

---

# LEMPERTZ

1845

---

Heinrich Kühn. Sechzig Photographien  
Heinrich Kühn. Sixty Photographs  
1. Dezember 2017 Köln  
Lempertz Auktion 1098







—  
LEMPERTZ  
1845

---

Heinrich Kühn.  
Sechzig Photographien  
Sixty Photographs  
1. Dezember 2017 Köln  
Lempertz Auktion 1098





---

### **Vorbesichtigung *Preview***

Köln *Cologne*

Samstag 25. November, 10 – 16 Uhr

Sonntag 26. November, 11 – 15 Uhr

Montag 27. – Donnerstag 30. November, 10 – 17.30 Uhr

Vernissage

Freitag 24. November 2017, 18 Uhr

Brüssel *Brussels*

Grote Hertstraat 6 Rue du Grand Cerf

Dienstag 7. – Freitag 10. November, 10 – 17.30 Uhr

Samstag 11. November, 10 – 14 Uhr

Vernissage & Konzert

Montag 6. November 2017, 18 Uhr

### **Versteigerung *Sale***

Köln *Cologne*

Freitag 1. Dezember 2017

Auktion 1098 Heinrich Kühn. Sechzig Photographien

16 Uhr Lot 200 – 259

Die Auktion wird unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) live im Internet übertragen.

*The auction will be streamed live at [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com).*

---

Neumarkt 3 D-50667 Köln  
T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6  
[photo@lempertz.com](mailto:photo@lempertz.com) [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)







# HEINRICH KÜHN – EIN LEBEN FÜR DIE PHOTOGRAPHIE

Christine Nielsen

1866 in Dresden als einziger Sohn in eine wohlhabende Großkaufmannsfamilie hineingeboren, führte ein Medizinstudium den jungen Heinrich Kühn zunächst nach Leipzig, später nach Innsbruck. Früh schon zog die Photographie den Studenten in ihren Bann. Nach ersten praktischen Erfahrungen im Bereich der medizinischen Mikrophotographie wandte sich Kühn – dank regelmäßiger, großzügiger Zuwendungen durch seine Familie finanziell unabhängig – schließlich ganz und mit großer Leidenschaft der Photographie zu.<sup>1</sup>

Kühn fühlte sich zur „Kunstphotographie“ hingezogen, einer noch jungen, sich aber schnell als Avantgarde etablierenden Richtung innerhalb der Photographie, die Ende der 1880er Jahre fast zeitgleich in verschiedenen Städten Europas und der USA aufkam. Von einzelnen Vertretern wie Peter Henry Emerson, Frank Eugene, Robert Demachy und den amerikanischen Photographen um Alfred Stieglitz ausgehend, bildeten sich durch Vereinigungen in verschiedenen Städten schnell über Ländergrenzen hinweg agierende Netzwerke kunstliebhabender Photoenthusiasten, oft aus wohlhabenden Verhältnissen, die sich selbst als „Amateurphotographen“ im positiven Sinne verstanden. Diese Vereine fungierten als Anlaufstellen und Ausgangspunkte für ambitionierte Photographen wie Kühn, die Anhänger einer rein künstlerischen Photographie waren, ihre Anliegen in Zeitschriften diskutierten und mit Eifer verbreiteten. Mit Entschiedenheit setzten sich die „Amateurphotographen“ von der Spezies der Berufsphotographen ab, deren konventionelle Studioaufnahmen sie als rein repetierend und seelenlos empfanden. Es ging den Kunstphotographen dabei um nicht weniger als um die Anerkennung der Photographie als Kunstgattung, gleichrangig der Malerei, Skulptur oder Graphik. Die Vertreter dieser Bewegung, an deren Spitze als Vorreiter sich Kühn bald setzen sollte, einten ästhetische Vorstellungen wie etwa die gewollte Unschärfe in Anlehnung an den Impressionismus in der Malerei. Peter Henry Emerson hatte als einer der ersten auf die Notwendigkeit einer differenzierten Bildschärfe hingewiesen, die der selektiven Wahrnehmungsfähigkeit des menschlichen Auges entsprach. Anstelle der technisch möglichen, künstlerisch aber unerwünschten Wiedergabe von Details und Nebensächlichkeiten konzentrierten sich die Kunstphotographen auf die bildstrukturierende Komposition ihrer photographischen Werke und setzten den Schwerpunkt auf die stimmungsvolle, atmosphärische Gesamtwirkung.

Für die Umsetzung ihrer ästhetischen Ziele bedienten sich die Kunstphotographen besonderer photographischer Verfahren. Über eine zufällige Begegnung mit dem Phototech-

niker Giuseppe Pizzighelli, Mitbegründer des „Camera Clubs“ in Wien, kam Kühn mit dem Verfahren des Platindrucks in Berührung, der wegen seiner Zartheit und delikaten Tonwerte von den Piktorialisten besonders geschätzt wurde. Vermutlich über diese Bekanntschaft erlangte Kühn zudem Zugang zu den Photographen- und Künstlerkreisen in Wien im Umfeld der Secession. 1894 nahm Kühn erstmals an der Weihnachtsausstellung des „Camera Clubs“ teil, wo er auch seine späteren Weggefährten und Mitstreiter Hugo Henneberg und Hans Watzek [vgl. Lot 32, Auktion Photographie] kennenlernte. Die drei unternahm nicht nur zahlreiche Reisen mit der Kamera, sie trieb das gleiche leidenschaftliche Interesse an photographischen Edeldruckverfahren und deren Perfektionierung. Neuerungen auf diesem Gebiet wie die des 1895 von Robert Demachy in Wien vorgestellten Gummidrucks wurden von den Freunden intensiv studiert und umgehend adaptiert. Ein Jahr später zeigte Kühn, inzwischen selbst Mitglied des „Camera Clubs“, seine ersten eigenen Gummidrucke in der „Internationalen Ausstellung für Amateur-Photographie“ in Berlin. 1897 begannen die drei Photographen Kühn, Watzek und Henneberg ihre Werke unter dem Namen „Das Kleeblatt“ oder „Trifolium“ zu präsentieren. Kühn beschäftigte sich in der Zeit vor allem mit großformatigen, mehrfarbigen Gummidrucken, da diese in ihrer kraftvollen Präsenz der Raumwirkung von Gemälden am Nächsten kamen und sich dadurch für Ausstellungen am besten eigneten. Einige der Werke, die in dieser Zeit unter dem Gruppennamen entstanden, lassen sich keinem der drei Autoren eindeutig zuordnen. Mit dem frühen Tod Watzeks 1903 und der darauffolgenden Abkehr Hennebergs von der Photographie fand auch die für Kühn inspirierende Phase als Mitglied einer Künstlergruppe ein jähes Ende.

Um 1900 stand Heinrich Kühn auf dem Höhepunkt seines europäischen Ruhms. Werke von ihm wurden in allen wichtigen Photographie-Ausstellungen in Österreich und Deutschland gezeigt, seine Kontakte reichten nach England und in die USA. Zum künstlerischen Erfolg und der internationalen Anerkennung kam ein erfülltes Familienleben: 1894 hatte Kühn Emma Rosa Katzung geheiratet, Tochter eines Innsbrucker Kaffeehausbesitzers. Seine Kinder Walther (\* 1895), Edeltrode (\* 1897), Hans (\* 1900) und Lotte (\* 1904) rückten nach und nach als Sujet in den Fokus der Kamera. Kühns Kinderportraits, die von inniger Geschwisterliebe und familiärer Zuwendung zeugen, waren indessen keineswegs so leichtthin und spielerisch entstanden, wie sie wirken, sondern raffinierte Arrangements der Komposition und Lichtführung. Sie nehmen in Kühns Gesamtwerk einen großen Stellenwert ein,

insbesondere nach dem frühen Tod seiner Frau, die 1905 an Tuberkulose starb. Deren Rolle – zunächst nur als Ersatzmutter für die Kinder, später wohl auch als inoffizielle Lebensgefährtin des Photographen – übernahm das englische Kindermädchen Mary Warner, die fortan auf vielen Photographien Kühns erscheint: als das in weiße Rüschen gekleidete Modell seiner „Tonwertstudien“, als liebevolle Gefährtin der Kinder, als Wanderin im Hochgebirge und schließlich als Aktmodell.

Kühns Fokussierung auf das Privatleben in seinen Bildern ist stark beeinflusst von den Arbeiten der amerikanischen Photographin Gertrude Käsebier, deren Werke er bewunderte. Sein Interesse generell an der amerikanischen Kunstphotographie, dem Piktorialismus und deren Hauptvertretern trat mit der persönlichen Begegnung mit Alfred Stieglitz im Sommer 1904 in eine neue Phase. Die beiden Photographen erkannten einander nicht nur als Seelenverwandte in künstlerischen Fragen, sie photographierten gemeinsam und tauschten sich in den folgenden Jahren intensiv in Briefen über ihre Arbeit und gemeinsame Anliegen aus. Stieglitz, der enge Verbindungen nach Deutschland und Österreich besaß und sich darum häufig in Europa aufhielt, verhalf Kühn zu Ausstellungen in den USA – so 1906 erstmals mit der Ausstellung „Austrian and German Work: Heinrich Kühn, Hugo Henneberg, Hans



Anonym, Heinrich Kühn mit Mary Warner und Edeltrude, 1930er Jahre (Ausschnitt) (Repr. aus Faber/Mahler 2010, S. 248)

Watzek, Theodor und Oscar Hofmeister“ in The Gallery of the Photo-Seession, New York – und lud ihn zu Beiträgen in der Zeitschrift „Camera Work“ ein. Schon 1906 wurden dort einige Werke Kühns vorgestellt, 1911 widmete Stieglitz dem Freund sogar ein ganzes Sonderheft.

Die enge Verbindung zu Alfred Stieglitz hielt auch noch an, als Kühn erneut von einem schicksalhaften Ereignis getroffen wurde: 1910 erfuhr er vom Verlust des Großteils des Familienvermögens durch die Spekulation seines Schwagers. Wenn auch nicht vollkommen mittellos, sah Kühn sich fortan, erstmals in seinem Leben, gezwungen, die Photographie auch zum Zwecke des Gelderwerbs zu betreiben. Da Kühns Möglichkeiten für Auftragsarbeiten sehr eingeschränkt waren, konzentrierten sich seine Bemühungen auf andere mögliche Einnahmequellen. Er intensivierte seine Arbeit an Beiträgen über phototechnische Verfahren in Fachzeitschriften und zog wiederholt die Annahme einer Professur in Erwägung, wozu es jedoch aus verschiedenen Gründen nicht kam. 1914 gründete er eine eigene „Lichtbildnerschule“ in Innsbruck, die jedoch nach einem halben Jahr wieder schließen musste. 1920 verkaufte er seine Jugendstilvilla in Innsbruck und zog zunächst nach Rietz im Oberinntal. 1921 ließen er, Mary und die Töchter Edeltrude und Lotte sich in Birgitz bei Innsbruck, seinem Alterswohnsitz, nieder.

Mit dem ersten Weltkrieg und den einschneidenden globalen Veränderungen, die dieser auch in künstlerischer Hinsicht mit sich brachte, verloren Ausstellungstätigkeit und Vereinsleben für Kühn immer mehr an Reiz, zumal die Amateurphotographie-Bewegung an Pioniergeist eingebüßt hatte. Kühn zog sich mehr und mehr aus dem öffentlichen Leben zurück. Sein Arbeitseifer aber blieb ungebrochen. 1921 erschien Kühns Buch über die „Technik der Lichtbildnerie“, 1926 sein Werk „Zur Photographischen Technik“, darüber hinaus veröffentlichte Kühn regelmäßig in der Zeitschrift „Das deutsche Lichtbild“. Weiterhin interessierte ihn die verfahrenstechnische Seite der Photographie und der Edeldruckverfahren. Vor allem die experimentellen Studien an der Entwicklung und Perfektionierung der von ihm favorisierten Druckverfahren beschäftigten ihn intensiv. Daneben widmete er sich – teils aus Notwendigkeit, teils aus Neigung – der Forschung an optischen und kameratechnischen Verbesserungen für die in den zwanziger und dreißiger Jahren florierende Photoindustrie. Unter anderem entwickelte er zusammen mit dem Photographen Franz Staebble 1931 das Weichzeichnerobjektiv „Imagon“ für die Firma Rodenstock, das bis in die 1990er Jahre gebaut wurde.



Heinrich Kühn, Technik der Lichtbildnerei, Halle/Saale 1921

In seinen letzten beiden Lebensdekaden wurden Kühn zahlreiche Ehrungen für sein künstlerisches Werk zuteil, die Jahre verliefen unaufgeregt und in Abgeschiedenheit, vor allem nach dem Tod Mary Warners 1933, und wenig beeinflusst von den rasanten Entwicklungen in der Photographie andernorts. Bis zu seinem Tod im Jahr 1944 war sein Leben geprägt von der unermüdlichen Arbeit hinter der Kamera, an der Edel- druckpresse und am Schreibtisch, als ein in seiner Meister- schaft isolierter, gleichermaßen einsamer wie genialer Tüftler und Wissenschaftler.

- 1 Zur Biographie von Heinrich Kühn vgl. Astrid Mahler, Heinrich Kühn – Leben und Werk, in: Monika Faber/Astrid Mahler (Hg.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, Ausst.kat. Abertina Wien u.a., Ostfildern 2010, S. 225-255
- 2 Heinrich Kühn, Die photographische Bewältigung großer Helligkeits- gegensätze, in: Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1932 (Berlin 1931), S. T23-T31; Heinrich Kühn, Klarheit!, in: Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1937 (Berlin 1937), S. T11-T18. Ein kommentiertes Schriftenverzeichnis zu Heinrich Kühn von Astrid Mahler ist derzeit in Vorbereitung.





# „DIE DELIKATESTEN FEINHEITEN DES LICHTSPIELS“. ZUR PHOTOGRAPHIE HEINRICH KÜHNS

Maren Klinge

„Unter Photographie versteht man eine in lückenlos ineinanderfließenden Tönen ausgedrückte bildliche Darstellung, hervorgerufen oder vermittelt durch die Wirkungen des Lichts.“<sup>1</sup> Mit dieser Äußerung, publiziert 1921 in seinem Lehrbuch „Technik der Lichtbildnerie“, fasste Kühn seine photographischen Zielsetzungen selbst prägnant zusammen. Als einer der Protagonisten und Vorreiter der internationalen Kunstphotographie arbeitete er daran, das photographische Medium in den Rang der bildenden Künste zu erheben. Orientierte er sich dabei formal wie thematisch an der Ästhetik der zeitgenössischen Malerei und Grafik, so war es sein zentrales Anliegen, dass die Photographie mit den ihr eigenen Mitteln zu arbeiten, d.h. das Bild sich aus dem gezielten Zusammenwirken des Lichts mit den photochemischen Substanzen zu entwickeln habe. Damit distanzierte er sich von der unter den kunstphotographischen Amateuren weit verbreiteten Praxis der massiven, mit Pinsel und Pigmenten nachträglich vorgenommenen Manipulationen des photographischen Bildes, die er als „Bromölorgien“ ablehnte. Während seiner gesamten, etwa ein halbes Jahrhundert währenden Laufbahn widmete sich Kühn mit bemerkenswerter Präzision und ungeheurem Perfektionismus der Verbesserung und Weiterentwicklung der photographischen Verfahren und Drucktechniken.

Die Besonderheit und Qualität der in diesem Katalog zum Aufruf kommenden Sammlung aus süddeutschem Privatbesitz besteht unter anderem darin, dass sie diese Bemühungen eindrücklich zu illustrieren vermag. Sie bildet Kühns photographisches Schaffen insofern nahezu exemplarisch ab, als dass sich in ihr fast sämtliche der drucktechnischen Verfahren finden, derer er sich im Laufe der Jahre bediente: Von den großformatigen, flächig und vergleichsweise schwer wirkenden Gummidrucken der Jahrhundertwende über die beiden von ihm selbst entwickelten und ausschließlich von ihm genutzten Verfahren des Platingummidrucks und der Gummigravüre, die Photogravüre und den Öldruck bis hin zu den vor allem in späteren Jahren von ihm favorisierten Öldrucken, die sich durch eine außerordentliche Leichtigkeit und Feinheit der Darstellung auszeichnen.<sup>2</sup> Darüber hinaus besticht das hier vorliegende Konvolut dadurch, dass es viele der wichtigsten Motive Heinrich Kühns enthält, die in zeitgenössischen Publikationen ebenso wie in jüngeren monographischen Darstellungen vielfach veröffentlicht wurden. Mit Stillleben, Portrait, Akt- und Landschaftsdarstellungen umfasst sie zudem auch auf inhaltlicher Ebene das komplette Spektrum seines Werkes.

Die zwei frühesten Arbeiten der Sammlung, die *Holländerin mit Haube* [Lot 200] von 1897 und die zeitnah entstandene

*Alte Holländerin* [Lot 201] datieren in jene Jahre, in denen sich Heinrich Kühn intensiv mit dem Gummidruck beschäftigte. Das Verfahren kam Kühns künstlerisch-photographischer Auffassung insofern entgegen, als dass sich beim Gummidruck rein technisch bedingt jede scharf gezeichnete Kontur auflöst und somit die von den Piktorialisten als „unkünstlerisch“ empfundene Detailgenauigkeit der konventionellen Photographie vermieden wird. „Die scharfe photographische Aufnahme zählt ja gewöhnlich viel zu viele Details gleichwertig auf und erschwert dadurch die bildmäßig nötige Unterordnung des Gleichgültigen unter das Wichtige und Bedeutende“<sup>3</sup>, so formulierte Kühn es in seiner „Technik der Lichtbildnerie“. Liefern die sich im Licht schwärzenden Silbersalze des Gelatinesilberabzugs ein präzise durchgezeichnetes Bild des Dargestellten, so ergeben die in der lichtsensiblen Schicht des Gummidrucks eingebetteten Farbpigmente einen Umriss mit leicht unscharfem Verlauf. Die naturalistische Darstellung weicht in beiden Portraits großflächig angelegten, fast graphisch wirkenden Kompositionen, bei denen auf die Schilderung von Details etwa der Kleidung verzichtet und stattdessen ganz auf die „bildmäßige“ Wirkung der sorgfältig angelegten, die Bildfläche strukturierenden Hell-Dunkel-Partien gesetzt wird. Verstärkt wird die durch Reduktion und Kontrast erreichte, visuelle Kraft der Bilder durch das für den Gummidruck charakteristische, große Format, in dem Kühn einen weiteren Vorzug dieses Verfahrens sah: „Die für die Photographie erlösende Tat war die Einführung des Gummidrucks. Durch großzügigen Vortrag, dekorative Kraft und schließlich [...] ein herausforderndes Format [...] wurde die Wand erobert, und für die Folge der künstlerischen Photographie ein für allemal die Eignung zuerkannt, von den Wänden herab sprechen zu dürfen.“<sup>4</sup>

Lassen einen die beiden Darstellungen stilistisch wie inhaltlich zunächst an die Portraits niederländischer Altmeister des 17. Jahrhunderts denken – ein Eindruck, der dadurch verstärkt wird, dass Kühn die beiden hier vorliegenden Gummidrucke mit einem feinen Firnis überzog – so dürften seine unmittelbaren Vorbilder die Gemälde Max Liebermanns zum gleichen Thema gewesen sein, die dieser während seiner Aufenthalte in Holland in den 1870er/1880er Jahren geschaffen hatte (vgl. Abb. 1). Für den Maler wie für den Photographen lag der Reiz des Motivs der in landestypische Tracht gewandeten Holländerinnen im Kontrast des hellen Weiß ihrer Hauben zu ihren dunklen Kleidern, der die Darstellungen beider dominiert. Auf Kühns Nähe zu Werken Liebermanns und anderer Mitglieder aus dem Umkreis der Münchner Secession ist





Abb. 1  
Max Liebermann, *Nähendes Waisenmädchen, Halbfigur sitzend nach links*. Studie zur *Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus*, 1881. Öl auf Leinwand und Pappe. 44 x 39cm. Tel Aviv Museum

vielfach hingewiesen worden,<sup>5</sup> Kühn selbst hat sie nicht geleugnet. Gemeinsam mit seinen Mitstreitern und Photographenkollegen Hans Watzek und Hugo Henneberg unternahm er ausgedehnte Studienreisen zu Orten, die auch von den zeitgenössischen Malern frequentiert wurden, darunter den von Liebermann geschätzten und von Kühn erstmals 1897 aufgesuchten, holländischen Küstenort Katwijk. Weitere Ziele waren Worspwede, Dachau und Venedig [Lot 202].

Die malerische Anmutung der Photographien Kühns, bedingt vor allem durch die von ihm Zeit seines photographischen Schaffens eingesetzte Unschärfe, lässt sich jedoch nicht auf die einfache Imitation impressionistischer Malweisen und Effekte verkürzen, sie ist vielmehr wissenschaftlich fundiert.<sup>6</sup> Ausgebildet als Mediziner, interessierten ihn jene Wahrnehmungstheorien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Entwicklung der Malerei maßgeblich geprägt hatten, allen voran die Untersuchungen des Physiologen und Physikers Hermann von Helmholtz zur Physiognomie des Auges. In seiner Theorie thematisiert Helmholtz die Differenz zwischen der Wahrnehmung des menschlichen Sehens und der photographischen Optik, die u.a. darin besteht, dass der Sehvorgang ein aktiver, selektiver ist, bei dem wir uns jeweils auf wenige Details konzentrieren, das Objektiv der Kamera hingegen die vor ihm befindlichen Gegenstände mit gleichmäßiger Detailgenauigkeit erfasst. Diesen Gedanken greift Kühn explizit auf, wenn er in einem seiner zahlreichen Aufsätze schreibt, dass „das betrachtende, schauende Auge [...] die vielen Einzelheiten in der Natur kaum wahr[nimmt], die das gut korrigierte Objektiv in der Einstellebene mit aufdringlicher Schärfe abbildet.“<sup>7</sup> Worum es Kühn also ging, wenn er zu Weichzeichner-Linsen, Papieren mit rauherer Oberfläche und

Druckverfahren griff, die das Motiv verunklärten, war die korrekte „Übersetzung“ der subjektiven, momentanen menschlichen Wahrnehmung in das photographische Bild.

In diesem Zusammenhang geriet neben der zu großen Bildschärfe des Aufnahmeapparates zunehmend ein weiterer Nachteil des photographischen Materials in den Fokus der Aufmerksamkeit Kühns, und zwar die in seinen Augen ungenügende Wiedergabe der „Tonwerte“. Bis zu seinem Lebensende sollten seine Anstrengungen nun vor allem dem Ziel gelten, dieser Problematik mittels verfeinerter photographischer Verfahren beizukommen. Dies zog auf technischer wie auf stilistischer Ebene einen deutlichen Wandel in seinem Schaffen nach sich, wie die Aufnahme *Holländerinnen in der Düne* [Lot 204] zeigt, die nur wenige Jahre nach den beiden genannten Arbeiten 1904 bei einem weiteren Aufenthalt in Katwijk entstand. Die Flächigkeit der frühen Gummidrucke ist einer deutlich feineren Nuancierung der Tonwerte gewichen. Zwar liegt ein Akzent auch dieser Aufnahme auf dem Kontrast zwischen den im Sonnenlicht hell aufleuchtenden Kopfbedeckungen der Frauen mit ihren tiefdunklen Röcken, doch besticht das Motiv vor allem durch die bemerkenswerte Feinheit der dazwischen liegenden Grautöne, die ihren Höhepunkt in der Darstellung der zierlichen Gräser des Strandhafers findet. Liegen die *Holländerinnen in der Düne* hier auch als deutlich später entstandener Öldruck vor, so zeigt ein Vergleich unseres Blattes mit frühen Ausführungen der Aufnahme als Platindruck, dass die verfeinerten Abstufungen der Hell-Dunkel-Werte auch dort im Mittelpunkt des Bildinteresses standen.

Im Freien und in der Bewegung aufgenommen, erscheint die Darstellung der Frauen in den Dünen deutlich lebendiger und – obgleich Kühn die Komposition und ihre Wirkung vorab durchaus genau kalkuliert hat – ungezwungener als die ihrer früher portraitierten Landsmänninnen. Nach Monika Faber ist diese veränderte Auffassung dem Einfluss der US-amerikanischen Kollegen geschuldet, namentlich Gertrude Käsebiers, deren Werke Kühn aufgrund ihrer Spontaneität und Leichtigkeit der Darstellung bewunderte.<sup>8</sup> Über das Schaffen der Kollegen auf dem jeweils anderen Kontinent war man durch die für die kunstphotographische Bewegung typische, sehr rege Publikations- und Ausstellungstätigkeit gut informiert; 1904, dem Jahr der Aufnahme der Strandzene, hatte Kühn den wichtigsten Vertreter und Mentor des amerikanischen Piktoralismus, Alfred Stieglitz, persönlich kennengelernt. Weist das im Rahmen dieser Begegnung entstandene Portrait des Kollegen [Lot 205] im Vergleich zu den



früheren Gummidrucken ein deutlich kleineres Format auf, so orientierte sich Kühn auch hier am Vorbild der Amerikaner, die bevorzugt mit kleinformatigen Platindrucken arbeiteten. Im Zentrum des Interesses stand nun nicht mehr das „Dekorative“ einer großformatigen Komposition, sondern eine subtilere Nuancierung und Erweiterung der Tonwertskala.

Da ihn die Bildergebnisse des Platindruckes ästhetisch nicht gänzlich zufriedenstellten, d.h. bei aller Subtilität letztlich seiner Vorstellung einer korrekten Tonwertwiedergabe nicht gerecht zu werden vermochten, experimentierte Kühn in den Jahren nach seiner Begegnung mit Stieglitz intensiv mit der Kombination unterschiedlicher Drucktechniken. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist der 1908 entstandene Platingummidruck *Miss Mary* [Lot 216]. Die Aufnahme ist Teil einer umfangreichen Serie, die Mary Warner, Lebensgefährtin Kühns und sein „geduldigstes Modell“,<sup>9</sup> in jeweils leicht unterschiedlichen Körperhaltungen in einem Innenraum stehend zeigt. Gekleidet in ein weißes Kleid im Biedermeierstil, hat Kühn sie in einer leichten Drehbewegung aufgenommen. Die Unschärfe und der eng gewählte Bildausschnitt, in dem das Motiv oben und unten leicht angeschnitten erscheint, erwecken den Eindruck des Flüchtigen, Momenthaften und erinnern wiederum an Vorbilder aus der Malerei, etwa impressionistische Figurenstudien französischer Provenienz. Ebenso wie die Aufnahme der *Holländerinnen in der Düne* besticht jedoch auch diese Aufnahme vor allem durch die bemerkenswerte Feinheit der Tonabstufungen, und in der Tat verweist der der Serie übergeordnete Titel *Tonwertstudie* darauf, dass in diesen das eigentliche Bildinteresse des Photographen lag. Der sanfte Glanz auf der Haut der Dargestellten, die Transparenz ihres leichten, mehrlagigen Kleides, das Schillern des feinen Organza, die hellen Lichtreflexe auf dem Möbel hinter ihr sowie die feine Durchzeichnung des Hintergrundes auch in den dunklen Partien – dies alles bezeugt die außerordentliche handwerkliche Könnerschaft und Finesse, mit der Kühn seine Bildideen umzusetzen wusste. Kombinierte er in diesem Fall den Gummi- mit der Technik des Platindruckes, so deswegen, weil ihm letzterer allein zu „flau“ erschienen wäre.<sup>10</sup> „[...] wie der Maler über das hellste weiße Pigment nicht hinaus kann, so liegt für uns die Grenze nach oben, nach der höchsten Helligkeit hin, im Papierweiß. Dieses Papierweiß besonders hell erscheinen zu lassen, ist nur dadurch möglich, dass wir Kontraste, tiefe Dunkelheiten, im Bilde anbringen.“<sup>11</sup> Der gewünschte Kontrast verdankt sich in diesem Fall dem dunklen Pigment des Gummidruckes, mit dem Kühn die erste Ausführung in Platin überarbeitete. Auf diese Weise

gelang es ihm, sich von den im Negativ angelegten Hell- und Dunkelwerten unabhängig zu machen, diese nach Wunsch zu verstärken, Akzente zu setzen und so die „beabsichtigte Bildstimmung“ zu erreichen.

Stellte für Kühn die „Bewältigung großer Tonkontraste [...] das praktisch hochwichtige Problem“<sup>12</sup> der photographischen Arbeit dar, so standen hier wie im Zusammenhang mit der Unschärfe ebenfalls naturwissenschaftliche Untersuchungen für seine Überlegungen Pate.<sup>13</sup> In seiner „Technik der Lichtbildnerei“ verweist er auf die Ergebnisse des Berliner Photochemikers Hermann Wilhelm Vogel, nach denen die Photographie zwar Hell-Dunkel-Werte aus optisch-technischer Perspektive „objektiv“ richtig wiedergebe, dies aber keineswegs der menschlichen Wahrnehmung entspreche, da sich unser Auge im Gegensatz zum Objektiv der Kamera jeweils spontan den Lichtverhältnissen anpassen könne. Hält Kühn an dieser Stelle abschließend fest, dass „die Photographie nicht fähig [sei], helle und dunkle Töne gleichzeitig und auf einmal in den Werten wiederzugeben, wie wir sie sehen“<sup>14</sup>, so zielen seine verfeinerten Techniken bei der Erstellung des photographischen Positivs darauf ab, diesen im Negativ angelegten „Fehler“ zu korrigieren, d.h. die vom menschlichen Auge wahrgenommenen Nuancen korrekt in seine Bilder zu übersetzen. Unermüdlich, ja akribisch, arbeitete er an einer Erweiterung der photographischen Tonwertpalette, bei der die „bildmäßige“ Akzentuierung „stimmungswichtiger Haupttöne“ und „Unterdrückung stimmungsschädlicher Töne“ eine ebenso große Rolle spielten wie die „feine Tonigkeit“ und die „subtilen Übergänge“, in denen er die „besonderen Werte der photographischen Darstellungsweise“<sup>15</sup> sah.

Ab Mitte der zwanziger Jahre war Heinrich Kühn dazu übergegangen, auf ältere Negative zurückzugreifen, d.h. sich früher photographierter Motive noch einmal anzunehmen, um weiter an ihrer verfeinerten Wiedergabe im Positivdruck zu arbeiten.<sup>16</sup> Die *Tonwertstudie III* [Lot 215], eine Variante der *Miss Mary*, sowie weitere, von Kühn eigenhändig auf 1942 bzw. 1943 datierte Abzüge in der hier zum Aufruf kommenden Sammlung belegen, dass er diese Praxis bis zu seinem Lebensende beibehielt. Angetrieben von dem Ehrgeiz, Abzüge größtmöglicher Perfektion und Tonwertgenauigkeit anzufertigen, realisierte Kühn diese sämtlich in der Technik des mehrfachen Öldrucks. Dieser gehörte bereits ab etwa 1915 deswegen zu seinen bevorzugten photographischen Verfahren, da er seiner Ansicht nach die „größte Freiheit der Bildgestaltung“<sup>17</sup> gewährte. Insbesondere sein 1920 aufgenommener, 1942 realisierter *Rückenakt* [Lot 247] zeigt, dass

diese späten Blätter den zeitnah zum Negativ entstandenen Abzügen der frühen Jahre an Qualität und Raffinesse in nichts nachstehen. Das überaus delikate, in seinen feinen Verläufen wohl kaum zu übertreffende Spiel aus Licht und Schatten auf dem Rücken der Dargestellten, die Wiedergabe der zarten Reflexe auf einzelnen Strähnen ihres geflochtenen Haars wie auch die sorgfältig gesetzten Kontraste zwischen ihrem hellen Gewand und dem dunklen Hintergrund bezeugen vielmehr die über Jahre verfeinerte Könnerschaft Kühns. Rühmte dieser das photographische Medium ob seiner Fähigkeit, „die delikatesten Feinheiten des Lichtspiels mit fast unübertrefflicher Vornehmheit und überzeugender Wahrheit zu schildern“<sup>18</sup>, so illustriert der *Rückenakt* dies auf besonders eindruckliche Weise.

Vor allem in jüngeren Veröffentlichungen zu Heinrich Kühn wurde wiederholt und dezidiert auf das modernistische Potential einiger seiner Werke eingegangen.<sup>19</sup> Dieser Aspekt wurde in der Rezeption seines Oeuvres lange Zeit wohl auch deshalb nicht gewürdigt, weil Kühns Festhalten an traditionellen Sujets, vor allem aber die malerisch anmutende Weichzeichner-Optik seiner Photographien eine solche Wahrnehmung überlagerten. In einer Arbeit wie dem Stilleben *Weinflasche, Wasserglas und Apfel* von 1911 [Lot 223], das nach klassischen, der Malerei entlehnten Kompositionsprinzipien aufgebaut ist und auf die Wirkung der „wundervollen Reflexe“<sup>20</sup> des Wasserglases setzt, steht Kühn tatsächlich „ganz in der Tradition der auf Virtuosität bedachten Stillebenmalerei Alter Meister.“<sup>21</sup> In dem im selben Jahr entstandenen Stilleben *Weinflasche, Wasserglas* [Lot 224] hingegen löst sich der Bildgegenstand fast vollständig in eben diesen Reflexen auf, gerinnt die Komposition – vornehmlich in der rechten Bildhälfte – zu einem sorgfältig austarierten, nahezu abstrakt anmutenden Nebeneinander aus hellen und dunklen Flächen.

Monika Faber verweist darauf, dass Heinrich Kühn ab etwa 1912 zu einem photographischen Aufnahmestil gelangte, der einen Vorgriff auf das „Neue Sehen“ der Zwanziger Jahre bedeutet.<sup>22</sup> Anklänge an die von den Avantgardephotographen präferierten Gestaltungsmodi finden sich, wie die Motive *Der Malschirm I* [Lot 213] und *Der Malschirm II* [Lot 214] zeigen, jedoch auch schon in einigen Bildern früheren Datums. Zwar mag das Sujet der nackten, am Strand spielenden Kinder ein klassisches sein, das „im Bilderkanon der Zeit als Arkadien fest verankert war“.<sup>23</sup> Die starke Aufsicht und Ausschnitthaftigkeit, die kräftigen Hell-Dunkel-Kontraste und die perspektivisch bedingte, photographische ‚Übersetzung‘ des Sonnenschirms in eine abstrakt lesbare Form – all dies zeugt hingegen bereits von einem modernen, sich vom Motiv lö-

senden Sehen, wie es sich dann etwa anderthalb Jahrzehnte später in den Werken der „Neuen Photographen“ durchsetzen sollte. In Kühns um 1912 datierte Aufnahme *Wanderer auf der Wiese* [Lot 228] wird der hohe Abstraktionsgrad bereits zum bildbestimmenden Element: Die dunkle, diagonal durch die Darstellung verlaufende Schattengrenze teilt das Bild in zwei nahezu monochrome Flächen, vor denen die Kopfbedeckungen der Wanderer als darüber schwebende, ovale Formen lesbar werden.

Waren die Aufnahmemodi der photographischen Avantgarde der Weimarer Republik, d.h. die fragmentierten Sichten und extremen Perspektiven durch die veränderten Lebensbedingungen in einer immer stärker technisierten und urbanisierten Umwelt bedingt, so dürften derlei Aspekte für den in der Abgeschiedenheit der Tiroler Bergwelt lebenden Kühn nicht relevant gewesen sein. Der passionierte Bergsteiger wurde vielmehr durch die spektakulären Ausblicke in die Gebirgslandschaft zu seinen Experimenten mit neuen Perspektiven angeregt.<sup>24</sup> Dem modernen, großstädtischen Leben vermochte er nichts abzugewinnen, und entsprechend finden sich kaum Bilder dieser Thematik in seinem Werk. Monika Faber äußert die Vermutung, dass Kühn von den wenigen, im Nachlass befindlichen Negativen mit Stadtansichten entweder niemals Abzüge erstellte oder aber diese später vernichtete.<sup>25</sup> Entsprechend hoch ist der Seltenheitswert der hier zum Aufruf kommenden, vermutlich in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende entstandenen Ansicht des winterlichen Innsbruck [Lot 203]. Als Vorbilder könnten Alfred Stieglitz' Ansichten des verschneiten New York gedient haben, die dieser 1903 und 1905 in der Zeitschrift „Camera Work“ publizierte.<sup>26</sup> (Abb. 2)

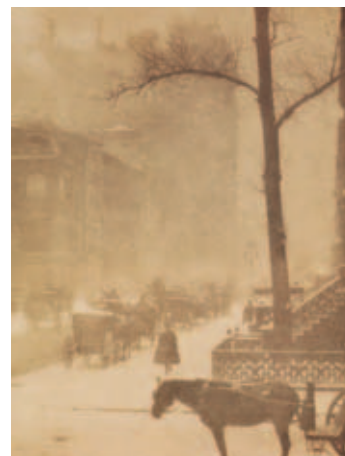


Abb. 2  
Alfred Stieglitz, *The Street – Design for Poster*, 1903. Photogravüre, aus: *Camera Work* 3, 1903

Mit seiner Konzentration auf wenige, klassische Sujets entsprach Heinrich Kühn dem in der Kunstphotographie im Allgemeinen begrenzten, aus der Malerei übernommenen Motivrepertoire. Bereits im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende spielte für ihn die Motivwahl eine immer untergeordnetere Rolle, stattdessen waren es die „bildmäßige“, harmonische Komposition, vor allem aber die vollkommene Beherrschung und der Nuancenreichtum der Tonwerte seiner Photographien, denen er seine ganze Aufmerksamkeit widmete. Ab etwa 1925 griff er wie bereits beschrieben auf ältere Negative zurück, darüber hinaus entstanden in den zwanziger und dreißiger Jahren vor allem zahlreiche Stillleben, darunter einfach gehaltene Arrangements mit Blumen aus dem eigenen Garten [Lots 250,251], sowie Aufnahmen bäuerlicher Szenen und Portraitstudien [Lots 248/249, 255-258]. Wurden von Heinrich Kühn in diesen späten Schaffensjahren auch seine beiden Schäferhunde Poidl und Liddy als bildwürdig erkannt, so offenbart sich gerade in einer Aufnahme wie der des im Sessel dösenden Haustieres [Lot 252], dass dem Photographen das Motiv hier letztlich nur als Vorwand diente, um sich seinem beständigen Hauptthema, der photographischen Bewältigung starker Hell-Dunkel-Kontraste zu widmen. Es ist das rein Photographische, das die Essenz eines solchen Bildes ausmacht.

In dieser Fokussierung auf die bis zur Perfektion auszulotenden, dem Material innewohnenden Möglichkeiten des Mediums, dem beharrlichen Bemühen um die richtige Tonwertwiedergabe seiner monochromen Bilder, liegt der große Verdienst des Photographen Heinrich Kühn. Bestand er darauf, dass die Photographie sich ganz auf ihre zwar beim Belichtungsprozess manuell beeinflussbaren, dabei aber eigenen, medienspezifischen Mittel zu beschränken habe, so lieferte er damit einen wesentlichen Beitrag zu ihrer Anerkennung als künstlerischem Ausdrucksmittel, das nun nicht länger als mechanisches Abbild einer rein äußerlichen Wirklichkeit betrachtet wurde.

Unser großer Dank gilt Herrn Andreas Gruber, der sich als Restaurator seit vielen Jahren intensiv mit dem photographischen Werk Kühns beschäftigt und uns anhand der Originale bezüglich der Bestimmung der bisweilen schwer zu identifizierenden Techniken wie auch der Datierung der Abzüge viele wertvolle Hinweise gegeben hat.

- 1 Heinrich Kühn, Technik der Lichtbilderei, Halle/Saale 1921, S. 12.
- 2 Nicht vertreten in der hier zur Versteigerung kommenden Sammlung ist Kühns farbphotographisches Oeuvre, d.h. seine allerdings nur in vergleichsweise geringer Anzahl entstandenen, mehrfarbigen Gummidrucke, sowie die ebenfalls farbigen Autochrome, die allerdings innerhalb eines vergleichsweise kurzen Zeitraums, von etwa 1907 bis 1913 in größerer Anzahl realisiert wurden.
- 3 Heinrich Kühn, a.a.O., S. 118.
- 4 Ebenda, S. 89.
- 5 Vgl. Enno Kauffhold, Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900, Berlin 1988, S. 22ff.; Monika Faber, Die Kunst der Tonwerte oder: Die vollkommene Kontrolle über das fotografische Material, in: Monika Faber/Astrid Mahler (Hg.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, Ausst.kat. Albertina, Wien u.a., Ostfildern 2010, S. 53f.
- 6 Vgl. Ute Eskildsen (Hg.), Heinrich Kühn. 1866-1944. 110 Bilder aus der Fotografischen Sammlung, Ausst.kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1978, S. 10ff.; Monika Faber, a.a.O., S. 40f.
- 7 Heinrich Kühn, „Gundsätzliches über den Weichzeichner“, in Photographische Korrespondenz, 1928, S. 282, hier zitiert nach Ute Eskildsen, a.a.O., S. 11.
- 8 Vgl. Monika Faber, a.a.O., S. 137.
- 9 Heinrich Kühn, zitiert nach Monika Faber, a.a.O., S. 22.
- 10 Gespräch mit Andreas Gruber am 6. Oktober 2017.
- 11 Heinrich Kühn, a.a.O., S. 387.
- 12 Ebenda, S. 384.
- 13 Vgl. Monika Faber, a.a.O., S. 22f.
- 14 Heinrich Kühn, a.a.O., S. 390.
- 15 Ebenda, S. 388f.
- 16 Vgl. Astrid Mahler, Heinrich Kühn – Leben und Werk, in: Monika Faber/Astrid Mahler, a.a.O., S. 245.
- 17 Heinrich Kühn, a.a.O., S. 325.
- 18 Ebenda, S. 17f.
- 19 Vgl. Monika Faber, a.a.O., S. 7 und 31 sowie Astrid Mahler, a.a.O., S. 245.
- 20 Heinrich Kühn, a.a.O., S. 403.
- 21 Monika Faber, a.a.O., S. 204.
- 22 Ebenda, S. 7.
- 23 Ebenda, S. 76.
- 24 Ebenda, S. 67f.
- 25 Vgl. Monika Faber, Parallels and Divergences. Heinrich Kuehn, International Art Photography, and Alfred Stieglitz, in: Monika Faber (Hg.), Heinrich Kuehn and his American circle. Alfred Stieglitz and Edward Steichen, München u.a. 2012, S. 56.
- 26 So etwa die Aufnahme *The Street – Design for a Poster*, 1903, veröffentlicht in „Camera Work“, Heft 3, 1903 oder seine bekannteste Aufnahme des Sujets, *Winter – Fifth Avenue*, 1892, publiziert in Heft 12 der „Camera Work“, 1905.



nicht vorp. ~~St~~ 60

früher. mit H<sub>2</sub>O, 3 gutt. kalte  
mit ein Mischelator getrocknet,  
nachdem Kessel 1 St. lang umgerührt

60 Carbo ostia

# PLATIN, PIGMENT UND GUMMIARABIKUM. ZU HEINRICH KÜHNS PHOTOGRAPHISCHER TECHNOLOGIE

Andreas Gruber

Heinrich Kühn, der herausragende und weithin einflussreiche Protagonist des Piktorialismus, stand den Bildresultaten der Photographie aufgrund der technologischen Fortschritte und Neuerungen im ausgehenden 19. Jahrhundert kritisch gegenüber: Durch die enormen Bildschärfen, das Vorhandensein zu vieler Details und ein Übermaß an Graustufen in den damals üblichen Albumin- und Silbergelatinepapieren wurden die Motive seiner Meinung nach nicht so wiedergegeben, wie es dem subjektiven, selektiven Sehempfinden des Menschen entspricht. In seinem über fünfzig Jahre währenden künstlerischen Schaffen setzte Heinrich Kühn gezielt Materialien und photographische Verfahren ein, um seines Erachtens störende Details zu eliminieren und ein Zuviel an Tonwerten in Flächen zusammenzufassen. Ein weiterer Schwerpunkt seiner unermüdlichen technischen Versuche bestand darin, hohe Helligkeitsunterschiede im Bildmotiv zu bewältigen. Der Einsatz von selbstentworfenen Objektiven und Kameras, sowie die Verwendung von besonderen Ausarbeitsverfahren, nämlich der Dichromatverfahren und dem Platindruck, ermöglichten ihm die Umsetzung seiner ästhetischen Anforderungen an das Medium Photographie.

## Die Bichromatverfahren

Was unterscheidet diese Techniken von den konventionellen Photographien auf Silberbasis?

Die Papiere für viele dieser alternativen Verfahren mussten von den Photographen selbst mit den lichtempfindlichen Substanzen beschichtet werden. Man war somit nicht von den industriell hergestellten Photopapieren abhängig. Ein entscheidender Anreiz bestand für Kühn zum einen also in der freien Wahl der Trägerpapiere. Zum anderen ließen sich mit den „Edeldruckverfahren“, wie die Dichromatverfahren landläufig bezeichnet werden, besondere optische Effekte erzielen: Durch ihre Grobkörnigkeit und Flächigkeit ähnelten die Abzüge eher Grafiken als Photographien. Der Farbton dieser Bilder konnte zudem durch die jeweils verwendeten Pigmente gewählt werden. All das kam Heinrich Kühn und den Bestrebungen zur Anerkennung der Photographie als eigenständige Kunstform zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr entgegen.

Behandelt man bestimmte organische Substanzen wie Gelatine-, Eiweiß- oder Gummiarabikumlösungen mit Bichromaten, so werden sie lichtempfindlich. Dem Licht ausgesetzte Stellen derartiger Schichten werden dabei gehärtet und wasserunlöslich, die nicht vom Licht getroffenen Teile bleiben wasserlöslich. Die Schicht kann man vor der Belichtung beliebig mit Pigmenten einfärben. Wo die Belichtung in

direktem Kontakt mit dem Negativ stattgefunden hat, bleibt die gehärtete eingefärbte Schicht am Papier haften, den Rest kann man auswaschen, wodurch das Bild zum Vorschein kommt. Zu den Bichromatverfahren zählt unter anderen der Gummidruck.

## Der Gummidruck

Der Gummidruck ist das Verfahren, welches Kühn am Höhepunkt seiner Karriere um 1900 weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt machte. Diese Technik beruht auf lichtempfindlichen Aufstrichen aus einer Mischung von in Wasser gelöstem Gummiarabikum, Pigmenten und Bichromat. Wie oben beschrieben ausgearbeitet, liefert der Gummidruck grobkörnige Bilder mit nur wenigen Graustufen. Der Farbton wird von den verwendeten Pigmenten bestimmt. Um differenziertere Abstufungen und dadurch ein plastischeres Bild mit satten Schattenpartien und durchzeichneten Lichtern zu erhalten, entwickelten Heinrich Kühn, Hugo Henneberg und Hans Watzek ab 1897 den Kombinationsgummidruck aus mehreren übereinander gedruckten Teilbildern mit unterschiedlich langen Belichtungen des Negativs. Dazu wurde nach der Belichtung, Entwicklung und Trocknung der ersten Schicht ein weiterer lichtempfindlicher Aufstrich aus pigmentiertem Gummiarabikum aufgetragen und in gleicher Weise ausgearbeitet. Kombinationen von vier bis fünf übereinanderliegenden Schichten, oft in veränderten Pigmentzusammensetzungen, sind bei Kühn keine Seltenheit. Als Träger verwendete Kühn meist strukturierte Aquarellpapiere, welche eine gute Oberflächenhaftung der Gummiarabikumschichten gewährleisteten.

Der Gummidruck war also ein äußerst umständliches Verfahren, und er experimentierte deshalb zwischendurch immer wieder mit weniger aufwändigen, einschichtigen Bichromatverfahren. Dazu zählen etwa der Pigmentdruck, der Leimdruck oder die Ozotypie, allerdings konnte er damit seinen Angaben nach keine befriedigenden Ergebnisse erzielen.

Von 1896 bis etwa 1910 beschäftigte sich Kühn mit dem Gummidruck. Ende 1905 begann er, den Gummidruck mit dem Platindruck zu kombinieren.

## Der Platindruck und der Platingummidruck

Internationale Photoausstellungen in Hamburg und Wiesbaden im Jahr 1903 bewirkten eine jähe Zensur in Kühns künstlerischem Schaffen: Die dort präsentierten Platindrucke der amerikanischen Photo-Secessionisten, allen voran

die Arbeiten von Gertrude Käsebier und Edward Steichen, hinterließen bei ihm einen derart tiefschürfenden Eindruck, dass er ab dem Zeitpunkt von der Herstellung großformatiger, monumentaler Gummidrucke, seiner weltweit bewunderten Königsdisziplin, Abstand nahm, um sich von nun an den intimen, zarten, kleinformatigen Platindrucken zuzuwenden.

Der Platinruck beruht auf der Lichtempfindlichkeit von Eisenoxalaten, die imstande sind, bei Reizung Platinsalze zu metallischem Platin zu reduzieren. Die bilderzeugenden Partikel aus Platin sind auf und in den obersten Papierfasern verteilt, eine Bindemittelschicht fehlt. Es entstehen Photographien mit sehr matten Oberflächen. Die besondere Qualität der Platindrucke liegt aber in der enormen Bandbreite an Graustufen, wodurch auch in den Schatten- und den Lichterpartien fein abgestufte Details differenziert werden können. In dieser Hinsicht übertrifft der Platinruck bis heute sämtliche andere photographische Verfahren. Durch unterschiedliche Ausarbeitungsmethoden können Farbtöne von einem kühlen Blauschwarz über Sepiatöne bis hin zu gelbbraunen Tönen erzeugt werden. [Lot 205]

Allerdings wurde Heinrich Kühn bald klar, dass das Platinverfahren seinen Vorstellungen nicht genügte. Um der Zartheit der Platinotypie eine dekorative Kraft zu verleihen, um Nebensächlichkeiten, Detailreichtum und eine Überfülle an Mitteltönen zu unterdrücken und somit den Bildern Geschlossenheit zu geben, führte Heinrich Kühn ab Ende 1905 auf Platindrucken einen zusätzlichen Gummidruck zur Betonung der Schattenpartien aus. Heinrich Kühns Periode des Platindruckes erstreckte sich von Anfang der 1890er Jahre bis Ende 1896, sowie von Ende 1903 bis etwa 1914. Schon Jahre vor dem ersten Weltkrieg waren die essentiellen Platinsalze immer weniger erschwinglich, und Kühn sah sich gezwungen, auf andere, kostengünstigere Verfahren auszuweichen, beispielsweise die Gummigravüre oder den Öl(um)druck.

### Die Photogravüre und die Gummigravüre

Auf der Suche nach einem Verfahren, welches verlässlich eine größere Anzahl Drucke von gleichbleibender Qualität erlaubte, experimentierte Kühn im Jahr 1910 mit der Photogravüre. Hierbei handelt es sich um ein älteres fotomechanisches Tiefdruckverfahren, bei welchem mittels Bichromat-Gelatinepigmentpapier eine Photovorlage in Form eines Glasdiapositivs auf die im Aquatintaverfahren präparierte Kupferdruckplatte übertragen wurde. Je nach Dicke des Gelatinereliefs kann beim anschließenden Ätzzvorgang die

Säure unterschiedlich schnell zur Kupferplatte vordringen, wodurch verschieden starke Vertiefungen in die Platte geätzt werden. Die geätzte Oberfläche wird mit ölhaltiger Druckfarbe eingefärbt, und das Bild kann in einer Tiefdruckpresse auf Papier gedruckt werden.

Um die „langweilige Glätte“ von Photogravüren zu überwinden, entwickelte Kühn im Januar 1911 das Verfahren der Gummigravüre, eine Abwandlung der Photogravüre. Bei der Präparation der Druckplatte wurde ein sehr dichter Gummidruck anstatt eines Diapositivs als Vorlage aufbelichtet. Die damit hergestellten Drucke ähnelten nicht mehr photographischen Reproduktionen, sondern eher Gummidrucken. In den meisten Fällen druckte Kühn die Motive auf dicke, opake Japanpapiere. Die Gummigravüre schien schließlich doch zu aufwändig und optisch nicht ganz befriedigend - er beklagte sich über fleckige Schattenpartien - sodaß er das Verfahren schnell wieder aufgab.

Die in nur wenigen Stückzahlen hergestellten Photogravüren und Gummigravüren Kühns dürfen nicht mit den häufiger auf Auktionen angebotenen Gravüren aus kommerziellen Druckwerken, beispielsweise ‚Camera Work‘, verwechselt werden.

### Der Öldruck und der Ölumdruck

Ein weiterer Weg zur Bilderzeugung im Bichromatsystem besteht darin, die unbelichteten Teile einer ungefärbten Bichromat-Gelatineschicht nicht auszuwaschen, sondern nur im kalten Wasserbad zu quellen. Die belichteten, gehärteten und somit nicht quellbaren Bildteile stoßen Wasser ab, doch ölhaltige Druckfarben haften daran, wenn man sie darüber stupft, wodurch allmählich das Bild aufgebaut wird. An den wassergequollenen nichtbelichteten Bildpartien wiederum haftet die Ölfarbe nicht. Das so entstandene Pigmentbild kann anschließend getrocknet (Öldruck), oder aber in der Tiefdruckpresse in noch feuchtem Zustand auf ein anderes Papier umgedruckt werden (Ölumdruck).

Charakteristisch für den Öldruck und den Ölumdruck ist die grobkörnige Farbstruktur; neu war auch der Umstand, dass die finalen Umdruckpapiere nicht vorbeschichtet werden mussten, Photographien mit matten Papieroberflächen, wie sie bei Druckgraphiken erzielt werden konnten, waren endlich möglich. Und so baute Kühn den Ölumdruck, 1911 von Robert Demachy erstmals vorgestellt, bis 1920 in ein höchst komplex aufgebautes Verfahren aus, ausgehend von zusammengesetzten, unterschiedlich belichteten Teilnegativen zur Erzielung eines großen Tonwertumfangs und mehrfachen Umdru-



cken von separaten Druckmatrizen für die Lichter, Mittel- und Schattenpartien. Im Februar/März 1913 befasste sich Kühn intensiv mit dem Öldruck. Der Öldruck auf Japanpapier blieb von 1914 bis ans Lebensende sein bevorzugtes Verfahren für die Herstellung von Positiven auf Papier.

### **Hinweise für den Sammler**

Jede Photographie von Heinrich Kühn ist ein eigenhändig geschaffenes, aufwändig produziertes Unikat. Obwohl viele Motive in mehrfachen Exemplaren existieren, und er akribisch Belichtungszeiten und Pigmentmischungen in Laborbüchern und auf den Rückseiten der Photographien notierte, gleicht kein Abzug eines Motivs dem anderen, was auch anhand einiger Beispiele in dieser Auktion schön zu belegen ist.

Ein bestimmendes Thema beim Sammeln von Photokunst stellt immer wieder zu Recht die Frage nach der Haltbarkeit der photographischen Abzüge dar. Erfreulicherweise zählen Kühns Edeldrucke zu den stabilsten photographischen Verfahren überhaupt, da Kühn bei der Auswahl der Papiere und Pigmente einen sehr hohen Wert auf Lichtbeständigkeit gelegt hat.

### **Literatur:**

Andreas Gruber, Glossar zu Heinrich Kühns fotografischer Technologie, in: Monika Faber/Astrid Mahler (Hg.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, Ausst.kat. Albertina, Wien u.a., Ostfildern 2010, S. 257-267

Andreas Gruber, The Platinum Print Technology of the Austrian Pictorialist Heinrich Kühn, in: Constance McCabe (Hg.), Platinum and Palladium Photographs. Technical and Aesthetical History, Connoisseurship, and Preservation. Photographic Materials Group of the American Institute of Conservation for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington 2017, S. 332-347

Andreas Gruber, Glossary of Photographic Terms, in: Monika Faber (Hg.), Heinrich Kühn and his American Circle. Alfred Stieglitz and Edward Steichen, München u.a. 2012, S. 125-129

Andreas Gruber, 'Ich sehe ein, dass ich selbst ganz übermäßig viel Zeit für technische Versuche verbracht habe; aber andererseits: die Qualität der Drucke!' – Heinrich Kühns fotografische Technologie, in: Museum Folkwang, Essen/Photoinstitut Bonartes, Wien (Hg.), Die Metamorphose der Fotografie. Heinrich Kühns Kunst der Edeldruckverfahren (in Vorbereitung)



200 HOLLÄNDERIN MIT HAUBE

Um 1897

Kombinationsgummidruck, gefirnisst, auf starken Karton aufgezo- gen. 55 x 48 cm. Oben links mit Tusche signiert. – Entlang der Kanten umlaufend stellenweise besto- ßen. Sehr vereinzelt kleine Fehlstellen. Leichtes Craquelé.

*Combination gum dichromate print, var- nished, flush-mounted to heavy card. 55 x 48 cm. Signed in ink upper left. – Along the edges here and there slightly bumped. Few small losses. Minor craquelure.*

€ 4 000 – 5 000



## 201 ALTE HOLLÄNDERIN

Um 1901

Kombinationsgummidruck, gefirnisst, auf starken Karton aufgezogen. 54,8 x 48 cm. Oben rechts mit Tusche signiert. Rückseitig mit Buntstift signiert und betitelt, mit Bleistift beschriftet sowie mit Stempel des 'K.K. Hauptzollamt, Innsbruck'. – Entlang der Kanten umlaufend leicht bestoßen. Im oberen Bildbereich leicht berieben.

*Combination gum dichromate print, varnished, flush-mounted to heavy card. 54.8 x 48 cm. Signed in ink upper right. Signed and titled in crayon, inscribed in pencil as well as 'K.K. Hauptzollamt, Innsbruck' stamp on the verso. – Along the edges slightly bumped, slight abrasions in the upper area of the image.*

€ 4 000 – 5 000



202 OHNE TITEL

Undatiert

Photogravüre um 1920. 16,8 x 22,4 cm  
(26 x 27,3 cm). Im unteren Bildrand links mit  
Tinte signiert. – Im mittleren Bildbereich  
leicht berieben.

*Photogravure, printed c. 1920. 16.8 x 22.4 cm  
(26 x 27.3 cm). Signed in ink in the margin  
lower left. – Slightly abraded in the centre of  
the image.*

€ 1 200 – 1 500



203 OHNE TITEL (INNSBRUCK)

Um 1900

Mehrfacher Ölumdruck auf strukturiertem  
Aquarellpapier vermutlich um 1915.  
27,3 x 32,6 cm (33,3 x 39,8 cm). – Der  
Blattrand unregelmäßig beschnitten.

*Multiple oil transfer print on structured  
watercolour paper, printed probably around  
1915. 27.3 x 32.6 cm (33.3 x 39.8 cm).  
– Edges irregularly trimmed.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 13

€ 3 000 – 4 000





204 FRAUEN IN DER DÜNE  
1904

Ölumdruk um 1915. 30 x 38,3 cm  
(30,6 x 38,8 cm). Unten rechts mit Bleistift  
signiert.

*Oil transfer print, printed c. 1915. 30 x 38.3 cm  
(30.6 x 38.8 cm). Signed in pencil lower right.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 49; Kaufhold 1988, S. 25;  
Faber/Mahler 2010, S. 115; Faber 2012,  
S. 61 (jeweils mit Abb. einer gespiegelten  
Variante)

€ 8 000 – 10 000

205 ALFRED STIEGLITZ

1904

Platindruck auf Japanpapier, auf kräftiges Japanbüttchen aufgezogen. 25,2 x 20,3 cm (25,5 x 20,6 cm). Unten links mit Tinte signiert.

*Platinum print on Japan paper, flush-mounted to Japan laid paper. 25.2 x 20.3 cm (25.5 x 20.6 cm). Signed in ink lower left.*

€ 15 000 – 20 000





HENRI  
KUEHN

## 206 SELBSTPORTRAIT

1905

Mehrfacher Gummidruck auf strukturier-  
tem Karton. 29 x 23 cm (30,2 x 23,3 cm).  
Rückseitig mit Bleistift datiert, betitelt und  
beschriftet 'WDK. Heinrich Kühn: Selbstpor-  
trait, Apr. 05, Zurück nach Innsbruck,  
Rich. Wagner-Str. 6' sowie 'G 4 x'.

*Multiple gum dichromate print on structured  
card. 29 x 23 cm (30.2 x 23.3 cm). Dated,  
titled and inscribed 'WDK. Heinrich Kühn:  
Selbstportrait, Apr. 05, Zurück nach Inns-  
bruck, Rich. Wagner-Str. 6' and 'G 4 x' in pencil  
on the verso.*

Literatur *Literature*

Eskildsen 1978, Kat.Nr. 2 (hier abweichend  
datiert und betitelt: Maler und Radierer  
Rudolf Katzung, 1901); Kaufhold 1988, S. 3  
mit Abb.; Knapp 1988, S. 4 mit Abb.

€ 10 000 – 15 000







207 **SOPHIE KÜHN-CONRADI**

Um 1906

Photogravüre auf kräftigem Japanpapier.  
24,3 x 19,8 cm (32,3 x 23 cm).

*Photogravure on heavy Japan paper.*  
24.3 x 19.8 cm (32.3 x 23 cm).

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 18 (hier datiert und betitelt: Die Mutter Kühns, um 1900); Kicken 1981, S. 17 mit Abb.; Knapp 1988, Tafel 18

€ 1 000 – 1 200



## 208 IN RÁGUSA

1906

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier um 1920. 26,7 x 37,2 cm (34,5 x 45 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed c. 1920. 26.7 x 37.2 cm (34.5 x 45 cm). Signed in pencil in the margin lower right.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 65; Kicken 1981, S. 38 mit Abb.

€ 3 000 – 4 000



209 WIESE IN BIRGITZ (HANS UND MARY SITZEND)

Um 1908

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier um 1915. 20,5 x 28,5 cm (21,8 x 29 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert.  
– Abzug leicht stockfleckig. Oben links leichter Farbverlust. Rechts winzige Perforierung.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed c. 1915. 20.5 x 28.5 cm (21.8 x 29 cm). Signed in pencil in the margin lower right.  
– Slight foxing. Slight loss upper left. Tiny perforation in the right area of the image.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 38; Knapp 1988, Tafel 15; Faber/Mahler 2010, S. 193 mit Abb.; Faber 2012, S. 85 mit Abb.

€ 2 000 – 3 000





## 210 TONWERTSTUDIE (EDELTRUDE AM HANG)

Um 1907

Photogravüre auf Karton. 22,8 x 28,8 cm.  
– Blattrand leicht unregelmäßig beschnitten.

*Photogravure on card. 22.8 x 28.8 cm.*  
– *Edges slightly irregularly trimmed.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 28; Kicken 1981, S. 44  
mit Abb.; Kaufhold 1988, S. 26 mit Abb.;  
Faber/Mahler 2010, S. 144/145 mit Abb.;  
Faber 2012, S. 97 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000



## 211 HANS IM GRAS

Um 1907

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier um 1915. 22,8 x 29,8 cm (28 x 34,9 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert.  
– Im rechten und unteren Bildbereich leicht stockfleckig.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed c. 1915. 22.8 x 29.8 cm (28 x 34.9 cm). Signed in pencil in the margin lower right.  
– Slight foxing in the right and lower image.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 31; Kicken 1981, S. 41 mit Abb. einer gespiegelten Variante; Faber/Mahler 2010, S. 270 mit Abb.

€ 2 500 – 3 500



## 212 HANS IM GRAS

Um 1907

Mehrfacher Ölumdruck auf Bütten mit Wasserzeichen Einhorn um 1915. 22,7 x 29,8 cm (27,3 x 34,2 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert, im oberen Bildrand links mit Bleistift unleserlich beschriftet. – Oben links sehr schwacher Knick.

*Multiple oil transfer print on laid paper with unicorn watermark, printed c. 1915. 22.7 x 29.8 cm (27.3 x 34.2 cm). Signed in pencil in the margin lower right, illegibly inscribed upper left. – Very slight fold upper left.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 41 mit Abb. einer gespiegelten Variante; Weiermair 1978, Tafel 31; Faber/Mahler 2010, S. 270 mit Abb.

€ 3 000 – 4 000





213 DER MALSCHIRM

1908

Öldruck auf Aquarellpapier. 23 x 29,2 cm  
(23,7 x 29,7 cm). Unten rechts mit Bleistift  
signiert.

*Oil print on watercolour paper. 23 x 29.2 cm  
(23.7 x 29.7 cm). Signed in pencil lower right.*

Literatur *Literature*

Faber/Mahler 2010, S. 189 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000



214 DER MALSCHIRM II  
1908

Photogravüre auf dünnem Karton.  
23 x 28,8 cm (31,8 x 41,5 cm). Im unteren  
Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Photo gravure on light card. 23 x 28.8 cm  
(31.8 x 41.5 cm). Signed in pencil in the  
margin lower right.*

Literatur *Literature*

Faber/Mahler 2010, S. 77 mit Abb.; Faber  
2012, S. 101 mit Abb.

€ 3 000 – 4 000



## 215 TONWERTSTUDIE III

1908

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
1943. 29,2 x 22,8 cm (35,5 x 26,3 cm). Im un-  
teren Bildrand mit Bleistift rechts signiert,  
links ausführlich datiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed 1943. 29.2 x 22.8 cm (35.5 x 26.3 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right,  
extensively dated lower left.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 56; Kicken 1981, S. 29;  
Knapp 1988, Tafel 40; Faber/Mahler 2010,  
S. 20 (jeweils mit Abbildung einer gespiegel-  
ten Variante); Faber 2012, S. 83 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000





216 **MISS MARY**  
1908

Platingummidruck auf Japanpapier, auf Bütten aufgezogen. 29,3 x 23,3 cm (29,8 x 23,8 cm). Unten links mit Tusche signiert. Rückseitig mit Bleistift photochemische Angaben.

*Gum dichromate over platinum print on Japan paper, flush-mounted to laid paper. 29.3 x 23.3 cm (29.8 x 23.8 cm). Signed in India ink lower left. Notes on the photochemical process in pencil on the verso.*

Literatur *Literature*  
Faber 2012, S. 2 mit Abb.

€ 8 000 – 10 000



217 FRAU RICHTER

Um 1909

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier 1920. 29,5 x 21,5 cm (34,4 x 26,8 cm). Im unteren Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links datiert. – Blattrand leicht unregelmäßig beschnitten. Im unteren Bildbereich wenige schwache Stockflecken.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed 1920. 29.5 x 21.5 cm (34.4 x 26.8 cm). Signed in pencil in the margin lower right, dated lower left. – Edges slightly irregularly trimmed. Slight foxing in the lower image.*

Literatur *Literature*

Eskildsen 1978, Abb. 18 (hier datiert: um 1920)

€ 4 000 – 5 000



218 **OHNE TITEL**

Undatiert

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier um 1920. 29,7 x 21,5 cm (33,3 x 28 cm). Im unteren Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links beschriftet 'Ragusa'.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed c. 1920. 29.7 x 21.5 cm (33.3 x 28 cm). Signed in pencil in the margin lower right, inscribed 'Ragusa' lower left.*

€ 4 000 – 5 000





219 RIETZ IM OBERINNTAL  
1909

Platingummidruck auf kräftigem Japanbütten. 29 x 23,3 cm (29,4 x 23,5 cm). Rückseitig mit Bleistift ausführliche photochemische Angaben.

*Gum dichromate over platinum print on heavy Japan laid paper. 29 x 23.3 cm (29.4 x 23.5 cm). Extensive notes on the photochemical process in pencil on the verso.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 49 (gespiegelte Variante); Kicken 1981, S. 36 mit Abb.

€ 5 000 – 6 000



220 RIETZ IM OBERINTAL  
1909

Mehrfacher Öldruck auf strukturiertem  
Karton um 1915. 30 x 23,1 cm (32,5 x 28,4 cm).

*Multiple oil transfer print on structured card,  
printed c. 1915. 30 x 23.1 cm (32.5 x 28.4 cm).*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 49; Kicken 1981, S. 36  
mit Abb. einer gespiegelten Variante

€ 5 000 – 6 000



221 OHNE TITEL

Um 1909

Photogravüre auf kräftigem Japanbütten.  
17 x 22,9 cm (26,8 x 38,5 cm).

Das Stilleben ist eines der drei Motive, die  
Kühn in seiner Publikation „Technik der  
Lichtbildnerei“ abbildete.

*Photogravure on heavy Japan laid paper.  
17 x 22.9 cm (26.8 x 38.5 cm).*

*The still life is one of the three motifs that  
Kühn depicted in his publication 'Technik der  
Lichtbildnerei'.*

Literatur *Literature*

Kühn 1921, o.S. mit Abb.; Weiermair 1978,  
Tafel 11 (hier betitelt Tomatenstilleben, um  
1900); Kicken 1981, S. 58 mit Abb.; Knapp  
1988, Tafel 39

€ 4 000 – 5 000





222 **BLUMENSTILLEBEN**

Vermutlich 1925-1930

Mehrfacher Ölumdruck auf Aquarellpapier.  
28,3 x 21,2 cm (39,2 x 28 cm). Im unteren  
Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on watercolour  
paper. 28.3 x 21.2 cm (39.2 x 28 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right.*

€ 4 000 – 5 000



223 WEINFLASCHE, WASSERGLAS  
UND APFEL  
1911

Gummigravüre. 23 x 29,3 cm. Auf dünnen  
Unterlagekarton montiert

*Gum gravure. 23 x 29.3 cm. Mounted to light  
card.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 10 (hier datiert: um  
1900); Kicken 1981, S. 62 mit Abb.; Faber/  
Mahler 2010, S. 15 mit Abb.; Faber 2012,  
S. 93 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000



224 **OHNE TITEL**

Um 1911

Platingummidruck auf Japanpapier, auf  
Bütten aufgezogen. 23,1 x 29,3 cm  
(23,6 x 29,7 cm). Rückseitig mit Bleistift  
ausführliche photochemische Angaben.

*Gum dichromate over platinum print on  
Japan paper, flush-mounted to laid paper.  
23.1 x 29.3 cm (23.6 x 29.7 cm). Extensive  
notes on the photochemical process in pencil  
on the verso.*

Literatur *Literature*

Vgl. Faber/Mahler 2010, S. 75 mit Abb. einer  
gespiegelten Ausschnittsvariante

€ 6 000 – 8 000





## 225 KIRCHENAUSGANG

Um 1910

Mehrfacher Ölumdruck auf strukturiertem Karton. 23,3 x 30,1 cm (27,3 x 33 cm). Rückseitig mit Bleistift signiert, beziffert 'No. 28' und handschriftliche Angaben für die Drucklegung.

Die rückseitigen Bleistiftvermerke lassen darauf schließen, dass der hier vorliegende Ölumdruck als Vorlage für die Reproduktion des Motivs in Kühns Lehrbuch „Technik der Lichtbildnerei“ diente. Insgesamt wählte Kühn nur drei Motive für sein wichtiges Buch aus. Neben dem *Kirchenausgang* ist hier das Stillleben mit Tomaten (vgl. Lot 221) sowie ein Portait von Lotte abgebildet.

Literatur *Literature*

Kühn 1921, o.S. mit Abb.

*Multiple oil transfer print on structured card. 23.3 x 30.1 cm (27.3 x 33 cm). Signed and numbered 'No. 28' as well as handwritten notes for the reproduction on the verso.*

*The remarks in pencil on the verso suggest that the present bromoil print served as a template for the reproduction of the motif in Kühn's textbook 'Technik der Lichtbildnerei' (Techniques of Photography). All in all, Kühn chose only three motifs for his important book; apart from *Kirchenausgang*, the other is the still life with tomatoes (lot 221) and a portrait of Lotte.*

€ 3 000 – 4 000



226 **LOTTE KÜHN**  
1912

Platingummidruck auf kräftigem Aquarell-  
papier. 29,3 x 23,2 cm (29,7 x 23,7 cm).  
Rückseitig mit Bleistift ausführliche photo-  
chemische Angaben.

*Gum dichromate over platinum print on  
heavy watercolour paper. 29.3 x 23.2 cm  
(29.7 x 23.7 cm). Extensive notes on the photo-  
chemical process in pencil on the verso.*

Literatur *Literature*  
Weiermair 1978, Tafel 43

€ 5 000 – 6 000



## 227 WANDERER MIT FELSEN

Um 1912

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
1943. 20,5 x 28,4 cm (26,8 x 34,8 cm). Im un-  
teren Bildrand mit Bleistift rechts signiert,  
links ausführlich datiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed 1943. 20.5 x 28.4 cm (26.8 x 34.8 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right,  
extensively dated lower left.*

Literatur *Literature*

Knapp 1988, Tafel 58; Faber/Mahler 2010,  
S. 79 mit Abb. Der hier publizierte Ölum-  
druck datiert wie unser Blatt in das Jahr  
1943.

€ 3 500 – 4 500





228 **WANDERER AUF DER WIESE**

Um 1912

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier  
vermutlich 1920er Jahre. 23,2 x 27,5 cm  
(28 x 34,8 cm).

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed probably 1920s. 23,2 x 27,5 cm  
(28 x 34,8 cm).*

Literatur *Literature*

Knapp 1988, Tafel 56; Faber/Mahler 2010,  
S. 245 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000



## 229 FRAU RICHTER

Um 1913

Mehrfacher Ölumdruk auf Japanpapier.  
29,8 x 24,6 cm (35,8 x 28,2 cm). Unten rechts  
mit Tusche signiert.

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 78; Kicken 1981,  
S. 33 mit Abb.; Knapp 1988, Tafel 51; Faber/  
Mahler 2010, S. 180 mit Abb.; Faber 2012,  
S. 74 mit Abb.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
29.8 x 24.6 cm (35.8 x 28.2 cm). Signed in  
India ink lower right.*

€ 6 000 – 8 000



230 **FRAU RICHTER**  
Vermutlich um 1913

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier.  
30,2 x 23,4 cm (32,2 x 26,2 cm).

*Multiple oil transfer print on Japan paper.*  
*30.2 x 23.4 cm (32.2 x 26.2 cm).*

€ 5 000 – 6 000





231 ROSENSTILLEBEN  
1915

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier.  
23,3 x 26,2 cm (28,2 x 32,5 cm). Im unteren  
Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links  
ausführlich datiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
23.3 x 26.2 cm (28.2 x 32.5 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right, extensively  
dated lower left.*

Literatur *Literature*  
Faber/Mahler 2010, S. 206 mit Abb.

€ 5 000 – 6 000



232 ROSENSTILLEBEN  
1915

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier.  
23,3 x 26 cm (28,2 x 31 cm). Im unteren  
Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
23.3 x 26 cm (28.2 x 31 cm). Signed in pencil  
in the margin lower right.*

Literatur *Literature*  
Faber/Mahler 2010, S. 206 mit Abb.

€ 5 000 – 6 000



### 233 WANDERER AN DER SCHATTENGRENZE

Um 1915

Mehrfacher Ölumdruck auf dünnem Karton  
1920er Jahre. 21,2 x 29,4 cm (26,7 x 33,8 cm).  
Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift  
signiert. – Blattrand leicht unregelmäßig  
beschnitten.

*Multiple oil transfer print on light card,  
printed 1920s. 21.2 x 29.4 cm (26.7 x 33.8 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right.  
– Edges slightly irregularly trimmed.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 85 (retuschierte Va-  
riante); Kicken 1981, S. 46 mit Abb.; Faber/  
Mahler 2010, S. 69 mit Abb. der retuschier-  
ten Variante sowie einer Ausschnittsvariante;  
Faber 2012, S. 94 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000





## 234 WANDERER AN DER SCHATTENGRENZE

Um 1915

Mehrfacher Öldruck auf dünnem Karton  
1920er Jahre. 21,2 x 29,5 cm (23,8 x 30 cm).  
Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift  
signiert.

*Multiple oil transfer print on light card,  
printed 1920s. 21.2 x 29.5 cm (23.8 x 30 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 85 (retuschierte Va-  
riante); Kicken 1981, S. 46 mit Abb.; Faber/  
Mahler 2010, S. 69 mit Abb. der retuschierten  
Variante sowie einer Ausschnittsvariante;  
Faber 2012, S. 94 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000



## 235 HOLZSTIEGE

Um 1915

Platingummidruck auf Japanpapier, auf  
Bütten aufgezogen. 23,5 x 29,2 cm  
(23,8 x 29,8 cm). Rückseitig mit Bleistift  
photochemische Angaben.

*Gum dichromate over platinum print,  
flush-mounted to laid paper. 23.5 x 29.2 cm  
(23.8 x 29.8 cm). Notes on the photochemical  
process in pencil on the verso.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 37; Knapp 1988, Tafel 33;  
Faber/Mahler 2010, S. 221 (jeweils mit  
Abbildung einer gespiegelten Variante)

€ 5 000 – 6 000



236 **WANDERER UNTER EINEM BAUM**  
Um 1914

Vermutlich späterer, mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier. 20,6 x 29,2 cm (26 x 35,5 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed probably later. 20.6 x 29.2 cm (26 x 35.5 cm). Signed in pencil in the margin lower right.*

Literatur *Literature*

Knapp 1988, Tafel 59; Faber/Mahler 2010, S. 199 mit Abb.; Faber 2012, S. 99 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000





237 **OHNE TITEL**

Vermutlich um 1915

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier  
1920er Jahre. 28,4 x 21,1 cm (34 x 26,6 cm).

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed 1920s. 28.4 x 21.1 cm (34 x 26.6 cm).*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 87 (hier datiert:  
um 1920)

€ 4 000 – 5 000

238 HÄNDE  
1915

Mehrfacher Ölumdruck auf Zanders-Bütten.  
34 x 27,2 cm (36 x 31 cm). Im unteren Bildrand  
rechts mit Bleistift signiert. – Partiiell  
bräunlich verfärbt.

*Multiple oil transfer print on Zanders laid  
paper. 34 x 27.2 cm (36 x 31 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right. – Slight  
brownish discolouration.*

Literatur *Literature*

Faber/Mahler 2010, S. 171 mit Abb.

€ 1 500 – 2 000



239 HÄNDE  
1915

Mehrfacher Ölumdruck auf Aquarellpapier.  
27,5 x 34 cm (29,8 x 35,5 cm). Im unteren  
Bildrand rechts mit Bleistift signiert. Auf  
Karton montiert. – Minimal stockfleckig.

*Multiple oil transfer print on watercolour  
paper. 27.5 x 34 cm (29.8 x 35.5 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right. Mounted to  
card. – Minimal foxing.*

Literatur *Literature*

Vgl. Faber/Mahler 2010, S. 171 mit Abb.  
(hier als Hochformat)

€ 2 000 – 2 500





240 **STILLEBEN**

Undatiert

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier.  
29 x 23,4 cm (33,9 x 26,8 cm). Im unteren  
Bildrand rechts mit Bleistift signiert.  
– Vereinzelt leichte Stockflecken.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
29 x 23.4 cm (33.9 x 26.8 cm). Signed in pen-  
cil in the margin lower right. – Some isolated  
foxing.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 56 mit Abb.

€ 2 000 – 3 000





## 241 STILLEBEN MIT PFERD UND BLUMEN

Um 1914

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier.  
29,5 x 36,3 cm (35,2 x 42,5 cm). Im unteren  
Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
29.5 x 36.3 cm (35.2 x 42.5 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right.*

Literatur *Literature*

Vgl. Faber/Mahler 2010, S. 32 mit Abbildung  
nach Originalnegativ; Faber 2012, S. 29 mit  
Abb.

€ 2 500 – 3 000



242 AUF DEM BERG, TIROL  
Um 1915

Mehrfacher Öldruck auf weichem,  
strukturiertem Papier. 27,8 x 37,5 cm  
(32,3 x 44,5 cm).

*Multiple oil transfer print on soft structured  
paper. 27.8 x 37.5 cm (32.3 x 44.5 cm).*

€ 4 000 – 5 000



## 243 IM SOMMER

Um 1917

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier.  
39 x 27,3 cm (42,5 x 31 cm). Rückseitig mit  
Bleistift eigenhändig beziffert. – Vereinzelt  
leichte Stockflecken.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
39 x 27.3 cm (42.5 x 31 cm). Numbered in  
Kühn's own hand in pencil on the verso.  
– Some isolated foxing.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, S. 274; Kicken 1981, S. 39  
mit Abb.; Faber/Mahler 2010, S. 200 mit  
Abb.; Faber 2012, S. 96 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000





## 244 FRAUENTORSO IM SONNENLICHT

Um 1920

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
1943. 28,8 x 20,4 cm (35 x 26,8 cm). Im un-  
teren Bildrand mit Bleistift rechts signiert,  
links ausführlich datiert.

*Multiple oil transfer print on japanese paper,  
printed 1943. 28.8 x 20.4 cm (35 x 26.8 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right,  
extensively dated lower left.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 52 mit Abb.; Faber/Mahler  
2010, S. 217 mit Abb.; Faber 2012, S. 104 mit  
Abb.

€ 4 000 – 5 000



## 245 FRAUENTORSO IM SONNENLICHT

Um 1920

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
vermutlich 1943. 28,8 x 20,4 cm (35 x 27 cm).  
Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift  
signiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed probably 1943. 28.8 x 20.4 cm  
(35 x 27 cm). Signed in pencil in the margin  
lower right.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 52 mit Abb.; Faber/Mahler  
2010, S. 217 mit Abb.; Faber 2012, S. 104 mit  
Abb.

€ 4 000 – 5 000



## 246 AKT IN DER MORGENSONNE

Um 1920

Mehrfacher Ölumdruck auf kräftigem Japanpapier vermutlich 1940er Jahre. 28 x 20,3 cm (32,8 x 24 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on heavy Japan paper, printed probably 1940s. 28 x 20.3 cm (32.8 x 24 cm). Signed in pencil in the margin lower right.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 88; Kicken 1981, S. 50 mit Abb.; Faber/Mahler 2010, S. 222 mit Abb.; Faber 2012, S. 103 mit Abb.

€ 3 000 – 4 000

## 247 RÜCKENAKT

Um 1920

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier 1942. 22,5 x 17 cm (27,5 x 20 cm). Im unteren Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links datiert. – Oben links kleine Retusche.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed 1942. 22.5 x 17 cm (27.5 x 20 cm). Signed in pencil in the margin lower right, dated lower left. – Small retouching upper left.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 51 mit Abb.; Faber/Mahler 2010, S. 6 mit Abb.; Faber 2012, S. 102 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000







248 OHNE TITEL

Undatiert

Mehrfacher Ölumdruck auf strukturiertem Karton 1915-1920. 23,2 x 30 cm (29,2 x 33,2 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert. Rückseitig mit Bleistift beschriftet 'Ölumdruck'.

*Multiple oil transfer print on structured card, printed 1915-1920. 23.2 x 30 cm (29.2 x 33.2 cm). Signed in pencil in the margin lower right. Inscribed 'Ölumdruck' in pencil on the verso.*

€ 3 000 – 4 000



249 **SCHNITTERIN**  
1924

Späterer, mehrfacher Öldruck auf Japanpapier. 28,7 x 21 cm (34,8 x 26,7 cm).

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed later. 28.7 x 21 cm (34.8 x 26.7 cm).*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 90; Knapp 1988, Tafel 62; Faber/Mahler 2010, S. 195 mit Abb.; Faber 2012, S. 122 mit Abb.

€ 4 000 – 5 000



## 250 OHNE TITEL

1924

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier  
1942. 22,7 x 17 cm (28 x 19,9 cm). Im unteren  
Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links  
datiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed 1942. 22.7 x 17 cm (28 x 19.9 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right,  
dated lower left.*

Literatur *Literature*

Kicken 1981, S. 55 mit Abb.

€ 1 800 – 2 200



## 251 DAHLIEN

1942

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier.  
21,9 x 16,6 cm (27,9 x 19,9 cm). Im unteren  
Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links  
datiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
21.9 x 16.6 cm (27.9 x 19.9 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right, dated lower  
left.*

Literatur *Literature*

Eskildsen 1978, Abb. 22; Faber/Mahler 2010,  
S. 264 mit Abbildung einer Druckmatritze  
dieses Motivs, hier ausführlich datiert auf  
den 24.6.1942

€ 1 800 – 2 200





252 **OHNE TITEL**  
Vermutlich 1930er Jahre

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier.  
28 x 20,1 cm (ca. 34 x 28 cm).

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
28 x 20.1 cm (approx. 34 x 28 cm).*

€ 2 500 – 3 500



253 **GUMMIBAUM**  
1929

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier.  
30,2 x 22,5 cm (36,4 x 26,7 cm). Im Bildrand  
unten rechts mit Bleistift signiert, oben  
rechts beschriftet '4/25 B'. – Blattrand leicht  
unregelmäßig beschnitten.

*Multiple oil transfer print on Japan paper.  
30.2 x 22.5 cm (36.4 x 26.7 cm). Signed in  
pencil in the margin lower right, numbered  
'4/25 B' upper right. – Edges slightly irregu-  
larly trimmed.*

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 91; Faber/Mahler  
2010, S. 72 mit Abb.; Faber 2012, S. 107 mit  
Abb.

€ 4 000 – 5 000





254 **GUMMIBAUM**  
1929

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier.  
29,8 x 21,6 cm (34,7 x 26,3 cm).

*Multiple oil transfer print on Japan paper.*  
29.8 x 21.6 cm (34.7 x 26.3 cm).

Literatur *Literature*

Weiermair 1978, Tafel 91; Faber/Mahler  
2010, S. 72 mit Abb.; Faber 2012, S. 107 mit  
Abb.

€ 3 500 – 4 000



255 OHNE TITEL

Vermutlich 1930er Jahre

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
1943. 23,3 x 16,5 cm (28,3 x 20 cm). Im un-  
teren Bildrand mit Bleistift rechts signiert,  
links ausführlich datiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed 1943. 23.3 x 16.5 cm (28.3 x 20 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right,  
extensively dated lower left.*

€ 1 500 – 2 000

256 OHNE TITEL

Vermutlich 1930er Jahre

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
vermutlich 1940er Jahre. 22,7 x 16,8 cm  
(28 x 20 cm). Im unteren Bildrand rechts mit  
Bleistift signiert.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed probably 1940s. 22.7 x 16.8 cm  
(28 x 20 cm). Signed in pencil in the margin  
lower right.*

€ 2 000 – 3 000

## 257 HEUERNTE

Um 1930

Mehrfacher Öldruck auf kräftigem, strukturierten Papier. 28,2 x 21 cm (34 x 26 cm). Im unteren Bildrand rechts mit Bleistift signiert. – Blattrand leicht unregelmäßig beschnitten.

*Multiple oil transfer print on heavy, structured paper. 28.2 x 21 cm (34 x 26 cm). Signed in pencil in the margin lower right. – Edges slightly irregularly trimmed.*

Literatur *Literature*

Eskildsen 1978, Abb. 30 (hier datiert: um 1925); Knapp 1988, Tafel 61

€ 2 000 – 3 000



## 258 HEUERNTE

Um 1930

Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier 1931. 28,1 x 20,6 cm (33,6 x 26 cm). Im unteren Bildrand mit Bleistift rechts signiert, links ausführlich datiert und beschriftet 'Film'.

*Multiple oil transfer print on Japan paper, printed 1931. 28.1 x 20.6 cm (33.6 x 26 cm). Signed in pencil in the margin lower right, extensively dated as well as inscribed 'Film' lower left.*

Literatur *Literature*

Eskildsen 1978, Abb. 30 (hier datiert: um 1925); Knapp 1988, Tafel 61

€ 2 000 – 3 000







259 **OHNE TITEL**

Vermutlich 1930er Jahre

Mehrfacher Ölumdruck auf Japanpapier  
1943. 22,5 x 16,8 cm (28,2 x 20 cm). Im un-  
teren Bildrand mit Bleistift rechts signiert,  
links ausführlich datiert und beschriftet  
'1 W, 1 K 2. Druck'.

*Multiple oil transfer print on Japan paper,  
printed 1943. 22.5 x 16.8 cm (28.2 x 20 cm).  
Signed in pencil in the margin lower right,  
extensively dated and inscribed '1 W, 1 K 2.  
Druck' lower left.*

€ 2 000 – 3 000

# HEINRICH KÜHN – A LIFE FOR PHOTOGRAPHY

Christine Nielsen

Born in Dresden in 1866, Heinrich Kühn was the only son of a wealthy merchant family. The pursuit of medical studies took young Heinrich first to Leipzig and later to Innsbruck, yet during his time at university he soon became fascinated by photography. After some initial practical experience with medical micro-photography, Kühn eventually gave himself entirely and indeed passionately to photography. This was made possible by his financial independence, thanks to regular and generous gifts from his family.<sup>1</sup>

Kühn felt drawn to pictorialism, a direction within photography that was still young but was beginning to establish itself as an avant-garde movement in the late 1880s, when it sprang up almost simultaneously in several European and US cities. Starting with representatives of this direction – such as Peter Henry Emerson, Frank Eugene, Robert Demachy and various American photographers around Alfred Stieglitz – a number of associations arose in various cities, and the movement quickly led to networks between art-loving photo enthusiasts across national borders. These associations often had wealthy members who saw themselves as “amateur photographers” in a positive sense of the phrase. Moreover, they functioned as rallying points and launch pads for ambitious photographers such as Kühn who advocated a purely artistic form of photography, who discussed their ideas in magazines and who propagated them with enthusiasm. The “amateur photographers” resolutely insisted that they were different from that species of professional photographers whose conventional studio photos they perceived as purely repetitive and soulless. What pictorialist photographers were hoping to achieve was not less than recognition of photography as an artistic genre, on par with painting, sculpture and drawing. What united the representatives of this movement – soon headed by Kühn as a pioneer – were certain aesthetic ideas, such as deliberate blurring which they had borrowed from Impressionist painters. Peter Henry Emerson was among the first to point out that the selective perception of the human eye could only be matched if it became possible to create different levels of image sharpness. Instead of rendering those technically feasible yet irrelevant minor details – elements which they considered to be artistically undesirable – pictorialist photographers concentrated on the structural elements of image composition and emphasised the more general evocative and atmospheric impact.

To achieve their aesthetic aims, they used a number of special photographic methods. Thanks to a chance encounter with the photographic technician Giuseppe Pizzighelli, co-founder of the ‘Camera Club’ in Vienna, Kühn came into contact with

platinum printing, a printing technique which was particularly valued by pictorialists for its softness and delicate shades. It was probably this acquaintance which gave Kühn access to the photographers’ and artists’ circles that were connected with the Vienna Secession. In 1894 Kühn took part in the Christmas exhibition of the ‘Camera Club’ for the first time, and this is also where he first met his future companions and fellow campaigners Hugo Henneberg and Hans Watzek [see lot 32]. Not only did the three undertake numerous joint trips with their cameras; they were also driven by the same passionate interest in using and perfecting fine printing. Innovations in this area – e.g. gum printing, introduced by Robert Demachy in Vienna in 1895 – were studied by the three with some intensity and adapted straight away. A year later Kühn, now a member of the ‘Camera Club’, showcased the first gum prints of his own at the ‘International Amateur Photography Exhibition’ in Berlin. In 1897 the three photographers Kühn, Watzek and Henneberg began to present their works under the name ‘Das Kleeblatt’ or ‘Trifolium’ (both meaning clover leaf). During this period Kühn’s main focus was on large-format multi-coloured gum prints, which had a powerful spatial impact and thus the greatest kinship with paintings, making them highly suitable for exhibitions. Some of the works created under the name of the group at that time cannot be clearly ascribed to anyone specific among them. Watzek’s untimely death in 1903 and Henneberg’s subsequent abandonment of photography meant that Kühn’s inspiring phase as a member of this group came to a sudden end.

Around 1900 Heinrich Kühn was at the height of his fame in Europe, and his works were shown at all the important photography exhibitions in Austria and Germany. He even had contacts in England and the United States. His artistic success and international recognition were matched by a fulfilling family life. In 1894 Kühn had married Emma Rosa Katzung, the daughter of an Innsbruck coffee house owner, and his camera lens gradually began to focus on his children, Walther (b. 1895), Edeltrude (b. 1897), Hans (b. 1900) and Lotte (b. 1904). Kühn’s portraits of his children speak about heartfelt love between brothers and sisters and affection within the family. Yet the photographs were by no means created with the same easy-going nonchalance which they convey. Rather, they involved some very sophisticated compositional and lighting arrangements. Moreover, they assumed a position of major significance in Kühn’s oeuvre as a whole, especially after his wife’s early demise in 1905, when she died of tuberculosis. Her role was taken over by Mary Warner, an English nanny, first as a surrogate mother, but later probably also as

the photographer's unofficial partner. Mary subsequently featured in many of Kühn's photographs: as a model for his 'tonal value studies', dressed in a frilly white dress, as a loving companion of his children, as a rambler in the mountains and eventually as a nude model.

Kühn's photographic focus on his private sphere was substantially impacted by the works of the American photographer Gertrude Käsebier, whose oeuvre he greatly admired. His interest in American fine art photography, pictorialism and its main representatives entered a new phase in the summer of 1904 when he met Alfred Stieglitz in person. Not only did the two photographers recognise each other as soulmates on issues of art, but in subsequent years they also started to work together and entered into an intensive correspondence about their work and their shared goals. Stieglitz, who had close connections with Germany and Austria, travelled to Europe quite frequently, and so he helped Kühn to show his works in exhibitions in the United States. The first exhibition took place in 1906, entitled 'Austrian and German Work: Heinrich Kühn, Hugo Henneberg, Hans Watzek, Theodor and Oscar Hofmeister' at the Gallery of the Photo-Secession in New York. Stieglitz also invited Kühn to write articles for the *Camera Work* magazine, where several of Kühn's works were presented as early as 1906. In 1911 Stieglitz even dedicated an entire special issue to his friend. Kühn's close relationship with Alfred Stieglitz even persisted beyond 1910, when Kühn was hit by another fateful blow, having learnt that his family had lost most of its fortune through speculative dealings by his brother-in-law. Even though this did not leave him totally destitute, Kühn was forced, for the first time in his life, to use his photographic skills as a source of financial revenue. Yet Kühn only had limited opportunities to receive contract orders, and so his endeavours mainly focused on other potential sources of income. He started to write more articles for specialist magazines on photographic techniques and repeatedly considered accepting a lectureship, although this never came to fruition for a variety of reasons. In 1914 he founded his own 'Lichtbildnerschule' (photographers' school) in Innsbruck which he had to close again after only six months. In 1920 he sold his Art Nouveau villa in Innsbruck and moved to Rietz in the Upper Inn Valley for a while. This was followed by another move, in 1921, when he, Mary and his two daughters Edeltrude and Lotte went to live in Birgitz near Innsbruck, the place where he eventually spent his old age.

The First World War and its far-reaching global consequences – also on art – meant that exhibitions and associations became less and less attractive for Kühn, especially as the amateur photography movement had lost its pioneering spirit. Kühn increasingly withdrew from public life, although his eagerness to work continued unabated. 1921 saw the publication of Kühn's book 'Technik der Lichtbildnererei' (Technique of Photographic Art), soon to be followed, in 1926, by 'Zur Photographischen Technik' (On Photographic Technique)<sup>2</sup>. Kühn continued to take an interest in the technical side of photography and in fine printing processes. In particular, he devoted much attention to experimental studies in the development and perfection of fine printing processes, which he favoured so much. At the same time, partly out of necessity and partly because he enjoyed it, he concentrated on researching optical enhancements and technical improvements in camera technology – research which he undertook for the photographic industry when it was flourishing so much in the twenties and thirties. One of his jobs was a development project together with the photographer Franz Staebli in 1931, which involved designing the Imagon soft focus lens for Rodenstock. This lens subsequently continued to be made until the 1990s.

In the last two decades of his life, Kühn received numerous honours for his artistic work; the years went by unexcitedly and in seclusion, especially after Mary Warner's death in 1933, and little influenced by the rapid developments in photography elsewhere. Until his death in 1944, his life was marked by the tireless work behind the camera, on the fine printing press and at the desk, as an isolated, lonely and ingenious inventor and scientist in his mastery.

---

1 On the life of Heinrich Kühn see Astrid Mahler, *Heinrich Kühn – Leben und Werk*, in: Monika Faber/Astrid Mahler (ed.), *Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, exhib.cat. Abertina Wien et al., Ostfildern 2010*, pp. 225-255.

2 *Heinrich Kühn, Die photographische Bewältigung großer Helligkeitsgegensätze*, in: *Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1932 (Berlin 1931)*, pp. T23-T31; *Heinrich Kühn, Klarheit!*, in: *Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1937 (Berlin 1937)*, pp. T11-T18. A commented list of publications by Heinrich Kühn is currently under preparation by Astrid Mahler.





# “THE EXTREMELY DELICATE NUANCES OF LIGHTING EFFECTS” – HEINRICH KÜHN’S PHOTOGRAPHY

Maren Klinge

“Photography is a pictorial depiction expressed in seamlessly merging tonal values and brought about or conveyed by the effects of light.”<sup>1</sup> These are the words with which Kühn himself summarised his photographic aims in his textbook ‘Technik der Lichtbildnerie’ (Technique of Photographic Art), published in 1921. As a protagonist and pioneer of international pictorialism, his aim was to elevate the medium of photography to the ranks of a fine art. Both formally and thematically he took his cue from the aesthetics of contemporary painting and drawing, and so his most foremost concern was that photography should work with its own resources, i.e. an image must be developed from that specific interaction between light and photochemical substances. In this way he distanced himself from the practice of massively manipulating an existing photographic image with a brush and paint – a method that was very widespread among amateurs in pictorialism at the time and which he rejected as “bromoil orgies”. Throughout his entire career, which lasted for about half a century, Kühn dedicated himself with remarkable precision and amazing perfectionism to the improvement and development of photographic processes and printing techniques.

The prints, auctioned here and shown in this catalogue, all come from a private collection in southern Germany. What gives this compilation its special character and outstanding quality is above all that it illustrates Kühn’s endeavours with such clarity. The collection is an almost perfect reflection of Kühn’s photographic oeuvre because it shows nearly all the printing techniques he used over the years. He started at the turn of the century with large-format, planar gum dichromate prints that seem relatively heavy, followed by the two processes of platinum gum printing and gum gravure, which he had developed himself and which were used by no one else, then photogravure and oil printing, and eventually oil transfer processes which he particularly favoured in later years and which were marked by an extraordinary lightness and subtlety of depiction.<sup>2</sup> The compilation presented here excels, in particular, by featuring a large number of Heinrich Kühn’s most important subjects which appeared numerous times in contemporary publications as well as in more recent monographs. Moreover, the collection covers the full spec-

trum of his oeuvre in terms of content, i.e. still lifes, portraits, nudes and landscapes.

His two earliest works in the collection – Dutch Woman with Hood [Lot 200] of 1897 and Old Dutch Woman [Lot 201], created around the same time – go back to the years when Heinrich Kühn took a substantial interest in gum dichromate printing. This method particularly suited Kühn’s artistic understanding of photography, because, for purely technical reasons, gum dichromate printing dissolves all sharp contours and therefore avoids the sharpness of detail that pervaded conventional photography and which pictorialists perceived as “lacking in art”. In ‘Technik der Lichtbildnerie’ (Technique of Photographic Art) Kühn says: “A sharp photographic depiction usually presents too many details as being equivalent, thus making it difficult to do what is necessary in an image, i.e. to subordinate the irrelevant to the things which are important and significant.”<sup>3</sup> Whereas the silver salts of a gelatin silver print turn black under the impact of light and deliver a precisely contoured image of the depicted subject, the colour pigments embedded in the light-sensitive layer of a gum dichromate print produce a certain fuzziness. In both portraits a naturalistic depiction is replaced by a large-scale approach that seems almost graphic, dispensing with any focus on details such as clothing and, instead, concentrating entirely on the “pictorial” effect of carefully balanced areas of light and darkness which add structure to the image. The strong visual impact of a gum dichromate print, achieved through reduction and contrast, is reinforced by its characteristically large format, which Kühn saw as a further benefit of this method: “The introduction of gum dichromate printing meant the redemption of photography. Being generously presented, endowed with decorative power and finally [...] a challenging format [...], photography conquered the wall, and artistic photography was subsequently once and for all recognised as qualified to speak from the walls.”<sup>4</sup>

Both stylistically and in content, the two depictions initially remind us of Dutch old masters of the 17th century – an impression reinforced by the final coat of varnish which Kühn applied to both gum dichromate prints – yet the more immediate models which he emulated were probably Max

Liebermann's paintings of the same subject, created while the painter was in the Netherlands in the 1870s and 1880s (see Fig. 1). For both Liebermann and Kühn the attraction of this subject – Dutch women in national costumes – was the dominant contrast between the bright whiteness of their hoods and the darkness of their clothes. Kühn himself never denied his closeness to Liebermann's works and those of others in and around the Munich Secession, an affinity which has also been noted frequently in literature.<sup>5</sup> Together with his fellow campaigners and photographers Hans Watzek and Hugo Henneberg, Kühn undertook extended study trips to places that were also frequented by the painters of his time. Destinations included the Dutch coastal resort of Katwijk, where he went for the first time in 1897 and which was also greatly valued by Liebermann. Other places were Worpswede, Dachau and Venice [Lot 202].

However, the painterly impression of Kühn's photography, resulting largely from his use of blurring throughout his oeuvre, must not be reduced to a mere imitation of Impressionist painting practices and effects. Rather, it has a scientific basis.<sup>6</sup> Having trained as a physician, Kühn had always been interested in the theories of perception that were developed in the latter half of the 19th century and which also had a major impact on painting. They included, above all, the findings of the physiologist and physician Hermann von Helmholtz on the physiognomy of the human eye. In his theory Helmholtz wrote about the difference between the visual perception of a human being and a camera lens: whereas our eyes are more active and selective, concentrating on a small number of details, a photographic lens captures all the items that are placed before it, giving each object the same level of detail. This idea was explicitly picked up by Kühn when he wrote in one of his many articles that "in the act of viewing or beholding, the human eye hardly perceives the large number of the details that occur in nature, details which a well corrected lens depicts with persistent sharpness at the specified level."<sup>7</sup> So when Kühn used soft focus lenses, printing paper with rough surfaces and printing processes with a blurring effect, his concern was to present a correct 'translation' of a human being's subjective, momentary perception into a photographic image.

In the same context Kühn focused increasingly not only on the excessive sharpness created by the camera lens, but also on a further drawback of the photographic material: the inadequate rendering of 'tonality', as he saw it. Right until the end of his life his endeavours now concentrated above all on resolving this issue through the refinement of photographic processes. Both technically and stylistically, it led to a clear change in his work, illustrated, for example, in his photograph *Dutch Women in the Dune* [Lot 204], created during another stay in Katwijk, only a few years after his two aforementioned works of 1904. The planar character of his early gum dichromate prints had clearly made way for more subtle nuances in tonality. Although the emphasis in this photograph was on the contrast between the women's head covers, lit up brightly by the sun, and their dark red skirts, the captivating feature of the subject is above all a remarkably smooth transition between the intervening shades of grey, culminating in the depiction of the tender blades of beach grass. Although *Dutch Women in the Dune* is also available as an oil transfer print, created much later, a comparison of this print with early platinum-printed versions shows that the subtle gradation of light/dark values was at the centre of the photographer's attention in both instances.

Captured outdoors and moving around, the women in the dunes are depicted as being far more lively, and – although Kühn had premeditated the composition and its effect in advance and with great precision – they seem more easy-going than the Dutch women portrayed in earlier years. According to Monika Faber, Kühn owed this change in outlook to the influence of US colleagues, particularly Gertrude Käsebier, whose works Kühn greatly admired for their spontaneity and light-heartedness.<sup>8</sup> Both in Germany and the US there was a good level of information about the creative work of colleagues on the other side of the Atlantic, thanks to a lively scene of publications and exhibitions that characterised fine art photography as a movement. In 1904, the year when Kühn photographed life on the beach, he had met Alfred Stieglitz, the most important representative and mentor of American pictorialism. If the portrait of his colleague [Lot 205], created during this meeting, is far smaller in format than his earlier gum dichromate prints, then this shows that here, too, Kühn



let himself be guided by American practice, giving preference to small-format platinum prints. Instead of focusing mainly on the 'decorative' elements of a large-format composition, he became interested in more subtle nuances and in expanding the scale of tonal values.

Yet aesthetically, Kühn was not totally satisfied with platinum printing. Despite all subtlety, it did not meet his idea of correctly rendered tonality, and in the years after he met Stieglitz, he therefore began to experiment extensively with combinations of different printing techniques. One outstanding example is his platinum gum print *Miss Mary* [Lot 216]. The photograph forms part of a large series which shows Mary Warner, Kühn's partner and "most patient model"<sup>9</sup>, standing in a room and assuming a variety of slightly different postures. Wearing a white dress in the Biedermeier style, she was captured by Kühn in a gently gyrating movement. The blur and the tight framing of the subject, make her appear slightly cut off at the top and bottom, creating an impression of a fleeting, volatile moment and, again, reminding us of paintings such as Impressionist studies of human figures by French artists. However, like Kühn's *Dutch Women in the Dune*, this photograph, too, excels above all with its remarkably subtle gradation of tonal values, and the title of this series – *Tonality Study* – indicates that this aspect was indeed at the centre of the photographer's artistic interest. The soft sheen of the subject's skin, the transparency of her long multi-layered dress, the iridescence of the fine organza, the bright reflexes of the light on the furniture behind the woman and the subtle rendering of the background, even in dark areas – all this testifies to the extraordinary craftsmanship and finesse with which Kühn successfully realised his ideas through photography. The reason why, in this instance, he combined dichromate and platinum printing was that, ultimately, he felt that the latter would have been too "insipid" on its own.<sup>10</sup> "[...] just as a painter cannot go further than the brightest white pigment, our brightness is limited by the whiteness of the paper. The only way to make the white of the paper appear particularly bright is by placing contrasts and areas of deep darkness within the image."<sup>11</sup> Here he owed the desired contrast to the dark pigment of gum dichromate printing which Kühn applied to the first version, previously executed in platinum. This enabled him to be independent of the light and dark values inherent in the

negative and to reinforce them the way he wanted, setting accents and thus achieving the "desired image mood".

While, in addition to the question of blurring, the "mastery of major tonal contrasts [...]" was the "most important practical issue"<sup>12</sup> of his photographic work, here, too, his ideas were backed up by scientific research.<sup>13</sup> In his 'Technik der Lichtbildnerie' (Technique of Photographic Art) he refers to the findings of the Berlin photochemist Hermann Wilhelm Vogel: although, optically and technically, photography renders light and darkness with "objective" accuracy, the result fails to match our human perception. After all, unlike a camera lens, a person's eye keeps adjusting spontaneously to the surrounding lighting conditions. Kühn concludes at this point that "photography is unable to render light and dark shades equally and simultaneously at the values which we perceive them"<sup>14</sup>, and so his refined techniques in creating a positive photographic image were aimed at correcting this "fault" which was inherent in the negative. His aim was to provide an accurate translation of the nuances perceived by the human eye. Working untiringly and indeed with meticulous diligence, he continually expanded the tonal scale of photography. He wanted to ensure that the "pictorial" accentuation of "skin tones with relevance to the mood" and the "suppression of mood-spoiling tones" should play just as much of a role as "delicate tonality" and "subtle transitions" which he saw as "special values of photographic depiction".<sup>15</sup>

In the mid-1920s Heinrich Kühn started to use older negatives, i.e. previously photographed subjects, with a view to working further on their refined rendering as positive prints.<sup>16</sup> *The Tonal Value Study III* [Lot 215], a variation of *Miss Mary*, and several other prints auctioned here, were created by Kühn himself and date back to 1942 and 1943, showing that he continued this practice until the end of his life. Driven by his ambition to produce prints at the highest level of perfection and tonal accuracy, Kühn realised these objectives entirely by applying an oil transfer process. Quite early, therefore, from around 1915, this method was one of his preferred photographic techniques, because he saw it as offering the "greatest freedom in image creation"<sup>17</sup>. In particular, his *Nude Seen from Behind* [Lot 247], photographed in 1920 and realised in 1942, shows that those later prints are in no way inferior in quality or refinement to prints that were



created soon after their negatives. The extremely delicate interplay between light and shade on the subject's back with its almost unsurpassably subtle gradation, the gentle reflections of individual strands of braided hair and the carefully placed contrasts between the woman's bright garment and the dark background testify to Kühn's craftsmanship which he had honed over a period of many years. Kühn particularly valued the medium of photography for its ability to "render the most delicate subtleties of lighting effects with almost unsurpassable elegance and convincing truthfulness"<sup>18</sup>, and this quality is illustrated particularly well in his *Nude Seen from Behind*.

Especially more recent publications on Heinrich Kühn have repeatedly and emphatically focused on the modernist potential of some of his works.<sup>19</sup> One reason why this aspect was insufficiently appreciated in the reception of his oeuvre was probably also because there was considerably more emphasis on Kühn's adherence to traditional subjects, especially on his use of soft focus techniques, similar to painting. In works such as the still life *Wine bottle, water glass and apple*, dated 1911 [Lot 223] – composed under classical principles of painting and capitalising on the "wonderful reflections"<sup>20</sup> of the water glass and the resulting impact – Kühn does indeed follow "entirely in the tradition of still life paintings practised by the old masters with the aim of achieving virtuosity."<sup>21</sup> Yet in another still life *Wine bottle and water glass* [Lot 224], produced in the same year, the depicted object is dissolved almost completely in precisely those reflections, and the composition – mainly in the right-hand part of the photograph – solidifies into a carefully balanced juxtaposition of light and dark areas that verges on abstraction.

Monika Faber points out that, from around 1912, Heinrich Kühn acquired a photographic style which effectively anticipated the New Vision movement of the 1920s.<sup>22</sup> However, we can discern a foretaste of the preferred artistic methods of avant-garde photographers already in Kühn's *Artist's Umbrella* [Lot 213] and *Artist's Umbrella II* [Lot 214]. Although the subject of naked children playing on the beach is a traditional one which "was firmly anchored as Arcadia within the contemporary canon of images",<sup>23</sup> there are also elements suggesting a modern vision, detached from the

subject: a powerful view from the top, a cut-out character, strong light/dark contrasts and – caused by the perspective – a photographic "translation" of a sunshade into a shape that permits an abstract reading. All of these elements eventually came to prevail in the works of the "New Photographers" one and a half decades later. In Kühn's photograph *Walkers in the Meadow* [Lot 228], dated around 1912, the high level of abstraction is already a determining element: running diagonally through the image, the dark border of the shadow divides the photograph into two almost monochrome areas where the walkers' hats can be read as oval shapes hovering above them.

But there is also a difference: the photographic avant-garde of the Weimar Republic adopted an approach that was marked by fragmented views and extreme perspectives – a vision which had been caused by transformed living conditions in an increasingly urbanised and technology-dominated environment. Such aspects, by contrast, undoubtedly lacked relevance for Kühn who lived in the remote world of the Tyrolean Alps.

Instead, being a passionate mountaineer, his experiments with new perspectives were inspired by the spectacular views of the mountain landscape.<sup>24</sup> He was unimpressed by modern urban life – a subject which features very rarely in his oeuvre. Monika Faber suggests that Kühn either never printed out the few negatives of cityscapes which formed part of his estate or he destroyed those prints later in life.<sup>25</sup> We can therefore ascribe a considerable rarity value to Kühn's view of Innsbruck in winter [Lot 203], auctioned here, a photograph which he probably created just after the turn of the last century. It may well have been modelled on Alfred Stieglitz's views of New York in the snow, published by the latter in 'Camera Work' in 1903 and 1905.<sup>26</sup>

By concentrating on a small number of classical themes, Heinrich Kühn used the repertoire of subjects that had prevailed in painting and which generally prevailed far less within pictorialism. The choice of subjects always played a minor role for him, even in the 1910s. Instead, he devoted his entire photographic attention to a harmonious, 'pictorial' composition and above all to the complete mastery and richness of nuances in tonality. As mentioned above, from around 1925, he started to use older negatives, to which,

in the 1920s and 1930s, he added above all numerous still lifes including simple arrangements of flowers from his own garden [Lots 250,251] as well as photographs of rural scenes and portrait studies [Lots 248/249, 255-258]. During those later years of his oeuvre Heinrich Kühn often also used his two Alsatians, Poidl and Liddy, as camera-worthy subjects. Such photographs – particularly the dog snoozing on an armchair [Lot 252] – show that, ultimately, he saw the actual subject as a mere pretext for concentrating on his main point of interest, the photographic mastery of strong contrasts between light and dark. The essence of such works must be seen in purely photographic terms.

Heinrich Kühn's great merit as a photographer was precisely this focus on the inherent potential of the medium, which he fathomed perfectly, in all its depth, and also his persistent efforts to produce accurate tonality in his monochrome photographs. Furthermore, although he acknowledged that photography permitted some manual influence through the process of exposure, he insisted that it should limit itself completely to its own media-specific resources. In doing so, he made a major contribution to its recognition as an artistic form of expression, so that photographs were no longer viewed as mechanical images of a purely external reality.

We would like to express our special thanks to Andreas Gruber who, as a restorer, has studied Kühn's photographic oeuvre extensively for many years and who gave us plenty of valuable advice on the dating of prints and on determining the relevant techniques, which were difficult to identify at times.

- 1 Heinrich Kühn, *Technik der Lichtbildnerei*, Halle an der Saale 1921, p. 12.
- 2 The collection auctioned here does not include Kühn's colour photographs, i.e. his polychrome gum dichromate prints, of which he only produced a relatively small number. Neither does it include his equally polychrome autochromes, of which he only produced large numbers within a relatively short period, between around 1907 and 1913.
- 3 Heinrich Kühn, *op.cit.*, p. 118.
- 4 *Ibid.*, p. 89.
- 5 See Enno Kaufhold, *Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900*, Berlin 1988, pages 22ff., Monika Faber, "Die Kunst der Tonwerte oder: Die vollkommene Kontrolle über das fotografische Material", in: Monika Faber and Astrid Mahler (eds.), *Heinrich Kühn – Die vollkommene Fotografie*, exhibition catalogue, Albertina, Vienna et al., Ostfildern 2010, pp. 53.
- 6 See Ute Eskildsen (ed.), *Heinrich Kühn. 1866-1944. 110 Bilder aus der Fotografischen Sammlung*, exhib.cat. Museum Folkwang Essen, Essen 1978, pp. 10; Monika Faber, *op.cit.*, pp. 40.
- 7 Heinrich Kühn, "Gundsätzliches über den Weichzeichner", in: *Photographische Korrespondenz*, 1928, p. 282, quoted here by Ute Eskildsen, *op.cit.*, p. 11.
- 8 See Monika Faber, *op.cit.*, p. 137.
- 9 Heinrich Kühn, quoted by Monika Faber, *op.cit.*, p. 22.
- 10 Interview with Andreas Gruber on 6 October 2017.
- 11 Heinrich Kühn, *op.cit.*, p. 387.
- 12 *Ibid.*, p. 384.
- 13 See Monika Faber, *op.cit.*, pp. 22.
- 14 Heinrich Kühn, *op.cit.*, p. 390.
- 15 *Ibid.*, pp. 388.
- 16 See Astrid Mahler, "Heinrich Kühn – Leben und Werk", in: Monika Faber and Astrid Mahler *Heinrich Kühn*, *op.cit.*, p. 245.
- 17 Heinrich Kühn, *op.cit.*, p. 325.
- 18 *Ibid.*, p. 17.
- 19 See Monika Faber, *op.cit.*, pp. 7 and 31 and Astrid Mahler, *op.cit.*, p. 245.
- 20 Heinrich Kühn, *op.cit.*, p. 403.
- 21 Monika Faber, *op.cit.*, p. 204.
- 22 *Ibid.*, p. 7.
- 23 *Ibid.*, p. 76.
- 24 *Ibid.*, pp. 67.
- 25 See Monika Faber, *Parallels and Divergences – Heinrich Kuehn, "International Art Photography, and Alfred Stieglitz"*, in: Monika Faber (ed.), *Heinrich Kuehn and His American Circle. Alfred Stieglitz and Edward Steichen*, Munich et al. 2012, p. 56.
- 26 E.g. the photograph *The Street – Design for a Poster*, 1903, published in *Camera Work*, issue 3, 1903, and his best-known photograph of the subject, *Winter – Fifth Avenue*, 1892, published in issue 12 of *Camera Work*, 1905.







# PLATINUM, PIGMENT AND GUM ARABIC. HEINRICH KÜHN'S PHOTOGRAPHIC TECHNIQUES

Andreas Gruber

Heinrich Kühn, the outstanding and widely influential protagonist of pictorialism, was rather critical towards the photographic output that was produced in the late 19th-century as a result of technical progress and innovative techniques. In his view, the enormous sharpness of images, the presence of too many details and the excessive number of shades of grey on the albumin and silver gelatin papers, which were so common at the time, meant that the outcome never matched the subjective and selective visual perception of the human mind. Throughout his artistic career, which continued for over 50 years, Heinrich Kühn made targeted use of materials and photographic processes that eliminated details he considered to be distracting, and he consolidated any surplus of tonal values into coherent areas. Another focus of his untiring technical experimentation was on mastering the vast differences in brightness within a subject matter. By using lenses and cameras which he had designed himself as well as special processing methods such as dichromate processes and platinum printing, he was able to realise his aesthetic demands on photography as a medium.

## Dichromate Processes

How do those techniques differ from conventional silver-based photography?

Many of such alternative methods meant that the photographer himself had to apply the light-sensitive coats to the paper, so that there was no dependence on industrially manufactured photographic papers. One important incentive for Kühn, therefore, was his free choice of different carrier papers. Many of those non-silver printing processes allowed the creation of special visual effects. The effects of coarseness and flatness made the resulting prints appear more like drawings than photographs. Also, colour tonality could be selectively impacted through the choice of pigments. All this greatly helped Heinrich Kühn and other photographers to obtain recognition of their work as a separate form of art in the early 20th century.

Organic substances such as gelatine, protein and gum arabic solutions can be made light-sensitive through treatment with dichromates. When parts of such layers are exposed to light, they become hardened and water-repellent, while any parts that are not hit by light continue to be water-soluble. Prior to exposure the emulsion can then be coloured with pigments in any way that seems appropriate. Whenever exposure has taken place in direct contact with the negative, the hardened, coloured emulsion adheres to the paper and the remaining material can be washed away, allowing the image to appear. Dichromate processes also include gum dichromate printing.

## Gum Dichromate Printing

At the height of Kühn's career, around 1900, the process which made him famous beyond Austria's borders was in fact gum dichromate printing. The technique is based on the application of a light-sensitive mixture which combines gum arabic dissolved in water with pigments and dichromate. Once it has been carried out as described above, gum dichromate printing leads to quite grainy images with a very limited tonal range. The colour tonality is determined by the pigments that are used. To obtain more subtle shades and thus a more sculptural effect with rich shadows and distinct highlights, Heinrich Kühn, Hugo Henneberg and Hans Watzek began to develop a technique called combination gum dichromate printing in 1897, where the printing involved superimposing several layers of images upon one another, exposing the negative for different lengths of time. After exposing, developing and drying the first layer, another light-sensitive coat was added, consisting of pigmented gum arabic, and the subsequent procedure was exactly the same. Combinations of four or five superimposed layers, often with different mixtures of pigments, were not unusual for Kühn. The medium which was mostly used by Kühn was textured watercolour papers which warranted good surface adhesion of the gum arabic emulsions.

Gum dichromate printing was therefore a highly complex process, and so, from time to time, Kühn repeatedly experimented with less time-consuming, single-layer dichromate methods. They included carbon printing, animal glue printing and the Ozotype process, although he found the results rather dissatisfying. Kühn applied gum dichromate printing from 1896 until about 1910. In late 1905 he began to combine gum dichromate printing with platinum printing.

## Platinum Printing and Gum Dichromate over Platinum Printing

Kühn's artistic work reached a sudden turning point in 1903, when two international photographic exhibitions were held, one in Hamburg and another in Wiesbaden. The platinum prints by the American Photo Secessionists which were presented on those occasions – especially the works of Gertrude Käsebier and Edward Steichen – made such a profound impression on him that he abruptly decided to abandon the production of monumental, large-format gum dichromate prints – his supreme discipline which had been admired on a global scale – and to focus instead on the more intimate, delicate method of small-format platinum printing.

Platinum printing is based on the light sensitivity of ferrous oxalates which are capable of reducing platinum salts to metallic platinum upon stimulation. The image-creating platinum particles are distributed on and within the topmost paper fibres, and there is no layer of a bonding agent. The resulting photographs have very matte surfaces. What makes a platinum print so special, however, is its enormously wide tonal range, allowing the differentiation of very fine details even within shadows and light areas. In this respect platinum printing continues to surpass other photographic processes to the present day. By using different production methods, it is possible to create colour tones ranging from a cool bluish black, through sepia to yellowish brown.

However, Heinrich Kühn soon realised that platinum printing did not fully satisfy his ideas. He wanted to add decorative force to the delicate quality of platinum printing, suppress irrelevant minor details and any excessive richness of detail. His aim was to create more contrast and cohesion, and so in 1905 he added an additional gum dichromate printing stage to platinum printing which gave emphasis to the shadows. Heinrich Kühn produced platinum prints from the early 1890s to the end of 1896 and then again from the end of 1903 to about 1914. However, even several years before World War I the essential platinum salts had become increasingly unaffordable, and Kühn felt compelled to use other, more cost-effective methods, such as gum gravure and oil (transfer) printing.

### **Photogravure and Gum Gravure**

In his quest for a process that delivered a reliably large number of prints of a consistent quality, Kühn experimented with photogravure in 1910. It is an older photomechanical form of intaglio printing whereby a photographic image in the form of a positive glass transparency is transferred onto a copper plate previously prepared in an aquatint process. The transfer is handled with the use of dichromate gelatin pigment paper. Depending on the thickness of the gelatin relief on the copper plate, the acid reaches the copper plate at different speeds in the subsequent etching process, so that different degrees of depth are etched into the plate. Oil-based printing ink is then applied to the surface, and the image is printed onto paper, using an intaglio printing press.

To overcome the “dull smoothness” of photogravure, Kühn modified this process and developed a method called gum gravure in January 1911. When preparing the printing plate,

he used a very dense gum dichromate print instead of a positive transparency as a starting point. The resulting output was thus more akin to gum dichromate prints and no longer resembled photographic reproductions. In most cases Kühn printed onto thick, opaque Japanese tissue paper. Ultimately, however, gum gravure was considered to be too labour intensive and not as visually satisfactory. In particular, Kühn did not like the patchy shadows, and he therefore gave up the process quite soon.

The small quantities of photogravures and gum gravures that were produced by Kühn must not be confused with gravures of his works produced by others for commercially printed publications, such as ‘Camera Work’, and which are frequently offered at auctions.

### **Oil Process and Oil Transfer Process**

Another way to produce photographs under the dichromate system is not to wash out the unexposed parts of a non-pigmented dichromate gelatin emulsion, but to soak them in a cold water bath. The exposed, hardened and therefore water-resistant parts of the image repel the water while oil-based inks stippled onto the surface continue to adhere to it, thus gradually developing and then creating the image. On the other hand, the inks do not adhere to any of the water-soaked unexposed parts of the image. Finally, the resulting pigmented image can be dried (oil process), or it can be transferred onto different paper while it is still wet (oil transfer process).

The oil process and the oil transfer process are both characterised by a coarse structure of the ink. Another new feature in the oil transfer process was that the papers carrying the final images no longer had to be pre-coated, which eventually made it possible to produce photographs with matte paper surfaces, just like in printing. And so, until 1920, Kühn continued to utilise oil transfer printing, which had previously been presented for the first time by Robert Demachy in 1911, and developed it into a highly complex process, based on composite, differentially exposed partial negatives. These negatives with very wide tonal ranges were used to create separate printing matrices for light, medium-light and shadow sections. The resulting matrices then served as the basis for making multiple superimposed transfer prints. Kühn worked intensively with oil printing in February/March 1913, while the oil transfer process on Japan paper continued to be his preferred method for the production of positives on paper from 1914 until the end of his life.

## Note to Collectors

Each of the photographs is a unique item, produced by Heinrich Kühn himself in a complex process. Although many of his works exist in several copies, and although he painstakingly recorded exposure times and pigment mixtures in lab logs and on the backs of the photographs, hardly any of the finished results look exactly like any others on the same subject – a phenomenon that is illustrated very clearly in this auction. One dominant issue that is repeatedly and rightfully raised by photographic art collectors is the question of permanence. Fortunately, Kühn's fine prints were produced under the most stable photographic processes that have existed to the present day, as he was extremely keen to ensure lightfastness whenever he selected papers and pigments.

### Literature:

Andreas Gruber, Glossar zu Heinrich Kühns fotografischer Technologie, in: Monika Faber/Astrid Mahler (ed.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie, exhib.cat. Albertina, Vienna et al., Ostfildern 2010, pp.257-267.

Andreas Gruber, The Platinum Print Technology of the Austrian Pictorialist Heinrich Kühn, in: Constance McCabe (ed.), Platinum and Palladium Photographs. Technical and Aesthetical History, Connoisseurship, and Preservation. Photographic Materials Group of the American Institute of Conservation for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington 2017, pp. 332-347.

Andreas Gruber, Glossary of Photographic Terms, in: Monika Faber (ed.), Heinrich Kühn and his American Circle. Alfred Stieglitz and Edward Steichen, Munich et al. 2012, pp. 125-129.

Andreas Gruber, 'Ich sehe ein, dass ich selbst ganz übermäßig viel Zeit für technische Versuche verbracht habe; aber andererseits: die Qualität der Drucke!' – Heinrich Kühns fotografische Technologie, in: Museum Folkwang, Essen/ Photoinstitut Bonartes, Vienna (ed.), Die Metamorphose der Fotografie. Heinrich Kühns Kunst der Edeldruckverfahren (not yet published)



## Bibliographie *Bibliography*

Heinrich Kühn, Technik der Lichtbildnerei, Halle/Saale 1921

Peter Weiermair (Hg.), Heinrich Kühn. 1866 – 1944.  
Photographien, Innsbruck 1978

Ute Eskildsen (Hg.), Heinrich Kühn. 1866 – 1944. 110 Bilder aus der  
Fotografischen Sammlung, Ausst.kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1978

Enno Kaufhold, Heinrich Kühn und die Kunstfotografie um 1900  
(Stationen der Fotografie, Bd. 4, hrsg. von Ute Eskildsen), Berlin 1988

Rudolf Kicken (Hg.), Heinrich Kühn. Eine Ausstellung von hundert  
Photographien, Ausst.kat. Galerie Kicken Köln u.a., Köln 1981

Ulrich Knapp, Heinrich Kühn. Photographien, Salzburg u.a. 1988

Monika Faber/Astrid Mahler (Hg.), Heinrich Kühn. Die vollkommene Fotografie,  
Ausst.kat. Albertina, Wien u.a., Ostfildern 2010

Monika Faber (Hg.), Heinrich Kuehn and his american circle. Alfred Stieglitz  
and Edward Steichen, Ausst.kat. Neue Galerie New York, München u.a. 2012

Leo Andergassen/Sabine Schwienbacher, Das bedrohte Paradies.  
Heinrich Kühn fotografiert in Farbe, Ausst.kat. Südtiroler Landesmuseum  
für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol, Tirol 2014

# Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtsinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bi-

ter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit.

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

**9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 24 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).**

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung).

Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer erstiegerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmersachverhalte vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Persönlich an der Auktion teilnehmende Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen; Die Zahlung auswärtiger Ersteher, die schriftlich geboten haben oder vertreten worden sind, gilt unbeschadet sofortiger Fälligkeit bei Eingang binnen 10 Tagen nach Rechnungsdatum noch nicht als verspätet. Überweisungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,  
öffentlich bestellte und vereidigte Auktionatoren  
Takuro Ito, Kunstversteigerer

## Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Civil Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. KGSG are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Bids in attendance: The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. Lempertz reserves the right to grant entry to the auction. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. Bids in absentia: Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d of the Civil Code) do not apply. Telephone bids: Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. Bids via the internet: They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the

bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence.

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

**9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 2.4 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).**

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer's premium (regular scheme).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders attending the auction in person shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Payments by foreign buyers who have bid in writing or by proxy shall also be due forthwith upon the purchase, but will not be deemed to have been delayed if received within ten days of the invoice date. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month.. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck, sworn public auctioneers  
Takuro Ito, auctioneer



## Conditions de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code civil allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Enchères en présence de l'enchérisseur : l'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identité. Lempertz décide seul d'autoriser ou non l'enchère. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. Enchères en l'absence de l'enchérisseur : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s'appliquent pas ici. Enchères par téléphone : l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. Placement d'une enchère par le biais d'Internet : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjudiqué et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent

au sujet de l'adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave.

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 2,4 % s'ajoute au prix d'adjudication, ainsi qu'une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés.

Pour les position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prélevé sur le prix d'adjudication ce prix facture net (prix d'adjudication agio) est majoré de la TVA. légale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pièces de collection, et de 19 % pour les arts décoratifs appliqués (imposition régulière). Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A. leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d'exportation et d'acheteur. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'œuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires participant personnellement à la vente aux enchères sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Le paiement par des adjudicataires externes, qui ont enchéri par écrit ou ont été représentés, est, nonobstant son exigibilité immédiate, considéré comme n'étant pas en retard à sa réception dans les 10 jours suivant la date de la facture. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous n'acceptons pas les chèques. Dans le cas d'un paiement en liquide s'élevant à un montant égal à € 15.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d'argent de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 15.000 ou plus. Tout demande de réécriture d'une facture à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque mois. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La loi pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,  
commissaire-priseurs désignés et assermentés  
Takuro Ito, commissaires-priseur

## Condizione per l'asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all'asta pubblicamente ai sensi di § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice Civile) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d'asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il mediatore dell'asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all'asta possono essere presi in visione e controllati prima dell'asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informativa. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell'artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell'aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l'idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall'aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all'acquirente solo l'intero prezzo d'acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all'asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Offerte in presenza: l'offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d'identità con foto. Lempertz si riserva l'ammissione all'asta. Nel caso in cui l'offerente non è noto a Lempertz, l'iscrizione all'asta deve avvenire 24 ore prima dell'inizio dell'asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale. Offerte in assenza: le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell'inizio dell'asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l'oggetto nell'incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell'oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L'incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile). Offerte telefoniche: non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell'incarico, l'offerente dichiara di essere consenziente nell'eventuale registrazione della procedura di offerta. Offerte tramite internet: l'accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l'offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell'asta. L'aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un'offerta non verrà emanata un'offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all'aggiudicazione se sussiste un motivo particolare. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un'offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l'aggiudicazione conferita e rimettere all'asta l'oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un'offerta più alta e subito contestata dall'offerente oppure esistono dubbi sull'aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell'entità necessaria per superare un'altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipenden-

temente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un'offerta rilasciata non viene conferita l'aggiudicazione, il banditore garantisce per l'offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

8. L'aggiudicazione vincola all'acquisto. Nel caso in cui l'aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l'offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l'asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell'oggetto messo all'asta passano all'aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell'oggetto.

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24% oltre al 19% di IVA; sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine). Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tassa di importazione. Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull'ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l'IVA di 19% (tassazione ordinaria). Sono esenti dall'IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell'UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell'UE. Qualora i partecipanti all'asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l'IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell'avvenuta esportazione. Le fatture emesse durante o subito dopo l'asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell'asta hanno l'obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l'aggiudicazione a Lempertz; il pagamento degli aggiudicatari non presenti che abbiano presentato un'offerta scritta o che siano stati rappresentati, hanno l'obbligo al pagamento entro 10 giorni della data della fattura. I bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Non saranno accettati assegni. In caso di pagamento in contanti di un importo pari o superiore a € 15.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell'acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (Geldwäschegesetz). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 15.000. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell'asta. Lempertz si riserva l'espletamento della pratica.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari al 1% del prezzo lordo al mese. In caso di rita dato pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all'asta nuovamente l'oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all'acquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenute per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l'oggetto immediatamente dopo l'asta. Il mediatore dell'asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all'asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell'aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell'aggiudicatario quattro settimane dopo l'asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d'adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre.

Henrik Hanstein, Kilian Jay von Seldeneck,  
banditori incaricati da ente pubblico e giurati  
Takuro Ito, banditore

---

## Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:  
DE 279 519 593. VAT No.  
Amtsgericht Köln HRA 1263.

---

## Export Export

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmerschein vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt.

Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)

*Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.*

*Exports to non-EU countries:*

*Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *photographs more than 15,000 euros*

*Export within the EU:*

*As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:*

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *photographs more than 50,000 euros*

*Lempertz applies for the export licenses from the Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.*

*If you have any questions, please feel free to contact: [legal@lempertz.com](mailto:legal@lempertz.com)*

---

## Lageplan und Anfahrtsskizze Location and Contact

Zu Lempertz finden Sie unter [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com), gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das Parkhaus Cäcilienstraße. 29. (unter dem Museum Schnütgen)  
U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

*Directions to Lempertz can be found on [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com) under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 29.*

*Consignments: Kronengasse 1*

*Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)*

---

## Signaturen Signatures

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Photographen. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert, beschriftet aufgeführt, wenn die Signatur vom Photographen eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Photographen selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer. Farbabbildungen können vom Original abweichen.

*Signatures are conscientiously noted. They are additions by the photographer in their own hand. Works are listed as signed, monogrammed, dated, inscribed if the signature was added by the photographer in his or her own hand. Written marks are referred to as "annotated" if it is not certain whether they were added by the photographer himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor. It is possible that colour illustrations deviate from the original.*

---

## Experten Experts

Maren Klinge M.A.  
[klinge@lempertz.com](mailto:klinge@lempertz.com)  
Dr. Christine Nielsen  
[nielsen@lempertz.com](mailto:nielsen@lempertz.com)  
[photo@lempertz.com](mailto:photo@lempertz.com)

T +49.221.925729-28

T +49.221.925729-56

---

**Druck und Bildbearbeitung Print and image editing**  
Kopp Druck und Medienservice, Köln

**Photographie Photography**  
Robert Oisin Cusack, Köln  
Saša Fuis Photographie, Köln

**Übersetzung Translation**  
Hugh Beyer Translations, Coventry





---

## Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Farah von Depka  
Tel +49.221.925729-19  
shipping@lempertz.com

- Fedex / Post (mit Versicherung)
- Spedition
- mit Versicherung
- ohne Versicherung
- Abholung persönlich

Versand an:

---

---

---

---

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

---

---

---

---

Datum und Unterschrift

---

## Shipment

*Kunsthau Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.*

*You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.*

*Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.*

*For information: Farah von Depka  
Tel +49.221.925729-19  
shipping@lempertz.com*

- Fedex / Post (with insurance)
- Shippers / Carriers
- With insurance
- Without insurance
- Personal collection

*Lots to be packed and shipped to:*

---

---

---

---

*Telephone / e-mail*

*Charges to be forwarded to:*

---

---

---

---

*Date and signature*

---

## Filialen *Branches*

Berlin  
Dr. Kilian Jay von Seldeneck  
Irmgard Canty M.A.  
Christine Goerlipp M.A.  
Melanie Jaworski  
Poststraße 22  
D-10178 Berlin  
T +49.30.27876080  
F +49.30.27876086  
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*  
Henri Moretus Plantin de Bouchout  
Raphaël Sachsenberg M.A.  
Emilie Jolly M.A.  
Drs. Hélène Mund (Alte Meister)  
Lempertz, 1798, SA/NV  
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf  
B-1000 Brussels  
T +32.2.5140586  
F +32.2.5114824  
bruxelles@lempertz.com

München *Munich*  
Emmarentia Bahlmann  
Hans-Christian von Warthenberg M.A.  
St.-Anna-Platz 3  
D-80538 München  
T +49.89.98107767  
F +49.89.21019695  
muenchen@lempertz.com

---

## Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*  
Carlotta Mascherpa M.A.  
T +39.339.8668526  
milano@lempertz.com

London  
William Laborde  
T +44.7912.674917  
london@lempertz.com

Paris  
Raphaël Sachsenberg M.A.  
T +32.488.284120  
sachsenberg@lempertz.com

Zürich *Zurich*  
Nicola Gräfin zu Stolberg  
T +41.44.4221911  
F +41.44.4221910  
stolberg@lempertz.com

Kalifornien *California*  
Andrea Schaffner-Dittler M.A.  
T +1.650.9245846  
dittler@lempertz.com

São Paulo  
Martin Wurzmann  
T +55.11.38165892  
F +55.11.38144986

---

# LEMPERTZ

1845

---

Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen 15. – 19. Jh.  
Auktion am 18. November 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 7./8. Nov.; Köln 10. – 17. Nov.

Carl Spitzweg. Landschaft mit Schwalben  
Öl auf Holz, 21 x 28,5 cm. Schätzpreis / *Estimate*: € 60.000 – 70.000,-



---

# LEMPERTZ

1845

---

Moderne Kunst

Auktion am 1. Dezember 2017 in Köln

Vorbesichtigungen: Brüssel 7. – 11. Nov.; Köln 25. – 30. Nov.

**Eduard Munch.** Zwei Menschen. Die Einsamen – Two Human Beings. The Lonely Ones. 1899  
Original-Farbholzschnitt auf Japanpapier, 39,5 x 55,5 cm (41,3 x 57,6 cm). Signiert. Schätzpreis / *Estimate*: € 280.000 – 300.000,—





---

Herbstauktionen 2017 *Autumn Sales 2017*

26. Oktober Sammlungen Jan de Cock, Brüssel  
*Abstract Capitalism III, Brussels*
16. November Sammlungen Klaus J. Jacobs, Zürich  
*The Klaus J. Jacobs Collection, Zurich*
16. November Schmuck *Jewellery*
17. November Kunstgewerbe *Decorative Arts*
18. November Alte Kunst *Old Masters*
18. November 19. Jahrhundert *19th Century*
1. Dezember Photographie *Photography*
1. Dezember Heinrich Kühn. Sechzig Photographien  
*Heinrich Kühn. Sixty Photographs*
1. Dezember Moderne Kunst *Modern Art*
2. Dezember Zeitgenössische Kunst *Contemporary Art*
2. Dezember Benefizauktion zugunsten der Kunsthochschule für Medien, Köln  
*Charity auction to support the Kunsthochschule für Medien, Cologne*
8. Dezember Indien, Südostasien, Japan  
*India, Southeast Asia, Japan*
9. Dezember China, Tibet / Nepal, Brüssel  
*China, Tibet / Nepal, Brussels*
31. Januar 2018 Afrikanische und Ozeanische Kunst, Brüssel  
*African and Oceanic Art, Brussels*

Kataloge online [www.lempertz.com](http://www.lempertz.com)

Einlieferungen für unsere Auktion Photographie im Mai/Juni 2018  
schon jetzt willkommen.

*Consignments for the auction Photography in May/June 2018  
are now welcome.*



Katalogpreis *Catalogue price* € 20,-

Umschlag vorne *Front cover*: Lot 216

Umschlag hinten *Back cover*: Lot 247

Ausschnitte *Details*: Lot 224, 206, 228, 219, 226, 204



European Federation  
of Auctioneers



---

LEMPERTZ  
1845

