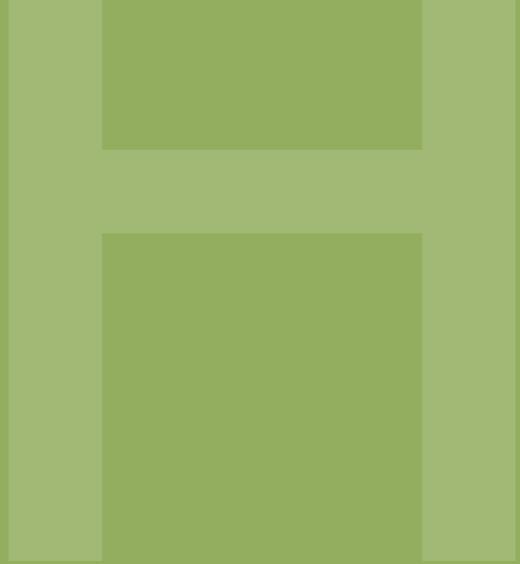




Das bedrohte Paradies

Heinrich Kühn fotografiert in Farbe



SCHLOSS TIROL

Südtiroler Landesmuseum
für Kultur- und Landesgeschichte

Das bedrohte Paradies

Heinrich Kühn fotografiert in Farbe

Cover:

HEINRICH KÜHN, WANDERER IN DER WIESE | 1912, 9 x 12 cm
(Mary Warner, Lotte, Edeltrude und Hans Kühn)
Ausschnitt aus: ÖNB/Wien, Pk 3900, 164

Autochrome
Autocromia

HEINRICH KÜHN, ESCURSIONISTI SUL PRATO
(Mary Warner, Lotte, Edeltrude e Hans Kühn)
dettaglio da: ÖNB/Vienna, Pk 3900, 164

Backcover:

HEINRICH KÜHN, DER TISCH DES MALERS | 1910-1912, 18 x 24 cm
Ausschnitt aus: ÖNB/Wien, Pk 4893

Autochrome
Autocromia

HEINRICH KÜHN, IL TAVOLO DEL PITTORE
dettaglio da: ÖNB/Vienna, Pk 4893

Impressum:

© 2014 Schloss Tirol

ISBN 978-88-95523-05-7

Redaktion: Leo Andergassen, Sabine Schwienbacher

Lektorat: Petra Deutsch

Idee und Konzept: Markus Heltschl

Koordination: Paula Mair

Druck: Longo AG, Bozen

Layout: Claudia Gamper, Kreativwerkstatt - Longo AG, Bozen

Autochrome-Digitalisierung Bildteil ÖNB und Privatbesitz sowie gesamte Bildbearbeitung: Clemens Cichocki, Graz-Austria

 SCHLOSS TIROL
CASTEL TIROLO



Mit freundlicher Unterstützung der Österreichischen Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Wien

gefördert durch:



Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Herausgebers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

INHALTSVERZEICHNIS

<i>Vorwort</i>	Florian Mussner, Landesrat für Museen	07
	Leo Andergassen, Direktor des Landesmuseums Schloss Tirol	08
<i>Reflexion</i>	Bemerkung zur Rezeption und Wiederentdeckung des Kunstfotografen Heinrich Kühn Peter Weiermair	10
	Die Magie der Farbe Markus Heltschl	14
<i>Beiträge</i>	Heinrich Kühn und die Erfindung der künstlerischen Farbfotografie Uwe Schögl	18
	Das Autochrome-Verfahren Marjen Schmidt	38
	Die Farbe in der Fotografie. Kulturhistorische Aspekte Leo Andergassen	46
	<i>trans metropolim</i> – Leben im Abseits? Irmgard Plattner	54
<i>Bildteil</i>	Heinrich Kühn. Das bedrohte Paradies	63
<i>Anhang</i>	Heinrich Kühn. Curriculum Sabine Schwienbacher	206
	Glossar Marjen Schmidt	212

UWE SCHÖGL

Heinrich Kühn und die Erfindung der künstlerischen Farbfotografie

Mit der Erfindung und der Markteinführung der Autochrome-Farbrasterplatte 1907 leiteten die Brüder Auguste und Louis Lumière einen technologischen Paradigmenwechsel ein, der das Fotografieren in Farbe für jedermann unkompliziert machte.¹ Die neue farbige Lichtbildnerei markiert zugleich den Beginn der künstlerischen Farbfotografie und eröffnete einen über Jahrzehnte andauernden Diskurs über den Kunstcharakter von Farbe in der Fotografie.² Die neue Farberfindung faszinierte Berufsfotografen wie Amateure gleichermaßen, da sie als breitenwirksames Verfahren mit einmaliger Belichtung der Monochromie in der Fotografie ein Ende setzte. Das Fotografieren mit den neuen „natürlichen Farben“, so der Firmenslogan, wurde in drei Plattenformaten (18 x 24 cm, 13 x 18 cm, 9 x 12 cm) angeboten und war kostspielig:³ Ein Plattenset (4 Stück) im Mittelformat kostete zehn Francs (heute rund 30 Euro), zum gleichen Preis erhielt man eine Schachtel Schwarz-Weiß-Platten bestehend aus zwölf Stück.

Heinrich Kühn stand zum Zeitpunkt der Einführung des Autochrome-Verfahrens am Höhepunkt seiner fotografischen Laufbahn. Er war eine zentrale Gestalt des Piktoralismus, einer kunstfotografischen Stilrichtung,⁴ die in ganz Europa und den USA um die Jahrhundertwende ihre Blütezeit hatte. Die Kunstfotografen (Piktoralisten) strebten nach einer Bildsprache in Analogie zur zeitgenössischen Malerei: Landschaften, Stillleben, Porträts sollten in speziellen Techniken (Edeldruckverfahren) den Kunstrang der Fotografie begründen. Großformatige Edeldrucke von Kühn waren zahlreich auf allen wichtigen Ausstellungen vertreten: Münchner Secession (1898), 13. Ausstellung der Wiener Secession (1902), die erste Amerika-Präsentation von Kühn in der von Alfred Stieglitz geleiteten „Little Galleries of the Photo-Secession“ in New York (1906) und „Die Internationale Photographische Ausstellung in Dresden“ (1909) sollten folgen.

Kühn zählte zu jenen Kunstfotografen der ersten Stunde, die in neuen Farbverfahren jene künstlerischen Qualitäten erkannten, die den Abbildungsqualitäten der (monochromen) Edeldrucke gleichwertig sind.⁵ Einer rein auf naturgetreue Farbwiedergabe zielenden Darstellung erteilte Kühn in seiner fotografischen Praxis eine Absage. Positiv hingegen

stand Kühn den realitätsnahen Qualitäten des Autochromes gegenüber, wenn es im mechanisch-chemischen Reproduktionsverfahren zur Herstellung von Fotoabzügen verwendet wird. Dementsprechend enttäuscht, resümierte er in seinen fototechnischen Analysen, dem 1921 erschienenen Buch „Technik der Lichtbildnerei“, dass dies damals technisch noch nicht umsetzbar war.

Die Mehrheit der Amateurfotografen war vor allem vom „Realismus“ des neuen Farbprozesses begeistert und zeigte wenig künstlerische Ambitionen.⁶ Das Autochrome sollte das einzige massenwirksame Farbverfahren bis zur Einführung des modernen Farbfilms, dem Kodachrome (1935) und dem Agfacolor (1936), bleiben.⁷

Zwischen 1907 und 1913 fotografierte Kühn intensiv mit dem Autochrome, und die rund 350 erhaltenen Glasplatten des Künstlers zählen heute zum weltweit größten Autochrome-Bestand des Piktoralismus.⁸ Mit einem geschlossenen Bestand von 216 Autochrome-Glasplatten in allen Formatgrößen besitzt die Österreichische Nationalbibliothek in Wien die größte Autochrome-Sammlung von Heinrich Kühn.⁹ Dieser einmalige Werkkomplex von Farbfotografie verfügt über einen eigenständigen Charakter, der sich parallel zu seiner Schwarz-Weiß-Fotografie im Edeldruckverfahren entwickelte.¹⁰ Das Autochrome-Œuvre von Heinrich Kühn zählt in der Fotogeschichte zu den Inkunabeln künstlerischer Farbfotografie. Kühn ist nicht nur ein Protagonist einer neuen Farbästhetik, sondern hat die Farbfotografie als ästhetisch autonome Kunstform – gleichwertig zur monochromen Fotografie der Zeit – durchgesetzt.

Das Treffen in Tutzing – Anfang der künstlerischen Farbfotografie

20



Abb. 1: Frank Eugene Smith, Alfred Stieglitz, Heinrich Kühn und Edward Steichen bewundern ein Foto Eugenes, Tutzing 1907, Platindruck

Der in München lebende Frank Eugene Smith (1865–1936) hatte seine amerikanischen Künstlerkollegen Alfred Stieglitz (1864–1946), Edward Steichen (1879–1973) und Heinrich Kühn im Juli 1907 in den kleinen Ort Tutzing am Starnberger See eingeladen, um gemeinsam mit den Autochrome-Lumière-Platten zu experimentieren.¹¹ Die vier zählten in jener Zeit zu den einflussreichsten Fotografen des Fin de Siècle. Steichen brachte die ersten am Markt erhältlichen Autochrome-Platten aus Paris mit, nachdem er am 10. Juni 1907 im Photo-Club an der ersten öffentlichen Autochrome-Demonstration der Gebrüder Lumière teilgenommen hatte. Stieglitz war zur selben Zeit in Paris, konnte aber krankheitsbedingt an der Präsentation nicht teilnehmen. Das gemeinsame Treffen der vier Kunstfotografen wurde im Hotel Simson arrangiert und war spätestens Ende Juli 1907 beendet.¹² Einige der gemeinsamen Autochrome-Experimente sind erhalten geblieben:¹³ Als Experimentierfeld für Genre- und Porträtaufnahmen wurden die Familie Stieglitz und deren Freunde, die Familie Raab, die in Tutzing ein Haus besaßen, herangezogen. Eugene hatte das legendäre Tutzing-Treffen in einem Gruppenbild festgehalten (Abb. 1) und ein Heinrich Kühn zugeschriebener Schnappschuss ist überliefert. Neben der Technik bei den neuen Farbversuchen – anfänglich machte das Verfahren noch Probleme – interessierten die vier Fotografen der künstlerische Ausdruck und die Magie der Farben. Kühn erinnerte sich Jahre später: „Das waren einst schöne Zeiten – Steichens erste Farbenplatten, Eugenes lustige Versuche von uns Dreien, bei denen immer Einer vor lauter Lachen nicht mit darauf war.“¹⁴ Eine Auswahl der gemeinsamen Autochrome-Produktion stellte Stieglitz gleich nach seiner Rückkehr in seiner New Yorker Galerie der „Photo-Secession“ am 27. und 28. September 1907 aus. Dies war die erste öffentliche Präsentation des neuen Farbverfahrens in den USA. Aufgrund der großen Nachfrage in Europa traf die erste Autochrome-Lieferung dort erst verspätet ein.¹⁵ Edward Steichen stattete Kühn nach dem Tutzing-Treffen einen zweitägigen Besuch (30./31. Juli 1907) ab, um sich im Atelier der neuen Kühn-Villa in Innsbruck porträtieren zu lassen. Anschließend bereiste er die schönsten Städte Europas (London, Venedig etc.), um das neue Farbverfahren weiter auszuprobieren. Auch Frank Eugene Smith setzte seine Farbversuche fort, verlor aber – wie die meisten Piktoralisten – rasch, nämlich bereits 1908, das Interesse an dem neuen Verfahren.

Farbe – der neue Kunstkanon



Abb. 3: Heinrich Kühn, Spielgefährten, (Lotte, Hans und Walther Kühn), 1907, Autochrome, 18 x 24 cm, Reprduktion in: Charles HOLME (Hrsg.), Colour Photography and other recent developments of the art of the camera, Sonderausgabe von „The Studio“, London/Pars/New York 1908, Taf. S. 63.

Für Kühn war jedoch das neue Farbverfahren mehr als ein Zwischenspiel. Das Tutzing-Treffen war für ihn die Initialzündung für eine intensive Farbproduktion, an die er sich gleich nach der Rückkehr nach Innsbruck heranmachte: „Ich stecke ganz in dieser Autochromie drinnen“, schrieb er am 4. Oktober 1907 an Stieglitz, mit dem er in regelmäßigem Briefkontakt stand, und „die Ergebnisse sind tadellos, einzelne wirklich großartig“.¹⁶ Die ersten Aufnahmen datierte Kühn mit „1907“ bzw. „29. APRIL 08“, und sie zeigen seine vier Kinder, Ediltrude, Walther, Hans und Lotte sowie Mary Warner, Erzieherin seiner Kinder und Kühns Lebensgefährtin nach dem Tod seiner Frau 1905. Die Familie war für Kühn ab nun das vorherrschende Bildmotiv für seine fotografischen Farbexperimente. Er setzte seine Familienmitglieder als Modelle für Porträtaufnahmen und in Gruppenbildern in Innenräumen sowie in der freien Natur ein.



Abb. 2: Heinrich Kühn, Gruppenporträt, (Mary Warner, Lotte und Walther Kühn), 1907, Autochrome, 24 x 18 cm

Die für die Jugendstil-Bewegung einflussreiche Zeitschrift „The Studio“¹⁷ veröffentlichte 1908 zum ersten Mal künstlerisch ambitionierte Farbfotografien.¹⁸ Zwei Familienbildnisse von Heinrich Kühn – „Gruppenporträt“ und „Spielgefährten“ – wurden erstmals in Farbproduktionen gemeinsam mit den Arbeiten von Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene Smith, Adolf de Meyer, George Bernard Shaw u.a. vorgestellt (Abb. 3, 4). Schon damals ist deutlich zu erkennen, dass Kühn die malerischen Prinzipien vor allem mit dem Ausdrucksmittel der Farbwahrnehmung und Farbharmonie konstruiert. Kühn verwendet sehr wenige Farben (Rot, Blau, Braun, Weiß und Grün), die als lose farbige Bildpartien den gesamten Bildaufbau bestimmen. Die harmonisch wirkende Farbanordnung im flächigen Erscheinungsbild korreliert mit der einfach gehaltenen Bildkomposition, die die Verbundenheit der Personen betont. Um die malerische Bildwirkung zu erhöhen, setzt Kühn gezielt jene Gestaltungsmittel ein, die bereits wesentlich die Ästhetik seiner Edeldrucke bestimmten: Schärfe-Unschärfe-Spiel kombiniert mit einer einfachen Raumsituation im Bild.

Kühn legt das Prinzip einer naturalistischen Fotografie zugrunde, um „das Stück Natur so vor[zuführen], wie wir es mit seelischer Teilnahme geschaut haben“.¹⁹ „Subjektive Wahrheit und innere Wahrnehmung“ sind für ihn künstlerische Äquivalente, die in der Kunstauffassung der

Malerei des Stimmungsimpressionismus gründeten. Das neue Gestaltungsmittel Farbe steht für Kühn nun für eine „visuelle Metapher häuslichen Glücks“,²⁰ das sich besonders in den Familien- und Kinderbildnissen artikuliert. Die Inhalte wie auch die Gestaltungsprinzipien seiner farbigen Kompositionen folgen einem Harmoniebegriff, der keinen Unterschied zwischen Weltsicht und Bildgestaltung macht. Die Übersetzung der Wirklichkeit in die farbige Bildwelt von Heinrich Kühn ist demnach über fotohistorische und malspezifische Zusammenhänge hinaus in gesamtkulturelle, ideengeschichtliche wie soziologische Kontexte zu stellen und darin zu bewerten.²¹

Von den 216 Autochromen in der ÖNB sind 17 Autochrome mit „KUEHN“ signiert und mit „1912“ datiert, zusätzlich sind zwei Platten mit „1907“ und „29. APRIL 08“ datiert. Mit diesen Datierungen lassen sich weitere undatierte Autochrome vor allem seiner heranwachsenden Kinder zuschreiben. Wir dürfen von zwei Phasen intensivster Autochrome-Produktion bei Kühn ausgehen, die ihn förmlich „*ausser Atem und Autochrome krank*“ machten:²² eine, die vor allem in den Sommermonaten von 1907 bis 1909 stattfand, gefolgt von einer weiteren Periode von 1912 bis 1913, die sich bildsprachlich von der Anfangszeit unterscheidet. Familiäre und berufliche Ereignisse verringerten vermutlich zwischenzeitlich seine Autochrome-Produktion. Nach 1913 sind keine weiteren Autochrome-Platten von Kühn bekannt.²³

Das Autochrome-Verfahren hatte einige entscheidende technische Nachteile, die Kühn 1921 resümierend als Ursachen für das Beenden dieser Technik nannte. Ohne Zweifel attestiert er dem Autochrome ein kunstästhetisches Ideal „*das uns in dem wundervollen Tonschmelz [...] zeigt, welche Ziele wir uns in malerischer Beziehung für das farbige Papierbild zu setzen haben*“²⁴. Zugleich äußert er sich enttäuscht darüber, dass man mit dem Unikatverfahren niemals farbige Positive in adäquater Qualität erhalten könne,²⁵ wie es bei den „*delicate[n], feintönige[n] und duftigen*“²⁶ Autochromen war.

Tatsächlich machten die Leuchtkraft und Farbintensität der Autochrome-Projektionen das Faszinosum des Verfahrens aus, das Kühn mit „*gefährlich bunt*“²⁷ beschrieb. Die Visualisierung der Glasplatten – sowohl in Lichtprojektionen als auch als hinterleuchtete Schauobjekte –

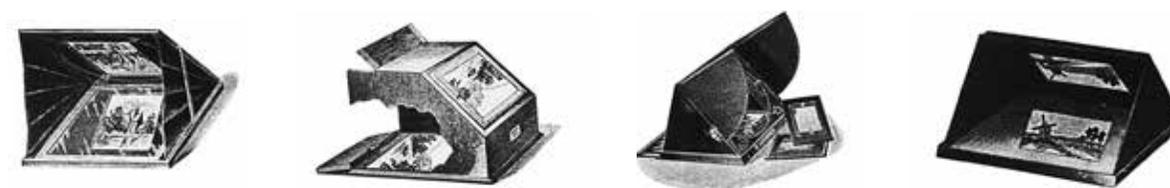


Abb. 4: Betrachtungsapparate diverser Hersteller kurz nach dem Erscheinen der Autochrome (1907): l. o. Diascope von Lechner, Wien; l. u. das sog. „Photochromoskop“ von Lorillon, Paris, aus Mahagoniholz; Mi. „Revolverbetrachter“ von Matthey

entsprach nach Jahren der Experimente nicht mehr den ästhetischen Vorstellungen der Piktoralisten, die großformatigen Papierabzügen im Edeldruckverfahren den Vorzug gaben. Zudem war das Unikatsproblem der Glasplatten – bei Bruch war das Bild irreversibel zerstört – eine permanente Gefahr, von der auch Kühn betroffen war: Er legte seine Ehrenmitgliedschaft beim Wiener Photo-Club zurück, als eine seiner Autochrome-Platten im Zuge einer Präsentation in der Galerie Miethke 1908 zerstört wurde.²⁸ Er hielt die gebrochene Platte für eine seiner besten.

Künstlerische Ausdrucksweisen in Farbe

Um 1907 beschäftigte sich Kühn intensiv mit Tonwertstudien, die er in den diversen Edeldruckverfahren erprobte, als zeitgleich seine Autochrome-Experimente begannen. Kühn war vom Autochrome fasziniert, weil es „*auf unerhört einfache Weise sehr schöne farbige Glasbilder schaff[t], denen ein hoher künstlerischer Reiz*“ innewohnt²⁹. Kühn musste nun mit den Autochromen neue Gestaltungs- und Ausdrucksmittel erarbeiten, um seine malerisch-künstlerischen Prinzipien fortzuführen. Autochrome hatten die spezifische Materialeigenschaft, dass Fotografen nachträglich kaum bildinterpretierende Korrekturen vornehmen konnten – ganz im Gegensatz zum Edeldruckverfahren. Autochrome sind Durchscheinbilder (Diapositive) auf Glas, die in öffentlichen Vorträgen durch lichtstarke Projektionsapparate auf Leinwände vergrößert wurden³⁰ oder durch individuelle Bildbetrachtung in Durchlicht-Betrachtungsapparaten (sog. Diaskope)³¹ rezipiert wurden (Abb. 4). Diese transparenten Bilder, zudem Unikate, entstehen in einem einmaligen Belichtungsprozess. Der Bildausschnitt ist demnach vor der Aufnahme vom Fotografen festzulegen, nachträgliche Änderungen sind nur im mechanischen Schneiden der Glasplatte möglich, was Kühn nur in Ausnahmefällen tat. Die Belichtungszeiten erlaubten



Abb. 5: Heinrich Kühn,
Bauernhäuser in Rietz,
Oberinntal, um 1909,
Gummidruck, 29,9 x 23,3 cm

ebenfalls wenig gestalterische Freiräume. Die relativ lichtundurchlässige Schicht der eingefärbten Kartoffelstärkekörner, ergänzt mit Rußschwarz, verlangte nach langen Belichtungszeiten, die oftmals mehrere Minuten dauern konnten. Die korrekte Belichtungszeit einzustellen war sogar für den technisch versierten Kühn „ein Hazardspiel“,³² sodass Unter- bzw. Überbelichtungen das Autochrome-Verfahren noch mehr verteuerten.³³

Hingegen waren Korrekturen bzw. Änderungen bei Edeldruckverfahren entscheidende bildkünstlerische Gestaltungsmöglichkeiten. Durch die Interpretation der Feinheiten von Tonwerten (den Hell-Dunkel-Abstufungen), die Wahl der Pigmente und der Papiersorten konnten malerische Effekte erzielt werden, die den Edeldrucken mehr den Charakter einer Grafik (z. B. Kohlezeichnungen) gaben als einer von einem Negativ entwickelten Fotografie (Abb. 5).

Hell-Dunkel-Abstufungen beim Autochrome-Verfahren sind im Gegensatz zu den Edeldruckverfahren kein entscheidendes Gestaltungskriterium für Bildaufbau und Motivwahl. Das Nebeneinander von gleichen Helligkeitstönen ist nun möglich, weil die Trennung bzw. Unterscheidung durch Farbe definiert wird (Abb. 6). Zwei die malerischen Effekte fördernden Materialeigenschaften hatte das Autochrome, die den Prinzipien des „Unfotografischen“ der Piktoralisten sehr entgegenkam: Das Diapositiv hat durch weiche Farbübergänge, der optisch bedingten Überstrahlung, sowie durch den Farbraster von mikroskopisch kleinen Farbpunkten eine koloristische Gesamtstimmung, die an den atmosphärischen Illusionismus der Impressionisten erinnert.³⁴

Kühn machte die entscheidende Feststellung, dass „die Wiedergabe der Naturfarben durch Autochromie eine mehr malerische hervorragende als richtige und exakte [ist]“³⁵. Tatsächlich gibt der Farbraster von Blau-Violett, Rot-Orange und Grün nicht ein farbechtes Lichtspektrum, sondern generiert farbliche Abweichungen zum Vorbild. Die „mangelnde“ Farbechtheit wurde noch dadurch verstärkt, dass einzelne Farben höhere Sättigungsgrade aufweisen (Rot, Blau), andere im Vergleich (Gelb, Grün) dazu reduziert wirken. Diesen künstlerischen Gestaltungsfreiraum versteht Kühn im Bildgenre des Stilllebens variantenreich zu nutzen.



Abb. 6: Heinrich Kühn,
Vor dem Haus, 1910-1912,
Autochrome, 18 x 24 cm

Die inszenierte Familienidylle – Malerei im Licht der Fotografie

Der Einzug der Familie Kühn 1905/06 in die im Wiener Jugendstil eingerichtete Villa in Innsbruck (Richard-Wagner-Straße 6) steht sinnbildlich für den persönlichen Rückzug des Künstlers aus einer krisenhaft und entfremdet empfundenen Moderne. Er reduzierte seine Tätigkeiten in den Fotoclubs und seine Ausstellungsbeteiligungen nahmen rapide ab. Mit dem aktuellen Kunstgeschehen blieb er aber weiterhin durch seine Ausstellungsbesuche in München und Wien, die Abonnements der wichtigsten Kunstzeitschriften der Zeit und die intensive über 30 Jahre dauernden Briefkorrespondenz (1899-1931) mit Alfred Stieglitz verbunden.

Mit der Wahl der ländlichen Abgeschiedenheit vollzieht sich in den zeitgleich entstehenden Autochromen eine bildkünstlerische Parallele: Familienbildnisse und Kinderdarstellungen werden zum beherrschenden Topos von räumlicher Geschlossenheit in privater Umgebung. Edeltrude,

Walther, Hans, Lotte und ihre Erzieherin Mary Warner, die nach dem Tod seiner Frau 1905 Kühns Lebensgefährtin wurde, bilden nun in vielen Variationen ein in Szene gesetztes Idealbild von Familie.³⁹ Die Motive entstehen im persönlichen Umfeld, in den Atelierräumen der Villa in Innsbruck und im Garten, auf ausgedehnten Wanderungen in den umliegenden Bergen bei Rietz oder während der alljährlichen Sommerfrische in St. Leonhard bei Brixen. Die meisten Aufnahmen entstanden in der freien Natur während der warmen Jahreszeit, nur wenige Aufnahmen zeigen die Familie in Winterkleidung.

Kühn unternimmt alles, um die Szenerien natürlich wirken zu lassen. Tatsächlich waren sie minutiös vorbereitete Arrangements (*settings*), die oftmals wiederholt werden mussten. Lotte, die jüngste Tochter Kühns, erinnerte sich an das stundenlange Ausharren, um ideale Lichtsituationen bzw. um erwünschte Wolkenformationen abzuwarten. „Wir mussten oft still halten [...] mein Vater arbeitete immer mit dem Stativ und brauchte jeweils viel Zeit, auch für die Stilleben.“⁴⁰

Die Familienszenen, die ohne räumlichen Kontext frei von jeglicher dramatischen Spannung sind, haben die Anmutung eines irdischen Paradieses. Die Posen der Kinder sind schlicht, zeigen wenig Aktivität und suggerieren ein harmonisches Beziehungsgefüge. Die fotogene Wirkung tritt oftmals zugunsten des Symbolgehaltes des Bildes zurück. Die in einer Art träumerischer Passivität verharrenden Kinder, die quasi jenseits der Zeit existieren, sind gezielte Prinzipien, die an die Tradition der Malerei des Symbolismus anknüpfen. Die Familienszenen scheinen zwischen zwei verschiedenen, aber gleichwertigen Wahrnehmungsebenen zu oszillieren: einer malerischen und einer dokumentarischen Ebene. Deutlich wird diese deskriptive Haltung durch die Kleidung, die im Autochrome als „realer“ Ausdrucksträger von Stofflichkeit (Materialität) und Farbe fungiert. Die Kinder erhalten (farblich) aufeinander abgestimmte Kleider und Trachten, vor allem einfarbige Kostüme, die sogenannten Reformkleider, wie sie deren verstorbene Mutter Emma trug. Sie setzen lebhafte Farbakzente, durchbrechen aber nie den harmonischen Farbkanon.



Abb. 7: Heinrich Kühn, Walther und Lotte Kühn in der Wiese, 1907/08, Autochrome, 18 x 24 cm

Die Familien-Arrangements stellten ein ideales Terrain dar, die technischen Verfahren als Gestaltungsmittel durchzudeklinieren. Für das Prinzip der Unschärfe, ein Leitmotiv bei Kühn,⁴¹ war die Wahl der Optik in Verbindung mit einem kompositorischen Gleichgewicht von ausgewogenen Hell-Dunkel-Kontrasten in Bezug zur Farbe neu abzuklären. Den spannungsvollen Akzent verschafft das Wechselspiel der sogenannten „korrigierten“ Linse, der Monokel-Linse, die die Bildmitte durch Schärfe und den Bildrand durch kontinuierlich zunehmende Unschärfe akzentuiert. Die Piktoralisten beriefen sich auf ihrer Suche nach einer wahrnehmungsgerechten Fotografie auf den Briten Peter Henri Emerson (1856–1936), der in seinem Buch „Naturalistic Photography for Students“ 1889 die optische Unschärfe (*out of lens*) für Fotografen empfahl. Durch die Parallelschaltung von Auge und Kamera erreichen die Fotografen eine Annäherung an die Sehgewohnheiten des Menschen: die Schärfe der Bildmitte, die „Betonung des Bildwichtigsten“,⁴² wie es Kühn bezeichnete, und die ansteigende Unschärfe zur Peripherie hin (Abb. 7). Diese Empfehlung, den physiologischen Augeneindruck nachzuahmen, war gestützt auf die physiologisch-psychologischen Untersuchungen des Arztes und Physikers Hermann von Helmholtz „Der optische Apparat des Auges“ (1871).⁴³

Die Familienbilder von Heinrich Kühn bilden kein Äquivalent von Wirklichkeiten eines Familienideals ab, sondern sind raffinierte Bildinszenierungen, deren Ästhetik dem Wechselspiel von realistischen und imaginären Wahrnehmungsebenen folgt. Kühn entführt uns mittels einer immateriellen Farbprojektion in seine bildgewordene Sichtweise einer transzendierenden Traumwelt. Durch die suggestiv-expressive Lichtwirkung des Autochromes fühlt sich der Betrachter von jeder Materialität fotografischen Verfahrens befreit. Diese Wirkungsweise unterscheidet das Autochrome-Verfahren fundamental von den Edeldruckverfahren.

Kinderbildnisse – Das befreite Kind im Bild

28



Abb. 8: Gertrude Käsebier, *Blessed Art Thou among Women*, 1903, Fotogravüre, 24 x 14 cm, Reproduktion in: *Camera Work*, H. 1, 1903



Abb. 9: Heinrich Kühn, *Lotte Kühn*, um 1906, Gummidruck, 26 x 37 cm

Fotografie. Heinrich Kühn begann nach der Geburt seines dritten Kindes Hans um 1900 mit dem systematischen Porträtieren seiner Kinder. Vermutlich gaben die ungezwungenen und unkonventionellen Kinderfotografien der amerikanischen Kunstfotografin Gertrude Käsebier (1852–1934) und die bildenden Künstler aus dem Umkreis der Münchner Secession den entscheidenden Anstoß, seine vier Kinder als Ausdrucksträger menschlicher Innenwelten in Fotografien festzuhalten⁴⁷ (Abb. 8, 9).

Kühn verwendet nun das Autochrome als entscheidendes Medium für seine zahlreichen Kinderaufnahmen, um in Figurenbildern (mit Geschwistern) oder in Einzelaufnahmen ihre charakterlichen Unterschiede herauszuarbeiten. Einzelne Kindermotive sind anfänglich zu

Das Jahrzehnt vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges war eine Zeit des Umbruchs, die mit den Problemen der technischen Zivilisation (Industrialisierung, Urbanisierung etc.) zu kämpfen hatte.⁴⁴ Der Aufbruch in eine ungewisse Zukunft wurde als Entfremdung empfunden und zahlreiche Lebensreformbewegungen, die eine Rückkehr zu „naturgemäßen Lebensweisen“ proklamierten, erlebten eine Blütezeit. Das menschliche Individuum stand fortan im Mittelpunkt kulturgeschichtlicher Untersuchungen, aber auch die Individualität von Kindern wurde wissenschaftlich entdeckt. Erziehungswissenschaftliche Sachbücher, die für ein neues Selbstverständnis von Kindheit eintraten,⁴⁵ sowie Publikationen zur Anthropologie des Kindes erlangten seit 1900 in den Industriestaaten eine breite gesellschaftspolitische Popularität.⁴⁶ Das moderne Menschenbild des Kindes gehörte fortan zum Vokabular der Malerei wie der



Abb. 10: Heinrich Kühn, *Lotte mit Spielreifen*, 1907/08, Autochrome, Reproduktion eines verschollenen Autochrome



Abb. 11: Heinrich Kühn, *Blick in den Garten der Kühn-Villa*, (Mary Warner, Lotte und Edeltrude Kühn), Ausschnitt, 1908, Autochrome, 18 x 24 cm

den parallel entstehenden Edeldruckverfahren beinahe ident, und Kühn scheute sich nicht, sich des Repertoires der traditionell rollenfixierten Kinderfotografie des 19. Jahrhunderts zu bedienen, um z. B. dekorative Spielreifen (für Mädchen) als bildgestalterische Elemente einzusetzen⁴⁸ (Abb. 10, 11). Seine Kinderbilder zeichnet besonders aus, dass die Persönlichkeit der Kinder und deren typische Merkmale und Befindlichkeiten bildsprachlich adäquat zum Ausdruck kommen. Nun sind die Kinder wieder mehr menschliche Figuren und weniger anonymisiert.

Walther (30.08.1895 – 22.12.1970), der älteste Sohn und spätere Künstler, galt als introvertiert, Edeltrude (01.03.1897 – 18.11.1980) als fürsorglich, Hans (24.02.1900 – 19.03.1970) als kommunikativ-aufgeschlossen und Charlotte „Lotte“ (28.07.1904 – 09.02.1993) als die Lebendigste von allen. Farbe wird als unterstützende Kraft der Charakterisierung der Kinder eingesetzt. Walther wird in gedämpften Braun-Blau-Tönen, Hans in hellblauen Kleidern, Lotte im Unterschied in lebendigem Rot dargestellt. Je nach Wahl des meist flächig und einfarbig gehaltenen Bildhintergrundes wählte Kühn die freie Natur oder eines seiner beiden Ateliers in der Innsbrucker Villa aus. Der Eindruck des Zeitlosen und der Stille, gleichsam eine elegische Klarheit der Bilder, sind von Kühn bewusst eingesetzte Stilmittel der malerischen Bildtradition.

Im Autochrome setzt Kühn nun neue Maßstäbe einer befreiten Subjektivität, wie es das formalästhetische Bildprogramm der Edeldrucke für das Menschenbild nicht zuließ. Augenscheinlich wird dies bei den Einzelbildnissen von Mary Warner, die nun ausschließlich als selbstbewusste Frau auftritt: Ihre Rolle als erotisches Modell, für das Kühn sie in den fotografischen Experimenten seiner Tonwertstudien um 1905 noch eingesetzt hatte, hat sie ganz abgelegt. Sie schreitet im erhabenen Habitus in strahlend dunkelblauem Kostüm dem Betrachter entgegen oder ist im Umfeld der freien Natur individuell dargestellt. In



Abb. 13: Rudolf von Alt, *Gemüsegarten mit Kraut und Kohl*, 1879, Aquarell, 27,7 x 38,7 cm



Abb. 13a: Heinrich Kühn, *Mary Warner im Kohlfeld*, 1907/08, Autochrome, 24 x 18 cm



Abb. 12: Claude Monet, *Frau mit Sonnenschirm*, 1886, Öl auf Leinwand, 131 x 88 cm



Abb. 12a: Heinrich Kühn, *Mary Warner am Berghang*, 1908, Autochrome, 24 x 14 cm

diesen Farbfotografien unterstreicht Kühn wieder stärker die Verwandtschaft zur Malerei, indem er auf Bildmotive des Impressionismus (Claude Monet) (Abb. 12, 12a) und des Stimmungsimpressionismus (Rudolf von Alt) zurückgreift (Abb. 13, 13a).

Kühn hat dem Porträtcharakter in der fotografischen Interpretation des Autochromes nicht allzu großes Interesse beigemessen. Gestalterische Innovationen gab es im Bildtypus des farbigen Porträts nicht, zudem ist die Anzahl von Porträtbildnissen gering, verursacht durch geringe Auftragslage zu Porträtbildnissen in Farbe.⁴⁹ Die farbigen Porträtbilder wirken generell genrehaft, alles war bedacht, mit ausgewählten Kleidern und Trachten Rückschlüsse auf die jeweilige Form von Lebensgestaltung zu geben. Die jeweilige Landestracht avancierte zum symbolhaften Ausdrucksträger für kulturelle Zugehörigkeit und Heimatverbundenheit. Kühn hat sich dem Wertekanon eines selbstbewussten Bürgertums eng verbunden gefühlt.

Stilleben

Die Stilleben in Farbe entstanden mit gleich hohem Zeitaufwand wie die Familien- und Kinderbildnisse sowohl in Innenräumen wie in der freien Natur. Da Kühn sich diesem Bildsujet in einem „jahrelangen Studium“ widmete, lässt diese prozesshafte Bildgenese eine Datierung für den Zeitrahmen zwischen 1907 bis 1913 als wahrscheinlich erscheinen. Zeitgleich mit den Autochrome-Stilleben entstanden idente Kompositionsschemas in Edeldruckverfahren.

Zur Frage, wie Kühn das Genre des Stillebens bildkünstlerisch im Autochrome-Verfahren umsetzte, bietet sich als Lösung ein Vergleich mit dem Prinzip der Unterscheidung zwischen „Komposition“ und „Studie“ an, wie es ein wesentliches Element der malerischen Tradition darstellt.⁵⁰ In der Theorie der Schönen Künste war Komposition gleichbedeutend mit Tafelbild, also ein vollendetes Werk, die Studie hingegen galt in untergeordneter Kategorie, als ein unvollendetes Werk. So wie Charles Baudelaire die Studie unablässig in eine Abhängigkeit von Natur stellte, die noch „nicht durch die Einbildungskraft [des Künstlers] gereinigt und erläutert“ ist,⁵¹ so hat sie doch wegen der Verbindung zur etablierten Kategorie der Kunst einen hohen (wenn auch nicht gleichwertigen) Status. Aus den Briefen und Schriften von Heinrich Kühn wissen wir, dass er seine Stilleben-Motive als Versuchsanordnungen konzipierte, in denen er die Wechselwirkungen von Kamerastellung, Beleuchtungssituation, Optik, Kompositionsschema, Farbe, Objekteigenschaft (Glas, Metall etc.) in Bezug zu den Materialeigenschaften des Autochromes untersuchte. Da das Farbverfahren wenig künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten zuließ, musste Kühn in Untersuchungen die Freiheiten in der künstlerischen Umsetzung ausloten. Tatsächlich rückte Kühn in den Stilleben-Autochromen in seiner Kunstpraxis wieder ein Stück näher an die traditionellen bildenden Künste.

Das spezielle Interesse galt in den Experimenten der Überprüfung der spezifischen Eigenheiten der Farbwerte dahingehend, dass Kühn erkannte, dass das Farbspektrum nicht farbecht ist und die Sättigungsgrade bei gleicher Helligkeit divergieren: „Ein gesättigtes, leuchtend reines Gelb ist mit der Autochromeplatte nur schwer ungefähr richtig wiederzugeben [...] es erreicht nicht die Leuchtkraft des Naturvorwurfs und erscheint etwas schmutzig grau. Nur auf äußerst kurz belichteten Platten ist eine gelbe Körperfarbe halbwegs richtig herauszubringen.“



Abb. 14: Heinrich Kühn, Stillleben mit Schlüsselblumen, 1907/08, Autochrome, 24 x 18 cm



Abb. 15: Heinrich Kühn, Stillleben mit Veilchen, 1907/08, Autochrome, 18 x 24 cm



Abb. 16: Heinrich Kühn, Stillleben mit Veilchen und Schlüsselblumen, um 1907, Autochrome, 18 x 24 cm

*Gleichzeitig vorhandene tiefblaue Töne sind dann aber rettungslos unterbelichtet, während andererseits bei einer Exposition, die das tiefe Blau richtig gibt, vom Gelb nichts anderes mehr als ein schmutziger weißlicher Ton übrigbleibt.*⁵²

Durch diverse Objekt-Arrangements überprüfte Kühn die Möglichkeiten von wechselseitigen Farbbeeinflussungen und das Farbverhalten bei Helligkeitsunterschieden.⁵³ In Blumenstillleben testete Kühn das extreme Farbverhalten von Gelb und Blau-Violett anhand von Bildvariationen der Blumenarten Veilchen und Schlüsselblume (Abb. 14, 15, 16). Weitere Experimentiermöglichkeiten boten sich in Vergleichsstudien von farblich identen, aber unterschiedlichen Oberflächeneigenschaften von Objekten an, z. B. im Vergleich von Äpfeln und Pfirsichen.

In den selbst bezeichneten „Komponierversuchen“ nahm Kühn immer Bedacht auf eine harmonische Farbwirkung und die raumkonstituierende Wirkung von Gegenständen im Bild. Die Farbexperimente von Heinrich Kühn waren zugleich Studien und Kompositionen, in denen er nicht selten die Malerei, vor allem die Bildsujets der Klassischen Moderne (Paul Cézanne), zum Vorbild nahm.

Farbe – Die moderne Bildsprache Kühns

In den letzten Jahren von 1912 bis 1913 hat Kühn ein neues Bildkonzept entwickelt, das sich markant von den früheren Farbaufnahmen unterscheidet und sich nun vollkommen von der monochromen Kunstpraxis der Edeldrucke löste. Es sind dies Aufnahmen mit seiner Familie auf Wanderungen im Tiroler Oberinntal (Rietz) oder auf Almwanderungen während der Sommerfrische in der Umgebung von St. Leonhard bei Brixen. Als häufigste Bildmotive dienen die großen Südtiroler Almlandschaften (Seiser Alm u. a.), die Kühn mit seiner Familie in eintägigen Bergwanderungen fotografisch durch-

wanderte und die sich zum Teil topografisch lokalisieren lassen (Zwischenkofel, Villnösstal). Diese Werkgruppe hatte für Kühn eine besondere Bedeutung. Nie zuvor hatte er so viele Glasplatten mit „KUEHN 1912“ signiert und datiert: Von den ca. 40 Wanderer-Motiven in der Autochrome-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sind zehn Platten (13 x 18 cm) signiert und datiert.

In den neuen Bildsujets hat sich nun das Verhältnis zwischen Figuren und Landschaft umgekehrt. Kühn hat die Position eines fernen Zuschauers eingenommen, der seinen Blickwinkel jederzeit wechseln kann. Die physische Präsenz der Figuren, die in Nahaufnahme die frühen Gruppenbildnisse dominierten, ist nun gewichen zugunsten weit entfernter und verschwindend kleiner Gestalten, die in Fernsicht aufgenommen werden. Dieser Blick auf Weite und Unendlichkeit der Natur verrät auch den Wunsch Kühns nach seiner eigenen Freiheit, die als Alternative zum Stadtleben deutlich wird. Begeistert schildert er im Brief vom 12.6.1909 an Stieglitz seine Impressionen am Patscherkofel (Lanser Kopf) südlich von Innsbruck: „Die Abende sind jetzt im Gebirg so ganz grossartig, wirklich wehevoll. Was ist all die [unleserlich] Welt gegen diese majestätische Grösse der Natur-Monumentalität!“ In diesen neuen Autochrome-Sujets reflektiert Kühn keine romantischen Bildmuster, sondern schafft eine an die Natur angelehnte Projektionsfläche, die vom konzeptionell-bildanalytischen Prinzip getragen ist.

Kühn entscheidet sich nun für ein neues, reduziertes Kompositionsschema, das den Einheitsanspruch der früheren Bildkompositionen aufbricht zugunsten einer klaren Sprache von Linie und Farbe in Kombination mit einer dynamischen Momenthaftigkeit. Dazu werden die medien-spezifischen Möglichkeiten des Autochromes neu interpretiert: Der Bildhintergrund erhält nun scharf gezeichnete Schärfentiefe, was durch hohe Blendenzahl und lange Belichtungszeiten – bis zu einer Minute – durch das helle Sonnenlicht möglich ist. Das jahrelang praktizierte Leitprinzip der gestalterischen Unschärfe hat nun ausgedient. Zugleich werden die optischen Effekte der Lichteinwirkung von den Stimmungswirkungen „befreit“ und zu einem formalen Gestaltungsmittel einer abstrahierenden Bildsprache übergeführt. Das Licht-Schatten-Wechselspiel dient nun als Kompositionsschema, um großflächig (von der Sonne erleuchtete) helle Bildpartien in Abgrenzung zu den Schattenzonen zu erhalten.

Dieses formale Gestaltungsprinzip von (diagonal)-linearer und flächiger Bildaufteilung erreicht bei Kühn bildgestalterische Autonomie, wie sie ein paar Jahre später zum markanten Stilprinzip des Neuen Sehens werden wird. Kühn war sich der Modernität dieser Bildsprache bewusst, als er Jahre später in einem Brief seine Vorreiterrolle in Bezug auf die bald folgenden neuen Tendenzen des Neuen Sehens eines Paul Strand (1890–1976) hervorhob.⁵⁴

Die Figuren in der Landschaft haben nun eine dynamische Position eingenommen. Die einzelnen Familienmitglieder bewegen sich auf Hängen und Terrainstufen in den Tiroler Bergen und scheinen an der Bewegung Freude zu haben. Die Personen treten durch farblich abgestimmte Kleidungen in den (additiven) Grundfarben Rot, Grün, Blau bzw. in Schwarz und Weiß markant hervor: Durch hohe Lichtwerte von weißen Kleidern und hohe Farbwerte (rote Kleider) wirken die Personen bilddominant im Umfeld des homogenen ruhigen Grün-Farbtons der Wiese. Die motivische Bewegtheit seiner Figuren hat Kühn durch die Evokation von Bewegung erreicht, d. h. die Komposition ist so angelegt, dass der eingefrorene Moment die weitere Handlung bzw. einen möglichen Bewegungsablauf im nächsten Moment suggeriert. Kühn hat bei dieser Bewegungsdarstellung nicht einen zufälligen Bewegungsablauf eingefangen, wie es bei der Ästhetik eines Schnapsschusses (*snapshot*) üblich ist. Ebenso wenig hat er die Bewegungsunschärfe als Mittel der Darstellung von Bewegung verwendet, diese hat er kategorisch als fehlerhafte Bildleistung in der Fotografie abgelehnt. Die Figuren sind zu Sujets rein bildsprachlicher Darstellungsform mutiert, deren Gesichter nicht mehr sichtbar sind. Eine Vertiefung des Betrachters in deren Physiognomien ist nicht mehr möglich. Die Landschaft ist allgemein geworden: Die Horizontlinien, die Himmel und Erde voneinander trennen, sind klar und scharf gezeichnet, erlauben aber keine Angaben über Jahreszeit, Sonnenstand oder Wetter. So allgemein die Landschaft ist, so undefiniert befinden sich die formdynamisch und farblich akzentuierten Wanderer (Figuren) in einer abstrakten Momenthaftigkeit des Ortes und der Handlung.

Die Spannung liegt nun in der Ereignislosigkeit des Inhalts einer vom Naturvorbild losgelösten abstrahierten Bildkomposition.⁵⁵ Die Modernität der „späten“ Werkgruppe der Kühn-Autochrome weist jenen hohen konzeptionell-gestalterischen Innovationscharakter aus, der über das

Gesamtwerk von Kühn hinaus in Bezug zu den kommenden Fotopositionen des Neuen Sehens zu stellen ist. Der antizipatorische Charakter der konzeptionellen Gestaltungsprinzipien von Heinrich Kühn und sein Einfluss auf die zeitgenössische Fotografie können hier nur fragmentarisch in Bezug zu den fotokonzeptionellen Phänomenen des „Cinematografischen“ der Leuchtkastenbilder in XXL-Formaten von Jeff Wall gestellt werden (Abb. 17).

Mit der progressiven Bildsprache der Autochrome von 1912/13 hat Kühn das klassisch bürgerliche Fluchtmotiv seiner Zeit, die Kunst als Gegenpol des Alltags zu sehen, dialektisch aufgebrochen. Er fand in den Autochromen zum Rhythmus des Lebens, in der die Welt des Alltäglichen und des Privaten mit der fotografisch-ästhetischen Projektionsfläche korrelierte. Zwar spielten für Kühn die Themen der modernen Zivilisation im Vorfeld des Ersten Weltkrieges im Sinne einer „inhaltlichen Modernität“ noch keine Rolle, doch waren die bildkünstlerischen Prinzi-

pien der „optischen Wahrheit“ in einer antidogmatischen Kunstpraxis in Farbe bei Heinrich Kühn wegweisend.



Abb. 17: Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Großbild in Leuchtkasten, 229 x 437 cm
© Jeff Wall

- 1 Die Patentschrift Nr. 339223 für den industriellen Farbfotografie-Prozess „Procédé de photographie en couleur“ der Brüder Auguste (1862–1954) und Louis Lumière (1864–1948) stammt vom 17.12.1903. Die Markteinführung der Farbmasterplatten erfolgte 1907 unter der Bezeichnung „Autochrome“.
- 2 Nathalie BOULOUCHE, Autochromes et pictorialisme. Un élément de couleur dans un univers monochrome, in: Francis RIBEMONT (Hrsg.), La photographie pictorialiste en Europe. 1888–1918, Ausstellungskatalog Musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes 2005, S. 271–289; Rolf SACHSEE, Die Bildleistungen der Spezialistenzeit, in: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981, Ausstellungskatalog Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1981, S. 117–132.
- 3 Zusätzlich wurde das Stereoformat 4,5 x 10,7 cm angeboten.
- 4 Der Piktoralismus, vom Englischen *pictorial* (bildmäÙig), bildete sich seit den späten 1880er-Jahren in Europa und den USA heraus und verstand sich als vollwertig künstlerische Stilrichtung, gleichwertig zur Malerei der damaligen Zeit.
- 5 In sehr geringem Ausmaß entstanden Edeldrucke in Farbe, die sogenannten Dreifarben-Gummidrucke. Kühn hatte dieses Mehrfach-Druckverfahren mit Hans Watzek um 1897 entwickelt, das weder technisch noch in den Ausdrucksmöglichkeiten Gemeinsamkeiten mit der Autochrome-Technik aufweist.
- 6 Eine Ausnahme ist die beeindruckende geografisch-ethnografische Dokumentation, die über 72.000 Autochrome umfassende Sammlung „Les Archives de la planète“ in Paris, die 1909 vom französischen Millionär und Philanthropen Albert Kahn (1869–1930) begründet wurde. Siehe: LVR-LandesMuseum Bonn (Hrsg.), 1914. Welt in Farbe. Farbfotografie vor dem Krieg, Ausstellungskatalog Landesmuseum Bonn, Martin Gropius-Bau, Berlin, Ostfildern 2013.
- 7 Konkurrenzprodukte zum Autochrome-Verfahren wie das 1916 patentierte „Uvachrom-Verfahren“ blieben kommerziell erfolglos.
- 8 Von Edward Steichen sind heute 40 Autochrome (ein Großteil seiner Arbeiten wurde im Ersten Weltkrieg zerstört) von Alfred Stieglitz 25, von Frank Eugene Smith 7, von Adolf de Meyer 6 und von George Seeler 25 Autochrome erhalten. Siehe: John WOOD, The Art of the Autochrome. The Birth of Color Photography, Iowa City 1993, S. 3.
- 9 Der Bestand umfasst folgende Plattengrößen: 96 im Format 18 x 24 cm, 52 im Format 13 x 18 cm, 68 im Format 9 x 12 cm. Die Autochrome-Sammlung wurde von der Österreichischen Nationalbibliothek 1998 aus dem Nachlass Heinrich Kühns von der Familie Dr. Schönitzer, Birgitz erworben.
- 10 Eine monografische Werkanalyse der Autochrome von Kühn erfolgte erstmals in: Uwe SCHÖGL, Heinrich Kühn und die Farbfotografie, in: Uwe SCHÖGL (Hrsg.), Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Ausstellungskatalog Österreichische Nationalbibliothek, Innsbruck 2002, S. 114–135. Siehe auch: Uwe SCHÖGL, Heinrich KÜHN and the Autochromes, in: European Society for the History of Photography (ESHPh) (Hrsg.), Photography and Research in Austria – Vienna, the Door to the European East, Passau 2002, S. 79–92; Christa HOFMANN/Uwe SCHÖGL, Heinrich Kühn and Photography with Autochromes, in: Topics in Photographic Preservation (American Institute for Conservation), Bd. 9, Washington D.C. 2001, S. 73–84.
- 11 Ulrich POHLMANN, „Schönheit ist Seele“. Leben und Werk des Photographen Frank Eugene Smith, in: Ulrich POHLMANN (Hrsg.), Frank Eugene. The Dram of Beauty, Ausstellungskatalog Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München 1995, S. 162–163.

12 Der genaue Zeitpunkt des Treffens lässt sich heute nicht mehr genau rekonstruieren. Edward Steichen und Heinrich Kühn reisten Ende Juli ab, Alfred Stieglitz hielt sich nachweislich vom 18. Juli bis 9. August 1907 in Tutzing auf. Eine Datierung des Treffens auf den 9. Juli 1907 ist auszuschließen, siehe: Ulrich KNAPP, Heinrich Kühn. Photographien, Salzburg/Wien 1988, S. 173.

13 Zwei Autochrome von Frank Eugene Smith von Alfred, Emmy und Kitty Stieglitz befinden sich im Art Institute in Chicago und im Metropolitan Museum of Art in New York.

14 Brief von Kühn an Stieglitz vom 18.6.1913, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale Collection of American Literature, Yale University, New Haven/USA.

15 Die Tagesproduktion der Autochrome-Platten lag um 1907/08 bei 6.000 Stück. Aufgrund der gewaltigen Nachfrage kam es zu starken Qualitätsschwankungen in den Chargen, wie Kühn selber kritisch bemerkte; vgl. Heinrich KÜHN, Zur Technik des Autochromeverfahrens, in: Photographische Rundschau, Jg. 21, Wien 1907, S. 261.

16 Brief von Kühn an Stieglitz vom 4.10.1907, vgl. Anm. 14.

17 Heinrich Kühn wie auch die Wiener Secessionisten um Gustav Klimt waren Abonnenten von „The Studio“. „The Studio“ erschien in Europa monatlich von April 1893 bis Mai 1964, die amerikanische Ausgabe „The International Studio“ von Mai 1897–1931. Sonderausgaben erschienen von 1894 bis 1949 dreimal jährlich.

18 Charles HOLME (Hrsg.), Colour Photography and other recent developments of the art of the camera, Sonderausgabe von „The Studio“, London/Paris/New York 1908, Taf. S. 57 und S. 63.

19 Heinrich KÜHN, Grundsätzliches über Weichzeichner, in: Photographische Korrespondenz, Bd. 64, Nr. 9, 1928, S. 283–284.

20 Sally STEIN, Heinrich Kühns Autochrome: photographische Experimente mit mechanischer Palette, in: Heinrich Kühn 1866–1944. 110 Bilder aus der Fotografischen Sammlung, Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Essen 1978, S. 283.

21 Der Hinweis von Timm Starl, das Werk von Heinrich Kühn im gesamt-kulturellen Kontext zu sehen, trifft besonders bei den Autochromen zu. Vgl. Timm STARL, „– sowie den Tiroler Bergen viel tausend Grüße ...“, in: Timm STARL (Hrsg.), Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 8, H. 28, Marburg 1988, S. 107–108.

22 Brief von Kühn an Stieglitz vom 7.9.1907, vgl. Anm. 14.

23 Eine Autochrome-Produktion Kühns nach dem Ende 1913 lässt sich weder durch datierte Platten noch durch motivische Vergleiche belegen. Laut Atelierbuch stellt Kühn zwar bis 1919 Autochrome her, vermutlich bezieht sich dies auf die schriftlichen Aufzeichnungen des additiven Dreifarben-Auszugsverfahrens, die Kühn nie publiziert hat. Vgl. Astrid MAHLER, Heinrich Kühn – Leben und Werk, in: Monika FABER/Astrid MAHLER (Hrsg.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, Ausstellungskatalog Albertina, Ostfildern 2010, S. 254.

24 Heinrich KÜHN, Technik der Lichtbildnerie, Halle an der Saale 1921, S. 228.

25 Kühn gab sogar dem Dreifarbenverfahren mit Teilplatten zum Erreichen von farbigen Papierbildern mehr Chancen als dem Autochrome. Vgl. KÜHN (wie Anm. 24), S. 228.

26 KÜHN (wie Anm. 15), S. 266.

27 KÜHN (wie Anm. 15), S. 267.

28 Als Unikate waren die Autochrome sehr wertvoll und wurden für mehrmalige Projektionen auch dupliziert. Von Kühn sind diesbezügliche Duplikate nicht bekannt.

29 KÜHN (wie Anm. 24), S. 220.

30 Öffentliche Vorträge mit Farblicht-Bildprojektionen waren in den Fotoclubs der diversen Amateurfotografen-Vereinen äußerst beliebt. Vgl. Nathalie BOULOUCHE/Arno GISINGER, „Der große Erfolg der Autochrome-Platten liegt in ihrer Projektion“. Das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früher Farbfotografie, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 19, H. 74, Marburg 1979, S.45–58.

31 In Wien erzeugte die Firma Lechner Autochrome-Betrachtungsgeräte, siehe: Josef Maria EDER (Hrsg.), Jahrbuch für Photographie und Reproduktionsverfahren, Halle an der Saale 1910, S. 180–197.

32 KÜHN (wie Anm. 15), S. 261. Als Hilfsmittel empfahl Kühn ein Vorgehen mit einem Lichtmessgerät, dem Fotometer.

33 Unterbelichtung führte zu einem blauen Farbstich, Überbelichtung hingegen zu ausgewaschenen Farben.

34 Zum Verhältnis der Bildprinzipien im Autochrome zum Impressionismus siehe: Nathalie BOULOUCHE, Peindre à la Machine. La photographie autochrome dans le sillage de l'impressionnisme, in: Céline ERNAELSTEEN/Alice GANDIN (Hrsg.), En couleurs et en lumière. Dans le sillage de l'impressionnisme, la photographie autochrome 1903–1931, Ausstellungskatalog Musée de Normandie, Caen 2013, S. 20–29; Ulrich LUCKHARDT (Hrsg.), Von Liebermann bis Nolde. Impressionismus in Deutschland auf Papier, Ausstellungskatalog Altes Rathaus, Ingelheim, Ernst Barlach Haus Hamburg, Ostfildern 2014.

35 KÜHN (wie Anm. 24), S. 220.

36 KÜHN (wie Anm. 24), S. 223.

37 „*Davon sprechen zu wollen, dass nun der Malerei eine Konkurrenz erwachsen sei, ist völlig absurd. Die Malerei ist frei in der Gestaltung, die Farbenphotographie ist in Fesseln geschlagen.*“ Vgl. KÜHN (wie Anm. 15), S. 267.

38 Otto Steinert sah in dieser Diktion Kühns Vorreiterrolle in der modernen Fotografie. Steinert war Hauptvertreter der „Subjektiven Fotografie“ und erwarb als Gründungsdirektor der Fotosammlung in Essen zahlreiche Fotografien von Heinrich Kühn.

39 Wenige Familienbilder zeigen auch seine Mutter im Familienkreis.

40 Inge BONDI, Reminiszenzen an Heinrich Kühn. Interview mit Lotte Schönitzer-Kühn, in: printletter. Internationales Forum für künstlerische Photographie, Nr. 36, S. 16, (November/Dezember) 1981, Bd. 6, Nr. 6, S. 16.

41 Wolfgang ULLRICH, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, S. 70–79.

42 Heinrich KÜHN, Grundsätzliches über Weichzeichner, in: Photographische Korrespondenz, Bd. 64, Nr. 9, Wien 1928, S. 283.

43 Kühn bezieht sich u. a. auf „Über das Sehen des Menschen“ (1894) Hermann von Helmholtz, dessen Ausgabe von 1903 er besessen hat. Hugh Miller hat als Erster 1843 das fotografische Unschärfe-Prinzip eingeführt, dessen Einfluss von den nachfolgenden Forschern aber verschwiegen wurde. Siehe: Wolfgang KEMP, Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky, München 2011, S. 22–24.

44 Eine beeindruckende kulturhistorische Darstellung der Zeit, siehe: Philipp BLOM, Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914, München 2009.

45 Das 1900 erstmals erschienene zweibändige Werk „Das Jahrhundert des Kindes“ der schwedischen Reformpädagogin und Frauenrechtlerin Ellen Key (1849–1926) wurde in Europa ein Bestseller. Der holländische Frauenarzt Carl Heinrich Stratz (1858–1924) verfasste mit „Der Körper des Kindes und seine Pflege. Für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler“ von 1903 eine der einflussreichsten Publikationen zur Anthropologie des Kindes.

46 Durch die Adaption des Kinderschaftsrechts wurde die Rechtsstellung der Kinder wesentlich verbessert.

47 Kühn verweist in seinen Briefen auf den großen Einfluss von Gertrude Käsebier, die 1902 in München und Wien erfolgreich ausstellte. Kühn bewunderte die Münchner Secessionisten Max Liebermann und Fritz von Uhde, die bevorzugt ihre eigenen Kinder als Modelle verwendeten.

48 Kühn wird das Motiv des Kinderreifens (dekorative Kreisform) viele Jahre später als bildgestalterisches Element in eine Gartenszene seiner Innsbrucker Villa 1912 aufnehmen, obwohl Lotte mit acht Jahren bereits diesem Kinderspielzeug entwachsen war; siehe auch: Uwe SCHÖGL, Aspekte zum fotografischen Kinderbild in Österreich 1870–1970, in: Michaela PFUNDER/Margot WERNER (Hrsg.), Kinder, wie die Zeit vergeht ... Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, Ausstellungskatalog Österreichische Nationalbibliothek, Salzburg 2013, S. 10–23.

49 Kühn beklagt sich im Brief an Stieglitz vom 29.11.1907: „*Ich habe [...] keine Aufträge und möchte doch herzlich gern ein paar Farbenportraits machen.*“ (wie Anm. 14).

50 Die Autochrome-Bilder der „Malerpalette“ von Heinrich Kühn spielen diese Bezugnahme auf die Malerei an.

51 Charles BAUDELAIRE, Salon de 1859. Texte de la Revue française établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l'art contemporain par Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers (Textes de littérature moderne et contemporaine 86), Paris 2006.

52 KÜHN (wie Anm. 24), S. 221.

53 Die „Photographischen Aufnahmeverfahren zur Bewältigung großer Helligkeitsgegensätze“ werden Kühn weiterhin in seinen theoretischen Schriften beschäftigen und gelangten 1930 unter der Bezeichnung „Syn-graphie“ zur Patentierung.

54 „*Diesen Paul Strand verstehe ich vollständig, wahrscheinlich sind wir hinsichtlich Sehen und Auffassung ganz verwandte Naturen.*“ Weiter berichtet Kühn im Brief an Stieglitz vom 8.11.1923 (wie Anm. 14) von den Formexperimenten mit seinen Schülern 1915/16, die er durchführte, „um Linienführung und Tonwerte verstehen zu lernen. Aufnahmen, z. B. eines runden oder ovalen Tischchens mit einem Teller oder einer Suppenschüssel darauf aus der Höhe gesehen, mit dem Schlagschatten, den eine nahe elektrische Birne ergab. Der Apparat stand boch auf einem anderen Tisch, manchmal kam die Camera auch ganz nahe an den Fussboden.“

55 Die Befreiung vom Naturvorbild ist bei Kühn nur in seiner Autochrome-Fotografie zu konstatieren. In den Edeldrucken der Zwischenkriegszeit wird die Natur von einer patriotisch und nationalistisch geprägten Ideologie Kühns umgedeutet werden.

Heinrich Kühn
Das bedrohte Paradies

LANDSCHAFT MIT WANDERERN

(Mary Warner, Lotte, Walther,
Edeltrude und Hans Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 218

| 1912, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia

PAESAGGIO CON ESCURSIONISTI

(Mary Warner, Lotte, Walther,
Edeltrude e Hans Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 218



LANDSCHAFT MIT WANDERERN

(Edeltrude, Walther, Lotte und Hans Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 205

| 1912, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia

PAESAGGIO CON ESCURSIONISTI

(Edeltrude, Walther, Lotte e Hans Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 205



EDELTRUDE KÜHN IM DIRNDL

Privatbesitz

EDELTRUDE KÜHN COL "DIRNDL"

Collezione privata

| 1912, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia



**EDELTRUDE UND LOTTE KÜHN
IN DER LANDSCHAFT**

ÖNB/Wien, Pk 3900, 190

**EDELTRUDE E LOTTE KÜHN
CON PAESAGGIO**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 190

| 1912, 9 x 12 cm

Autochrome
Autocromia



WANDERER IN DER WIESE

(Mary Warner, Lotte,
Edeltrude und Hans Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 164

| 1912, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia

ESCURSIONISTI SUL PRATO

(Mary Warner, Lotte,
Edeltrude e Hans Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 164



EDELTRUDE KÜHN IN DER WIESE

Signiert und datiert links unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 126

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

EDELTRUDE KÜHN SUL PRATO

Firmato e datato in basso a sinistra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 126



LANDSCHAFT MIT WANDERERN

(Mary Warner, Lotte, Hans und
Edeltrude Kühn)

Signiert und datiert links unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 118

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

PAESAGGIO CON ESCURSIONISTI

(Mary Warner, Lotte, Hans ed
Edeltrude Kühn)

Firmato e datato in basso a sinistra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 118



LANDSCHAFT MIT PERSONEN

(Mary Warner, Hans, Lotte und
Walther Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 34

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

PAESAGGIO CON PERSONE

(Mary Warner, Hans, Lotte e
Walther Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 34



**MARY WARNER UND LOTTE KÜHN
AUF DER WIESE**

ÖNB/Wien, Pk 3900, 83

**MARY WARNER E LOTTE KÜHN
SUL PRATO**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 83

| ca. 1908, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



LANDSCHAFT MIT WANDERERN

(Walther, Edeltrude, Hans und Lotte Kühn)

Signiert und datiert rechts unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 122

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

PAESAGGIO CON ESCURSIONISTI

(Walther, Edeltrude, Hans e Lotte Kühn)

Firmato e datato in basso a destra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 122



LANDSCHAFT MIT WANDERERN

(Mary Warner, Walther, Hans,
Lotte und Edeltrude Kühn)

Signiert und datiert rechts unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 124

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome

Autocromia

PAESAGGIO CON ESCURSIONISTI

(Mary Warner, Walther, Hans,
Lotte ed Edeltrude Kühn)

Firmato e datato in basso a destra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 124



LANDSCHAFT MIT WANDERERN

(Mary Warner, Edeltrude und Lotte Kühn)

Signiert und datiert rechts unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 115

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

PAESAGGIO CON ESCURSIONISTI

(Mary Warner, Edeltrude e Lotte Kühn)

Firmato e datato in basso a destra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 115



WANDERER AM BERG

(Mary Warner, Edeltrude,
Hans und Walther Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 104

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome

Autocromia

ESCURSIONISTI IN MONTAGNA

(Mary Warner, Edeltrude,
Hans e Walther Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 104



PERSONEN IN DER LANDSCHAFT

(Mary Warner, Willi Warner,
Edeltrude und Lotte Kühn)

Privatbesitz

PERSONE CON PAESAGGIO

(Mary Warner, Willi Warner,
Edeltrude e Lotte Kühn)

Collezione privata

| ca. 1910, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia



MARY WARNER IN DER LANDSCHAFT | 1908, 24 x 18 cm
ÖNB/Wien, Pk 3900, 12

MARY WARNER CON PAESAGGIO
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 12

Autochrome
Autocromia



MARY WARNER AM BERGHANG

ÖNB/Wien, Pk 3900, 67

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome

MARY WARNER SUL DECLIVIO

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 67

Autocromia



**MARY WARNER UND LOTTE KÜHN
IN DER WIESE**

ÖNB/Wien, Pk 3900, 51

**MARY WARNER E LOTTE KÜHN
SUL PRATO**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 51

| 1908, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



**MARY WARNER UND
EDELTRUDE KÜHN IN DER WIESE**

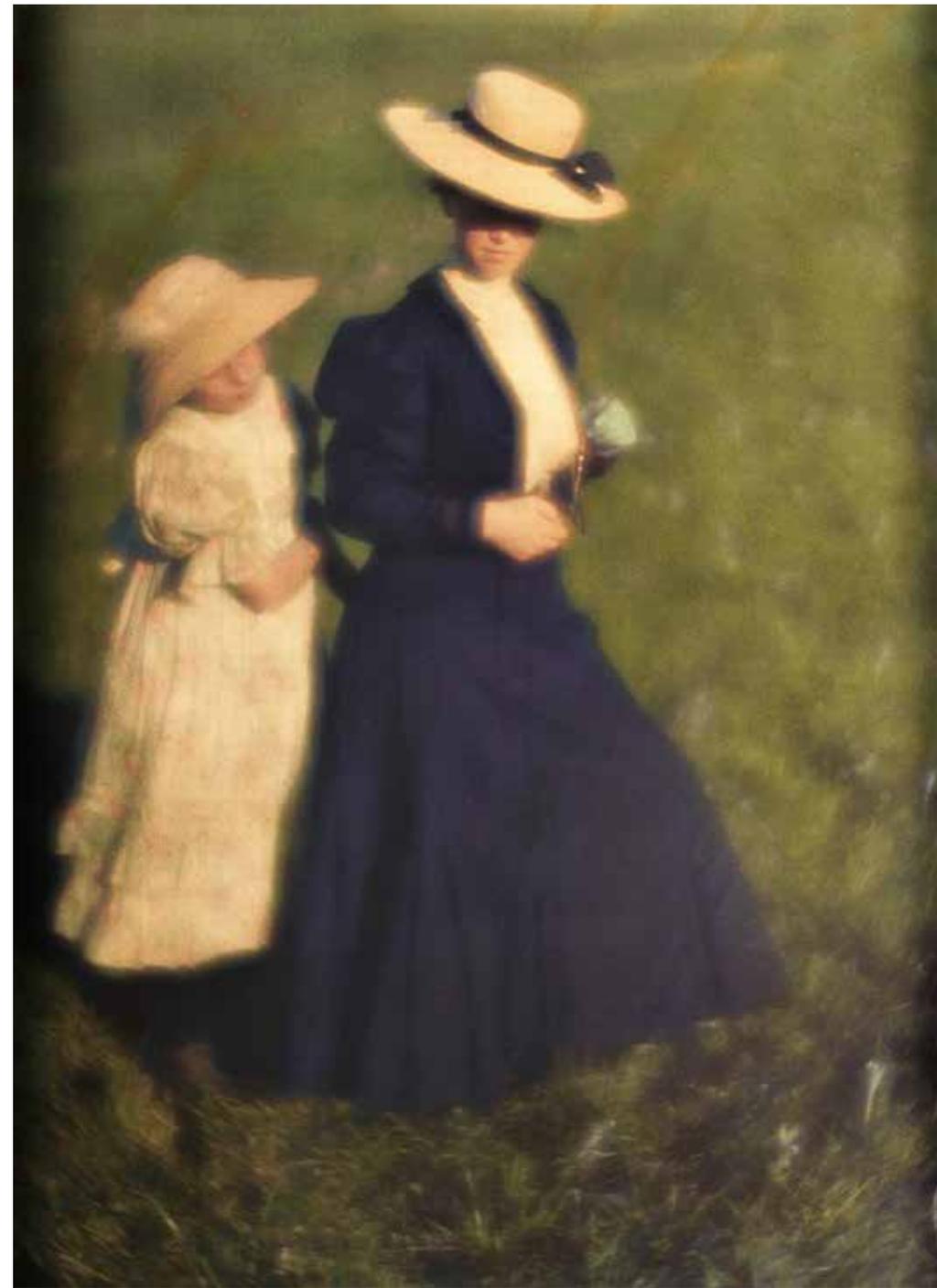
ÖNB/Wien, Pk 3900, 47

**MARY WARNER ED
EDELTRUDE KÜHN SUL PRATO**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 47

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



MARY WARNER AM BERGHANG

ÖNB/Wien, Pk 3900, 44

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome

MARY WARNER SUL DECLIVIO

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 44

Autocromia



MARY WARNER AM BERGHANG

ÖNB/Wien, Pk 3900, 89

| 1908, 24 x 14 cm

Autochrome

MARY WARNER SUL DECLIVIO

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 89

Autocromia



MARY WARNER IM GEGENLICHT

ÖNB/Wien, Pk 3900, 35

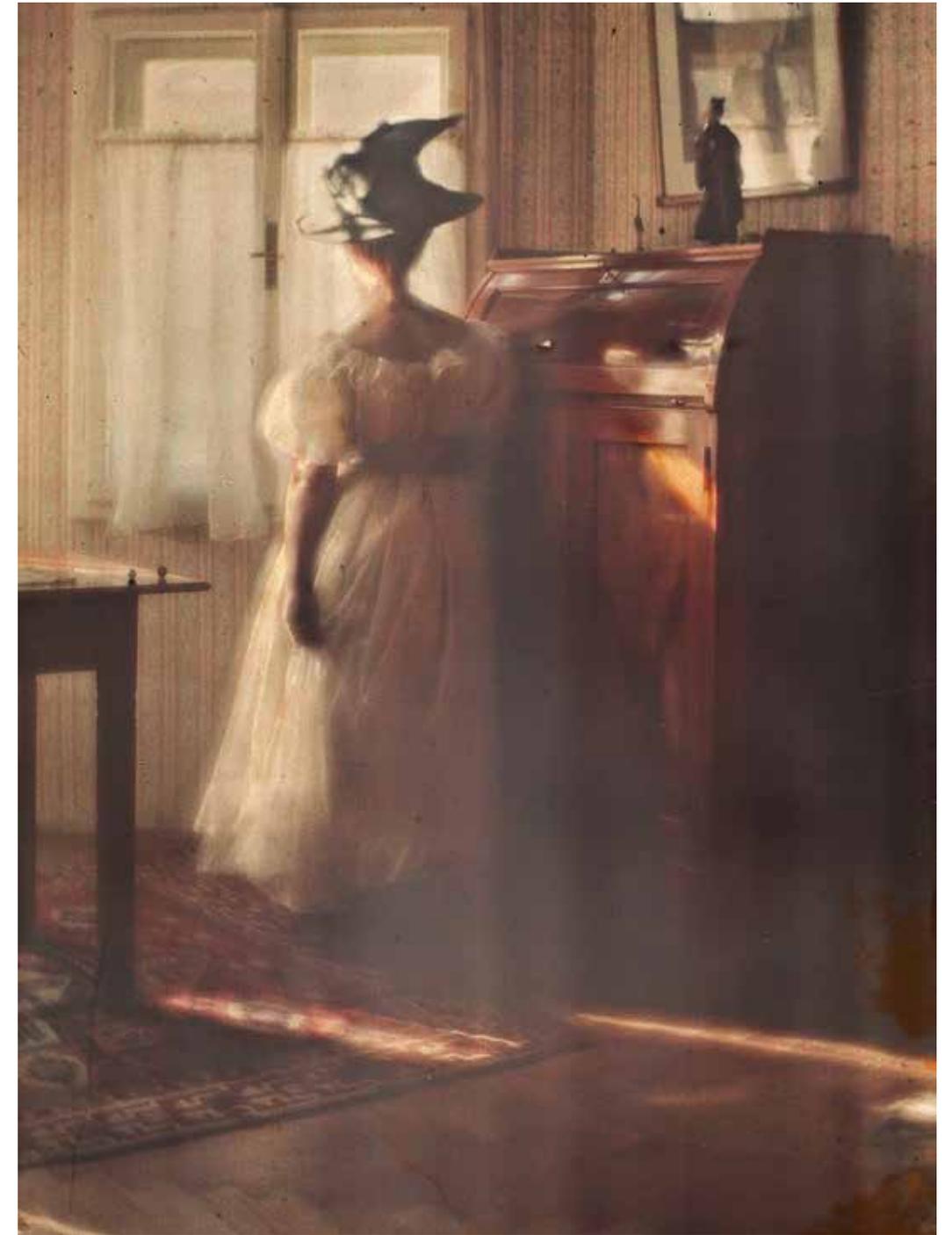
MARY WARNER IN CONTROLUCE

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 35

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



MARY WARNER IM KOHLFELD

ÖNB/Wien, Pk 3900, 23

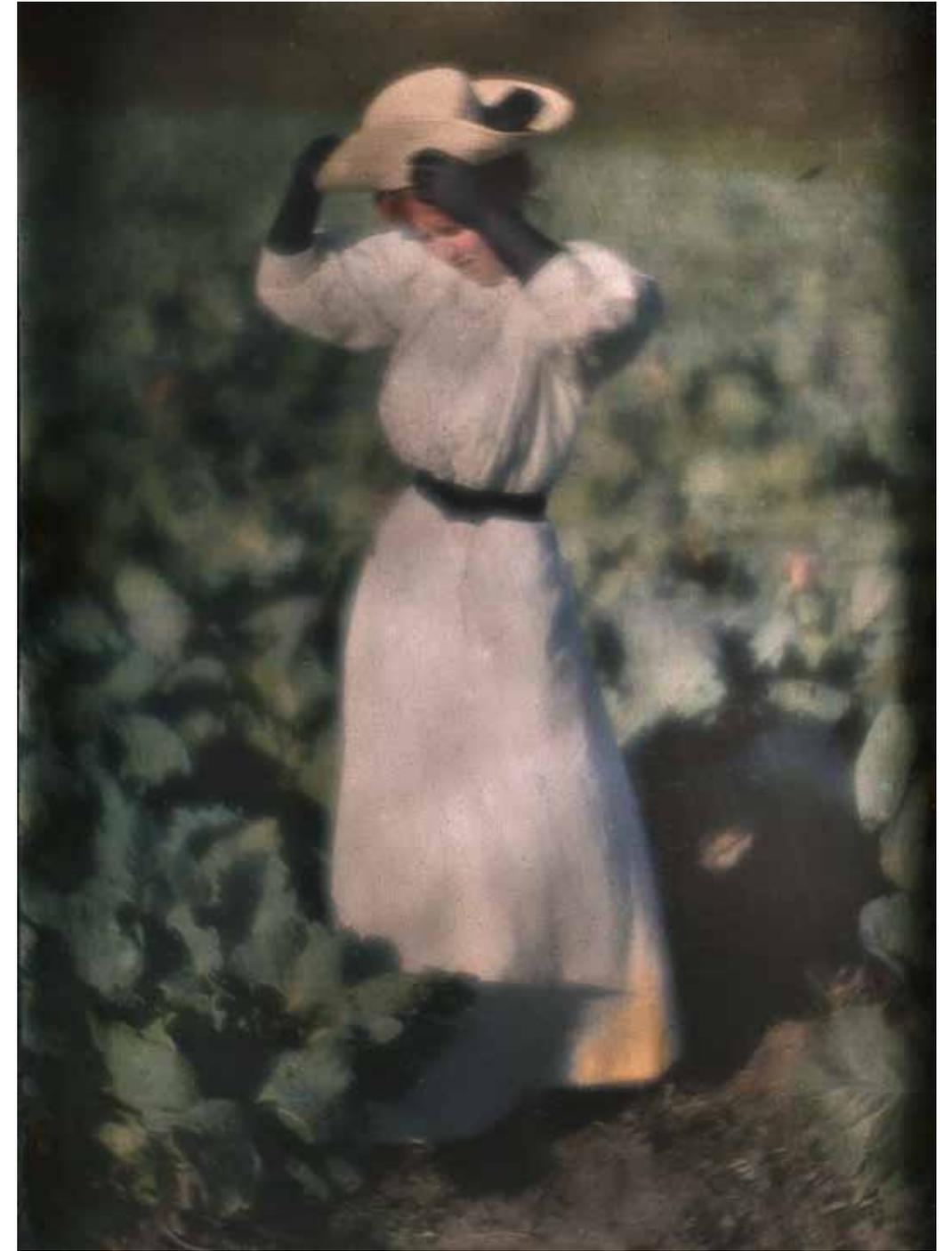
**MARY WARNER IN UN CAMPO
DI CAVOLFIORI**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 23

| 1907/08, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



EDELTRUDE KÜHN

Datiert rechts oben: 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 149

EDELTRUDE KÜHN

datato in alto a destra: 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 149

| 1912, 18 x 13 cm

Autochrome
Autocromia



KÜHNS MUTTER MIT LOTTE

ÖNB/Wien, Pk 3900, 162

LA MADRE DI KÜHN CON LOTTE

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 162

| 1907, 12 x 9 cm

Autochrome

Autocromia



MANN IN TIROLER TRACHT

ÖNB/Wien, Pk 3900, 48

UOMO CON COSTUME TIPICO TIROLESE

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 48

| nach/post 1907, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



DAMENBILDNIS

Frau Ruckensteiner
ÖNB/Wien, Pk 3900, 73

RITRATTO FEMMINILE

Signora Ruckensteiner
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 73

| ca. 1908, 24 x 18 cm

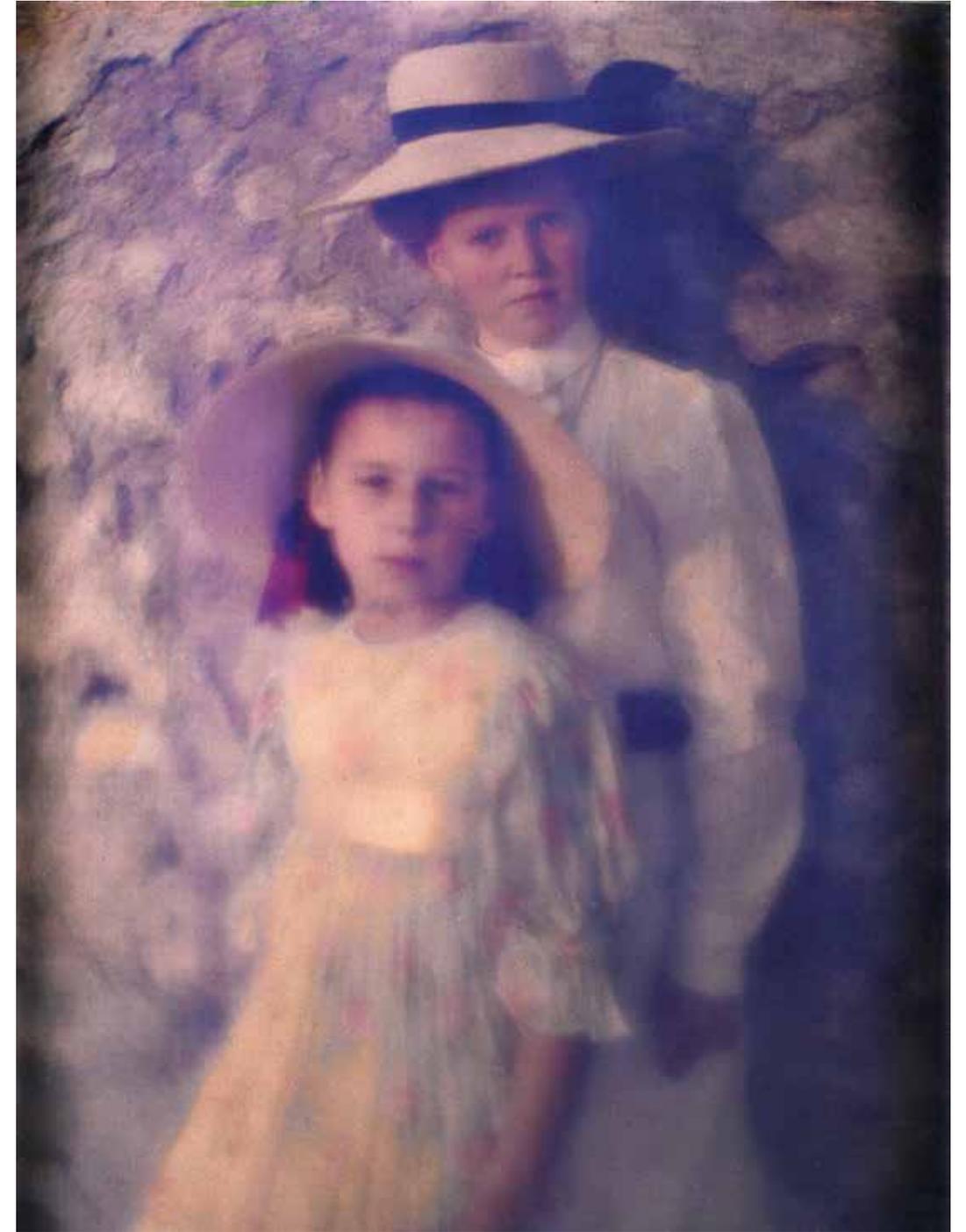
Autochrome
Autocromia



MARY WARNER UND EDELTRUDE KÜHN | 1908, 24 x 18 cm
ÖNB/Wien, Pk 3900, 46

MARY WARNER ED EDELTRUDE KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 46

Autochrome
Autocromia

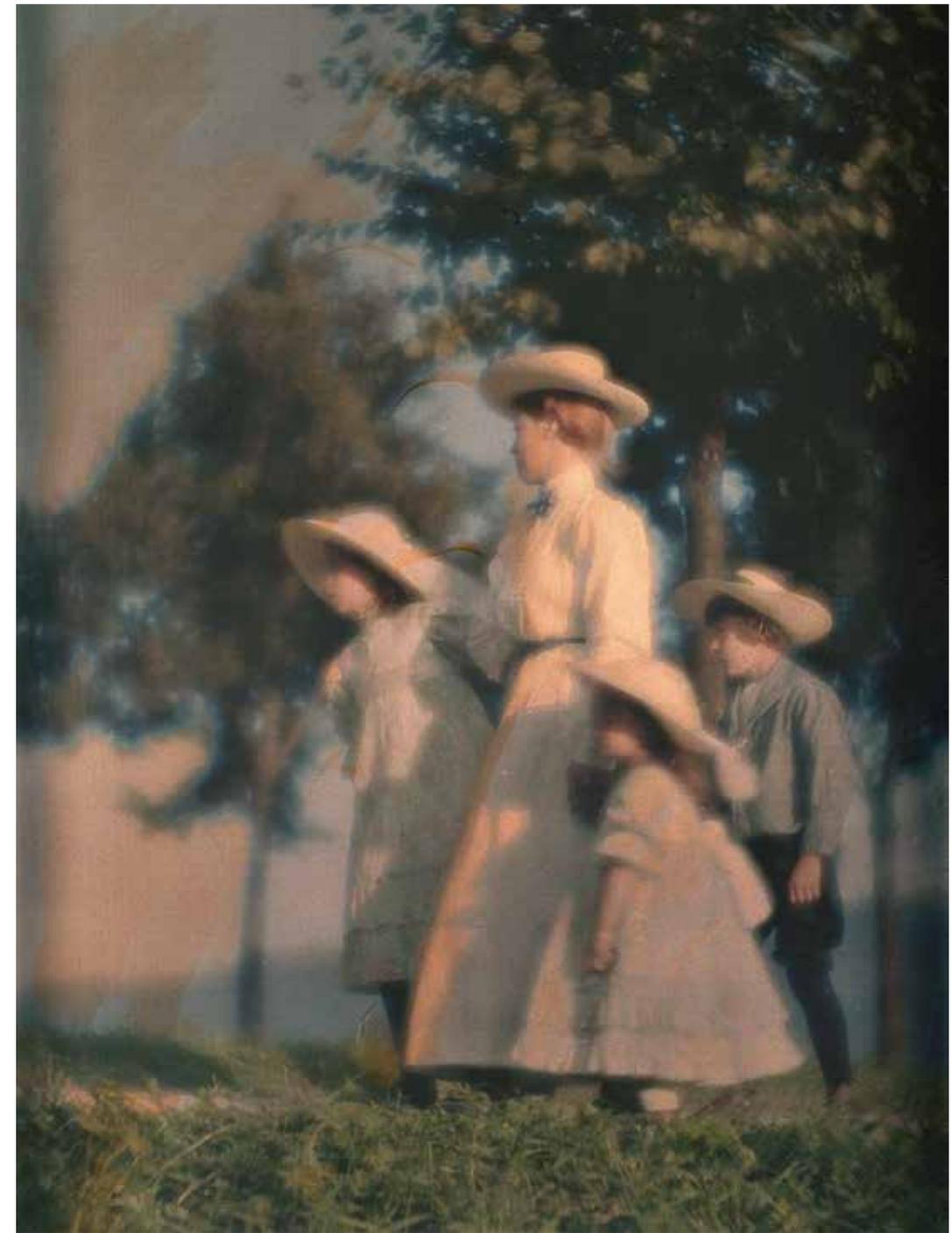


GRUPPENBILDNIS
(Mary Warner, Edeltrude,
Lotte und Hans Kühn)
Privatbesitz

RITRATTO DI GRUPPO
(Mary Warner, Edeltrude,
Lotte e Hans Kühn)
Collezione privata

| ca. 1908, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



**BLICK IN DEN GARTEN
DER KÜHN-VILLA**

| 1912, 13 x 18 cm

Signiert und datiert links unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 150

Autochrome
Autocromia

**SCORCIO SUL GIARDINO
DELLA VILLA KÜHN**

Firmato e datato in basso a sinistra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 150

Die Abbildung entspricht dem Zustand des Bildes von 1978
(Vgl. Peter Weiermair, *Heinrich Kühn (1866–1944). Photographien*, Innsbruck 1978)

L'immagine mostra lo stato di conservazione dell'opera nel 1978
(Cfr. Peter Weiermair, *Heinrich Kühn (1866–1944). Photographien*, Innsbruck 1978)



**BLICK IN DEN GARTEN
DER KÜHN-VILLA**

(Mary Warner, Edeltrude,
Walther und Lotte Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 146

**SCORCIO SUL GIARDINO
DELLA VILLA KÜHN**

(Mary Warner, Edeltrude,
Walther e Lotte Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 146

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



**BLICK IN DEN GARTEN
DER KÜHN-VILLA**

(Mary Warner, Lotte und Edeltrude Kühn)
ÖNB/Wien, Pk 3900, 49

| 1908, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia

**SCORCIO SUL GIARDINO
DELLA VILLA KÜHN**

(Mary Warner, Lotte ed Edeltrude Kühn)
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 49



KINDER IN DER WIESE
(Edeltrude und Hans Kühn)
Privatbesitz

BAMBINI SUL PRATO
(Edeltrude e Hans Kühn)
Collezione privata

| ca. 1908, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



**WALTHER UND LOTTE KÜHN
IN DER WIESE**

ÖNB/Wien, Pk 3900, 94

**WALTHER E LOTTE KÜHN
SUL PRATO**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 94

| 1907/08, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



MARY WARNER UND HANS KÜHN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 182

MARY WARNER E HANS KÜHN

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 182

| ca. 1908, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia



WALTHER UND HANS KÜHN

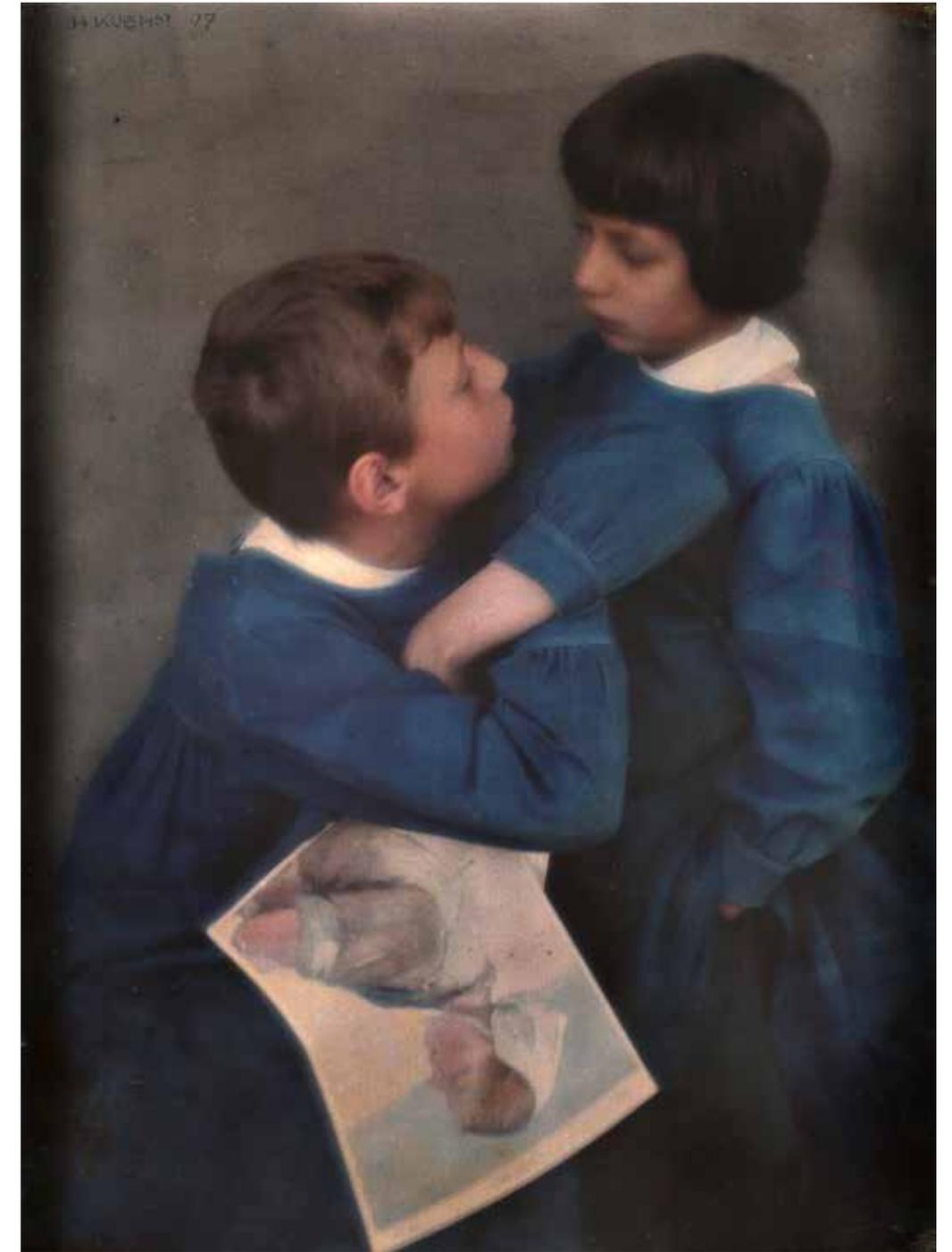
Signiert und datiert links oben: H. KUEHN 07
ÖNB/Wien, Pk 3900, 52

WALTHER E HANS KÜHN

Firmato e datato in alto a sinistra: H. KUEHN 07
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 52

| 1907, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



HANS KÜHN

Datiert links unten: 29. APRIL 08
ÖNB/Wien, Pk 3900, 82

| 1908, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia

HANS KÜHN

Datato in basso a sinistra: 29. APRIL 08
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 82



LOTTE KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 24

LOTTE KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 24

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



HANS KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 65

HANS KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 65

| 1907, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



GRUPPENBILDNIS
(Mary Warner, Lotte und Hans Kühn)
ÖNB/Wien, Pk 3900, 128

RITRATTO DI GRUPPO
(Mary Warner, Lotte e Hans Kühn)
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 128

| 1912/13, 18 x 13 cm

Autochrome
Autocromia



HANS UND WALTHER KÜHN

Signiert und datiert links unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, PK 3900, 151

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

HANS E WALTHER KÜHN

Firmato e datato in basso a sinistra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, PK 3900, 151



WALTHER UND HANS KÜHN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 81

WALTHER E HANS KÜHN

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 81

| 1907, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



HANS UND EDELTRUDE KÜHN

ÖNB/Wien, PK 3900, 6

HANS ED EDELTRUDE KÜHN

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 6

| ca. 1908, 13 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



HANS UND WALTHER KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 55

HANS E WALTHER KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 55

| 1907, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



LOTTE KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 26

LOTTE KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 26

| 1907, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



GRUPPENBILDNIS**(Hans, Walther, Lotte und Edeltrude Kühn)**

Signiert und datiert links unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 143

| 1912, 13 x 18 cm

Autochrome
Autocromia

RITRATTO DI GRUPPO**(Hans, Walther, Lotte ed Edeltrude Kühn)**

Firmato e datato in basso a sinistra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 143



WALTHER UND HANS KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 11

WALTHER E HANS KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 11

| ca. 1908, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



EDELTRUDE UND LOTTE KÜHN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 219

EDELTRUDE E LOTTE KÜHN

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 219

| 1912, 12 x 9 cm

Autochrome

Autocromia



HANS KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 25

HANS KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 25

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



HANS UND EDELTRUDE KÜHN

Privatbesitz

HANS ED EDELTRUDE KÜHN

Collezione privata

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



AM BERGHANG
(Edeltrude, Hans und Walther Kühn)
ÖNB/Wien, Pk 3900, 72

SUL DECLIVIO
(Edeltrude, Hans e Walther Kühn)
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 72

| 1908, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



GRUPPENPORTRÄT

(Mary Warner, Lotte und Walther Kühn)

ÖNB/Wien, Pk 3900, 68

RITRATTO DI GRUPPO

(Mary Warner, Lotte e Walther Kühn)

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 68

| 1907, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



SPIELGEFÄHRTEN
(Lotte, Hans und Walther Kühn)
ÖNB/Wien, Pk 3900, 21

| 1907, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia

COMPAGNI DI GIOCO
(Lotte, Hans e Walther Kühn)
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 21

Die Abbildung entspricht dem Zustand des Bildes von 1908 (Vgl. Charles Holme (Hrsg.), *Colour Photography and other recent developments of the art of the camera*, Sonderausgabe von „The Studio“, London/Paris/New York 1908, Taf. S. 63)

L'immagine mostra lo stato di conservazione dell'opera nel 1908 (Cfr. Charles Holme (a cura di), *Colour Photography and other recent developments of the art of the camera*, edizione straordinaria di *The Studio*, London/Paris/New York 1908, tav. p. 63)



LOTTE UND WALTHER KÜHN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 5

LOTTE E WALTHER KÜHN

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 5

| 1907, 18 x 24 cm

Autochrome

Autocromia

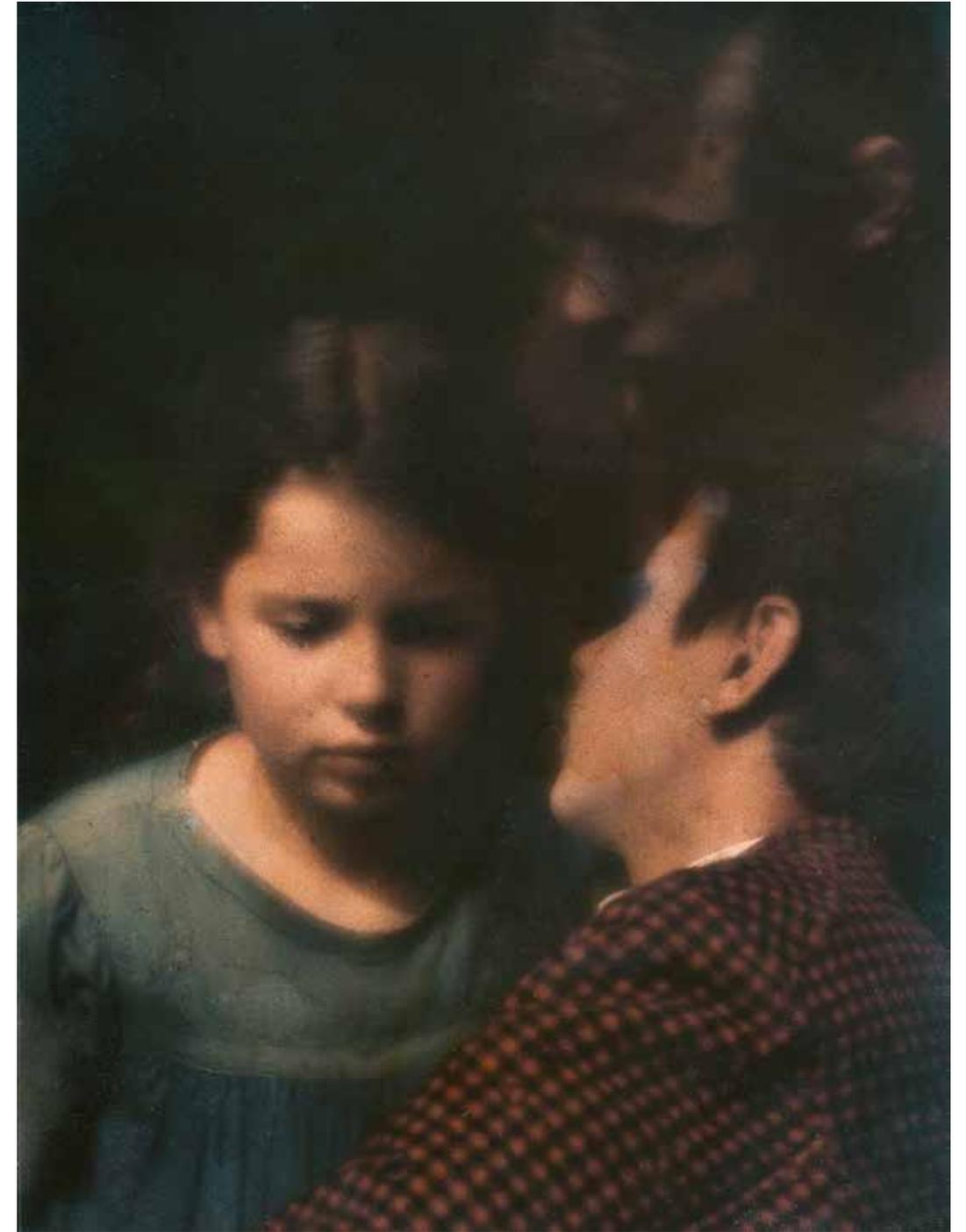


LOTTE UND HANS KÜHN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 152

LOTTE E HANS KÜHN
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 152

| 1912, 18 x 13 cm

Autochrome
Autocromia



GRUPPENBILDNIS**(Lotte, Walther, Edeltrude und Hans Kühn)**

Signiert und datiert links unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 121

| 1912, 18 x 13 cm

Autochrome
Autocromia

RITRATTO DI GRUPPO**(Lotte, Walther, Edeltrude e Hans Kühn)**

Firmato e datato in basso a sinistra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 121



GRUPPENBILDNIS**(Lotte, Walther und Hans Kühn)**

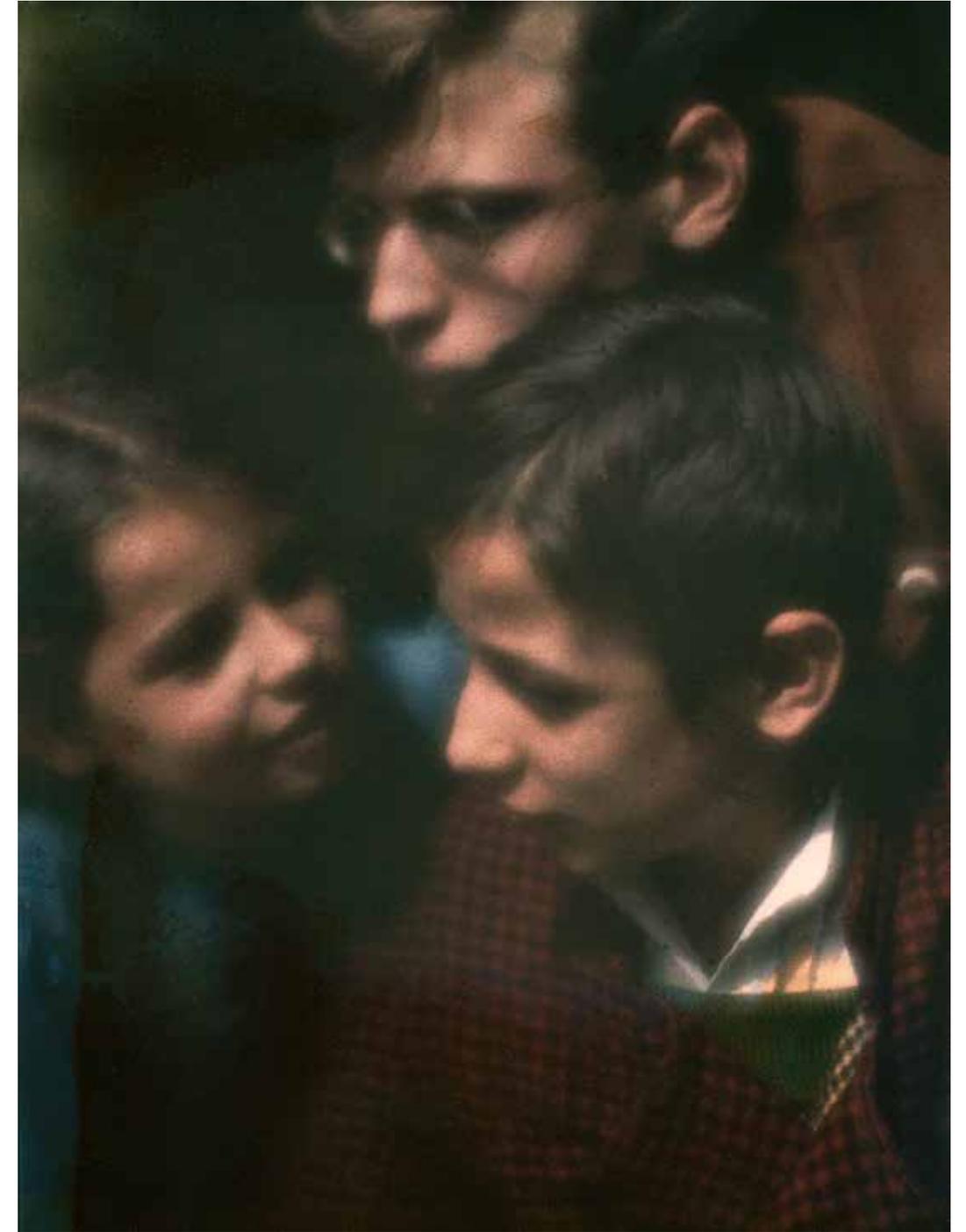
Signiert und datiert rechts unten: KUEHN 1912
ÖNB/Wien, Pk 3900, 137

| 1912, 18 x 13 cm

Autochrome
Autocromia

RITRATTO DI GRUPPO**(Lotte, Walther e Hans Kühn)**

Firmato e datato in basso a destra: KUEHN 1912
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 137



**STILLEBEN MIT GLÄSERN
UND GLOCKENBLUMEN**

ÖNB/Wien, Pk 3900, 203

**NATURA MORTA CON BICCHIERI
E CAMPANELLE**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 203

| ca. 1912, 9 x 12 cm

Autochrome
Autocromia



STILLEBEN MIT VEILCHEN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 228

NATURA MORTA CON VIOLETTE

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 228

| 1907/08, 18 x 24 cm

Autochrome

Autocromia



**STILLEBEN MIT VEILCHEN
UND SCHLÜSSELBLUMEN**

Preus Museum, Horten

**NATURA MORTA CON VIOLETTE
E PRIMULE**

Preus Museum, Horten

| ca. 1907, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



STILLEBEN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 33

NATURA MORTA
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 33

| ca. 1912, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



STILLEBEN MIT ROSEN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 32

NATURA MORTA CON ROSE

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 32

| ca. 1912, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



STILLEBEN MIT GLASKRUG

ÖNB/Wien, Pk 3900, 92

| ca. 1910, 24 x 18 cm

Autochrome

**NATURA MORTA
CON BROCCA DI VETRO**

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 92

Autocromia

Die Abbildung entspricht dem Zustand des Bildes von 1978
(Vgl. Peter Weiermair, *Heinrich Kühn (1866–1944). Photographien*, Innsbruck 1978)

L'immagine mostra lo stato di conservazione dell'opera nel 1978
(Cfr. Peter Weiermair, *Heinrich Kühn (1866–1944). Photographien*, Innsbruck 1978)



STILLEBEN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 91

NATURA MORTA

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 91

| 1907/08, 18 x 24 cm

Autochrome

Autocromia



Die Abbildung entspricht dem Zustand des Bildes von 1978
 (Vgl. Peter Weiermair, *Heinrich Kühn (1866–1944). Photographien*, Innsbruck 1978)

L'immagine mostra lo stato di conservazione dell'opera nel 1978
 (Cfr. Peter Weiermair, *Heinrich Kühn (1866–1944). Photographien*, Innsbruck 1978)

STILLEBEN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 37

NATURA MORTA
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 37

| ca. 1912, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



VOR DEM HAUS
ÖNB/Wien, Pk 3900, 29

DAVANTI LA CASA
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 29

| 1910-1912, 18 x 24 cm

Autochrome
Autocromia



BLUMENSTILLEBEN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 18

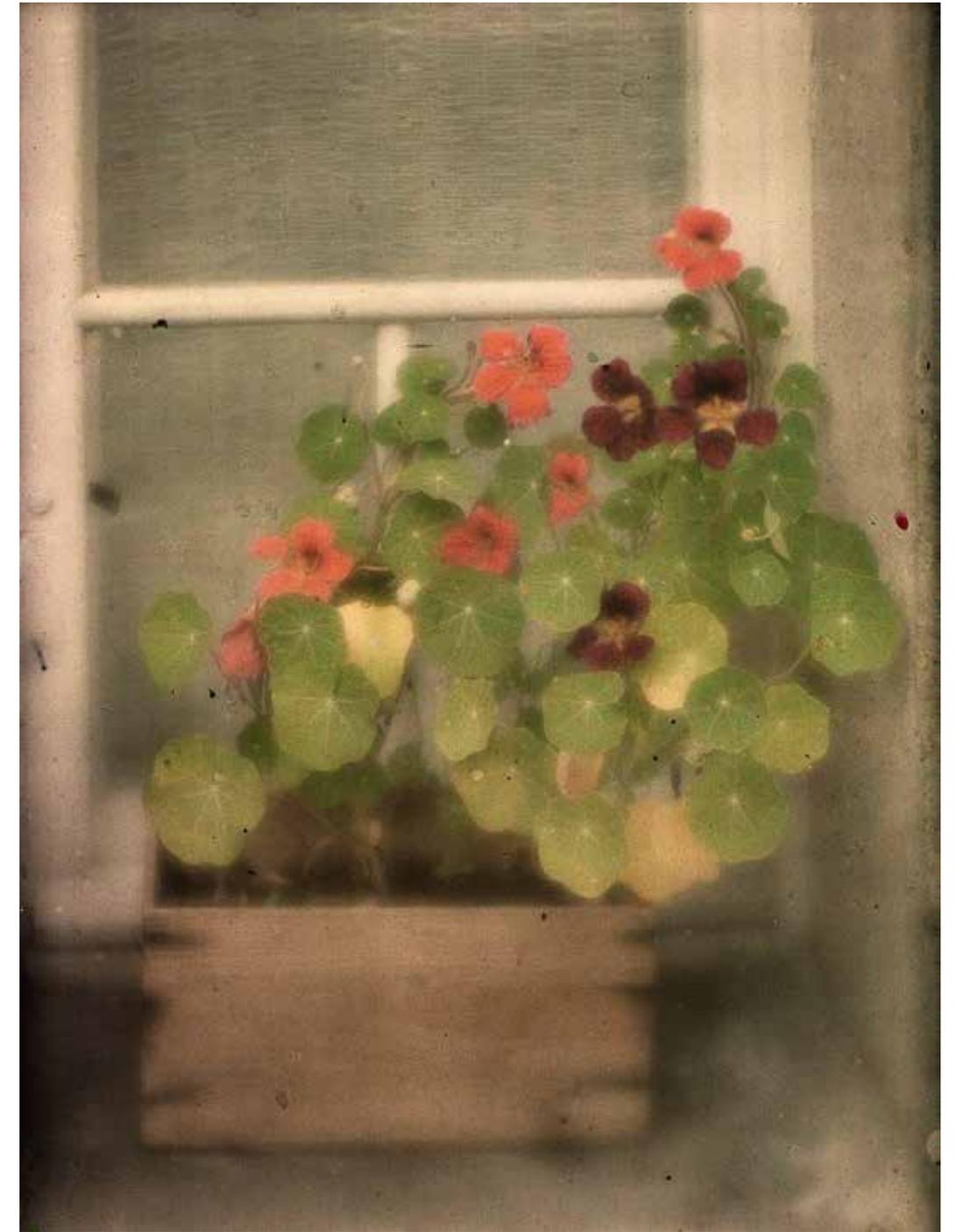
NATURA MORTA FLOREALE

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 18

| 1908/09, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



STILLEBEN MIT PELARGONIEN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 10

NATURA MORTA CON GERANI

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 10

| nach/post 1907, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



STILLEBEN MIT PELARGONIEN

ÖNB/Wien, Pk 3900, 202

NATURA MORTA CON GERANI

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 202

| ca. 1912, 9 x 12 cm

Autochrome

Autocromia



STILLEBEN
ÖNB/Wien, Pk 3900, 9

NATURA MORTA
ÖNB/Vienna, Pk 3900, 9

| 1910-1912, 24 x 18 cm

Autochrome
Autocromia



STILLEBEN

Privatbesitz

NATURA MORTA

Collezione privata

| ca. 1912, 13 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



STILLEBEN MIT KINDERSPIELZEUG

ÖNB/Wien, Pk 3900, 63

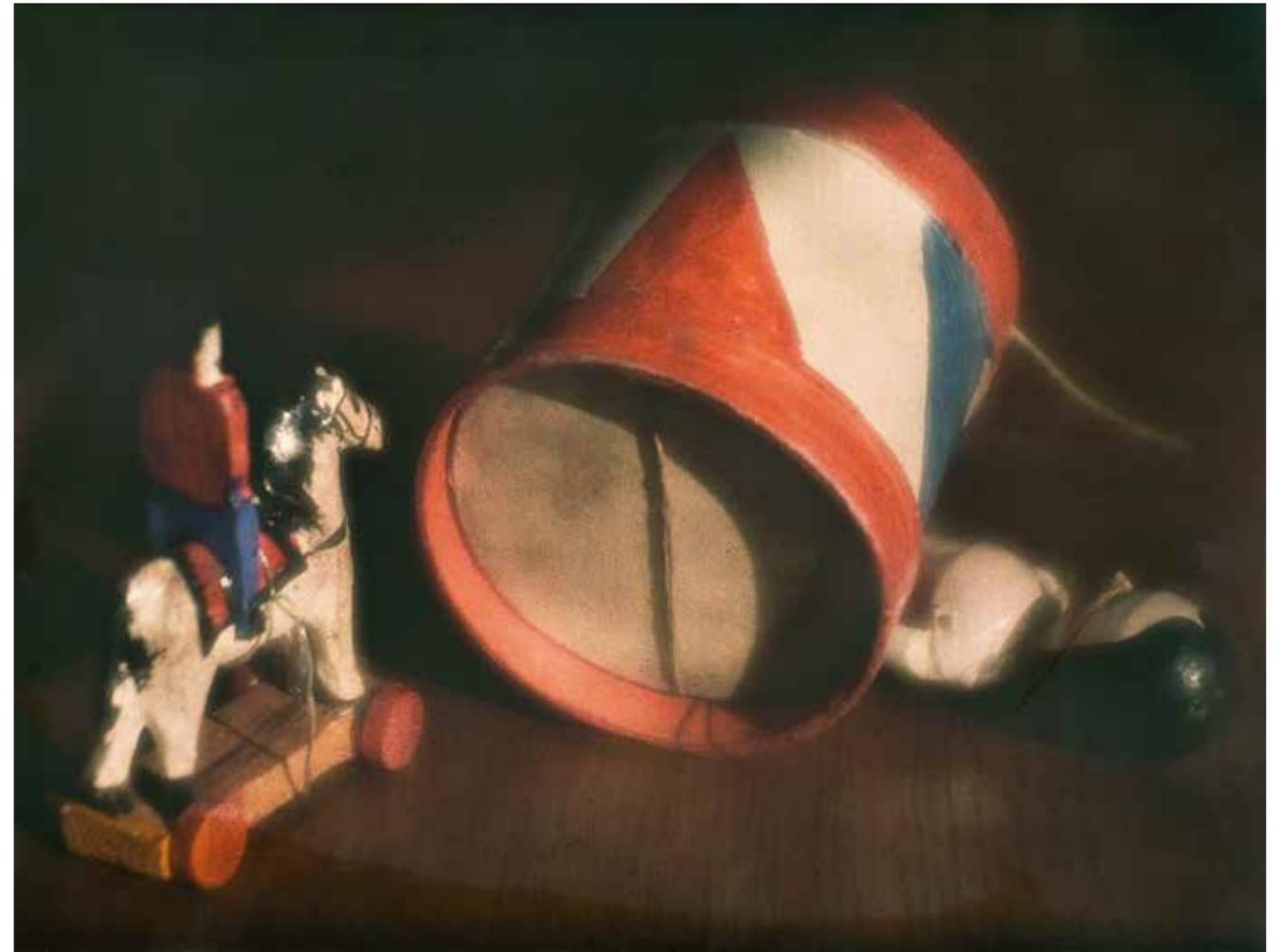
NATURA MORTA CON GIOCATTOLI

ÖNB/Vienna, Pk 3900, 63

| ca. 1908, 24 x 18 cm

Autochrome

Autocromia



Fotonachweis

Österreichische Nationalbibliothek, Wien:

S. 11, Abb. 3; S. 21, Abb. 2; S. 24, Abb. 5 und 6; S. 27, Abb. 7; S. 29, Abb. 11; S. 30, Abb. 12a und Abb. 13; Abb. 13; S. 32, Abb. 14 und 15; S. 40, Abb. 3a; S. 54, Abb. 2;

Albertina, Wien:

S. 30, Abb. 13

Folkwang Museum, Fotografische Sammlung, Essen:

S. 12, Abb. 4 und 5; S. 17, Abb. 2

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg:

S. 10, Abb. 1 und 2

Preus Museum, Horten (Norwegen):

S. 32, Abb. 16

Musée d'Orsay, Paris:

S. 30, Abb. 12

Photographie J. H. Lartigue © Ministère de la Culture – France/ A.A.J.H.L.:

S. 54, Abb. 1

Privatbesitz:

S. 28, Abb. 9

Jean Swetchine, Châtenay Malabry (Frankreich):

S. 16, Abb. 1

**© The Royal Photographic Society Collection/
National Media Museum, UK:**

S. 20, Abb. 1



