deren Produzenten inzwischen ‚jedermann‘ gehörte, auch der Drang, in der Vielfalt der Möglichkeiten aufgrund einer laufenden Zunahme von technischen Erneuerungen eine Standortbestimmung vorzunehmen. Um die Frage nach dem künstlerischen Stellenwert der Photographie ging es nur am Rande. Wenige Kommentatoren stellten diese Frage zur Diskussion. Ein wichtiges Thema war die Ausstellungsgestaltung, welche rundum gelobt, z.T. auch als neuartig und richtungsweisend beschrieben wurde. Wie wir gesehen haben, war sie das zweifelsohne, lässt sich jedoch gleichzeitig in eine Folge anderer Ausstellungen einreihen. In Luzern hat man aufgenommen, was in der Ausstellungsgestaltung en vogue war.

Zusammenfassend zeigte sich die Fachwelt gegenüber der Weltausstellung ambivalent. Hans Neuburg hat dies am stärksten zum Ausdruck gebracht, indem er darauf hinwies, dass die Fülle die Qualität erschwerte.

---

<sup>583</sup> U.S. Camera, 1952. *Photography Year-Book* 1952. In der *U.S. Camera* 1953 finden sich jedoch Themen, die auch in Luzern vorgestellt wurden: in je einem Kapitel wurde über die „Undersea Photography“ (Paul Unger, Deutschland) und über die „Farbphotographie“ berichtet.

<sup>584</sup> *Du*, Juni 1952. Auch in der folgenden Nummer findet sich kein Hinweis, obwohl darin photographische Themen aufgenommen wurden, die gleichzeitig in Luzern prominent vertreten waren, wie die „Unterwasserphotographie“ von Dimitri Rebikoff und die „Anpassung des Elektronenblitzes an Unterwasserwelten“. (*Du*, Juli 1952).

### 6.3. Die Luzerner Ausstellung eine Weltausstellung?

*Die Tat* stellte im Mai 1952 die Frage, ob der Begriff „Weltausstellung“ gerechtfertigt sei für diese Ausstellung, deren Ausstellungsgut zum grössten Teil – der Autor spricht von der Hälfte – von Schweizerischen Photographen bestückt wurde. Die Initianten würden diesem Vorwurf entgegenhalten, dass die Photographen der ganzen Welt, über Syndikate und Verbände wie auch direkt zur Beteiligung eingeladen worden seien. Offenbar mangle es – so der Autor – im Ausland an Interesse. Wie stand es mit der Beteiligung der Welt aber wirklich?

Eine Auszählung im Katalog nach Länderbeiträgen ergab insgesamt 740 Beiträge<sup>585</sup>, von denen rund 74,9%, d.h. 554 Beiträge aus Europa und 14,2% (105 Beiträge) aus den USA<sup>586</sup> stammten. Daneben waren Asien mit 1,5% (11 Beiträge), Südamerika mit 1,1% (8 Beiträge), Südafrika und Australien mit je 0,5% (4 Beiträge) vertreten.<sup>587</sup> Die 247 Schweizer Beiträge entsprachen 33,4% aller Beiträge. Wenn der Journalist der *Tat* zum Schluss kommt, dass die Bezeichnung ‚Schweizerische Photoausstellung mit internationaler Beteiligung‘ der Wirklichkeit näher<sup>588</sup> käme, so hat er zwar nicht ganz unrecht in der Tendenz seiner Beobachtung, verkennt aber mit seiner Engführung eine Beteiligung von nahezu zwei Dritteln ausländischen, wenn auch vor allem europäischen Beiträgen. Ob sich angesichts dieser Zahlen jedoch der Begriff „Weltausstellung“ rechtfertigen lässt, muss bezweifelt werden. Afrika zum Beispiel scheint mit Ausnahme von Südafrika keinen Beitrag geschickt zu haben. Afrika ist allerdings vertreten als Photoobjekt, so z.B. in Bildern von George Rodger.<sup>589</sup> Die Ausstellung stellt einen bestimmten, westlich gefärbten Blick auf die Welt vor. Die Abwesenheit afrikanischer Photographen sind nicht die einzigen Auslassungen dieser Weltausstellung.

---

<sup>585</sup> Diese Beiträge, gemeint als Länderbeiträge, sind nicht zu verwechseln mit den rund 2500 ausgestellten Photographien. Pro Beitrag konnten mehrere Bilder ausgestellt sein. Ein Beitrag entspricht je einer Nennung (Autor, Agentur, Institution etc.) auf der Liste der Aussteller bei den einzelnen Abteilungen im Katalog, mit einem Hinweis auf die nationale Herkunft. Es ist dabei zu vermerken, dass z.T. eine Nennung mehrfach vorkommen konnte, wenn unter versch. Sachgebieten ausgestellt wurde. Ausserdem beziehen sich z.T. einzelne Herkunftshinweise weniger auf die tatsächliche Herkunft des Autors, sondern auf die momentane Herkunft der Bilder. So wurde z.B. Robert Frank, ein Schweizer Photograph, als Amerikaner ausgegeben, da er zu jener Zeit bereits in Amerika lebte. (Siehe auch nächste Fussnote).

<sup>586</sup> Diese Zahl muss jedoch relativiert werden. Joseph Laubacher schrieb am 4. Januar 1952 an Robert Frank mit der Bitte, doch seine französischen Kollegen „aufzumuntern“, bald Photographien einzusenden. Dazu schrieb er: „Im Besonderen vermisse ich die Vertreter aus Frankreich und ebenso Ihr Name, den ich als New Yorker figurieren lassen würde“. (Brief an Robert Frank, der sich zu diesem Zeitpunkt in Paris aufhielt, vom 4. Januar 1952, Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>587</sup> Bei dieser Auszählung wird die Abteilung *Mode*, die 7,3% aller Beiträge umfasst und bei der die Herkunft der Photographien im Katalog nicht nach Nationen aufgelistet wurde, nicht berücksichtigt.

<sup>588</sup> *Die Tat*, 28. Mai 1952.

<sup>589</sup> George Rodger: Negerkämpfer, in: *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 19. und Katalog der Weltausstellung, S. 50, 67, 102 und 103. Die Photos zeigen dunkelhäutige Menschen, stammen aber von „westlichen“ Photographen wie Bryan Heseltine (Südafrika), ATP-Agentur, George Rodger (England/Frankreich) und Henk Jonker (Holland).

#### 6.4. Der vernachlässigte Blick

Die grossen Abwesenden der Weltausstellung waren die Frauen, sowohl im Organisationskomitee wie auch in der Ausstellung. Im Organisationskomitee waren sie vollkommen abwesend. Einzige Ausnahme bildeten die zwei Sekretärinnen, zuerst Cilgia M. l'Orsa, die später von Annemarie Studer abgelöst wurde.<sup>590</sup>

Auf der Liste im Katalog von insgesamt 639 Photographenbeiträgen<sup>591</sup>, welche auf einen einzelnen Photographen, resp. eine einzelne Photographin zurückzuführen sind, stammen nur 51 Beiträge von Photographinnen, was einem Anteil von ca. 7,3% Prozent entspricht. Die Frauen waren also in erster Linie als Besucherinnen an der Weltausstellung.

Offenbar wurde aber in dieser Zeit das Thema „Frau und Photographie“ diskutiert, wie die *Camera*-Ausgabe vom Mai 1954 beweist. Angesichts der kleinen Vertretung von Frauen an der Weltausstellung, liest sich der Beitrag von Gisèle Freund unter dem Titel „Photographinnen“ wie ein Rechtfertigungsschreiben: „Photographieren ist eine Kunst des Ausdrucks, die der weiblichen Mentalität ganz besonders zusagt, und Beobachtungsgabe, eine ausgesprochen weibliche Begabung, ist für die Praxis des Photographierens unerlässlich. Empfindsamkeit, Intuition, Nachschaffen, mehr noch als Erschaffen, sind typisch weibliche Eigenschaften, von höchster Wichtigkeit in Ausübung der Photographie als künstlerischen Ausdrucks.“<sup>592</sup>

Es gibt aber auch Fragen, die an der Weltausstellung nicht gestellt wurden, wie z.B.: In welcher Beziehung stand die Photographie zu den zeitgenössischen Geistesströmungen? Welche Wirkungen entfaltet das photographische Bild, wie weit reicht sein Einfluss? Wie gross ist die Verantwortung des Photographen, der Photographin gegenüber dem photographierten Objekt und gegenüber dem Betrachter oder der Betrachterin? Welches sind die Grenzen der Photographie? Und vor allem die Frage nach dem künstlerischen Anspruch der Photographie wurde an der Ausstellung nicht explizit zur Diskussion gestellt.

#### 6.5. Die Ausstellung schliesst ihre Tore

Trotz des grossen Lobes, welches der Ausstellung von allen Seiten zugesprochen wurde, endete die Ausstellung mit einem finanziellen Defizit, wenn nicht sogar mit einem finanziellen Desaster.

---

<sup>590</sup> Die beiden Sekretärinnen unterstützten die Geschäftsleitung für administrative Arbeiten und unterschrieben deswegen einzelne Protokolle. Im Katalog jedoch wurden sie nicht erwähnt.

<sup>591</sup> Diese Beiträge können zum Teil von einzelnen PhotographInnen mehrmals mitgezählt werden, wenn sie Beiträge in mehreren Abteilungen vorstellten. Ausgeschlossen sind alle Beiträge von Instituten, Museen, Organisationen, Schulen etc.

<sup>592</sup> *Camera* Nr. 5, 1954, S. 227. Auch in der Januar-Ausgabe der *Camera* 1958 wurde die „Frau als Photograph“ thematisiert.

Dies zeichnete sich bereits im Juli 1952 ab. Um „eine Verringerung des heutigen Defizits“ zu erreichen, ersuchte das Organisationskomitee den Stadtrat Ende Juli um Verlängerung der Ausstellungsdauer bis Ende August 1952. Aufgrund einer drohenden Zwangsliquidierung der Ausstellung und um ausstehende Beträge zahlen zu können, beschloss der Stadtrat die Verlängerung der Weltausstellung mit „reduziertem Raumbedarf“.<sup>593</sup> Das Organisationskomitee hatte versichert, dass eine Verlängerung „in erster Linie der Öffentlichkeit“ diene und dadurch gleichzeitig die Chance steige, die Ausstellung „in toto“ an „ernsthafte Interessenten“ verkaufen zu können, wodurch die Rendite einer Verlängerung als gesichert angesehen wurde.<sup>594</sup> Im Bewusstsein, dass trotz der Verlängerung mit dem Verlust des von Stadt und Kanton geleisteten Garantiekapitals gerechnet werden musste, versuchte man durch die zeitliche Ausdehnung „noch das Bestmögliche herauszuholen, damit eine Zwangsliquidation vermieden und die Handwerker bezahlt werden“ konnten.<sup>595</sup>

Aus dem Finanzkommissionsprotokoll der Einwohnergemeinde vom 24. September 1952 geht denn auch hervor, dass die Garantiekapitalien von Kanton und Stadt „als verloren betrachtet werden“ mussten<sup>596</sup> und dass auch das Genossenschaftskapital von Fr. 50'000.- verloren war. Dank der Leistung von „ansehnlicher privater Zuschüsse und Forderungsverzichte von Verwaltung und weiteren Firmen und Privaten“ war ein „aussergerichtlicher Nachlassvertrag auf der Basis von 75% zustande“ zu bringen. Voraussetzung dafür war jedoch, dass die Stadt Luzern zusätzlich auf die restlichen Forderungen von gestellten Rechnungen für Mieten etc. in der Höhe von ca. Fr. 25'000.- verzichtete. Nur so konnte ein Konkurs vermieden werden.<sup>597</sup> Die Finanzkommission empfahl der Einwohnergemeinde „im Interesse des guten Rufes von Luzern (...) auf ihre ausstehenden Forderungen“ zu verzichten.<sup>598</sup> Zwei Tage später teilte die Ausstellungsleitung dem Stadtrat mit, dass die Weltausstellung unter Verwendung des Genossenschaftskapitals und des Garantiekapitals mit einem Defizit von rund Fr. 200'000.- abschloss.<sup>599</sup> Gleichzeitig signalisierte sie die Bereitschaft, neue Mittel im Betrag von Fr. 50'000.- auf privater Basis zu beschaffen. Der Stadtrat seinerseits erliess die noch nicht beglichenen Guthaben der Stadtverwaltung.

---

<sup>593</sup> StR Protokoll vom 25. Juli 1952, Nr. 1524. Für die unmittelbar bevorstehenden Internationalen Musikfestwochen musste das Kunsthaus geräumt werden. Die thematische Ausstellung, d.h. die Abteilungen, die im Bereich Konzertsaal, Foyer und Übungsräumen stattfanden, wurde in die provisorischen Bauten der Einführungsschau verlegt und es wurde auf die Einführungsschau für die letzten drei Wochen verzichtet.

<sup>594</sup> Ebd.

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Stadtarchiv, Luzern, B3.3/A29, Finanzkommissionsprotokoll (Nr. 2) der Einwohnergemeinde vom 24. September 1952.

<sup>597</sup> Aus dem gleichen Protokoll geht auch hervor, dass das Aquarium ebenfalls mit Verlust gearbeitet hat. In welchem Ausmass ist jedoch nicht bekannt.

<sup>598</sup> Stadtarchiv, Luzern, B3.3/A29, Finanzkommissionsprotokoll (Nr. 2) der Einwohnergemeinde vom 24. September 1952.

<sup>599</sup> StR Protokoll vom 26. September 1952, Nr. 1806.

Wirft man einen Blick auf die Liste der Personen und Firmen, welche Anteilscheine für die Genossenschaft in zum Teil hohen Beträgen gezeichnet haben, wird einerseits deutlich, wie gross das Vertrauen ins Gelingen des Unternehmens war, andererseits wird aber auch ersichtlich, wie viel privates Geld neben dem Glauben an den Erfolg der Ausstellung mit dem Defizit verloren ging.<sup>600</sup>

Welches waren die Gründe für das finanzielle Desaster? „Leider hat die Ausstellung insbesondere infolge des dauernd schönen und heissen Wetters<sup>601</sup> nicht mit einem finanziellen Erfolg abgeschlossen,“ begründete Dr. Otto Meyer, der Präsident des Arbeitsausschusses und Vizepräsident des Organisationskomitees im Februar 1953 den schlechten Abschluss der Ausstellung.<sup>602</sup> Damit zusammenhängend lagen die erfolgten Eintritte unter den Erwartungen. Die Einnahmen aus den Eintritten entsprachen Fr. 231'000.- statt den budgetierten Fr. 350'000.-.<sup>603</sup> Ausserdem wurden zu wenige Kataloge verkauft. Gleichzeitig waren auf der Ausgabenseite die Kosten für die Ausstellung aufgrund der „Beschaffung von Vergrösserungen und der Vervollständigung des Ausstellungsgutes“<sup>604</sup> höher als angenommen. Nach Abschluss der Ausstellung wuchs das Defizit weiter. Insgesamt präsentierte Meyer in seinem Brief von Anfang Februar 1953 an den Luzerner Regierungsrat eine provisorische Bilanz mit einem sich abzeichnenden Verlust der Betriebsrechnung von Fr. 380'000.-. Man hatte sich offensichtlich verkalkuliert. Der Brief gibt Zeugnis davon, dass selbst die Mitglieder des Organisationskomitees zum Teil grosse „Opfer“ vollbracht haben, um das Unternehmen „Weltausstellung“ nicht in einen Konkurs laufen zu lassen. Man habe, um den Konkurs zu vermeiden, alles unternommen, so Meyer in seinem Brief an den Luzerner Regierungsrat: Ein Teil der Gläubiger habe einer Umwandlung eines Teils ihrer Forderungen in ein Guthaben eines Gläubigerkonsortiums zugestimmt, welches sich mit der weiteren Verwertung des Ausstellungsgutes im Ausland befasse. Private Gläubiger hätten

---

<sup>600</sup> Liste Genossenschaftskapital (Anteilscheine), (Nachlass Otto Pfeifer). Daraus wird ersichtlich, dass August Boyer in Form von Anteilscheinen Fr. 500.-, Emil Bühler Fr. 200.- und Otto Meyer Fr. 300.- verloren. Es muss davon ausgegangen werden, dass Ernst Bühler und ev. auch August Boyer viel mehr Geld verloren haben, da ihr Lohn je zur Hälfte in Form von Genossenschaftsanteilen und von Garantiekapital ausbezahlt wurde. Ernst Bühlers Lohn betrug ab November 1951 monatlich Fr. 600.-. (Protokoll der Genossenschaftsverwaltung vom 19.11.1951, Nachlass Otto Pfeifer). Vergleicht man diese Zahlen mit durchschnittlichen Monatslöhnen im Jahre 1952, so wird erkennbar, wie gross der Verlust für den einzelnen gewesen sein mag. In der Industrie verdiente eine gelernte selbständige Arbeitskraft monatlich im Durchschnitt Fr. 925.- (Fr. 711.- als Angestellter), im Graphischen Gewerbe Fr. 968.- (Fr. 707.-) und im Handel Fr. 914.- (Fr. 634.-). Statistisches Jahrbuch 1952, Stadtarchiv Luzern, S. 362.

<sup>601</sup> Otto Pfeifer beklagte sich bereits am 11. Juli 1952 in einem Brief an Prof. Stenger über die „fürchterliche Hitzewelle, die jeden guten Vorsatz, einen Brief zu schreiben im Keime ersticken liess“. Für die Ausstellung bedeutete die Hitzewelle, so Pfeifer, ein Rückschlag der Frequenz: „Es war ja kein Wunder, denn bei 42 Grad in den Räumen der oberen Abteilungen hat niemand Lust zu tief sinnigen Betrachtungen.“ (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>602</sup> Stalu, Akt 411/3499, Brief von Dr. Otto Meyer an den Regierungsrat vom 2. 2. 1953.

<sup>603</sup> Wieviele Eintritte für die Ausstellung erfolgten, konnte aufgrund der variablen Eintrittspreise nicht herausgefunden werden. Ein Einzeleintritt kostete Fr. 2.70, derjenige für ein Kind betrug Fr. 1.40. Tages- und Kongresskarten wurden für je Fr. 3.50 und eine Dauerkarte für Fr. 20.- abgegeben. Eine approximative Überschlagsrechnung ergibt jedoch ungefähr 120'000 Eintritte. Auch die NZZ erwähnte Ende August rund 120'000 Eintritte (NZZ, 27. 8. 1952).

<sup>604</sup> Bereits im September 1952 führten Albert Ernst und Otto Meyer diese Gründe für das Defizit vor dem Stadtrat an. (Stadtarchiv Luzern, StR Protokoll vom 26. September 1952, Nr. 1806).

ausserdem „freiwillig Reduktion eintreten lassen“, auch die Stadt Luzern habe insgesamt einen Betrag von Fr. 32'000.- an gestellten Rechnungen erlassen. Sämtliche Ansprüche der Mitglieder des Arbeitsausschusses für geleistete Arbeit und geliefertes Material im Betrag von über Fr. 25'000.- seien dabei zuerst abgestrichen worden und Direktor Ernst, wie auch Vizedirektor Meyer selbst hätten persönlich je Fr. 25'000.- neu eingebracht, um damit Rechnungen zu begleichen. Mit Mühe und Not werde man auch die restlichen Fr. 30'000.- auftreiben.<sup>605</sup>

Im Hintergrund ging es allerdings nicht ganz so reibungslos vonstatten, wie Meyer dies vor der Regierung glaubhaft machen wollte. Aus einem Brief von Otto Pfeifer an den Präsidenten des Arbeitsausschusses der *Weltausstellung der Photographie* vom 20. September 1952 wird deutlich, dass die Mitglieder des Arbeitsausschusses nicht oder wie im Falle von Otto Pfeifer, August Boyer und Joseph Laubacher, erst am 19. September 1952 über die finanzielle Situation orientiert wurden.<sup>606</sup> Die drei Erwähnten wurden angehalten, zugunsten eines Sanierungsprojektes massive Abstriche an ihren noch ausstehenden Forderungen vorzunehmen. Pfeifer wehrte sich dagegen, mit der Begründung, dass sie weder administrative noch finanzielle Kompetenzen, wie auch keine Unterschriftsberechtigung besessen hätten. Sie hätten Verantwortung nur für den fachlichen Aufbau der Ausstellung getragen. Sie seien wohl zu einigen Abstrichen bereit, nicht aber „im zugemuteten Masse“. Um welchen Betrag es sich genau handelte, wird im Brief nicht klar, einzig, dass gefordert wurde, im Moment für zwei Mitglieder Fr. 2300.- auszubezahlen, wobei ein grösserer Betrag, höher als der ausbezahlte, noch ausstehe. Pfeifer spricht in diesem Brief, wie auch in einem Brief an einen gewissen Herrn Weiland vom 22. September 1952 von einem „bedeutenden Opfer“ seinerseits.<sup>607</sup> Bereits am 11. September hatte in Zürich eine Sitzung der Gläubiger der Weltausstellung aus Zürich stattgefunden.<sup>608</sup> Sie erhoben gegenüber der Ausstellung Forderungen im Wert von Fr. 24'000.-. Es wurden an dieser Sitzung laut Protokoll harte Worte gewählt: Die Ausstellungsleitung hätte versagt, „so dass sich Missstände schon vor der Eröffnung der Ausstellung ergaben.“ Ausserdem seien „der schriftliche und mündliche Verkehr mit den Ausstellungsorganen heute in ein unhaltbares Stadium getreten (...), indem keine Antworten erfolgen oder dort, wo Auskünfte gegeben, diese nur sehr mangelhaft erteilt“ würden. Bei einer Aussprache zwischen Direktor Albert Ernst und den Zürcher Gläubigern

---

<sup>605</sup> Siehe die dem Brief beigelegte provisorische Bilanz, Anhang 6.

<sup>606</sup> Brief von Otto Pfeifer an den Präsidenten des Arbeitsausschusses der *Weltausstellung der Photographie* vom 20. September 1952 (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>607</sup> Briefe siehe Nachlass Otto Pfeifer, Archiv Museum im Bellpark, Kriens.

<sup>608</sup> Anwesend waren: Beringer L, Eidenbenz R, Hans Finsler (Präsident des SWB), Rob. S. Gessner (Zentralpräsident des VSG), E.A: Heiniger, H. Herdeg, Prof. D.r E. Imhof, ETH, R.P. Lohse, E. Schulthess, C.A. Weiland. Protokoll der Sitzung vom 11. September 1952 (Nachlass Otto Pfeifer).

eine knappe Woche später versicherte Direktor Ernst die Übernahme der vollen Verantwortung mit der Konsequenz, durch einen persönlichen finanziellen Einsatz die Forderungen der Gläubiger „so weit als möglich zu befriedigen“.<sup>609</sup> Schliesslich waren auch die Gläubiger bereit, auf einen Teil ihrer Forderungen zu verzichten.

Was geschah mit den Photos nach der Ausstellung? Im Brief von Otto Meyer war von einer Verwertung des Ausstellungsgutes die Rede. Schon während der Ausstellung bestand die Möglichkeit, einzelne Photos käuflich zu erwerben. Davon wurde offenbar reger Gebrauch gemacht, wie die *LNN* berichtete.<sup>610</sup> Im Nachlass von Otto Pfeifer existieren diverse Briefe von Emil Bühler, in denen er Otto Pfeifer über Interessenten benachrichtigte, mit der Bitte, sich bei diesen zu melden.<sup>611</sup>

Kurz vor der endgültigen Schliessung der *Weltausstellung der Photographie* meldete Hermann Bauer in der *LNN*<sup>612</sup>, dass die Schau weit über die Landes- und sogar Kontinentgrenze hinaus für Aufsehen gesorgt hatte, so dass mit stark interessierten Kreisen des Auslandes Verhandlungen im Gang seien, welche die Weiterführung der Ausstellung ausserhalb der Schweiz ermöglichen würden. Auch die *NZZ* sprach von „gegenwärtig laufenden Verhandlungen mit den Vereinigten Staaten, Italien und Frankreich zwecks Uebernahme der gesamten Ausstellung“, was wünschenswert wäre.<sup>613</sup>

Im Nachlass von Otto Pfeifer findet sich ein undatiertes und nicht unterschriebenes Arbeitspapier als Grundlage für den Arbeitsausschuss über die weitere „Verwertung der Ausstellung“.<sup>614</sup> Darin werden zwei Möglichkeiten vorgeschlagen: erstens der sofortige Verkauf von Baumaterial, Vergrösserungen, Mobiliar etc. nach Abbruch der Ausstellung und die Rücksendung der Leihgaben, inkl. Ausstellungsbilder. Zweitens die Weiterführung der Ausstellung im Ausland, was eine vorläufige „Magazinierung“ der ganzen Ausstellung bedingen würde. Grundlagen für die zweite Möglichkeit bildeten Verhandlungen mit

---

<sup>609</sup> Protokoll der Sitzung der Gläubiger der Weltausstellung in Zürich vom 17. September 1952 (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>610</sup> *LNN* und *Vaterland*, 12. August 1952.

<sup>611</sup> Siehe div. Briefe von Max A. Wyss, resp. Emil M. Bühler an Otto Pfeifer vom 14., 16. und 17. Juli 1952, betreffend Verkauf von Photographien Pfeifers, resp. aus seiner Abteilung (Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>612</sup> *LNN*, 23. August 1952.

<sup>613</sup> *NZZ*, 27. August 1952. Siehe dazu auch *LNN*, 30. August 1952. Aus einem Brief von Herbert K. Paul aus London an Emil M. Bühler vom 2. Juli 1952 geht hervor, dass bereits Anfang Juli eine Überführung der Ausstellung nach London im Zusammenhang mit der dort geplanten „British Exhibition“ für das folgende Jahr besprochen wurde. Der Brief gibt Aufschluss über eine diesbezüglich bevorstehende Sitzung. Über deren Ergebnis ist jedoch nichts bekannt. (Nachlass Otto Pfeifer). Hintergrund dieser Bemühungen, die Ausstellung auf Wanderschaft zu schicken, waren zweifellos die finanziellen Aussichten. So schrieb Otto Pfeifer am 17. August 1952 an Professor Stenger: „Wohl sind wichtige Verhandlungen im Gange die gesamte Ausstellung im Auslande nochmals zu zeigen. Aber die finanziellen Sorgen werden dadurch nur halb verscheucht.“ Und auch er schreibt im gleichen Brief, dass sich „Paris, New York, Italien und Skandinavien um die leihweise Übernahme der Ausstellung“ bemühen würden. (Brief siehe Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>614</sup> Arbeitspapier mit dem Titel „Verwertung der Ausstellung“ (Nachlass Otto Pfeifer).

verschiedenen Institutionen, wie der UNESCO<sup>615</sup> in Paris, Pariser Museen<sup>616</sup>, das Scandinavian Exhibition Office in Kopenhagen<sup>617</sup>, die Photoabteilung der höheren Lehranstalt für das graphische Gewerbe in Stuttgart<sup>618</sup>, mit nicht näher genannten Institutionen in Venedig und dem Palazzo Reale in Mailand.<sup>619</sup>

Aus einem Protokoll des Arbeitsausschusses vom 22. August 1952, zwei Tage vor Ausstellungsende, geht hervor, dass mit den Leihgebern bereits verschiedene Vorabklärungen getroffen worden waren und dass sowohl Stenger und Gernsheim, wie auch die UNESCO die Zustimmung gegeben hätten, dass die Ausstellung an einem anderen Ort weiter gezeigt werden könne. Man thematisierte auch, dass die einzelnen Photographen durch ein Zirkular um ihre Erlaubnis, die Ausstellung weiter zu verwenden, gefragt werden müssten. In der gleichen Sitzung wurde beschlossen, dass die Ausstellung „unter den Gesichtspunkten des Prestiges und der Finanzen“ „zur weiteren Verwendung eingelagert werden“ solle. Ort der Lagerung und deren Kosten war jedoch noch unbestimmt.<sup>620</sup>

Was schlussendlich mit der Ausstellung geschah, konnte nicht herausgefunden werden. Die zugänglichen Protokolle brachen nach der Sitzung vom 22. August 1952 ab.<sup>621</sup> Es scheint aber gewiss, dass die Ausstellung eingelagert wurde. Am 10. Dezember 1952 ersuchte der Vater von Robert Fank Joseph Laubacher nach eigenen Angaben zum dritten Mal schriftlich um Rücksendung der Photographien seines Sohnes, von denen an der Ausstellung zwei Bilder gezeigt worden seien. Er endete seinen Brief mit dem dringlichen Satz: „Bitte berichten Sie auf alle Fälle, wo sich diese Fotos jetzt befinden.“<sup>622</sup> Die Antwort von Laubacher weist darauf hin, dass die Photographien „einwandfrei verpackt in einer Bibliothek deponiert“ seien.<sup>623</sup> Er verwies den Vater Franks auf ein „kleines Komitee, welches die Obhut der Bilder betreut“ unter der Leitung von Dr. jur. Mayr von Baldegg. Ob es sich bei der erwähnten Bibliothek um die ZHB Luzern handelte, konnte nicht abschliessend geklärt werden.<sup>624</sup>

---

<sup>615</sup> Wie aus dem Papier deutlich wird, war es die Ausstellungsleitung, die mit dem Wunsch an die UNESCO getreten war, die Ausstellung als Wanderausstellung anzukaufen und in den dafür in Frage kommenden Ländern zu zeigen. (Ebd.).

<sup>616</sup> Verhandlungen mit Pariser Museen erfolgten mit dem Hintergedanken, die Ausstellung in einem Museum unterzubringen, bevor sie durch die UNESCO übernommen würde, da diese Verhandlungen Zeit bräuchten. Aus dem Papier geht aber hervor, dass die Verhandlungen mit den Museen bis dato zu keinem positiven Ergebnis geführt hatten. (Ebd.).

<sup>617</sup> Der Inhaber des Scandinavian Exhibition Office, Herr Toft-Nielsen war mit dem Angebot an die Ausstellungsleitung gelangt, die Ausstellung in den Städten Kopenhagen, Stockholm, Göteborg und Oslo zu zeigen. Weitere Verhandlungen standen jedoch noch aus. (Ebd.).

<sup>618</sup> Auch hier gelangte eine Anfrage nach Luzern. Wegen Ferien in Deutschland gerieten auch diese Verhandlungen ins Stocken. (Ebd.).

<sup>619</sup> Ebd.

<sup>620</sup> Protokoll des Arbeitsausschusses vom 22. August 1952. (Nachlass Otto Pfeifer). Aus einem undatierten, wohl von Mitte Oktober 1952 stammenden Brief von Dr. B. Mayr von Baldegg an die Mitglieder der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung geht hervor, dass Verhandlungen für eine Übernahme der Ausstellung durch die UNESCO stattfänden, aber noch zu keinem Abschluss geführt hätten, da die Zuständigkeiten bei der UNESCO nicht ganz geklärt seien. (Nachlass Otto Pfeifer)

<sup>621</sup> Letztes Sitzungsprotokoll vom 22.8.1952 im Nachlass von Otto Pfeifer.

<sup>622</sup> Brief von H. Frank, Zürich an Joseph Laubacher vom 10.12.1952 (Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>623</sup> Brief von Joseph Laubacher an den Vater von Robert Frank vom 16.12.1952 (Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>624</sup> Im ZHB-Archiv, fanden sich jedoch keine Hinweise auf eine Zwischenlagerung in der damaligen ZB.

Dass die Photographen mit dieser Einlagerung der Photos und den Plänen für eine Weiterverwendung der Ausstellung nicht einverstanden waren, beweist ein Brief des Schweizerischen Photographen-Verbandes vom November 1952 in den Nachlässen von Joseph Laubacher und Otto Pfeifer, in dem der Unmut über eine weitere Verwendung der Photos geäußert wurde. Die Photographen wehrten sich dagegen, dass die Ausstellung weiter verkauft werden sollte, ohne dass dabei ihre Urheberrechte gewahrt würden.<sup>625</sup> Joseph Laubacher und Otto Pfeifer antworten ebenfalls mit einem Brief an den Zentralvorstand des Schweizerischen Photographen-Verbandes, von dem sie beide selbst Mitglieder waren, dass sie sich immer dafür eingesetzt hätten und auch weiterhin einsetzen würden, „dass das Bildmaterial der Ausstellung nicht ohne ausdrückliche Einwilligung sämtlicher Autoren weiter verwendet und damit das im Einladungsschreiben gegebene Versprechen betr. Urheberrechte“ eingehalten würde,<sup>626</sup> und sie distanzieren sich damit in aller Form vom neu gegründeten Komitee unter Dr. Mayr von Baldegg.

Eine Einladung zur Sitzung des Arbeitsausschusses vom 3. Juli 1953 zeigt aufgrund der Traktandenliste, dass auch im Sommer 1953 noch keine Lösung für die Weiterverwendung der Ausstellung gefunden wurde.<sup>627</sup> Danach brechen alle schriftlichen Dokumente zur Weltausstellung ab.

Somit hat die Weltausstellung, die mit grossem Engagement und Optimismus initiiert und durchgeführt wurde, für die beteiligten Organisatoren, Finanzgeber und Photographen ein wenig erfreuliches Ende gefunden.

---

<sup>625</sup> Brief des Schweizerischen Photographenverbandes (SPhV) an die Genossenschaft *Weltausstellung der Photographie*, 21. November 1952 (Nachlass Joseph Laubacher). In den Nachlässen von Otto Pfeifer und Joseph Laubacher findet sich eine Aufstellung aller Punkte, die von Seiten des Schweizerischen Photographen-Verbandes gegenüber der Ausstellungsleitung vorgebracht wurden. Darin wird in erster Linie gefordert, dass die Ausstellungsleitung gezwungen werden muss, „endlich allen Ausstellern über ihre Absichten klaren Wein einzuschenken.“ Ebenfalls müssten „die Genossenschafter über das Resultat und die Zukunftspläne Bescheid erhalten.“ Der SPhV sei in seiner Eigenschaft als Genossenschafter noch nicht orientiert über den vorläufigen finanziellen Abschluss. Falls das Ausstellungsgut weiterverwendet werden sollte, so sei „umgehend das Einverständnis jedes einzelnen Autors einzuholen.“ Bei einer Verletzung des Urheberrechtes hätte dies „schwerwiegende Konsequenzen“, ausserdem seien nicht alle Aussteller gewillt, ihre Bilder der Ausstellung weiterhin zu überlassen. (Nachlass Otto Pfeifer und Nachlass Joseph Laubacher).

<sup>626</sup> Brief an den Zentralvorstand des Schweizerischen Photographen-Verbandes vom 10. Januar 1952, unterschrieben von Joseph Laubacher und von Otto Pfeifer (Nachlass Joseph Laubacher und Nachlass Otto Pfeifer).

<sup>627</sup> Traktandum 4: Orientierung über den Stand der Bemühungen zur weiteren Verwendung des Ausstellungsgutes; und Traktandum 5: Vorschläge für weitere Aktion der Verwertung des Ausstellungsgutes. (Einladung zur Sitzung des Arbeitsausschusses der Genossenschaft Photoausstellung, vom 3. Juli 1953. Nachlass Joseph Laubacher).

## 7. Schlussbetrachtung und Zusammenfassung

Photoausstellungen lagen nach dem Zweiten Weltkrieg und Anfang der 50er Jahre im Trend. Die Luzerner Weltausstellung war jedoch mit ihrem systematischen und umfassenden Anspruch zu jener Zeit einzigartig. Dass ausgerechnet in Luzern 1952 eine *Weltausstellung der Photographie* realisiert wurde, scheint naheliegend aufgrund der Tatsache, dass Luzern einerseits Sitz der renommierten internationalen Photozeitschrift *Camera* war, welche jährlich internationale Photowettbewerbe veranstaltete und auf deren Redaktion seit Jahren Tausende von Photographien aus aller Welt zusammen kamen. Luzern war auch der Ort der schweizweit ersten Internationalen Photoausstellungen in den 30er Jahren. Am Anfang der 50er Jahre waren ausserdem die entsprechenden Kräfte vor Ort, die einen derartigen Grossanlass initiieren und durchführen konnten: Der Hauptinitiant und Journalist Emil M. Bühler, die Photographen Otto Pfeifer und Joseph Laubacher, der Architekt und Ausstellungsgestalter August Boyer und weitere Personen aus Wirtschaft, Kultur, Touristik und Politik. Und nicht zuletzt Albert Ernst, der ehemalige Vizedirektor der Landesausstellung 1939, der mit seiner Erfahrung zur Organisation und Durchführung des Grossanlasses beitragen sollte.

Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, muss die Ausstellung im Schnittpunkt dreier Bereiche gelesen werden: der Geschichte der Photographie, der Ausstellungsgeschichte und der Gesellschafts- und Kulturgeschichte: *Erstens* wollte die Ausstellung neben einem Überblick über die weltweite Photographie deren Möglichkeiten, Aufgaben und Funktionen vorstellen, ihren Stellenwert als Kulturtechnik bestimmen und ihr zu einer breiten Anerkennung verhelfen.

*Zweitens* spiegelte die Weltausstellung neue Tendenzen in der Ausstellungsgeschichte. Die Ausstellungsgestaltung hatte sich seit Bauhaus und Konstruktivismus revolutioniert. Die Schweiz war seit den 30er Jahren aktiv mitbeteiligt bei den Entwürfen von modernen Ausstellungskonzeptionen. Die Photographie als flexibles, in Grösse variierbares, reproduzierbares, vervielfältigbares und „körperloses“ Medium eignete sich besonders gut für die Präsentation in neuen räumlichen Inszenierungen, was sich in den grossen Photoausstellungen seit den 20er Jahren spiegelte.

Ausgehend davon, dass eine Ausstellung als eine Art „Inszenierungsmaschine“ gesehen werden kann, rücken *drittens* gesellschafts- und kulturgeschichtliche Fragestellungen in den Vordergrund. In Luzern wurde nicht nur das Medium Photographie, sondern auch eine bestimmte Art des Sehens, des Blicks auf die Welt, mit dem Phototurm als Wahrzeichen,

inszeniert. Dabei hat sich auch ein Fremdenort in Szene gesetzt, mit sehenswerten touristischen Attraktionen und einem romantisierenden Blick auf eine geschichtsträchtige Landschaft. Diese Botschaft nimmt eine prominente Rolle ein bei der Bewerbung und Konzeption der Ausstellungsanlage. In Luzern hat sich im Weiteren eine Gruppe mit Persönlichkeiten aus den Bereichen Kultur, Politik und Wirtschaft als weltoffen präsentiert. Im Herzen der Schweiz, im Herzen Europas, auf neutralem Gebiet, wollte man einen Beitrag leisten zur Öffnung der Grenzen und zur gegenseitigen Völkerverständigung. So war denn die Völkerverbindung ein weiterer zentraler Begriff, den die Ausstellung propagierte. Photos wurden aus fast der ganzen Welt zusammengetragen an einem Ort, wo die Menschen aus der ganzen Welt zusammenkommen sollten. So lag es in der Absicht der Initianten, auch wenn sie ihre Ansprüche, wenigstens was die weltweite Beteiligung betraf, nur beschränkt einlösen konnten.

Wie lässt sich die *Weltausstellung der Photographie 1952* aus heutiger Sicht beurteilen? Eine Beurteilung muss auf vier verschiedenen Ebenen erfolgen: *Erstens* in Bezug auf die Photographie: Der Photograph Yvan Dalain sah 1952 die Qualität der Ausstellung vor allem darin, dass sie den Photographen Gelegenheit gab, zu vergleichen, zu lernen und zu urteilen. So schrieb er in der *Photo-Rundschau*: „L'expérience de Lucerne est une grande et magnifique expérience qui devra se répéter tous les deux ans au moins, parce que c'est par de telles entreprises que l'on arrive à valoriser et à prouver ce qu'est la photo auprès d'un public que de plus en plus semble s'intéresser à la magique reproduction.“<sup>628</sup> Kritiker, wie z.B. die *Weltwoche* hingegen bemängelten einerseits eine fehlende Konzentration und vermissten andererseits die Photos, die mehr als nur Momentaufnahme und Ausschnitt zu geben“ vermochten und die eine „individuell gestaltete Ansicht der Welt“ vermittelten.<sup>629</sup> Zu Recht darf heute gefragt werden, welchen Erkenntnisgewinn die Ausstellung in Bezug auf die Photographie gebracht hat. Aus heutiger Sicht diene sie mehr einer Übersicht, wie sie durch den Phototurm symbolisiert wurde, als einer Einsicht, welche in das Wesen des Mediums geführt hätte. Einem alten Konzept der thematischen Bilderschau verpflichtet, welches auf die Internationale Photographische Ausstellung von Dresden im Jahre 1909 zurückging und bis 1952 in diversen Ausstellungen variiert wurde, muss die Ausstellung in Luzern für die Geschichte der Photographie langfristig als wenig bedeutend beurteilt werden. So hat sie kaum Eingang gefunden in Übersichtsdarstellungen der Geschichte der Photographie, im Gegensatz zur Ausstellung *The Family of Man* von Eduard Steichen und den späteren

---

<sup>628</sup> Dalain, Yvan: La preuve!, in: *Photo-Rundschau* Nr. 17, 1952, S. 324.

<sup>629</sup> *Weltwoche*: „Put on your glasses“, Notizen zur Welt-Ausstellung der Photographie, 30. Mai 1952, S. 15.

*Weltausstellungen der Photographie* von Karl Pawek. Die ausländischen Zeitschriften zur Photographie, die *History of Photography*<sup>630</sup> und die *Fotogeschichte*<sup>631</sup> publizierten in den Jahren 1998 und 2003 je ein Themenheft zur Photographie in der Schweiz und beschrieben darin, dass die Aufmerksamkeit in der Schweiz gegenüber der Photographie in der Schweiz relativ spät einsetzte, nämlich erst 1971 mit der Gründung der Schweizerischen Stiftung für die Photographie. Und wenn Lorraine Davis<sup>632</sup> darauf hinweist, dass die Schweizer Photographie „despite this isolationist mentality“ seit den 50er Jahren eine Renaissance erlebte, so bezieht sie sich primär auf Reportagephotographen und auf Namen wie denjenigen von Robert Frank. Einen Hinweis auf eine *Weltausstellung der Photographie* in Luzern sucht man auch bei ihr vergebens.

Die Luzerner Weltausstellung wurde von der Ausstellung *The Family of Man*, welche 1958 auch in Zürich zu sehen war und deren Botschaft thematisch eingeschränkt und dadurch konzentrierter vermittelt wurde, überschattet. Gleichzeitig mag aber auch das Fernsehen und die Beschleunigung der weiteren technischen Erfindungen zur Verdrängung beigetragen haben. Indem die Bilder sich um ein x-faches vervielfachten, veränderte sich auch der Umgang mit ihnen. Der Bedarf nach einer Bilderübersicht und –ordnung stand nicht mehr an erster Stelle. Ausserdem wurde, was 1952 als photographische Sensationen vorgestellt wurde, bald zu Selbstverständlichkeiten und vor allem von neuen technischen Entwicklungen abgelöst.

*Zweitens* zeigt eine Beurteilung in Bezug auf ihr Ausstellungsdesign, dass die Ausstellung mit ihrer Gestaltung auf der Höhe der Zeit war. Mit einer zeitgemässen Ausstellungskonzeption, welche vielerorts als neuartig und wegleitend gelobt wurde, sich jedoch auf frühere (Photo)Ausstellungen abstützte, gab sie sich ein modernes, innovatives und fortschrittliches Image und wirkte ihrerseits stilbildend und richtungsweisend auf weitere Ausstellungen. Vergleicht man Photographien der Weltausstellung von Luzern mit solchen der späteren *photokina*-Schauen oder der Ausstellung *The Family of Man*, so sind Parallelen im Ausstellungsdesign unübersehbar.

In Bezug auf den historischen Kontext, *drittens*, ist die private Initiative zu Beginn des Kalten Krieges in einer Provinzstadt in der Innerschweiz bemerkenswert. In einer Gesellschaft, die sich verstärkt auf ihre Sonderrolle zurückzog, wirkt das grenzüberschreitende Engagement der Initianten zukunftsweisend, indem es Anschluss suchte an eine zeitgenössische Tradition

---

<sup>630</sup> Photography in Switzerland (Themenheft), in: History of Photography, Nr. 3, Vol.22, Michigan1998.

<sup>631</sup> Fotografie in der Schweiz (Themenheft), in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 90, Jg. 23, Wien 2003.

<sup>632</sup> Davis, Lorraine: Photographic Organisations in Switzerland, in: History of Photography, Nr. 3, Vol.22, Michigan1998, S. 293.

der internationalen kulturellen Veranstaltungen, die sich seit dem Zweiten Weltkrieg in Europa entwickelten.

*Viertens* muss die Ausstellung auch in Bezug auf die Geschichte der Stadt als ‚Photostadt‘ beurteilt werden: Luzern, welches bereits in den 30er Jahren eine Tradition von Internationalen Photographie-Ausstellungen kannte, hat nach der Weltausstellung in der Photographie keine bedeutende Rolle mehr gespielt. Zwar erschien die *Camera* noch bis 1981 im C.J. Bucher-Verlag in Luzern. Bedeutende Photographieausstellungen waren jedoch keine mehr zu verzeichnen.<sup>633</sup> Mit dem ursprünglichen Projekt der Weltausstellung hätte Luzern als Messe- und Ausstellungsplatz im Bereich der Photographie etabliert werden sollen. Nachdem die Messe abgesagt werden musste, bedeutete die Ausstellung, obwohl sie zu einer Wiederholung angelegt war, das Ende für die „Photostadt“ Luzern. So gesehen, kann die Weltausstellung aus heutiger Sicht als Abschiedsvorstellung der Photographie in Luzern gelesen werden. Den Rang der „Photostadt“ musste Luzern später an die Städte Lausanne<sup>634</sup> und Winterthur<sup>635</sup> abtreten, wo 1985 und 1992 dauerhafte Photomuseen eingerichtet wurden. Von der Inszenierung von Luzern als Photo- resp. als Fremdenverkehrsort ist in erster Linie der Fremdenverkehrsort übriggeblieben. Die Weltausstellung mag dazu einen Beitrag geleistet haben, auch wenn ein direkter Erfolg nicht nachgewiesen werden konnte. Die Ausstellung selbst ist inzwischen in Vergessenheit geraten und aus dem kollektiven Gedächtnis weitgehend verschwunden. Wer sich heute noch an sie erinnert, erinnert sich zunächst an den Phototurm, die auf dem Ausstellungsgelände geherrschte Aufbruchstimmung und an einzelne Photographien, die neuartige Einblicke ermöglichten, wie z.B. die Photographie der Erde aus dem Weltall, Unterwasserphotographien oder die Photographien von den Himalaya-Expeditionen.

Luzern entwickelte sich unabhängig von der Photographie immer mehr zu einer Kulturstadt mit nationaler Ausstrahlung über renommierte Kunstaussstellungen im Kunsthaus und mit internationaler Ausstrahlung über das Lucerne Festival. Letzter vorläufiger Höhepunkt dieser Kulturentwicklung war der Bau des Kultur- und Kongresshauses von Jean Nouvel am Platz, wo das frühere Kunsthaus stand und damit genau dort, wo vor 58 Jahren das Grossereignis für die Photographie ausgerichtet wurde.

---

<sup>633</sup> Seit 1991 besitzt der Raum Luzern mit dem Museum im Bellpark, Kriens wieder ein wenn auch kleines Forum für Fotografie, kombiniert mit Geschichte und Kunst, wo immer wieder Photographieausstellungen stattfinden. Der Fokus des Museums liegt beim lokalen und nationalen kulturellen Schaffen in den Bereichen Photographie, Geschichte und Kunst. Im museumseigenen Archiv wird der Nachlass von Otto Pfeifer verwaltet.

<sup>634</sup> In Lausanne wurde 1985 das Musée de l'Elysée, ein reines Photomuseum gegründet.

<sup>635</sup> In Winterthur eröffnete 1992 das Fotomuseum mit dem Schwerpunkt zeitgenössischer Photographie nach 1960. Die 1971 gegründete Fotostiftung, welche systematisch Photographien der schweizerischen Photogeschichte sammelt und aufarbeitet, ist seit 2003 ebenfalls in Winterthur ansässig.

Rückblickend beeindruckt die Euphorie und der Optimismus, die in Luzern unter den Organisatoren geherrscht haben, ebenso wie ihr grosses, ehrenamtliches Engagement. Die finanziellen Verluste, die sowohl Stadt wie Kanton, aber auch viele Private, davon nicht wenige Initianten, zu tragen hatten, waren zweifellos schmerzhaft und mögen dazu beigetragen haben, dass das Unternehmen nicht wie ursprünglich geplant, wiederholt wurde. Vielleicht hätte die Ausrichtung einer zusätzlichen Photomesse für die Weltausstellung für zusätzlichen finanziellen Auftrieb gesorgt. Das Organisationskomitee hatte damals keine andere Wahl, war Köln doch schneller und hat bereits 1950 die Messestadt Leipzig mit der Einrichtung der bis heute regelmässig stattfindenden *photokina* abgelöst, welche sich sowohl in Bezug auf die Photographie wie auch auf die Technik in Schau und Messe innovativ zeigte. Aus heutiger Sicht konnte eine Übersichtsschau, wie Luzern sie in der Mitte des 20. Jh. zeigte, aufgrund des bevorstehenden medialen Wandels zu jenem Zeitpunkt nur rückwärtsgewandt statt vorwärtsblickend wirken.

## 8. Bilder

### Kapitel 1

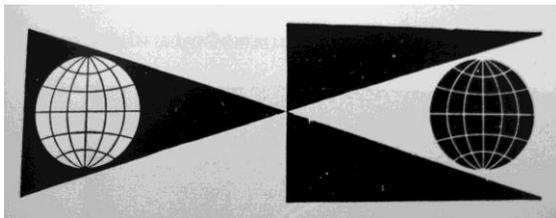


Abb.1, Signet der Ausstellung

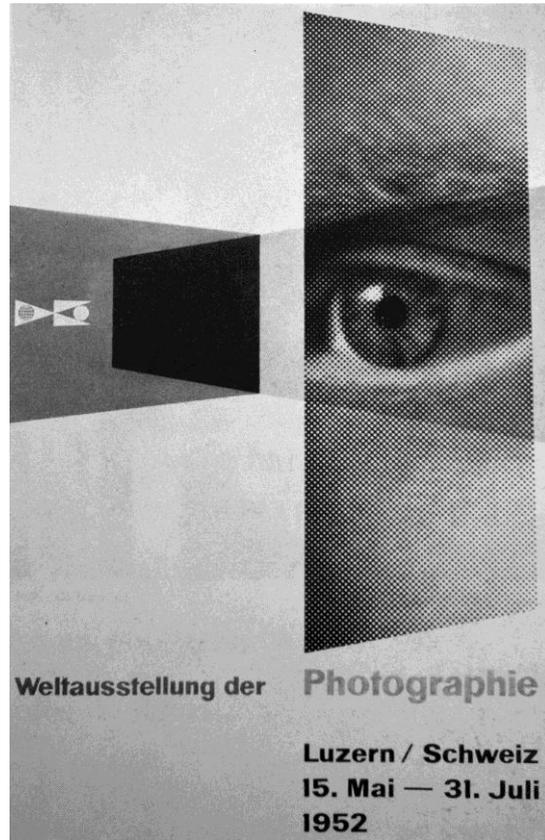


Abb.2, Ausstellungsplakat

### Kapitel 2



Abb.3, Bundesrat Etter zerschneidet das Band zur Eröffnung der Weltausstellung

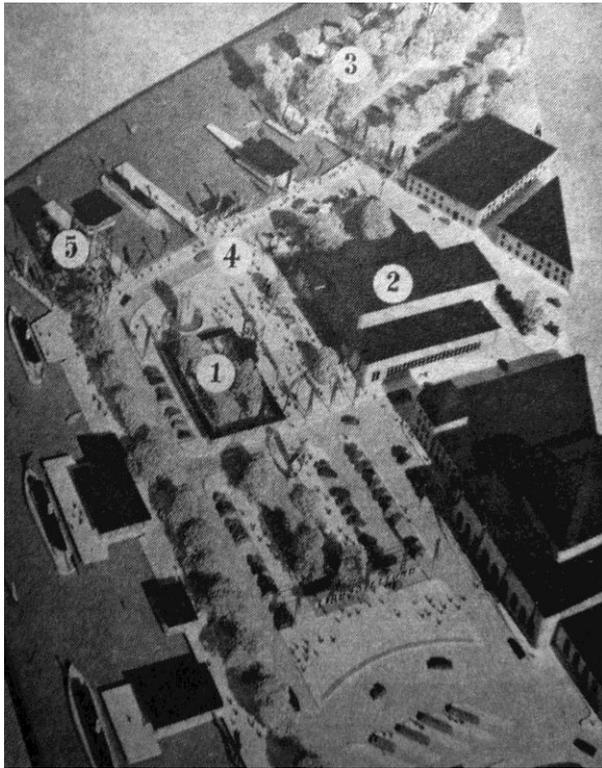


Abb. 4, Modell des Ausstellungsgeländes  
 1: Einführungsschau; 2: Thematische Ausstellung, 3: Freilichtausstellung der Nationen; 4: Ausstellungsstrasse;  
 5: Ausstellungsturm (auf dem Modell noch in Stahl geplant)

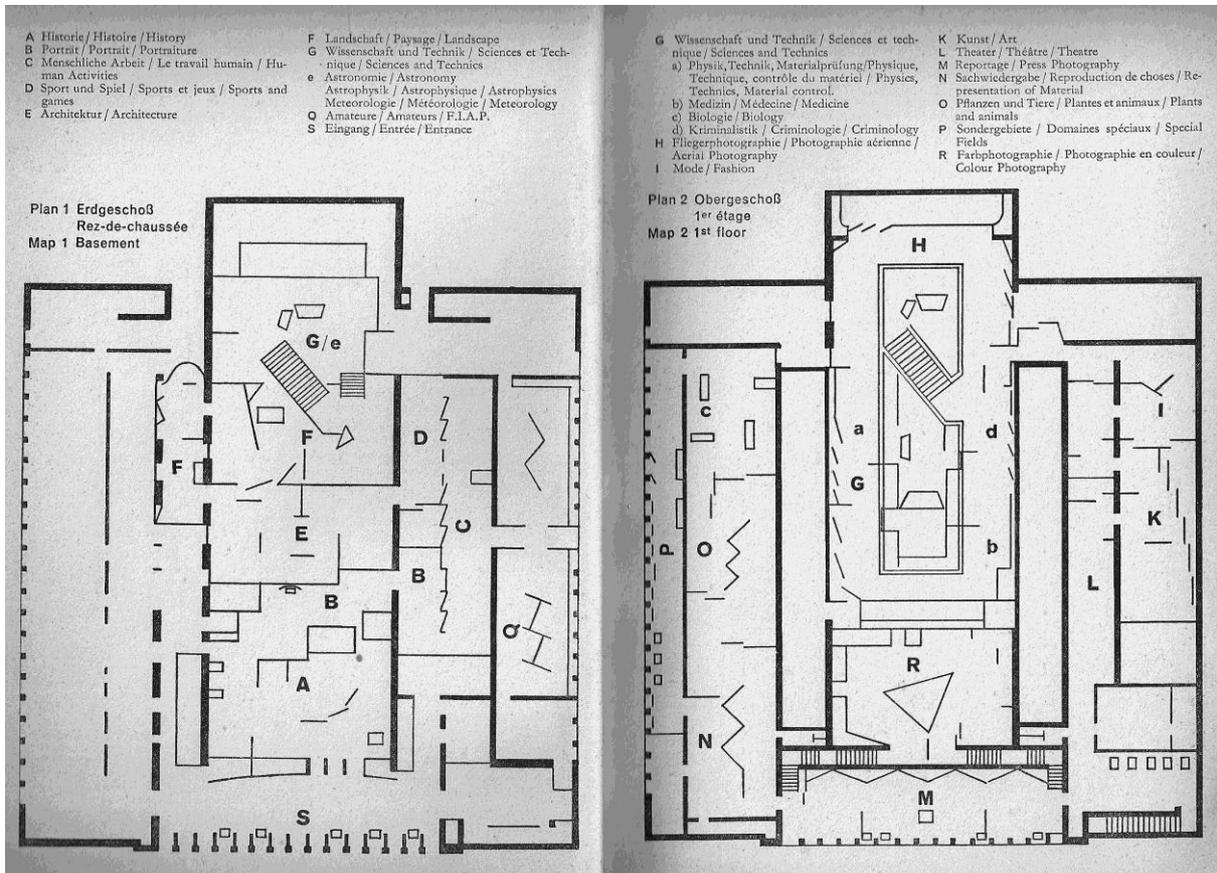


Abb. 5, Plan des Rundgangs durch die thematische Ausstellung, Erd- und Obergeschoss



Abb. 6a, Eingang zur Ausstellung



Abb. 6b, Eingang zur Ausstellung am Abend

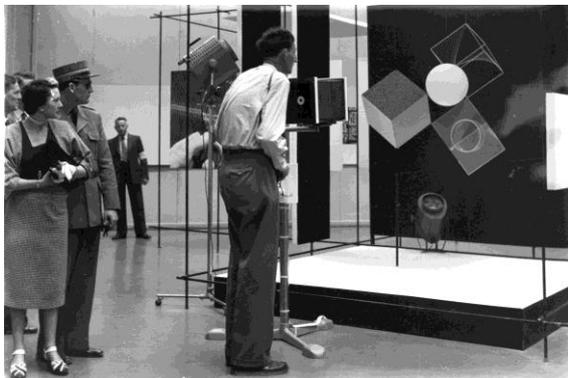


Abb. 7. Blick in die Einführungsschau



Abb. 8a, Blick in die historische Abteilung

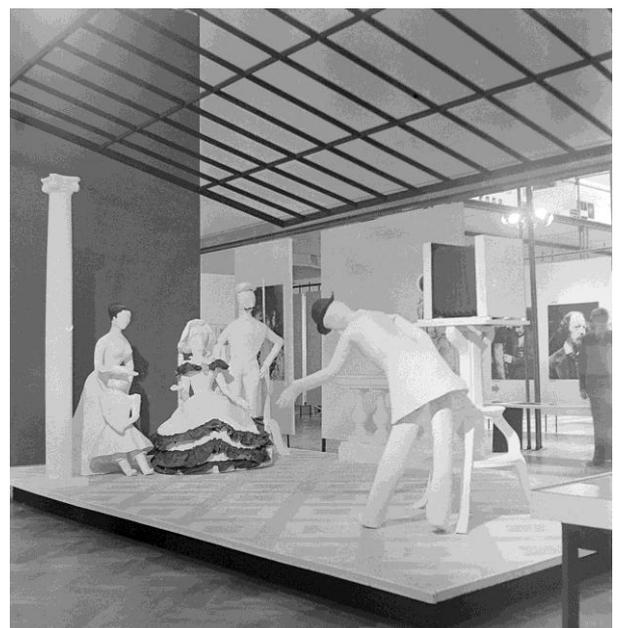


Abb. 8b, Ein Atelier von früher in der historischen Abteilung

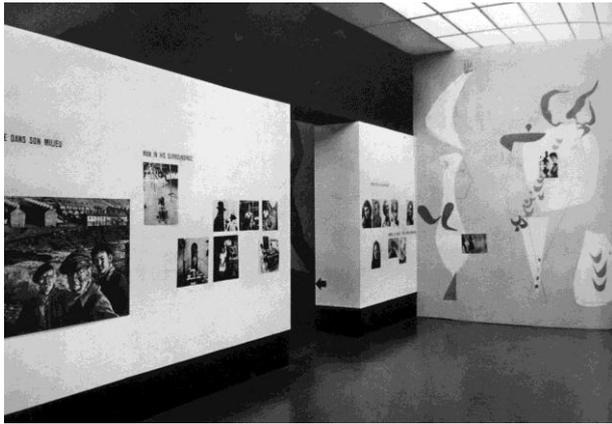


Abb. 9, Detail aus der Porträt-Abteilung



Abb. 10b, Detail aus der Abteilung Menschliche Arbeit



Abb. 10a, Detail aus der Abteilung Menschliche Arbeit,



Abb. 11a, Detail aus der Abteilung der Amateure (FIAP)



Abb. 11b, Detail aus der Abteilung der freien Amateure



Abb. 12, Detail aus der Abteilung Architektur

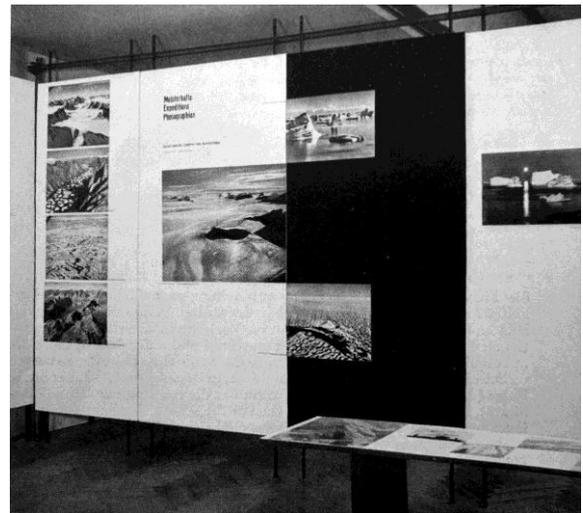


Abb. 13, Detail aus der Abteilung Landschaft, Camera

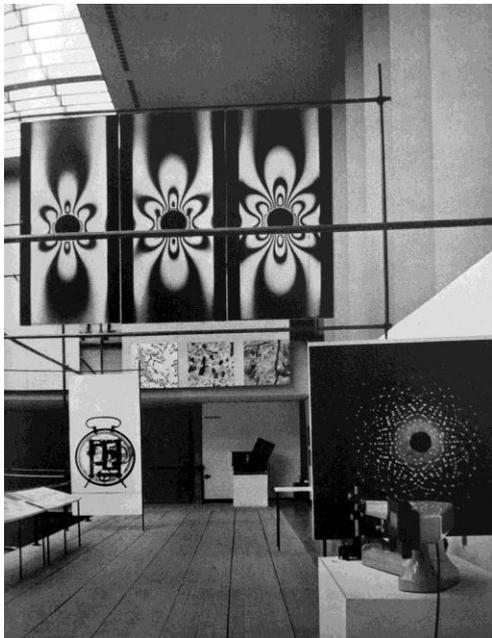


Abb. 14a, Detail aus der Abteilung Physik



Abb. 14b, Detail aus der Abteilung Kriminalistik



Abb. 14c, Detail aus der Abteilung Biologie



Abb. 15a, Detail aus der Abteilung Mode



Abb. 15b, Detail aus der Abteilung Mode



Abb. 16, Detail aus der Abteilung Kunst und Photographie



Abb. 17, Detail aus der Abteilung Theater, Ballett

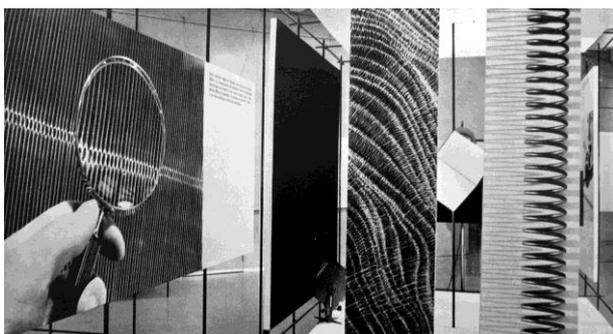


Abb. 18, Detail aus der Abteilung Sachwiedergabe



Abb. 19a, Detail aus der Abteilung Reiche des Lebens



Abb. 19b, Detail aus der Abteilung Pflanzen und Tiere



Abb. 20, Detail aus der Abteilung Experimentelle Photographie



Abb. 21a, Eingang in die Freilichtausstellung der Nationen



Abb. 21b, Präsentation der Vatikanstadt



Abb. 22a, Blick auf die Flanierstrasse zwischen Kunsthhaus und Inseli



Abb. 22b, Touristikstrasse



Abb. 23a, Postkarte vom Phototurm



Abb. 23b, Postkarte Phototurm von gegenüberl. Seeseite

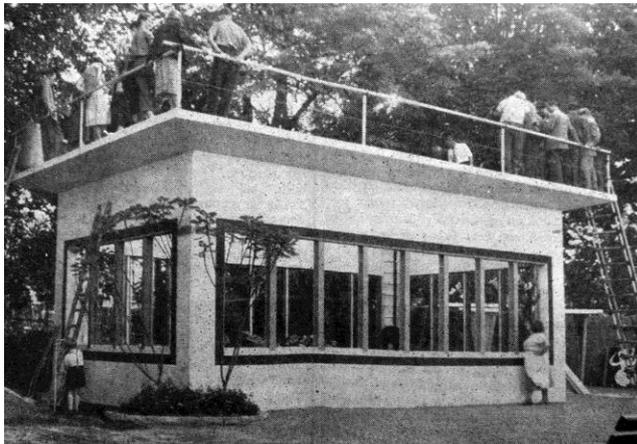


Abb. 24a, Das Grossaquarium



Abb. 24b, Demonstration der Lebensrettungsgesellschaft im Aquarium



Abb. 25, Nestlépavillon

Kapitel 3



Abb. 26, David Moore, Australien

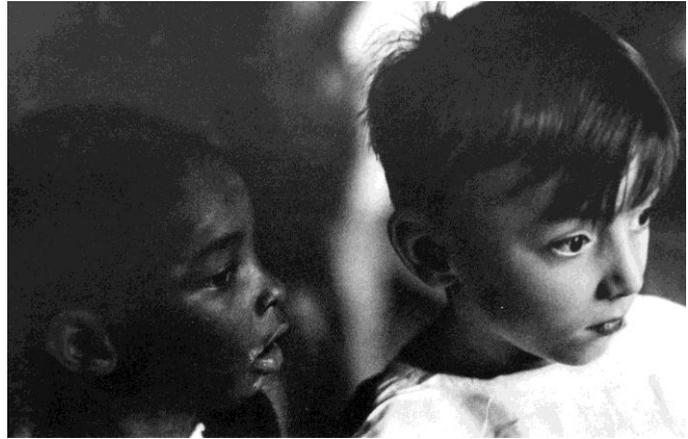


Abb. 27, John P. Keener, USA



Abb. 28, Bryan Heseltine, Cape, Südafrika



Abb. 29, ATP-Bilderdienst, A. Pfister, Schweiz



Abb. 30, Werner Bischof, Magnum Photos, Frankreich

## Kapitel 4



Abb. 31, Ausstellungsgelände am See



Abb. 32a, Der Phototurm

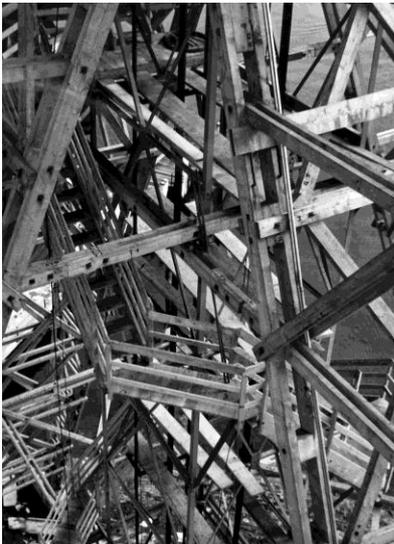


Abb. 32b, Blick in die Konstruktion des Turms aus Holz



Abb. 32c, Bau der Turmterrasse



Abb. 33, Eröffnungszерemonie



Abb. 34, Blick in die thematische Ausstellung



Abb. 35, Beim Malen des Himmels für die astronomische Abteilung



Abb. 36a, Ausstellung des Deutschen Werkbundes



Abb. 36b, Ebd., Ausstellungsgestaltung durch Herbert Bayer



Abb. 37, Plakat von El Lissitzky zur Russischen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich

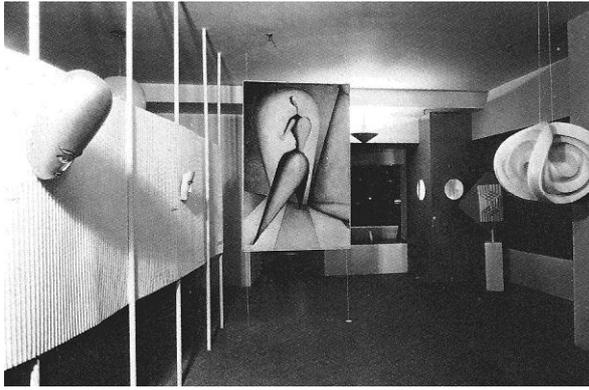


Abb. 38a, Herbert Bayer: Ausstellung Bauhaus 1919 – 1928, Museum of Modern Art, New York 1938

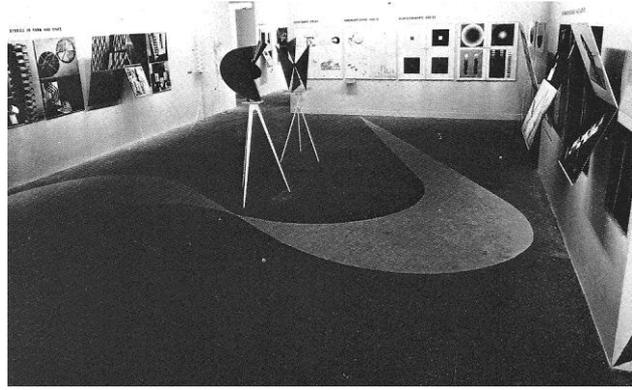


Abb. 38b, Herbert Bayer: Ausstellung Bauhaus 1919 – 1928, Museum of Modern Art, New York 1938



Abb. 39, Max Bill, Sektion der Schweiz, Triennale di Milano, 1936

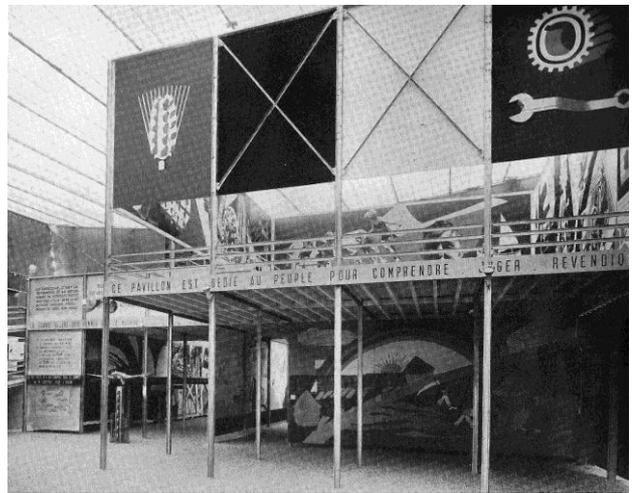


Abb. 40, Le Corbusier, Le Pavillon des „Temps Nouveaux“, Exposition Internationale „Arts et Techniques“, Paris, 1937

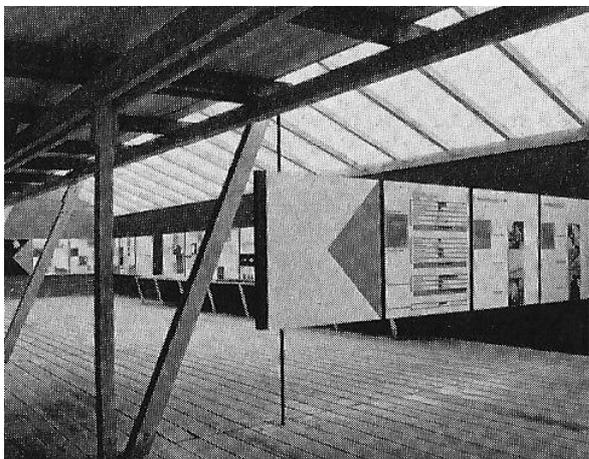


Abb. 41, Hans Fischli, Zürcher-Kantonale Gewerbe- und Landwirtschafts-Ausstellung, Zürich, 1947

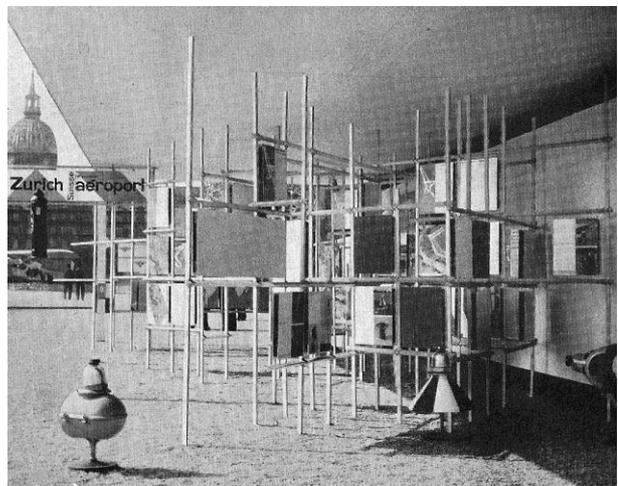


Abb. 42, Walter Custer, Richard P. Lohse, Ausstellung über den Flughafen Zürich-Kloten, 18e Salon International de l'Aéronautique, Paris, 1949

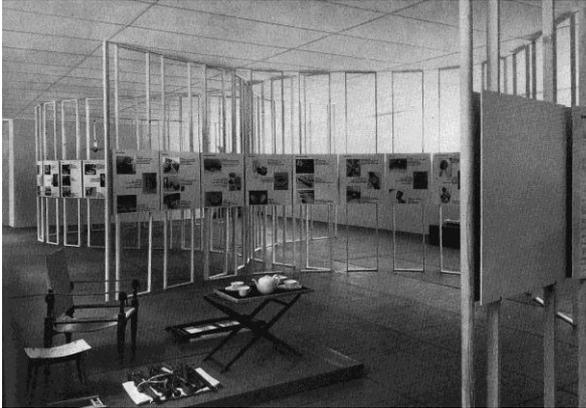


Abb. 43, Max Bill, „Die gute Form“, Schweizer Mustermesse Basel, 1949



Abb. 44a, Landesausstellung 1939

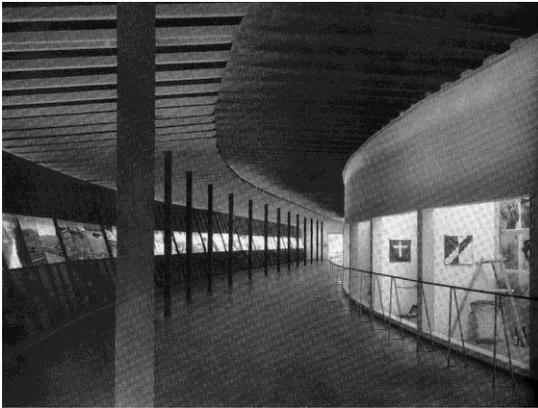


Abb. 44b, Landesausstellung 1939, Abteilung Schweizer Landschaften und Gemeinden

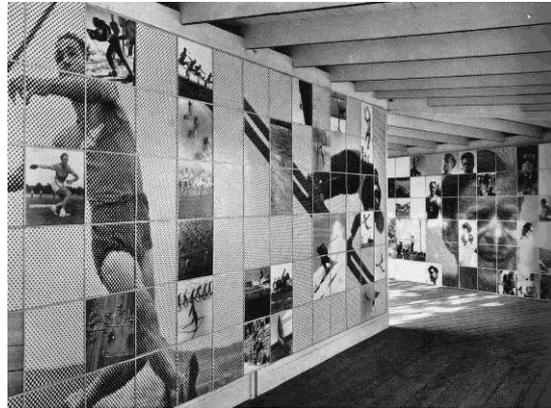


Abb. 44c, Landesausstellung 1939, Abteilung Sport



Abb. 45a, Blick in die Weltausstellung



Abb. 45b, Blick in die Weltausstellung



Abb. 46, Blick in die Internationale Photographische Ausstellung, Dresden, 1909



Abb. 47a, El Lissitzky, Sergei Senkin: Photofries mit Photomontagen, Sowjet-Pavillon der Pressa, Köln, 1928



Abb. 47b, Der Pressa-Turm



Abb. 48, Russischer Pavillon an der FiFo, Stuttgart, 1929

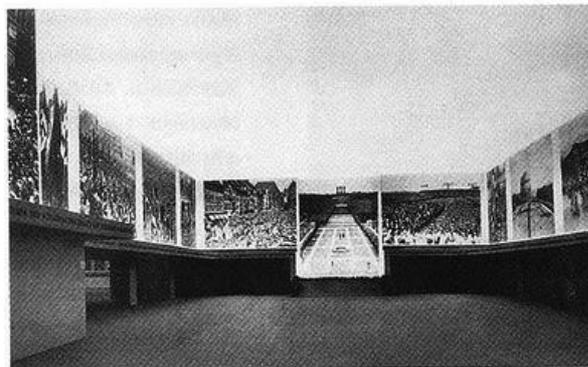


Abb. 49, Eingangsbereich der Ausstellung Kamera 1933



Abb. 50a, Ezra Stoller, Eingang in die Ausstellung The Family of Man



Abb. 50b, Blick in Ausstellung The Family of Man, 1955



Abb. 50c, Blick in Ausstellung The Family of Man, 1955

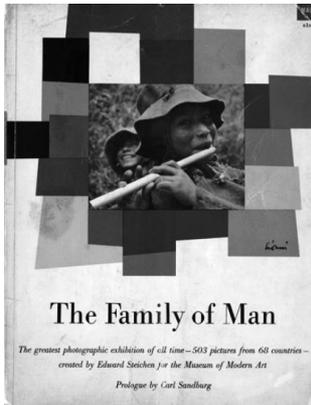


Abb. 50d, Katalog der Ausstellung The Family of Man



Abb. 51, Katalog der 1. (2. und 3.) Weltausstellung der Photographie

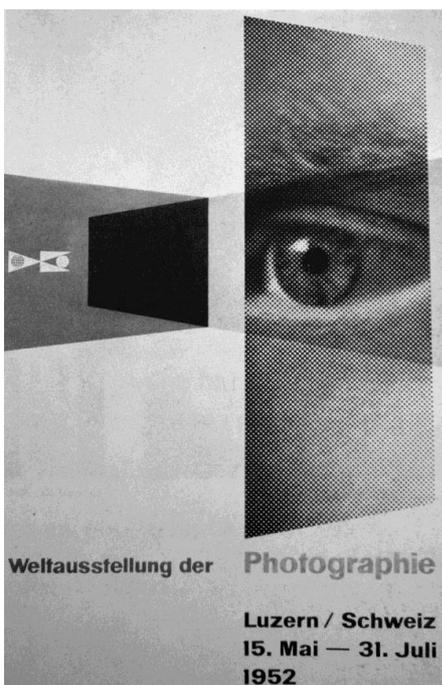


Abb. 52a, Plakat der Weltausstellung

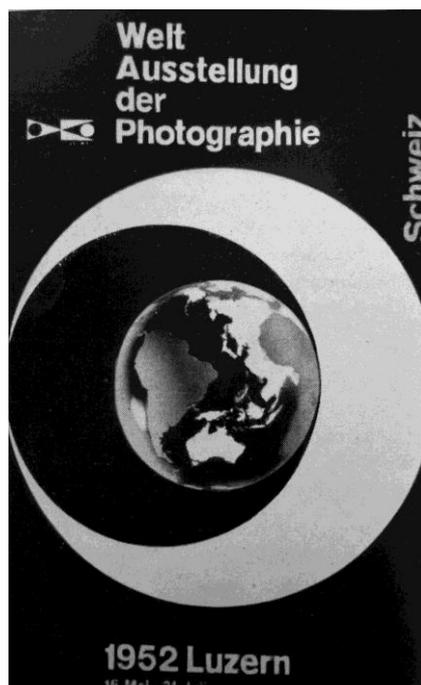


Abb. 52b, zweitplatziertes Plakat im Wettbewerb für das Weltausstellungsplakat

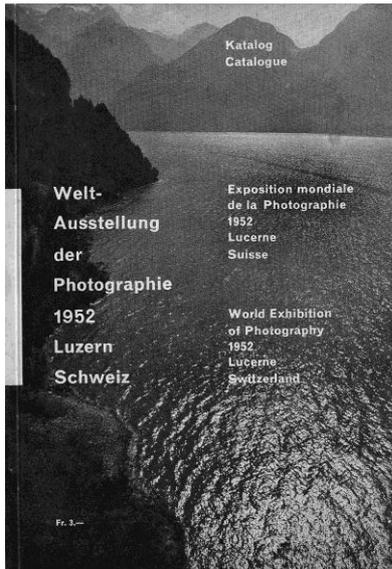


Abb. 53a, Vorderseite Katalog der Weltausstellung

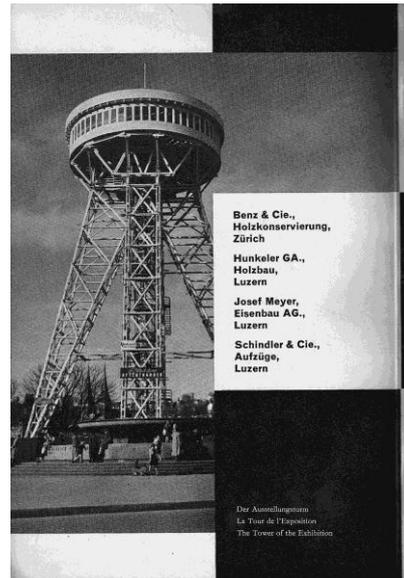


Abb. 53b, Rückseite Katalog der Weltausstellung

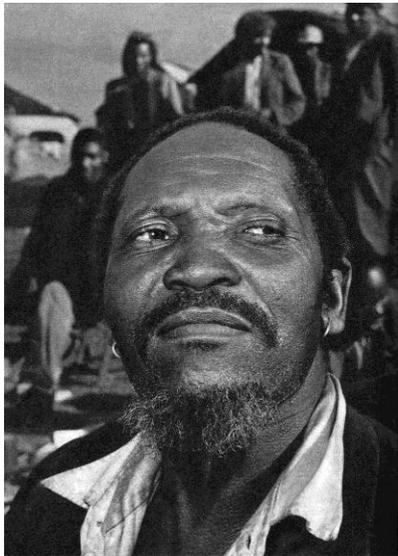


Abb. 54a, Bryan Heseltine, Katalog der Weltausstellung, S. 50.



Abb. 54b, André Thevet, Paris, Katalog der Weltausstellung, S. 51.

## Kapitel 5

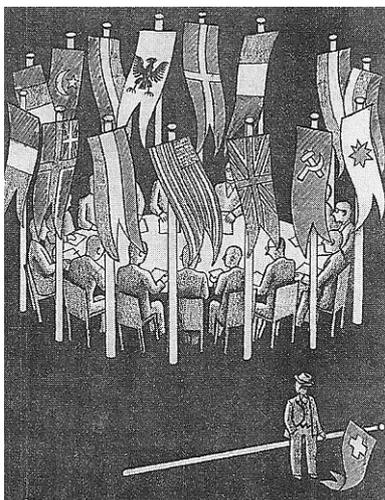


Abb. 55, Nebelspalter, 18. Oktober 1945

## 9. Quellen- und Literaturverzeichnis

### 9.1. Ungedruckte Quellen

*Stadtarchiv Luzern*

B3.3/A29 *Weltausstellung der Photographie 1952.*

Protokolle

- StR Protokoll vom 23. Oktober 1947, Nr. 2951.
- StR Protokoll vom 8. Juli 1949, Nr. 1569.
- StR Protokoll vom 11. November 1949, Nr. 2475.
- StR Protokoll vom 24. Februar 1950, Nr. 415.
- StR Protokoll vom 26. Mai 1951, Nr. 1066.
- StR Protokoll vom 10. August 1951, Nr. 1570.
- StR Protokoll vom 23. November 1951, Nr. 2244.
- StR Protokoll vom 21. Dezember 1951, Nr. 2429.
- StR Protokoll vom 18. Januar 1952, Nr. 88.
- StR Protokoll vom 29. Februar 1952, Nr. 384.
- StR Protokoll vom 7. März 1952, Nr. 437.
- StR Protokoll vom 2. Mai 1952, Nr. 835.
- StR Protokoll vom 2. Mai 1952, Nr. 846.
- StR Protokoll vom 25. Juli 1952, Nr. 1524.
- StR Protokoll vom 12. August 1952, Nr. 1531.
- StR Protokoll vom 5. September 1952, Nr. 1710.
- StR Protokoll vom 5. September 1952, Nr. 1714.
- StR Protokoll vom 26. September 1952, Nr. 1806.
- Finanzkommissionsprotokoll des GrStR vom 24. September 1952, Nr. 2.

Briefe

- Brief von E.M.Bührer im Namen der Studienkommission an den Stadtrat von Luzern vom 24. Juni 1949.
- Bitt- und Werbeschreiben für die Mitgliedschaft in der ‚Genossenschaft Photoausstellung – Optik- und Photomesse‘, undatiert.
- Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern an das Organisationskomitee der *Weltausstellung der Photographie*/Stadtpräsident Wey vom 19. Februar 1952 (betreffend Ablehnung des Gesuchs für einen eidgenössischen Kredit für angewandte Kunst).

Diverses

- Siebenseitiges, undatiertes Exposé zur Ausstellung (handschriftlicher Vermerk: 5.7.1949).
- Planungsdocumentation: „Bericht zum Plan für die *Weltausstellung der Photographie* und Internationale Optik- und Photomesse 1951 in Luzern“ (siebenseitiges Exposé ergänzt mit Berechnungen, Organisationsplan, Organisationstabelle und Aktionsplänen).
- Statuten der Genossenschaft „Photoausstellung, Optik- und Photomesse Luzern“ von 1950.
- Broschüre: „*Weltausstellung der Photographie* – Internationale Optik- und Photomesse“ (Luzern als Internationaler Ausstellungs- und Messeort).
- 16seitige, professionell aufgemachte Broschüre zur Ausstellung
- Broschüre: Einschreibung und Anmeldung für die *Weltausstellung der Photographie*.

- B3.2/B1:200 StR Protokoll vom 17. Dezember 1951, Nr. 2429.  
 B3.2/B1:201 StR Protokoll vom 7. März 1952, Nr. 422.  
 D15/14 Statistiken des Verkehrsverein 1914 – 52.  
 M008/365 J39 1950 – 1966, Dossier zur Frühjahresmesse.

V597 Nachlass Joseph Laubacher, *Weltausstellung der Photographie*, Akten  
 Protokolle

- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 16. Juli 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 23. Juli 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 20. August 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 11. Februar 1952.
- Einladung zur Sitzung des Arbeitsausschusses der Genossenschaft Photo-Ausstellung vom Freitag, 3. Juli 1953, mit Traktandenliste (die Einladung erfolgte am 23. Juni 1953).

Briefe

- Brief an Herrn Gübelin, New York vom 28. 11. 1950.
- Brief von Joseph Laubacher an Jakob Tuggener vom 12. 9. 1951 (persönliche Einladung).
- Undatierter Brief von Robert Frank mit Poststempel vom 27. November 1951.
- Brief an Robert Frank vom 4. Januar 1952.
- Brief von H. Frank, Zürich (Vater von Robert Frank) an Joseph Laubacher vom 10.12.1952.
- Brief von Joseph Laubacher an den Vater von Robert Frank vom 16.12.1952.
- Brief vom Eidgenössischen Departement des Innern an das Organisationskomitee der *Weltausstellung der Photographie*/Stadtpräsident Wey vom 19. Februar 1952 (betreffend Ablehnung des Gesuchs für einen eidgenössischen Kredit für angewandte Kunst).
- Brief des Schweizerischen Photographenverbandes an die Genossenschaft *Weltausstellung der Photographie* vom 21. November 1952.
- Brief von Otto Pfeifer und Joseph Laubacher an den Zentralvorstand des Schweizerischen Photographen-Verbandes vom 10. Januar 1953.

Diverses

- Prospekt „Einladung an die Berufs- und Amateurphotographen der Welt, zur Beteiligung an der *Weltausstellung der Photographie*“ (mit Grusswort des Stadtpräsidenten Wey).
- Aufstellung aller Punkte zu einer Antwort an den ZV des SPhV.
- Richtlinien für die Sachbearbeiter (undatierter Entwurf).

F2a/Anlass/Ereignis/016 Weltausstellung der Fotografie 1952 (Postkarten des Phototurms).

*Staatsarchiv Luzern*

Stalu AKT 411/3499

- Brief der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung 1952 an den Regierungsrat de Kantons Luzern vom 11. November 1951.
- Eingabe von Schultheiss Wismer an den Regierungsrat und den Grossen Rat des Kt. Luzern vom 12. November 1951.
- Brief von August Boyer an das Militär- und Polizeidepartement des Kt. Luzern (undatiert).

- Ausnahmegewilligung vom 14. Mai 1952 für Kinobetrieb an der *Weltausstellung der Photographie*.
- Dekrete, Auszahlung im Zusammenhang mit gewährtem Garantiekapital.
- Einladung zur Eröffnungszeremonie der Weltausstellung.
- Brief von Dr. Otto Meyer an den Regierungsrat vom 2.2.1953, inkl. prov. Bilanz.
- Einladungskarte zur Eröffnungszeremonie.

Stalu FDC76/2067    Nachlass Max A. Wyss, Photographien zur Weltausstellung.

Stalu FDC76/2968,    Nachlass Max A. Wyss, Photographien zur Weltausstellung.

*Archiv Museum im Bellpark, Kriens,*

Nachlass Otto Pfeifer

Protokolle

- Protokoll des vorbereitenden Arbeitsausschusses vom 2. September 1947 im offiziellen Verkehrsbüro Luzern.
- Bericht betr. Sitzung des Arbeitsausschusses vom 26. Januar 1950.
- Bericht betr. Sitzung des Arbeitsausschusses vom 1. Februar 1950.
- Bericht betr. Sitzung des Arbeitsausschusses vom 9. Februar 1950.
- Bericht betr. Sitzung des Arbeitsausschusses vom 23. Februar 1950.
- Sitzungsbericht des Arbeitsausschusses vom 9. März 1950.
- Sitzungsbericht des Arbeitsausschusses vom 16. März 1950.
- Protokoll der Sitzung der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung, Optik- und Photomesse Luzern 1952 vom 13. November 1950.
- Sitzungsprotokoll des Arbeitsausschusses vom 5. März 1951.
- Sitzungsprotokoll des Arbeitsausschusses vom 12. März 1951.
- Sitzungsprotokoll des Arbeitsausschusses vom 19. März 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 4. April 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 16. April 1951.
- Protokoll der Sitzung der Genossenschafts-Verwaltung vom 23. April 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 30. April 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 7. Mai 1951.
- Protokoll der ausserordentlichen Generalversammlung der Genossenschaft Photoausstellung, Optik- und Photomesse vom 18. Mai 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 28. Mai 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 4. Juni 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 23. Juli 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 3. September 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 10. September 1951.
- Protokoll der Sitzung der Sachbearbeiter Zürich vom 22. September 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 1. Oktober 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 17. Oktober 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 6. November 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 12. November 1951.
- Protokoll der Sitzung der Genossenschaftsverwaltung vom 19. November 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 26. November 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 10. Dezember 1951.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 7. Januar 1952.

- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 17. Januar 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 21. Januar 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 28. Januar 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 4. Februar 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 11. Februar 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 3. März 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 10. März 1952.
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 17. März 1952
- Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses vom 22. August 1952.
- Kurzprotokoll der Sitzung der Gläubiger der *Weltausstellung der Photographie 1952* in Zürich vom 11. September 1952.
- Protokoll der Sitzung mit den Gläubigern der *Weltausstellung der Photographie 1952* in Zürich vom 17. September 1952.

#### Briefe

- Persönliche Stellungnahme zur Organisation einer Weltausstellung mit Messe und Brief von Gaston de Jongh an Emil Bühler vom 1. November 1949.
- Persönlicher Brief von Albert Ernst an die Herren des Arbeitsausschusses vom 19. Februar 1951.
- Brief von Otto Pfeifer an Prof. Erich Stenger vom 6. März 1952.
- Brief von Herbert K. Paul (London) an Emil M. Bühler vom 2. Juli 1952.
- Brief von Otto Pfeifer an Prof. Erich Stenger vom 11. Juli 1952.
- Korrespondenz zwischen Emil Bühler und Max A. Wyss mit Otto Pfeifer bezüglich Verkauf von ausgestellten Photographien Pfeifers. (14., 16. und 17. Juli).
- Brief von Otto Pfeifer an Prof. Erich Stenger vom 17. August 1952.
- Brief von Otto Pfeifer an den Präsidenten des Arbeitsausschusses der *Weltausstellung der Photographie* vom 20. September 1952.
- Brief von Otto Pfeifer an Herrn Weiland vom 22. September 1952.
- Brief von Dr. B. Mayr von Baldegg an die Mitglieder der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung (undatiert, ev. Mitte Oktober 1952).
- Brief von Otto Pfeifer und Joseph Laubacher an den Zentralvorstand des Schweizerischen Photographen-Verbandes vom 10. Januar 1953.

#### Diverses

- Reisebericht von August Boyer und Otto Pfeifer über die „Werbeaktion und Studienarbeit in Süddeutschland vom 9. bis 15. September 1951“.
- Richtlinien zur Nationalen Ausstellung.
- Liste Genossenschaftskapital, Anteilscheine.
- Arbeitspapier (undatiert), „Verwertung der Ausstellung“.
- Aufstellung aller Punkte zu einer Antwort an den ZV des SPhV.
- Flyer der *Weltausstellung der Photographie* zu deren Verlängerung.

#### *Sondersammlung ZHB Luzern*

Diverse Postkarten mit Motiv des Phototurms.

*Privatarchiv Markus Boyer*

## Nachlass August Boyer

- Text zur *Weltausstellung der Photographie* (Hermann Bauer, undatiert).
- Entwurf zu Presstext (unveröffentlicht?) von Hermann Bauer (undatiert).
- Flyer, Auskunfts- und Reisebüro SBB, Bahnhof Luzern.
- Brief von O. Zipfel, Delegierter für Arbeitsbeschaffung, Bern an den Stadtrat von Luzern vom 2. Februar 1952.
- Werbeplan für die *Weltausstellung der Photographie 1952*, Werner Meili, 4. Februar 1952.
- „Urteile, die aufhorchen lassen!“, Zusammenstellung internationaler Presseauschnitte (undatiert).
- Ansprache von Bundesrat Philipp Etter an der Eröffnung der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern, 15. Mai 1952.
- Ansprache des Präsidenten des Organisationskomitees Albert Ernst anlässlich der Eröffnung der *Weltausstellung der Photographie* am 15. Mai 1952.
- Diverse Photographien.

*Privatarchiv des Amateur-Photographenklubs (heute: Fotoklub) Luzern*

- Protokoll der erweiterten Vorstandssitzung vom 11. Juni 1947.
- Protokoll der Klubversammlung vom 16. Juli 1947.
- Protokoll der Klubversammlung vom 8. Oktober 1947.
- Protokoll der Klubversammlung vom 17. August 1949.
- Protokoll der Vorstandssitzung vom 31. Oktober 1949.
- Protokoll der Klubversammlung vom 11. Juni 1952.
- Protokoll der Generalversammlung vom 28. Januar 1953 (Jahresbericht des Präsidenten).

*Interviews*

Lorenz Fischer, Photograph und Redaktor, 5.7.2010.

Walter Binder, Photograph, Mitbegründer und Konservator der Fotostiftung Schweiz (1984-1998), 28.10.2010.

Erika Ebinger, Ehefrau des verstorbenen Graphikers, Dekorateurs und Ausstellungsgestalters Josef Ebinger, 10.11.2010.

**9.2. Gedruckte Quellen***Zeitungen*

Basler Nachrichten, 15. 5. 1952.

Basler Nachrichten, 1. 7. 1952. (Beilage)

Berner Tagblatt, 18. 5.1952.

Der Bund, 16. Mai 1952.

Die Ostschweiz, 17. Mai 1952.

Die Tat, 28. Mai 1952.

Luzerner Neueste Nachrichten

- LNN, 17.8.1951.
- LNN, 4.2.1952.
- LNN, 6.5.1952.

- LNN, 10. 5.1952.
- LNN, 15.5.1952.
- LNN, 16.5.1952.
- LNN, 19.5.1952.
- LNN, 23.5.1952.
- LNN, 28. 5.1952.
- LNN, 31. 5.1952.
- LNN, 3.6.1952.
- LNN, 7.6.1952.
- LNN, 11.6.1952.
- LNN, 16. 6.1952.
- LNN, 21.6.1952.
- LNN, 24.6.1952.
- LNN, 25. 6.1952.
- LNN, 1.7.1952.
- LNN, 5.7.1952.
- LNN, 18.7.1952.
- LNN, 26.7.1952.
- LNN, 29.7.1952.
- LNN, 12.8.1952.
- LNN, 14.8.1952.
- LNN, 23.8.1952.
- LNN, 30.8.1952.
- Wochenzeitung der Luzerner Neuesten Nachrichten, 10. Mai 1952.
- Wochenzeitung der Luzerner Neuesten Nachrichten, 14. Juni 1952.

#### Luzerner Tagblatt

- LT, 27.9.1951.
- LT, 23.11.1951.
- LT, 4.2.1952.
- LT, 14.2.1952.
- LT, 18.2.1952.
- LT, 16.5.1952.
- LT, 19.5.1952.
- LT, 24. 5.1952.
- LT, 28.5.1952.
- LT, 3.6.1952.
- LT, 4.6.1952.
- LT, 7.6.1952.
- LT, 9.6.1952.
- LT, 10.6.1952.
- LT, 29.10.1952.

Neue Berner Zeitung, 17.5.1952.

#### Neue Zürcher Zeitung

- NZZ, 6.5.1952.
- NZZ, 16.5.1952.
- NZZ, 8.6.1952 (Sonntagsausgabe).
- NZZ, 27.8.1952.

Schaffhauser Nachrichten, 19. Mai 1952.

Tages-Anzeiger, 16. Mai 1952.

Tages- Anzeiger, 20. Mai 1952.

Vaterland

- V, 18.8.1951.
- V, 25.10.1951.
- V, 21.1.1952.
- V, 10.5.1952.
- V, 15.5.1952.
- V, 29.5.1952.
- V, 5.6.1952.
- V, 7.6.1952.
- V, 9.6.1952.
- V, 11.6.1952.
- V, 17.6.1952.
- V, 18.6.1952.
- V, 23.6.1952.
- V, 24.6.1952.
- V, 25.6.1952.
- V, 4.7.1952.
- V, 7.7.1952.
- V, 10.7.1952.
- V, 11.7.1952.
- V, 18.7.1952.
- V, 19.7.1952.
- V, 26.7.1952.
- V, 2.8.1952.
- V, 8.8.1952.
- V, 12.8.1952.
- V, 12.5.1965.

Weltwoche, 30. Mai 1952, S. 15, „Put on your glasses“, Notizen zur Welt-Ausstellung der Photographie.

### *Zeitschriften*

#### Camera

- Camera Nr. 1, Juli 1922.
- Camera Nr. 3, September, 1929.
- Camera Nr. 1, Juli 1931.
- Camera Nr. 1, Juli 1932.
- Camera Nr. 2, August 1932.
- Camera Nr.3, September 1932.
- Camera Nr. 4, Oktober 1932.
- Camera Nr. 5, November 1932.
- Camera Nr. 1, Juli 1934.
- Camera Nr. 3, September 1935.
- Camera Nr. 5, Mai 1948.<sup>636</sup>
- Camera Nr. 6, 1948.
- Camera Nr. 7, 1948.
- Camera Nr. 9, 1949.
- Camera Nr. 8, 1949.
- Camera Nr. 3, 1950.

---

<sup>636</sup> Seit 1947 entsprechen die Ausgabennummern den Monaten im Kalenderjahr.

- Camera Nr. 5, 1950.
- Camera Nr. 2, 1951.
- Camera Nr. 3, 1951.
- Camera Nr. 4/5, 1951.
- Camera Nr. 6, 1951.
- Camera Nr. 10, 1951.
- Camera Nr. 3, 1952.
- Camera Nr. 4, 1952.
- Camera Nr. 5, 1952.
- Camera Nr. 6/7, 1952.
- Camera Nr. 9, 1952.
- Camera Nr. 1, 1954.
- Camera Nr. 7, 1955.
- Camera Nr. 3, 1959.
- Camera Nr. 10, 1964.
- Camera Nr. 11, 1964.

Das Werk, Jg. 1932/33, Bd. Technische Mitteilungen, S. XLVI und XXXIV.

Der Zimmermeister. Fachblatt für das Zimmereigewerbe der Schweiz, Nr. 5, Mai 1952.

Die Woche. Neue Schweizerische Illustrierte Zeitung, Nr. 20, 12. – 18. Mai 1952.

Die Woche. Neue Schweizerische Illustrierte Zeitung, Nr. 21, 19. – 25. Mai 1952.

Die Woche. Neue Schweizerische Illustrierte Zeitung, Nr. 33, 11. – 17. August 1952.

Du, Juni 1952.

Du, Juli 1952.

Heim und Leben, Illustrierte Wochenzeitschrift, Nr. 20, 17. Mai 1952.

L'Abeille. L'Hebdomadaire du Pays Romand, 5. Juillet 1952.

L'Echo illustré, 31.5.1952.

Leica Fotografie, Nr. 4 (Juli/August), 1952.

Paris Match, Nr. 165, 10. – 17. Mai 1952.

Photo-Amateur, Offizielles Organ des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes.

Photo-Amateur, März 1952.

Photo-Amateur, Juni 1952.

Photo-Amateur, Juli 1952.

Photomagazin, München, Mai 1952.

Photomagazin, München, Juli 1952.

Photography Year-Book, 1952.

Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 10, 23. Mai 1952.

Schweizerische Photo-Rundschau, Nr. 11, 8. Juni 1952.

Time. The weekly news magazine, Atlantic Edition, 1952 (alle Ausgaben).

U.S. Camera, 1952.

U.S. Camera, 1953.

Werk-Chronik, Juli 1952, S. 94f.

### 9.3. Primärliteratur

- Dalain, Yvan: La preuve!, in: Photo-Rundschau Nr. 17, 1952, S. 324.
- Neuburg, Hans: Idee, Konzeption, Zweck und Entstehung der *Weltausstellung der Photographie*, in: Camera Nr. 5, 1952, S. 143.
- Neuburg, Hans: Querschnitt durch die Weltphotographie, in: Camera Nr. 5, 1952, S. 144f.
- Neuburg, Hans: Die Photographie als Kulturfaktor der Gegenwart. In: *Weltausstellung der Photographie*, 1952, Luzern. Exposition mondiale de la Photographie, 1952, Lucerne Suisse, World Exhibition of Photography, 1952, Lucerne Switzerland, Katalog, Catalogue, Luzern 1952.
- Photographie in der Schweiz – heute, Ausstellungskatalog (19. März bis 30. April 1949), Gewerbemuseum Basel, Basel 1949.
- Sandburg, Carl: Prologue, in: The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time, Katalog, Museum of Modern Art, New York 1955.
- Schmalenbach, Werner: Photographie – heute, in: Photographie in der Schweiz – heute, Ausstellungskatalog (19. März bis 30. April 1949, Gewerbemuseum Basel, Basel 1949.
- Stadt Luzerner Adressbuch 1951/52
- Statistisches Jahrbuch der Schweiz 1952.
- Steichen, Edward: Introduction, in: The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time, Katalog, Museum of Modern Art, New York 1955.
- Strelow, Liselotte: Hängung von Ausstellungsphotos. Klassisch oder modern? In: Photomagazin Nr. 7, 1952, S. 25.
- The Family of Man. The greatest photographic exhibition of all time, Katalog, Museum of Modern Art, New York 1955.
- Weltausstellung der Photographie*, 1952, Luzern. Exposition mondiale de la Photographie, 1952, Lucerne Suisse, World Exhibition of Photography, 1952, Lucerne Switzerland, Katalog, Catalogue, Luzern 1952.
- Zelger, Rudolph: Die Kunst des Photographierens. Langjährige Erfahrungen eines Amateurs, in: Wochenzeitung der Luzerner Neuesten Nachrichten, 14. Juni 1952.
1. Photobiennale der FIAP. Fédération Internationale de l'Art Photographique. Internationale Ausstellung Photographischer Kunst aus 15 Ländern, Ausstellungskatalog, Gewerbemuseum Bern, 17. Juni bis 16. Juli 1950 (Katalog), Bern 1950.
  1. Weltausstellung der Photographie: Was ist der Mensch? Bd. 1, Hamburg 1964.
  2. Weltausstellung der Photographie: Die Frau, Bd.2, Hamburg 1973.
  3. Weltausstellung der Photographie: Unterwegs zum Paradies, Bd. 3, Hamburg 1975.
  4. Weltausstellung der Photographie: Die Kinder dieser Welt, Bd. 4, Hamburg 1977.

### 9.4. Sekundärliteratur

#### *Monographien und Sammelbände*

- Abigail Solomon-Godeau: The Family of Man. Den Humanismus für ein postmodernes Zeitalter aufpolieren, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.
- Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.

- Barth, Volker: Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867, Darmstadt 2007.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt am Main 1985 (Frz. Originalausgabe Paris 1980).
- Barthes, Roland: La Grande Famille des Hommes, in: ders., Mythologies, Paris 1957, resp. Mythen des Alltags, deutsch v. Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1964., in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.
- Bayer, Herbert: Kunst und Design in Amerika 1938 – 1985, (Ausstellungskatalog), Berlin 1986.
- Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, in: Hantelmann, Dorothea von und Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich-Berlin 2010.
- Bosshard, Max und Christoph Luchsinger (Hg.): Verrücktes Luzern. Stadt und Landschaft als Ereignis, Ausstellungskatalog, Luzern 1997.
- Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965).
- Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965).
- Bourdieu, Pierre: Kultur der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965).
- Brons, Franziska: Fotografie als Weltanschauung. Die Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009.
- Cartier-Bresson, Henri: Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen, München 1997 (französische Originalausgabe 1996).
- Chamboredon, Jean-Claude: Mechanische, unkultivierte Kunst. In: Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Hamburg 2006 (Erstausgabe Paris 1965).
- Davis, Lorraine: Photographic Organisations in Switzerland, in: History of Photography, Nr. 3, Vol. 22, Michigan 1998.
- Dernie, David: Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken, Ludwigsburg 2006.
- Die Photozeitschrift Camera 1922 – 1981, Schweizerische Stiftung für Photographie, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, Zürich 1952.
- Ernst, Hans-Ulrich: Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Aufbruch in den Frieden? Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. Publikation zur Ausstellung im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, 21. August – 13. Oktober 1995, Bundesarchiv Dossier 1, Bern 1996.
- Faulstich, Werner: Medientheorie, in: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien, Paderborn 2004 (5. Auflage, 1998).
- Flüeler, Niklaus: Zur Geschichte einer Zeitschrift. In: Die Photozeitschrift Camera 1922 – 1981, Schweizerische Stiftung für Photographie, Ausstellungskatalog Kunsthau Zürich, Zürich 1952.
- Fotografie in der Schweiz (Themenheft), in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 90, Jg. 23, Wien 2003.
- Frank, Gustav und Klaus Sachs-Hombach: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006.
- Friebe, Wolfgang: Vom Kristallpalast zum Sonnenturm, Leipzig 1983.

- Gasser, Martin: Fotografie als Ausdruck. In: Pfrunder, Peter: Gotthard Schuh. Eine Art Verliebtheit, Fotostiftung Schweiz, Göttingen 2009.
- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie. Zur Einführung, Hamburg 2009.
- Hamann, Christoph: Fluchtpunkt Birkenau. Stanislaw Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945), in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- Hantelmann, Dorothea von und Carolin Meister (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals, Zürich-Berlin 2010.
- Holzer, Anton: Die Pressa, Köln 1928. Eine unbekannte Fotoausstellung der Moderne, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009.
- Hug, Peter: Schnelles Ende eines Aufbruchs. Die Schweiz und die UNO in der Nachkriegszeit, in: Aufbruch in den Frieden? Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. Publikation zur Ausstellung im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, 21. August – 13. Oktober 1995, Bundesarchiv Dossier 1, Bern 1996.
- Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung, Tübingen 2000.
- Kaelble, Hartmut: Sozialgeschichte Europas. 1945 bis zur Gegenwart, München 2007, S. 271.
- Kolland Franz: Tourismus im gesellschaftlichen Wandel. Entwicklungslinien und Erklärungsversuch, in: SWS-Rundschau, Heft 3/2006.
- Kretschmer, Winfried: Geschichte der Weltausstellungen. Frankfurt und New York 1999.
- Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950 – 1980, Ausstellungskatalog, Köln 1990, S. 28.
- Lohse, Richard P.: Neue Ausstellungsgestaltung. Nouvelles conceptions de l'exposition. New Design in Exhibitions. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform, Zürich 1953.
- Lötscher, Hugo in: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute. Bern 1992.
- Lugon, Olivier: Die globalisierte Ausstellung: The Family of Man, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009.
- Mattie, Erik: Weltausstellungen, Stuttgart und Zürich, 1998
- Meyer, Peter A.: Bilder der Vergangenheit. Vor 150 Jahren liess sich in Luzern der erste Fotograf nieder, in: Luzerner Hauskalender, Meyer-Brattig 1993.
- Moos, Stanislaus von: Der Nouvel-Effekt. Kosmopolitische Fest- und Ausstellungsarchitektur, in: Neue Zürcher Zeitung, 18.8.1998, S. 85.
- Moos, Stanislaus von: D'isigny. Architektur, Unterhaltung, Camp und Kult, in: Linke, Angelika und Jakob Tanner (Hg.): Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa, Zürich 2006.
- Neuburg, Hans: Internationale Ausstellungsgestaltung, Zürich 1969.
- Olonetzky, Nadine: Ein Amerikaner in Luzern – Allan Porter und *Camera*. Eine Biografie, Luzern 2007.
- Paul, Gerhard: Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. Bd. 1 und 2, Göttingen 2008-09.
- Perret, René: Fortsetzung mit neuen Vorzeichen. Bemerkungen zur Fotografie der fünfziger Jahre. In: Unsere Kunstdenkmäler 3/1992, S. 364- 378.
- Perret, René: Otto Pfeifer. Fotografien, Katalog, Museum im Bellpark, Kriens/Luzern 1998.
- Pfrunder, Peter und Martin Gasser (Hg.): Fokus 50er Jahre. Yvan Dalain, Rob Gnant und „Die Woche“, Zürich 2003.
- Pfrunder, Peter: Gotthard Schuh. Eine Art Verliebtheit, Göttingen 2009.
- Pfrunder, Peter: Yvan Dalain. In: Pfrunder, Peter und Martin Gasser (Hg.): Fokus 50er Jahre. Yvan Dalain, Rob Gnant und „Die Woche“, Zürich 2003.

- Photography in Switzerland (Themenheft), in: History of Photography, Nr. 3, Vol. 22, Michigan 1998.
- Pohlmann, Ulrich: „Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe“. Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, 1988, Heft 28.
- Pohlmann, Ulrich: Zwischen Kultur, Technik und Kommerz: die photokina-Bilderschauen 1950 – 1980, in: Kultur, Technik und Kommerz: Die photokina-Bilderschauen 1950 – 1980, Ausstellungskatalog, Historisches Archiv der Stadt Köln, Köln 1990.
- Porter, Allan (Hg.): Camera. Die 50er Jahre, Photographie und Text, München 1982.
- Publicités et Arts Graphiques. Werbung und Graphische Kunst. Sondernummer, Photo 49, Genf 1949.
- Rieder, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 107.
- Rotzler, Willy: Wege in die Moderne – sachlich und experimentell, in: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz. Von 1840 bis heute, Schweizer Photographie, Bern 1992.
- Sandeen, Eric: Die Ausstellung, die Du mit Deinem Herzen siehst. The Family of Man auf Tour in der Welt des Kalten Krieges, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.
- Schaub, Martin: Pressephotographie nach 1945. In: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz. Von 1940 bis heute, Schweizer Photographie, Bern 1992.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: 1955 – 2001. ‚The Family of Man‘ und ‚here is new york‘, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.
- Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute. Bern 1992.
- Sontag, Susan: Über Fotografie, Frankfurt am Main 1980 (Erstausgabe 1977).
- Speich, Daniel: Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte der ‚Aussicht‘ im 19. Jahrhundert, in: Traverse 3/99.
- Starl, Timm: Der ewige Mensch. Karl Pawek und die *Weltausstellung der Photographie*, in: Back, Jean und Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955 – 2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marburg 2004.
- Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausstellungskatalog, Berlin, Berlinische Galerie, 1988.
- Stiegler, Bernd: Exhibitions revisited: Editorial, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009.
- Stiegler, Bernd (Hg.): Pictures at an exhibition. Fotografie-Ausstellungen 2007, 1929, 1895, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 112, Jg. 29, Marburg 2009.
- Sütterlin, Georg: Hans Finsler und seine Schule. In: Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Photographie in der Schweiz. Von 1840 bis heute, Bern 1992.
- Tanner, Jakob: Aufbruch in den Frieden? Die Schweiz am Ende des Zweiten Weltkrieges. Publikation zur Ausstellung im Schweizerischen Bundesarchiv Bern, 21. August – 13. Oktober 1995, Bundesarchiv Dossier 1, Bern 1996.
- Tanner, Jakob: Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozess, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten, in: Blanc, Jean-Daniel und Christine Luchsinger (Hg.): achtung: die 50er jahre! annäherungen an eine widersprüchliche zeit, Zürich 1994.

- Therborn, Göran: Die Gesellschaften Europas 1945 – 2000. Frankfurt am Main, 2000.
- Uka, Walter: Foto. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien, Paderborn, 2004 (5. Auflage).
- Urry, John: *The Tourist Gaze*, London 1990 (second edition 2002).
- Wagner, Julius: *Das Goldene Buch der LA* 1939, Zürich 1939.

### **Internet**

- Behnke, Christoph: Fotografie als Illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie, <http://eipcp.net/transversal/0308/behnke/de> [26.8.2010].
- Huber Nievergelt, Verena: Zwischen sachlicher Dokumentation und Kunst. Hugo P. Herdeg und die Schweizer Fotografie der Jahre um 1940, NZZ Online, 19. Januar 2008, in: [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/zwischen\\_sachlicher\\_dokumentation\\_und\\_kunst\\_1.653805.html?printview=true](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/zwischen_sachlicher_dokumentation_und_kunst_1.653805.html?printview=true) [8.6.2010].
- Olonetzky, Nadine: Eine kurze Geschichte der Fotozeitschrift *camera*, in: [http://www.fotokritik.de/artikel\\_37.html](http://www.fotokritik.de/artikel_37.html) [4.12.2010].
- Pohlmann, Ulrich: Harmony between art and industry? About photography exhibitions from 1840 until 1909, [http://www.unil.ch/webdav/site/shc/shared/Brochure\\_IIIe\\_Colloque\\_SHC\\_1.pdf](http://www.unil.ch/webdav/site/shc/shared/Brochure_IIIe_Colloque_SHC_1.pdf). [21.10.2010].
- <http://agency.magnumphotos.com/about/history> [12.11.2010].
- [http://www.art-magazin.de/design/2583/werkbund\\_berlin?cp=1](http://www.art-magazin.de/design/2583/werkbund_berlin?cp=1) [22.1.2011].
- <http://www.bie-paris.org/site/fr/bie/histoire.html> [20.9.2010].
- <http://www.bie-paris.org/site/fr/expos/introduction-aux-expos.html>. [20.9.2010].
- <http://www.bie-paris.org/site/fr/la-convention.html>. [20.9.2010].
- <http://www.bie-paris.org/site/fr/bie/organisation.html> [20.9.2010].
- <http://www.bie-paris.org/site/fr/bie/valeurs-symboles> [20.9.2010].
- <http://www.bilderbuch-koeln.de/Fotos/7690> [21.1.2011].
- [http://www.designhistory.org/The\\_History\\_of\\_Posters.html](http://www.designhistory.org/The_History_of_Posters.html)[22.1.2011].
- <http://www.eastmanhouse.org/get-involved/support.php> [14.11.2010]
- <http://www.fiap.net/historique.php> [5.11.2010].
- <http://www.flickr.com/photos/46598593@N03/4285779296/> [28.10.2010].
- [http://Fotografie-geschichte.suite101.de/article.cfm/the\\_family-of-man-eine-legendaere-fotoausstellung](http://Fotografie-geschichte.suite101.de/article.cfm/the_family-of-man-eine-legendaere-fotoausstellung) [30.8.2010].
- <http://www.fotoklubluzern.ch/chronik.htm> [11. 6.2010].
- <http://goethe.de/kue/bku/msi/prk/de1574185.htm> [30.6.2010].
- <http://www.hls-dhs-dss.ch/testes/d/D42368.php> [11.6.2010].
- <http://www.kunstkosmos.de/Fotografie/Gernsheim-Focus.html>. [29.10.2010].
- ([http://www.near.li/html/images/lugon/lugon\\_cv.pdf](http://www.near.li/html/images/lugon/lugon_cv.pdf)[21.10.2010].)
- [http://www.newyorkphotofestival.com/?page\\_id=4151](http://www.newyorkphotofestival.com/?page_id=4151)[21.1.2001].
- [http://www.phomul.canalblog.com/archives/steichen\\_\\_edward/index.html](http://www.phomul.canalblog.com/archives/steichen__edward/index.html)[21.1.2011].
- [http://www.photobibliothek.ch/seite\\_007ac.html](http://www.photobibliothek.ch/seite_007ac.html) [1.11.2010].
- <http://www.photoindustrie-verband.de/ueber-uns> [28.10.2010].
- <http://www.rebikoff.org/html/history.html> [28.10.2010].
- <http://www.saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/03/as-vanguardas-russas.html>[21.1.2011].
- [www.unil.ch/expophoto/page71741.html](http://www.unil.ch/expophoto/page71741.html) [21.10.2010].
- [http://de.Wikipedia.org/wiki/Weltausstellung\\_der\\_Photographie\\_Luzern](http://de.Wikipedia.org/wiki/Weltausstellung_der_Photographie_Luzern)[20.5.2010].

## 10. Abbildungsverzeichnis

- Frontispiz      oben: Blick in die thematische Ausstellung der *Weltausstellung der Photographie* in Luzern 1952, Nachlass August Boyer.  
 unten: Der Ausstellungsturm als Wahrzeichen, kurz vor der Vollendung, *Camera* Nr. 5, 1952, S. 143.
- Abb. 1            Signet der Ausstellung, Katalog der Weltausstellung.  
 Abb. 2            Plakat der Weltausstellung, *Camera* Nr. 4, 1952, S. 123  
 Abb. 3            Bundesrat Etter zerschneidet das Band zur Eröffnung der Weltausstellung, Nachlass August Boyer.  
 Abb. 4            Modell des Ausstellungsgeländes, *Vaterland* 18.8.1951.  
 Abb. 5            Plan des Rundgangs durch die thematische Ausstellung, Katalog der Weltausstellung, S. XVIII/XIX.  
 Abb. 6a          Eingang zur Ausstellung, Stadtarchiv, V597, Nachlass Joseph Laubacher.  
 Abb. 6b          Eingang zur Ausstellung bei Nacht, Stalu FDC76/2968, Nachlass Max A. Wyss.  
 Abb. 7            Blick in die Einführungsschau, Nachlass Joseph Laubacher  
 Abb. 8a          Blick in die historische Abteilung, *Camera* Nr. 6/7<sup>637</sup>, 1952, S. 195.  
 Abb. 8b          Ein Atelier von früher in der historischen Abteilung, Stalu FDC76/2967, Nachlass Max A. Wyss.  
 Abb. 9            Detail aus der Porträt-Abteilung, *Camera*, Nr. 6/7, 1952, S. 198.  
 Abb. 10a         Detail aus der Abteilung Menschliche Arbeit, Nachlass Joseph Laubacher.  
 Abb. 10b         Detail aus der Abteilung Menschliche Arbeit, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 205.  
 Abb. 11a         Detail aus der Abteilung der Amateure (FIAP), *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 246.  
 Abb. 11b         Detail aus der Abteilung der freien Amateure, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 251.  
 Abb. 12          Detail aus der Abteilung Architektur, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 233.  
 Abb. 13          Detail aus der Abteilung Landschaft, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 217.  
 Abb. 14a         Detail aus der Abteilung Physik, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 225.  
 Abb. 14b         Detail aus der Abteilung Kriminalistik, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 231.  
 Abb. 14c         Detail aus der Abteilung Biologie, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 230.  
 Abb. 15a         Detail aus der Abteilung Mode, Nachlass August Boyer.  
 Abb. 15b         Detail aus der Abteilung Mode, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 244.  
 Abb. 16          Detail aus der Abteilung Kunst und Photographie, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 235.  
 Abb. 17          Detail aus der Abteilung Theater, Ballett, Zirkus, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 210.  
 Abb. 18          Detail aus der Abteilung Sachwiedergabe, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 238.  
 Abb. 19a         Detail aus der Abteilung Reiche des Lebens, Nachlass August Boyer.  
 Abb. 19b         Detail aus der Abteilung Pflanzen und Tiere, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 227.  
 Abb. 20          Detail aus der Abteilung Experimentelle Photographie, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 240.  
 Abb. 21a         Eingang in Freilichtausstellung der Nationen, *Camera* Nr. 6/7, 1952, S. 192.  
 Abb. 21b         Präsentation der Vatikanstadt, Nachlass Joseph Laubacher.  
 Abb. 22a         Blick auf die Flanierstrasse zwischen Kunsthaus und Inseli, Stalu FDC76/2968, Nachlass Max A. Wyss.  
 Abb. 22b         Touristikstrasse, Stalu FDC76/2968, Nachlass Max A. Wyss.  
 Abb. 23a         Postkarte vom Phototurm, Sondersammlung ZHB Luzern.  
 Abb. 23b         Postkarte Phototurm von gegenüberliegender Seeseite, Stadtarchiv.  
 Abb. 24a         Das Grossaquarium, *LNN*, 31. Mai 1952.

<sup>637</sup> Alle aus der *Camera* stammenden Photographien, welche die Ausstellung dokumentieren, stammen von Hugo P. Herdegg. Walter Binder assistierte ihm bei dieser Arbeit als junger Photograph.

- Abb. 24b Demonstration der Lebensrettungsgesellschaft im Aquarium, Luzerner Tagblatt, 3. Juni 1952.
- Abb. 25 Nestlépavillon, Nachlass August Boyer.
- Abb. 26 David Moore, Australien, Camera Nr. 5, 1952, S. 146.<sup>638</sup>
- Abb. 27 John P. Keener, USA, Camera Nr. 5, 1952, S. 147.
- Abb. 28 Bryan Heseltine, Cape, Südafrika, Camera Nr. 5, 1952, S. 149.
- Abb. 29 ATP-Bilderdienst, A. Pfister, Schweiz, Camera Nr. 5, 1952, S. 150.
- Abb. 30 Werner Bischof, Magnum Photos, Frankreich, Camera Nr. 5, 1952, S. 164.
- Abb. 31 Ausstellungsgelände am See, Stadtarchiv, Postkarte.
- Abb. 32a Der Phototurm, Nachlass August Boyer.
- Abb. 32b Blick in die Konstruktion des Turms aus Holz, Nachlass August Boyer.
- Abb. 32c Bau der Turmterrasse, Nachlass August Boyer.
- Abb. 33 Eröffnungszeremonie, Nachlass August Boyer.
- Abb. 34 Blick in die thematische Ausstellung, Nachlass August Boyer
- Abb. 33 Beim Malen des Himmels für die astronomische Abteilung, Camera Nr. 5, 1952, S. 144.
- Abb. 36a Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Exposition des Arts décoratifs, Paris, 1930, Lohse, S. 21.
- Abb. 36b Ebd., Ausstellungsgestaltung durch Herbert Bayer, in: [http://www.art-magazin.de/design/2583/werkbund\\_berlin?cp=1](http://www.art-magazin.de/design/2583/werkbund_berlin?cp=1) [22.1.2011].
- Abb. 37 Plakat von El Lissitzky zur Russischen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1929, in: [http://www.designhistory.org/The\\_History\\_of\\_Posters.html](http://www.designhistory.org/The_History_of_Posters.html) [22.1.2011].
- Abb. 38a Herbert Bayer: Ausstellung Bauhaus 1919 – 1928, Museum of Modern Art, New York 1938, in: Bayer, Herbert: Kunst und Design in Amerika 1938 – 1985, S. 18.
- Abb. 38b Ebd., S. 18.
- Abb. 39 Max Bill, Sektion der Schweiz, Triennale di Milano, 1936, in: Lohse, S. 29.
- Abb. 40 Le Corbusier, Le Pavillon des „Temps Nouveaux“, Exposition Internationale „Arts et Techniques“, Paris, 1937, in: Lohse, S. 159.
- Abb. 41 Hans Fischli, Zürcher-Kantonale Gewerbe- und Landwirtschafts-Ausstellung, Zürich, 1947, in: Lohse, S. 80.
- Abb. 42 Walter Custer, Richard P. Lohse, Ausstellung über den Flughafen Zürich-Kloten, 18e Salon International de l’Aéronautique, Paris, 1949, in: Lohse, S. 100.
- Abb. 43 Max Bill, „Die gute Form“, Schweizer Mustermesse Basel, 1949, in: Lohse, S. 189.
- Abb. 44a Landesausstellung 1939, in: Wagner, Julius: Goldenes Buch der LA 39, Zürich 1939, S. 39.
- Abb. 44b Landesausstellung 1939, Abteilung Schweizer Landschaften und Gemeinden, in: Ebd., S. 26.
- Abb. 44c Landesausstellung 1939, Abteilung Sport, in: Ebd., S. 278.
- Abb. 45a Blick in die Weltausstellung, Nachlass August Boyer.
- Abb. 45b Blick in die Weltausstellung, Nachlass August Boyer.
- Abb. 46 Blick in die Internationale Photographische Ausstellung, Dresden, 1909, aus: Brons, S. 24.
- Abb. 47a El Lissitzky, Sergei Senkin: Photofries mit Photomontagen, Sowjet-Pavillon der Pressa, Köln, 1928, in: Stiegler, Bernd: Fotogeschichte, Marburg 2009, S. 41.
- Abb. 47b Der Pressa-Turm, in: <http://www.bilderbuch-koeln.de/Fotos/7690> [21.1.2011].

<sup>638</sup> Die Photographien wurden in der *Camera* ohne Titel, je nur mit dem Namen des Photographen und mit seiner Herkunft bezeichnet.

- Abb. 48 Russischer Pavillon an der FiFo, Stuttgart, 1929, aus: Stieger, S. 31.
- Abb. 49 Eingangsbereich der Ausstellung Kamera 1933, in: <http://saisdeprata-e-pixels.blogspot.com/2007/03/as-vanguardas-russas.html>[21.1.2011].
- Abb. 50a Ezra Stoller, Eingang in die Ausstellung The Family of Man, 1955, in: [http://www.newyorkphotofestival.com/?page\\_id=4151](http://www.newyorkphotofestival.com/?page_id=4151)[21.1.2001].
- Abb. 50b Blick in Ausstellung The Family of Man, 1955, in: [http://phomul.canalblog.com/archives/steichen\\_\\_edward/index.html](http://phomul.canalblog.com/archives/steichen__edward/index.html)[21.1.2011].
- Abb. 50c Ebd.
- Abb. 50d Katalog der Ausstellung The Family of Man, in: <http://click.si.edu/Image.aspx?image=5266&story=273&back=Story>[21.1.2011].
- Abb. 51 Katalog der 1. Weltausstellung der Photographie, in: <http://www.amazon.de/Weltausstellung-Photographie-Photos-Photographen-Ländern/dp/B0000BU43J>[22.1.2011] und <http://www.enagain.ch/default.aspx?action=query&ddlproductgroup=1&rusedt ype=3&qtype=rubrik&rub=120>[22.1.2011].
- Abb. 52a Plakat der Weltausstellung, Camera Nr. 4, 1952, S. 123.
- Abb. 52b Zweitplatziertes Plakat im Wettbewerb für das Weltausstellungsplakat, Camera Nr. 4, 1952, S. 123.
- Abb. 53a Vorderseite Katalog der Weltausstellung.
- Abb. 53b Rückseite Katalog der Weltausstellung.
- Abb. 54a Bryan Heseltine, Katalog der Weltausstellung, S. 50.
- Abb. 54b André Thevet, Paris, Katalog der Weltausstellung, S. 51.
- Abb. 55 Nebelspalter, 18. Oktober 1945, aus: Aufbruch in den Frieden, Bundesarchiv, Bern, 1995.

**Anhang 1**

Patronatskomitee

**Le Comité de Patronage de l'Exposition mondiale de la Photographie**<sup>639</sup>

Président d'honneur: Le Conseil fédéral suisse, représenté par M. Philippe Etter, Conseiller fédéral, Chef du Département de l'Intérieur

Président: M. Max S. Wey, Maire de Lucerne

La Direction générale de l'UNESCO, représentée par M. Douglas Schneider, Directeur du Département de l'Information de l'UNESCO à Paris

Le Conseil d'Etat du Canton de Lucerne, représenté par M. Gotthard Egli, Conseiller aux Etats, Chef du Département de l'Education

La Municipalité de la Ville de Lucerne, représentée par M. Max Wey, Conseiller national et Maire de Lucerne

S. Exc. Mgr. Philippe Bernardini, Nonce apostolique

S. Exc. M. Jean Chauvel, Ambassadeur de France

S. Exc. M. le Vicomte de Lantsheere, Ministre de Belgique

S. Exc. M. Waldo Romo Castro, Ministre du Mexique

S. Exc. M. Hans Jakob Hansen, Ministre du Danemark

S. Exc. M. Egidio Reale, Ministre d'Italie

S. Exc. M. Fernando Cisternas Ortiz, Ministre du Chili

S. Exc. M. Karl Wildmann, Ministre d'Autriche

S. Exc. M. Philon Philon, Ministre de Grèce

S. Exc. Sir Patrick Stratford Scrivener, Ministre de Sa Majesté Britannique

S. Exc. M. Oscar Oneto Astengo, Ministre d'Argentine

S. Exc. M. Zivota Djermanovic, Ministre de Yougoslavie

S. Exc. M. Victor Dore, Ministre du Canada

S. Exc. Mohamed Abdel Monem Mostafa Bey, Ministre d'Egypte

S. Exc. M. Francisco d'Alamo Lousada, Ministre du Brésil

S. Exc. M. Peter Martin Anker, Ministre de Norvège

S. Exc. M. Hugo Rojas Moncada, Ministre du Vénézuéla

S. Exc. M. Yakup Kadri Karaosmanoglu, Ministre de Turquie

S. Exc. M. Richard C. Patterson Jr., Ministre des Etats-Unis d'Amérique

S. Exc. M. Samuel Tolkowsky, Ministre d'Israël

S. Exc. M. le Duc de San Lucar la Mayor, Ministre d'Espagne

S. Exc. M. Ake Henrik Gartz, Ministre de Finlande

S. Exc. M. Italo Eduardo Perotti, Ministre d'Uruguay

S. Exc. M. le Baron Adolph Bentinck, Ministre des Pays-Bas

S. Exc. M. Torsten Hammerström, Ministre de Suède

S. Exc. M. Victzor Salomon Pinto Juarez, Ministre du Guatemala

S. Exc. M. Friedrich Wilhelm Holzapfel, Ministre d'Allemagne

S.A.S. le Prince Henri de Liechtenstein, Chargé d'Affaires de Liechtenstein

M. Jean Sturm, Chargé d'Affaires de Luxembourg

M. Keeichi Tatsuke, Chargé d'Affaires a.i. du Japon

<sup>639</sup> *Weltausstellung der Photographie*, 1952, Luzern. Exposition mondiale de la Photographie, 1952, Lucerne Suisse, World Exhibition of Photography, 1952, Lucerne Switzerland, Katalog, Catalogue, Luzern 1952, S. I.

## Anhang 2

## Mitglieder der verschiedenen Weltausstellungs-Gremien

<b>Erste Studienkommission</b> , gegründet vor Sommer 1949 <sup>640</sup>	
Prof. Erich Müller, <i>Präsident</i> Joseph Koch, <i>Optiker, Vertreter der Optikerunion und des Schweizerischen Verbandes für Photohandel und Gewerbe</i> Walter Läubli, <i>Redaktor der Photozeitschrift Camera (1948 – 1952)</i> Hermann König, <i>Direktor der Photoschule Vevey und Vertreter des Schweizerischen Photographenverbandes</i> Dr. Rudolph Zelger, <i>Vertreter des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes</i> Otto Pfeifer, <i>Photograph, Vertreter des Schweizerischen Werkbundes</i> Emil Bühler, <i>Redaktor, als Sekretär</i>	
<b>Aktionskomitee</b> , gegründet Dezember 1949 <sup>641</sup>	<b>Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung/Optik- und Photomesse</b> , gegründet am 12. April 1950
Schweiz. Photographenverband Schweiz. Verband für Photohandel und Gewerbe Schweiz. Verband der Optikermeister Schweiz. Optikerunion Schweiz. Amateur-Photographen-Verband Schweiz. Werkbund Gewerbeverband der Stadt Luzern Sektion Luzern des Schweiz. Faktorenverbandes Nikolas Abry, <i>Architekt, Luzern</i> Gottfried Anliker, <i>Baukaufmann</i> Richard Aschwanden, <i>Photograph, Altdorf</i> August Boyer, <i>Architekt, Luzern</i> C.J. Bucher jun., <i>Buchdrucker, Luzern</i> Emil Bühler, <i>Redaktor, Luzern</i> Prof. Dr. Walter Fischli, <i>Luzern</i> Dir. Max Frikart, <i>Direktor Kino Moderne, Luzern</i> Cuno Hadorn, <i>Photograph, Basel</i> Dr. med. Emil Hügi, <i>Luzern</i> Dir. Joseph Ineichen, <i>Schweiz. Volksbank Luzern</i> Hans König, <i>Fachlehrer für Photographie an der Gewerbeschule Luzern</i> Hermann König, <i>Hauptlehrer der Photoschule Vevey und Redaktor der „Schweizer Rundschau“</i> Joseph Laubacher, <i>Photograph, Luzern</i> Walter Läubli, <i>Redaktor der Photozeitschrift Camera, Zürich</i> Fritz Martin-Moeri, <i>Luzern</i> Martin Mengelt, <i>Zentralschweiz. Verkehrssekretariat Luzern</i> Paul Möri, <i>Architekt, Luzern</i> Prof. Erich Müller, <i>Luzern</i> Dir. Hch. Müller, <i>Luzern</i> Emil Pfefferli, <i>techn. Leiter, Luzern</i> Dir. Dr. Ed. Schütz, <i>Offiz. Verkehrsbüro Luzern</i> Edgar Steger, <i>Rechtsanwalt, Luzern</i> Dr. F. Winiker, <i>Rechtsanwalt, Luzern</i> Dr. med. Rud. Zelger, <i>Luzern</i>	Dr. Gotthard Egli, <i>Ständerat*(Erziehungsdirektor)</i> Dr. Hans Schumacher, <i>Stadtrat (Finanzdirektor)</i> Wilhelm Ecker, <i>Optiker</i> Dir. Albert Ernst, <i>Industrie, Grossrat</i> Jos. Koch, <i>Optiker</i> Prof. Dr. Franz Jenny Dr. B. Mayr v. Baldegg Dr. Otto Meyer Otto Pfeifer, <i>Photograph</i> Alfred Schätzle-Renner, <i>Grossstadtrat</i> Dr. Victor Wiedemann, <i>Kurkomitee</i>
	* Regierungsrat Egli wurde kurze Zeit später durch Albert Ernst ersetzt.

<sup>640</sup> Brief von E.M.Bühler im Namen der Studienkommission an den Stadtrat von Luzern vom 24. Juni 1949. Stadtarchiv, B3.3/A29.

<sup>641</sup> Planungsdokumentation „Bericht zum Plan für die Weltausstellung der Photographie und Internationale Optik- und Photomesse 1951 in Luzern“, Stadtarchiv Luzern, B3.3/A29.

<b>Organisationskomitee<sup>642</sup></b>	<b>Arbeitsausschuss</b>
<p><b>Präsident:</b> Albert Ernst, <i>Direktor</i>  <b>1. Vizepräsident:</b> Dr. Otto Meyer  <b>2. Vizepräsident:</b> Dr. Eduard Zihlmann, <i>Direktor</i>  Mitglieder:  Dr. B. Mayr v. Baldegg, <i>Rechtsanwalt</i>  August Boyer, dipl. <i>Architekt ETH</i>  Emil M. Bühler, <i>Redaktor</i>  Wilhelm Ecker, <i>Optiker</i>  Max Frikart, <i>Direktor</i>  Josef Koch, <i>Optiker</i>  Hermann König, <i>Hauptlehrer der Photo-Schule, Vevey</i>  Hans König, <i>Photograph</i>  Prof. Dr. Franz Jenny, <i>Direktor</i>  Joseph Laubacher, <i>Photograph SWB</i>  Otto Pfeifer, <i>Photograph SWB</i>  Alfred Schätzle, <i>Industrieller</i>  Dr. Hans Schumacher, <i>Stadtrat</i>  Dr. Eduard Schütz, <i>Direktor</i>  Dr. Rudolf Zelger, <i>Augenarzt</i></p>	<p><b>Präsident:</b> Dr. Otto Meyer  <b>Vizepräsident:</b> Dr. B. Mayr v. Baldegg, <i>Rechtsanwalt</i>    Mitglieder:  August Boyer, dipl. <i>Architekt ETH</i>  Emil M. Bühler, <i>Redaktor</i>  Max Frikart, <i>Direktor</i>  Hans König, <i>Photograph</i>  Joseph Laubacher, <i>Photograph SWB</i>  Otto Pfeifer, <i>Photograph SWB</i>  Dr. Rudolf Zelger, <i>Augenarzt</i></p>

<b>Geschäftsführung und Sekretariat</b>
<p>Geschäftsführer: Emil M. Bühler  Sekretär: Max Albert Wyss  Pressechef: Dr. Hermann Bauer</p>

<b>Annahmjury</b>	<b>Gestaltung</b>
<p>Edwin Arnet, <i>Redaktor „Neuer Zürcher Zeitung“</i>  Hans Finsler, <i>Lehrer für Photographie an der Kunstgewerbeschule Zürich</i>  B.v.Grünigen, <i>Direktor der Kunstgewerbeschule Basel</i>  Hermann König, <i>Hauptlehrer der Photo-Schule Vevey</i>  Imre Reiner, <i>Redaktor</i></p>	<p>August Boyer, <i>Chefarchitekt</i>  Joseph Ebinger, <i>Chefgraphiker</i>  Hans Gübelin, <i>Architekt</i>  Otto Pfeifer, <i>Photograph</i>  Walter Kalt, <i>Graphiker</i>  Ernst Maass, <i>Maler</i></p>

<sup>642</sup> *Weltausstellung der Photographie 1952 Luzern Schweiz, Exposition mondiale de la Photographie 1952 Lucerne Suisse, World Exhibition of Photography 1952 Lucerne Switzerland, Katalog, 15. Mai – 31. Juli 1952, Luzern 1952, S. If.*

**Anhang 3****Budget**

Die errechneten Einnahmen und Ausgaben setzten sich wie folgt zusammen<sup>643</sup>:

**Einnahmen**

Eintrittskarten	Fr. 350'000.-	
Katalog & Inserate	Fr. 75'000.-	
Konzessionsgebühren	Fr. 65'000.-	
Beiträge à fond perdu	Fr. 10'000.-	
<b>Total</b>	<u>Fr. 500'000.-</u>	Fr. 500'000.-

**Ausgaben**

Gestaltung Ausstellung	Fr. 200'000.-	
Propaganda	Fr. 60'000.-	
Honorare Sachbearbeiter und Presse	Fr. 35'000.-	
Sekretariat, inkl. Druck- sachen und Spesen <sup>644</sup>	Fr. 75'000.-	
Betriebsanlagen inkl. Mietzinsen	Fr. 85'000.-	
Verschiedenes	Fr. 45'000.-	
<b>Total</b>	<u>Fr. 500'000.-</u>	Fr. 500'000.-

Die Kosten und Erträge im Zusammenhang mit dem Ausstellungsturm wurden von einem privaten Konsortium übernommen. Auch für das Aquarium wurde eine Einfache Genossenschaft Aquarium gegründet.

<sup>643</sup> Stalu Akt 411/3499, Brief der Verwaltung der Genossenschaft Photoausstellung 1952 an den Regierungsrat des Kantons Luzern vom 11.11.1951. Brief mit Gesuch um Fr. 40'000.- als Garantiekapital und entsprechenden Vorschusszahlungen.

<sup>644</sup> Der Arbeitsausschuss und das Organisationskomitee arbeiteten ehrenamtlich. (Stalu, Akt 411/3499; Brief der Verwaltung der Genossenschaft an den Regierungsrat des Kt. Luzern, 11.11.1951).

## Anhang 4

Übersicht über die Sachgebiete und ihre Bearbeiter<sup>645</sup>

<b>Einführungsschau</b>	Prof. Dr. Lorenz Fischer, <i>Physiker ETH, Rektor an der Kantonsschule Luzern</i>
<b>Historische Abteilung</b>	Prof. Dr. Erich Stenger, <i>Kreuzwertheim a. M., Deutschland</i>
<b>Porträt</b>	François Stahly, <i>Graphiker und Bildhauer, Paris</i>
<b>Die menschliche Arbeit</b>	Joseph Laubacher, <i>Photograph SWB, Luzern</i>
<b>Architektur</b>	Richard P. Lohse, <i>SWB, Redaktor „Bauen und Wohnen“, Zürich</i>
<b>Landschaft</b>	Otto Pfeifer, <i>Photograph SWB, Luzern</i>
<b>Fliegerphotographie</b>	Prof. Dr. Ed. Imhof, <i>Vorsteher des Institutes für Photogrammetrie der ETH, Zürich</i>
<b>Photographie in Wissenschaft und Technik</b> - Astronomie - Astrophysik - Meteorologie - Physik - Medizin - Biologie	Prof. Dr. John Eggert, <i>Vorsteher des Photographischen Institutes der ETH, Zürich</i> Prof. Dr. Lorenz Fischer, <i>Rektor an der Kantonsschule, Luzern</i> Dr. med. H. Etter, <i>Luzern</i>
<b>Photographie im Dienste der Kriminalistik</b>	Dr. Max Frei-Sulzer, <i>Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Polizeiinspektorates der Stadt Zürich</i>
<b>Modephotographie</b>	Otto Glaser, <i>Graphiker, Soragno-Lugano</i>
<b>Photographie und Kunst</b>	Richard P. Lohse, <i>Zürich</i>
<b>Photographie und Theater</b>	Werner Schmalenbach, <i>Adjunkt der Kunstgewerbeschule Basel</i>
<b>Reportage</b>	Gotthard Schuh, <i>Redaktor „Neue Zürcher Zeitung“</i>
<b>Sachwiedergabe</b>	E.A. Heiniger, <i>Photograph und Graphiker SWB, Zürich</i>
<b>Das Reich des Lebens</b> (Pflanzen und Tiere)	Walter Robert Corti, <i>Redaktor der Zeitschrift „DU“, Zürich</i> Hans Traber, <i>wissenschaftlicher Mitarbeiter der Firma Wild, Heerbrugg</i>
<b>Experimentelle Photographie</b>	Hermann Eidenbenz, <i>Graphiker SWB, Basel</i>
<b>Amateurphotographie</b>	Armin Haab, <i>Baar</i> Alex Stocker, <i>Graphiker, Baar</i>

<sup>645</sup> Weltausstellung der Photographie, 1952, Luzern. Exposition mondiale de la Photographie, 1952, Lucerne Suisse, World Exhibition of photography, 1952, Lucerne Switzerland, Katalog, Catalogue, Luzern 1952, S. II.

<b>Sonderschau der FIAP</b>	<p>Theo Schildknecht, <i>Dekorateur, Luzern</i>  Ernst Bösiger, <i>Generalsekretär der FIAP, Bern</i>  Albert Wermelinger, <i>Zentralpräsident des SAPV, Bern</i>  Dr. Rudolf Zelger, <i>Augenarzt, Luzern</i></p>
<b>Farbphotographie</b>	<p>Emil Schulthess, <i>Graphiker, Zürich</i>  Emil Spühler, <i>Photograph, Zürich</i></p>
<b>Weitere Mitarbeiter</b>	<p>Helmut Gernsheim, <i>London</i>  Dr. Josef Schuwerak, <i>Präsident Verband Deutscher Amateurphotographenvereine, Düsseldorf</i>  Dr. Fritz Neugass, <i>New York</i>  H.K. Paul, <i>London</i>  Rolf Eberhard, <i>Redaktor „Nationalzeitung“, Bern</i>  Hugo P. Herdeg, <i>Graphiker und Photograph, Zürich</i>  François Stahly, <i>Graphiker und Bildhauer, Paris</i>  Hans Rohr, <i>Generalsekretär der Schweiz. Astronomischen Gesellschaft, Schaffhausen</i>  Carl Koch, <i>Photograph, Schaffhausen</i>  Gaston de Jongh, <i>Zentralpräsident Schweiz. Photographenverband, Lausanne</i>  Kuno Hadorn, <i>Zentralpräsident Schweiz. Verband für Photohandel und –gewerbe, Basel</i>  Gustav Eyb, <i>Zentralpräsident Schweiz. Verband der Optikermeister, Zürich</i>  Albert Kienzler, <i>Zentralpräsident Schweiz Optikerunion, Zürich</i>  Alber Wermelinger, <i>Zentralpräsident Schweiz. Amateur-Photographenverband, Bern</i>  Hans Finsler, <i>Landesobmann Schweiz. Werkbund, Zürich</i>  Dr. Maurice Van de Wyer, <i>Präsident Fédération Internationale de l'Art photographique (FIAP), Antwerpen</i></p>

**Anhang 5****Angebot der Photographie-Kurse anlässlich der *Weltausstellung der Photographie*<sup>646</sup>**

Kurs I: Alpine Photographie

Dozent: Joseph Laubacher, Luzern

Kurs II: Hochgebirgsphotographie

Dozenten: Otto Pfeifer, Luzern; Hans Steiner, Bern

Kurs III: Mikrophotographie

Dozenten: Hans Traber, Heerbrugg; Dr. R. Gander, Georges Py

Kurs IV: Makrophotographie

Dozent: Hans Traber, Heerbrugg

Kurs V: Sinar

Dozenten: Carl Koch, Schaffhausen; H.K. Paul, London

Kurs VI: Farbphotographie

Dozenten: Hch. Schellenberg, Lausanne

Durchgeführte Kurse<sup>647</sup>:

- acht Farbphotographiekurse
- drei Sinar-Kurse
- ein Makrokurs für Tier- und Naturaufnahmen

---

<sup>646</sup> Camera Nr. 5, 1952, S. 179.

<sup>647</sup> NZZ, 27.8.1952.

## Anhang 6

**Internationale Photoausstellungen während der Zeit der Luzerner Photo-Weltausstellung<sup>648</sup>**

Ort	Organisator	Titel	Datum
London		3rd Southgate International Salon of Colour Slides	17.5.-31.5.1952
Norton-on-Tees, England	Photographic Society Norton-on-Tees	8th Internationale Exhibition of Photography	31.5.-15.6.1952
Johannesburg, Südafrika	Salon Sekretariat	XVith South African salon of Photography	Mai – August 1952
Turin, Italien	Società Fotografica Subalpina, Turin	The Third International Color Slides Festival „La Palma d’Oro“, Biennal Challenge	Mai 1952
Rio de Janeiro, Brasilien	Sociedade Fluminense de Fotografia	IIIrd International Exhibition of Photography, Rio de Janeiro, 1952	um <sup>649</sup> 30.4.1952
Dumfries, Schotland	Dumfries Camera Club	36th Scottish Salon of International Photography, Dumfries	21.6. – 5.7.1952
Amsterdam	Focus Ltd.	12th International Focus-Salon, Amsterdam	27.6. – 6.7.1952
Novelda (Alicante), Spanien	Foto Club Novelda	IIInd Salon of Photography	20. – 25.7.1952
Zaragoza, Spanien	Balneario de Panticosa	VI. Salon Fotografico Internacional	15.7. – 15.9.1952
Havdrup, Dänemark	Society of Pictorial Photography	5the International Exhibition of Pictorial Photography in Denmark	10.8.-24.8.1952
Johannesburg, Südafrika	Camera Club of Johannesburg, South Africa	5. Witwatersrand Internationale Photoausstellung 1952	um 18.7.1952

**Internationale Photoausstellungen im Jahre 1952**

Ort	Organisation	Titel	Datum
Lincoln, USA	Royal Photographic Society und Photographic Alliance	The Lincoln Salon the Twenty-fifth Annual International Exhibition of Photography	8.12.1951 – 15.1.1952
Tokyo, Japan	Japan Association of Photographic Societies und Asahi Shimbun Press	International Photographic Salon of Japan 1952, 12th Exhibition	15. – 22.1.1952
Birmingham, England	Birmingham Photographic Society	56th Annual Exhibition	9.-23.2.1952
London, England	Royal Photographic Society of England	Ilford Photographic Society International Exhibition of Photography	3.-15.3.1952
Köln, Deutschland		Photokina. Internationale Photo- und Kino-Ausstellung Köln	26.4.-4.5.1952

<sup>648</sup> Die Ausstellungen wurden aufgrund ihrer Ausschreibung in der Camera Zeitschrift zusammengetragen.

<sup>649</sup> Die genauen Daten der Ausstellung wurden in der Camera nicht bekanntgegeben, wohl aber der Termin des Einsendeschlusses für Photographien

Adelaide, Australien	The Royal Adelaide Exhibition	Royal Adelaide Exhibition	7.3.-3.5.1952
Reading, Pa. USA	The Berks Camera Club	4th International Colour Slide Exhibition	um 19.5.1952
England	Royal Photographic Society of Great Britain	97th Annual Exhibition, 1952	12.9. – 12.10.1952
Antwerpen	Internationaler Fotosalon	XIX. Internationale Photoausstellung „Iris“, Antwerpen	13. – 29.9.1952
London, England	The London Salon of Photography	43. Internationale Photoausstellung	13.9. – 11.10. 1952
Ahmedabad, Indien	Camera Pictorialists of Ahmedabad	First International Pictorial Photographic Exhibition	Oktober 1952
Houston, Texas	Museum of Fine Arts	27th Annual Exhibition of Photography	12.10. – 26.10.1952
Chicago, USA		Chicago International Exhibition of Photography	18.10. – 16.11.1952
Gent, Belgien	Fotoclub Vooruit	27e Salon de photographie du Fotoclub „Vooruit“, Gand	26.10 – 9.11.1952
Hamilton, Neuseeland	Waikato Photographic Society Inc.	8th New Zealand International Salon of Photography	November 1952
London, England	The Camera Club	Third International Colour Print Exhibition 1952	1.11. – 29.11.1952
Ljubljana, Slowenien	Foto- in kinoamaterska Zveza	IV. International Salon of Photography Ljubljana	29.11. – 20.12.1952
Montevideo, Uruguay	Foto Club Uruguayo	XIth International Salon of Artistic Photography 1952	um 15.9.1952
Hongkong	The Photographic Society of Hong Kong	7th International Salon of Pictorial Photography	1. -6.12.1952
Madrid		Photosalon	1952
Wien	Internationaler Verband	II. Zweijährliche Ausstellung des Internationalen Verbandes Wien	1952
Köln		photokina	1952

## Anhang 7

**Provisorische Bilanz vom 8. Januar 1953<sup>650</sup>**Aktiven

Kassa und Postcheque	2'303.42	
Büromobiliar	2'234.55	
Ev. verkäufliches Ausstellungsgut	10'000.00	
Debitoren	17'289.90	
Verlust	380'672.26	
		412'500.13

Passiven

Garantiebeiträge (inkl. Stadt & Kanton)	139'361.90	
Genossenschaftsanteile	41'250.00	
Beiträge à fonds perdu	9'913.83	
Kreditoren	222'074.13	
		412'500.13

**Provisorische Gewinn- und Verlustrechnung**Ertrag

Eintritte	226'573.20	
Kataloge und Konzessionen	48'948.64	
Lotterie	48'600.20	
Kino	11'495.65	
Verschiedenes	10'400.90	
Verlust	380'672.26	
		726'690.85

Aufwand

Sekretariat	95'169.62	
Propaganda	60'116.15	
Ausstellungsgestaltung, Sachbearbeitung, Beschaffung, Ausstellungsgut und Verschiedenes	428'088.93	
Durchführung der Ausstellung	143'316.15	
		726'690.85

<sup>650</sup> Stalu AKT 411/3499, Beilage zum Brief von Otto Meyer an den Regierungsrat vom 2.2.1953.

*Dank*

An dieser Stelle möchte ich mich bei Prof. Dr. Aram Mattioli für die Anregung zum Thema und die Betreuung der Arbeit, v.a. von deren Konzeptualisierung bedanken. Wertvolle Hinweise habe ich von Dr. Peter Pfrunder, dem Leiter der Fotostiftung Schweiz, von Dr. Martin Gasser, ebenfalls von der Fotostiftung Schweiz und von Prof. Dr. Olivier Lugon von der Universität Lausanne erhalten. Für hilfreiche Unterstützung danke ich Daniela Walker und Sandro Frevel vom Stadtarchiv Luzern, Max Huber und Franz Kiener vom Staatsarchiv Luzern, Frau Kupper von der Sondersammlung der ZHB und dem Personal der ZHB für zahlreiche Hilfeleistungen. Hilar Stadler vom Museum im Bellpark, Kriens, ermöglichte mir den Einblick in den Nachlass von Otto Pfeifer, Markus Boyer in denjenigen seines Vaters August Boyer, Klaus Zietlow in das Archiv des Fotoklubs Luzern und Gianni Paravicini in einen Teil des Nachlasses von Rudolph Zelger. Ihnen allen sei mein Dank gewidmet. Der persönliche Kontakt zu Walter Binder, der als junger Photograph im Atelier von H.P. Herdeg bei den Vergrößerungen für die Weltausstellung mitgearbeitet hat und bei der photographischen Dokumentation der Ausstellung für die *Camera* als Assistent mitbeteiligt war, sowie der Kontakt zu Lorenz Fischer, der als Gymnasiast sein Sackgeld in der Einführungsschau verdiente und die Begegnung mit Erika Ebinger, deren Ehemann als Graphiker an der Gestaltung der Ausstellung mitbeteiligt war, brachten mir die *Weltausstellung der Photographie* durch ihre Erinnerungen in lebhaftere Nähe. Dafür danke ich ihnen herzlich. Für die kritische Lektüre der Arbeit danke ich Jutta Kunz Schürch, Irma Steiger-Wyss und Roger Kraushaar. Und nicht zuletzt danke ich meiner Familie, die mich jederzeit in vielfältiger Weise und mit viel Geduld unterstützte.