

**MICHAEL NEUMÜLLER**

**Vom Piktoralismus zur  
Schule der Weichzeichner**

**mit einer Monografie  
von Heinrich Kühn**

**MILANEUM 2025**

**MICHAEL NEUMÜLLER**

Vom Piktoralismus zur  
Schule der Weichzeichner

mit einer unveröffentlichten  
Monografie von Heinrich Kühn

Hrsg. Mila Palm



### **Michael Neumüller**

7 Technik

14 künstlerische Gestaltung

22 Bibliografie

### **Heinrich Kühn**

42 Monografie

96 IMAGON

### **Tafelteil**

100 Menschen

186 Stillleben

247 Landschaft

## Michael Neumüller (1891 - 1980 Linz)

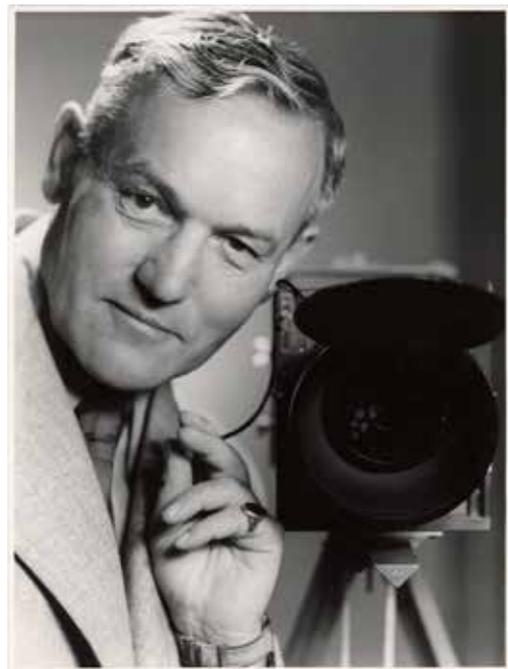
Neumüller gehört zu einem der produktivsten und bekanntesten österreichischen Amateurfotografen des 20. Jahrhunderts. Er wird 1891 in Mauthausen geboren und beginnt während dem Ersten Weltkrieg 1916/17 an der der Südtiroler Front in den Dolomiten zu fotografieren. 1927 begleitet er Kurt Hielscher auf einer Reise durch Oberösterreich und erwirbt eine Leica. Aus dieser Zeit stammen seine ersten Versuche mit Umdruckverfahren. (Abb.13) Neumüller wird ab 1919 als Hauptschullehrer in Linz tätig (bis 1950 Direktor), erhält 1924 einen Gewerbeschein für Landschaftsfotografie. In den 20er Jahren beginnt er die Teilnahme an zahlreichen Amateurfotoausstellungen, die er bis 1965 fortsetzt. Insgesamt werden über 800 Fotos und 41 Diapositive von ihm gezeigt. Dabei sammelt er 104 Auszeichnungen, davon 33 Goldmedaillen in 15 verschiedenen Ländern.

Seine Bilder werden in zahlreichen Fotozeitschriften, darunter die "Galerie", das "Deutsche Lichtbild" oder "The American Annual of Photography" veröffentlicht. Von 1945–50 ist der Leiter der Landesbildstelle Oberösterreich. Er war seit 1953 Mitarbeiter der Österreichischen Photo-Zeitung und verfasst dort 222 Beiträge. Als Fotopublizist wird Neumüller durch seine Publikation "Praxis der Weichzeichnung" bekannt und begründet die Linzer Schule der Weichzeichner-Fotografie. Er legt viel Wert auf technische Ausstattung, wie die Stegmann-Studienplattenkamera, eine Linhof 9 x 12 cm, Exakta, Rollei, Leica, Linhof und das Imagon-Objektiv von Heinrich Kühn (Abb.2). Neumüller sieht sich in der Tradition von Heinrich Kühn, mit dem er ab den 30er Jahren in Kontakt steht. Kühn gibt ihm Anweisungen zum Gebrauch und nutzt sein Bild 1930 als das Beispiel für die Anwendung seiner Erfindung. Im Nachlass Neumüllers befanden sich u.a. die Skizzen von Kühn für die Siebblenden des Imagon. (Abb.58) Neumüller wird über Jahrzehnte zu einem der bekanntesten Anwender des Imagon. Ab 1951 beginnt er mit der Aufarbeitung vom Nachlass Heinrich Kühns, er reproduziert seine Arbeiten und verfasst eine Monografie.

1925 hält Neumüller seinen ersten Lichtbildvortrag in der Linzer Urania, damals noch mit 8,5 x 10



1  
Selbstporträt bei der Retusche, um 1935  
Silbergelatine  
24 x 18 cm



2  
Selbstporträt mit Imagon, um 1955  
Abb.: M.N., Praxis der Weichzeichnung, Halle 1955, S. 1  
Silbergelatine  
24 x 18 cm

3 r.  
Seite aus dem Fototagebuch des 69-jährigen Neumüller  
Der Schrägstrich bedeutet die Aufarbeitung der Diapositive für den Vortrag.

cm-SW-Großdias. Es folgen mehr als 1.000 Vorträge in volksbildnerischen Vereinigungen, die ihn bis in die kleinsten österreichischen Gemeinden bekannt machen. Viele Aufnahmen existieren sowohl in Schwarz-Weiß als auch in Farbe (Dia). In seinen letzten 25 Jahren bereiste er die Welt um Bilder für seine Farbdiaavorträge zu erzeugen. In seinem Archiv befanden sich 40 abendfüllende Farbbildvorträge, darunter: Von der heimischen Landschaft im Reigen des Jahres, zum Dachstein, die Großglocknerstrasse und ihre Berge, ins Schweizerland, rund um den Montblanc, die Dolomiten, von Venedig zum Vesuv, Frühling in Sizilien, Griechenland, Holland, Marokko, Nordlandfahrt, Russland heute, 3000 km Wolgafahrt, Kiew, Leningrad, Moskau, durch Sibirien nach Japan, Ägypten, Fahrt ins heilige Land, In den Orient, Erlebnisse in Ostafrika, Indien, Tahiti, Türkei, etc.

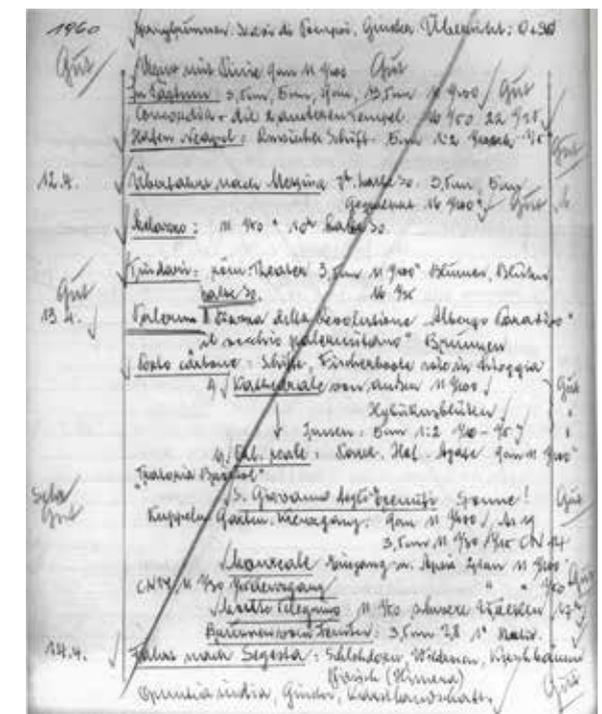
1927 entstehen die ersten Farbaufnahmen auf Agfa-Farbenrasterplatten in Spanien (Abb.8). Ab diesen Zeitpunkt widmet er sich den Farbverfahren und wird zu einem wichtigen Promotor für Farbfotografie in Österreich. 1941 bringt er sein erstes Lehrbuch der Farbfotografie "Das Jahr in Farben" heraus. Sein Anleitungsheft "Eine Einführung in die Farbfotografie" 1954 ist sehr erfolgreich und wird in mehreren Sprachen aufgelegt.

Kennzeichnend für seine Arbeiten sind technische Perfektion, Romantisierung, malerische Auffassung, Stimmungsverstärkung durch Weichzeichnerobjektive, durchdachte Komposition und Inszenierung. Der Schwerpunkt seiner Aufnahmen liegt auf Akt, Stillleben und Landschaft. Der Rückzug in die Ästhetik und Handwerk sind typisch für eine Kriegsgeneration, die das Medium als Refugium nutzt, um sich der bitteren Realität zu entziehen.

Die technischen Aufnahmedaten der Fotos sind in einem Notizbuch festgehalten (Abb.3) festgehalten und dienen ihm als Grundlage für seine Publikationen und Wettbewerbe. In einem Karteikartensystem (3000 Nummern) (Abb.14) sind Aufnahmedaten und Kontaktabzüge vorhanden. Die meisten Aufnahmen stammen aus den 30er Jahren. Für seine Wettbewerbe stellte er Abzüge in unterschiedlichen Papierqualitäten im Format 30 x 40 cm her. Nach dem Krieg zieht Neumüller die für

Ausstellungen geeignete Motive noch einmal ab, darunter erstmals Farbabzüge mit Agfacolorpapier. Die Rückseiten der Aufnahmen belegen seine rege Teilnahme an internationalen Wettbewerben und Ausstellungen. Bei den hier abgebildeten Fotos handelt es sich um die originalen Ausstellungssprints. Da jeder Abzug mit hohen Kosten verbunden war, existiert jedes Motiv nur 1 bis 3 Mal.

Neumüller übergibt noch vor seinem Tod 1980 den Großteil seines Werks an Kurt Hoff, um es weiterhin der Öffentlichkeit und Lehre zu Verfügung zu stellen. Hoff setzt dessen Tradition fort, gründete die Fotografische Gesellschaft Oberösterreich und prägt mit seinen Workshops, Diavorträgen und Publikationen weitere 50 Jahre die Fotografie in Österreich. 1997 präsentiert Hoff eine Retrospektive von Neumüller in der OÖ Fotogalerie in Linz, wozu auch ein Katalog erschien.



## Zur Technik

Vorwort zu: *Das Jahr in Farben*, Wien, 1941

Im schneereichen Kriegswinter des Jahres 1916 begann ich als Soldat in der wundervollen Bergwelt der Sexener Dolomiten meine photographische Tätigkeit. Es war eine Klappkamera 10 × 15, mit einem Goerz Anastigmat, die ich, zusammen mit der ausgezeichnet gelbgrün empfindlichen Silbereosinplatte von 12 Grad Scheiner Allgemeinempfindlichkeit, oft stundenlang über Berg und Tal trug. Das Gewicht von Kamera und Platten brachte mir mit jedem Schritt deutlich die Notwendigkeit zum Bewußtsein, bei der Aufnahme stets mit Überlegung und Bedacht ans Werk zu gehen. Von der Flüchtigkeit eines Schnappschusses konnte bei diesem Aufnahmeformat naturgemäß keine Rede sein, und das war gut so. Ich gewöhnte mich daran, den Standpunkt und Ausschnitt sehr sorgfältig zu wählen. Diese Erstlinge aus meiner photographischen Tätigkeit jener fernen Tage waren Bilder vom Toblacher See, vom Praxer Wildsee, von der Schusterhütte, vom Dreizinnenplateau, und ein Jahr später von der einzigartigen Berglandschaft des oberen Abteitales mit dem Grödner Joch, der Kreuzkofel und Langkofelgruppe und auch von der Felsburg des Sellastockes mit der Boëspitze und dem Eisdiadem der Marmolata. Auf diesen Wanderfahrten an der Südtiroler Front entstanden Bilder, die mir heute noch wegen ihres klaren, einfachen Bildaufbaues gefallen. Als ich nach 20 Jahren auf einer Wanderfahrt durch die Dolomiten diese Kriegserinnerungen wieder auffrischte, fand ich manchen Standpunkt, ja sogar manche Baumgruppe wieder, die ich damals zur Ausgestaltung des Vordergrundes mit Vorteil verwendet hatte, und ich konnte sie, als ich sie in Farben mit der Contax aufnahm, nach so vielen Jahren erfolgreicher lichtbildnerischer Tätigkeit nicht besser ins Bild stellen.

Wenn ich auch das für die Vergrößerung unpraktische Format der Kamera 10 × 15 gegen ein günstigeres 9 × 12-Format vertauscht habe, so blieb ich im Zuge der Verkleinerung des Kameraformates dieser Aufnahmegröße durch 20 Jahre treu. Ich arbeitete mich in der Folgezeit in das schwierige Aufnahmegebiet der Weichzeichnung ein und habe mit meinen Imagonbildern im letzten Jahrzehnt auf allen großen internationalen photographischen Ausstellungen Erfolg gehabt. Meine Erfahrungen auf dem schwierigen Ar-

beitsgebiet der Weichzeichnung habe ich in meinen Büchern "Menschen, Sonne, Landschaft" und „Praxis der Weichzeichnung“ für den strebenden Photofreund niedergelegt.

Dann kam auf einmal die Kleinkamera. Wie so viele Lichtbildner der alten Schule, lehnte auch ich sie anfangs ab. Die ersten Aufnahmeergebnisse des Kleinformates waren auch wenig verlockend. Bald erkannte man die Kornfrage als das entscheidende Problem für die weitere Entwicklung der Kleinbildphotographie. Es ist ja bekannt, daß im letzten Jahrzehnt durch besondere Feinkornemulsionen und eigene Entwicklungsmethoden dieses Problem gelöst wurde, so daß sich heute innerhalb des umfangreichen Aufnahmegebietes der Photographie eine ganz besondere Kleinbildtechnik herausgebildet hat. Ja noch mehr, neue Gebiete sind infolge der besonderen Eigenschaften der Kleinkamera hinzugekommen. Die Einfachheit der Handhabung, die stete Aufnahmebereitschaft, die rasch durchführbare Scharfeinstellung mit dem eingebauten Entfernungsmesser und das geringe Gewicht haben auch mich bewogen, zu meiner Linhof-Kamera quadratisch und der Stegeman-Studienkamera 9× 12 noch eine Contax anzuschaffen. Eine Nagel „Vollenda“ Rollfilmkamera für das Format 3× 4, die ich auf Reisen und Wanderungen mitnahm, war für mich eine wichtige Vorschule für das eigentliche Kleinbildformat. Ich besaß also eine Contax und damit ein Wunderwerk deutschen Kamerabaues. Bald sollte ich aber eine Überraschung erleben. Obwohl ich bei der Erlernung der Kleinbildaufnahmetechnik mit der vom Großformat her gewohnten Gründlichkeit ans Werk ging, brachte mir die Teilnahme an einem Kleinbildwettbewerb keinen Erfolg. Das war peinlich, aber leicht erklärlich. Ich hatte wohl die Bedienung des Aufnahmemechanismus der Kleinkamera erlernt, war aber innerlich in der Formung des Motivs noch im Großformat steckengeblieben. Ich war gewohnt, die Linienführung und Flächenverteilung im Motiv, den Anteil von Licht und Schatten im Bildaufbau auf der Mattscheibe genau abzuwägen, ganz abgesehen von der Beobachtung des dem Motiv angepaßten Überstrahlungseffektes, den das von mir bevorzugte Weichzeichnerobjektiv „Imagon“ erforderte. Alle diese Feinheiten waren auf der Mattscheibe meiner 9× 12-Kamera leicht zu beobachten. Bei der Kleinbildkamera war dies anders. Hier schrumpfte der gewählte Bildvorwurf im Meßsucher



4  
Michael Neumüller  
um 1935  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



5  
Michael Neumüller  
um 1950  
Silbergelatine  
24 × 18 cm

der Contax zu einem kleinen Bildchen zusammen, und es war naturgemäß schwer, hier alle Umstände einer zielbewußten Bildformung richtig zu beurteilen. Ich bedachte auch nicht, daß gerade die Kleinkamera für die Lebendigkeit eines Schnappschusses geeignet ist und nicht so sehr für das reiflich überlegte Landschaftsbild oder das Bildnis, das ich bevorzugte.

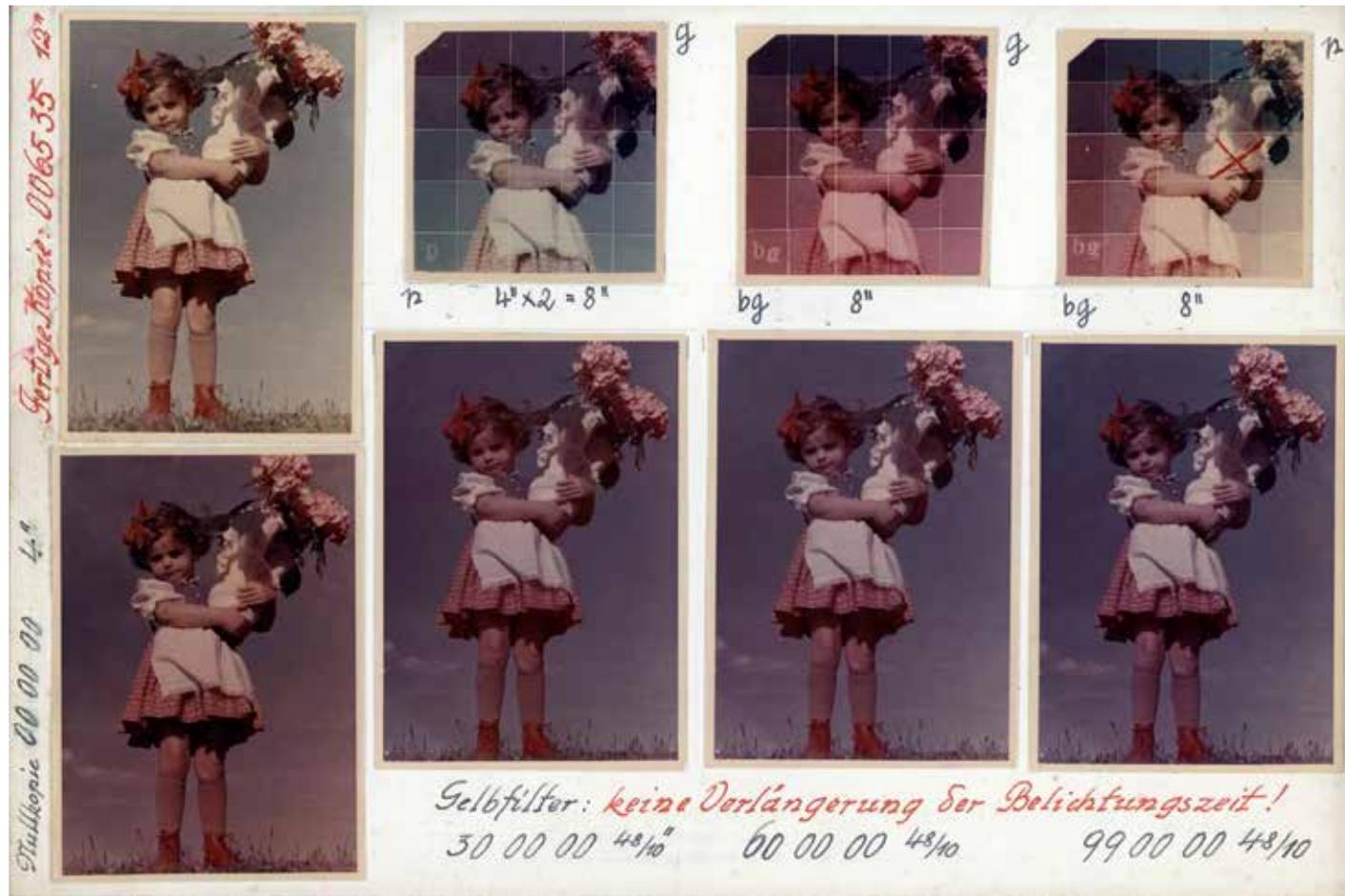
Zu dieser notwendigen innerlichen Umstellung kam noch die Besonderheit der Kleinbildtechnik selbst, die Neuartigkeit der Feinkornentwicklung im Tank nach Temperatur und Zeit, welche die gewohnte Beobachtung des Tonwertaufbaues im Negativ bei der Hellichtentwicklung ausschloß. Dazu kam dann die weitere, heikle Behandlung der Kleinnegative bei der Vergrößerung, die für das normale Ausstellungsformat von 30 × 40 cm ungeahnte Schwierigkeiten brachte. Der erfahrene Kleinbildamateur versuche nur einmal, eine solche Vergrößerung ohne Korn herzustellen und ein Bild zu erzielen, in welchem die Töne vom hellsten Licht bis zum tiefsten Schatten nicht ungünstig zerflattern, sondern sich zu einem geschlossenen Bildeindruck zusammenfügen. Der erste Mißerfolg anläßlich des erwähnten Kleinbildwettbewerbes bestärkte mich in der Meinung, die Kleinbildkamera sei eben wegen ihrer Wendigkeit und steten Aufnahmebereitschaft eine richtige Schnappschußkamera und für mich aus der alten Schule der Lichtbildnerie nicht geeignet, oder mit anderen Worten, ich selbst sei mit meiner ganzen inneren Einstellung zur Lichtbildnerie für diese besondere Aufnahmemethode nicht veranlagt. Ich legte die Kleinkamera also wieder beiseite und arbeitete in der gewohnten Weise mit Erfolg weiter.

Da kam aber nach einem Jahrhundert der photographischen Darstellung in Schwarzweiß der Farbfilm. Die Wunderwelt der Farben war damit erschlossen, der Wunschtraum der farbigen Bildschaffung war erfüllt. Jetzt nahm ich meine Contax wieder hervor und versuchte sie in der Farbenphotographie, und siehe da, ein großer Erfolg war mir beschieden. Bei einem Wettbewerb für ein geplantes Farbenbuch übertrafen meine Farbenbilder alle anderen eingesandten Diapositive bei der Projektion und so entschloß ich mich, auf Einladung des Verlages ein Farbenbuch zu schreiben. Die bunten Farbenbilder dieses Buches, zusammengestellt nach dem Wechsel der Jahreszeiten, beweisen vor allem die universelle Verwendbarkeit der Contax auf den verschiedensten Aufnahmege-

bieten der Photographie im allgemeinen und der Farbenphotographie im besonderen. Heute ist mir die Contax zum unentbehrlichen Weggefährten auf allen meinen photographischen Wanderfahrten geworden. Sofort begann ich damit, die Ausrüstung der Contax für einige Spezialgebiete zu vervollständigen. Die für das Kleinbildformat besonders errechneten Sonnarobjektive und die Zusatzgeräte für Nahaufnahmen erschlossen mir die Wunderwelt des kleinen Ausschnittes in Form und Farbe. Einen besonderen Vorzug des Sonnar 1:2 sehe ich in der vorzüglichen Bildschärfe, in der ausgeglichenen Lichtverteilung zwischen Bildmitte und Bildrand sowie in der ausgezeichneten Farbenkorrektur. Die hohe Lichtstärke der 5 cm-Sonnare gestattet auch Farbaufnahmen bei künstlichem Lichte aus der Hand. Die ausführlichen Aufnahmedaten zu den einzelnen Bildern des Buches mögen als notwendige Ergänzungen meiner Ausführungen über die Aufnahmetechnik angesehen werden. Es ist natürlich unmöglich, dieses ganze Contaxsystem in seiner Vielseitigkeit hier darzustellen. Es möge jeder das nehmen, was er für seine Arbeit braucht bzw. was er sich beschaffen kann. Eines soll aber nicht unerwähnt bleiben.

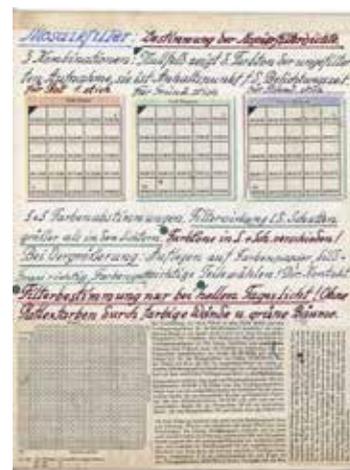
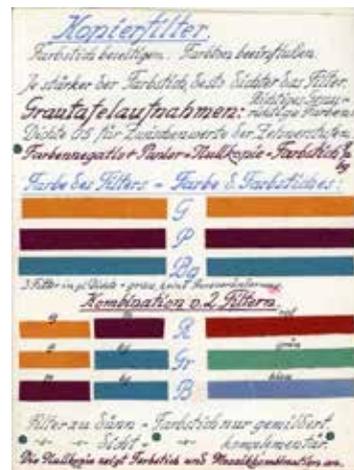
Bei all diesen lichtstarken Objektiven, die für die Kleinkamera konstruiert wurden, ist aber nicht so sehr die nominelle relative Öffnung maßgebend, die mit der Lichtstärke 1:15 einen eindrucksvollen Höchstwert erreicht. Wichtiger, besonders für die praktische Arbeit, ist die tatsächlich wirksame, d. h. die durch Absorption und Reflexion innerhalb des Objektivs verminderte Lichtstärke. Denn je nach dem Bau des Objektivs geht ein mehr oder weniger großer Teil des einfallenden Lichtes für die Bilderzeugung verloren. Beim Sonnar ist der Unterschied zwischen einfallender und auf den Film gelangender Lichtmenge sehr gering, insbesondere bei dem neuesten Sonnar 1:15 mit der T-Veredlung.

Unstreitig ist die Contax auch durch die Vereinigung von Sucher und Entfernungsmesser und den Einbau eines Selbstauslösers vor allen anderen Kleinkameras besonders ausgezeichnet. Dann noch etwas. Der geringe Belichtungsspielraum des Farbfilms und die Abhängigkeit der Farbenwiedergabe von der Belichtungszeit macht eine objektive Messung der gegebenen Lichtmenge notwendig. Deshalb ist die Contax III mit dem eingebauten Belichtungsmesser die eigentliche Universalkamera für den Farbenpho-



6  
Farbfilter-Vergleichstafel, um 1950  
Agfacolorpapier / Entwickler  
24 x 18 cm

7  
Anleitung für Kopierfilter  
und Mosaikfilter, um 1950  
Agfacolorpapier / Entwickler  
24 x 18 cm



8  
Exlibris um 1935  
6 x 5 cm

tographien. Das Oberlicht, welches das Meßergebnis ungünstig beeinflussen würde, wird durch einen Metalldeckel abgehalten, außerdem entspricht der Meßbereich dem Bildwinkel des normalen Aufnahmeobjektives von 5 cm.

Für die praktische Handhabung dieser Präzisionskleinkamera ist es auch von besonderem Vorteil, daß alle Belichtungszeiten mit einem Griff an dem Verschlussknopf eingestellt werden können und daß der Auslöseknopf so praktisch liegt, daß man mit dem Zeigefinger der rechten Hand den Verschluss auslösen und mit dem Mittelfinger der selben Hand die Einstellung am Einstellrädchen vornehmen kann. Die Einstellung wird durch die Verbindung von Sucher und Entfernungsmesser im sogenannten Meßsucher bewerkstelligt und noch dadurch vereinfacht, daß ein Goldspiegelfeld die beweglichen Teilbilder, die sich bei der Scharfeinstellung decken müssen, verschieden färbt. Da für Farbaufnahmen gerade der nur das Wesentliche erfassende Bildausschnitt besonders wirksam ist, schätzt man die reichen Möglichkeiten der Contax Großaufnahme. Einerseits denke ich hierbei an Aufnahmen mit langbrennweitigen Zeißobjektiven, die in oftmals erstaunlicher Weise ferne Motiveile zum Greifen nah ins Bildfeld heranholen. Auf der anderen Seite ist der Contax das reiche Gebiet der Nahaufnahme durch verschiedene, vielseitig anwendbare Zusatzgeräte erschlossen. Z. B. sind Großaufnahmen kleiner Dinge mit dem optischen Naheinstellgerät Contameter in den festgelegten Entfernungen von 50, 30 und 20 cm leicht zu bewältigen. Für Nahaufnahmen bis zur natürlichen Größe des Gegenstandes steht dann das Stativ-Reprogerät und das Universalstativ mit seinen Ergänzungsstücken zur Verfügung. Man benützt für die Abbildungsmaßstäbe bis 4:1 Zwischenrohre, die den Abstand zwischen Objektiv und Film nach Bedarf vergrößern. Da bei der Kleinbildkamera mit dem Normalobjektiv die Einstellung nur bis zu einem Abstand von 0.90 m vorgenommen werden kann, sind diese Naheinstellgeräte besonders für die Farbenphotographie von Bedeutung, weil hier eine nachträgliche Ausschnittvergrößerung nicht mehr möglich ist. Zusammenfassend kann gesagt werden: Die vielseitige Verwendbarkeit und unbedingte Zuverlässigkeit der Contax und ihrer den verschiedenen Aufnahmegebieten angepaßten Objektive und Zusatzgeräte ergeben eine Ausrüstung, mit der man

alles meistern kann. Sie entspricht in hohem Grade den tausend Anforderungen, die sich bei Farbaufnahmen im Reigen des Jahres ergeben können. Die Bilderauswahl soll Beispiele aus den verschiedensten Aufnahmegebieten der Farbenphotographie bringen, ohne sich aber in den Spezialgebieten zu verlieren, sie zeigt Arbeitsgebiete, die dem strebsamen Farbenphotoamateur jedenfalls leicht zugänglich sind.

### Die Farbenphotographie im Reigen des Jahres

Nach einem Jahrhundert wechselvoller Entwicklung der Photographie wurde die Sehnsucht des Lichtbildners nach der farbigen Darstellung erfüllt. Als Ergebnis jahrzehntelanger, zielbewußter Forschungsarbeit wurde uns das farbige Durchsichtsbild im Kleinformat des Farbfilms geschenkt. Die Bemühungen um die farbige Wiedergabe der Wirklichkeit erstrecken sich auf einen Zeitraum von 70 Jahren und ein mühevoller Weg führte von den ersten Verfahren aus dem Jahre 1869 zum farbigen Bilde der Gegenwart. Dabei ist das farbige Durchsichtsbild im Kleinbildformat wieder nur eine Vorstufe zum farbigen Aufsichtsbilde, dem eigentlichen farbigen Papierbild. Gegenwärtig ist es nur auf Umwegen mit Hilfe einer besonderen Drucktechnik möglich, aus dem kleinen Durchsichtsfarbenbilde, das in der großflächigen Projektion unsere Bewunderung erregt, ein wirksames Aufsichtsbild zuzuschaffen. Nicht jedem kommt es bei der Betrachtung der dem Buche beigegebenen Bilder zum Bewußtsein, daß von jedem Kleinfarbenbilde erst vier Aufnahmen im Format der gewünschten Bildgröße gemacht werden müssen, und erst aus der Gelb Rot-Blau und Schwarzplatte durch genaues Übereinander drucken alle jene Farben entstehen, die erst das wirklichkeitsnahe Farbenbild ergeben. Der Farbfilm, der uns heute im Agfacolorfilm und Kodachromfilm zur Verfügung steht, ist schon etwas relativ Vollkommenes, denn wir erreichen damit bei richtiger Belichtung ein kornloses Durchsichtsbild von einer Feinheit und Naturtreue der Farben, wie wir sie vor einem Jahrzehnt noch nicht zu hoffen wagten. Die meisten Photoamateure, die mit Erinnerungsbildern ihre Alben füllen, waren der einfachen Schwarzweißwiedergabe im Bilde, ob der beschränkten Ausdruckskraft, meistens bald müde geworden. Sie empfanden den Mangel der Farblosigkeit und begrüßten deshalb die neue Erfindung

der Farbenphotographie mit größter Begeisterung. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich sofort nach Erscheinen des Farbfilms Tausende von farbenhungrigen Amateuren auf die neue Erfindung stürzten und in kindlicher Unbekümmertheit die bunte Umwelt in wahllosen Schnapsschüssen knipsten. Die Anhänger der Kleinbildkamera erhielten starken Zuwachs. Und dann war auch alles in der Farbenphotographie so einfach. Man brauchte nur eine Kleinkamera zu besitzen und nach Belichtung der 36 Aufnahmen des Farbfilmstreifens die Blechdose mit dem Farbfilm an die Entwicklungsanstalt der Filmfabrik einzusenden und erhielt ohne eigene Entwicklungsarbeit bald eine Reihe bunter Farbenbilder ins Haus zugestellt, die in der ersten Begeisterung alle gut waren. Bald waren auch die handlichen Tageslichtbetrachtungsgeräte da, mit denen man das kleine Farbenbildchen wenigstens in Postkartengröße sehen konnte. Es dauerte nicht lange und es kamen auch schon die verschiedensten Kleinbildprojektoren auf den Photomarkt, die den ganzen Farbenzauber des kleinen Farbenbildchens mit wunderbarer Leuchtkraft der Farben im Großformat der Projektionsfläche vor den staunenden Beschauer brachten. Das Wohnzimmer ward zum Vorführraum und Freunde und Bekannte waren das beifallsfreudige Publikum. Die Beschränkung des Farbfilms auf das Kleinbildformat führte zu einer ungeheuren Ausbreitung der Kleinbildkamera, die schon in der Schwarzweißphotographie als handliche und stets aufnahmebereite Präzisionskamera ihren Siegeszug durch die Welt angetreten hat. Zu den einmaligen technischen Lösungen im Kleinbildaufnahmemechanismus der Contax und der Leica, die deutschen Erfindergeist und deutsche Werkarbeit in aller Welt unter Beweis stellten, kamen neue, billigere Apparate, die es auch dem Minderbegüterten möglich machten, im Farbfilmstreifen des Normalfilms das Farbenwunder der bunten Welt in Bruchteilen von Sekunden einzufangen. In Anpassung an die verschiedenen Aufnahmebedingungen steht eine Anzahl von auswechselbaren Objektiven zur Verfügung. Besonders die Objektivreihe der Sonnare von 5 cm, 85 cm und 135 cm Brennweite ist als eine Spitzenleistung der optischen Industrie anzusehen, weil alle diese Objektive der Kleinbildkamera besonders angepaßt sind und schon bei voller Öffnung die Bildschärfe bis zum Rand bei gleichmäßiger Lichtverteilung auf die ganze Aufnahmeplatte aufweisen. Das 5 cm-Sonnar mit der

hohen Lichtstärke 1:2 kann als Universalobjektiv der Kleinbildkamera bezeichnet werden. Es ist ebenso wie das lichtstärkste 5 cm Sonnar 1:15 für die Farbenphotographie besonders geeignet, gibt es doch schon bei voller Öffnung eine einwandfreie Bildschärfe bis zum Rand. Bei all diesen enorm lichtstarken Objektiven ist für die Praxis nicht so sehr die relative Öffnung an sich ausschlaggebend, sondern vielmehr das Verhältnis des bilderzeugenden Lichtes zu jener Lichtmenge, die in das Objektiv von außen eintritt, also die praktisch verwendbare Lichtstärke. Es ist ja bekannt, daß durch die Reflexion zwischen Glaslinsen und Luft und durch Absorption im Glaskörper der Linsen ein mehr oder minder großer Teil des einfallenden Lichtes für die Bilderzeugung selbst verloren geht.

Tausende von Amateuren in aller Welt zogen mit dem Agfacolors oder Kodachromfilm in der Kamera hinaus in die bunte, schöne Welt. Manche verkündeten bereits den Untergang der Schwarzweißphotographie und sahen allein in der Farbenphotographie Ziel und Inhalt künftigen photographischen Schaffens. Ja, man bedauerte es lebhaft, daß nicht neben dem Durchsichtsfarbenbilde im Kleinformat auch schon ein einfaches Verfahren für die Herstellung farbiger Papierbilder vorlag.

In der ersten Zeit vergaß man unter dem Reiz des farbigen Bildes alle Kritik am Zusammenspiel der Farben. Bald kamen aber Amateure, die, unbeeinflusst vom bunten Farbenzauber, ihre eigenen und die fremden Bilder kritischer beurteilten, und diese fanden in vielen Bildern schwere Mängel. In manchen Bildern waren zu viele Farben auf einmal vorhanden, und all das, was sich die Natur im bunten Wechsel des Lichts und Farbenspiels leisten konnte, war im abgegrenzten Farbenbilde ganz losgelöst von allen Übergängen zur Umgebung, es war ein bunter Farbenhaufen, in welchem die Farben nicht selten brutal aufeinander prallten. Neben dem grellen Gelb stand das zarte Grün und neben dem verhaltenen Rot das stumpfe Blau, wenn nicht überhaupt das ganze Farbenbild von einem bläulichen Schleier überzogen war. Man begann die schädliche Wirkung des Farbenstichs zu erkennen, man erhob die Forderung nach der Farbenharmonie im Bilde, wie sie die Maler seit Jahrhunderten in ihren Bildern verwirklicht haben, man begann sich auf die Farbe zu besinnen, man begann über die Harmonie der Farben nach zudenken, und auf einmal wurde es klar, daß letzten Endes die Farbenphotogra-



9/10  
Alhambra von Granada  
Spanien, 1927  
Agfafarbrasterplatte  
10 × 8,5 cm



phie schwieriger war als die Photographie in Schwarzweiß. Aber auch die Verbesserung des Farbfilms machte rasche Fortschritte. Seine Allgemeinempfindlichkeit wurde so gesteigert, daß ihm alle Aufnahmegebiete der Schwarzweißphotographie erschlossen waren. Es dauerte auch nicht lange, da kam auch der Kunstlichtfarbfilm als besondere Anpassung an die spektrale Zusammensetzung des Nitraphotlichtes. Damit war auch die Heimaufnahme in der lichtarmen Jahreszeit möglich. Bald erschienen Aufsätze in den Photozeitschriften, es kamen Farbenlehrbücher, welche die gemachten Erfahrungen einem weiten Kreise von Amateuren bekannt machten. Man beschäftigte sich eingehend mit dem Problem der Farbe, neue Begriffe wurden formuliert, und wer aus dem Arbeitsgebiet der Schwarzweißphotographie zur Farbenphotographie herüber wechselte, mußte gründlich umlernen. Er durfte die Farbe im Motiv nicht mehr wie früher weg denken, sondern er mußte sie beachten, ja, er mußte ihr Zusammenspiel genau beurteilen lernen, um ein harmonisches Farbenbild zu erreichen, er mußte den Ausschnitt des Bildes genau festlegen, weil eine nachträgliche Ausschnittvergrößerung nicht mehr möglich war, er mußte besonders die Belichtungszeit genau bestimmen, weil der vielgerühmte Belichtungsspielraum der Aufnahmeschichten im Farbfilm nicht mehr vorhanden war.

Es war ein Geschenk des Zufalls, daß die technische Vervollkommnung des elektrischen Belichtungsmessers zeitlich mit dem Erscheinen des Farbfilms zusammentraf. Mit diesen elektrischen Meßgeräten war eine objektive, von der Überreizung des menschlichen Auges unabhängige Lichtmessung möglich, die dann als Grundlage für eine den jeweiligen Farbenmotiven angepaßte Belichtungszeit verwendet werden konnte. War schon die Contax II durch die Vereinigung von Sucher und Entfernungsmesser, durch den Einbau eines Selbstauslösers und der Konstruktion eines Metallschlitzverschlusses über die Tausendstelsekunde hinaus ein Wunderwerk im Kleinkamerabau, so ist die Contax III mit dem eingebauten elektrischen Belichtungsmesser eine Universalkleinbildkamera im idealsten Sinne, die selbst den verwöhntesten Ansprüchen gerecht wird. Bei diesem der Kamera eingebauten elektrischen Belichtungsmesser wird das Oberlicht, das leicht falsche Belichtungszeit-

en ergeben würde, durch einen Metalldeckel abgehalten, der bei Nichtgebrauch die lichtempfindliche Photozelle vor unnötiger Bestrahlung schützt. Durch ein Prismenfenster wird außerdem erreicht, daß für die richtige Messung der Belichtungszeit so wichtige Meßwinkel mit dem Bildwinkel des normalen Aufnahmeobjektives übereinstimmt. Und so stehen wir heute sozusagen mitten in der Entwicklung der Farbenphotographie, deren Wirkung für den weiteren Gang der Lichtsbilderei nicht vorauszusehen ist. Eines kann aber heute schon als sicher angenommen werden: Die im Überschwang der ersten Begeisterung geäußerte Ansicht, die Schwarzweißphotographie sei durch die Farbenphotographie überholt und man würde in wenigen Jahren die Bilder der Meister der Schwarzweißkunst nur mehr als Erinnerungen einer fernen Zeit ansehen, wird bestimmt nicht zutreffen. Die Schwarzweißdarstellung wird vielmehr neben der farbigen Wiedergabe der Wirklichkeit weiter bestehen, genau so wie in den frei schaffenden Künsten die Graphik neben der Malerei.

Die Schwarzweißphotographie hat sich in ihrem nun mehr als hundertjährigem Bestehen zu einem gewissen Höchststand in den technischen Mitteln entwickelt. Die Praxis der Farbenphotographie schöpft ihre Erkenntnisse aber erst aus den Erfahrungen weniger Jahre, daher müssen die ästhetischen Forderungen der farbigen Bildschaffung erst Allgemeingut der Amateure werden und die Technik der Aufnahme muß insbesondere in Bezug auf das Erkennen der Farbe des herrschenden Aufnahmelichtes durch einfache Meßgeräte erleichtert werden. Wir dürfen die farbige Wirklichkeit nicht in ihrer zufälligen Buntheit durch den Farbfilm einfangen wollen, sondern müssen beurteilen lernen, wie die Farben zueinander passen, wie sie aufeinander wirken, ob sie sich freundlich unterstützen oder feindlich ausschließen.

Michael Neumüller

## Zur Künstlerischen Gestaltung des Lichtbildes (1940)

Vorwort zu:

*Menschen Sonne Landschaft*, Wien: Helwich 1940

Der Schwerpunkt des gestellten Themas liegt in der Frage: Wie kann der Mensch in der Landschaft zur künstlerischen Gestaltung des Lichtbildes beitragen? Mein Buch soll die Antwort auf diese Frage geben. Es soll in Wort und Bild in einer auch für den Anfänger verständlichen Weise darstellen, wie der Mensch als Staffage, als Figur, als Bildnis und als Akt richtig in die Landschaft eingefügt werden und so zur bildmäßigen Formung des ausgewählten Motivs beitragen kann.

Es wird das Wichtigste gesagt werden, was zum Bildaufbau und zur Komposition gehört, aber ohne jede Abschweifung; eben nur soviel, wie für die praktische Arbeit von Bedeutung ist. Also: Ein wenig über die Linienführung und ein wenig über die Flächenverteilung und über die Gruppierung der Tonwerte vom hellsten Licht bis zum dunkelsten Schatten. Dazu kommt dann noch all das Technische, das zur bildmäßigen Gestaltung von der Aufnahme bis zum fertigen Bilde wichtig ist; kurz alles, was Voraussetzung ist dafür, dass ein Bild in überzeugender Weise zum Herzen des Beschauers spricht. Ich gebe in diesem Buche keine verwirrende Sammlung von Arbeitsvorschriften, sondern nur einfache Arbeitsweisen, die ich während vieler Jahre erprobt habe. Arbeitsweisen, die zum Erfolg führten und die ich, unbeirrt von allen Streitfragen der letzten Jahre, und unbeirrt von so mancher in ihrem wahren Werte sehr zweifelhaften Neuerung und von Wunderrezepten, beibehalten habe.

Ob Gross- oder Kleinformat, ob ortho- oder panchromatisches Aufnahmematerial, ob mit oder ohne Filter, ob Schalen- oder Tank-, Tiefen- oder Oberflächenentwicklung, alle diese Fragen sollen hier im Rahmen des gestellten Themas kurz und leichtfaßlich dargestellt werden. Ich werde auch nicht auf die Bildgestaltung durch das Vergrößern vergessen und werde einen Ausweg zeigen aus dem Irrgarten der vielen Bromsilber- und Gaslichtpapiersorten mit all ihren vielen Gradationen und Oberflächen.

Ich behaupte nicht, dass der Weg, den ich Sie führen werde, der einzig richtige sei; ein anderer Weg mag ebenfalls zum Ziele führen. Und ob der Weg, den wir ein Stück gemeinsam gehen werden, lang oder kurz sein wird, das kommt ganz auf Sie an, lieber Freund!

Wenn Sie Geduld und Ausdauer haben, und wenn Sie Ihre ehrliche Begeisterung für die edle Sache der Lichtbilderei einsetzen, dann werden Sie nicht zurück bleiben, mag unser Weg manchmal auch steil und beschwerlich werden. Aber wenn Sie sich meiner Führung anvertrauen, wird es Ihnen Begabung vorausgesetzt auch gelingen, ihn zu bezwingen und eine Höhe zu erreichen, von der als Lohn der weite Ausblick in das herrliche Land freien, individuellen Schaffens winkt.

Was in Worten nicht gesagt werden konnte, sagen die Bilder. Sie können dem, der Sehen gelernt hat, auch ohne viel Worte die Antwort geben auf die Grundfrage dieses Buches: Wie kann der Mensch erfolgreich zur Bildgestaltung in der Landschaft herangezogen werden? Die den Bildern beigegebenen Aufnahmedaten sind nicht etwa Phantasiegebilde. Sie sind vielmehr einem genau geführten Negativregister entnommen. Ein solches zu führen kann übrigens nicht nur dem Anfänger, sondern auch dem Fortgeschrittenen nicht genug empfohlen werden.

Die Bilder werden Ihnen auch das Suchen nach dem Motiv erleichtern, sie sollen aber nicht zum gedankenlosen Nachahmen verleiten. Ferner: Fotografieren können heißt nicht: Formeln wissen und Rezepte kennen, es heißt auch nicht: alle Feinheiten der Negativ- und Positivtechnik beherrschen, es heißt vielmehr: einen sicheren Arbeitsgang den eigenen künstlerischen Zielen unterordnen. Das Aussehen des Bildes und seine Wirkung sind wichtiger als die Methode seiner Herstellung! Merken wir uns: Um die eigenen Gedanken und Empfindungen im Bilde überzeugend ausdrücken zu können, ist der Einsatz der ganzen Persönlichkeit, sind Begabung und technisches Können Voraussetzung. Das Technische ist notwendig, gewiß, aber es ist nicht das Wichtigste.

Es gibt Amateure, die ihr ganzes Leben lang an der Technik kleben bleiben; die jedes neue Entwicklerrezept und jede neue Papiersorte sofort ausprobieren, die aber trotzdem nie ein richtiges Bild zustande bringen.

Auch nicht die genaue Kenntnis aller optischen Gesetze, noch das Auswendigwissen einer Tiefenschärfetabelle für alle Brennweiten, noch der Besitz aller modernen Kameras muss zum wahren Bilde führen! Das Buch soll Ihnen auch hierin Helfer sein. Nehmen Sie es in stillen, besinnlichen Stunden immer wieder zur Hand; manches wird Ihnen selbstverständlich er-



11  
*Berge und Blumen*  
Michael Neumüller  
um 1940  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



12  
Michael Neumüller  
1960  
Silbergelatine  
24 × 18 cm

scheinen, manches andere wieder spröde und fremd. Je mehr Sie sich aber vertiefen werden, um so mehr werden Ihnen Text und Bilder bei Ihrem eigenen Schaffen Wegweiser sein können. Genießen Sie die Feierstunde, die Sie dem Alltag und seiner mühen- den Werkarbeit abgeizen können! Bleiben Sie nicht in Ihren vier Wänden! Gehen Sie hinaus in den sonnigen Tag, und Sie werden aus dem Wunderbrunnen der Natur stets neue Anregung und neue Kraft schöpfen! Begabung besitzen Tausende. Tausende haben sie im Wunder der Vererbung empfangen und sie wissen es nicht. Für sie möge dieses Buch ein freundlicher Rufer und Wecker sein. Der Vorwärtsdrängende wird bei der Betrachtung jener Bilder, die sein Herz zum Mitschwingen veranlassen, zuerst fragen: Wie ist das gemacht worden? Auch darauf werde ich die Antwort nicht schuldig bleiben. Eine ganz gewaltige Macht für den Menschen der Gegenwart ist das Bild.

Es ist eine Macht, die das geistige und seelische Sein dauernd beeinflusst, ja beherrscht. Das Bild ist zur Weltsprache geworden, es kann Gefühle und Gedanken ausdrücken und seine Sprache ist oft überzeugender und leichter verständlich als die Töne der Musik. Bilder sind Dokumente, die auch überzeugender sein können als das geschriebene oder gesprochene Wort. Überall sehen wir Bilder, und selbst in der Nacht noch flimmern Milliarden Bildchen, eine Bewegung vortäuschend, über die Leinwand der Kinos. Nie Gesehenes wird sichtbar, nie Gekanntes wird lebendig. Bilder führen uns über Land und Meer, Bilder erweitern den Kreis unserer Vorstellungen und Erfahrungen in ungeahnter Weise. Doch für uns Lichtbildner ist das Bild, das Lichtbild, weit mehr als ein Zeitdokument, es ist Erlebnis!

Wir wollen uns aber auch der Grenzen der Schwarz-Weiß-Kunst bewußt werden. Wir wollen bedenken, dass dem fotografischen Bilde die Unmittelbarkeit des Persönlichen fehlt, das so deutlich aus dem Werk des frei schaffenden Künstlers zu uns spricht. Obersehen wir nicht die Tatsache, dass zwischen dem Motiv als Ausschnitt der Wirklichkeit und zwischen seiner Darstellung im Bilde ein physikalisch-chemischer Vorgang liegt und dass dieser mechanische Übergang vom Augeneindruck über das Negativ als Zwischenbild zum Lichtbild große Schwierigkeiten mit sich bringt. Jahrelang studiert der Maler die Technik seiner Kunst. Nur der Lichtbildner glaubt, mit einigen Handgriffen an seiner Kamera das Auslangen finden zu können.

Die Technik der Aufnahme zu beherrschen ist notwendig, damit die Kamera in der Hand des Lichtbildners zum gehorsamen Werkzeug seiner Bestrebungen werde, so dass er die Bilder nach seinem eigenen Willen formen kann. Denn nur wer die Technik beherrscht, ist frei in seinem künstlerischen Wollen.

Nachwort zu:

*Menschen-Sonne-Landschaft*, Wien 1940, S.85-88

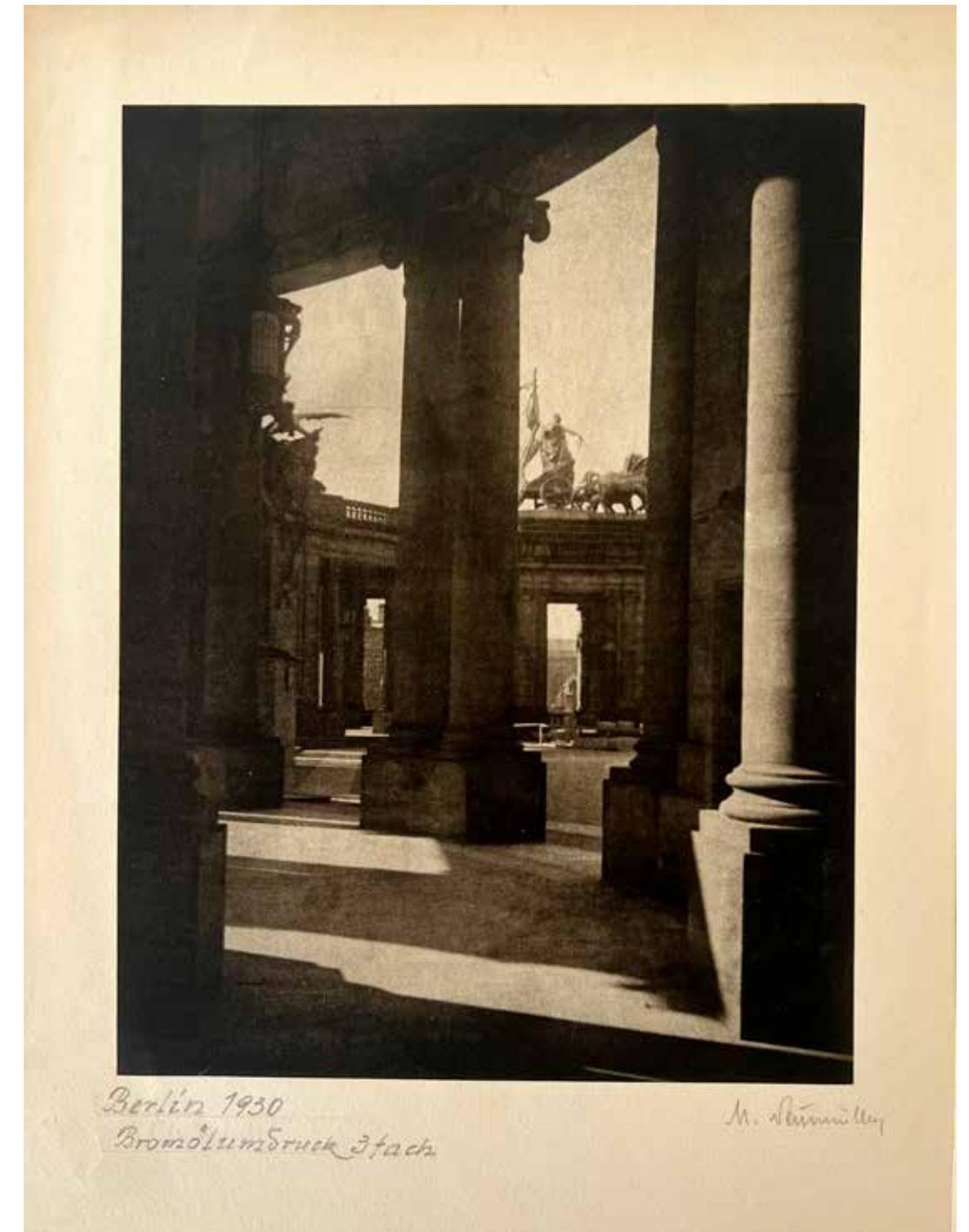
Wenn ich in Wort und Bild in diesem Buche den Willen zu eigener schöpferischer Arbeit geweckt habe, wenn ich beigetragen habe, den Blick zu schärfen und kritisch gegen die eigenen Bilder zu sein, dann ist sein Zweck erfüllt. Unerschöpflich sind die Anregungen, die wir von der Natur empfangen, und darum kehrt unser Schaffen immer wieder zu ihr zurück. Sie ist der ewige Kraftquell, sie ist die große Lehrmeisterin. Ich möchte nicht zu sklavischer Nachahmung der beigegebenen Bilder raten. Die gegebenen Anregungen und Erfahrungen sollen den eigenen Gedanken dienstbar gemacht werden. Die Mängel der Komposition, der Tonwertwiedergabe, der Beleuchtung und Belichtung sind sehr häufig... Erst wenn man die Fehler kennt, findet man Mittel und Wege, sie zu vermeiden. Möge das Buch auch in diesem Sinne Wegweiser sein. Damit Veranlagung, Geist, Phantasie und technisches Können aus dem Bilde sprechen, ist eigenes Nachdenken, sind eigene Versuche unbedingt notwendig. Wer einmal einen Naturausschnitt in der ganzen Einmaligkeit seiner Erscheinung erfasst hat, trägt einen unauslöschlichen Eindruck mit sich und dieses innere Erleben ist der Ausgangspunkt für neue Bilder. Die richtige Motivsuche liegt in der feinsinnigen Einfühlung, in dem Verständnis für die Wirkung des Ausschnittes der Wirklichkeit und in der geistigen Verarbeitung des Gesehenen. In diesem Erleben liegt aber auch der hohe Gewinn für den einzelnen und damit für die Gesamtheit. Wir Lichtbildner sehen alles genauer, behalten die Eindrücke länger, denn unser Schauen ist nicht ein oberflächliches Hinübergleiten über die bunten Eindrücke der Umgebung, sondern ein inniges Erfassen der Wirklichkeit. Millionen Bilder gehen in der Flüchtigkeit des Augenblicks verloren, sie bilden keine bleibende Erinnerung, sie feiern keine Auferstehung im guten Bilde. Für den Lichtbildner sei das Sehen, Schauen und Beobachten wichtiger als das Fotografieren. Dies mag paradox klingen, ist

aber doch wahr. Wie oft begleitet mich die Kamera auf froher Wanderfahrt, ich komme aber am Abend ohne Aufnahme heim. Was macht das schon aus? Ich habe viele Bilder gesehen, ich habe manchen Ausschnitt beobachtet, habe ihn auf seinen Motivwert abgewogen und das war innerer Genug, wenn auch irgend ein Mangel mich von der Wiedergabe im Lichtbild abgehalten hat. Wichtiger als viele Dinge zu fotografieren ist es, ein und denselben Vorwurf in verschiedenen Jahreszeiten, bei verschiedener Beleuchtung zu beobachten. Man nehme sich nur die Mühe, den Aufbau von Hell zu Dunkel eines Bildvorwurfs zu beurteilen und wird damit dem Wesen der Schwarzweißkunst näher gekommen sein, als wenn man tausenderlei Dinge in wahlloser Knipserei eingefangen hat. Und eines bedenken wir noch: Was für den Maler das Deckweiß, das ist für uns Lichtbildner das Weiss des Papiers. Beide reichen aber nicht an die absolute Helligkeit der Natur heran. Wir können die lange Lichtskala des Naturvorwurfs nicht in ihrem ganzen Umfange im Bilde einfangen, wir sind genötigt, zusammenzufassen, zu vereinfachen und diese Zusammenfassung in einem günstigen Gesamteindruck entweder nach der hellen oder nach der dunklen Seite hin zu verschieben. Wir streben in der Lichtbildnerlei nur eine gefühlsbetonte Übersetzung der Wirklichkeit an, nicht aber eine detailgenaue, vokabelmäßige, die den Geist der Sprache vermissen lässt. Eine starke Begrenzung der Ausdruckskraft des Schwarzweißbildes liegt bekanntlich darin, dass nicht die Farben das Bild bestimmen, sondern Grautöne, die vom hellsten Papierweiss bis zum tiefsten Schwarz abgestuft sind. Wir haben erkannt, dass die tonwertrichtige Umsetzung dieser Farben für den bildmäßigen Eindruck nicht immer genügt.

In Scharfzeichner und Weichzeichner haben wir die optischen Mittel kennengelernt, die Wiedergabe der Einzelheiten der Eigenart des Motivs anzupassen. Wir haben gesehen, dass der Weichzeichner die aufdringlichen Einzelheiten zugunsten einer künstlerischen Gesamtwirkung unterdrückt, dass er eine überzeugende Schilderung des Sonnenlichtes ermöglicht und dafs er infolge besonderer Wirkung der Randstrahlen, die beim Imagon durch die Siebblende nach Belieben geändert werden können, die Kontraste mildert und eine erhöhte Tiefenschärfe bringt, welche nicht mehr, wie beim Anastigmat, bloss von der Brennweite und der Blende abhängig ist. Mit den optischen Mitteln

der Weichzeichnung kann der Bildvortrag nachhaltig beeinflusst und dem gegebenen Motiv weitgehend angepasst werden. Früher versuchte man im Pigment-, Gummi- und Öldruck die Tonwerte zu ändern und zu verbessern, die infolge der Unzulänglichkeit des damaligen Aufnahmematerials oft höchst unvollkommen waren. Man trachtete, Hell und Dunkel aufeinander abzustimmen, man konnte Einzelheiten weglassen und Töne auflockern oder zusammenfassen, mit einem Wort, man konnte mit diesen manuellen Methoden, bei künstlerischem Feingefühl, das Bild umformen, seinen Eindruck vertiefen und den Stimmungsinhalt erhöhen. Heute brauchen wir diese Arbeitsweisen nicht mehr, wir besinnen uns auf die rein fotografischen Mittel und haben im Tiefenbildner Imagon ein Objektiv von wunderbaren Eigenschaften, das den Stimmungsinhalt eines Bildvorwurfes voll ausschöpfen läßt. Die Weichzeichnung selbst gibt ein Arbeitsfeld, das abwechslungsreich und interessant ist, das immer neue Bildgestaltungen nach innerer Eingebung auf rein optischem Wege ermöglicht und damit eine ermüdende Gleichartigkeit der anastigmatischen Arbeitsweise ausschließt. Die Bekanntschaft mit dem Problem der Weichzeichnung vermeidet es, dass sich die lichtbildnerische Arbeit, abgesehen von der Motivformung, in Einstellung, Abblendung und Tiefenschärfe erschöpft.

Michael Neumüller



13  
Berlin 1930  
Bromölumdruck  
29 × 21,5 cm

## Das Imagon in der Bildnisfotografie in Farben (Weichzeichnung und Farbenfotografie)

Schon zu Anbeginn der Entwicklung des fotografischen Prozesses vor etwas mehr als 100 Jahren war das Verlangen nach farbiger Abbildung vorhanden. Aber Amateure und Berufsfotografen mußten 100 Jahre warten, bis das Farbverfahren so vereinfacht wurde, daß es in erster Linie aufnahmetechnisch kaum größere Schwierigkeiten bereitete als die Schwarz-Weiß-Fotografie.

Es bestand jedoch auch schon früher die Möglichkeit einer farbigen Abbildung auf fotografischem Wege: seit H. Vogel die Farbsensibilisierung entdeckt hatte. Man konnte nun unter Vorschaltung entsprechender Farbfilter vor das Objektiv nacheinander auf drei Platten sogenannte Farbauszüge“ herstellen, die durch entsprechende Positivverfahren zu einem Bild in Naturfarben vereint werden konnten. Nach diesem Verfahren schuf Adolf Miethe farbige Bilder von großer Schönheit. Ähnlich wird zum Teil auch heute noch gearbeitet - allerdings werden die Farbauszüge jetzt nicht mehr nacheinander hergestellt, sondern mit einer einzigen Belichtung (Bermphohl-Kamera). Das Arbeiten mit der Bermphohl-Kamera kommt nur für ausgesprochene Farbspezialisten in Frage. Und in seiner ursprünglichen Form war das Farbauszugverfahren derart kompliziert, daß es meist nur Wissenschaftler waren, die sich seiner bedienten. Für Amateure kam es nicht in Frage.

Dann kamen die Farbraster-Platten“, zuerst Lumière und später die Agfa. Diese konnte nun der Amateur oder Fachmann von Anfang bis Ende selbst verarbeiten. Das Entwickeln erfolgte rein nach Zeit und war nicht schwieriger als das einer Schwarz-Weiß-Platte. Aufnahmen dieser Art findet man gegenwärtig ab und zu noch in den Beständen älterer Amateure. Ich selbst besitze eine Anzahl 9x 12-Aufnahmen von einer Spanienreise aus dem Jahre 1926, die sich in den Farben bis heute sehr gut gehalten haben. Wenn die Bilder richtig belichtet und entwickelt waren, zeigten die Korrastrerplatten oft ganz hervorragende Farben. Leider ließen sie sich nicht mit einfachen Mitteln kopieren und auch nicht vergrößern.

Die Krone aller Farbverfahren ist heute das Dreischichten-Colorfilm-System, dessen Grundlagen in den Jahren 1910-1914 ausgearbeitet wurden. Mit ihm lassen sich auch Papierbilder herstellen. Farbauf-

nahmen auf Dreischichtenfilm lassen sich mit jeder geeigneten Kamera, wie sie jetzt zu Zehntausenden verwendet werden, herstellen. Die Verarbeitung liegt (von wenigen Ausnahmen abgesehen) noch in den Händen der Spezialisten in den Entwicklungsanstalten.

Es ist also in der Tat so: Die große Masse der Amateure und Berufsfotografen mußte sich mehr als hundert Jahre damit zufrieden geben, die Farbe der Dinge aus den Grautonwerten des Schwarz-Weiß-Bildes zu erraten. Jedes Schwarz-Weiß-Foto ist ja nur ein Abbild der Form, in der Farbe aber eine Abstraktion. Heute ist das farbige Papierbild da, und damit ist der Wunschtraum vieler Fotogenerationen erfüllt. Wir stehen am Beginn einer neuen fotografischen Entwicklung, die wir in ihren Auswirkungen für die ganze Lichtbildnerie noch nicht abschätzen können. Eine gewisse Gefahr mag darin liegen, daß in der Farbenfotografie schon sehr viel von vornherein festgelegt ist, so daß dem Schaffenden fast nichts mehr zu tun übrig bleibt, was als individuelle Leistung nach dem zwangsläufigen Ablauf des optisch-chemischen Vorganges, nach gegebenen Vorschriften, angesehen werden könnte. In der Schwarz-Weiß-Fotografie blieb dem Fotografierenden in der Übersetzung der Farben in die Tonwerte und die zielbewußte Wahl von scharfzeichnenden und weichzeichnenden Objektiven und der damit verbundenen Schärfenwiedergabe und Lichtschilderung doch eine Reihe von Möglichkeiten eigenpersönlichen Bildschaffens.

Jedenfalls veranlaßt mich die neue fotografische Entwicklung, meinem Buche über Weichzeichnung auch ein besonderes Kapitel über Farbenfotografie und Weichzeichnung auf dem Gebiet der Porträtfotografie für die neue Auflage einzufügen. Ich kann mir vorstellen, daß die Berufsleute und Amateure über Titel und Thema etwas erstaunt den Kopf schütteln werden, denn man hat in Fachzeitschriften und Fotobüchern stets die Ansicht vertreten, daß die Verwendung von weichzeichnenden Objektiven in der Farbenfotografie unmöglich sei. Wir haben alle unsere Farbaufnahmen mit dem scharfzeichnenden Anastigmat aufgenommen und uns über die gestochene Schärfe des Farbdiampositivs gefreut. Ich selbst verwende in meinen Farbbildvorträgen viele solche kleinen Farbenbildchen, und die Zuschauer freuen sich über die Brillanz der Farben, wie sie der Projektionsapparat auf die weiße Leinwand zaubert. Als aber nach dem Krieg der Farbnegativfilm

kam, zog ich mit einem zweiten Kleinkameragehäuse in die Landschaft, ins Hochgebirge, fotografierte aber auch die Farben- und Formschönheit der Blumen und Blüten im engen Bildausschnitt

bis zur natürlichen Größe und freue mich über das Balgeneinstellgerät, das uns die Schönheit der kleinen Dinge auf vereinfachte Weise aufzunehmen ermöglicht. Mit der Vergrößerung des Farbnegativs auf das Farbpapier begannen auf einmal die Schwierigkeiten, denn für das gebräuchliche Ausstellungsformat von 30x 40 cm reichte die Schärfe des Kleinbildes mit seinen 24x 36 mm, bei der geringsten, notwendigen Ausschnittvergrößerung, nicht mehr aus. Ich ging also zum 6x 6-Format über, das mir aus der Verwendung des 12-cm-Imagon in der Schwarz-Weiß-Fotografie geläufig war, und machte die Erfahrung, daß die Vergrößerungsfähigkeit jetzt bedeutend günstiger war. Meine Farbbilder: Paprika, Früchte und Kirschen, hatten auf den internationalen farbfotografischen Ausstellungen der letzten 3 Jahre überall Erfolg. Dies war mir ein Beweis dafür, daß ich auch auf dem Gebiet der Farbenfotografie im Negativ-Positiv-Verfahren auf dem richtigen Wege war. War schon der 6x 6-Farbfilm besser als der Kleinbildfilm, sollte da nicht etwa das 9x 12-Format, dem ich durch viele Jahre meine Erfolge verdankte, auch in der Farbenfotografie sehr günstig sein? Und noch weiter gedacht, sollte nicht das Imagon, das in der Gegenwart so gar nicht willkommen und modern ist, mit seinem milden Bildvortrag gerade für die Bildnisfotografie von großem Vorteil sein, weil es die Hautunreinheiten auf optischem Wege unterdrückt? Da sah ich bei den optischen Werken G. Rodenstock in München, wo der Tiefenbildner Imagon hergestellt wird, eine Reihe sehr schöner Farbbildnisse im Format 50x 60, die mit Imagon aufgenommen worden sind. Ist es da ein Wunder, daß ich selbst mit dem Color-Planfilm 9x 12 und dem Imagon angefangen habe, Farbaufnahmen zu machen?

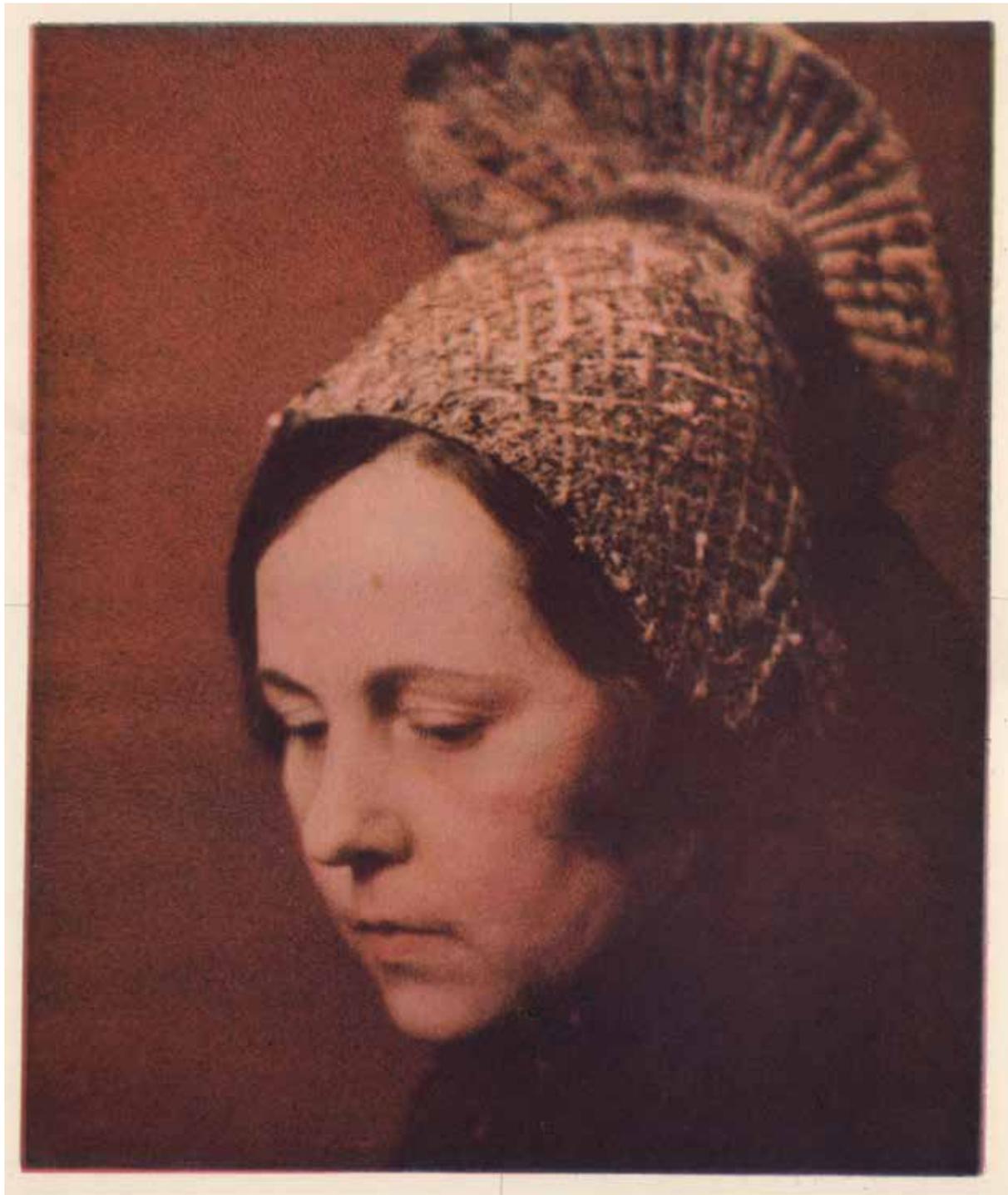
Natürlich mußte ich dabei sofort umlernen. Die Aufnahmeregeln der Schwarz-Weiß-Fotografie für das Spezialgebiet Porträt mit Imagon“ waren teilweise ungültig. Jetzt ging es nicht mehr darum, die Licht-Schatten-Kontraste zu suchen und sie für das Bildnis so zu verwenden, daß sie ein lebensvolles Porträt ergaben, das auch den inneren Menschen sichtbar werden ließ. Jetzt ging es vielmehr darum, die Farben zuseh-

en und ihr harmonisches Zusammenspiel im Farbbild zur Geltung zu bringen. Dazu war es notwendig, alle Teile des Bildvorwurfs, sei es Kopfbild, Brustbild oder Ganzfigur, in allen Teilen gleichmäßig auszuleuchten, denn im Schatten verlieren ja bekanntlich die Farben ihr natürliches Aussehen und ihre Brillanz. Bald machte sich auch der Hauptfeind der Farbenfotografie bemerkbar, der Farbstich, obwohl Tageslichtfilm und Kunstlichtfilm in Anpassung an das ihnen entsprechende Aufnahmelicht verwendet worden sind. Dazu kommt noch die Eigenschaft des menschlichen Auges, die allmählichen Lichtumfärbungen des Aufnahmelichtes nicht wahrzunehmen, während sie der Farbfilm genau registriert. Das ist auch die Ursache, daß der Beschauer manchmal ein Farbbild als falsch empfindet, obwohl es genau der Wirklichkeit entspricht. Die meisten Menschen urteilen eben nach ihren Farbvorstellungen oder Gedächtnisfarben! Da diese Änderung der Eigenfarbe der Dinge durch die Farbe des Aufnahmelichtes besonders im Freilicht durch die atmosphärischen Verhältnisse und die starke Schattenbildung eine große Rolle spielt, ergeben sich bei Bildnisaufnahmen im Freien für die praktische Arbeit große Schwierigkeiten. Ähnliche Fehlerquellen ergeben sich auch bei Innenaufnahmen durch die Art der künstlichen Lichtquellen und die Farbe der Zimmerwände.

Aus: Michael Neumüller, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1955, S. 102 - 104



14 Karteikarte, 1955



**15 Unbekannt**  
 Wachauerin, um 1930  
 Mehrfärbiger  
 Gummidruck  
 27 × 22 cm

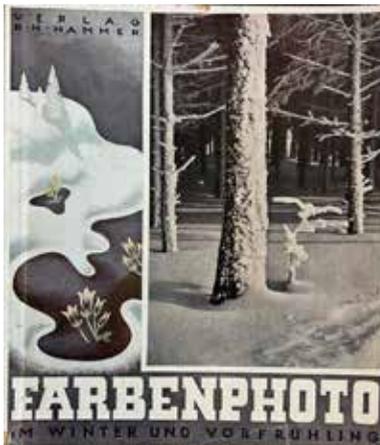
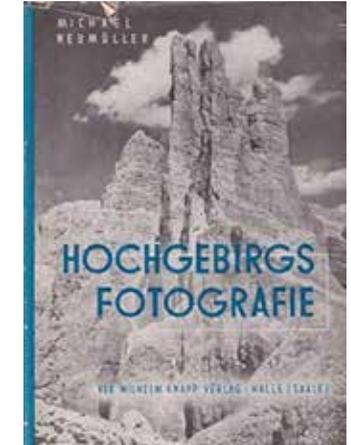
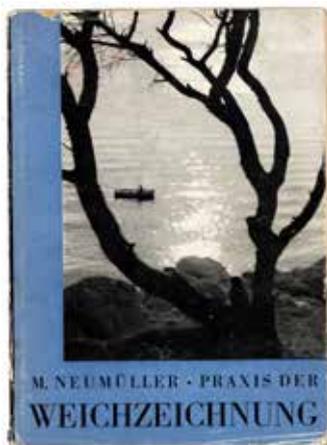
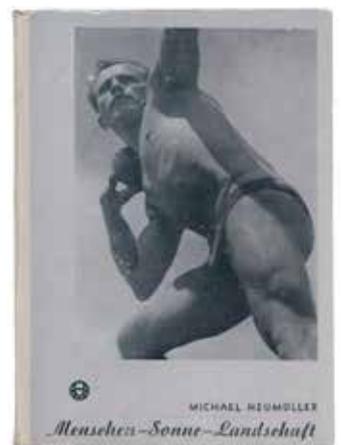
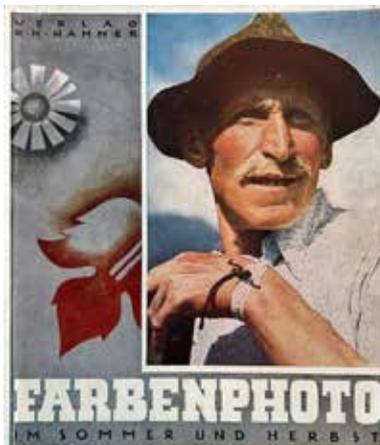
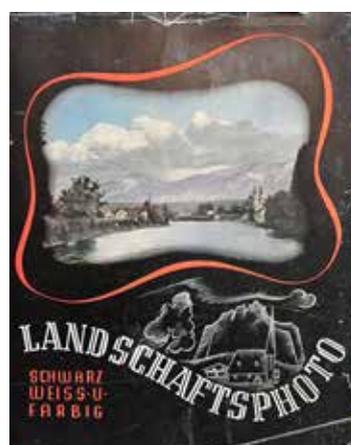
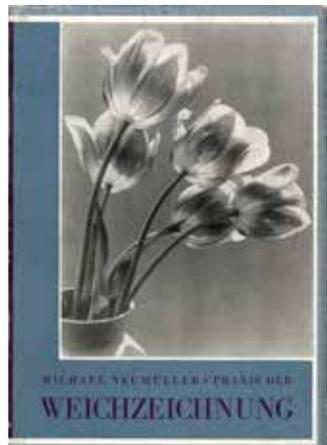
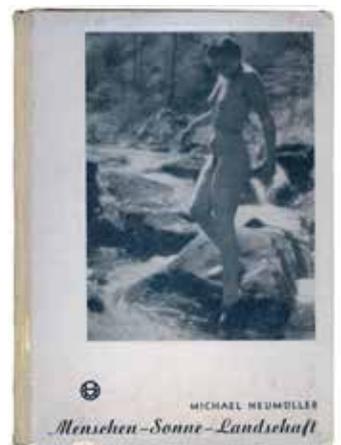
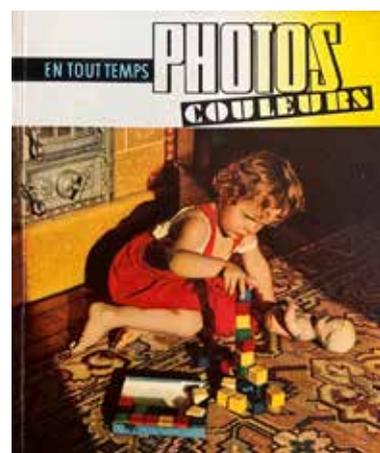
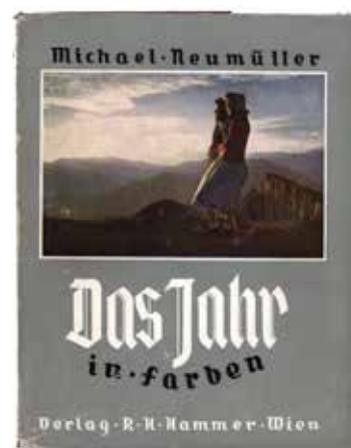
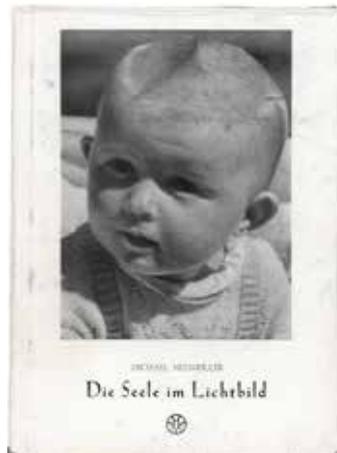
**16**  
 Goldhaube, 1954  
 Primarflex 6 × 6 cm,  
 Imagon 12 cm,  
 H 7,7/9,5, Siebdrehblende  
 fast geschlossen,  
 3 Nitraphot B in  
 Weinertstrahler,  
 Agfa Negativfilm K,  
 1 Sekunde

Abgebildet:  
 MN, Praxis, 1955, S. 102

Ausgestellt:  
 SEAPS, SFF, AÖL,  
 Kameraklub Linz, VÖAV,  
 EFIAP, ÖGPHO

Agfacolor um 1950  
 40 × 30 cm





## Bücher

1930  
Die Galerie - Akt-Mappe. Wien

1931(51)  
Gegenlicht-Aufnahmen mit Meyer-Plasmat, Gör-  
litz: Optisch-Mechanische Industrie-Anstalt Hugo  
Meyer, (1931), Motive im Gegenlicht, Düsseldorf:  
Karl Knapp, (2. Aufl.)

1940  
Farbenphoto im Sommer und Herbst, Wien: Rud.  
Hans Hammer, 1940 (Die Farbenphotographie, Bd.  
1), 43 S.

1940  
Menschen - Sonne - Landschaft, Mit 42 Bildern des  
Verfassers, Wien: Dr. Othmar Helwich, 1940 (1.-5.  
Ts.); 95 S., (6.-10.Ts.) 1940, 1941

1942 / 44  
Das Jahr in Farben. Ein Lehrbuch der Farbenpho-  
tographie, Mit 48 Vierfarnebildern nach Con-  
taxaufnahmen mit Agfacolor, Wien: Rud. Hans  
Hammer, 1941; 43, 48 S., (2. Aufl.)

1955  
Praxis der Weichzeichnung. Technik, Charakter, Ge-  
staltung. Mit 64 Abbildungen des Verfassers. Halle:  
Wilhelm Knapp, 1944, (2. Aufl., 5.-9. Ts.); [1] Bl., 108  
S., 1951, (3. Aufl., 10.-19. Ts.) 1955

1947/1949  
Die Seele im Lichtbild, Mit 40 Bildern und 40 Ge-  
dichten des Verfassers, Wien: Dr. Othmar Helwich

1954  
Zu jeder Zeit Fotos farbig. Eine Einführung in die  
Farbenfotografie, Wien: Rudolf Hans Hammer, 1954  
(Neue Farbfoto-Schule, Bd. 1)

1955  
Any Time is Colour Time. An Introduction to Colour  
Photography with 9 illustrations from Agfacolor  
photographs, Vienna: 1955 (New Colour Pho-  
to-Technique Series/Volume 1)

Eine Einführung in die Farbenfotografie, Wien: 1954  
(Neue Farbfoto-Schule, Bd. 1)]

1957  
Heinrich Kühn, Typuskript

1956  
Hochgebirgsfotografie. Erfahrungen und Erken-  
ntnisse eines Lichtbildners im Hochgebirge, Halle  
(Saale): Wilhelm Knapp, 1956

1971  
Ein Leben für die Photographie 1916–1971. Michael  
Neumüller zum 80. Geburtstag, Ausst.-Kat. Neue  
Galerie der Stadt Linz, Linz 1971

1997  
Kurt L. Hoff, Meister der Kamera: Michael  
Neumüller. 1891 – 1980. Landschaft, Akt und Por-  
trait. Von der Stegemann-Studienplattenkamera  
über die Exakta und Rollei zur Leica, Linz: 1997

## Mitgliedschaften / Ehrungen

1956  
"Excellence FIAP" Fédération Int. de l'Art Photo-  
graphique

1957  
Verleihung der Sartorius-Medaille des Verbandes  
österreich. Amateurfotografenvereine

1957  
Fotoklub Steyr, Ehrenmitglied

1972  
Österreichische Gesellschaft für Photographie

*Die Daten stammen aus der "FotoBibl. Biobibli-  
ografie zur Fotografie in Österreich 1939 bis 1945",  
die u.a. in der Albertina-Datenbank frei zugänglich  
ist. (<https://sammlungenonline.albertina.at/biobibliographie/>)*

*Timm Starl, Lexikon zur Fotografie in Österreich  
1839 - 1945, S. 334 - 344.*

## Ausstellungsbeteiligungen

1926

Agfa-Photo-Wettbewerb, Quelle: Agfa Photo-  
blätter, 3. Jg., Nr. 7-12, Jan. – Juni 1927; 349

1929

Salzburg, Residenz: Internationale Photogra-  
phische Ausstellung "IPHA", 15. 7. – 15. 9. 1929

1930

Wien, Glaspalast, Burggarten: "3. Ausstellung  
des Verbandes österreichischer Amateurpho-  
tographen-Vereine: "Die Wiege der Gewässer"

1931

5. Preis im Wettbewerb der Firma Otto Perutz,  
München, Thema "Der photographische Reise-  
bericht", Perutz-Mitteilungen, 1931, Nr. 4, 15

1932

Wien, Glaspalast, Burggarten: "II. Interna-  
tionale Kunstphotographische Ausstellung"  
des Verbandes österreichischer Amateurfo-  
tografen-Vereine, 5. Juni – 17. Juli 1932: "Mor-  
gennebel"

1933

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und  
Industrie: "Österreichs Bundesländer im Licht-  
bilde", 27. Mai – 31. Juli 1933

1933

"III. Internationale Photo-Ausstellung" des  
Verbandes österreichischer Amateurfo-  
tografen-Vereine, 2. Juni – 1. Juli 1934

1933

Berlin, Ausstellungshallen am Funkturm: "Die  
Kamera. Ausstellung für Fotografie, Druck und  
Reproduktion", 4.-19. Nov. 1933, Stuttgart: 24. 3.  
– 15. 4.1934: "Gruppe Amateurfotografie"

1934

Wien, Künstlerhaus: "III. Internationale Pho-  
to-Ausstellung" des Verbandes österreichischer  
Amateurfotografen-Vereine

1934

Budapest: "Magyar-Osztrák Művészi Fénykép-  
kiállítás" [Ungarisch-Österreichische Pho-  
to-Ausstellung], 13. Okt. – 15. Nov. 1934

1935

Steyr: V. Ausstellung der Lichtbildnervereini-  
gung Steyr, 3.-?. März 1935

1935

Brüssel: XIV. Salon International, 7. Mai – 9. Juni  
1935: Goldene Medaille

1935

Antwerpen, Borgerhout: II. Internationaler Kun-  
stfoto-Salon, 27. 4.–12. 5.1935: Goldene Medaille

1935

Wien, Künstlerhaus: VI. Österreichische Lichtbil-  
derausstellung des Verbandes österreichischer  
Amateurfotografen-Vereine, 5. Juni – 4. Juli 1935  
(558 Exponate): "Fischer", "Ausfahrt", "Tulpen"

1938

Wien, Künstlerhaus: "V. Internationale Fo-  
to-Kongress-Ausstellung des Verbandes österr.  
Amateurfotografen-Vereine", 28. Mai – 3. 7. 1938

1936

Karlsbad: Erste Internationale Kunstfotograf-  
ische Ausstellung, 18. Juli – 9. Aug. 1936, verans-  
taltet vom Karlsbader Fotoklub (492 Exponate):  
u.a. "Ausfahrt"

1938

Wien, Künstlerhaus: "V. Internationale Fo-  
to-Kongress-Ausstellung des Verbandes  
österreichischer Amateurfotografen-Vereine",  
28. Mai – 3. Juli 1938 "Sommerzeit", "Früchte",  
"Vor dem Schlafengehen" (Akt), "Ausfahrt des  
Fischers im Morgennebel"

1938

Debreczin: Internationale Photoausstellung,  
Jan. 1938: erhält für "Früchte" (veröffentlicht  
1936), "Ausfahrt im Morgennebel" (1937) und

"Vor dem Schlafengehen" (1935),  
Goldene Medaille

1939

München: Internationale Amateurfo-  
tografen-Ausstellung und Bundesausstellung  
des Reichsbundes Deutscher Amateurfo-  
tografen

1939

Kopenhagen, Kunstindustrie-Museum: Interna-  
tionale Fotoausstellung

1953

Linz: Internationale Ausstellung, 1953, Kamerak-  
lub Linz-Urfahr

1955

Linz, Neue Galerie der Stadt Linz Wolfgang  
Gurlitt Museum: "Michael Neumüller zum 65.  
Geburtstag. Fotografien aus 40 Jahren", Okt.  
1955

1956

Linz, Neue Galerie: "2. Internationale Ausstel-  
lung bildmäßiger Photographie"

1957

Wels: Erste oberösterreichische Farbdiaschau,  
5./6. Okt. 1957, (749 Dias)

1958

Farbbildervortrag "Ansochrome im Reigen der  
Jahreszeiten" im Wiener Messepalast am 19,  
20. und 21. Nov. 1958, etwa 150 Dias, rund 5.000  
Besucher

1958

Farbbildervortrag "3000 Kilometer Wolgafahrt  
1958" Wiener Urania am 4. Feb. 1959, 150 Dias

1961

Farblichtbildervortrag "Der herrliche Urlaub", in  
der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in  
Wien am 8. Juni 1961

1965

in: Österreichische Gesellschaft für Photogra-

phie (Hrsg.), Sonderausstellung von Internatio-  
nalen Spitzenphotographen und von Mitglie-  
dern der ÖGPH, Ausst.-Kat., Wien: o.V.,

1968

Graz, Neue Galerie: Internationale Ausstellung  
bildmäßiger Photographie, 30. Nov. 1968 – 5.  
Jan. 1969, M. Neumüller, "Gedanken zu einer  
photographischen Ausstellung", in: Österre-  
ichische Photo-Zeitung. 18. Jg., 1969, Nr. 1, 19-22

1970

Linz, Galerie Panther Passage: "M. Neumüller,  
Linz. Ein Leben der Fotografie 1917 – 1970

1971

Linz, Neue Galerie der Stadt Linz, Wolf-  
gang-Gurlitt-Museum: "Ein Leben für die Pho-  
tographie 1916 – 1971. Michael Neumüller zum  
80. Geburtstag", 4.-28. Nov. 1971: 300 Exponate

1975

Linz, Galerie Panther Passage: "Dir. Prof. Mi-  
chael Neumüller. 50 Jahre Fotografie, 50 Jahre  
Vorträge", Fotosonderschau, 10.9. – 5.10. 1975

1976

Linz, Stadtmuseum Linz im Nordico: "75 Jahre  
Amateurfotografie in Österreich", 14. Feb. - 14.  
März 1976, veranstaltet vom Amateurphotog-  
raphen- und Schmalfilm-Klub Linz (ab 1949)

1980

Linz, Stadtmuseum Nordico: "Linzer Schule der  
Kunstfotografie", 29. Nov. 1979 – 5. Jan. 1980

1980

Sonderausstellung 25 Jahre Österr. Gesellschaft  
für Photographie, Kamera 1980. 6. österre-  
ichische Foto- und Filmgeräteschau, Ausst.-  
Kat., Linz 1980

1997

Linz, OÖ Fotogalerie im Landeskulturzentrum  
Ursulinenhof: "Meister der Kamera. Michael  
Neumüller 1891 – 1980", 12. Mai – 30. Nov. 1997

Dec. 1933.

To Mr. M. Neumüller.

With much pleasure.  
from  
St. Okamoto. Japan.

"Still Life" (Sea Products).

Hung at Paris Salon 1931.  
Luzern Salon 1932 (Silver Medal)

Taken in the Midsummer 1930.  
Camera Soho Reflex. 1/2 plate. Plate "Apem." (yellow label)  
lense Tessar f.4.5. 180 m.m. focal length. without filter. @ f.16.  
Exposure about 3 seconds. (in door.)  
Developer 1:30. solution of "Rodinal".  
Paper. Eastmann Kodak. Roughleiste "E". M. Q. Development.  
Light. Sun shine through "Shoji" a Japanese paper screen.

**17 Okamoto**  
Sea Products, um 1930  
Ausstellungsphoto 1931, 1932  
Silbergelatine  
26,5 x 26,5 cm



## Publikationen / Bildbeiträge

1927

„Alhambra“, Gramajoch, in: Photographische Rundschau. 440,442,448

1930

diverse Ansichten, in: Eduard Stepan (Hrsg.), Mühlviertel. 2. Band. Volkskunde, Wien: Eduard Stepan, 1930/1931 (Deutsches Vaterland. Österreichs Zeitschrift für Heimat und Volk. 12./13. Jg., August-Dezember 1930/1931.); 283 S., [1] Faltkt., [5] Taf.

1931

„Estorial-Bibliothek“ im Kloster bei Madrid, in: Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1932, Berlin: Robert & Bruno Schultz, o.J. (1931), 153, Kommentar im Anhang

1931

Radiovortrag „Das Lichtbild im Dienste der oberösterreichischen Heimatkunde“ am 15. Juni 1931, in: Radio Wien. Illustrierte Wochenschrift der österr. Radio Verkehrs-A.G., 7. Jg. [Nr. 14 bis 52, Jan. – Sept.], 8. Jg. [Nr. 1 bis 13, Sept. – Dez.], 1931, Wien, Nr. 37, 17

1931

„Raumafjord Norwegen“, „Mitternachtssonne b. Spitzbergen“, „Sandwellen“, „Morgenwind“ (Fischernetz), „Türklopfer“, in: Photographische Rundschau und Mitteilungen, 68. Jg., 1931, Halle, 284-288, 300

1932

Morgennebel um Wildberg, in: Photo- und Kino-Sport. Illustrierte Monatshefte für Amateure, 22. Jg., 1932, Wien: Herlango; monatlich, Sept., Beilage

1932

Der Kuckuck, 4. Jg., 1932; wöchentlich, Nr. 32, 35, 36, 43

1932

„Frühnebel“ (Burg), „Regenbogen“ (über Linz), „Gegenlicht“ (Baumreihe), in: Photographische Rundschau und Mitteilungen. 69. Jg., 1932, Halle 324-325

1933

Aufziehende Gewitter in: The American Annual of Photography 1933, S.161

1933

Früchte, in: Photograms of the Year 1933, Plate I

1933

Zauber des Gegenlichts“, „Ein Jännertag“, „Tändelei I & II“ (Frau mit Armreifen), „Bildnis“, „Jugend“ (zwei Frauen im Dirndl mit Gitarre), Mich. Neumüller: „Erster Versuch“ (Mädchen und Frau mit Gitarre), „Maler Lutz“ bei der Arbeit, „Tulpen“, „Ausfahrt im Morgennebel“ (mit dem Schiff am Traunsee), „Die Zwiebeln“, 1933 („Erfolgreichstes Bild Neumüllers: 4 gold. Medaillen!“), „Aufziehendes Gewitter“ (im oberen Mühlviertel), „Der Morgenwind“ (Fischernetze am Traunsee), in: Der Lichtbildner. Wien 1937, 6-7, 45-47, 161, 169, 271, 326, 329, 335, 337, 338, Kommentare (zu 335, „Die Zwiebeln“), 331, (zu 329, 335, 337, 338), 339-340

1933

„Zwiebel-Stilleben im Kunstlicht, [...]“, in: Der Lichtbildner. 1933 (Mai bis Dez.), 206

1933

„Zwiebel“, Die Galerie. Monatsblätter der internationalen Kunstphotographie, 1933, 1 Jg. Taf. 46

1933

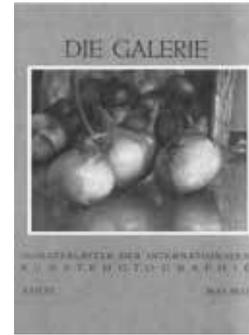
„Trauben“, in: Photograms of the Year 1933. The Annual Review for 1934 of the World's Pictorial Photographic Work, ed. by F.J. Mortimer, London: Iliffe & Sons, 1933

1934

„Morgenwind“ (Fischernetze am Traunsee), in: The Year's Photography. Pictorial, Natural History, Record, The Royal Photographic Society, 1933/34, [London] 1934, Taf. XXX

1934

„Aufziehendes Gewitter“, in: Fotografische Kunst im Verband Deutscher Amateurfotografenvereine 1934, Halle, The Japan Photographic Annual, 1934/35, [Tokio?] 1935, o.S.; Wolf H. Döring, Wolken



ins Foto!, Halle 1936 (Der Fotorat, 30), 16

1934

Früchte in: Graphic Masterpieces, [Japan 1934]; Früchte in:Photograms of the Year 1938. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work, ed. by F.J. Mortimer, London: 1938; „Früchte [...]“ ausgestellt gewesen in den Ausstellungen in London, Brooklyn, Rochester, New York, Toronto, Chicago, Reading und Boston, Originalgröße 30x40 cm“, in: Österreichische Photo-Zeitung, 2. Jg., 1953, Nr. 10, 3

1934

„Ein Märchen“ (Frauenakt), in: Die Galerie. 2. Jg., 1934, Wien; Taf. 166, 71, 77

1934

Morgenwind in: The Years Photography, 1934/35, Plate XXX

1936

„Ausfahrt im Morgennebel“ am Traunsee, in: Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1936, 142

1935

Der Lenz ist da! (Vogelnest auf blühendem Baum), „Linzer Dirndl [...]“, „Vor dem Schlafengehen (weiblicher Akt)“, in: Das schöne Lichtbild, Hannau, (Band 1), Wien, München: Der Lichtbildner, (1935), 34, 71, 78, Kommentare, 99, 109, 111

1935

Ausfahrt, Aus der 6. Österreichischen Lichtbilder-Ausstellung in Wien Künstlerhaus“ (Bootsfahrer), in: Photo- und Kino-Sport. Illustrierte Monatshefte für Amateure, 25. Jg., 1935, Wien: Herlango; monatlich, Beilage zu Nr. 9

1935

„Der verschneite weg“, in: Belgisch-Niederlandsche Fotokunst, 1934/35, Antwerpen: Fotokunst

1936

Der Lichtbildner. Die Zeitschrift des Photoamateurs, 1936, 57

1936

„Früchte“, „Alter Winkel (Steyr)“, „Der Mai ist ge-

kommen“ (Bauernhof), „Der Lenz ist da!“ (Frauen auf der Wiese), „Die Trude“, „Verschneiter Wald“, in: Der Lichtbildner. 1936, 47, 70, 114, 115, 289, 359

1936

Fotó, 1936

1936

„Reflektor aus weißem Zeichenpapier. Kleiner Vacublitz [...]“ (Mädchen mit Luftballon), in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen. 73. Jg., 1936, Nr. 3, XII

1936

„Bogenschütze [...]“, in: Photographie für Alle, 1936, 196

1936

Stiftskirche und Stiegenaufgang in St. Florian, in: Radio Wien. Illustrierte Wochenschrift der österr. Radioverkehrs-A.G., 12. Jg. [Nr. 15 bis 53, Jan. bis Sept], 13. Jg. [Nr. 1, Sept.], Radio Wien. Offizielle Wochenschrift der österreichischen Radioverkehrs-A.G., 13. Jg. [Nr. 2 bis 12, Sept. bis Dez.], 1936, Wien, 12. Jg., Nr. 43, Umschlag innen, 1

1936

Frauenporträt, mit Aufnahmedaten“, in: Gebrauchs-Fotografie, 1936, nach 44

1937

„Zur Praxis der künstlerischen Bildnisaufnahme mit Kunstlicht“, in: Der Lichtbildner. Die Zeitschrift des Photoamateurs, vereinigt mit „Kamera-Kunst“, 1937, 45-48

1936

„Stilleben im Kunstlicht“, in: Der Lichtbildner. 1936, 45-49

1937

„Der Mensch in der Landschaft“, in: Der Lichtbildner. 1937, 169-171

1937

„Erfolgreiche Lichtbildner erzählen: Michael Neumüller: Meine erfolgreichsten Bilder“, in: Der Lichtbildner. 1937, 335-340

# COLOUR THROUGHOUT THE YEAR

by  
HENRY G. RUSSELL, ARPA FRSA

COLOUR SLIDES BY COURTESY OF FUJIFILM, ANSOBER, FROM THE  
REVENUE PICTURES MADE BY MICHAEL NEUMULLER IN LINZ/1955/57

A FEW YEARS AGO, to get a picture in natural colour was, in itself something of an achievement. Today, it is no more difficult than it is to get a black and white print.

In this article we are not so much concerned with the making of colour transparencies as we are with the selection and arrangement of colour.

To use colour on a subject which is a riot of brilliant hues means a result which has no lasting value because interest is scattered instead of being concentrated. With black and white we rely upon monochrome tones in light and shade, but the effectiveness of colour is in *Colour Relationship*, so that it is best to aim for contrast in tints, and not in brightness. An example of this is in the very popular type of beginner's



ABOVE—**EASTER EGGS**  
Grossardt, Hall, Austria, 1/16. Daylight lens with bellows (cheap attachment)

LEFT—**THE FROG**  
Grossardt, 1/7000 second, 1/6.1, lens

GOOD PHOTOGRAPHY



ABOVE—**CHESTNUTS**  
Grossardt, Two seconds, 1/20. Lens and bellows (cheap attachment)

TOP RIGHT—**CHRISTMAS TREE**  
Grossardt, One second, 1/6. Two Negaflex Lenses Exposed through lens and glass

MARCH, 1955

colour picture, the flower garden. There are so many spots of various colours that the eye becomes tired of looking. Avoid scattered interest.

It is well worth experimenting with pieces of coloured paper, so that the effect can be seen of placing a brilliant spot of colour like Red against several more restful tones. A subject like a street of houses will look lifeless, but if there is a Red letter box, or a gaily painted Yellow door, the colour contrast will immediately introduce a touch of dominating interest.

With the introduction of Negative-Positive



films, the photographer who also needs a few prints in black and white or colour, can have them. In fact, with the latest Cinecolor NS, which is a negative-type colour emulsion, pictures can be taken in any form of light without filters, which can effect a saving in costs.

Colour film can also be exposed with flash, both built and electronic, and providing the correct type of film is used, or the correct filter for use with a daylight emulsion and artificial light, or vice versa, the results will be good.

Two excellent examples are seen in *The Frog*, taken in sunlight, and *The Christmas Tree*, taken by artificial light. Notice how simple is the arrangement of the colours in *The Frog*, and then try to visualise the difference had Michael Neumuller taken the frog on a green

141

28

## Beauty at the Bath

29

Camera studies by  
**M. NEUMULLER,**  
Linz, Austria

HERE is some of the work of one contributor who has his patients with bathing beauties who don't go near the water.

M. Neumuller of Linz, Austria, looked into the private possibilities of the widespread practice of bathing, and then two pages show what he found—an inimitable master of intelligent studio composition.

Figure studies often obtain good results by becoming artistic dialogues. The photographer on the job rarely forgets the overall impression he should be striving for as his perplexity over details of his lighting problem. Later, when the end result depicts his model concerned, it's a painful effort to do nothing at all. He's likely to feel that at the moment, interpretation of the public that fails to discuss the three points of his work.

In studies of bathing studies, on the

other hand, what otherwise would be requisite poses require a careful consideration from their utilization function. Neumuller's first study here illustrates this, an awkward half-crouch was essential to achieve the molding of the leg muscles that the photographer wanted, but would appear ungainly if it weren't characterized as a momentary, living glimpse. The model's natural hair, not so styled, but much justified, the present could be perfect in respect.

The appearance of bathing, too, are nicely suited to the needs of figure photography. Heavy draperies are often hard to justify, but in the lines of touch they have a logical place in this situation. Choosing this nature, when necessary the placing scenes, are likely to appear simply gross unless a basis in the picture properly like there is not.

All in all, there is probably no other single theme that can be made to supply the photographer with as many intelligent figure study situations as does the bath.

18  
Colour throughout the year  
aus: Good Photography, March 1955, 1/6  
Vgl. Abb.S.192

19  
Vgl. Abb.S. 108-109

1937 "Ausfahrt [...]" (mit dem Ruderboot), "Am Traunsee [...]" (Touristen), "Kugelstoßer [...]", "Maler Lutz [...]" (an der Staffelei), in: Das schöne Lichtbild, (Band 2), Wien, München: Der Lichtbildner, (1937), Taf. 9, 11, 16, 54, XX-XXI, XXIV, XXXVIII	1938, 38, 39, 43, 81-83, 299-300	Fußgeher auf verschneiter Landstraße, in: Farbenphoto im Winter und Vorfrühling, Wien: Rud. Hans Hammer, 1940 (Die Farben-photographie, Bd. 2), o.S., Kommentare, 29-30	Wien 1941; zweimonatlich, 9-12
1937 "Study of Hands", in: Photograms of the Year 1937. The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work, ed. by F.J. Mortimer, London: Iliffe & Sons, 1937	1938 "Die Seele im Bildnis", in: Der Lichtbildner. 1938, 80-84; M. Neumüller, "Die Seele im Bildnis", in: Österreichische Photo-Zeitung, 2. Jg., 1953, Wien Nr. 5, 2-6	1940 Tassilokelch in Kremsmünster, in: Die Pause, 5. Jg., Heft 1, 2/3, 4-8, 9/10, 11-12, 1940, Wien: Preßverein des Wiener Bildungswerkes, Heft 8, 8	1941 "Ministranten" (Bromsilber), in: Camera, Jg. 19, 7/1941, 177
1937 "Bäume im Föhn", in: Die Galerie. Monatsblätter der internationalen Kunstphotographie, 5. Jg., 1937, Wien; monatlich, Taf. 52, 18	1938 "Kleinkamera und Motiv", in: Der Lichtbildner. 1938, 134-136	1940 "Scharfzeichner – Weichzeichner", in: Der Lichtbildner. 35. Jg., Nr. [12/1 (1939)], 2-12, Wien: Dr. Othmar Helwich, 1940; monatlich, Nr. 5, 4-10	1941 "Ischler Mädln", in: Camera, Jg. 19, 9/1941, 229
1937 "Weichzeichner-Aufnahmen", in: Photoblätter. Monatszeitschrift für alle Fragen der Photographie und Kinematographie, 14. Jg., 1937, Berlin: Agfa; monatlich, 161-169	1938 "Die Kleinbildfotografie – eine Kornfrage", in: Der Lichtbildner. 1938, 269-274	1940 "Die heimliche Frage, [...]" (Frau in der Wiese), "Der Kugelstoßer, [...]", "Der Bogenschütze, [...]", in: Der Lichtbildner. 35 Jg. Nr. [12/1 (1939)], 2-12, 1940; monatlich, Nr. 5, 10, Nr. 7, 10-11	1941 "Das künstlerische Landschaftsbild in der Schwarzweißphotographie", in: Landschaftsphotographie schwarzweiss und farbig, Wien: 1941 (Die Farbenphotographie, Bd. 3), 7-13
1937 "Ein Sommertag, [...]" (Frauen mit Gitarre auf der Wiese), in: Photoblätter. Monatszeitschrift für alle Fragen der Photographie und Kinematographie, 14. Jg., 1937, Berlin: Agfa; monatlich, 162	1938 über die "Linzer Schule", in: Camera, Juni 1938; wiedergegeben in: Ein Leben für die Photographie 1916 – 1971. Michael Neumüller zum 80. Linz 1971	1940 "Sommerszeit" (Frauenakt), in: Die Galerie. 8. Jg., 1940, Wien; monatlich, Taf. 53, 53	1941 "Menschen in der Landschaft", in: Landschaftsphotographie schwarzweiss und farbig, Wien: Rud. Hans Hammer (1.-5. Ts.) 1941 (Die Farbenphotographie, Bd. 3), 17-19
1938 "Gedanken über Aktphotographie", in: Der Lichtbildner. 34. Jg. 1938, 297-302	1941 Fotoművészeti, 1938 (2), 1941 (1)	1940 "Die Seele im Bildnis", in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen. Hefte 4, 8, 12, 20, 24, 77. Jg., 1940, 86-88	1941 "Blick ins Weite" bzw. "Das Gewitter", in: Landschaftsphotographie schwarzweiss und farbig, Wien 1941 (Die Farbenphotographie, Bd. 3), Tafelteil, o.S., Kommentar, 55
1938 "Schneephotographie und Filterwahl", in: Der Lichtbildner. 34. Jg. 1938, 38-44	1938 "Das Geheimnis" (Kinder), in: Die Galerie. Monatsblätter der internationalen Kunstphotographie, 6. Jg., 1938, Wien; monatlich, Taf. 161, 151	1940 o.T. (junge Frau), "Wiesener Alp im Frühling", in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen. Hefte 4, 8, 12, 20, 24, 77. Jg., 1940, 47,88-89	1941 in: Das Jahr in Farben. Ein Lehrbuch der Farbenphotographie, Mit 48 Vierfarbenaufnahmen nach Contaxaufnahmen mit Agfacolor, Wien: (1. Aufl.) 1941, (2. Aufl.) 1942, Tafelteil, 46-47
1938 Der verschneite Weg, in: Photograms of the Year 1938, Plate 46	1939 "Mein Modell" (weiblicher Akt), in: Alfred Grabner, Die Aktphotographie, Wien: Gottschammel und Hammer, Die Galerie, (1. Aufl.) 1939, 73, Kommentar, 90, 91	1940 "Aktstudie" (Frau kniet und zieht Hemd über den Kopf), in: Gebrauchs-Fotografie, 1940, 80-81 1940, "Das weichgezeichnete Bildnis", in: Gebrauchs-Fotografie, 1940, 79-83	1941 "Birke im Vorfrühling. [...]", in: Der Lichtbildner. 36. Jg., Nr. 1-12, 1941; Nr. 4, 15, "Der Ruf. [...]" (Frau), in: ebd., Nr. 5, 13, "Winterwald, [...]", in: ebd., Nr. 12, 17
1938 "Verschneiter Wald [...]", "Morgensonne am Gartenzaun [...]", "Auf der Wurzeralm (Watscheneck)", "Bildnis [...]", "Musik [...]", "Ausrucksvolle Augen [...]" "Das Modell [...]", "Vor dem Schlafengehen [...]" (weibliche Akte), in: Der Lichtbildner. 34. Jg.	1939 Frauenakt, "Frühling in der Pangelmaier Au", "Der MAi ist da. [...]", "Der Frühling im Lichtbild. Zu meinen Bildern" in: Fotografische Rundschau und Mitteilungen. 76. Jg., 1939, 156-157	1941 "Licht und Farben im Winter", in: Farbenphoto im Winter und Vorfrühling, Wien: Rud. Hans Hammer, 1940 (Die Farben-photographie, Bd. 2), 4-7, "Die Schneelandschaft", in: ebd., 7-11, "Die Farbenphotographie im Vorfrühling", in: ebd., 27-29, "Die Schneelandschaft", in: Der Photo-Markt, 31. Jg,	1941 "Am Waldbach" (Frauenakt), in: Die Galerie. 9. Jg., 1941, Wien; Taf. 73, 45

1942  
"Das Stilleben in Farben", in: Die Galerie. 10. Jg., 1942, Wien; 35-36, 43-44, 46

1943  
"Dächer im Schnee", in: Die Galerie. 11. Jg., 1943, Jan. – März, Wien, Taf. 16, 13

1949  
Eine Tasse Kaffee, Früchte, in: The Photograms of the Year 1949, Platte XXVII, XXIX

1949  
"Das Modell", "Vor dem Schlafengehen", "In der Arbeitssonne", weibliche Akte in: Der schöne Akt, Wien: Hans Hammer, 1949 (Die Aktphotographie, Bd. 1), Abb. 1, 3, 7

1949  
unscharfen Aufnahmen mehr", in: Ratgeber für Photo- und Filmfreunde, 1. Jg., 1949, Nr. 1-4, Wien: Rudolf Hans Hammer; vierteljährlich, Nr. 2, 10

1949  
"Der Ringelreihen", Weichzeichner Imagon, in: Ratgeber für Photo- und Filmfreunde, 1. Jg., 1949, Nr. 1-4, Wien: Nr. 2, 11

1950  
"Mit der Kamera in den Herbst", in: Ratgeber für Photo- und Filmfreunde, 2. Jg., 1950, Nr. 5-10, Wien: Rudolf Hans Hammer; zweimonatlich, Nr. 9, 5-6

1950  
M. Neumüller: "Netze im Wind", "Ausfahrt des Fischers", "Die Burg im Nebel", in: Ratgeber für Photo- und Filmfreunde, 2. Jg., 1950, Nr. 5-10, Wien: Nr. 9, 6

1951  
Gegenlicht-Aufnahmen mit Meyer-Plasmat, Görlitz: Optisch-Mechanische Industrie-Anstalt Hugo Meyer, (1931), Motive im Gegenlicht, Düsseldorf: Karl Knapp, (2. Aufl.) 1951 (Die Foto-Reihe, 6) Besprechung in: Foto Prisma. Zeitschrift für neuzeitliche Fotopraxis, 2. Jg., 1951, Düsseldorf: 259

1951  
"Das Bergbild in Farben", in: Foto Prisma. Zeitschrift für neuzeitliche Fotopraxis, 2. Jg., 1951, Düsseldorf: 324-326

1951  
Wilhelm Schöppe in: Foto Prisma. Zeitschrift für neuzeitliche Fotopraxis, 2. Jg., 1951, Düsseldorf: 399, gilt "in der Fotowelt [...] als führender Vertreter der Weichzeichnung"

1951  
"Vor dem Schlafengehen" (Akt), in: Europa-Camera, Kurt Zentner 1951, 100, 205

1952  
"Zwischen Winter und Frühling" (Gletscher), Farbaufnahme, in: Die Fotografie, 1952, 47, 63

1952  
[Salzburg: II. internationale Photobiennale, 5. Juni – 16. Juli 1952; veranstaltet vom Österreichischen Lichtbildnerbund] "II. internationale Photobiennale in Salzburg", in: Foto Prisma. Zeitschrift für neuzeitliche Fotopraxis, 3. Jg., 1952, Düsseldorf: 383

#### Österr. Photo-Zeitung, Wien, 2 Jg. 1853:

"Linzer Dirndl", "Wintertag", Nr. 1, 3, Nr. 2, 17

"Zur Praxis der Bildnisaufnahme mit Kunstlicht", Nr. 1, 2-5

"Winterlandschaft und Filterwahl", Nr. 1, 16-24

"Die Farbenphotographie im Frühling", Nr. 4, 5-6

"Farbphotographie in den Bergen", Nr. 6, 10-14

"Zuerst der Gedanke – dann das Bild!", Nr. 7, 2-6

"Das Stilleben in Farben", Nr. 8, 4-6

"Das Farbenstilleben im Freilicht", Nr. 10, 6-8

"Mit der Kamera in den Herbst", Nr. 11, 1-2



"Bildgestaltung mit der Brennweite", Nr. 12, 2-4

#### Österr. Photo-Zeitung, Wien, 3 Jg. 1854:

"Die photographische Reklamesprache und ihre praktische Bedeutung, Nr. 10, 4, 6

"Der Mensch in der Landschaft", Nr. 1, 1-2

"Wann sind Farbdiaspositive vorführungsreif?", Nr. 3, 2-4

"Wie ich meine Ausstellungsbilder mache", Nr. 5, 1-2

"Große Innenräume bei schlechter Beleuchtung", Nr. 6, 1-4

"Individuelle Gestaltung in der Lichtbildnererei", Nr. 7, 1-2, Nr. 8, 1-2

"Klaimkamera und Motiv", Nr. 9, 5-6

"Aufziehendes Gewitter [...]", Nr. 9, 8

"Wandern – Reisen – Photographieren", Nr. 10, 5  
"Bildnisaufnahmen im Heim mit einfachen Mitteln", Nr. 12, 3-4

#### Österr. Photo-Zeitung, Wien, 4 Jg. 1855:

"Mein Werdegang als Lichtbildner", Nr. 11, 6-8

"Bildgestaltung mit der Brennweite", in: Die Fotografie, 1955, 220-222

Landschaft (in drei Brennweiten), in: Die Fotografie, 1955, 221

[Salzburg: "Fotofestival". 3. Internationale Ausstellung für Bühnenfotografie, Aug. 1955], in: Die Fotografie, 1955, 253-255, in: Österreichische Photo-Zeitung, 4. Jg., 1955, Nr. 12, 10, 12, 14

"Eigene Erfahrungen über die Neodyn-Entwicklung", Nr. 1, 6-8

"Die Filterfrage in der Farbenphotographie", Nr. 2, 2-4

"Das große Einmaleins des Vergrößerns", 1955, Nr. 4, 8

"Aus der Praxis der Farbenphotographie", Nr. 5, 2

"Die Kamera und der Farbfilm", Nr. 6, 2

"Von der Blende und der Tiefenschärfe", Nr. 7, 4

"Bestimmen der Belichtungszeit", Nr. 8, 4-6

"Belichtungszeit mit allen Feinheiten", Nr. 9, 6-8

"Was soll der Amateur vom Farbfilm wissen?", Nr. 10, 6

"Welche Papieroberfläche soll man wählen?", in: Foto Falter. Monatsblätter für Freunde der Fotografie, Nr. 1-12, 1956, Halle, 258-259

"Der Tages- und Kunstlicht-Farbfilm", in: Foto Falter. Nr. 1-12, 1956, 380-381

"Bildnisaufnahmen im Heim mit einfachen Mitteln", in: Foto Falter. Nr. 1-12, 1956, 385-387, 392

#### Österr. Photo-Zeitung, 5. Jg., 1956

"Motivkontraste & Neofin-Entwicklung", Nr. 2, 13-14

"Welche Papieroberfläche soll man wählen?", Nr. 3, 9-10

"Wie wünschen wir uns den Farbfilm?", Nr. 4, 8-10

"Farbfilm und Objektiv", 5. Jg., 1956, Nr. 5, 6-8

"Sonnenlicht und Himmelslicht in der Farbenph.", Nr. 6, 6-7

"Das Bergbild in Farben", Nr. 8, 8-10

"Photovorbereitungen für den Urlaub", Nr. 7, 4

“Das Bergbild in Schwarzweiß“, Nr. 9, 12

“Das Farbenbildnis bei Kunstlicht“, Nr. 10, 8

“Das Stilleben in Farben“, Nr. 11, 8-9

“Welches Filter und wann?“, Nr. 12, 8

Michael Neumüller mit Kamera, Nr. 12, 44

“Michael Neumüller 65 Jahre“, Nr. 12, 44-45

Österreichische Photo-Zeitung, 6. Jg., 1957

“Der Tages- und Kunstlichtfarbfilm“, Nr. 1, 8

“Über die Beurteilung von Farbdias“, Nr. 2, 8

“Farbfilm und Blitzlicht“, Nr. 3, 17-18

“Blitzlicht und Motiv“, Nr. 4, 12-14

“Nahaufnahmen in Farben“, Nr. 5, 8-9

“Blumen und Blüten“, Nr. 6, 8-9

“Bergblumen – nicht in der Vase“, Nr. 7, 6-8

“Vom photographischen Sehen“, Nr. 8, 6-8

“Strandaufnahmen in Farben“, Nr. 10, 6-8

Das photographische Bild und sein Titel“, Nr. 12, 10

**Österreichische Photo-Zeitung, 7. Jg. 1958**

“Farbnaufnahmen mit Vorsatzlinsen“, Nr. 11, 10

“Die Zweischalenmethode bei der Entwicklung von Vergrößerungen“, Nr. 1, 6-8

“Was soll der Photoamateur von der Elektrotechnik wissen?“, Nr. 2, 6

“Blitzlicht bei Mischlicht“, Nr. 3, 10

“Bessere Lichtbildervorträge“, Nr. 4, 8

“Vom Geheimnis der Leitzahl“, Nr. 5, 8-10

“Newtonringe, die Photofeinde bei Vergrößerung und Projektion“, Nr. 6, 8

“Sonnenaufgang und Sonnenuntergang sind ein begehrttes Farbenmotiv“, Nr. 8, 11-12

“Die Nahaufnahme in der Farbenphotographie“, Nr. 9, 32-33

“Von der Entwicklung des Farbfilms“, Nr. 10, 13

“Farbfilm und Farbstich“, Nr. 12, 14

**Österreichische Photo-Zeitung, 8. Jg., 1959**

“Farbfilm und Filter“, Nr. 1, 17-18

“Der Belichtungsmesser in der Kamera“, Nr. 2, 16

“Der Nebel als Bildgestalter“, Nr. 3, 19-20

“Der kleine Ausschnitt in der Farbenphotographie“, Nr. 4, 13-14

“Blumen im Frühling“, Nr. 4, 17-18

“Bergblumen am Stzandort“, Nr. 8, 14-16

**Österreichische Photo-Zeitung, 8. Jg., 1959,**

“Belichtungszeit bei Nachtaufnahmen“, Nr. 9, 12

“Möglichkeiten individueller Gestaltung in der Farbenphotographie“, Nr. 10, 8

“Analyse des photoigraphischen Motivs“, Nr. 11, 20-22

“Von der Staffage zum Freilichtbildnis“, Nr. 12, 26

1960  
Beiträge zu diversen Themen, 9. Jg., 1960, 1961

1961  
“Dir. Michael Neumüller – 70 Jahre“, 10. Jg., 1961, Nr. 10, 43-44

Selbstporträt mit Kamera, 10. Jg., 1961, Nr. 10, 43

**Österreichische Photo-Zeitung. 11. Jg., 1962**

“Der Negativ-Positiv-Prozeß für den Farbenamateur“, in: 11. Jg., 1962, Nr. 2, 8-10, Nr. 3, 14-15

“Der Weg zum farbigen Papierbild“, Nr. 4, 8-10

“Bildformat und Bildgerüst“, Nr. 5, 10-11

“Filteritis in der Farbenphotographie!“, Nr. 6, 8-9

“Mit der Kamera in die Berge“, Nr. 7, 10-12

“Das Objektiv und die Farbenphotographie“, Nr. 8, 22-24

“Blumen und Tiere in den Bergen“, Nr. 9, 19-22

“Der Photograph und die Farbenphotographie“, Nr. 10, 15-17

“Das Licht als photographisches Gestaltungsmittel“, Nr. 11, 15-16, 20-22

“Der Staub als Photofeind Nr. 1“, Nr. 12, 18-20

**Österreichische Photo-Zeitung. 12. Jg., 1963**

“Der Farbfilm und das Motiv“, Nr. 1, 6-7

“Das Lichtbild im Dienste der Heimatkunde“, Nr. 3, 15-16

“Frühlingszeit ist Farbenzeit oder welcher Farbfilm soll es sein“, in: Nr. 5, 14, 16

“Innenräume – ein photographisches Problem“, Nr. 6, 13, 15

Das Weitwinkelobjektiv in der Kleinbildphotographie“, in: Nr. 7, 13, 15

“Je näher – desto schöner“ Nr. 8, 11, 13

“Vom Motiv und seiner Gestaltung“, Nr. 9, 17-21

“Einige Ratschläge für Farbenamateure“, Nr. 10, 8-9

“Das Mondlicht in der Farbenphotographie“, Nr. 11, 15-16

“Moderne Stilleben-Photographie“, Nr. 12, 10-11

**Österr. Photo-Zeitung. 13. Jg., 1964**

“Lange Brennweiten in der Landschaftsphotographie“, in: Nr. 1, 26, 28

“Einmal etwas über den Schnappschuß“, Nr. 2, 22-23

“Diamontage und Diaprjektion“, Nr. 3, 13, 15

“Von der Heimphotographie zum Farbbildervortrag“, in: Nr. 4, 9-10

“Kritik des eigenen Bildes“, in: Nr. 5, 10

“Probleme der Farbenphotogr. von heute“, Nr. 6, 19-20

“Aufnahmen mit Glastafeln“, Nr. 7, 8-9

“Photogr. Vorbereitungen für den Urlaub“ Nr. 8, 6-7

“Über den Farbnegativfilm“, Nr. 9, 17-19

“Das Freilichtbildnis“, Nr. 10, 21-22

“Die Beurteilung der Farbaufnahme“, Nr. 11, 18, 20

“Innenaufnahmen in Farben“, Nr. 12, 28, 30

in: Österreichische Gesellschaft für Photographie (Hrsg.), Sonderausstellung von Internationalen Spitzenphotographen und von Mitgliedern der ÖGPH, Ausst.-Kat., Wien: o.V., 1965

**Österr. Photo-Zeitung. 14. Jg., 1965**

“Von der Bedeutung photographischer Ausstellungen für Photoamateure“, Nr. 1, 18, 21

„Schwarzweißphotographie oder Farbenphotographie“, Nr. 4, 8-9

„Das Stativ und der Amateurphotograph“, Nr. 5, 24-25

„Farbfilm und Beleuchtung“, Nr. 6, 16, 19

„Sommerzeit ist Farbenzeit“, Nr. 7, 6-7

„Photographische Urlaubsvorbereitungen“, Nr. 7, 12-14

„Farbfilm und Kontrast“, Nr. 9, 14, 16

„Mattscheibe oder Meßsucher – das ist hier die Frage“, Nr. 10, 13, 15

Michael Neumüller, EFIAP, ÖGPHO, 75 Jahre“, Nr. 10, 36

„Neue Wege zur Bestimmung der Belichtungszeit“, Nr. 11, 13, 15

„Aus den Erinnerungen eines alten Photographen“, Nr. 11, 19, 21

„Umwandlungsmöglichkeiten des photographischen Bildes“, Nr. 12, 15-17

#### **Österreichische Photo-Zeitung. 15. Jg., 1966**

„Photographie im Winter“, Nr. 1, 8, 10

„Die Amateur-Bildnisphotographie“, Nr. 2, 10, 12

„Welcher Farbfilm soll es sein?“, Nr. 3, 10-11

„Vom Vorteil des großen Bildes“, Nr. 4, 9-10

„Einige Ratschläge für den Photoamateur“, Nr. 5, 13-14

„Umschärfe im Bilde: Fehler oder Gestaltung“, Nr. 6, 8, 10

„Vom Farbdokument zum Farbenbild“, Nr. 7, 15,

„Farbenmotive am Wasser“, Nr. 8, 6-7

Sommerzeit ist Zeit der Nahaufnahmen“, Nr. 9, 12-13

„Das Urlaubsphoto in Schwarzweiß“, Nr. 10, 10-11

„Michael Neumüller 75 Jahre“, Nr. 11, 3

„Die Landschaft ein Stiefkind der modernen Photographie“, Nr. 11, 8-9

„Die Photographie von heute“, Nr. 12, 6-7

#### **Österr. Photo-Zeitung. 16. Jg., 1967:**

„Von der Haltbarkeit der Farbendapositive“, Nr. 2, 4-5

„Photographische Entrümpelung“, Nr. 1, 13-14

„Das Kunstlichtbildnis“, Nr. 3, 10-11

„Das Bildnis in Farben“, Nr. 4, 4-6

„Erfahrungen auf einer Photo Safari“ in Afrika, Nr. 5, 6-8

„Reisen, photographieren & nicht verzweifeln“, Nr. 6, 10, 12

„Kleine Farbenlehre für den Amateur“, Nr. 8, 5, 7

„Der Farbfilm und das Tageslicht“, Nr. 9, 17, 19

„Wie schön hat es doch der Amateurphotograph!“, Nr. 10, 13, 15

„Die moderne Photographie wird vielleicht eine Photographie in Farben sein“, Nr. 11, 15, 17

Der Himmel im Farbenbild“, Nr. 12, 20, 22

„Von der Perspektive und den langen Brennweiten in der Photographie“, Nr. 1, 4-5

„Das Stilleben als Schule der Farbenphotographie“, in: Nr. 2, 4-5, 9, Nr. 3, 8-10

#### **Österr. Photo-Zeitung. 16. Jg., 1968:**

„Die Farbenphotogr. der Gegenwart“, Nr. 4, 8, 11, 13

„Der Amateurphotograph und das photographische Bild“, Nr. 5, 11, 13

„Gedanken über Landschaftsphotographie“, Nr. 6, 6-7

„Urlaubsphotos mit Überlegung“, Nr. 7, 4-5

Josef Drausinger, „Michael Neumüller – 50 Jahre erlebte Photographie“, Nr. 8, 22-23

„Die Photographie in den letzten 50 Jahren“, Nr. 8, 4-5

Michael Neumüller, Nr. 8, 23; 20. Jg., 1971, Nr. 10, 4  
„Einmal etwas vom Schnappschuss in der Photographie“, Nr. 9, 13-14

„Einmal etwas von Tonwert und Farbewert“, Nr. 10, 6-7

„Die Voraussetzungen für eine gute Farbaufnahme“, Nr. 12, 6-7

#### **Österr. Photo-Zeitung. 18. Jg., 1969:**

„Gedanken zu einer photographischen Ausstellung“, in: Nr. 1, 19-22

„Möglichkeiten der Manipulation in der Photographie“, Nr. 2, 4-6

„Die Leitzahl heute noch ein Problem?“, Nr. 3, 8-9

„Kann sich der Belichtungsmesser irren?“, Nr. 4, 9-10

„Der Farbbildervortrag, Erfahrungen und Ratschläge“, in: Nr. 5, 10-11, 13

„Schwarzweiß oder Farbe – das ist die Frage“ Nr. 8, 4-5

„Von der Haltbarkeit der Farbbilder und Farbdia-

positive“, Nr. 9, 8-9

„Der Mond als Photomotiv“, Nr. 10, 7, 17

„Einmal über Weichzeichnung“, Nr. 11, 6-8

„Erfahrungen aus dem großen Dia-Wettbewerb“, Nr. 12, 6-8

#### **Österr. Photo-Zeitung. 19. Jg., 1970:**

„Der Photoamateur hat es heute leicht“, Nr. 1, 6, 8

„Worte und Begriffe der Photographie im Wandel der Zeiten“, in: Nr. 2, 4, 9

„Aufnahmen aus dem Flugzeug“, Nr. 3, 14-15

„Farbenbilder selbst gemacht“, Nr. 4, 4-5, Nr. 6, 10-11, Nr. 7, 9-10

„Die Unschärfe als Mittel der Bildgestaltung“, Nr. 5, 9-10  
Mit der Kamera in den Urlaub!“, Nr. 8, 8-10

Kurt L. Hoff, „Michael Neumüller“, Nr. 8, 23

„Ist die Landschaftsphotographie heute noch aktuell?“, Nr. 9, 6-7

„Möglichkeiten der Veränderung fotogr. Aufnahmen“, Nr. 10, 8-9

„Einfluß der Bildprojektion auf das Diapositiv“, Nr. 11, 13-14

„Sehen und fotografieren“, Nr. 12, 16-17

#### **Österreichische Photo-Zeitung. 20. Jg., 1971**

„Hinaus in die Winternacht!“, Nr. 1

„Vom Vorteil der Bildserien“, Nr. 1, 13-14

„Wir gehen in ein Museum“, Nr. 3, 13-14

“Bauwerke als Photomotiv“, Nr. 4, 12, 14

“Wir besuchen einen Zoo“, Nr. 5, 10, 12

“Wir besuchen ein Theater, ein Variete oder einen Zirkus“, Nr. 6, 4-5

“Wir besuchen ein Terrarium und ein Aquarium“, Nr. 7, 8-9

“Mit dem Farbfilm in den Urlaub“, Nr. 8, 11-12

“Die Bildnisphotographie einst und jetzt“, Nr. 9, 4-5

“Ausstellungsbilder einst und jetzt“, Nr. 10, 7-10,

Josef Drausinger, “Zu unseren Bildern: Michael Neumüller – ein Pol in der Erscheinung Flucht“, Nr. 10, 4-6

“Eine Tasse Kaffee“, “Winterwald“, “Zu Weihnachten“ (Mädchen hinter Christbaum), “Unter der Brause“, “Vor dem Schlafengehen“ (Frauenakt), “Netze am Traunsee“, Nr. 10, 4-8

“Stilwandel in der Fotografie“, Nr. 11, 6-7

“Kinder vor der Kamera“, Nr. 12, 8-9

**Österr. Photo-Zeitung. 21. Jg., 1972:**

“Farbenphotographie einst – jetzt – später“, Nr. 12, 8-11

“Die Winterlandschaft in Farben“, Nr. 1, 8, 10

“Der Bildausschnitt als Mittel der Bildgestaltung“, Nr. 3, 11-12

“Optische Mittel zur Bildmanipulation“, Nr. 4, 14, 17

“Photographieren auf Gesellschaftsreisen“, Nr. 5, 6-8

“Photourlaub an See und Meer“, Nr. 5, 8-11

“Photourlaub in den Bergen“, Nr. 7, 6, 8

“Motive im Gegenlicht“, Nr. 8, 7-8

“Über die Bildauswahl für Ausstellungen“, Nr. 9, 9-10

“Der Herbst ist da!“, Nr. 11, 4, 6

**Österr. Photo-Zeitung, 22 Jg., 1973**

“Über das Vergrößern“, Nr. 2, 12, 15-17

“Vorsatzlinsen und Filter“, Nr. 3, 15-17

“Einmal etwas über das Stativ“, Nr. 4, 17-19

“Wechselobjektive und Konverter“, Nr. 5, 15-16

“Belichtungsmesser. Von der Tabelle zur Innenmessung“, Nr. 6, 14-15, Nr. 7, 7-8

“Die Kamera als Urlaubsbegleitung“, Nr. 8/9, 15, 19, Nr. 10, 10, 12

Belichtungsmessung einst und jetzt“, Nr. 2, 6-7

**Österreichische Foto-Zeitung. 24. 1974**

“Urlaubsaufnahmen farbig“, Nr. 9, 8-10, Nr. 10, 16-18, Nr. 11, 13

“Bildformung durch Ausschnitt“, Nr. 12, 6-8

“Schattenspiel“, “Sommer“ in: Lichtbilder mit Imagon, Aldons Scholz, München 1980, S.78-79

2005  
Sarmingstein, um 1925, Stausee Neufelden-Langhalsen, 1923, “Platz des 12. November“ Hauptplatz, Landstraße und Volksgartenstraße in Linz, alle 1928, in: Oberösterreich in alten Fotografien, Wien: 2005, 36, 38, 173, 178, 179

2016  
Klick! Linzer Fotografie der Zwischenkriegszeit. Publikation zur Ausstellung im Nordico Stadtmuseum Linz, 15.4.–11.9.2016, S.156-159, 202-203



MICHAEL NEUMÜLLER (1901): Stausee bei Neufelden, 1925. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)



MICHAEL NEUMÜLLER (1901): Die Zwiebeln, 1928. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)



MICHAEL NEUMÜLLER (1901): Stausee bei Neufelden, 1925. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)



MICHAEL NEUMÜLLER (1901): Die Zwiebeln, 1928. (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

20  
Erfolgreiche Lichtbildner erzählen  
in: Der Lichtbildner. 1937, S. 335 - 340

## Monographie von Heinrich Kühn

Verfasst von Michael Neumüller, Dez. 1957

Karl Christian Heinrich Kühn wurde am 25.2.1866 in Dresden geboren, als einziger Sohn des Großkaufmannes Christian Heinrich Kühn und der Anne Sophie, geborene Conrad, im Hause "Zur den neuen Musen", das sein Großvater, der Bildhauer Christian Gottlieb Kühn erbaut hatte. Sein Vater hatte sich schon in jungen Jahren gegen seine Neigung (er wolle Astronom werden) dem Erwerb zuwenden müssen, denn dessen Vater Gottlieb (16.6.1770-20.12.1828), fand trotz seiner Anerkennung, die seine Werke vielfach gefunden hatten, nicht die Möglichkeit "Schätze für seine Familie zu sammeln", wie Kühn in seinen Lebenserinnerungen schreibt. Aus diesem Grunde war die Frau des Bildhauers Kühn auch genötigt, bald nach dessen Tod den Kupferstecher Hultzsch zu heiraten, um für ihre Kinder einen Ernährer zu haben. Künstlerisch war aber der Großvater bedeutender als der Stiefvater Hultzsch. Heinrich Kühn selbst sagt: "Mein Vater hat mir manchmal erzählt, dass er sich die ersten kleinen Ersparnisse damit verdiente, die Kupferdrucke seines Stiefvaters auszuflecken. Leider ist die Familienkupferdruckpresse, kurz bevor er die Gravure erlernte, als altes Gerümpel zerhackt und verbrannt worden." Zu Erklärung für den Lebensweg Kühns und seine künstlerischen Neigungen ist es sicher bedeutsam, daß sowohl im Konradischen als auch in Kühnschen Hause ein grosses Verständnis für die Kunst vorhanden war; dort mehr für die Musik und hier für Malerei und Bildhauerei. In der Familie Kühn verkehrten bedeutende Künstler oder waren überhaupt verwandt, so der bekannte deutsche Maler Caspar David Friedrich. Auch Kühns Vater war trotz seines kaufmännischen Berufes zeitweilig für alles Schöne und wahrhaft Gute empfänglich, hatte immer das größte Verständnis für die künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen seines Sohnes und hat seine Kinder im Sinne strenger Rechtlichkeit, Geradheit und Ehrlichkeit erzogen. Bei diesem Erbgut war es daher nicht verwunderlich, daß Heinrich Kühns Persönlichkeit außer der Erfindungskraft und den Forscherdrang, auch die Neigung zur künstlerischen Arbeit umfasste. Diese seltenen Anlagen wurden durch günstige Lebensumstände noch gefördert; aber auch harte Schicksalsschläge und alle Widerwärtigkeiten der Zeit konnten Kühn in seinem rastlosen Fleiß und in seiner planvollen Arbeit in Dienste der Lichtbildnerei nicht beirren. All das, was er später in seinem grundlegenden

Werk "Technik der Lichtbildnerei" und in zahlreichen Aufsätzen allen aufstrebenden Lichtbildnern, zwischen dem ersten und zweiten Weltkrieg bekannt gab, wäre ihm so das Schaffen nicht möglich gewesen, wenn der unermüdliche Forscher Heinrich Kühn nicht auch das künstlerische Empfinden für Licht und Farbe schon als Ahnenerbe in sich getragen hätte.

Als überaus nervöses Kind besuchte der Knabe Heinrich Kühn keine öffentliche Schule, sondern erhielt Privatunterricht durch den Bürgerschuldirektor Kleinert in Dresden, von dem Kühn selbst sagt, daß er ein sehr verständiger Lehrer gewesen ist. Schließlich mußte er aber doch in das Gymnasium "Zum heiligen Kreuz" in Dresden eintreten, wo er sich aber sehr unglücklich fühlte zumal "ich meinem Onkel, den Rektor der Schule, keine Schande machen durfte". Der kränkliche Knabe hatte für einige Gegenstände, wie Deutsch und Geschichte nicht das mindeste Interesse, dafür aber umso mehr für Physik, Mathematik und die Naturwissenschaft, die aber leider an der Schule wenig gepflegt wurden. Kühn sagt selbst in seinen Curriculum vitae, die als lose Blätter in seinen Nachlass gefunden wurden "Ich fand aber an der Schule nicht nur kein Verständnis, sondern wurde angefeindet. Es war ein Martyrium für mich." Das schreibt Kühn am 7. Januar 1934, also nach so vielen Jahren. Bei dieser Beurteilung mag wohl auch die große Nervosität und Empfindlichkeit des Knaben Kühn eine Rolle gespielt haben.

Für seine weitere Entwicklung war es sicher nicht ohne Einfluß, daß er schon mit dreizehn Jahren angefangen hatte, die damals gebräuchlichen "nassen Platten" selbst zu gießen. Dabei wurde eine sauber geputzte Glasplatte mit jodhaltigen Collodium übergossen und nach dem Erstarren durch einige Minuten in eine wäßrige Silbernitratlösung gelegt, sodaß sich in der Schichte Jodsilber bilden konnte, das aber viel weniger empfindlich war, als das später verwendete Bromsilber. Die Platte war nur in nassen Zustände verwendbar, mußte also naß in die Kasette gelegt und belichtet werden. Große Sorgfalt und peinliche Sauberkeit neben einem gewissen handwerklichen Geschick waren dazu notwendig. Alles Bedingungen, die wir später bei Heinrich Kühn in seinen Arbeiten so sehr bewundern.

Nach der bestandenen Reifeprüfung trat Kühn beim 101 Grenadierregiment in Dresden als Freiwilliger ein, belegte aber gleichzeitig an der Universität in Leipzig Medizin

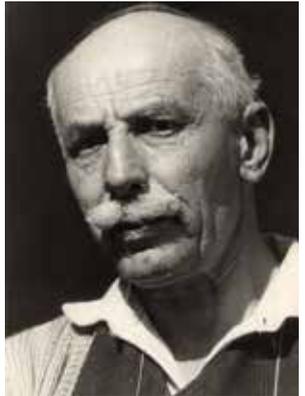
und Naturwissenschaften. Über seine Militärdienstzeit sagt Kühn selbst "Der Dienst beim Regiment war streng, aber man konnte doch im Freien sein und Turnen und Schießen. In diesen beiden Betätigungen erschien ich den Herren Vorgesetzten schon zu geübt. Man verlegte sich daher mehr auf die Pflege schwächerer Veranlagungen und mich verhielt man zum Posten stehen, einer für Freiwillige etwas ungewöhnlichen Auszeichnung."

Nach Beendigung seiner militärischen Ausbildung übersiedelte Heinrich Kühn nach Leipzig und lernte dort in histologischen Institut der Universität die mikroskopische Technik sehr gründlich. Er arbeitete mit besonderem Interesse auf den Gebiete der Zelluntersuchung. Um diese Vorliebe zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß damals gerade Robert Koch den Tuberkelbazillus entdeckt hatte und dadurch die ganze medizinische Wissenschaft stark zu Bazillenforschung hinneigte. Noch nach 50 Jahren war diese seine Forscherarbeit in der Erinnerung des Meisters so lebendig, daß er sagt: "Es war zu Ostern 1888. Das Leipziger Institut war über die Ferien geschlossen. Ich fuhr nach Hause und setzte mich sofort wieder über mein Mikroskop. In der Nacht fiel mir ein, daß die mit Methylenblau angefärbten Stäbchen doch etwas anderes als Bazillen sein könnten. In der Früh holte ich mir von meinem Vater die Erlaubnis, in die Berliner Niederlassung von Zeiss fahren zu dürfen, um mir einem Polarisationsapparat zu beschaffen. Bereits am Abend war ich von Berlin wieder in Dresden zurück und die Stäbchen erwiesen sich als Kethylen-blau-Kristalle. Ich berichtete diesen Befund sofort an Prof. Altmann (Leiter des histologischen Instituts in Leipzig und Kühn Lehrer) erhielt aber keine Antwort. Altmann war nämlich der Meinung, daß diese Stäbchen Bazillen sein können. Über den Gegenstand der Untersuchung schickte ich später eine Arbeit nach Leipzig, die als Dissertation gedacht war, erfuhr aber trotz eingeschriebenen Brief nichts darüber."

Diese Tatsache bedeutete für den jungen, ohnedies überempfindlichen Studenten, eine schwere Enttäuschung. Kühn erlitt einen Nervenzusammenbruch. Der Hausarzt drängte die Eltern, ihren einzigen Sohn, der seit frühester Jugend an Asthma litt, eine in eine Gegend mit reinem Gebirgsklima zu geben. 46 Jahre später schreibt Heinrich Kühn "Für diesen Rat bin ich

dem warmfühlenden Menschen heute noch dankbar." Der junge Medizinstudent Heinrich Kühn kam in der Folge über die Universität Freiburg i.Br. nach einen kurzen Aufenthalt in Wien und die zoologische Station in Triest, nach Innsbruck, das ihn von früheren Reisen her bekannt war. Hier fand er in dem Anatomen Prof. Gustav Pommer nicht nur einen in jeder Beziehung vorbildlichen Lehrer, sondern auch väterlichen Freund. Kühn brachte mit eigenen Zeiss-Apparaturen die neuen mikrofotografischen Techniken überhaupt erst nach Innsbruck und arbeitete auf dem Gebiete der bakteriellen und histologischen Untersuchung. Die vielseitigen Fragen, die mit der Mikrofotografie zusammenhängen, veranlassten Kühn, sich mit der Fotochemie und Fotophysik zu beschäftigen. Diese Studien waren später von großer Bedeutung für seine Forschungsarbeit auf dem Gebiete der Fotografie. Obwohl er begründete Aussicht hatte, später die Leitung des Histologischen Instituts an der Universität Innsbruck zu bekommen, mußte er aber im Jahre 1890 aus Rücksicht auf seine Gesundheit, seine medizinische Laufbahn aufgeben. Inzwischen war im "Archiv für Anatomie" in Leipzig die von Kühn seinerzeit vorgelegte Arbeit über die vitale Reaktion der Zellgranula nach subkutaner Methylenblauinjektion abgedruckt worden, ohne daß Kühn davon verständigt worden wäre. Es war aber zu spät. Das Asthmaleiden hinderte seine medizinisch-wissenschaftliche Laufbahn.

Da er finanziell unabhängig war, konnte er sich von nun an ganz seiner Lieblingsbeschäftigung, der Fotografie zuwenden. Auf den vielen Bergwanderungen hat sich dann allmählich auch das Asthmaleiden gebessert. Kühn kam also zur Fotografie von der rein wissenschaftlichen Seite her und erkannte sofort, daß ein für Forschungszwecke hergestelltes Präparat eine vollkommen andere Darstellungsweise verlangt, als die Fotografie in der Landschaft. Schon als Knabe hatte Kühn Gelegenheit im Bildhaueratelier eines Onkels, der ebenso wie sein Großvater Christian Gottlieb Kühn, manches Monument geschaffen hatte, zu modellieren und im Atelier des Pferdemaalers Adolf Friedrich, dem Sohn des berühmten Caspar David Friedrich, sich in Zeichnen zu üben. Diese Versuche auf dem Gebiete der freischaffenden Künste waren ihm für seine spätere lichtbildnerische Arbeit sehr nützlich. Diese Neigung zum Gestalten kann aber erst dann mit aller Kraft zum Durchbruch, als Kühn nach dem Jahre



21  
Heinrich Kühn um 1930  
Silbergelatine  
24 x 18 cm



22  
Heinrich Kühn mit Lotte und  
Tochter, 1932  
Silbergelatine  
24 x 18 cm

1890 auf vielen Bergwanderungen, die ihn auch nach Zermatt und ins Montblancgebiet führten, mit der erhabenen Bergnatur in innigen Kontakt kam. (Abb.23) Hatte Kühn früher gezeichnet, so fotografierte er jetzt. Die Voraussetzungen für zielbewußte Arbeit auf dem Gebiete der Fotografie brachte er schon aus seiner Studentenzeit mit, hatte er doch einige Jahre mit farbenempfindlichen Aufnahmematerial and mit Filtern in Zusammenhang mit der Mikrofotografie gearbeitet. Kühne machte damals viele Aufnahmen in den Bergen, auf der Perutz Silbereosinplatte in Großformat 24× 30 cm. Jahrelang hatte er sich um die bildmäßige Darstellung der Hochgebirgslandschaft bemüht, in der richtigen Erkenntnis, daß es schwierig ist, die Majestät des Hochgebirges in Aufbau des fotografischen Bildes und in der Darstellung der augenblicklich gegebenen Stimmung in Schwarzweißbilde überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Als künstlerisch veranlagter Mensch empfand er es als schweren Mangel, die Landschaft so hinnehmen zu müssen wie sie war, so dass er trotz allen Bemühungen diese Abhängigkeit von Naturvornurf mit den vielen bildstörenden Nebendingen nicht abzuschütteln vermochte. Aber eines fand Kühn in diesen Jahren des begeisterten Bergwanderns: seine Gesundheit.

Anfang der Neunzigerjahre ging dann Kühn mit den bekannten Afrikaforscher und Hochalpinisten Hans Schmitt aus Wien auf zwei Monate nach Dalmatien und in die Berge der Herzegowina. Mit Staunen und Bewunderung hörten wir, dass er für seine fotografische Reise 115 kg Perutz-Silbereosinplatten 24× 30 cm mitgenommen hatte. Er selbst sagte darüber "Als der tapezierte Koffer mit den Kran in Triest an Borde der "Iris" ging, blieb mir fast das Herz stehen. Es war aber auf der ganzen, mitunter höchst romantischen Reise nichts passiert. Ich habe ebensoviele technisch einwandfreie Negative zurückgebracht, als ich Platten mitgenommen hatte!" Es ist dies ein Beweis, mit welcher Sorgfalt schon der junge Lichtbildner Kühn zu arbeiten pflegte. In Ragusa lerne er auch "das Platin-drucken" von Pizzighelli, der damals zusammen mit den bekannten fotografischen Forscher Freiherrn v. Hübel das Platinverfahren ausgearbeitet hatte. Kühn blieb aber nicht lange beim Platinruck, weil ihm dieses Verfahren in Folge seiner Zwangsläufigkeit zu wenig Möglichkeiten eigener Bildbeeinflussung gab. (Das Verfahren des Platindruckes beruht darauf, daß

Platinsalze, die an sich nicht licht empfindlich sind, durch die Anwesenheit von licht empfindlichen Eisenoxysalzen zu metallischem Silber reduziert werden, die dann das Bild aufbauen. Die Wirkung des Patinbildes kann so zwar durch zweckmäßige Wahl des Papiers erhöht werden, alles andere verlief aber vollkommen zwangsläufig. Die Platineisenlösung mußte mit einem Pinsel über das Papier gestrichen, dann getrocknet und hinter einem Negativ von Bildgröße bei kräftigen Licht kopiert werden. Je nach der verwendeten Entwicklerlösung, für die es verschiedene Rezepte gab, konnte man Bilder in verschiedenen Tönen, von Warmschwarz bis Sepiabraun machen.)

Heinrich Kühn hatte sich also in diesen Jahren mit Erfolg ganz der Landschaftsfotografie zugewendet. Bei der Tiroler Landesausstellung im Jahre 1893 in Innsbruck, stellte er zum ersten mal eine Kollektion von Bildern im Originalformat 24× 30 cm aus, die viel bewundert wurden und auch die den Beifall des die Ausstellung besuchenden Kaiser Franz Josef I. fanden. In Anerkennung seiner fotografischen Leistung erhielt Kühn von Magistrat des Stadt Innsbruck die Bewilligung zur Ausübung des Fotografengewerbes. Da er aber finanziell unabhängig war, machte er davon keinen Gebrauch, sondern war lediglich von den Wunsche beseelt, die fotografische Technik durch neue Methoden zu bereichern und dadurch für die Aufwärtentwicklung der damals stagnierenden Lichtbildnerie beizutragen. Hatte sich Kühn also bis jetzt mit der Mikrofotografie und seit den Abgang von der Universität mit der Landschaftsfotografie beschäftigt, so versuchte er sich von nun an auch in der Porträtfotografie, den eigentlichen Arbeitsgebiet der Berufs-fotografen. Auf der Hochzeitsreise im Jahre 1894 machte er das erstes Porträt von seiner jungen Frau. Hatte Kühn die fotografische Technik aus der Beschäftigung mit der Mikrofotografie sich sich schon vollkommen zu eigen gemacht, so kamen die ersten Anregungen für das bildmäßige fotografische Gestalten nach seiner eigenen Angabe aus England. In den folgenden Jahren sollte aber die Verbindung mit dem Wiener Kameraklub ihm viele Anregungen für sein fotografisches Schaffen geben. Zur Weihnachtsausstellung des Kameraklubs kam Kühn im Jahre 1894 nach Wien, wo er zum ersten Mal seine Bilder ausstellte. Er lernte dort Prof.Hans Watzek kennen, dessen Versuche mit einfachen Linsen ihn schon vorher sehr interessiert



**23 Heinrich Kühn**  
Bergmotiv Schweiz  
um 1900  
Kontaktabzug von  
M.Neumüller  
Silbergelatine  
Negativglasplatte  
30 × 24 cm



**24 Michael Neumüller**  
Schnee, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm

hatten. Auch mit Hugo Henneberg, einem bedeutenden Lichtbildner seiner Zeit, wurde er bekannt, ebenso mit dem späteren Verfasser des "Photographischen Praktikums", General David, der mit seinen Werken ein alle Gebiete der Fotografie umfassendes Lehrbuch schuf, das im Jahre 1929 schon in 6. Auflage vorlag, obwohl es mit seinen mehr als 800 Seiten nicht gerade billig sein konnte. Die Bekanntschaft mit Watzek und Henneberg war für Kühn in der Folge von großer Bedeutung. (Abb.5) Ein lebhafter Briefwechsel und die gemeinsamen fotografischen Studienfahrten in den Sommermonaten hielten eine innige Freundschaft durch Jahre hindurch aufrecht, die für Kühns Schaffen befruchtend wirken sollte. Die mündliche und schriftliche fotografische Unterhaltung konzentrierte sich zunächst auf die Arbeit mit den Monokel. Auf diesem heiklen Gebiete hat Kühn später intensiv weitergearbeitet. Als Frucht dieser theoretischen Forschungsarbeit und praktischen Erprobung auf dem Gebiete der fotografischen Optik, ist dann der Tiefenbildner Ima-gon entstanden, der dann als bestes aller Weichzeich-nerobjektive erst nach einem Vierteljahrhundert den strebsamen Lichtbildner zur Verfügung stand.

In Jahre 1895 schrieb Watzek seinen Freunde Kühn, dass ein Mitglied des Wiener Kameraklubs, angeregt durch einen in der französischen Zeitschrift "La Na-tura" erschienenen Aufsatz, Versuche mit Gummib-ichromat unternommen zu haben, sie sehr gut aus-gefallen seien, neugierig und mit großer Erwartung fuhr Heinrich Kühn zur Weihnachtsausstellung 1895 wieder nach Wien. (Abb.26) Dieser Aufenthalt sollte für seine weitere Arbeit auf den Gebiete der Lichtbild-nerie von entscheidender Bedeutung werden. Durch Henneberg waren aus Paris einige dieser Gummid-rucke von Demarchy nach Wien gekommen, die derart raffiniert gemacht waren, daß sie allgemeine Bewun-derung hervorriefen. Der französische Meister malte virtuos in die nasse Schichte seiner Bilder hinein und erzielte damit verblüffende Wirkungen. Er setzte sogar Deckweiß auf die Lichter und erreichte mit diesem un-fotografischen manuellen Eingriffen eine dekorative Wirkung, die sich an der Wand im Großformat sogar neben den Werken der Malerei und Grafik behaupten konnte. Kühn erzählt in seinen Lebenserinnerungen: "An einen Sonntagnachmittag saßen wir drei, Watzek, Henneberg und ich, uns im Kameraklub zusammen und studierten die Arbeitsweise Demarchys soweit es

möglich war; wir einigten uns, in Versuchsreihen die Technik auszubauen." Nach diesen fruchtbringenden Aufenthalt in Wien fuhr Kühn wieder nach Innsbruck zurück und schon im März 1896 gelang ihm der erste doppelschichtige Gummidruck. Es war ein Bildnis seiner Frau. Kühn hatte durch sein Verständnis für den fotografischen Bildaufbau und durch sein manu-elles Geschick, verbunden mit systematischer, zielbe-wußter Arbeit bewiesen, daß es möglich ist, mehre-re Teilschichten übereinander zu drucken. Es ist nun interessant, daß seine beiden Freunde Henneberg und Watzek, auf dieser Grundlage sofort den Versuch eines Dreifarbindruckes unternahmen (ein Verfahren, das erst in jüngster Zeit Prof. Kiehn in Erlangen mit Erfolg wieder aufgegriffen hat). Die Ergebnisse be-friedigten aber nicht und man ging wieder auf den einfarbigen Gummidruck zurück, nur mit den Unter-schied, daß die Teilformen verschieden lang belichtet wurden. Es wurde nämlich auf den hellen Langdruck oder Lichterdruck, ein kurzer kräftiger Schattendruck darauf gesetzt. Auf diese Weise ließ sich zum ersten Mal in der Fotografie das Problem der Wiedergabe großer Helligkeitsgegensätze zufriedenstellend lösen. So war auf diese Art möglich die Lichter- und Schat-ten Einzelheiten annähernd richtig wiederzugeben. Diese Zweiteilung der Aufgabe hat Kühn dann durch Jahrzehnte hindurch, bis zum Ende seines Lebens be-schäftigt. Bei der Würdigung seiner Lebensarbeit im Interesse der Aufwärtsentwicklung der Lichtbildnerie wird noch mehr darüber gesagt werden.

Mit diesen Versuchen auf den Gebiete des mehrschichtigen Gummidrucks, war eine tagelange Laboratoriumsarbeit verbunden. Das intensive Inter-esse für diese viele Nächte hindurch anhaltende Ar-beit, verdankte der Meister, wie er selbst launig erzählt, den Stilmitteln seines erstgeborenen Sohnes Walter, der durch sein ständiges Schreien den Vater in die Ab-geschiedenheit seines Arbeitsraumes vertrieb, wo er sich oft bis in die Morgenstunden hinein aufhielt. Die Folge dieser andauernden Nachtarbeit war eine starke Nervenüberanstrengung. Es ist auch merkwürdig, daß keiner von dem Kleeblatt Watzek-Henneberg-Kühn, bei den vielen Versuchen mit den kombinierten Gum-midruck, auf den Gedanken gekommen ist, zuunterst auf das nachgeleimte Papier, zunächst eine reine, die Papierfaser verstopfende Schicht aus farblosen Chromgummi aufzustreichen, und darüber erst die an



**25 Heinrich Kühn**  
Hans Watzek  
um 1900  
Silbergelatine  
24 x 18 cm

**26 Hans Watzek**  
Tiroler Bauernhof  
Ausgestellt:  
signiert 1895  
Gummidruck  
36 x 26 cm

Hans Watzek (1848-1903) war ein Wiener Kunstfotograf des Piktoralismus. Zusammen mit Hugo Henneberg und Heinrich Kühn war er 1897 Gründungsmitglied des Künstlerbund "Wiener Kleeblatt". Er entwickelt mit seinen Kollegen den Gummidruck und trägt mit seiner Arbeit entscheidend zur Anerkennung der Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmedium bei. Seine Arbeiten wurden schon damals in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und publiziert. Die Aufnahme "Tiroler Bauernhof" wurde um 1900 mehrfach veröffentlicht und 1906 als Gravur aufgelegt.



etwas Gummi gebundenen Pigmente aufzudrucken. Diese Verbesserung des Verfahrens ist erst viel später durch Dr. Ernst Magin in Hamburg gefunden worden. Damit war erst eine vollständige Loslösung der Farbe an den ganz unbelichteten Stellen des Bildes zu erreichen, denn früher war immer etwas Farbe in die Papierfaser trotz der Leimung eingedrungen und hatte einen leichten Farbschleier in Bilde erzeugt.

In der Folgezeit hat Heinrich Kühn versucht, den mehrschichtigen Gummidruck, dessen Weiterentwicklung er so sehr gefördert hat, soweit zu vereinfachen, daß man mit zwei Teilkopien auch zum Ziel kommen konnte. Er hatte aber damit zunächst keinen Erfolg. Zur gleichen Zeit arbeitete er fleißig in Pigmentdruck und in der Ozotypie (Der Pigment- oder Kohleindruck ist jenes Verfahren, das in Stande ist alle Tonabstufungen des Negative von den höchsten Lichtern bis zu den tiefsten Schatten mit allen Einzelheiten wiederzugeben). Da aber der Bildvortrag etwas zur Weichheit neigt, muß man kräftige Negative zum Kopieren verwenden. Zum Kopieren braucht man volles Tageslicht. Das Verfahren des Pigmentdruckes beruht darauf, daß ein mit einer gewöhnlichen Gelatinelösung überzogenes Papier in einer Kaliumbichromatlösung gegerbt und zugleich soweit lichtempfindlich gemacht wird, daß es einem Auskopierpapier entspricht. Beim Belichten unter einem kräftigen Negativ bei hellen Tageslicht, entsteht zunächst in der Chromgelatineschicht ein Bild von schwach brauner Farbe, das dann beim Baden in warmen Wasser infolge der Gerbung nicht mehr aufgelöst wird. Dort, wo also das so präparierte Papier belichtet worden ist, bleibt das Bild in Wasserbad erhalten, während es an den unbelichteten Stellen von Papier abschwicht. Je nach dem Grad der Durchlässigkeit des Negative, wird also die Chromgelatineschicht entsprechend den vorhandenen Tonwerten verschieden gehärtet. Es waren das als auch Pigmentpapiere in verschiedenen Farben von Schwarzbraun aber Sepia, Rot bis Blau und Grün in Handel erhältlich und man konnte die Bildfarbe dem Motiv entsprechend anpassen. Das Negativ mußte naturgemäß die Größe des Bildes haben, denn es mußte ja in Kopierrahmen bei vollen Tageslicht, am besten bei Sonnenlicht kopiert werden. Die Kopierzeit wurde mit einem Graukeil Photometer festgestellt. (Die Ozotypie ist eine Vereinfachung des Pigmentdruckes bei der man schon mit einmaliger Übertra-

gung seitenrichtige Bilder bekommt. Dieses Verfahren war der Vorläufer des Ozobromdruckes, eines Kopierverfahrens, bei dem ein Bromsilberbild in ein Pigmentbild umgewandelt werden kann. Dazu wird das Bild in einer Lösung von rotem Blutlaugensalz, Bromkalium und Kaliumbichromat ausgebleicht und zugleich gegerbt, wie dies auch beim Bromöldruck der Fall ist.)

Heinrich Kühn hatte die Bilder für den mehrschichtigen Gummidruck damals in der imponierenden Größe von 60× 80 cm angefertigt. Einige dieser prächtigen Bilder zieren heute noch die Wände seines Landhauses in Birgitz und erregen die Bewunderung des Kenners ob der Ausgewogenheit des Bildaufbaues und der hervorragenden technischen Ausführung. (Abb.27/28) Eine Gegenüberstellung mit einer gewöhnliche Bromsilbervergrößerung nach dem gleichen Negativ, das dem Gummidruck als Basis gedient hat, läßt erst so richtig erkennen, welche Steigerung des Bildeindrucks durch den zielbewußten Tonaufbau in diesem Verfahren in der Hand eines künstlerisch veranlagten Meisters zu erreichen war. In Pigmentdruck ging Kühn dann auf ein etwas kleineres Format 40× 50 cm zurück. Der Amateur und selbst der Berufsfotograf von heute kann gar nicht mehr ermessen, welches künstlerische Feingefühl und handwerkliches Können, nebst der rein physischen Kraft dazu notwendig war, Bilder dieser Größe in Riesenschalen zu vergrößern, zu entwickeln, zu fixieren und zu wässern. Wenn man die Mühe und Kosten der Herstellung solcher Bilder gedenkt, so ist es nicht verwunderlich, dass Kühn für seine Bilder in den Ausstellungen 3-500 Mark verlangte und auch erhielt. In diesen Zusammenhang mag es vielleicht von Interesse sein, zu erfahren unter welchen schwierigen Umständen sein Wiener Freund, Hans Watzek, arbeiten mußte. (Abb.25) Kuhn erzählt in seinen Lebenserinnerungen, das Watzek nur eine einzige Schale für die fast, einen Meter großen Bilder besaß und daher das Entwickeln, Fixieren und wässern eben in dieser einen Schale vornehmen mußte. Eine zweite Schale hätte ihm auch wenig genützt, weil der Dunkelverschlag so klein war, das Watzek, angelehnt an die Tür des Verschlages, gerade eine Schale ausbalancieren konnte. Kühn selbst war mit der technischen Ausrüstung infolge seines Vermögens viel besser daran, denn er besaß in seinem Hause in Innsbruck ein gut ausgerüstetes Fotolabor, während Watzek



27 Richard Schimann  
Heinrich Kühn im  
Arbeitszimmer  
Birgitz um 1940  
Silbergelatine  
15 × 13 cm

genötigt war, seine Gummidrucke oft in einem gerade freien Klassenzimmer der Oberrealschule anzufertigen, wo er als Zeichenprofessor beschäftigt war, Kühn erzählte, daß Watzek manche Gummischichte abgeschrieben ist, wenn ihn die Schulglocke mitten in der Arbeit zum Unterrichts gerufen hat. Vielleicht ist es für den Fotografen der Gegenwart nützlich zu erfahren, mit welchen technischen Schwierigkeiten die Meister vergangener Jahrzehnte zu kämpfen hatten, jene Männer, die in die Geschichte der Fotografie als Pioniere eingegangen sind.

Hat das Leben Heinrich Kühns seit dem Abgang von der Universität einen ruhigen und für die Entwicklung der Fotografie erfolgreichen Verlauf genommen, so war der Tod seiner Frau Emma, geb. Katzung, im Oktober 1905, nach zehnjähriger, glücklicher Ehe ein schwerer Schlag, hatte sie doch all die Jahre an seinen fotografischen Arbeiten lebhaften Anteil genommen. Er zog ein Jahr nach ihrem Tode mit den vier Kindern, zwei Buben und zwei Mädchen in das neu erbaute Haus in Innsbruck und stürzte sich mit neuem Eifer in die fotografische Arbeit. (Abb.46) Er machte seine ersten Bildnisse bei Glühlicht, mit einneinhalb Minuten Belichtungszeit. Wenn wir das hören, erfaßt und ein gelinder Schauer. Wir denken zurück an die ersten Anfänge der Fotografie und können uns in der von Hast und Nervosität erfüllten Gegenwart nicht mehr vorstellen, daß ein Modell imstande wäre so lange stillzuhalten. Kühn lernte in dieser Zeit die Kupfertiefätzung und den Kupferdruck und dann selbständig die Gummi gravure, ein Verfahren, bei dem das Diapositiv statt in Pigment mit Gummi hergestellt wird. Kühn sagt selbst das Ätzen war ein Hochgenuß, das ganze Verfahren aber umständlich und nicht eben leicht. Alle diese Arbeiten in den verschiedenen Druckverfahren waren für Heinrich Kühn eigentlich wieder nur ein Mittel, Hauptziel war die fotografische Technik durch die Erforschung und Erprobung neuer Methoden auszubauen, zu erreichen. Als Forscher und Künstler war er weit über die Grenzen Tirols bereits bekannt, trotz mehrmaliger Einladung nach Deutschland zu gehen, blieb er aber doch den Lande Tirol treu, wo er auch seit langen die Österreichische Staatsbürgerschaft erworben hatte. Sein Lieblingswunsch war aber immer, an der Innsbrucker Universität ein Institut für fotografische Forschung zu errichten, wo der Physiologe neben dem rechnenden Optiker und den Photochemiker ar-



28 Michael Neumüller  
Kühn Wohnung  
Birgitz 1957  
Silbergelatine  
15 x 13 cm





**29 Heinrich Kühn**  
*Kühn-Kinder in der Kirche*  
um 1910  
Glasplatte  
30 × 24 cm



**30 Heinrich Kühn**  
*Kirchgang*, um 1910  
Glasplatte  
24 × 30 cm

beiten sollte. Nachdem die Durchführung dieses, nach seiner Ansicht idealen Projektes auf Schwierigkeiten gestossen war, versuchte Kühn einen anderen, etwas bescheideneren Plan zu verwirklichen.

Die Stadt Innsbruck war bereit Geldmittel zur Verfügung zu stellen mit denen in der Staatsgewerbeschule geeignete Räume für einen fotografischen Unterricht geschaffen werden sollten, in denen dann Meister Kühn mit seinen eigenen Apparaten und Instrumenten lehren sollte. Kühn hätte damit auch eine vertragliche Anstellung als Lehrer an diesen fotografischen Institut erreicht. Nachdem alle Formalitäten erfüllt waren und sogar der damalige Ministerpräsident Graf Stürgkh seine Zustimmung gegeben, verweigerte wieder Erwartens der damalige Minister Trnka mit Erlaß von 24.12.1913 die Unterschrift. Für Kühn war diese Absage ein schwerer Schlag, denn damit war die so sehr gewünschte und seit langes vorbereitete Übernahme in den Staatsdienst gescheitert. Als ihn an Weihnachtsabend diese Absage bekanntgegeben wurde, erlitt er einen schweren Gallenkolikanfall, von den er sich lange nicht erholen konnte.

Es war dann später ein schwacher Trost, daß die Stadthalterei von Tirol und Vorarlberg mit Erlaß von 23.3.1914 die Eröffnung eines Meisterkurses für künstlerische Fotografie gestattete. Kühn hat dann auch tatsächlich zwei Jahre hindurch solche Kurse abgehalten, weil ihn sehr daran gelegen war, die von ihm entwickelten Methoden in den freien fotografischen Verfahren des Gummi- und Öldrucks doch allgemein bekannt zu machen. Die lange Dauer des ersten Weltkrieges und die damit zusammenhängenden Einschränkungen haben die Weiterführung des Meisterkurses dann verhindert.

Es ist interessant, daß Kühn auch in dieser Zeit seine Forschertätigkeit fortgesetzt hat. So arbeitete er ein Telestereoskopisches Aufnahmeverfahren aus, das dann an der Westfront bei fotografischen Aufnahmen aus den Flugzeug verwendet worden ist. Kühn hatte damals noch ein großes Vermögen und war daher in seiner Forschertätigkeit nicht gehemmt. Um seinen Lieblingsgedanken, die Errichtung einer Forschungs- und Lehrstätte für wissenschaftliche und angewandte Fotografie doch noch verwirklichen zu können, erwarb er auf eigene Kosten ein großes Grundstück in Innsbruck-Mühlau. Die Hofkommission die dafür zuständig war, gab die Bewilligung zum Verkauf an Heinrich

Kühn den Betrag von 50.000 Kronen, zog aber dann in letzten Augenblick auf den Einspruch eines ihm feindlich gesinnten Rechtsanwaltes die Bewilligung zurück. Kühn bekam also das Grundstück nicht, aber auch den erlegten Kaufpreis sah er niemals wieder. Damit war Kühns Lieblingsidee ein für allemal dahin. Alle diese Enttäuschungen die der feinnervige Künstler als schwere Schicksalsschläge empfinden mußte, waren als Prüfungen seines Lebens noch nicht genug. Es sollte noch schlimmer kommen. Man setzte Kühn in sein Stadthaus in Innsbruck, das als Einfamilienhaus von ihm erbaut worden war, während des Krieges eine Partei hinein. Seine Arbeitsräume wurden zu Wohnzimmer umgestaltet. Er verlor damit seine Arbeitsstätte, die ihn in all den Jahren nicht nur eine Stätte der Arbeit, sondern auch des Trostes in schweren Schicksalsschlägen gewesen ist. In tiefer Enttäuschung über diese Behandlung (man bedenke, daß es damals im 1. Weltkrieg keine bombenbeschädigten Häuser und daher keine Wohnungsnot in heutigen Umfange gab) verkaufte er seinen Besitz und zog mit seinen vier Kindern und deren Erzieherin in eine alte Sommerfrische, nach Retz im Oberinntal (dem Sitz des bekannten Historienmalers Kluibenschedl). (Abb.31)

Kaum hatte er die ihn unentbehrliche Kupferdruckpresse aufgestellt und seine Dunkelkammer notdürftig eingerichtet, ergab sich die Möglichkeit eines günstigen Kaufes eines Landhauses in Birgits bei Innsbruck. In dieser Zeit hatte Kühn ja der schwerste Schlag seines Lebens getroffen. Nach dem verlorenen Krieg und den Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie kam mit Riesenschritten die Geldentwertung, die Inflation und Kühn verlor sein ganzes Vermögen, das ihn in den vielen Jahren eine unabhängige Forscherarbeit gestattet hatte. Wie er selbst sagt "in letzter Minute" kaufte er mit dem Rest seines Vermögens ein einfaches Landhaus in den Dorfe Birgits bei Innsbruck, wo er sich ein Fotolabor in bescheidener Form wieder einrichten konnte. Da er sich für fotografischen Berufsarbeit nicht entschließen konnte, obwohl er die Gewerbeberechtigung dazu gehabt hätte, bestand also von nun an das Einkommen für sich und seine Familie in der gelegentlichen Ausstellung von Gutachten für die Fotoindustrie und aus Honoraren für fotografische Aufsätze in den Fachzeitschriften des In- und Auslandes und nur in geringes Maße aus Verlagseinkünften seiner beiden Bücher "Technik der Lichtbildnerei 1921" und "Zur fotograf-



**31 Heinrich Kühn**  
*Landschaft*  
um 1915  
Kontaktabzug Silbergelatine  
Negativglasplatte  
30 × 24 cm



**32 Heinrich Kühn**  
*Wanderer*  
um 1915  
Kontaktabzug Silbergelatine  
Negativglasplatte  
9 × 12 cm

ischen Technik“, das 1926 erschienen war. Seit dem Erscheinen des in Druck und Ausstattung hervorragenden deutschen Jahrbuches „Das deutsche Lichtbild“ in Verlag Bruno Schults in Berlin, waren diese Jahrbände das Sprachrohr für seine neuen Forschungen und Erkenntnisse auf fotografischem Gebiete. So bezeichnet er selbst den Beitrag zum „Deutschen Lichtbild“ 1933 „Bemerkungen zur Technik der Lichtbildnerie unserer Zeit“ als zeitgemäße Fortsetzung und Ergänzung seines mehr als 400 Seiten umfassenden Standardwerkes aus dem Jahre 1921, das naturgemäß durch die rasche fototechnische Entwicklung in manchen Teilen bereits überholt war. So war für Kühn immer eine große Enttäuschung, wenn er feststellen mußte, daß seine Forschungsergebnisse mit dem Ziele einer Verbesserung des fotografischen Aufnahmematerials von der einschlägigen Industrie nicht in dem erwarteten Sinne gewertet wurden, weil seine Verbesserungsvorschläge nie auf die Massenfabrication eines marktgängigen Type gerichtet waren. Mitunter wurden seine Vorschläge von der Fotoindustrie sogar als unbequem empfunden, weil sie indirekt eine Kritik an bestehenden Materialien darstellten und weil sie vielleicht gerade in gegebenen Zeitpunkt nicht in das Fabrikationsprogramm passten. Dazu kam noch, daß mancher seiner Vorschläge keine sichere Aussicht auf Massenabsatz beim großen Publikum versprach. Wenn man dies überdenkt, so kann man es verstehen, daß er aus der Enttäuschung und der Bitternis über seine schlimmen Erfahrungen schreibt: „Neuerungen, die von aussen kommen, sind offenbar nicht gerne gesehen..... gar erst wenn man im Interesse der Wahrheit und des Fortschritte gegen Übertreibung und Unrichtigkeiten der Reklameschriften Stellung nimmt ..... der private Forscher kann also verhungern!“

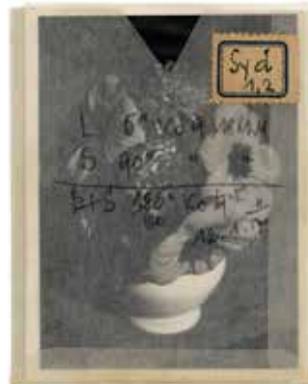
Kühn lebte also nach dem Verlust seines Vermögens in dürftigen Verhältnissen in der dörflichen Einsamkeit von Birgits, das von Bergen umsäumt, auf der Hochterrasse des Innflusses in der Nähe von Innsbruck liegt. Sein Haus steht heute noch am Rand eines flachen Grabens, den in Norden ein bewaldeter Hügel begrenzt, deren Namen „Hohe Birgt“ führt und das Innal begleitet. Grabungen an dieser Stelle haben ergeben, daß auf diesen 834 m hohen Hügel vor mehr als 2000 Jahren der yllirische Volksstamm der Raeter in einfachen Wohnhäusern aus Stein, ohne Mörtel errichtet, wohnte.

Die Erzieherin seiner Kinder, Mary Warner, war ihn all der Zeit in all den sorgenvollen Jahren, wie er selbst in seinen Lebenserinnerungen sagt eine unglaublich tapfere Mitkämpferin, die nie versagte und immer einen Ausweg aus den mitunter drückendsten Schwierigkeiten fand. Ihr allein gebührt das Verdienst, daß die Familie nicht zugrunde gegangen ist. Die tapfere Frau ruht in dem reizenden Bergfriedhof von Birgitz an der Seite des Meisters. Seine Kinder haben ihrer Dankbarkeit durch folgende Grabinschrift Ausdruck verliehen „In treuer dankbarer Erinnerung an Mary Warner aus Middlesbrough, England 21.1.81 -23.9.33, die in selbstlosester aufopfernder Hingabe geliebt und verehrt wie eine Mutter, durch nahezu 30 Jahre den Hause Kühn vorstand. (Abb.33)

Vielleicht ist es für manchen Leser von Interesse zu erfahren, daß sie im Jahresband 1932 des Deutschen Lichtbildes als erstes Bild mit den Titel Morgensonne abgebildet ist. Es ist zu gleicher Zeit ein Beispiel für das von Kühn entwickelte syngraphische Verfahren und man muß staunen, daß es dem Modell möglich gewesen ist, für das Lichte- und Schattennegativ, also für zwei Aufnahmen vollkommen ruhig zu stehen, wenn sie auch unmittelbar nacheinander belichtet worden sind. In den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen arbeitete Kühn oft unter den denkbar engsten Bedingungen. Trotz all dieser Widerwärtigkeiten, Anfeindung und Rückschläge arbeitete Kühn in der Abgeschiedenheit seines Landhauses unermüdlich weiter. Immer neue Probleme tauchten auf und wollten gelöst sein. Durch gute Beziehungen zu den Höchsten Farbwerken war es Kühn in den Jahren bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges möglich, mit Sensibilisatoren also mit den verschiedensten Farbstoffen zu arbeiten, welche die fotografischen Aufnahmeschichten für die Farben des Spektrums empfindlich machten. Seine diesbezüglichen Untersuchungen wurden stets nachgeprüft und für richtig befunden. Durch diese Reihenuntersuchungen arbeitete sich Kühn unter der Anleitung Dr. V. Owens, des wissenschaftlichen und technischen Leiters von Perutz in München, auch in die Emulsionstechnik ein und es wurden nach den Angaben Kühns verschiedene Probegüsse hergestellt, die er auf ihre praktische Verwendbarkeit in zahlreichen Versuchsaufnahmen erprobt hat. Welche Unsumme von Arbeit für einen schon über 60 Jahre alten Mann ! Nicht genug damit.



**33 Heinrich Kühn**  
Balgerei, 1931  
Positivglasplatte  
30 × 24 cm



**13 Heinrich Kühn**  
*Blumen in Glasvase*  
 um 1929  
 Kontaktabzug nach  
 sygraphischem Negativ,  
 (3 übereinander liegenden  
 Negativen)  
 & 3 Negative, 9 × 12 cm

Kühn hat auch eine fotografische Kamera nach seinen Angaben bei Stegemann in Berlin herstellen lassen, die dann unter dem Namen Kühn-Stegemann Studienkamera C als Einzelanfertigung in Handarbeit auf Bestellung hergestellt worden ist aus Mahagoniholz und im Preis naturgemäß entsprechend hoch gehalten war. Mit ihrem 50 cm langen Auszug auf einem Dreikant ohne Zahntrieb war die Verwendung langer Brennweiten möglich und mit der beweglichen Mattscheibe konnte man stürzende Linien schon bei der Aufnahme entzerren. Ich selbst habe jahrelang mit dieser Kamera und dem Tiefenbildner Imagon mit 20 und 30 cm Brennweite auf dem Gebiete der Landschafts- und Porträtfotografie und nicht zuletzt auch des Stilllebens mit Erfolg gearbeitet. (Abb.37)

Von dem Umfang der von Kühn durchgeführten Arbeiten kann man sich erst eine Vorstellung machen, wenn man sich einzelne Tatsachen ins Gedächtnis ruft und richtig überdenkt. So hat Kühn die von seinem Freund Watzek begonnenen Arbeiten mit den einfachen Monokel als fotografischem Objektiv weitergeführt und zur richtigen Dosierung der Randstrahlen über 500 Blendenformen in Pappe ausgeschnitten und auf ihre Wirkung durch Aufnahmen praktisch erprobt, bis schließlich, im Jahre 1933 die sogenannte Siebblende und bald darauf die Siebdrehblende als endgültige Lösung dieses schwierige Problem zu seinem Tiefenbildner Imagon bei Rodenstock in München herauskam. (Abb.59) In diesem Zusammenhang darf man niemals die Verdienste Hans Watzek vergessen, der als erster um die Jahrhundertwende fotografische Bilder mit den einfachen Linsen hergestellt hat und damit praktisch den sphärischen Linsenfehler als Mittel zur Darstellung einer vermehrten Raumtiefe und zur Wiedergabe des blendenden Sonnenscheins erkannt hat. Durch Kühns Forschungen auf dem Gebiete der unterkorrigierten Linsen und ihrer Verwendung in der Fotografie, hat mit der Konstruktion des Imagon diese optische Entwicklung einen vorläufigen Abschluß gefunden, und es war damit auch ein zweites wichtiges Problem teilweise gelöst, das Kühn bis an sein Lebensende beschäftigt hat: die fotografische Bewältigung großer Lichtkontraste.

Die schon beim Gummi- und Oeldruck als richtig erkannte Zweiteilung hat Kühn auf die Naturaufnahme anzuwenden versucht, indem er bei Motiven mit

großen Helligkeitsgegensätzen zu ihrer Bewilligung stets zwei getrennte Aufnahmen machte: eine kurz belichtete für die Lichter und eine länger belichtete für die Schatten. Damit erhielt er zwei Negative, deren Vereinigung zunächst in einem Diapositiv den günstigen Aufbau der Tonwerte ermöglichte. Diese Idee der Zweiteilung verfolgte ihn schon im Jahre 1915. In systematischen Versuchen auf den verschiedenen Aufnahmegebieten hat Kühn unter dem Namen Syngraphie (Abb.34) ein Verfahren patentieren lassen, bei dem aus dem Lichter- und Schattennegativ, in richtiger Deckung ein kopier- und verbesserungsfähiges Negativ entsteht. Das Ziel seiner Forschung ging aber dahin, ein Aufnahmematerial in einer Vollkommenheit zu erreichen, mit dem schon mit einer Aufnahme kontrastreiche Motive tonwertrichtig zu erfassen sind. Kühn war sich der Schwierigkeiten bewußt, die nicht allein in der fotografischen Herstellung lagen, sondern auch in den Missverständnissen und der damals viel verbreiteten Irrlehre des großen Belichtungsspielraumes, wie sie die Werbeschriften der Fotoindustrien verbreiteten. Gerade hier an Hand Kühn in seiner Kompromisslosigkeit ein schwerer Kampf bevor.

Ein Freudentag war es für Kühn, als die Alma mater der Universität Innsbruck ihren einstigen Mitarbeiter in Anerkennung seiner großen Verdienste und die fotografische Forschung zu seinem 70. Geburtstag das Doktordiplom honoris cause verlieh. Da der Gesundheitszustand des Meisters den Ansprüchen einer Promotion nicht gewachsen war, fand die feierliche Übergabe durch Abgesandte der Universität in seinem Heim am 12. Feber 1937 statt. Diese Ehrung war gewissermaßen ein Höhepunkt in der tatkräftigen Unterstützung, deren sich Kühn durch die Universität Innsbruck bei seinen Forschungsarbeiten erfreuen durfte. Neben diesen äusseren Erfolgen stand in den Jahren nach 1934, also in der Zeit tiefster wirtschaftlicher und politischer Zerrissenheit in Österreich, der an Existenzkampf für Heinrich Kühn in Vordergrund all seiner Bemühungen. Mit seiner fotoschriftstellerischen Tätigkeit gelang es ihm die Depression zu überwinden und das Allernotwendigste für seine Familie zu beschaffen. Er schrieb richtungweisende Artikel über aktuelle fotografische Themen in der "Fotografischen Rundschau" die damals in Wort und Bild die führende Fotozeitschrift Deutschlands gewesen ist. Er veröffentlichte interessante Artikel auch in den Perutz-Mit-



**34 Richard Schimann**  
*Heinrich Kühn bei einer  
 Stilllebenaufnahme im  
 syngraphischen  
 Verfahren, um 1930*  
 Silbergelatine, 15 × 15 cm



**35**  
*Stilllebenaufnahme  
 im syngraphischen  
 Verfahren, um 1930*  
 Silbergelatine  
 24 × 18 cm

tellungen, die von der Firma Perutz in München herausgegeben wurden und in denen er besonders Probleme der Verbesserung des Aufnahmematerials in einer Art und Weise behandelte, die den ersten Forscher auf den Gebiete der Emulsionskunde erkennen lässt. Auch das fotografische Zentralorgan der Schweiz "Die Camera" brachte Aufsätze aus seiner Feder, aus verschiedenen Gebieten der fotografischen Praxis. Dazu kann noch die Forschungsarbeit an sogenannten syngrafischen Film, die auch in Ausland viel beachtet worden ist und die einen dauernden Briefwechsel mit Dr. van Oven, den Leiter der Emulsionsabteilung der Firma Perutz, notwendig machte. Perutz bekundete stets ein besonderes Interesse für die Arbeiten Heinrich Kühns auf dem Gebiete der Emulsionsforschung. Viele Versuchsgüsse wurden gemacht und mussten von Kühn praktisch erprobt werden, was viel Zeit und Geduld erforderte. Alle diese Arbeiten auf dem Gebiete der Verbesserung des Aufnahmematerials hatten das Ziel, die Zwei-Negativ-Methode des syngrafischen Verfahrens durch eine Aufnahme zu ersetzen. Die Lizenzgebühren für sein patentiertes syngrafisches Verfahren das er nur an Amateure für den Betrag von 100 RM abgab, waren ebenfalls ein Teil seiner Einkünfte. Kühn schrieb mir im Jahre 1933, daß dieses Verfahren nur an durchaus geübte und einwandfreie Persönlichkeiten bekanntgegeben wird. "Die Verhältnisse und Erfahrungen haben es ja leider mit sich gebracht, daß man in derartigen Fällen rigoros vorgehen muß. Ich wünschte selbst, es wäre anders." Auf ausdrücklichen Wunsch des Meisters machte ich außer den Aufnahmen an ruhigen Motiven, also Landschaft an windstillen Tagen und Stilleben, auch Aufnahmen des fließenden Wassers, wo nicht nur die großen Licht-Schattenkontraste zwischen den sonn-beschienenen Wasser und der dunklen Umgebung des Ufergelände in Zweiplattenverfahren der Syngrafie zu bewältigen waren, sondern auch die Bewegung des Wassers günstig dargestellt werden sollte. (Abb.40) Es kam dabei darauf an festzustellen, wie sich die kurze Belichtung für die Lichter und die lange Belichtungszeit für die Schatten auf die Wiedergabe der Wasserbewegung in positiven Bilde auswirken würde. Die Versuche führten leider zu keinem befriedigenden Ergebnis, weil die kurze Momentbelichtung für das Lichternegativ und die viel längere für das Schattennegativ infolge der raschen Bewegung des Wassers einen verwachsenen Konturenverlauf er-

gaben, der weit über jene Darstellung hinausging, die man erhält, wenn man die Momentbelichtung so wählt, daß sie nur um einen geringen Grad länger ist, als sie für die Spitzlichter notwendig wäre, um eine Erstarrung des Wassers zu vermeiden, zugleich aber die Bewegung durch geringe Konturenunschärfe zu versinnbildlichen. Trotz dieses technisch bedingten Misserfolges war diese Arbeit aber sehr interessant und wertvoll, denn sie gab mir die Möglichkeit, von Kühn, wenn auch in größeren Zeitabständen, einen guten Rat, insbesondere bei meinen Arbeiten mit dem Imagon zu erhalten. Wenn er mir 1934 über meine Imagon-Bilder schreibt: "Überhaupt habe ich, verzeihen Sie die Kritik, das Gefühl, daß Sie die Dreiblende etwas mehr schließen oder die Rundlöcher durch schwarze Papierringe stärker abdecken sollten, die Aussenreihe fast ganz", so waren für mich diese Ratschläge des Meisters für meine weitere Arbeit auf dem Gebiete der Weichzeichnung äußerst wertvoll. Daß ich diese Anregungen auf diesen Spezialgebiet der Lichtbildnerei richtig verwerten konnte, beweist das nun in 5. Auflage vorliegende Buch "Praxis der Weichzeichnung" das auf Grund eigener Erfahrung an Hand von Instruktionen Vergleichsaufnahmen die praktische Arbeit mit den verschiedenen optischen Mitteln der Weichzeichnung vom einfachen Monokel bis zum Tiefenbildner Imagon aufzeigt. In März 1938 kam dann die Eingliederung Österreichs und ein Jahr darauf der Weltkrieg mit all seinen Schrecknissen und Entbehrungen. Für Kühn war es furchtbar, denn die Bombengeschwader über die Berge in der Umgebung seines Landhauses nach Norden flogen und das Krachen der berstenden Bomben über Augsburg und München bis in die dörfliche Einsamkeit von Birgitz zu hören war. Noch furchtbarer war es für ihn, als wenige Monate später auch die Landeshauptstadt von Tirol, das nahegelegene Innsbruck, bombardiert wurde. Unter diesen Umständen war an eine Forschungsarbeit auf dem Gebiete der Emulsionsverbesserung nicht mehr zu denken, nachdem von höchster Stelle wegen Materialmangel jede Weiterarbeit verboten worden war. Seine Tochter Lotte kam von Innsbruck mit dem kleinen Dieter ins Haus und damit auch eine Unruhe, die der mit dem Leiden des Alters behaftete Siebenundsiebzigjährige als störend empfand, umso mehr, weil hier in seinem Landhaus die Beengtheit der Raumverhältnisse (der allgemeine Wohnraum mußte als Arbeitsraum verwendet werden) naturgemäß zu

### 36 Michael Neumüller

Herbst um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm

*Ein herbstlich Bergtal*

*Ein herbstlich Bergtal, welche Schönheitsfülle,  
Welch unbeschreiblich schöne Farbenpracht!  
Durch dunkle Schluchten schwebt die Stille.  
Weil Taube in der Wipfeln lacht.*

*Des reinen Wassers rasches Rinnen  
Erfüllt mit heitrer Melodie das Tal  
Und in mein Denken, Sehnen, Sinnen,  
Klingt deine Stimme mir mit einem Mal.*

Abgebildet Vgl.:  
MN, Die Seele im Lichtbild, 1947, S. 21, 63



### 37 Michael Neumüller

Ast um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm

*Ein Sonntag im Herbst*

*Herbstsonntag ist. Die Glocke tönt vom fernen  
Turm. Marienfäden spinnen silbrig übers Feld.  
Erinnerung ist des Sommers Blitz und Sturm.  
Und milder, sanfter, stiller wird die Welt.*

*Die Herbstzeitlose taucht ihr müdes Rot  
In feuchte, zarte Nebelschleier ein.  
Die Sommerblume sind verwelkt und tot..  
Und ich bin fern dir, bin allein!*

Abgebildet:  
MN, Die Seele im Lichtbild, 1947, S. 41, 83



Reibungen führen mußte.

Zu den Leiden des Alters, kam noch die Knappheit der Lebensmittelunterteilungen und so kam es, daß nach kurzer Krankheit im Spätsommer des Jahre 1944 der Tod den rastlos Schaffenden Kamera und Feder aus der Hand nahm. Heinrich Kühn starb am 14. September 1944 auf seinem Landsitz in Birgitz über Innsbruck und wurde neben der Erzieherin seiner Kinder, der treuen Mary Warner, an der Dorfkirche beige-setzt. Auf der Gedenktafel, von Rosen umrankt, stehen die Worte: Zum Gedenken an unseren geliebten Vater Dr. h.c. Heinrich Kühn, 25.2.1866 - 14.9.1944, Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

### Seine Bedeutung für die Entwicklung der Fotografie.

Der alte Werbespruch der Fotoindustrie "Wer fotografiert hat mehr vom Leben" ist in letzter Zeit in die Forderung umgewandelt worden "Keine Erinnerung verlieren - fotografieren." Damit ist, ohne daß es die Erfinder von Werbeslogans eigentlich wollten, die Oberflächlichkeit der gegenwärtigen fotografischen Betätigung in der Masse der Fotoamateure klar und eindeutig ausgesprochen. Könnte man den ersten Werbespruch noch dahin auslegen, daß, wer fotografiert, mehr an Schönheit erleben wird, weil etwa die Erhabenheit einer Landschaft innerlich erlebt und kleinen Naturwunder am Tage sieht und beobachtet und all das in fotografischen Bilde zu gestalten versucht, so macht das bloße Festhalten von Erinnerungen den Eindruck der Flüchtigkeit und es ist daher begreiflich, daß für viele der Besitz einer Kamera zur Modesache geworden ist.

Der Fotoapparat, dieses kostspielige, von Technikern raffiniert durchdachte Aufnahmekästchen, ist heute für Millionen zum Spielzeug geworden, aus bloßer Erinnerungshilfe für flüchtig Eindrücke, und dies alles bei den gegenwärtigem Stand der fotografischen Technik, die uns eine rastlos forschende Industrie von der Aufnahme bis zum fertigen Bilde beschert hat. Und diesen Fortschritt auf allen Gebieten der Fotografie richtig einschätzen zu können, braucht man nur die Pläne, Sorgen und Wünsche der führenden Fotografen vor 50 Jahren nachlesen und man wird die Pionierarbeit jener Männer bewundern. Die heutige Fotogeneration kann sich all die Schwierigkeiten bei der Aufnahme und Ausarbeitung nicht mehr vorstellen, mit denen die Strebenden damals zu kämpfen hatten.

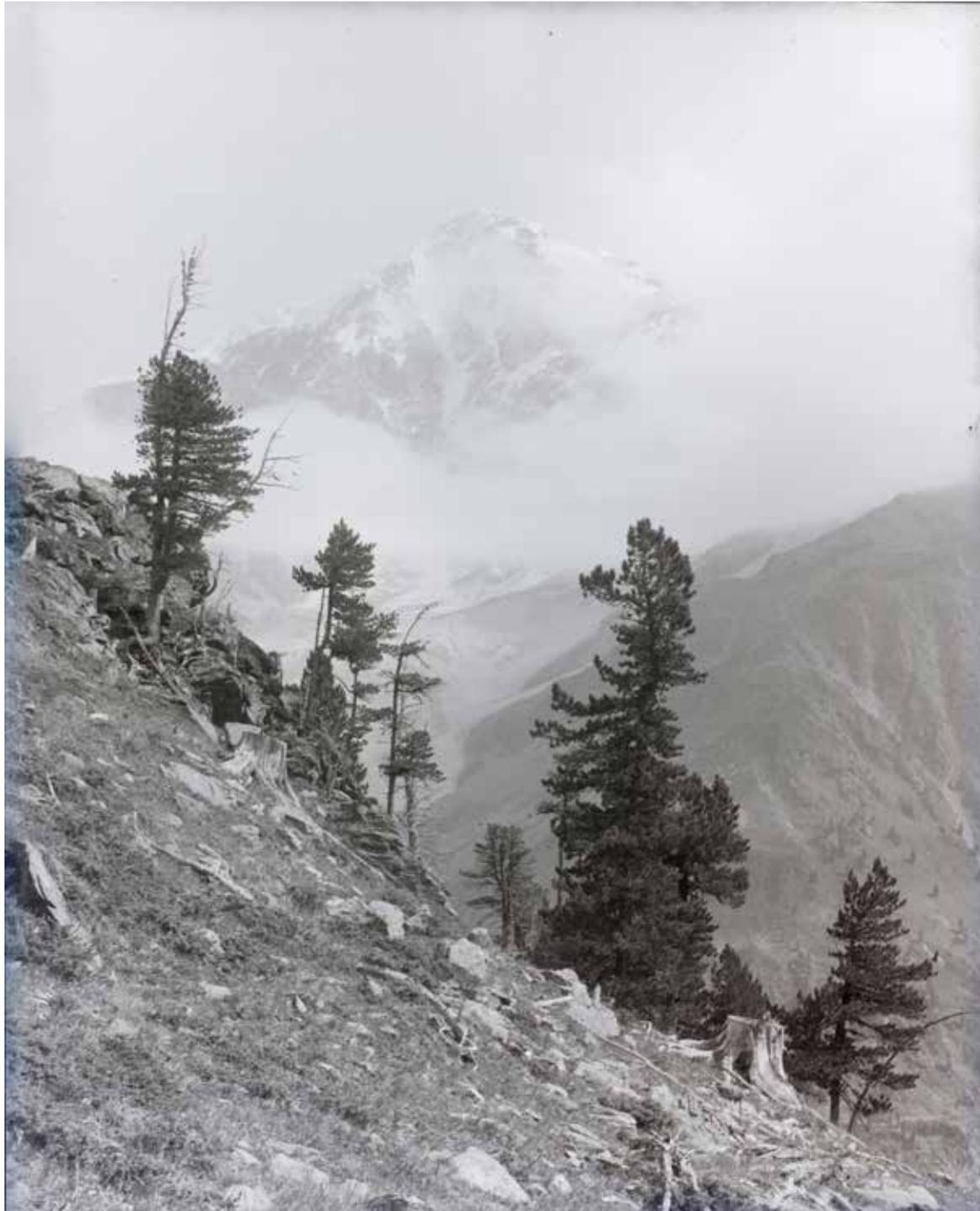
Ist es aber nicht sonderbar, dass die Geschichte der Fotografie beweist, daß mit der Verbesserung der Aufnahmebedingungen in künstlerischer oder sagen wir bescheiden, in bildmäßiger Hinsicht der Verfall einsetzt. Die Erfinder der Trockenplatte und des Films fällt zeitlich mit dem großen Verfall der lichtbildnerischen Leistung zusammen. Dabei hätte man doch erwarten können, daß die durch Vereinfachung der Aufnahmetechnik ersparte Zeit für die Gestaltung der Aufnahme benützt worden wäre. Sahen wir aus dem Lebensgang Heinrich Kühns den Aufstieg aus der Handwerkerei zu zielbewußter individueller Bildschaffung, so erfüllt uns die Gegenwart mit Sorge, denn wer nimmt sich heute in unserer von Nervosität und Hast erfüllten Zeit noch die Mühe einen Bildgedanken durch Beobachtung, Überlegung und zielbewußte Arbeit zu verwirklichen? Wieviele sind es, die aus dem Millionenheer der Knipser von der Aufnahme bis zum fertigen Bilde, in richtigen Zusammenspiel der fotografischen Arbeit, alles selber machen. In den meisten Fällen wird lustig darauf los geknipst und wenn dann unter den vielen Aufnahmen ein wirklich gutes Bild als Zufallsergebnis darunter ist, dann ist man zufrieden. Das Format ist klein, die Einzelaufnahme ist billig und dazu kommt noch die Aufforderung der Fotowerbeschrift "Drücke auf den Knopf, alles andere machen wird ". Heute gibt es Platten und Filme in reicher Auswahl, von einer Vollkommenheit, wie ich sie selbst, als ich vor 40 Jahren zur Fotografie kam, nicht zu erträumen wagte. Wer weiß heute etwas von der farbenblinden, das heißt der nur blauempfindlichen Extra-Rapid-Platte mit ihren 2/10 Din Empfindlichkeit ?!. Wer erinnert sich noch an die Badeplatte, die man sich selbst herstellte, in den man die käufliche Platten in einer Eosinlösung badete dann trocknete und damit die Farbenempfindlichkeit bedeutend verbesserte.

Welcher Fortschritt aber damals schon möglich war, zeigt die Vogel-Obernetterscheb Silbereosinplatte, mit der man die Wolken in der Landschaft ohne Filter gut wiedergeben konnte und wenn auch auf der Schachtelpackung geschrieben stand orthochromatisch, ohne Gelbscheibe verwendbar ", so war das keine Übertreibung, sondern Wirklichkeit. (Abb.39) Wenn ich eine solche Plattenpackung aus jener fernen Zeit betrachte, so bedeutet sie für sich ein Stück fotografischer Entwicklung. Sie deutet mir an, daß der Fotochemiker Vogel 1873 in Berlin die Entdeckung

machte, daß bestimmte Farbstoffe, die sonst nur für Blau empfindliche fotografische Platte, auch für grüne gelbe, blaue und rote Strahlen empfindlich machen. Obernetter stellte schon 5 Jahre vorher das Celloidinpapier fabriksmäßig her, das dann Jahrzehnte das Kopierpapier der Fachfotografen gewesen ist. Selbst Heinrich Kühn, der sein ganzes Leben der Lichtbildnerie gewidmet hat, konnte die rasche fototechnische Entwicklung in Bezug auf das Aufnahmematerial nicht voraussehen, denn er schreibt "In Bezug auf die möglichen Leistungen der Bromsilbergelatineplatte scheint die Grenze heute schon erreicht zu sein." Wenn der Kühn in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg in Fotobüchern und Fachzeitschriften wieder häufiger genannt wird, so ist dies ein Beweis dafür, daß sein Forschen und Schaffen auch heute noch nachwirkt, ja dass er dem strebenden Lichtbildner auch heute noch Wertvolles zu sagen hat. Kühn gehörte ja jener Generation begeisterter Lichtbildner an, welche um die Jahrhundertwende bestrebt waren, einer in handwerklichen Retuschierkünsten versandeten Fotografie neue Impulse für eine künstlerische Aufwärtsentwicklung zu geben.

Durch die Erfindung der Trockenplatte durch den englischen Arzt und Amateurfotografen Maddox wurde die Aufnahmetechnik so vereinfacht, daß es auch dem Unbegabten und mangelhaft Vorgebildeten möglich war, "Lichtbilder" zu machen. Es ist nun der besondere Verdienst Heinrich Kühns, das fotografische Bild in seinen verschiedenen Herstellungsmethoden so verbessert zu haben, daß es selbst als großflächiges Wandbild neben den Werken der Graphik und Malerei bestehen konnte. Mit den von ihm erfundenen oder verbesserte Verfahren des Gummi- und Öldruckes war es möglich, fotografische Bilder in Formaten bis zu einem Meter und mehr anzufertigen und dabei den Aufbau des Bildes in seinem Tonwerten zweckmäßig zu beeinflussen. In der Motivwahl schloß man sich damals eng an die Werke der Malerei und Grafik an und war bestrebt, eine malerische Wirkung zu erzielen. Als Reaktion auf diese malerische Art der fotografischen Darstellung, sei es in den freien Verfahren des Gummi-, Öl- und Bromöldruckes oder auf optischem Wege mit dem Mittel der Weichzeichnung, ist die Bewegung der sogenannten "Neuen Sachlichkeit" nach dem ersten Weltkrieg anzusehen, welche die Forderung nach reiner fotografischer Technik bei der

Bildherstellung erhoben hat. Durch den Bromöldruck waren die freien Verfahren in Misskredit gekommen, denn man suchte allzuoft die Mängel des Negativs durch den Farbenauftrag und durch manuelle Eingriffe zu verschleiern. Auch durch falsche Anwendung weichzeichnender Objektive und ihrer Ersatz mittel entstanden jene süßlichen Bilder mit verwaschenen Konturen, die mit Recht abgelehnt wurden. Das Thema Scharfzeichner-Weichzeichner war dann zwischen den beiden Weltkriegen sehr aktuell und auf den großen internationalen fotografischen Ausstellungen waren beide Darstellungsformen in guten Bildern neben den Gummi- und Geldrucken vertreten und diese verschiedenen Arten den Bildvortrages haben dann neben den Hochglanzbildern der neuen Sachlichkeit jene erfreuliche Abwechslung gebracht, die beim Beschauer niemals den Eindruck einer Monotonie aufkommen ließ, wie sie heute nicht selten selbst in guten Ausstellungen an Ende der Schau empfunden wird. Die Gegenwart lehnt die freien Verfahren ab. Sie ist auf allen Aufnahmegebieten zur reinen fotografischen Technik zurückgekehrt und sucht von den freischaffenden Künsten unbeeinflußt, sogar in den Bereich des Gegenstandslosen, des Abstrakten vorzustossen. Es muß aber gesagt werden, daß selbst diesen Vertretern einer zeitgemäßen Fortentwicklung in Sinne einer ganz modernen Richtung, der Meister Heinrich Kühn in Bezug auf den wohl überlegten Aufbau in den Tönen des Schwarzweißbildes noch Wertvolles zu sagen hat. Ja auf vielen Gebieten der Lichtbildnerie sind seine Forschungsergebnisse in Theorie und Praxis heute noch lebendig und auf manchen Gebieten seine Forderungen noch nicht erfüllt. Wenn wir die Bilder Heinrich Kühns in einer Gedenkausstellung in beschränkter Zahl zu sehen bekommen, so zeigen sie alle eine genaue Naturbeobachtung und erscheinen uns in Motivwahl und Bildaufbau trotz der Darstellung in Gummi- oder Öldruck, oft überraschend modern. Es sind keine in raschem Zugriff eingefangenen Schnappschüsse, es sind niemals Zufallstrefker, sondern jedes Bild ist das Ergebnis eingehender Beschäftigung mit dem Bildthema. Ich konnte bei der Durchsicht seines Nachlasses feststellen, mit welcher Gründlichkeit er einen einmal gewählten Bildvorwurf systematisch durcharbeitete, ja selbst nach Jahren kann er auf eine Bildidee wieder zurück und bemühte sich um ihre endgültig beste Lösung. Manchmal machte er eine Bleistiftskizze, baute dann das Bild



**39 Heinrich Kühn**  
Bergmotiv  
Schweiz um 1900  
Silbergelatine  
Perutz Silbereosinplatte  
30 x 24 cm

planmäßig so auf, daß es möglich war, den gefassten Bildplan in Reihenaufnahmen einer bestmöglichen fotografischen Lösung auszuführen. (Abb.42) Man bedenke, das alles im Größenformat von mindestens 9x 12. Dabei waren ihm seine vier Kinder, zwei Buben und zwei Mädchen, stets vorhandene fügsame und lenkbare Modelle. War er einmal bei der Arbeit, so scheute er nicht davor zurück, die Kinder zur Ausdauer und zur Konzentration auf den Bildplan zu zwingen und konnte dabei sehr energisch werden, wie mir seine Tochter erzählt hat. Es entstanden dabei nicht selten Bilder, die ganz gegenwartsnah wirken und in ihren Bildaufbau und Augenblickscharakter die flüchtigen Reporterbilder moderner Blitzlichtaufnahmen in eindrucksvoller Unmittelbarkeit erreichen, wenn nicht übertreffen. Bilder dieser Art erfreuen den Kenner heute noch als Ergebnisse einer vornehmen Bildgeseinnung aus der klassischen Zeit der bildmäßigen Fotografie. Genau so wie die Fotografie der Gegenwart in ihren tastenden Versuchen nach neuen Ausdrucksformen von der allgemeinen geistige und künstlerischen Situation abhängig ist, so war dies auch um die Jahrhundertwende der Fall, als sich in wunderbarer Erneuerung die Fotografie aus geistloser Handwerkserei wieder erhob, mit dem Ziel, ein selbständiges Ausdrucksmittel künstlerischen Wollens zu werden. Diesem Ziel war eigentlich das ganze Leben Heinrich Kühns gewidmet. Er hat in seinem 1921 erschienenen umfangreichen Hauptwerk "Technik der Lichtbildnerie" nicht nur die fototechnischen Erfahrungen auf dem Gebiete der freien Verfahren als Ergebnis einer jahrelangen Arbeit einem an der Aufwärtsentwicklung der Fotografie interessierten Leserkreis bekannt gegeben, sondern auch allgemeine Grundsätze für die lichtbildnerische Arbeit aufgestellt, die auch heute noch ihre volle Gültigkeit haben. Es sei mir daher gestattet, auf dieses Standardwerk in großen Zügen einzugehen.

Bei dem großen Einfluß den heute die Fotografie auf unser kulturelles Leben direkt und indirekt ausübt, kann es nicht gleichgültig sein, wie unsere Generation in Millionen von belanglosen Knipsbildchen das Fotomaterial verbraucht und dazu noch durch eine Flut von illustrierten Zeitschriften zur Oberflächlichkeit im Sehen erzogen wird.

Aus dem Leben Heinrich Kühne sehen wir, wie der Meister mit beispielhaften Idealismus und zugle-

ich Fanatismus ein einmal gestecktes Ziel verfolgt und mit Ausdauer und Fleiß gelöst hat. In den ersten Jahrzehnten seiner fotografischen Tätigkeit konnte man sagen, daß Kühn für seine "Liebhaberei viel Zeit und Geld nach Ermessen aufwenden konnte, weil er durch ein reiches Erbe finanziell unabhängig war. Er konnte sich die schweren Platten in Großformat 24x 30 cm auf die Hochgipfel der Schweizer Berge (Abb.23) tragen lassen, er konnte mit einem Plattengewicht von über 100 kg eine Balkanreise unternehmen, er konnte sich alle Beihilfe und Apparate anschaffen, die für ein erfolgreiches Arbeiten auf dem Gebiete des kombinierten Gummi- und Öldrucke notwendig waren. Er konnte jedes Jahr von Innsbruck zum Kameraclub nach Wien fahren und dort einige Wochen im Verkehr mit seinen Klubkameraden und Freunden neue Anregungen für sein fotografisches Schaffen empfangen. Als er aber in der Inflation 1922 sein ganzes Vermögen verloren hatte und in bescheidenen Verhältnissen zu leben gezwungen war, da blieb er trotzdem der gleiche unbeugsame, kompromisslose, fanatische Heinrich Kühn, der das einmal erkannte Ziel mit Ausdauer verfolgte. Vor allem war es das Problem der Tonwertwiedergabe in der Fotografie, das ihn bis an sein Lebensende beschäftigte. Kühn hatte auch ein besonderes Geschick für alle technischen Dinge. In einer Spezialtischlerei in Berlin ließ er sich nach seinen Ideen und Skizen eine Kamera bauen, die auf den verschiedensten Gebieten der Fotografie ausgezeichnet verwendbar sein sollte. Es entstand die Kühn-Stegemannstudienkamera C die auf Bestellung als Einzelanfertigung in Mahagoniholz bei Stegemann in Berlin geliefert wurde, und die ich so glücklich bin zu besitzen. (Abb.2) Diese Kamera wurde dann in Amerika nachgeahmt und kam dann als fortschrittliche Reisekamera und begehrtes Modell wieder nach Europa zurück. Es ist die Kamera die mich durch viele Jahre im Format 9x 12 auf meinen fotografischen Wanderfahrten begleitet hat, die mit ihrem Auszug von 50 cm die Verwendung langbrennweitiger Objektive gestattet und die mit ihrer verstellbaren Mattscheibe, den Ausgleich stürzender Linien schon bei der Aufnahme möglich macht.

Alles Eigenschaften, die wir bei den modernsten Großformatkameras zusammen mit besonderen technischen Feinheiten verwirklicht finden. In seiner Technik der Lichtbildnerie sagte Heinrich Kühn, daß gerade die Unvollkommenheit der fotografischen Mittel und

die damit verbundenen Schwierigkeiten in der fotografischen Ausführung ihn immer dazu bewegen haben, die Motive mit aller Sorgfalt auszuwählen und zu untersuchen, ob sie mit den gegebenen Mitteln überhaupt gelöst werden können. Er ist der Ansicht, daß der malerische Bildvortrag in den Anfängen der Fotografie (er denkt dabei an die wunderbaren Bilder von Oktavius Hill) nicht allein darauf zurückzuführen ist, daß sich das als wirkliche Künstler der Fotografie angewendet haben, sondern auch in den optischen Mitteln die man zu verwenden gezwungen war. Diese malerische Bildwirkung war dann nach der Berechnung anastigmatischer Objektive mit ihrer aufdringlichen Detailwiedergabe nicht mehr möglich. Es hat die Verbreitung des Scharfzeichners, der bei entsprechender Abblendung mühelos alle Bildebenen in gestochener Schärfe bringt, zusammen mit der Einführung der Trockenplatte, welche die Entwicklung des latenten Bildes auf wenige Arbeitsgänge vereinfacht hat, also die Leichtigkeit der fototechnischen Handhabung, zu einem lange andauernden Niedergang der Fotografie geführt, die dann in den Händen vieler unberufener zum Handwerk, zur Routine, zum Geschäft herabsank. Die Porträtfotografie wurde zum Ersatz für das gemalte Bild, weil das zahlungskräftige Publikum nicht mehr die Lust und die Zeit dazu hatte, den Maler als freischaffenden Künstler zu bemühen. Es kamen Jahrzehnte langweiliger Atelierfotografie, wo man in einen nordseitig gelegenen Glaskasten mit gemalten Hintergründen und Architekturstücken aus Gips eine romantische Welt vortäuschte und wo man durch Retusche dem Schönheitsgeschmack des Publikums entgegenzukommen trachtete und was das Schlimmste war, Publikum und Fotomeister wußten selbst nicht, daß durch dieses Schaben, Kratzen, Stricheln und Punktieren auf dem Negativ, statt es lebendigen, natürlichen Modells, ein scheinbar verjüngtes, fehlerloses Gipsgesicht in der Fotografie zum Vorschein zu bringen.

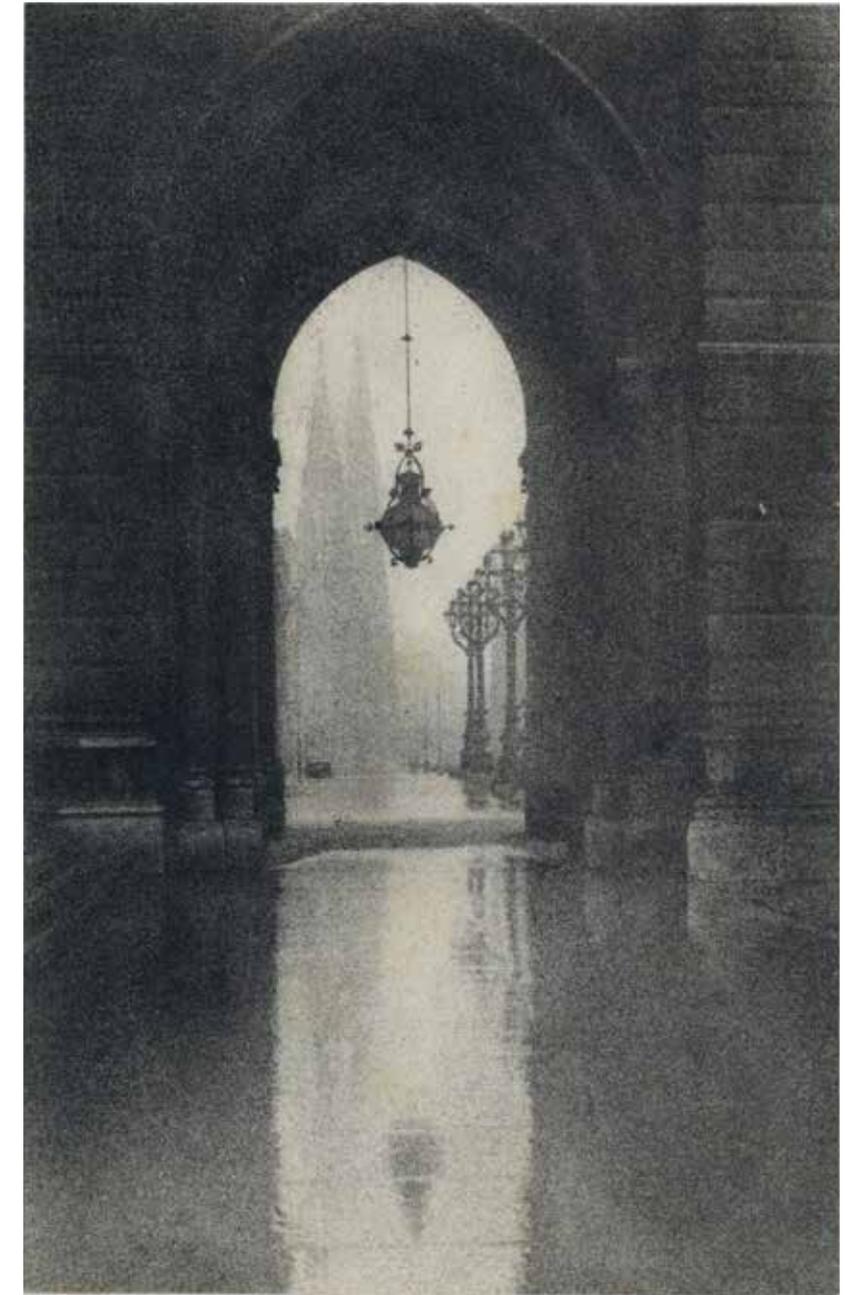
Aus diesem Entwicklungsgang von der künstlerischen Fotografie zum Fotohandwerk ist es auch verständlich, daß neue Anregungen für die Fotografie nicht von den Berufsfotografen, sondern von den Amateuren kamen. Als Wegweiser für diese Aufwärtsentwicklung nimmt Heinrich Kühn einen hervorragenden Platz ein. Bis zum Ende seines Lebens widmete er seine ganze Schaffenskraft der Lichtbilderei, eine Wortprägung,

die er nur für die künstlerische Seite der Fotografie verwendet wissen wollte. Aus der Darstellung seines Lebensganges ist zu ersehen, wie Heinrich Kühn die Kenntnisse und Fähigkeiten, die er durch die mikrografische Tätigkeit als Medizinstudent erworben hatte, später auf dem Gebiete der Landschafts- und Porträtfotografie verwendete und weiterentwickelte und wie er durch die Bekanntschaft mit den führenden Köpfen des Wiener Kamera-Klubs viel Anregung empfing, sodaß durch Jahre hindurch das "Kleeblatt" Henneberg-Kühn-Watzek bei Fotoausstellungen mit gemeinsamen Bildreihen auftrat, wobei alle ihre Bilder neben dem Namenszug mit einem stilisierten Kleeblatt signierten. Diese Art der gemeinsamen Beschickung einer Ausstellung durch Richtungsgruppen der Fotografie ist gegenwärtig wieder in Mode gekommen. Hatte durch Jahrzehnte hindurch das Familienbild in dem samtüberzogenen Album ein verstecktes Dasein geführt, so suchten Kühn und seine Freunde mit den neuen fotografischen Verfahren des Gummi- und Öldruckes mit wirkungsvollen Großbildern die Wand zu erobern. Schon in der Biografie wurde gesagt, daß er und seine beiden Freunde zuerst die Gummidrucke des französischen Meisters Demarchy zum Vorbild genommen haben. Bald gelang es aber Kühn durch einen verbesserten Arbeitsgang die manuelle Pinselarbeit des Franzosen zu vermeiden und auf rein fototechnischen Wege die Beeinflussung der Tonwerte in Bildaufbau zu erreichen, was ihm auch durch Übereinanderdrucken von Licht- und Schattenbildern tatsächlich gelungen ist. Dieses Mühen um einen günstigen Tonaufbau im fotografischen Bilde wird verständlich, wenn man bedenkt, daß die Platten und Filme damals noch sehr mangelhaft in der Helligkeitsrichtigen Umsetzung der Farben und in der Bewältigung grosser Helligkeitsgegensätze waren. Deshalb ist es verständlich, daß man mit dem Verfahren des kombinierten Gummidruckes den Tonaufbau des Bildes zu verbessern trachtete. Ausserdem war dieses Gummidruckbild, das sich lediglich aus Farben aufbaute, gegenüber dem Jahre lang gebräuchlichen Celloidin-Papierbild, absolut licht beständig. Wegen der geringen Haltbarkeit hat Kühn auch zeitlebens keine Bromsilbervergrößerung hergestellt. Da das Verfahren des Gummidruckes heute kaum mehr ausgeführt wird, mag es angezeigt sein, den Arbeitsgang dieses Verfahrens, das Kühn in zeitraubenden Versuchsreihen entwickelt hat, kurz zu

**40 Michael Neumüller**  
*Votivkirche, Wien 1927*  
 Bromölumdruck  
 23 × 15 cm

schildern.

Der mehrschichtige Gummidruck ist ein Pigmentverfahren, das eine weitgehende Beeinflussung des Bildaufbaus ermöglicht. Er beruht darauf, daß eine mit Kalium-Bichromat verbundene Leimschicht an den belichteten Stellen wasserunlöslich wird. Das Bild bleibt dabei auf seiner ursprünglichen Unterlage, nur besteht es nicht, wie beim Pigmentdruck aus einer einzigen Farbschicht, sondern wird aus mehreren Farbschichten übereinander aufgebaut. Gerade in diesem mehrschichtigen Bildaufbau liegt die Überlegenheit des Gummidruckes. Das Vorfahren hat außerdem den großen Vorteil, dass man das Papier des Untergrundes in Anpassung an den Bildvorwurf und die Bildgröße frei wählen kann. Auf das Papier streicht man eine dünne Gummilösung vermischt mit Kaliumbichromat und etwas Staubfarbe auf und bekommt nach dem Trocknen eine lichtempfindliche Schichte. Nach dieser Vorpräparation wird das Papier unter einem Negativ von der Größe des Bildes bis zum Erscheinen eines braunen Chrombildes bei hellem Tageslicht kopiert und dann in kaltes Wasser gelegt. Die Farbschicht haftet an den belichteten Stellen, während sie von den unbelichteten & abschwimmt. In den Halbtönen des Negative wird naturgemäß nur ein Teil der Farbschicht in Wasser aufgelöst, sodaß sich das Bild eben in Tonstufen aufbauen kann. Es ist aber leicht einzusehen, daß sich die reiche Tonskala eines Negativs von den hellsten Lichtern bis zu den tiefsten Schatten nicht durch einen einzigen Farbaufstrich wiedergeben, sondern daß es notwendig ist, mehrere Bilder in verschiedener Farbdichte übereinander zu drucken. Deshalb der Name kombinierter oder mehrschichtiger Gummidruck. Das ganze Verfahren erscheint uns heute sehr umständlich, denn es mußte nach der Entwicklung des ersten Bildes im kalten Wasser das Papier wieder getrocknet dann mit Chromgummi Farblösung überzogen und, was sehr wichtig war, mit genauer Einhaltung der Bildkonturen wieder kopiert und entwickelt werden. Auf diese Weise war es möglich, mehrere, im Charakter verschiedene Bilddrucke übereinander zu schichten. In Anpassung an das Negativ konnte man die Tonabstufungen weicher oder kräftiger halten und durch die Wahl des Papiers auch das Korn des Bildes feiner oder gröber nehmen. Auch die Wahl des Farbtones konnte dem Motiv entsprechend gewählt werden. In Gummidruck konnte das Bild nach Geschmack und künstlerischen





**41 Heinrich Kühn**  
*Walther und Lotte*  
*an der Staffelei, 1909*  
 Silbergelatine  
 24 x 18 cm

Empfinden einigermaßen frei gestaltet werden. Für die praktische Ausführung war jedoch viel handwerkliches Geschick, reichlich Tageslicht und viel Zeit erforderlich. Kühn gibt in seinem Buch für dieses, sein Lieblingsverfahren viele gute Ratschläge aus seiner langjährigen Praxis an, in Bezug auf die Wahl des Papiers und die zweckmäßige Mischung von Gummi, Chromlösung und Staubfarbe. Man bedenke dabei, welche Mühe es kostete, bei einer Bildgröße von 60x80 cm, wie sie Kühn bevorzugt hat, über einen Negativ dieser Größe, in einem riesigen Kopierahmen, den Lichte-, Mittelton- und Schattendruck in den Konturen genau zu belichten und übereinander zu drucken. Welches tiefe Verständnis für den Bildaufbau, welches rein manuelle Geschick, welche physische Kraft waren dazu notwendig, Bilder dieser Größe herzustellen. Man überlege weiters, daß zum Kopieren des Lichteindruckes bei kräftigen Sonnenlicht in Sommer eineinhalb Minuten, bei zerstreutem hellen Tageslicht jedoch 15 Minuten notwendig waren. Es ist daher begreiflich, daß die Herstellung eines einzigen Bildes dieser Größe zwei bis drei Tage beanspruchte. Kühn hat für seine Gummidrucke selten einen Mitteltondruck verwendet, sondern darnach getrachtet, schon mit dem Lichte- und Schattendruck auszukommen. War das Bild noch zu kraftlos, dann setzte er je nach Bedarf noch einen Licht- oder Schattendruck darauf.

Wenn man die beigegebenen Reproduktionen der Bilder des Meisters betrachtet, dann möge man bedenken, daß sie den Geist und dem Geschmack ihrer Entstehungszeit entsprechen, also der malerischen Richtung des Impressionismus. Auch heute kann man Wechselwirkung zwischen Malerei, Grafik und Fotografie in einer fotografischen Ausstellung der Gegenwart nachweisen. Daher wäre es vollkommen falsch, die Bilder Kühns als veraltet anzusehen. Trotz dieser Verbindung zwischen den Kühn'schen Bildern und den Kunstströmungen seiner Zeit, sah er selbst stets die klare Trennungslinie zwischen den Werken der freischaffenden Künste und denen der Lichtbilderei. Und wenn er auch die Ansicht vertritt, daß die Lichtbilderei in ihren Spitzenleistungen mehr sein kam, als eine bloße Naturabschrift, so war er sich doch die Grenzen bewußt, die der Fotografie gezogen sind. Die künstlerische Qualität der Fotografie sah er stets nur in den Leistungen der Meister, von denen jeder seine

individuelle Bildsprache hat, so daß es möglich ist, an der Art der Darstellung und der Bevorzugung bestimmter Motive den Autor der Bilder ohne Signierung zu erkennen. Kühn ist dabei der Ansicht, daß die Lichtbilderei nur dann neben den anderen Künsten zu bestehen vermag, wenn sie in ihren Leistungen eindeutig fotografisch ist. Eine solche spezifische Art der Fotografie ist die Fähigkeit, eine augenblickliche, atmosphärische Stimmung wahr und erschöpfend darzustellen. Weiters, daß das Lichtbild aus einem Guß entsteht und nicht aus einer Reihe zeitlich aufeinanderfolgender Eindrücke zusammengestellt ist und daß sie ausserdem mit Tonwerten arbeitet, die in ihren Helligkeitsstufen beeinflusst werden können und daß sie nicht zuletzt, die zartesten Feinheiten des Lichtapfels auf den Dingen mit überzeugender Eindringlichkeit zu schildern vermag. Kühn hat die Grenze zwischen freischaffender Kunst und Fotografie klar gezogen, wenn er sagt: Wir wollen ruhig sagen, daß die bedeutendsten Leistungen niemals an die Ausdruckstiefe der freischaffenden Kunst werden herankommen können!" Kühn hat erkannt, daß die weitere Entwicklung der Fotografie nicht in der Anlehnung an die Malerei und Graphik liegen kann, sondern nur auf ihren eigenen Gebiet. Als Hauptfeind ihrer arteigenen Entwicklung sah er die Retusche an. Ihr hatte er den Kampf angesagt, denn er war der Überzeugung, daß gerade sie die gesunde Entwicklung der Fotografie auf Jahrzehnte hinaus gehemmt hat. Ich hatte Gelegenheit hunderte von Negativen in seinem Nachlaß durchzusehen und habe ausser einen gelegentlichen Ausflecken mit roter Farbe, nirgends eine Retusche bemerkt. Besonders verhaßt war ihm das manuelle Aufsetzen höchster Lichte im Bilde, sei es im Negativ oder in Positiv; ganz abgesehen davon, daß ein geschultes Auge den kräftigen hellen Ton sofort bemerkt und ihn als unnatürlich empfindet. Mit dieser Ansicht stand er zu seiner Zeit im scharfen Gegensatz, denn in Fachkreisen war man allgemein der Meinung, daß die Retusche zum Wesen der Fotografie gehöre. Er lehnte natürlich auch die Retusche des Gesichtes ab, das heißt die Entfernung von Falten und Runzeln und spricht und seinem Werke von "der Ehrfurcht vor dem durch Jahre und Schicksal geformten Antlitz des Menschen". Er nennt die Retusche "eine total verlogene in Fälschung und letzte Rettung all derer, die nicht fotografieren können, also ein klares, zuverlässiges Symptom von Unfähigkeit."



**43 Heinrich Kühn**  
*Walther und Lotte*  
*an der Staffelei, 1909*  
 Gummidruck  
 46 × 33 cm



**42 Heinrich Kühn**  
*Walther und Lotte*  
*an der Staffelei, 1909*  
 Vorstudien  
 Kontaktabzüge  
 Silbergelatine  
 Negativglasplatten  
 12 × 9 cm

Ein wahrhaft hartes Urteil in einer Zeit in der man gerade der Retusche in der Facherziehung einen großen Wert beilegte. Außer dieser allgemeinen Abhandlung über das Wesen und Ziel der bildmäßigen Fotografie, hat Kühn in seinem Standardwerk "Technik der Lichtbildner" den Arbeiten in Negativprozess und den Kopierv Verfahren auf Papier auf Grund eigener Erfahrung besondere Kapitel gewidmet. Auf den Gebiete der freien Verfahren des Platine, des Pigment- und des mehrfachen Gummidruckes, hat er aus seiner reichen Praxis wertvolle Ratschläge gegeben. Er hat dabei in dem im Jahre 1921 erschienenen Werk auch das Verfahren des Öldrucks zum ersten Mal veröffentlicht. Während die verschiedenen Pigmentverfahren eine gewisse Derbheit den Bildcharakter aufweisen, der durch die Wahl eines gröberen Papiers noch gesteigert werden kann, zeigen die Vorfahren des Öldrucks einen weicheren, feineren und geschlosseneren Bildvortrag. Zugleich zeigen diese Fettfarbenverfahren auch eine große Freiheit in der Beeinflussung des Bildaufbaus. Gerade deshalb waren aber damit auch Entgleisungen leichter möglich, die dann die ganze Bromöldruckerei in Misskredit gebracht haben, so dass heute alle diese Verfahren kaum mehr ausgeübt werden.

Wie einst beim Gummidruck 1896, war es Heinrich Kühn viele Jahre später nach langen Versuchen gelungen, die Schwierigkeiten beim Fettfarbverfahren dadurch zu beheben, daß er den mehrfachen Umdruck von verschieden lang belichteten Schichten zur Anwendung brachte. Es gelang ihm damit, die leeren Lichter und die pechigen Schatten zu vermeiden und eine einwandfreie Tonreihe im Bilde zu erzielen. Er kopierte also eine lange Druckform und eine kurze übereinander. Kühn fand auch, daß überbelichtete Chromgelatineschichten die Fettfarbe nur schwer annehmen. Er ließ sich dieses Vorfahren durch Patente für gewerbliche Ausübung schützen, veröffentlichte aber dieses neue Vorfahren im Heft 8 der "Fotografischen Rundschau" aus dem Jahre 1916. Dabei hat er ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Verschiedenheit der Teildrucke lediglich durch verschiedene Belichtung und die Art der Quellung im kalten oder warmen Wasser mit Ammoniakzusatz zu erreichen sei und durch die Wahl einer entsprechenden Druckfarbe modifiziert werden kann. Kühn stellte fest, daß man noch bessere Ergebnisse dann erzielt, wenn man bei der Aufnahme kontrastreicher Motive ein Lichter

- und ein Schattennegativ etwa im Belichtungsverhältnis 1:20 herstellt, denn man bekommt dann im kurz belichteten Negativ die feine Durchzeichnung der Lichter, während Mitteltöne und Schatten fehlen, beim lang belichteten Negativ eine gute Durchzeichnung der Schatten, während die Lichter zugegangen sind. Es ist interessant, daß Kühn dieses Verfahren des Lichter- und Schattendrucks aus zwei oder einen Negativ, auch für den mehrfachen Umdruck in Bromölverfahren in sein Patent aufgenommen hat. Der Zweck dieses Patentschutzes war für ihn, diese Verfahren vor der, wie er sagte, Profanation durch gewerbliche Massenbetriebe, zu schützen. Für alle Amateurfotografen stand die Verwendung dieses Umdruckverfahrens natürlich frei.

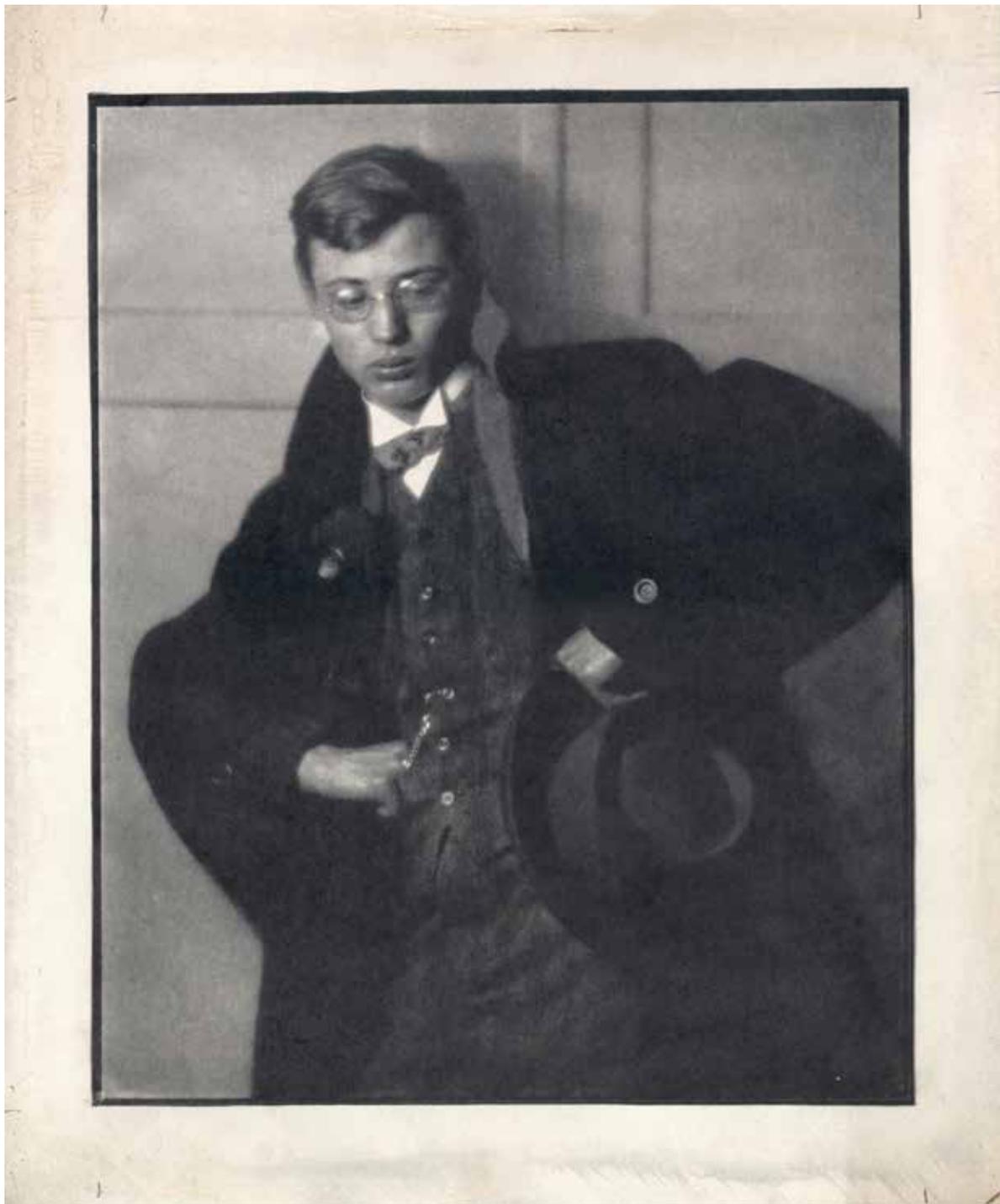
Im Rahmen dieser kurzen Würdigung des Hauptwerkes von Heinrich Kühn kann auf die Arbeitsweise und die Feinheiten dieser Ölverfahren nicht näher eingegangen werden. Es sei nur soviel gesagt, daß sie darauf beruhen, daß eine Chrom-gelatine-schicht die Eigenschaft hat in den unbelichteten Stellen Wasser aufzunehmen und an den belichteten Stellen durch eine Härtung der Schicht das Wasser abzustossen, dafür aber Farbe aufzunehmen. Ich habe selbst vor Jahren viele Jahren Mehrschichtumdrucke bis zum Format 24x 30 hergestellt und einige der besten Bilder zieren heute noch als Erinnerung an diese Blütezeit der freien Vorfahren die Vorzimmerwände meines Einfamilienhauses. Um zu brauchbaren Ergebnissen zu gelangen, gelingt es nicht, mit etwa nach einer Anleitung rasch einige Versuche zu machen, man musste vielmehr systematisch vorgehen und durfte sich durch Misserfolge, die unausweichlich waren, nicht abschrecken aber lassen. Besonders das Einfärben des Quellreliefs war schwierig, solange man nicht das richtige Verhältnis zwischen dem Aufquellen des Bildes im Wasser und der Konsistenz der Farbe herzustellen wußte.

In der dörflichen Abgeschiedenheit von Birgits, wo die Kalkberge im Norden und die Schieferberge in Süden eine Pule von Licht zurückstrahlen, auch an Tagen an denen der Nebel über der Talweitung von Innsbruck liegt, fand Kühn die innere Ruhe, sich auch mit dem Sonnenlicht und seiner Wiedergabe durch die fotografischen Mittel näher zu beschäftigen. Auf zwei Wegen suchte er die überzeugende Darstellung des

Sonnenlichts es zu erreichen: das eine Mal durch das Zweiplattensystem des syngrafischen Verfahrens und das andere Mal durch Konstruktion eines für die Wiedergabe hellen Lichtes besonders geeigneten Objektivs. Wie schon aus den einschlägigen Kapiteln seiner "Technik der Lichtbildner" klar hervorgeht, hat er nicht allein die emulsionstechnische Entwicklung der Aufnahmeschichten von der farbenblinden über die orthochromatische bis zum panchromatischen Palte genau verfolgt und durch eigene Forschung zu ihrer Weiterentwicklung wesentlich beigetragen, sondern auch die fotografische Optik von der einfachen Monokellinse bis zum scharfzeichnenden Anastignaten praktisch erprobt, verbessert und weiter ausgebaut und schließlich diese seine optischen Erfahrungen in einem weniger umfangreichem Buche unter dem Titel "Zur fotografischen Technik" 1926 niedergelegt.

In seinen letzten Lebensjahren hat Kühn sogar eine Umarbeitung für eine Neuauflage seines Standardwerkes in Angriff genommen, denn ich habe bei der Durchsicht seines Nachlasses viele handschriftliche Korrekturbogen als Umarbeitung und Ergänzung für einzelne Kapitel dieses Werkes vorgefunden. Wenn ihm auch der Tod den Schreibstift aus der Hand genommen hat, das Werk also keine zweite Auflage erleben konnte, so wird es doch in der Geschichte der Fotografie immer einen Ehrenplatz einnehmen, denn es hat dazu beigetragen und wie Kühn sagt "ein vollständig misshandeltes Gebiet vor den drohenden Verfall zu retten..... und zu tieferen Nachdenken, heißem Naturstudium und ernster nützlicher Arbeit anzuregen." Er gab in diesem Werke nur selbsterprobte Arbeitsweisen bekannt "damit der in der fotografischen Technik wenig Erfahrene einen Ausweg aus vielen Wirrnissen finde." Wie aktuell sind manche Stellen seines Buches auch heute noch ! So, wenn er schreibt: "Der heutigen Generation (man bedenke, es war das Jahr 1921) scheint ein, aus exakter systematischer Versuchsarbeit und eigener Erfahrung gewonnenes praktisches Können entbehrlich zu sein." Zugleich warnt er vor jedem planlosen Herumexperimentieren mit jeder in Handel auftauchenden Neuheit von der man eine Wunderwirkung erwartet. Er betont auch, daß nur auf der Grundlage einer gewissen Veranlagung für künstlerisches Schaffen jene schöpferische Persönlichkeit hervorgehen kann, die mit fotografischen Mitteln Bilder zu schaffen vermag, die an die Werke der Kunst, trotz aller Abhängigkeit von

der Wirklichkeit und dem zwangsweisen Ablauf des fotografischen Prozesses herankommt. Kühn weist auch auf die Wichtigkeit der Mattscheibenbeobachtung hin und betont, wie schwierig es ist, das Motiv in seiner Massenverteilung seinem Linienverlauf und seiner Hell-Dunkelgliederung in dem kleinen Format der Mattscheibe richtig beurteilen zu können. Wieviel mehr an der Erfahrung ist dann erst notwendig, eine derartige Bildbeurteilung im winzigen Sucher einer Kleinbildkamera vorzunehmen. Welche Feinheit des Bildgefühls und welche Erfahrung im Sehen ist notwendig, das Motiv in kleinen Glasfenster des Suchers etwa aus einer großen Landschaft herauszuschälen und in neuester Zeit auch in Bezug auf die vorhandenen Farben abzuschätzen, so dass es dann im farbigen Filmbild ohne Ausschnittverbesserung den ästhetischen Anforderungen entspricht. Mit Rücksicht auf die Zielsetzung seines Werkes ist es nicht verwunderlich, daß er der bildmäßigen Fotografie ein besonderes Kapitel widmet und besonders auf den Gegensatz hinweist, der zwischen dem Augeneindruck und dem fotografischen Bilde vorhanden ist. Aus dieser Erkenntnis heraus hat er später dann bei der Errechnung und Erprobung seines Imagon verhältnismäßig lange Brennweiten gewählt, so 20 cm für das Format 9x 12 und 12 cm für 6x 9 bzw. 6x 6. In neuester Zeit haben die optischen Werke G. Rodenstock in München, die das Imagon heute noch herstellen, dieses Weichzeichnerobjektiv mit 12 cm Brennweite für die Kleinbildkamera herausgebracht, das zusammen mit dem Spiegelkasten eine genaue Mattscheibenbeobachtung gestattet. Abgesehen von der Verschiedenheit zwischen Augeneindruck und Lichtbild in Bezug auf die Größenbeziehung zwischen Vorder- und Hintergrund, entsprach damals auch die helligkeitsrichtige Umsetzung der Farben nicht den Erwartungen eines aufmerksamen Naturbeobachters. Heute brauchen wir uns keine Gedanken mehr darüber zu machen, daß der blaue Himmel, den wir dunkel sehen, in Lichtbild ganz hell ist und dass leuchtend rote Blüten ganz schwarz aussehen, denn die Fotochemiker haben uns inzwischen ein Aufnahmematerial beschert, daß die helligkeitsrichtige Wiedergabe aller in Motiv vorhandenen Farben ohne besondere Filterkunststücke gestattet. Der kleine Rest von überhöhter Blauempfindlichkeit kann bei den modernen Platten und Filmen durch helle Gelbfilter ohne Verlust an Gebrauchsempfindlichkeit leicht behoben werden.



**44 Heinrich Kühn**  
*Walter Kühn, 1912*  
Gummidruck  
42 x 32 cm

Anders liegt die Sache bei der Bewältigung großer Lichtkontraste. Diesem Problem hat Kühn viele Jahre seines Forscherlebens gewidmet und es ist auch heute noch aktuell, denn wir brauchen zu einigermaßen befriedigenden Lösung das richtige Zusammenspiel von Aufnahmematerial, Belichtungszeit und Entwicklung. Kühn hat die Entwicklung des Aufnahmematerials bis zur panchromatischen Schicht erlebt, aber nicht nur das, er hat auch die Verwendung künstlicher Lichtquellen als Ersatz des Tageslichtes vom rauchenden Blitzpulver bis zur Nitraphotlampe erprobt, hat aber schließlich immer wieder das Sonnenlicht für seine Bewegungs- und Bildnisstudien bevorzugt und sich bemüht, die dabei naturgemäß auftretenden Kontraste mit fotografischen Mitteln zu bewältigen. Von der Staffage in der Landschaft bis zum Bildnis mit landschaftlichem Hintergrund fand ich in Kühns Nachlaß die verschiedensten Beispiele und Lösungen. Für Kühn lag die fotografische Hauptarbeit nicht so sehr in der Aufnahme und Ausarbeitung, sondern in der Vorbereitung. Er begnügte sich dann auch nicht mit einer einzigen Aufnahme, sondern suchte in einer Aufnahmereihe die beste Bildlösung des gestellten Themas. Er sagte in seiner Technik der Lichtbildnerie: "Man hat die Pflicht, jede Aufgabe solange durchzuarbeiten und auszufeilen, bis man zu einem Ergebnis kommt, die die Grenze der eigenen Fähigkeit darstellt! Weil er die nachträgliche Verbesserung des Negativs durch Retusche ablehnte, verwendete er alle Sorgfalt für die Belichtung und Entwicklung desselben. Die Entwicklung war ihm kein zwangsläufig verlaufender chemischer Prozess, sondern ein abstimmbarer Vorgang. Aus dieser Überzeugung heraus, lehnte er für sich auch die Standentwicklung ab, weil damit, wie er sagt, "die Entwicklung auf das Niveau fabrikmässiger, vollständig unpersönlicher Kassenarbeit herabgedrückt wird." Trotzdem gibt er zu, dass diese Methode für Aufnahmereihen mit verschiedenen Motiven und Belichtungszeiten zu einem guten Durchschnittsergebnis führen kann. Er selbst verwendete Zeit seines ebenso die Schalenentwicklung und widmet der Schilderung dieser Entwicklungsmethode ein besonderes Kapitel in seinen Werke. Ich selbst habe viele Jahre nach seiner Dreischalenmethode mit Rodinal gearbeitet und sie in meinem ersten Buche, "Menschen-Sonne-Landschaft" genau beschrieben. Mit dieser Entwicklungsweise war es möglich, dem Negativ jenen Charakter zu verleihen, der den ge-

planten Positivverfahren am besten angepaßt war. Was nun das Aufnahmeformat selbst anbelangt, so ist Kühn im Laufe seines Schaffens von den ganz großen Formaten 30x 40 und 24x 30 cm zu immer kleineren übergegangen und schließlich beim Format 9x 12 gelandet und hat diese Negative als Basis für seine Gummi- und Öldrucke benützt und dabei auf möglichste Bildschärfe geachtet, denn es war ja mit diesen Druckverfahren möglich, die Schärfenwiedergabe nachträglich zugunsten eines geschlossenen Bildvortrages zu mildern und auch den Tonaufbau zu beeinflussen. Später hat er dann, nachdem das Imagon als ausgezeichnetes Weichzeichnerobjektiv zusammen mit Dr. Staebler in München errechnet und erprobt worden war, fast ausschließlich dieses Objektiv für seine fotografischen Arbeiten verwendet.

In Bezug auf fotografische Objektive war Kühn der Ansicht, daß gerade die Unvollkommenheit der einfachen Linsen einer malerischen Bildformung besonders entgegen kommt und deutete damit schon in diesen seinem Standardwerk, das Ziel seiner Arbeit für die folgenden 20 Jahre an das erst mit der Konstruktion des Tiefenbildners Imagon erreicht wurde. Da das menschliche Auge auch nicht alle Details bei der Gesamtsicht bemerkt, so entspricht die aufdringliche Detailwiedergabe durch anastigmatische Objektive dem Augeneindruck nicht. Deshalb ist Kühn der Ansicht gewesen, daß die hochgezüchteten, fehlerfreien Anastigmaten wohl für die dokumentarische nicht aber für die bildmäßige Fotografie geeignet sind. Er sagt: "Die bildmäßige Fotografie hat vollständig andere Anforderungen an die optischen Mittel zu stellen, als die Wissenschaft. Nach seiner Ansicht waren gerade die Rostfehler der Objektive in den Anfängen der Fotografie ein besonderen Vorzug für die bildmäßige Darstellung. Kühn bedauert schon im Jahre 1920, daß sich die deutsche optische Industrie, die damals schon führend in der Welt war, mit der Herstellung derartiger korrigierter Objektive nicht beschäftigt, während in England und Amerika die verschiedensten Typen hergestellt wurden. Bei seinen Vorstudien für die Entwicklung eines derartigen brauchbaren Objektivs erkannte er auch, daß extrem lange Brennweiten das Bild verflachen und die Luftperspektive, diesen wichtigen Stimmungsträger und Vermittler der Raumtiefe ausschalten, sodaß die einzelnen Bildschichten nach der Tiefe wie Kulissen hintereinander stehen

und damit jede Raumwirkung verloren geht. Er bevorzugte daher für seine Aufnahmen Brennweiten, welche die Größenverhältnisse zwischen Vorder- und Hintergrund natürlich das heißt, den Augeneindruck entsprechend, wiedergeben. Da dies bei eines ungefähren Bildwinkel von 30 Grad gegeben ist, und das der einer Brennweite entspricht, die ungefähr zweimal so lang ist wie die Längsseite des Aufnahmeformates, so wählte aus dieser Überlegung heraus Heinrich Kühn für seine Imagon längere Brennweiten als sie sonst gebräuchlich waren. Zu dieser augengerechten Bildwiedergabe, kann noch bei diesem Objektiv der Vorteil erhöhter Tiefenschärfe. Wenn auch der Grundsatz gilt, das zwei Objektive gleicher Brennweite bei gleicher Abblendung die gleiche Tiefenschärfe ergeben, so macht Kühn ausdrücklich darauf aufmerksam, daß bei einem weichzeichnenden Objektiv der Übergang von der Schärfenebene zur wolligen, störenden Unschärfe nicht so kraß erfolgt wie beim Anastigmaten und wie wir dies bei Bildnisaufnahmen mit großen Öffnungen oft sehen können.

Schon 1890 begann Prof. Hans Watzek, der Freund und Weggefährte Heinrich Kühns, mit seinem Aufsehen erregenden Studienköpfen mit gewöhnlichen Brillengläsern. Das Arbeiten mit dem Monokel verlangte viel Erfahrung, nicht nur bei der Aufnahme in Bezug auf die Einstellung und die Ermittlung einer gerade noch ausreichenden Belichtungszeit, sondern auch in der Entwicklung, die langsam aufbauend erfolgen muß, damit der Übertrahlungszauber in den Lichtem erhalten bleibt. Kühn gibt in seiner Technik der Lichtbildnerei eine genaue Anleitung für das Arbeiten mit dem Monokel. Einige Jahre hindurch hat er sich auch mit den in Amerika hergestellten Smiths-Linsen verschiedener Brennweiten beschäftigt. Er empfiehlt deshalb auch der deutschen optischen Industrie, sich mit der Herstellung solcher Linsen zu beschäftigen, sagt aber: Wir brauchen in unserer Lichtbildnerei keinen Amerikanismus. Die Weichlichkeit in der Bilddarstellung entspricht unseren Wesen durchaus nicht. Wir lieben die Klarheit und können und wollen unsere künstlerische Tradition nicht verleugnen (Die Smiths-Linsen hatten eine große sphärische Aberration und brachten deshalb leicht eine Verschommenheit ins Bild.) In Interesse einer bildmäßigen Darstellung hat Kühn immer darauf hingewiesen, daß die Anastigmataufnahme zu viele Einzelheiten ins Bild bringt und damit

die Betonung des Hauptthemas erschwert. Die freien Verfahren, denen Kühn ja so viele Jahre seines Forscherlebens widmete, waren ja ein Mittel zur Vermeidung von aufdringlichen Details.

Auf optischem Wege war Kühn darauf aus, die Restfehler der chromatischen und sphärischen Aberration in richtiger Dosierung zu einem Bildvortrag nach Art den Impressionismus zu verwerten. Heute sind wir über alle Behelfe zur Vermeidung übertriebener Bildschärfe, wie Netze und Beugungsgitter, längst hinaus. Aus dem Widerstreit der Meinungen, ob Scharfzeichner oder Weichzeichner, ist nur mehr der Tiefenbildner Imagon übrig geblieben, weil er durch seine besonderen optischen Eigenschaften und die von Kühn erdachte Siebdrehblende eine weitgehende Anpassung der Schärfenwiedergabe an das gewählte Motiv erlaubte. In diesem Zusammenhang sei mir gestattet darauf hinzureisen, daß ich in der letzten Auflage meines Buches "Praxis der Weichzeichnung" das zum ersten Mal eine erschöpfende Darstellung dieses Spezialgebietes der Lichtbildnerei bringt, der Anwendung dieses Objektivs auf den Gebiete der Farbenfotografie ein eigenes Kapitel gewidmet habe, denn nach meiner Ansicht wird das Imagon für die Porträtfotografie in Farben einmal eine größere Verbreitung finden, weil es die Hauptdetails und Pigmentflecken schon auf optischem Wege mildert und damit die schwer durchführbare Retusche in Farbenegativ- und Positiv auf ein Minimum reduziert.

Kühn hat dem Problem der Weichzeichnung 30 Jahre seines Lebens gewidmet. Er hat alle, auf den Markt erschienenen Weichzeichnerobjektive und deren Ersatzmittel praktisch erprobt und gefunden, daß gerade das Vorhandensein des sphärischen Linsenfehlers den malerischen Bildvortrag bringt. In seinem im Jahre 1926 erschienene kleineren Buch "Zur fotografischen Technik" beschäftigt er sich ausführlich mit diesem Problem, also in einer Zeit, wo die Konstruktion des Imagon noch nicht ausgereift war. Er hat nachgewiesen, dass der Farbfehler der Linse eine allgemeine Bildunschärfe erzeugt, die nicht befriedigen kann, das sphärische Fehler aber, besonders an den Stellen großer Lichtkontraste, jenes feine Spiel des Lichtes erzeugt, das man Überstrahlung nennt und das dann dem Bilde eine sonnige Wirkung verleiht. Die Schilderung des Sonnenscheins, die Unterdrückung aufdringlicher Einzelheiten und die erhöhte Tiefenschär-



**45 Heinrich Kühn**  
*Kühn Kinder*  
um 1908  
Silbergelatine  
30 × 24 cm

fe, sind die Vorzüge der unterkorrigierten Objektive. Das Ergebnis war aber noch von anderen Umständen abhängig, nämlich vor der richtigen Einstellung, der gerade noch ausreichenden Belichtungszeit (also knapp belichten, ja nicht überbelichten!) und einer langsam aufbauenden Entwicklung der gut farbenempfindlichen, lighthoffreien Platte. Aus diesen vielen Bedingungen einer zielsicheren Arbeit auf dem Gebiete der Weichzeichnung, ist leicht zu ersehen, daß diese Arbeitsweise nicht für den oberflächlichen Knipser gedacht war und ist, Kühn springt in seinem zweiten Buche auch von der Arbeit mit der Wessely-Linse, einem Halbchromat, den Hans Wessely in Budapest errechnet hat und der eine ziemlich starke sphärische Apparation aufwies. (In meinen Weichzeichnerbuch sind einige Aufnahmen mit dieser Linse reproduziert.) Kühn wollte ein Objektiv konstruieren, das bei günstiger Schärfenverteilung in allen Raumschichten die anastigmatische Schlärfenzeichnung unterdrückt, und dabei alle Weichlichkeit im Bildvortrag vermeidet. In diesem Zusammenhang ist es interessant darauf hinzuweisen, daß die ersten fotografischen Bilder vor 110 Jahren mit unterkorrigierten Objektiven gemacht wurden, weil damals keine anderen zur Verfügung standen, Sie mußten stark abgeblendet werden, damit sie überhaupt ein randscharfes Bild ergaben. Erst 1840 errechnete Prof. Petzval sein lichtstarkes anstigmatisches Porträtobjektiv, das dann bei Voigtländer hergestellt wurde. Bemerkenswert ist auch, daß Petzval damals auch ein Landschaftsobjektiv errechnet hat, das einen verstellbaren Linsenabstand aufwies, und wie er selbst sagt "den Fotografen in Stand zu setzen, ein beliebiges Maß von sphärischer Apparation einzuführen." David Octavius Hill (1802-1870) schuf in den Jahren 1843-45 in Edinburgh seine wundervollen Bildnisse mit einer einfachen Landschaftslinse verschiedener Brennweite. Hans Watzek (20.12.1848- 12.5.1903) verwendete für seine Porträtstudien auf farbenblinden Platten Brillengläser für Weitsichtige mit der enormen Brennweite von 70-100 cm. Die Verschwommenheit der Bilder suchte er durch starke Abblendung zu vermeiden. Er ist später wieder zur Lochkamera mit eingesetztem Monokel zurückgekehrt und hat damit Landschaftsaufnahmen bei Sonne und Windstille, mit ganz kleinen Blenden und sehr langer Belichtungszeit gemacht. Da der Lochdurchmesser 0.5 mm betrug und er eine Brennweite von 30 cm verwendete, ergibt sich daraus

eine relative Öffnung 1/600, also eine Abblendung die uns heute undurchführbar erscheint. Heinrich Kühn hat später durch Verwendung orthochromatischer Platten mit Gelbfilter den Ausgleich der sogenannten Focusdifferenz durch Verschieben der Mattscheibe zu vermeiden gewußt.

Die Focusdifferenz besteht darin, daß sich die roten, grünen und blauen Lichtstrahlen nicht in einem Punkte vereinigen, so dass die Einstellung auf der Mattscheibe nach den optisch hellen Strahlen grün- gelb- rot erfolgt, während die fotochemische Wirksamkeit bei den blauen Strahlen am größten ist, weshalb das eingestellte Bild auf der Mattscheibe dann auf der Platte unscharf wird. Besondere Schwierigkeiten ergaben sich für Kühn bei der Konstruktion seines Weichzeichnerobjektivs die Stellung und Form der Blende. Sie sollte ja eine genaue Dosierung der Randstrahlen bei Einhaltung des scharfen Grundbildes ermöglichen. Mehr als 500 Blendenformen hat Kühn entworfen, in Pappe ausgeschnitten und durch Aufnahmen praktisch erprobt, bis er schließlich in der patentierten Siebblende die beste Lösung fand. (Abb.25) Eine neue Schwierigkeit ergab sich daraus, daß man die von den astigmatischen Objektiven her gebräuchlichen Blendenwerte bei diesem Objektiv, welches man wegen seiner besonderen optischen Eigenschaften nicht einfach einsetzen konnte, sondern daß man erst einen praktisch verwendbaren Helligkeitswert bestimmen mußte, der den gebräuchlichen Blendenwerten gleichzusetzen war und für die Bestimmung der Belichtungszeit verwendet werden konnte. Kühn gab diesen Helligkeitswerten die Bezeichnung "H". Kühn hat in seinen späteren Veröffentlichungen, die nicht mehr in Buchform, sondern in Aufsätzen der Fachzeitschriften erschienen sind, immer darauf hingewiesen, daß bei Weichzeichneraufnahmen nicht überbelichtet werden darf, weil sonst Überstrahlung in den so bildwichtigen Lichtern das scharfe Grundbild, welches die Zentral Öffnung liefert, zu stark überlagert und damit der sonnige Eindruck in Bilde verloren geht. Gerade an der Beibehaltung dieses schaffenen Grundbildes war ihn sehr gelegen, weil sie den bestimmten Bildvortrag bedingt und jede Süßlichkeit vermeidet. Aus diesem Grunde hat er später auch alle Ersatzmittel, wie Beugungsgitter und Vorsatzscheiben von der Art des "Duto" abgelehnt. Über den letzteren schreibt Kühn "Ich habe auch einmal ein solches Glaserl



**46 Heinrich Kühn**  
Die Kühn-Kinder, ca. 1910  
Negativglasplatte  
30 x 24 cm



**47 Heinrich Kühn**  
*Stilleben*, um 1915  
Silbergelatine  
18 x 24 cm



**48 Heinrich Kühn**  
*Stilleben*, 1911  
Negativglasplatte  
24 x 30 cm

gehabt, aber bei mir hat sich dieses Mittel nicht verfangen.“ Sein Ziel war eben, ein Objektiv zu schaffen, das durch seine besonderen Eigenschaften allein ein Bild erzeugt, das unserem Augeneindruck am Besten entspricht.

Später hat dann Heinrich Kühn durch Einführung der Siebdrehblende für das Imagon die Einstellung mit diesem Spezialobjektiv sehr vereinfacht. Man brachte nur mehr bei geschlossenem Sieb mit der Zentralöffnung auf die bildwichtigen Teile des Motive scharf einzustellen und konnte dann durch langsames Öffnen der Randlöcher, die günstigen Überstrahlungsgrad auf der Mattscheibe leicht beobachten und bestimmen. Kühn warnte auch davor, dieses Objektiv wahllos für alle Aufnahmen zu verwenden, Scharfzeichner und Weichzeichner sollten vielmehr in Anpassung an das Motiv benützt werden. Für seine Bildnisaufnahmen hat Kühn ein Imagon von 36 cm für das Format 9×12 verwendet, mir jedoch bei Anschaffung zu demselben Zweck, den Rat gegeben, mich mit einem 30 cm Imagon zu begnügen. Ich habe deshalb auch durch Jahre hindurch in der Landschaft mit 20 cm, und für Bildnis und Stilleben mit 30 cm Brennweite gearbeitet. Der notwendige Auszug war in der Kuhn-Stegemann-Studien-kamera C mit dem Dreikant ohne Zahntrieb leicht und vollkommen stabil gegeben.

In seinem Nachlaß fand ich auch Aufnahmen, die mit dem “Verito” Weichzeichner von Wollensack in Rochester gemacht worden sind. Es war dies ein Doppelobjektiv mit sphärischen Fehlerresten das, wie der Satzplasmal von Hugo Meyer in Görlitz als Gesamtobjektiv und in seinem Vorder- und Hinterglied selbständig verwendet werden konnte. Als Beweis dafür, mit welcher Gründlichkeit der Meister bei all diesen Versuchen zu Werke gegangen ist, mag die Tatsache gelten, daß er, um das scharfe Grundbild bei der Aufnahme zu erhalten, mit diesem Objektiv bei Stilleben aufnahmen, wo ihm die Überstrahlung zu stark erschien, den größeren Teil der Belichtungszeit mit kleiner Blende und den kleineren Teil dann mit großer Blende aufgenommen hat. Später hat er dann durch Verminderung der sphärischen Apps Aberration in Linsenbau seines Imagon und durch Erfindung der Siebblende vor den Objektiv, den Weg gefunden den gewünschten Überstrahlungseffekt schon mit einer Aufnahme und einer Belichtungszeit zu erreichen. Aus

einer jahrelangen, verständnisvollen Zusammenarbeit zwischen dem rechnenden Optiker Dr. Staebble und den erfahrenen Praktiker Heinrich Kühn ist dann eben nach vielen Versuchen mit Probegüssen das beste aller weichzeichnenden Objektive, der Tiefenbildner Imagon entstanden. So ist der sogenannte Anachronat Kühn als ein Vorläufer des Imagon anzusehen. Neben dem Ausbau und der Weiterentwicklung der freien Konstruktion einer vielseitigen Stativ-Aufnahmekamera und der Entwicklung des Sonnenobjektivs Imagon, hat sich Heinrich Kühn viele Jahre seines Forscherlebens mit dem Aufbau des fotografischen Bildes durch Tonwerte beschäftigt. Unter “Tonwert” versteht man die relative Helligkeit irgend einer Bildstelle, in Beziehung zu ihrer nächsten Umgebung. Die fotografische Aufnahmeschicht, also die Platte oder der Film liefert die einzelnen Helligkeitswerte im Bilde nicht im gleichen Verhältnis, wie sie unser Auge in der Natur wahrnimmt. Dazu kommt noch die helligkeitsrichtige Umsetzung der Farben in Schwarzweißbilde. Licht und Farbenhelligkeit, das waren die großen Probleme, denen Kühn viele Jahre seines Lebens gewidmet hat. Er stellte fest, daß die Wiedergabe der Tonwerte abhängig ist vom Aufnahme material, von der Belichtung, der Entwicklung und nicht zuletzt auch von gewählten Positivverfahren bei dem der Aufbau der Grautonstufen noch einmal beeinflußt werden kann. Schon aus diesen Tatsachen ergibt sich die Notwendigkeit, dem Aufbau der Tonwerte alle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Kühn weist mit Recht darauf hin, daß bei jeder Schwarzweißdarstellung in der Fotografie, die absolute Helligkeit des Motivs niemals wiedergegeben werden kann. Es treten Tonverschiebungen ein. Dazu kommt noch der Umstand, daß die größte erreichbare Helligkeit durch das Papierweiss dargestellt wird. Dieses Weiß erscheint uns dann besonders hell, wenn sich tiefe Schatten als Kontrast in Bilde befinden. Die beste Helligkeitsdarstellung gibt ja bekanntlich das von gerichteten Licht des Kondensors durchstrahlte Projektionslicht, das natürlich vom Papieraufsichtsbild niemals erreicht werden kann. Schon der Zeichner, der mit weichen Bleistift eine Skizze aufs Papier wirft, erzielt durch stärkeren oder schwächeren Druck mit dem Bleistift Grautöne verschiedener Deckung, von der zarresten Andeutung bis zum kräftigen Schattenstrick. Jedenfalls verkürzt das Schwarzweißbild die in der Natur vorhandenen Helligkeitsstufen und bringt niemals

die absolute Helligkeit. Man vergleiche doch die absolute Helligkeit eines weissen Kleides in Zimmer mit der einer Sonnen beschienenen Schneefläche, die beide in fotografischen Bilde mit dem Mittel Papierweiß wiedergegeben werden müssen. Damit aber das Flächenbild in Raumwirkung und Stimmung zum Beschauer spricht, müssen wenigstens die wichtigsten Tonstufen im Bilde vorhanden sein. In den modernen Tontrennungsverfahren nimmt man für die Bilderzeugung die wichtigsten Töne des Negativs heraus und setzt sie ohne Übergänge übereinander und erreicht damit eine plakartartige Wirkung. Vorausgesetzt wird ein Negativ das schon bei der gewöhnlichen Bromsilbervergrößerung ein einwandfreies Bild ergeben würde. Mit der Tontrennung kam man also durch Herausnehmen von drei bis vier Tonstufen ein eindrucksvollen Bild erreichen, handelt es sich aber um die Bewältigung Kontraste, dann versagt das Verfahren in der Aufteilung der Mittelöne.

Kühn hat erkannt, daß die Lichter und Schatten für den Bildaufbau am Wichtigsten sind, während die Mitteltöne oft störend wirken. Bei Vorhandensein großer Licht-Schattengegensätze ist es überhaupt schwierig, die bildwichtigen Lichter und Schatten mit einer einzigen Belichtungszeit zu erreichen. Um den planmäßigen Aufbau des Bildes im Negativ vornehmen zu können, hat Kühn nach der Erfindung des Narkosemittels Pinachryptolgrün durch den Chemiker Lippocramer, diesen Farbstoff für die Entwicklung seiner Negative verwendet. Für die Bestimmung der Belichtungszeit verwendete er das Schlichtersche Photometer, das die gegebene Helligkeit nicht nur auf optischen, wen sondern auch auf chemischem Wege zu messen erlaubte. Kühn hat mit diesen Instrument nicht bloß die allgemeine Helligkeit des Aufnahmelichtes bestimmt, sondern auch die im Motiv vorhandenen Kontraste gemessen, um fest zustellen, ob sie mit den gegebenen fotografischen Mitteln überhaupt bewältigt werden können. Kühn hat auch darauf aufmerksam gemacht, daß die tatsächliche Lichtstärke eines Objektivs nicht allein von der relativen Öffnung, sondern auch von Bau des Objektivs selbst, insbesondere von der Zahl und Dicke der Linsen abhängig ist. Ich erinnere mich, daß ich bei den vor 30 Jahren erworbenen Satzplasmal von Hugo Mayer in Görlitz am Anfang immer nur kurz belichtet habe. Im Nachlass des Meisters fand ich eine handgeschriebenen, umfangreichen Artikel über

“Mittel zur Schilderung der Raumtiefe“ in welcher geschrieben steht “die Anregung zu meinen Studien erhielt ich durch den hochinteressanten, von Dr. P. Rudolph berechneten Typ des Plasmaten, der sich ja nun in die Praxis mehr und mehr einführt.“

Kühn hat bei seinen Untersuchungen über die Tonwerte in der Fotografie immer darauf hingewiesen, dass gerade bei kontrastreichen Motiven die feinen Übergänge in den Lichtern und Schatten wichtig sind und daß die Einzelheiten in den Lichtern nur dann gesehen werden, wenn die Differenz der Grauwerte wenigstens 5% beträgt, während in den Schatten der Helligkeitssprung mindestens 25% sein muß, damit er vom Auge wahrgenommen wird. Kühn beruft sich hier auf die grundlegenden Untersuchungen des Prof. Goldberg in Buche “Der Aufbau des fotografischen Bildes“ und zollt diesen Forscher alle Anerkennung. Man braucht ja auch zum Ausflecken eines Schwarzweissbildes in den Schatten für den gleich hellen Fleck eine wesentlich dunklere Farbe als in den Lichtern.

Heinrich Kühn hat in den letzten 30 Jahren seines Lebens die Erkenntnisse über den Tonwertaufbau, die er bei der Herstellung seiner kombinierten Gummidrucke gewonnen hatte, auf das Negativ selbst übertragen. Sein Ziel war, ein Aufnahmematerial zu schaffen, das schon durch einfache Vergrößerung ein dem Augeneindruck entsprechendes Bild liefert. Ein solches Negativ nannte er syngraphisch. Eine Zwischenstation zu diesen Ziel war, das von ihm ausgearbeitete syngraphische Verfahren. Über dieses Verfahren und seine praktische Ausführung schrieb mir der Meister in März 1933: “Bitte stellen Sie sich ein Stilleben auf, womöglich in der Sonne, etwas seitlich beleuchtet. Blenden Sie so ab, daß eine Belichtung von 1 Sek. erforderlich ist. Nun machen Sie sofort hintereinander (bei einiger Übung und einem geeigneten Modell geht das auch beim Bildnis) zwei Aufnahmen, eine mit 1/10 Sek, die Zweite mit 10 Sek. (Beim Porträt nehmen Sie 1/50 Sek. und 2 Sek und benutzen dazu am besten Filmpack, man kann aber auch Planfilm verwenden) Nach Plattennarkose von mindestens 3 Minuten können Sie den Aufbau genau verfolgen. Bei dieser Arbeitsweise ist also die kurze Teilform unterbelichtet und muß bei der Entwicklung die feinsten Lichterdetails gut abgestuft bringen. Denken Sie daran: Die hellgrauen Partien der überbelichteten Zeitform schaffen eine Überdeckung



**49 Heinrich Kühn**  
*Studie*, um 1900  
Negativglasplatte  
24 × 30 cm



**50 Michael Neumüller**  
*Wäsche*, um 1930  
Silbergelatine  
18 × 24 cm

durch die die Lichterstufen hindurch kopieren müssen. Diese Kurzform wird an besten in einen alten oder mit Bromkali stark versetzten Entwickler, z.B. Rodinal oder Perinal 1/10 langsam anentwickelt, bis die Lichterstufen klar, aber nicht hart dastehen, Die Mittelöne sollen nur oben angedeutet, aber nicht reich durchgezeichnet sein. Dieses Lichternegativ richtig zu entwickeln, wird bald spielend einfach. Schwierig ist die Entwicklung der langen Form (Darin liegt überhaupt die einzige technische Schwierigkeit der Syngraphie. Die Ansichten gehen hier noch auseinander.....)“

Ich entwickle sehr kurz (eine halbe bis 1 Minute) in frischen Parinal 1:15 bei 20 bis 22 Grad C. Sobald sich über das Langnegativ ein allgemeiner Grauton ausbreitet, geht man augenblicklich in den bromkalireichen Entwickler hinüber. “Etwas schleierig überdeckt dürfen, ja sollen die Schatten sein, weil sie in der Natur auch durch flimmeriges Licht überlagert erscheinen. Aber die Langform darf nie dicht verschleiert und gedeckt sein, denn die Lichterstufen der kurzen Teilform müssen doch durchkopieren können. Sie werden die Sache wahrscheinlich schnell erfassen, wenn sie zunächst auch ganz ungewohnt ist. Bitte behalten Sie immer im Auge: die Kurzform bringt immer die Lichterababstufungen, diese aber sehr klar, ziemlich brillant kopierfähig. Die eigentlichen Mittelöne haben zu fehlen! Die Langform bringt alle Schattendetails, dabei eine leichte allgemeine Graudeckung, die in den Mittelönen etwas dichter wird. Die Lichterzeichnung soll man in der Langform überhaupt nicht sehen, deshalb entwickle ich sie so kurz. Kümmern Sie sich nicht um die Mittelöne, die kommen automatisch! Ist das Objekt nicht sehr grell besonnt, sind die Kontraste also geringer, so können die beiden Belichtungen näher neben aneinander gelegt werden. Ich bitte aber den Kontrast aufzusuchen und mit den Belichtungsverhältnis 1:100 (das ich für Nahobjekte ausnahmslos einhalte) die Erfahrungen zu sammeln. Die beiden getrockneten Filme werden genau in Deckung gebracht (was ausserordentlich einfach ist) an den Rändern mit Leukoplast vereinigt und zusammen kopiert, bzw. vergrößert. Bitte schreiben Sie mir und Schicken Sie mir Proben. Sie werden tiefe Freude daran erleben, weil sich da in einzigartiger Weise Helligkeitswerte herausbilden lassen.“ (Abb.13)

Es bedurfte einer reichen Erfahrung, das richtige Verhältnis der beiden Teilbelichtungen für die Lichter und

Schatten auch entsprechend zu treffen, damit sie sich an einer vergrößerungsfähigen Tonreihe ergänzen. Das Lichternegativ hatte also nur ein Zehntel der normalen Belichtungszeit, war also unterbelichtet und konnte sogar durch Farmerschen Abschwächer auf das Schattennegativ abgestimmt werden, das mit der zehnfachen Normalbelichtung belichtet worden ist. Die übereinander gepassten Negative sehen sehr dicht aus, kopieren aber trotzdem gut und es kann damit der gesamte Kontrast den Negative den Kopierumfang des Papiers angepasst werden und liefert in der Kontaktkopie oder in der Vergrößerung ein Schwarzweißbild mit ausreichenden Einzelheiten in den Schatten und gut gestuften Lichtern. Für die Aufnahme musste man selbstverständlich ein festes Stativ verwenden, damit die Kamera beim Platten- oder Filmwechsel sich nicht verschob. Weil dieses syngraphische Verfahren auf ruhige Motive beschränkt war, arbeitete Kühn vom Jahre 1938 an mit dem Emulsionsfachmann der Firma Perutz, Herrn v. Oven zusammen. Das Ziel war es, einen syngraphischen Film zu schaffen, mit dem es möglich war, das Ergebnis des Zweiplattenverfahrens schon mit einer Aufnahme zu erreichen. Durch die kriegsbedingten Einschränkungen und schliesslich durch den Tod der beiden Forscher sind diese Arbeiten eingestellt worden. Erst nach dem Krieg hat man auf dem Gebiete der Reproduktionsfotografie diese Erkenntnisse wieder aufgegriffen und praktisch verwertet. Die sogenannte Autoretotypie und das Chromorectaverfahren arbeiten wie die Kühnsche Syngraphie mit einem Lichter und einem Schattennegativ, die je nach den Kontrast der Vorlage besonders aufeinander abgestimmt werden. Auch in der Farbenfotografie wird derselbe Gedanke in sogenannten Maskenverfahren wieder aufgegriffen und zur Verbesserung des Farbbildes benützt. Es ist interessant, daß Kühn das Lichternegativ auf der Rückseite des syngraphischen Films anbringen wollte, weil dadurch die Lichtermaske mit dem Farmerschen Abschwächer zum Grundnegativ, das war also das Schattennegativ, abgestimmt werden konnte. Auch der L Film der Agfa für Schwarzweißreproduktion basiert auf diesen syngraphischem Prinzip.

Bei der Durchsicht des Negativarchivs des Meisters konnte ich feststellen, daß er stets nur auf mittel empfindlichen Platten und Filmen gearbeitet hat. Ihm war viel wichtiger die Farbempfindlichkeit als die

Allgemeinempfindlichkeit. Um festzustellen ob die syngraphischen Teilplatten in den Konturen richtig übereinander lagen, hat Kühn einen Probeabzug auf Auskopierpapier angefertigt, sich aber nicht die Zeit genommen, diesen auszukopieren. Ihm war ja nur darum zu tun, um zu sehen, ob die Teilnegative konturenrichtig liegen. Mit diesem syngraphischen Verfahren war es also möglich, kontrastreiche Motive in einer Weiße zu erfassen, wie dies mit einer einzigen Aufnahme niemals zu erreichen war, denn mit einer sogenannten richtigen Belichtungszeit sind die Lichter doch immer etwas überbelichtet und die Schatten etwas zu kurz, während die aufdringlichen Mittelöne trotz aller Entwicklungsfinessen sich im Bilde zu stark vordrängen. Auf diese Feinheiten im Tonaufbau zu achten, war Kühn durch seine Gummi- und Öldrucke geläufig. Es ist zweifellos ein großer Verdienst dieser freien Verfahren, das sie den Bildaufbau in wohlabgewogenen Tonwerten aufzeigten und das Verständnis dafür ausbildeten. Auf Kühns Anregung hin wurde auch der Doppelschichtemulsion die oben eine hoch empfindliche und unter einen minder empfindliche Emulsion gehabt hat, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Ich kann mich erinnern, dass damals mit Reklameschriften die Ansicht vertreten wurde, dass man mit diesem Ausnahmestoff ohne besondere Sorgfalt in der Bestimmung der Belichtungszeit ein brauchbares Negativ erreicht. Damit war einer planlosen Knipsen Tür und Tor geöffnet. Es bedurfte der Mahnrufe bedeutender Meister, die diese falsche Meinung wieder als solche erkannten.

Die Freude über das Doppelschichtaufnahmematerial und seinen großen Belichtungsspielraum wurde durch den Mangel an Auflösungsvermögen und geringe Konturenschärfe mehr als aufgehoben, so daß man bald wieder zum allfarbenempfindlichen Dünnschichtfilm mit gedämpfter Rotempfindlichkeit zurückgekehrt ist. Inzwischen haben uns die Emulsionsforscher und Fotochemiker neue Aufnahmeschichten und wirksame Entwickler beschert, die zweifellos einen bedeutenden Fortschritt in der Negativ- Positivtechnik auf rein fotografischer Basis darstellen. Trotzdem bleibt aber das Problem der tonwertreichen Wiedergabe großer Kontraste bestehen, denn die Tonwerte sind genau so, wie zur Zeit Kühns, auch heute noch abhängig von der Intensität des Lichtes, den vorhandenen Farben, von der Ober-

flächenbeschaffenheit der Dinge und nicht zuletzt von der Atmosphäre, also der Luft, die sich zwischen Kamera und Motiv befindet. Kühn hat mit der ihm eigenen Gründlichkeit die Kontrastverhältnisse in der Landschaft bei Sonnenschein, bei Nebel und Regen gemessen und untersucht, um daraus neue Erkenntnisse zu gewinnen. Allerdings konnte er dazu noch kein Objektiv messendes Gerät verwenden, sondern mußte sich mit dem Schlichterschen Photometer begnügen. Diese intensive Forschertätigkeit hat es Kühn unmöglich gemacht, ausser den beiden genannten Werken “Technik der Lichtbilderei” und “Zur fotografischen Technik nach dem Jahre 1926 noch einmal ein Buch herauszugeben oder die beiden schon vorhandenen durch eine zeitgemäße Umarbeitung als Neuauflage erscheinen zu lassen. Nur in den Jahresbänden “Das deutsche Lichtbild “ hat er die Ergebnisse seiner neuen Forschungen einem interessierten Leserkreis bekannt gegeben. So hat er in den Jahresband 1933 unter den Titel “Bemerkungen zur Technik der Lichtbilderei unserer Zeit” einen umfangreichen Beitrag geliefert, den er selbst als Nachtrag und Ergänzung zu seines Standardwerk Technik der Lichtbilderei bezeichnet. Kühn stellt darin fest, daß die reine Naturabschrift für die Lichtbilderei viel zu wenig ist und stimmt mit dieser Ansicht mit den Bestrebungen der modernen Fotografie überein, welche von der Wirklichkeit im Sinne einer individuellen Bildschöpfung loszukommen sucht, und damit zu einer subjektiven Bildaussage zu gelangen.

Wenn Kühn dann bei den Darlegungen über die Arbeiten auf verschiedenen Gebieten der Fotografie die Worte einstreut “Widerstände sind dazu da gebrochen zu werden” oder “Kampf bedeutet Leben”, so manifestiert sich in diesen kurzen Bemerkungen der Grundzug seines Wesens Zähigkeit, Unbeugsamkeit und nicht zuletzt Eigenwilligkeit, die manchmal die Grenze des Starrsinns erreichte. Er weiß, daß die Fotografie inzwischen zu einer Massenbewegung geworden ist, und sagt: “So ungeschickt kann einer gar nicht sein, daß er die paar Handgriffe an seines Knipskasten nicht erlernen würde. Diese Betätigung nennen viele fotografieren”. Er verurteilt aber auch die “Bromölsudelei der Nichtsköner”, die darauf aus sind, ihre mangelhaften Negative durch ein freies Verfahren zu tarnen. Es ist auch nicht verwunderlich, daß er in diesen Beitrag bei der Darlegung der fotografischen Bedingungen des Bildnisses in Freien, das er



51 Michael Neumüller  
Akt, um 1925  
Bromölumdruck  
16 × 12 cm

bei seiner eigenen Arbeit so sehr bevorzugt hat, wieder zu seinen Lieblingsthema, zur Syngraphie, kommt, denn nur mit den Zweiplattenverfahren könne man die dabei auftretenden großen Helligkeitskontraste bewältigen. Für die optische Lösung ist für ihn der scharfzeichnende Anastigmat und der weichzeichnende Tiefenbildner Imagon kein unvereinbarer Gegensatz, in Gegenteil, er sagt: "Alles zu seiner Zeit. Jedes Objektiv zu seinen Motiv, für jede Aufnahme das zweckmäßigste optische Mittel!" Kühn beschäftigt sich in diesen Beitrag mit der Filterfrage, die nicht allein von der Farbenempfindlichkeit des Aufnahmematerials, sondern auch von herrschenden Aufnahmeleucht abhängig ist. Er begrüßt die Steigerung der Allgemeinempfindlichkeit ohne gröberes Korn, macht sich Sorgen über die Scheinergradinflation und erkennt die Bedeutung der Feinkornemulsionen und der Oberflächenentwicklung für die Kleinbildfotografie, die in ihrem Siegeszug nicht mehr aufzuhalten war. Wenn Kühn aber sagt: "Im Negativ liegt immer die Entscheidung für das Bild.", so ist das ein Mahnruf für alle die, welche die Verkleinerung des Aufnahmeformaten zur Oberflächlichkeit verleiten könnte." Trotz allen Verständnis für die zeitgemäße Umgestaltung der Lichtbilderei in Zielsetzung und Technik, kann und will er doch nicht darauf verzichten, in der Erwartung, das man sich doch wieder einmal mit den freien Vorfahren wenigstens auf der Basis des Kleinnegative befassen wird, Ratschläge für die praktische Arbeit zu geben. Es ist auch nicht verwunderlich, daß er sich in eines eigenen Kapitel dieses Beitrages mit dem Thema Gradation und Tonwertwiedergabe darauf hinweist, daß gerade die Mitteltöne der Feind des Fotografischen sind, daß sie aber da sind, weil jede richtige Belichtungszeit bei großen Kontrasten stets ein Kompromiss zwischen Unter- und Überbelichtung ist. Es ist auch nicht verwunderlich, daß er sich in diesen Zusammenhang über das syngraphische Verfahren ausspricht, ohne aber Einzelheiten mit Rücksicht auf die Lizenzinhaber bekanntzugeben.

Noch einmal spricht Kühn zu seinen Freunden und Verehrern und zu all denen, die es mit der Lichtbilderei ernst meinen. Es ist dies in Jahresband 1936 in den Beitrag unter dem Titel "Vom Nimbus der schwarzen Kunst". Kühn gibt aus den reichen Schätzen seines Wissens und praktischen Könnens wertvolle Ratschläge und oft sind auch Grundsätze allgemeiner Natur

in seinen Ausführungen eingeflochten. Einige mögen Zeugnis dafür belegen, mit welchen Ernst der 70jährige Meister die Lichtbilderei als Ausdruck künstlerischen Willens aufgefaßt wiesener will. Sein eigenes systematisches Vorgehen bei fotografischen Arbeiten kleidet er in die Forderung "Dem Moment der Belichtung muß eine ganze Menge geistiger Arbeit vorausgegangen sein, damit das Bild dann überzeugen kann und Jedes Bild muß durch innere Arbeit erobert werden", oder "Von der Abbildung zum Bild ist ein Riesenschritt". Noch einmal zeigt Kühn in diesen Beitrag welchen lebhaften Anteil er an der allgemeinen Entwicklung der Fotografie nimmt und beweist, daß er über alle fotografischen Fortschritte genau orientiert ist. Bei seiner bekannten Einstellung zur Lichtbilderei wundert es uns nicht, wenn er der Kleinkamera nicht sympathisch gegenübersteht und darauf aufmerksam macht, daß selbst bei richtiger Belichtung, Motive mit verschiedenen Helligkeitskontrasten auch bei einer ausgleichenden Tankentwicklung auf einem einzigen Filmstreifen nicht optimal entwickelt werden können. Wenn er über die Feinkornentwicklung der Ansicht ist, daß er diese Spezialentwicklung die Zusammenballung der Silberkörner nur dann meiden kann, wenn in der Emulsion von vornherein die Bromsilberteilchen sehr klein und fein verteilt sind, so spricht er damit eine Erkenntnis aus, die sich erst in unserer Zeit allgemein durchgesetzt hat.

Kühn begrüßt nach der Scheinergradinflation die Einführung der Din-Gradmessung, macht aber darauf aufmerksam, daß dieses neue Bestimmungsverfahren die Lichteindrücke in einer Art heraus entwickelt, wie sie in der fotografischen Praxis niemals vorkommen. Wie vorausschauend ist dann der Schlußsatz seiner Ausführungen, denn er könnte genau so gut heute geschrieben worden sein "Die Amateurfotografie befindet sich heute in einen labilen Zustand. Der Aufschwung ist möglich. Arbeiten wir an ihm! Für eine Volksbelustigung ist die Fotografie zu gut."

Im Schaffen Heinrich Kühns kann man immer wieder feststellen, wie er die Entwicklung der fotografischen Technik auf vielen Gebiete vorausszusehen vermochte. Er hatte den Kampf um die Aufwärtsentwicklung der bildmäßigen Fotografie immer mit Sachkenntnis und Leidenschaft eingegriffen und dabei nicht nur in theoretischen Auseinandersetzungen im Sinne einer wahren Lichtbilderei gekämpft, sondern auch

durch seine Leistungen die Richtigkeit seiner Ansichten unter Beweis gestellt, und ihnen damit auch Geltung verschaffen können. So durch die Einführung des kombinierten Gummidrucks in imponierenden Bildformaten mit einer dekorativen Kraft des Bildvortrages wie er bis dahin undenkbar war. Die Kenntnisse aus seinem medizinischen Studium veranlaßten ihn immer wieder dazu, den Bau des menschlichen Auges und das Sehen mit der fotografischen Wiedergabe zu vergleichen und Unterschieden nachzuspüren und damit zugleich Mittel und Wege zu finden, das fotografische dem Augeneindruck anzupassen. Diesen Ziele galten auch seine Forschungen auf optischem Gebiete, die abgeschlossen wurden durch den Tiefenbildner Imagon und auf den Gebiete der fotografischen Tonwerte, für die er in sygraphischen Verfahren eine Zwischenlösung fand.

Zu den Schwierigkeiten einer augengerechten Wiedergabe der Helligkeitsstufen des Motivs, oder wie er sagt "den Eindruck, den wir von Naturausschnitt haben auch in fotografischen Bilde einfach und natürlich wiederzugeben, ohne die vorhandene Stimmung als seelisches Moment zu verlieren, kommt noch die Tatsache, daß die Beurteilung des fertigen Bildes am Ende von der Einstellung des Beschauers zur Natur abhängt, daß es also keine universelle Bildlösung gibt, das heißt, kein Bild, das allen Menschen gefällt." Der eine läßt die Feinheiten des Oberflächenschmelzes der Dinge mit der minutiösen Darstellung des Anastigmaten auf sich wirken, und betrachtet das Bild aus nächster Nähe, der Andere geht einige Schritte zurück und sucht den Gesamteindruck eines Bildes. Und hier wird die anastigmatische Schärfe eines Bildes nicht der Weisheit letzter Schluß sein. Heinrich Kühn waren die Grenzen der Fotografie als reproduktives Verfahren stets bewußt. Es war ihm klar, daß dieses "Fototechnische" immer etwas Unpersönliches ist, sodaß die Fotografie mit freischaffender Kunst nichts zu tun hat, weil sie nach freiem Willen nichts weglassen und nichts hinzufügen kann. Sie ist vielmehr in ihren Höchstleistungen an die Wirklichkeit gebunden. Er sah aber in der Wahl des Motivs, in dem Sachen nach der besten Beleuchtung, in der Auffassung des Ausschnittes und der Verwendung aller gerade vorhandenen Stimmungselemente und nicht zuletzt in der zielsicheren Wahl der Tonwertgruppen, immerhin einen Ausdruck künstlerischen Empfindens, sodaß das Endergebnis dieses Mühens an die

Werke der freischaffenden Kunst heranreichen kann. Ein Mittel dieses Ziel zu erreichen, war für Kühn auch das fotografische Objektiv. Es war ihm kein von Optiker mühsam errechneter und geschliffener Glasklotz, der bei zweckmäßiger Einstellung und hinreichender Abblendung automatisch das Motiv in allen Bildschichten von Vorder- zum Hintergrund mit aller Genauigkeit wiedergibt und damit eine Bilddarstellung erzwingt, wie sie unser Auge niemals mit einem Blick zu sehen vermag, sondern ein fügsames optisches Instrument, das sich dem Motiv und den Absichten des Lichtbildners weitgehend anzupassen vermag. So können wir die Betrachtung und Würdigung der Bedeutung Heinrich Kühns für die Fotografie als Forscher und Praktiker, als Wegweiser für eine neue Aufwärtsentwicklung der Lichtbildnerie und nicht zuletzt auch als Mensch, nicht besser abschließen als dadurch, daß wir ihn selbst noch einmal zu Wort kommen lassen: "Je mehr man in einen langen Leben an einer Sache arbeitet, desto höher steckt man das Ziel. In der Ferne zeigen sich aber immer wieder, noch unklar umrissen und für uns selbst nicht mehr greifbar, neue Möglichkeiten."

**52 Adalbert Defner**  
*Rückenakt*  
Kühn Studienkamera  
Rodenstock Imagon F 17 cm,  
sygraphische Aufnahme  
nach Heinrich Kühn  
(Tontrennung im Negativ),  
Perutz Peromnia Film 9 × 12 cm,  
Austron Bromaton K3 NO  
Ausstellungsphoto um 1930  
Verband österr. Lichtbildner  
Silbergelatine  
40 × 30 cm





**53 Heinrich Kühn**  
*Mary Warner*, 1907  
Gummidruck  
38 x 28,5 cm



**54 Heinrich Kühn**  
*In der Morgensonne*, um 1920  
Silbergelatine, 24 x 18 cm



**55 Heinrich Kühn**  
*In der Morgensonne*  
um 1920  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**56 Heinrich Kühn**  
*Akt in der Morgensonne*  
um 1920  
Kontaktabzüge  
Negativglasplatten  
12 × 9 cm



**57 Michael Neumüller**  
*Am Abend, 1935*  
Stegemann Studienkamera  
9 × 12 cm, Imagon 20 cm  
Kontaktabzüge  
Negativglasplatten  
12 × 9 cm

## Rodenstock IMAGON - Tiefenbildner

Verfasst von Heinrich Kühn

Text zur Publikation der *Optischen Werke G.Rodenstock, München 1930*

Erstes Bild: Michael Neumüller, Netze im Wind. (Abb.146)

Vom photographischen Objektiv, dem Auge' der Kamera, können sehr verschiedene Leistungen gefordert werden. Alle gleichzeitig zu erfüllen vermag keine Konstruktion. Die eine geht auf höchstmögliche, teilnahmslos kalte Reproduktionsscharfe aus, eine andere dagegen versucht so nahe als nur denkbar an das persönliche, frohe Augenerlebnis heranzuführen. Ausschnitte aus der großen Natur in ihren reizvollen Helligkeitserscheinungen. Ihrer Raumtiefe und Atmosphäre zu geben und beim Bildnis unter kleinliche Äußerlichkeiten der Oberfläche in die Tiefe zu dringen Man soll nicht meinen Stimmungen, die doch erst durch persönliche Resonanz in ihrem Wesentlichen erfaßt werden können, ohne jedes Dazutun immer automatisch einfangen zu können. - Unwesentliches darf nicht mit gleicher Bedeutung vorgetragen werden, wie das zum Bildgestalten eigentlich Bewegende (das Motiv'): ohne geistige Gestaltungskraft entsteht kein das Thema ausschöpfende Bild. Nur die geeigneten und richtig angewandten Mittel führen überall zum höchst erreichbaren Ziel. Für die Konstruktion des Imagons blieben Bau und Leistungen des menschlichen Auges das ideale Vorbild.

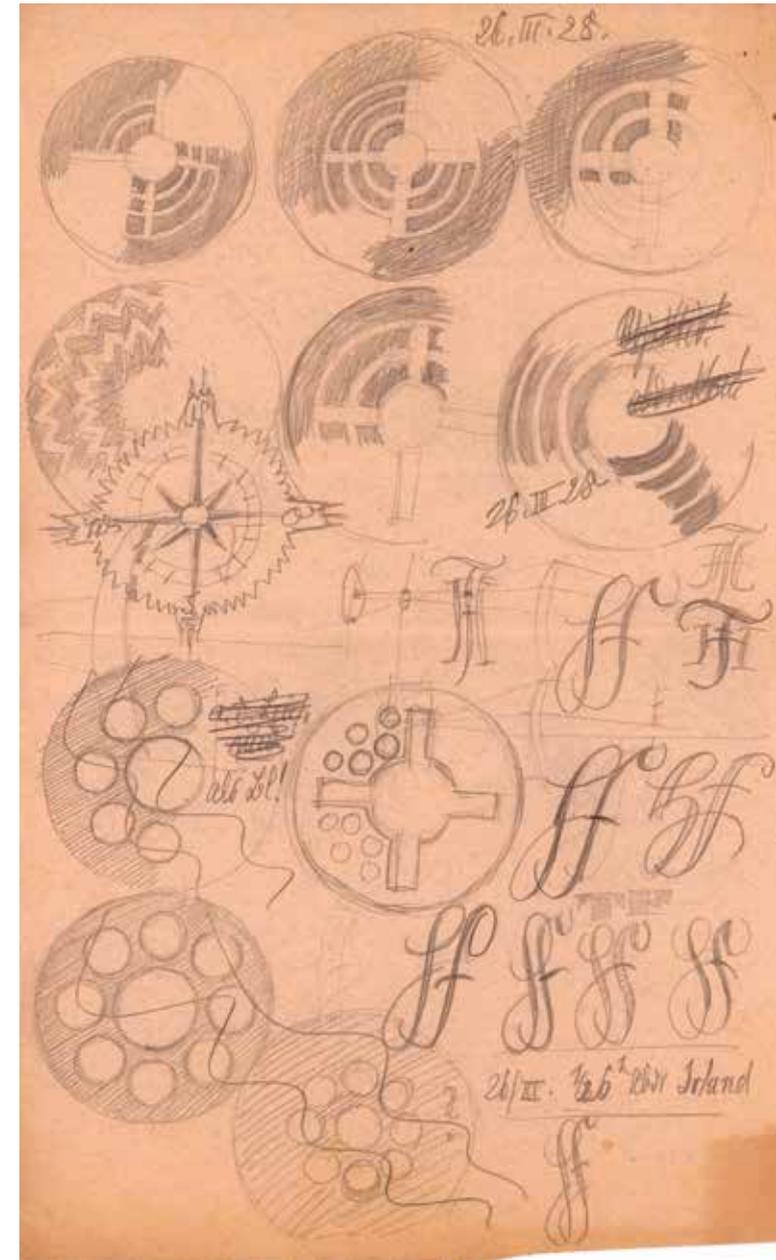
Die streng korrigierten Objektive sind (...) durch die unserem Auge fremde Einschränkung charakterisiert, daß nur eine, durch das Natur-Objekt gelegte Schnitt-Ebene, diese allerdings mit höchster Vollkommenheit, scharf abgebildet wird. Nun ist die Natur aber nicht so flach und eben wie eine Landkarte: grelle Lichter sitzen für unser Auge auch nicht leblos hart auf der Oberfläche der Dinge, sondern sie leuchten, ihre Umgebung zart überstrahlend, und man tut sich mit dem Anastigmaten daher schwer, sobald es um die Tiefenzeichnung des Raumes und die Erscheinung fimmerigen Sonnenscheines geht. Der Ausweg. Objektive besonders kurzer Brennweite zu benutzen oder sich durch sehr starkes Abblenden zu helfen, führt im Extrem dazu, daß alle in Wirklichkeit im Raume off weit voneinander getrennte Gegenstände in der Ab-

bildung eng zusammengedrängt sind. Andererseits vermögen alle Mittel, Vorsatzlinsen usw., deren Bestimmung es ist, nachteilige Härten von Zeichnung und Tönen zu mildern, im Grundcharakter des Anastigmaten nicht viel zu ändern. Ein Objektiv erst mit unendlicher Hingabe zu errechnen und zu korrigieren und dann schließlich wieder zu dekorrigieren, wird nicht zu dem Erfolg führen können, der sich mit einer von vornherein bestimmt orientierten Konstruktion erreichen läßt.

Eine nur in der Mattscheiben-Ebene übertrieben peinliche Definition kann auch die Ursache sein, daß z. B. bei einem Porträt die Haut stellenweise wie ein durch die Lupe betrachtetes Präparat wirkt und unser Auge beim Betrachten der photographischen Abbildung mehr auf zufällige Oberflächendetails hingelenkt, als durch die wichtigsten und charakteristischen Züge der Gesamterscheinung gefesselt wird, die in Wirklichkeit für den Eindruck des Naturerlebnisses doch maßgebend waren.

Im bewußten Gegensatz zu diesen, für ihre besonderen Aufgaben selbstverständlich absolut berechtigten und auf das höchste vollendeten Scharf- und Hart-Zeichnern stellt in freier Anlehnung an den optischen Apparat unseres Auges, dessen lebendige Beweglichkeit und Akkomodation nachzuahmen die Starrheit mechanischer Mittel allerdings verbietet, unser Tiefenbildner IMAGON eine grundsätzlich neue, patentgeschützte Objektiv-Konstruktion dar, deren besondere Leistung darin beruht, die Erscheinung Licht", dem Natureindruck entsprechend. leuchtend und sonnig blickend wiederzugeben, dabei gleichzeitig aber auch die unserem Auge eigene Tiefenzeichnung des Raumes, und zwar unabhängig vom Abblendungszustand des Objektivs, nachzubilden und alle nötigen Einzelheiten fühlbar zu machen, ohne sie aufdringlich hervorzuheben.

Auf diese Weise gewinnt man, und das ist für den Bau des Imagons ausschlaggebend gewesen, auf der Mattscheibe ein kernscharfes Bildgerüst zugleich der Nähe wie der Ferne, das aus einer unendlichen Menge leuchtender Punkte besteht, denn irgendeine Linsenzone bildet irgendeine Objekt-Partie mit der Spitze eines Lichtkegels in der Einstell-Ebene ab Darin ist die ungewöhnliche Tiefenzeichnung unseres IMAGONS



58 Heinrich Kühn  
Entwürfe der Siebblenden  
aus Karton für die Konstruktion  
des Imagon. 1920er

begründet.

Beim IMAGON überdecken, vom scharfen, hellen Kern aus immer größer und zugleich sehr viel lichtschwächer werdend, die Zerstreuungsscheibchen einander. Eben, well durch Linsenmitte und Rand von ein und demselben Objektpunkt aus verschiedene Lichtbündel gehen, wird dieser Objektpunkt kernscharf mit lichtschwächerem, weichem Verlauf abgebildet. Das Licht steht nicht hart da wie beim Anastigmaten, sondern es leuchtet. Das höchste Spitzlicht strahlt dabel, von seinem Kernpunkt aus an Kraft abnehmend, auf seine Umgebung einen verklärenden Schein aus.

Dazu dienen die Blenden, die beim IMAGON in mühevoller, jahrelanger, systematischer Arbeit vollständig neue, physikalisch genau begründete und berechnete Formen für bestimmte Strahlen-Lenkungen erhalten haben. Den Versuchen, in die Rechnung der Strahlengänge gewisse Unterkorrekturen einzuführen, die unserer Augenlinse eigentümlich sind, droht erfahrungsgemäß immer die Gefahr, daß süßliche, mit der Zeit unerträgliche Bilder resultieren; ihr ist nur durch bestimmte Vorkehrungen sowohl im Objektiv wie auch im Blendenbau zu begegnen. Gegen jede Süßlichkeit und unnatürliche Weichlichkeit muß angekämpft werden. Das IMAGON hat durchaus nicht etwa die Aufgabe, einfach ein Weichzeichner' zu sein. Freilich soll

es übertriebene Härten vermeiden helfen, die einer bildgemäßen Abrundung nicht förderlich sein können; es soll aber die Natur in ihren sonnigen Stimmungen so schildern, wie sie unter innerer Teilnahme ein empfindsames Auge erschaut.

Mit den neuen Drehblenden sind gleichzeitig zwei Ziele erreicht worden: Erstens, bei ungestörter Betrachtung der Mattscheibe beobachten und lernen können, welche Änderungen am Bildcharakter die Beteiligungen der Randstrahlen bewirkt, und zweitens, jenen Zustand des Bildvortrags herbeizuführen, der für den jeweiligen Fall erwünscht und wichtig ist. Die Natur ist in ihren Erscheinungen, ihren Beleuchtungen und Stimmungen ja auch nicht einförmig, sondern im höchsten Grade abwechslungsreich immer und überall soll der erlebte Natureindruck Vorbild sein. Aber das Wichtige daraus muß in eindringlicher Gestaltung so betont und hervorgehoben werden, daß der Beschauer zum Miterleben gezwungen wird.

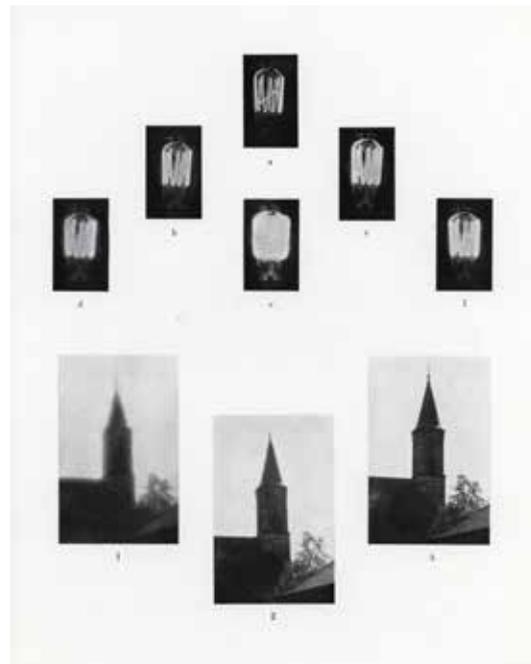
Vornehmliche Bestimmung des Imagons ist es, den hellen Sonnenschein zu schildern.

Die Randstrahlen geben zugleich mit der allgemeinen Bildaufhellung die verklärende Überstrahlung der Lichter, die für sonnige Beleuchtung aber auch nur diesel-charakteristisch ist. Bei grellen Reflex-Lichtern muß aufgepaßt werden, daß der Effekt nicht unnatürlich übertrieben wird.

Bezüglich der richtigen Mattscheiben-Einstellung mögen folgende Angaben dienlich sein: Werden die Lochreihen der Drehblende vollkommen geschlossen, sind also nur die Mittelstrahlen wirksam, so bietet das Einstellen nicht die geringste Schwierigkeit. Sobald aber Randstrahlen stark die Bilderscheinung beeinflussen, muß innerhalb der möglicherweise breit auftretenden von der Leuchtkraft der Lichter abhängenden Überstrahlung der eigentliche Bildkern scharf eingestellt werden. Es ist also nicht der Zustand der richtige, wo die Überstrahlung am geringsten ausgebreitet erscheint, viel mehr soll sich z. B. der versuchsweise eingestellte Draht einer brennenden Glühlampe scharf innerhalb einer großen Aureole abbilden. Für kurze Brennweiten vereinfacht sich das Arbeiten, nicht etwa nur aus dem Grund, weil dann die Tiefenzeichnung des IMAGONS eine ganz außerordentliche ist. sondern, weil man aus der Hand regelmäßig knapp belichtet.

Die Drehblenden haben das Einarbeiten mit dem IMAGON außerordentlich erleichtert. Ein Teil der Benutzer macht von der damit gegebenen fast überreichen Variationsfähigkeit ausgiebigen Gebrauch, andere begnügen sich für die von ihnen bevorzugten Arbeitsgebiete mit vielleicht zwei Abblendungszuständen, die ihren Absichten am meisten entsprechen. Kaum nötig ist wohl schließlich der Hinweis, daß das Imagon stets für die direkte Aufnahme, aber nicht zum Vergrößern benutzt werden soll, denn in diesem Falle würde ja eine sinnwidrige Überstrahlung der Schatten auf die Lichter eintreten.

Es mag sein, daß die vorstehenden Ausführungen manches komplizierter erscheinen lassen, als es in Wirklichkeit ist. Für den Interessenten, der ja doch sicher gehen will und soll, ist es gewiß das Wertvollere. Im voraus über alle nur denkbaren Zufälligkeiten, die



Aufnahmen einer elektrischen Glühlampe zur Veranschaulichung der Einstellung bei Imagonaufnahmen.  
Alle Aufnahmen leicht unterexponiert.  
Blenden II 6.3.

Abb. a Einstellung auf den absoluten Schärfepunkt. Sieb ganz geschlossen. Völlige Schärfe des Drahtes.

Abb. b Stellung der Mattscheibe vor dem absoluten Schärfepunkt. Sieb etwas. Unklare Zeichnung des ganzen Drahtes, ohne scharfen Kern, auch die übrigen Bildteile verwaschen.

Abb. c Stellung der Mattscheibe hinter dem absoluten Schärfepunkt (Langer Balgen). Sieb ebenso wie oben. Unbestimmte Zeichnung, ohne klaren Details, aber doch im ganzen besserer Bildeffekt als Abb. b. Siehe zum Vergleich die über den Draht liegenden Reflexe bei Abb. b und c.

Abb. d Einstellung auf den absoluten Schärfepunkt, völlig offenes Blenden sieb. Starke Überstrahlung, bei der die zentralen Drahtteile im Weiß schon ganz verlorengehen.

Abb. e Einstellung hinter dem absoluten Schärfepunkt, langer Balgen, völlig offenes Sieb. Maximale Überstrahlung, bei der alle Einzelheiten der Drahtzeichnung völlig verlorengegangen sind, trotzdem leiblich feine Zeichnung der sonstigen Details.

Abb. f Einstellung im absoluten Schärfepunkt, Blenden sieb halb offen (innere Lochreihen). Merkliche Softung und Überstrahlung. Dennoch im Kerne des Bildes die scharfen Drahtkonturen sichtbar.

\*  
Ein viel gemachter Aufnahmefehler beim Gebrauch des Imagons.  
Falsche Anwendung des Imagons im Gegenlicht, zu starke Softung.

Abb. 1 zeigt den köhllichen Softungseffekt im Gegenlicht. Starke Überstrahlung der Turmspitze, Verlust aller Details, auch in den Schatten.

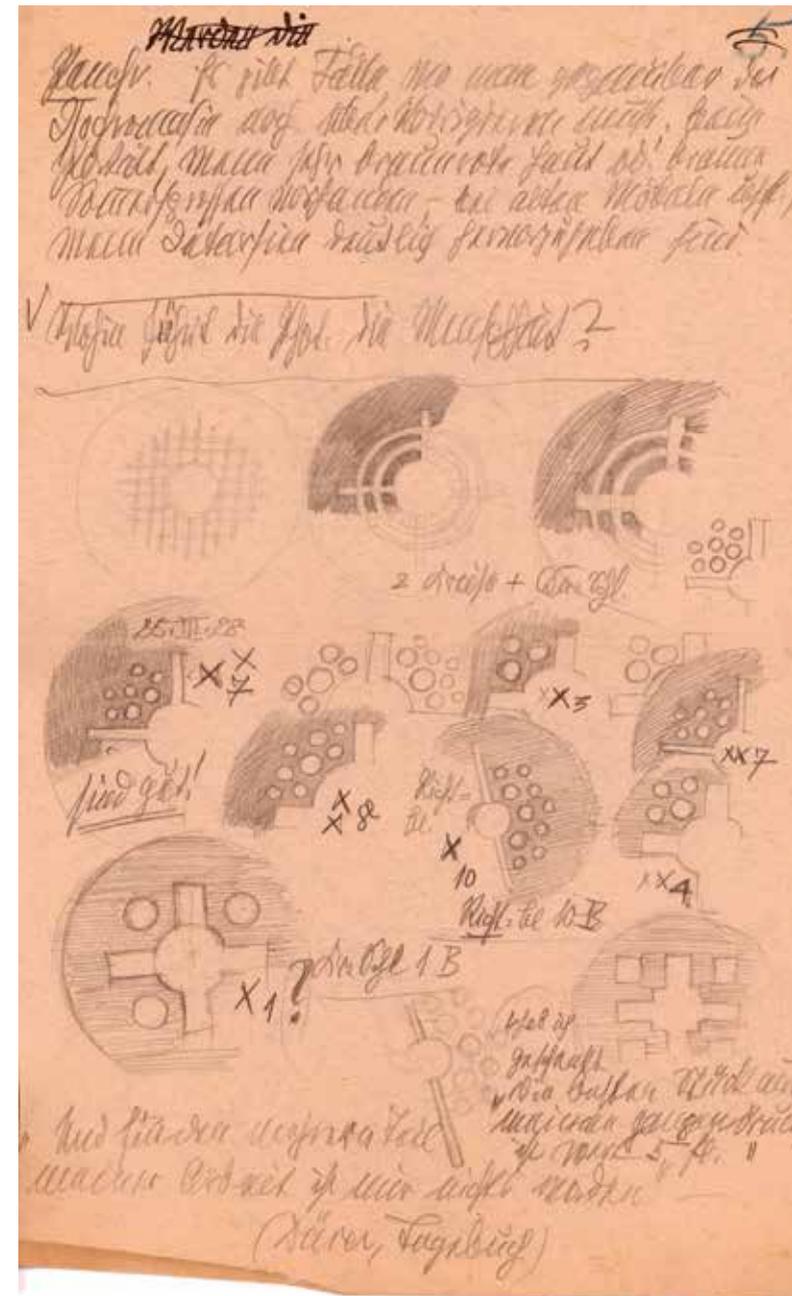
Abb. 2 Stark eingeschickte Softung, fast geschlossene Löcher der Siebblende. Wesentlich besserer optischer Effekt. Rest von Überstrahlung an den Seiten des Turmlaches und an der Baumkronen daneben.

Abb. 3 Völlig geschlossenes Blenden sieb. Härte der Zeichnung, starker Detailreichtum, Vertiefung der Schatten, kein Lichteffekt mehr.

(Die Härte der Bilder rührt davon her, daß Gegenlichtaufnahmen nur annahmeweise bei diesem Gegenstand ohne sygraphische Methode zu bewilligen sind.)

59 Heinrich Kühn (r.)  
Entwürfe der Siebblenden  
aus Karton für die Konstruktion  
des Imagon. 1920er

60 (r.)  
Anzeige von Rodenstock  
IMAGON um 1925



61  
Sonderdruck aus der  
Jahresschau 1937  
"Das Deutsche Lichtbild",  
Über das Imagon, von Prof.  
Bertold Kihn, Erlangen

eintreten können, unterrichtet zu sein. Die Entdecker-Freude besonders reizvoller Anwendungsgebiete und die Befriedigung an der Lösung schwieriger Helligkeitsprobleme soll ihm überlassen bleiben. Zum Schluß darf noch dem Wunsche Ausdruck gegeben werden, daß unser IMAGON dazu beitragen möge, wieder mehr zu liebevollem Einfühlen in die Naturerscheinungen hinzuweisen. Es ist der Zweck des IMAGONS, daß die innere Teilnahme an den Lichtseiten des Naturerlebens, am Leuchtenden und Sonnigen der Welt, ihren möglichst vollkommenen Ausdruck durch die optischen Mittel der photographischen Apparatur finde.

Die Berechnung der Linsenformen und der Blenden des IMAGONS stammen von dem wissenschaftlichen Leiter der Optischen Werke G. Rodenstock, Herrn Dr. Staebler, der mit feiner Einfühlung die Erfordernisse eines künstlerischen Bildvortrages in die Formelsprache des Mathematikers übersetzte.

**Rodenstock IMAGON**

Das Imagon öffnet sich wegen seiner verhältnismäßig großen Durchmesser nicht in jede handelsübliche Porzellan- oder Eisenbox. Wir wählen deshalb ein Gehäuse von größerem Ausmaß. Die Imagon-Spektakelkammer wird in 2 Modellen geliefert.

Imagon-Objektiv

Modell I: Quarzisches Lichtimagongehäuse, dreifacher Mattscheibenrahmen, gefaltete Bodenauszug, regulierbare Lautboden, effektvolle Standart, große griffe Bedienung, knipfe, verstellbare Hoch- und Senkstellung der Objektivs, durch Teil-Ausschneidung des Objektivs, Verstellbewegung am Lautboden und Objektivs, um Gehäuse, abklappbare Lichtschutzhülse.

Rodenstock-Kamera

Modell II: besitzt neben dem oben aufgeführten Konstruktionsmerkmalen und vor allem eine Verlängerung des Auszuges nach rückwärts zur beliebigsten Verlagerung der Bildsterns, wodurch man einen Schärfenausschnitt herbeiführen kann, der sich sonst nur durch starkes Appretieren und somit auf Kosten der Belichtungszeit erreichen ließe.

Imagon-Filter und Drehblenden

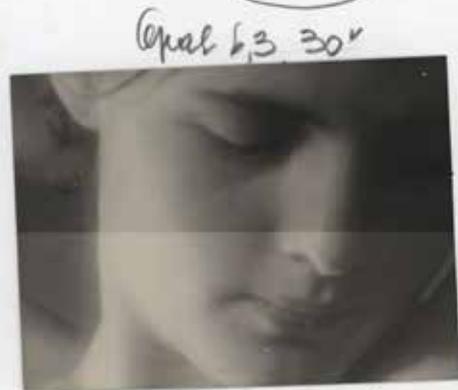
OPTISCHE WERKE G. RODENSTOCK • MÜNCHEN 15

A 1056 30x40 1.8.72. ~~Walter~~ Rasi



(20) Opal 6,3,  
BNH  
Daniel G.  
30 } 35" 20.01  
40 }  
50

P 521 30x40, 1.8.72 Hanna (9x12)



Opal 6,3 30"  
40"  
20"  
20.01.

A 308 Hanna/Paula 30x40 1.8.72



Opal 6,3, 20, 30"  
9x12.

Menschen

1

*Vor dem Schlafengehen*, 1935  
Stegemann-Studienkamera 9× 12 cm,  
Imagon 20 cm, 7,4, Gevaert-SSS-Platte,  
1/5 sec., 2 Nitraphotlampen je 500 Watt u  
nd eine 200 Watt,  
Dreischalentwicklung mit Rodinal.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung, 1951, S. 24.

Das schöne Lichtbild, Hannau, 1935

Der Lichtbildner, 1935, S. 78  
Der Lichtbildner, 34. Jg. 1938, S. 300

Der schöne Akt, Wien, 1949, S. 3

Europa-Camera, 1951, S. 100, 205

Lichtbilder mit Imagon, 1980, S. 10

Klick! Linzer Fotografie der  
Zwischenkriegszeit. 2016, S. 159

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio de Janeiro, VÖAV,  
CIP; FIAP, Kameraklub Linz,  
ÖGPHO, YMCA Camera Circle Sydney  
13th New Zealand International  
Salon of Photography 1965,  
XIX Salon Foto Club Buenos Aires 1963,  
Interfoto 1965 CSSR  
Debreczin Photoausst. 1938

#### 11 Goldmedaillen

Silbergelatine um 1950  
40 × 30 cm



2

*Beim Retuschieren*  
1935  
Silbergelatine  
24 × 18 cm





**3**  
*Vor dem Schlafengehen, 1961*  
Agfacolor  
40 × 30 cm



**4**  
*Blick in den Spiegel, um 1935*  
Ausstellungsphoto ca. 1950  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



5  
*Am Abend*, um 1935  
Stegemann Studienkamera  
9 × 12 cm, Imagon 20 cm

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio de Janeiro,  
VÖAV, CIP, FIAP, Kameraklub Linz,  
ÖGPHO  
YMCA Camera Circle Sydney  
13th New Zealand International  
Salon of Photography 1965,  
XIX Foto Club Buenos Aires 1963

Silbergelatine  
40 × 30 cm





**6/7**  
*Fussbad*, um 1935

Ausgestellt:  
EFIAP, ÖAV, SFF, CIP, FIAP,  
6. Exposicao Mundial de Arte  
Fotografica

Silbergelatine  
40 × 30 cm



**8**  
*Abendlektüre*, um 1935

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH, CIAP 1937,  
Kfc 1959, PSA Int. Chicago 1954

Bromsilbergelatine  
40 × 30 cm





**9**  
*Werk am Modell*, um 1935

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr,  
SFF Rio de Janeiro, VÖAV, CIP,  
FIAP, Kameraklub Linz, ÖGPHO  
Runoorn Camera Club

Bromsilbergelatine  
40 × 30 cm



**10**  
*Die Maske*, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



11

*Der Schmerz*, 1934

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr,  
SFF Rio de Janeiro, VÖAV, CIP;  
FIAP, Kameraklub Linz, ÖGPHO  
YMCA Camera Circle Sydney  
Foto Klub Rijeka  
Foto Club Buenos Aires 1962  
IV.int.Foto.Ausst. Linz 1961  
Ass.Foto. do Sul, Portugal

Klick! Linzer Fotografie der  
Zwischenkriegszeit. 2016, S.159

Bromsilbergelatine  
40 × 30 cm





**12**  
*Maler und Modell*  
 Braunau, Wien um 1935  
 Ausgestellt:  
 Fotoklub Steyr, VÖAV, CIP, FIAP,  
 Kameraklub Linz, ÖGPH

Bromsilbergelatine  
 40 × 30 cm

**13**  
*Das Modell im Kunstlicht, 1936*

Stegemann-Studienkamera 9 x 12,  
 Imagon 20 cm, Blende 7,7/9,5,  
 geschlossenes Sieb,  
 Isopan-F-Filmpack,  
 2 Nitraphotlampen je 500 Watt,  
 Dreischalenentwicklung mit Rodinal  
 nach Pina-Vorbad.  
 Vergrößert auf Ruma-Pigment  
 halbmatt mit Kondensorgerät.

Abgebildet:  
 MN, Praxis der Weichzeichnung,  
 Halle 1951, S.25

Der Lichtbildner. 34. Jg. 1938, S. 81

Die Aktphotographie, Wien 1939

Die Galerie, Wien 1939, S. 73  
 Der schöne Akt, Wien 1949, Abb. 1

Klick! Linzer Fotografie der  
 Zwischenkriegszeit. 2016, S. 159

Ausgestellt:  
 Fotoklub Steyr, VÖAV, CIP,  
 FIAP, SFF Brasilien,  
 Kameraklub Linz, ÖGPH,  
 1 Saloa int. Barsil 1961,  
 Foto-cine clube GAUCHO,  
 San Francisco Int. Salon  
 Medaillen

Bromsilbergelatine  
 AgfaBrovia ca. 1950  
 40 × 30 cm





**14**  
*Rückenakt* um 1935  
Ausstellungsabzug um 1950  
Cover für den Katalog 1997  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**15**  
*Akt* um 1945  
Silbergelatine  
30 × 40 cm



**16**  
*Im Birkenwald, 1935*  
Silbergelatine  
24 × 18 cm

**17**  
*Ein Sommertag, 1938*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio de  
Janeiro, CIP, FIAP, VÖAV,  
Kameraklub Linz, AFIAP,  
ÖGPHO

Die Galerie. 8. Jg., 1940, Taf. 53

Silbergelatine  
40 × 30 cm





18

Sommerzeit, 1935  
Silbergelatine  
24 x 18 cm

19

Sommerzeit  
1935, Juni 11 Uhr, Stegemann Studienkamera 9 x 12 cm, Rodenstock Imagon  
20 cm, Siebblende 7.4, Agfa IF Film, Lifa Onicolorfilter hell, 1/25 sec,  
Rodinalentwickler, Wörita Gegenlichtblende  
Das Bild wurde auf einer ganzen Reihe int. Fotoausstellungen  
gezeigt und erhielt 1938 in Ungarn die Goldene Medaille.

Abgebildet:  
MN, Menschen - Sonne - Lanndschaft, Wien 1940, S.83  
MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1944, S.96

Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, VÖAV, Kameraklub Linz, ÖGPH,  
Reflet Mondial de Photographie Mouscron, 6 Salon int. Nantes,  
8 Salon int.de fotografia Rosario, 9 Salao int.artefotografica  
Medaillen

Silbergelatine, 40 x 30 cm





**20**

*Rast im Birkenwald, 1938*

Juni 11 Uhr, Stegemann Studienkamera 9× 12 cm, Rodenstock Imagon 20 cm, Siebblende 9, Isopan F Filmpack 9×12, Lifafilter, 1/25 sec., Rodinalentwickler, Wörita Gegenlichtblende.

Abgebildet:

MN, 1940, Menschen - Sonne - Landschaft, Wien, S. 38.

MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1944, S. 95

Silbergelatine, 40 × 30 cm

*Die Bewältigung solch großer Kontraste verlangt eine nach den Schatten bemessene Belichtungszeit, ergänzt durch eine Hellichtentwicklung, bei der man den Aufbau des Bildes in Lichtern und Schatten genau kontrollieren kann, um dann zum Hervorholen der Schatten rechtzeitig mit einem stärker verdünnten Entwickler einfrieren zu können. Unsere Aufnahme ist übrigens kein Schnapschuß, sondern eine wohlüberlegte Komposition, für die eine geeignete Örtlichkeit erst nach langem Suchen gefunden wurde. Zuerst der Bildgedanke und dann das Bild.*



**Heinrich Kühn**

*Burgtall bei Brixen, um 1915*

Kontaktabzug

9 × 12 cm



21  
*Der Steinwurf*, 1942  
Primaflex 6 x 6 cm  
Imagon 12 cm

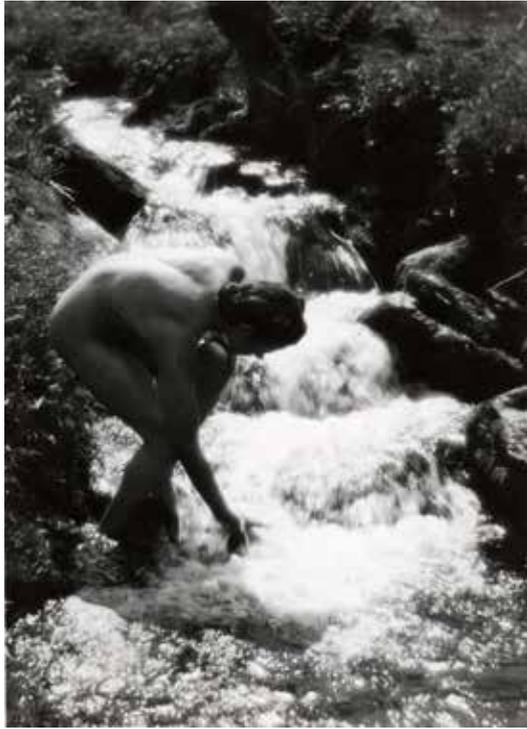
Ausgestellt:  
SFF Rio, SEAPS, Singapur,  
VÖAV, FIAP, Kameraklub Linz,  
EFIAP, ÖGPHO

Silbergelatine ca. 1950  
40 x 30 cm



*Akte*, um 1935-40  
Kontaktabzüge  
9 x 12 cm





Akte, um 1935-40  
Kontaktabzüge  
9 × 12 cm



**22**

*Morgenbad am Wiesenbach, um 1935*  
Ende Mai 10 Uhr,  
Stegemann Studienkamera 9 × 12 cm,  
Rodenstock Imagon 20 cm,  
Siebblende 9, Isopan F Filmpack 9 × 12 cm,  
Helles Filter, IF Filmpack, Wörta Gegen-  
lichtblende, 1/125 sec

Abgebildet:  
MN, 1940, Menschen - Sonne - Landschaft,  
Wien, S. 73

Silbergelatine, 40 × 30 cm



**Heinrich Kühn**  
*Bewegung*, um 1913  
Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug, 9 × 12 cm

**23**  
*Isolde Klietmann*  
1934, Mai 16 Uhr,  
Stegemann Studienkamera 9 × 12 cm,  
Rodenstock Imagon 20 cm, Blende 7.4,  
Helles Filter, Agfa Isochromfilm-pack, 1/50 sec.

Abgebildet:  
MN, Menschen - Sonne - Landschaft, 1940, S. 54

Lichbilder mit Imagon, 1980, S. 79

Silbergelatine, 40 × 30 cm





**24**  
*Sonnenbad*, 1937  
Silbergelatine  
40 x 30 cm



**25**  
*Isolde Kletmann*, 1934  
Silbergelatine  
40 x 30 cm



**26**  
*Der Kugelstoßer, um 1935*

Juni 10 Uhr, Linhofkamera quadratisch 9 x 12 cm, Zeiss Tessar 4.5/13.5 cm, Blende 9, Lifa Recticolorfilter mittel, Agfa Isochromfilm, 1/50 Sek.

Vgl. Abgebildet:  
MN, Menschen - Sonne - Landschaft, Wien, 1940, S. 50  
Der Lichtbildner. 35 Jg. 1939, 1940, Nr. 5, 10  
Das schöne Lichtbild, (Band 2), Der Lichtbildner, 1937, Taf. 16

Silbergelatine  
40 x 30 cm

**27**  
*Der Bogenschütze*  
Linz, 1934

Juni 10 Uhr, Linhofkamera 9 x 12, Zeiss Tessar 4.5/13.5 cm, Blende 9, Lifa Recticolorfilter mittel, Agfa Isochromfilm, 1/50 Sek.

Abgebildet:  
MN, Menschen - Sonne - Landschaft, Wien, 1940, S. 51  
Photographie für Alle, 1936, S.196  
Der Lichtbildner. 35 Jg. 1939, 1940, Nr. 7, 10-11

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr,  
SFF Rio de Janeiro, VÖAV, CIP;  
FIAP, Kameraklub Linz, ÖGPHO  
Salao int. de arte fotografica de Sao Paulo, 3 Salon int. Nantes, Medaille

Silbergelatine ca. 1950  
40 x 30 cm





**28**

*Spiel mit dem Ball*, 1938  
 Freilicht-Akt. Juli 14 Uhr,  
 Stegemann Studienkamera 9 x 12,  
 Rodenstock Imagon 20 cm,  
 Siebblende 7.7/9,5, Gevaert SSS  
 Platte, Lifa Recticolor hell, 1/25 Sek.  
 vom Stativ. Rodinalentwickler.

Bei offenem Sieb entspricht die Helligkeit  $H = 7,7$  der Abblendung eines Anastimaten auf die gleiche Blendenzahl, bei geschlossenem Sieb, wo jede Überstrahlung aufhört, ist der Belichtung eine Blendenzahl von 9,5 zugrunde zu legen. Bei feiner dosierten Zwischenstellungen braucht man die Belichtungszeit nicht zu ängstlich zu bestimmen, da so geringer Abweichungen bei einer gut geleitet Dreischalen- oder Dosenentwicklung ohne weiteres ausgeglichen werden.

Abgebildet:  
 MN, Praxis der Weichzeichnung,  
 Halle 1951, S. 23

MN, Menschen - Sonne - Landschaft, 1940, Wien, S. 77

Ausgestellt:  
 SFF, SEAPS, VÖAV, EFIAP,  
 Kameraklub Linz, ÖGPH

Silbergelatine  
 40 x 30 cm



**29**

*Sonnenbad*, 1937  
 Silbergelatine  
 40 x 30 cm



30  
Waldbach, 1944  
Silbergelatine  
40 x 30 cm

31  
*Herbstlicht*, 1942  
Primarflex 6 x 6, Imagon 12 cm,  
Siebdrehblende 7,7/9,5,  
Isopan-F-Film, helles Filter,  
1/25 sec, Oktober 16 Uhr.  
Die großen Kontraste wurden  
Dank dem Zusammenwirken von  
Weichzeichner, Ausgleichsentwick-  
lung und reichlicher Belichtungszeit  
gemeistert.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1944, S. 111

Silbergelatine  
40 x 30 cm





**33**  
*Überrascht I*  
1935, Juni 14 Uhr,  
Stegemann Studienkamera 9 × 12  
cm, Rodenstock Imagon 20 cm,  
Siebblende 7.4,  
Agfa Isopanplatte,  
Lifafilter hell, 1/25 Sek.,  
Rodinalentwickler

Abgebildet:  
MN, Menschen - Sonne - Land-  
schaft, Wien 1940, S. 87; Titelbild  
der Neuauflage

Die Galerie. 2. Jg., 1934, Taf. 166,  
71, 77

Ausgestellt:  
Fotoklub Styr, SFF Rio de Janeiro,  
VÖAV, CIP; FIAP, Kameraklub  
Linz, ÖGPHO  
Sahiwal Int. Salon of Ph. 1968

Silbergelatine  
40 × 30 cm

**32**  
*An der Quelle*  
1935, Juni 10 Uhr  
Stegemann Studienkamera 9 ×  
12, Rodenstock Imagon 20 cm,  
Siebblende 7.4, Agfa IF Filmpack,  
Lifafilter hell, 1/50 Sek., Wörta  
Gegenlichtblende

Ausgestellt:  
Ö.L.B., SFF, CIP  
Foto Cine Klub Bandeirante

Abgebildet:  
MN, Menschen - Sonne - Land-  
schaft, Wien 1940, S. 75  
Die Galerie, 9. Jg., 1941, Taf. 73

Bromsilbergelatine  
40 × 30 cm





**34**  
*Wer ist es*

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, AÖL, FIAP, SEAPS,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO, XX  
Salao Capixaba Brasil,  
Österr.Staatsmeisterschaft 1965

Silbergelatine  
40 × 30 cm



**35**  
*Mutter und Kind*

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, AÖL, FIAP,  
ÖGPHO, Fotoklub Steyr,  
Linz 1956

Silbergelatine  
40 × 30 cm



**36**  
*Dame im Dirndl*, 1934  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**37**  
*Das Geheimnis*, 1934  
Ausstellungphoto  
Medaille

Abgebildet:  
*Die Galerie*, 6. Jg., 1938,  
Taf. 161, 151

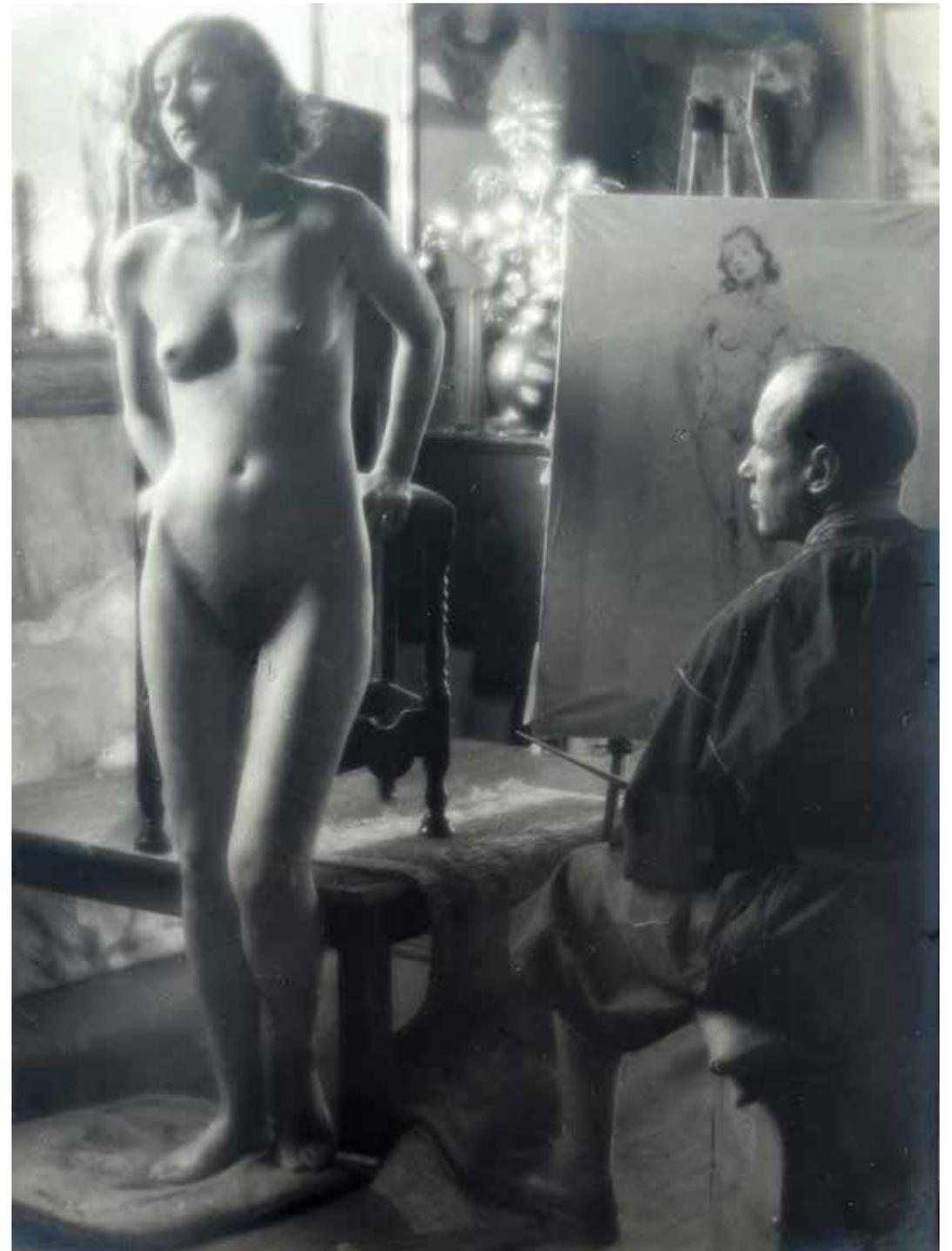
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**38**  
*Der Maler Anton Lutz im Atelier,*  
1934

Abgebildet:  
Das schöne Lichtbild, (Band 2),  
Der Lichtbildner, 1937

Silbergelatine  
24 x 18 cm



**39**  
*Der Maler Anton Lutz*  
*im Atelier, 1934*  
Silbergelatine  
24 x 18 cm



40

*Gmundner Keramik, 1936*  
 Stegemann Studiokamera 9 × 12, Imagon 20 cm,  
 Siebblende 9,5 Überstrahlung durch Auszugsver-  
 längerung, Isopan-F-Filmpack, helles Filter, 1/50 Sek.  
 vom Stativ. Entwickelt in Rodinal.  
 Aufgenommen in der Werkstätte für Bemalung der  
 Keramikfabrik Gmunden.

Abgebildet:  
 MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1951, S.71

Silbergelatine  
 18 × 24 cm



41

*Der alte Photograph*  
 um 1940, Primaflex 6 × 6,  
 Imagon 12 cm

Ausgestellt:  
 Hon.M.SFF. SEAPS. AÖL,  
 VÖAV, Kameraklub Linz,  
 EFIAP, ÖGPHO

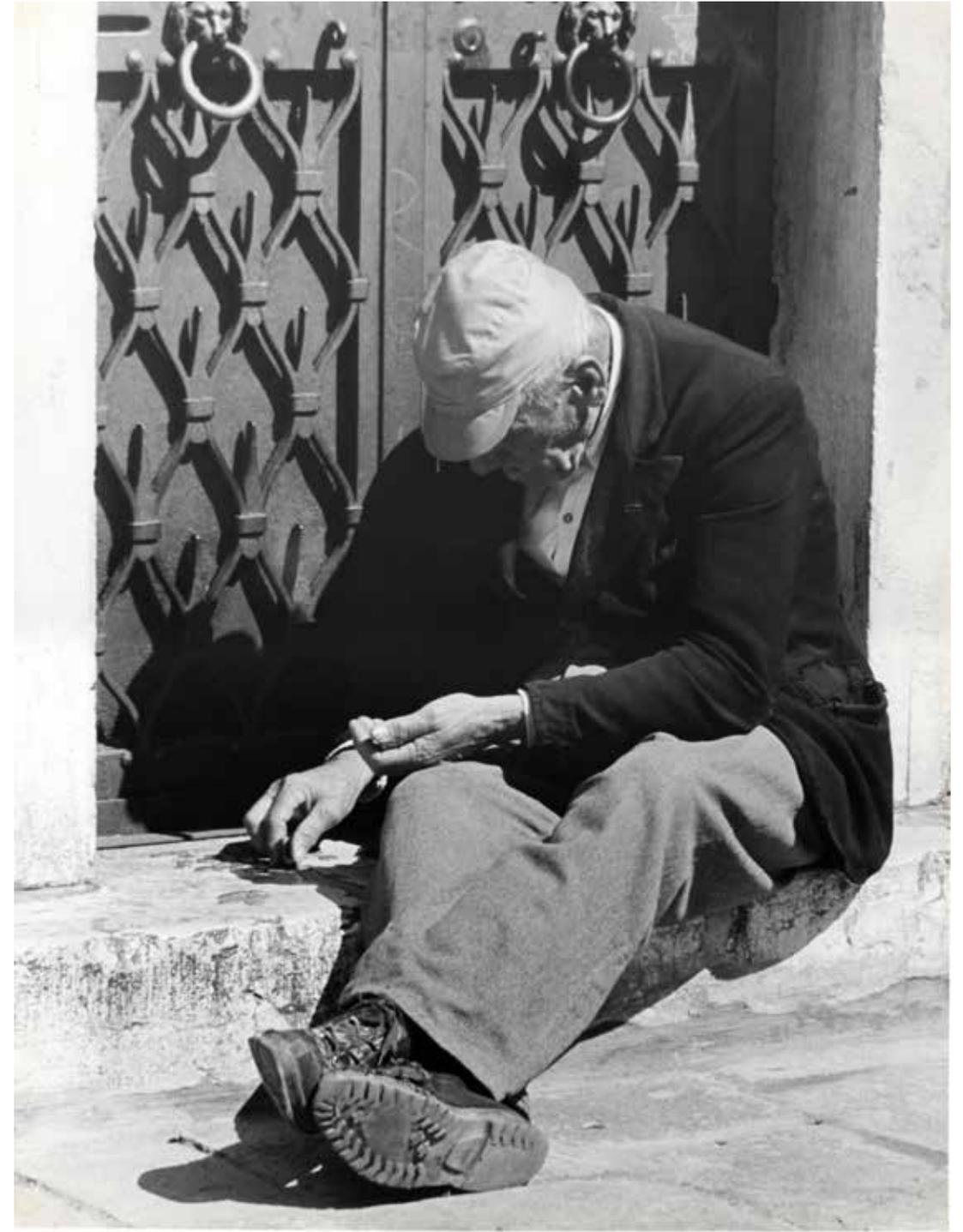
Silbergelatine  
 40 × 30 cm



**42**  
*Alkohol*, um 1955

Ausgestellt:  
SFF, VÖAV, EFIAP, SEAPS  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
Pretoria int. exhib. of ph. 1973

Silbergelatine  
40 × 30 cm



**43**  
*Bilanz*, Venedig 1957  
Leica 1957, 12 cm Imagon

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, EFIAP, ÖGPH,  
Kameraklub Linz, SEAPS  
Singapur, Foto-kino Amateursko  
Društvo Jugoslavija 1967

Silbergelatine  
40 × 30 cm

**44**  
Mit vereinten Kräften / Teamwork  
Mauthausen 1924

Ausgestellt:  
SFF Rio, SEAPS, VÖAV, FIAP,  
Kameraklub Linz, EFIAP, ÖGPHO

Silbergelatine, 40 × 30 cm





**45**  
*Der Steinbohrer*  
Mauthausen 1932  
Silbergelatine  
28 × 24 cm



**46**  
*Ministranten*, 1938  
Stegemann-Studienkamera 9 × 12 cm,  
Imagon 20 cm, Siebdregblende 7,7/9,5  
schwache Überstrahlung, Isopan-F-Filmpack,  
helles Filter, 1/50 sec., Mittagszeit,  
Aufnahme mit Regie nach beendeter Prozession.  
Dreischalentwicklung mit Rodinal.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung, 1944, S. 94  
Camera, Jg. 19, 7/1941, S. 177

Ausgestellt:  
ÖLB.Hon.SFF, SEAPS, AÖL, VÖAV, FIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO, XXVI Salon  
Fotografico Balneario de Panticosa 1972

Bromsilbergelatine, 30 × 40 cm



47  
Unter der Brause, um 1945

Ausgestellt:  
Hon.M.SFF 1960. SEAPS. AÖL,  
VÖAV, Kameraklub Linz, EFI-  
AP, ÖGPHO, CIP,  
Foto Club Argentino 1954,  
IRIS 1952 Antwerpen  
Salon int. John Cockerill 1954,  
8 Foto-cine club de Barretos,  
int. Salon of ph. Malaya 1961,  
Murray Bridge South,  
Australis, Queensland int.  
1962, 15 Salon int. de foto.  
Rosarina, int. ph. Salon of  
Japan 1955, Foto-Kino  
Jugoslavia 1967, Naturfreunde  
Ausstellung Hamburg 1956

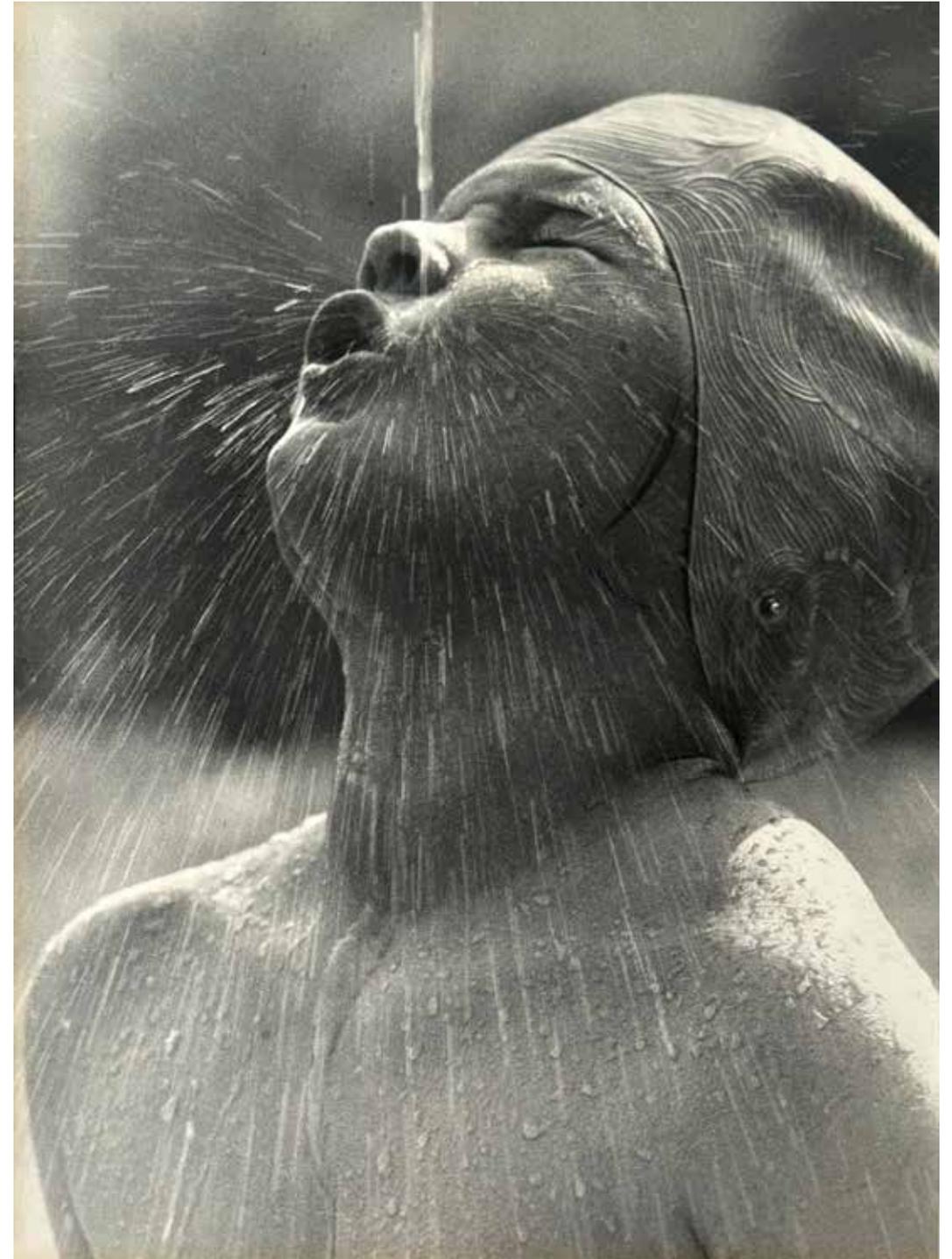
Silbergelatine  
40 x 30 cm





**48**  
*Fenstereis*  
Ausgestellt:  
VÖAV, FIAP, CIP, Kameraclub  
Linz & Steyr, SFF Rio, SEAPS,  
AÖL, ÖGPHO

Agfacolor um 1960  
40 x 30 cm



**49**  
*Unter der Brause, um 1945*

Ausgestellt:  
VÖAV, FIAP, CIP,  
Kameraclub Linz & Steyr, SFF  
Rio, 1 Int.Ph.Ex. Singapore,  
Fotoausst. Bayern 1955,  
Düsseldorf 1955, Ansbach,  
Neustadt 1955, Arzberg 1955,  
Fotosalon Kolbermoor 1955,  
Fotosalon Amberg 1955

Silbergelatine  
40 x 30 cm



50  
*Eisblumen*, 1957

Ausgestellt:  
EFIAP, ÖAV, SFF, CIP, FIAP,  
ÖGPHO OPTIMUS,  
Kameraclub Linz,  
Fotoklub Steyr,  
Salao int. Ginasio  
Club de Santo Tirso-Portugal 1965,  
Lahore int. Salon of Ph. 1965,  
Expociao Mundial de arte foto. 1963,  
8 Salon international Romania

Silbergelatine  
40 × 30 cm



51  
*Das vereiste Fenster*  
Ausgestellt: EFIAP, ÖAV, SFF,  
CIP, FIAP, ÖGWHO,  
Kameraclub Linz, VI Bienal  
international arte fotografica  
1967 in Lisboa, III Bienal inter-  
national de aret fotografica  
1965.

Agfacolor um 1955  
40 × 30 cm



**52**  
*Seifenblase*, 1938  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**53**  
*Dame mit Zigarette*, 1931  
Bromsilbergelatine  
24 × 18 cm



**54**  
*Feierabend, 1951*  
 Stegemann Kamera 9 × 12 cm, Imagon 30 cm, Kunstlicht

Ausgestellt:  
 SFF Brasilien, SEAPS, CID, VÖAV, Kameraklub Linz, FIAP,  
 ÖGPHO, 2nd int.ph.Ex. Singapore 1962,  
 XXV Salao int. de f. da Africa do Sul 1961  
 XXV South African Salon of ph. Johannesburg  
 California state fair, Foto Club Buenos Aires  
 12 Salon int. de f. Rosarina, East London Ph.Soc. 1961

Agfacolor, 40 × 30 cm



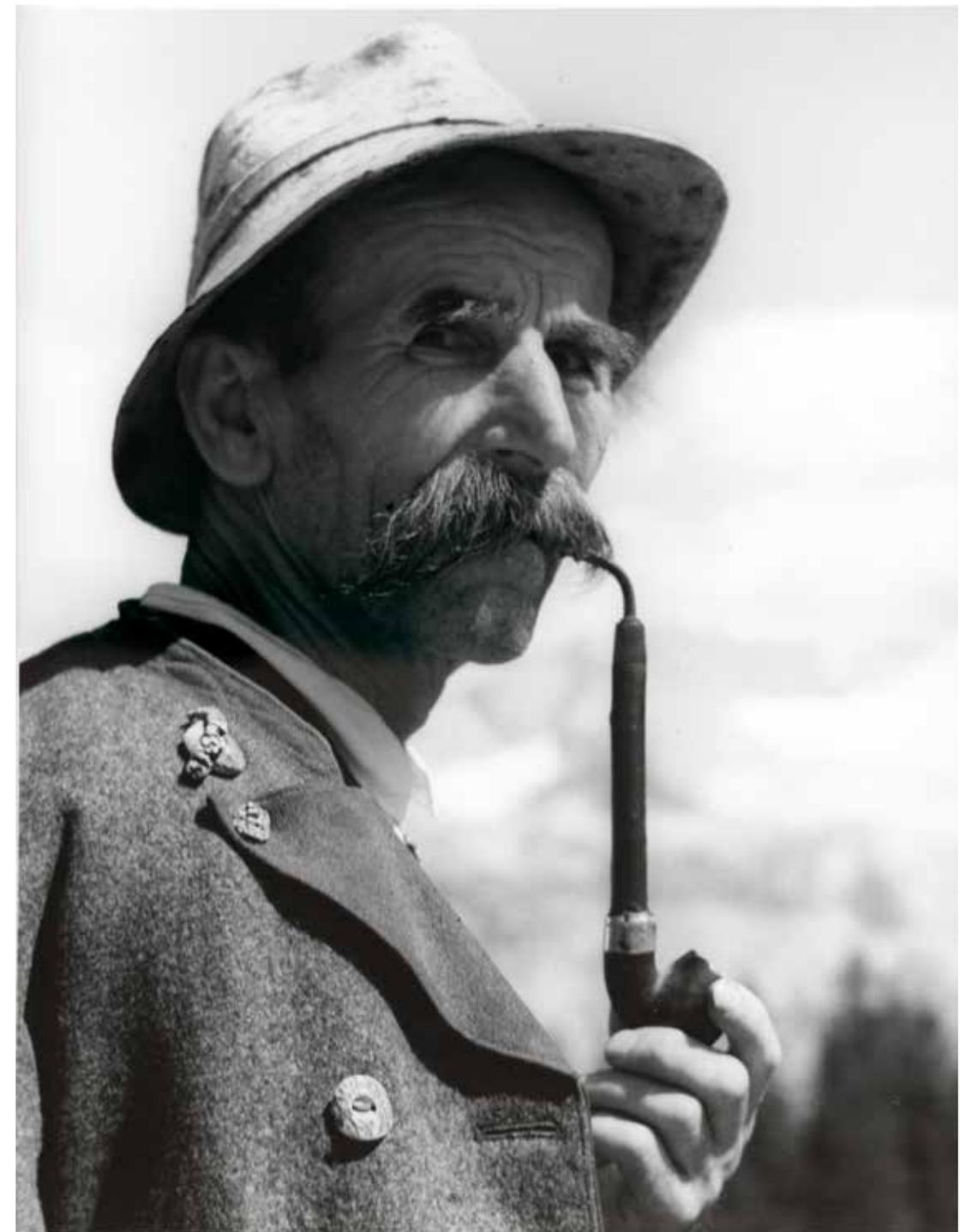
**55**  
*Bauer aus dem Gosautal*  
 Primaflex 6 × 6, Imagon 12 cm,  
 Siebdrehblende 7/9, geringe  
 Überstrahlung, Isopan-F.Film,  
 helles Gelbfilter, 1/50 sec aus  
 der Hand, Juni, 15 Uhr. Dose-  
 nentwickllung mit Agfa.Final  
 nach Zeit. Ein Freilichtbildnis mit  
 Einbeziehung des landschaftli-  
 chen Hintergrundes. Die richtige  
 Belichtung ergab zusammen mit  
 der richtig bemessenen Entwick-  
 lungszeit ein gutes Negativ, dass  
 selbst bei einer Vergrößerung  
 auf 30 × 40 cm kein störendes  
 Korn erkennen ließ.

Abgebildet:  
 MN, Praxis der Weichzeichnung,  
 Halle 1951, S. 26

MN, Hochgebirgsfotografie.  
 Erfahrungen und Erkenntnisse  
 eines Lichtbildners im Hochge-  
 birge, Halle 1956, S. 30

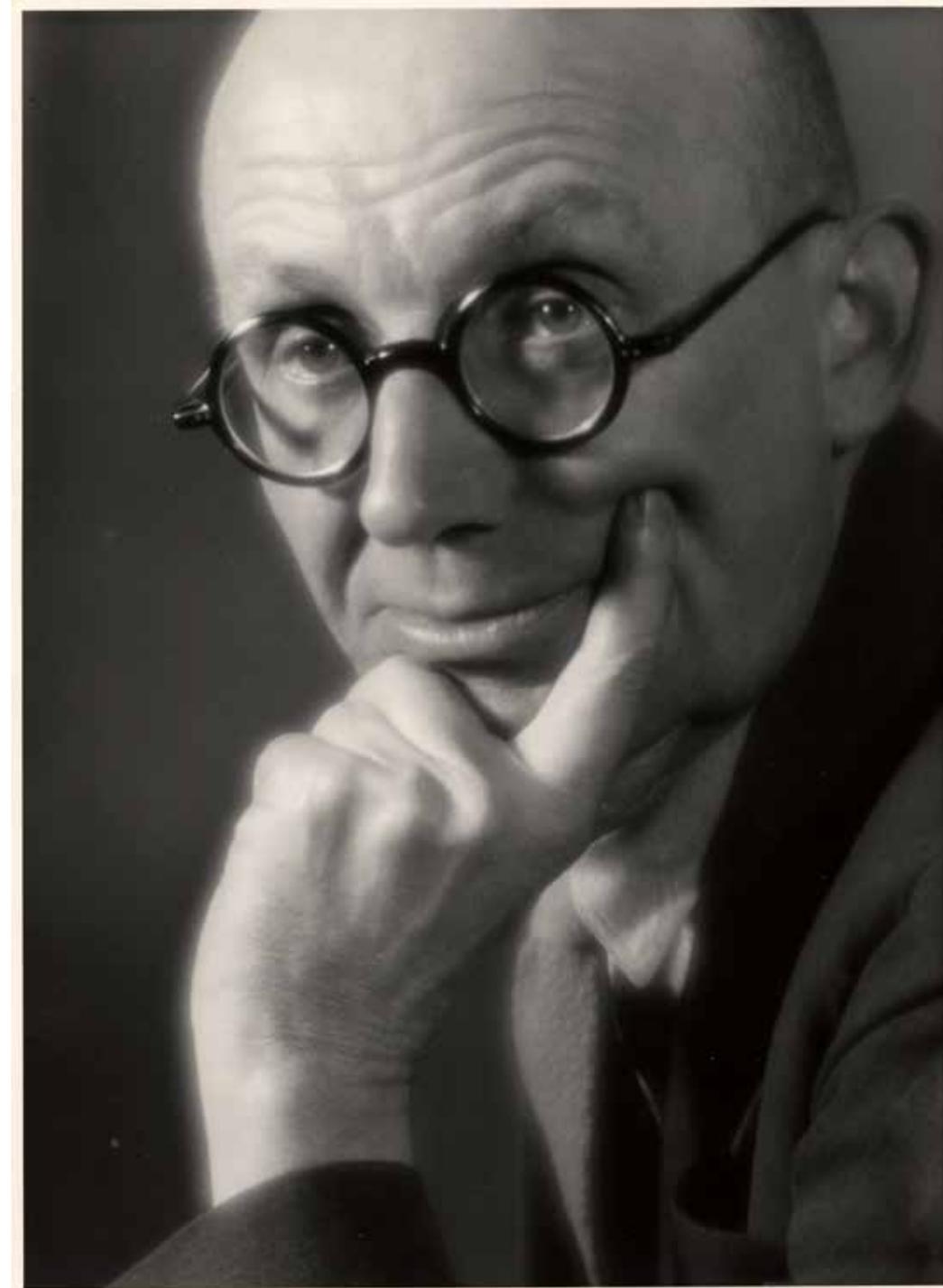
Ausgestellt:  
 SFF, SEAPS, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
 Kameraklub Linz, ÖGPHO

Silbergelatine, 40 × 30 cm





56  
Portrait, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



57  
Max Hirschenauer (Maler), um 1930

Stegemann Studienkamera 9 × 12 cm, Imagon 30 cm, Siebblende 6,4, 1/2 sec. Gevaert-SSS-Platte, 2 Nitraphotlampen je 500 Watt. Infolge der größeren Siebblende ist der Überstrahlungsgrad größer, was im Bilde besonders an den Übergängen von Hell ins Dunkel deutlich zu sehen ist. Schwierigkeiten kann die reflexfreie Wiedergabe der Brillengläser bereiten. Man erreicht sie mit überlegter Lichtführung.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1944, S.107

Gevalux-papier, Silbergelatine  
24 × 18 cm



**58**  
*Blick auf die Straße, 1942*

Primarflex 6 × 6, Imagon 12 cm, Siebblende 5,8/7,7, 1/50 sec. aus der Hand, Ende Oktober im Zimmer. Die gleichzeitig gemachten Farbaufnahmen zeigen schon deutlich die harte Gelbfärbung des Abendlichtes. Die Schattenseite des Modells wurde mit einem weißen Leintuch auf 1 m Abstand aufgestellt. Der Überstrahlungsgrad wurde mit der Betrachtungslupe auf der Mattscheibe kontrolliert. Es empfehlen sich mehrere Aufnahmen mit verschiedenen Siebblendenöffnungen.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1944, S. 21

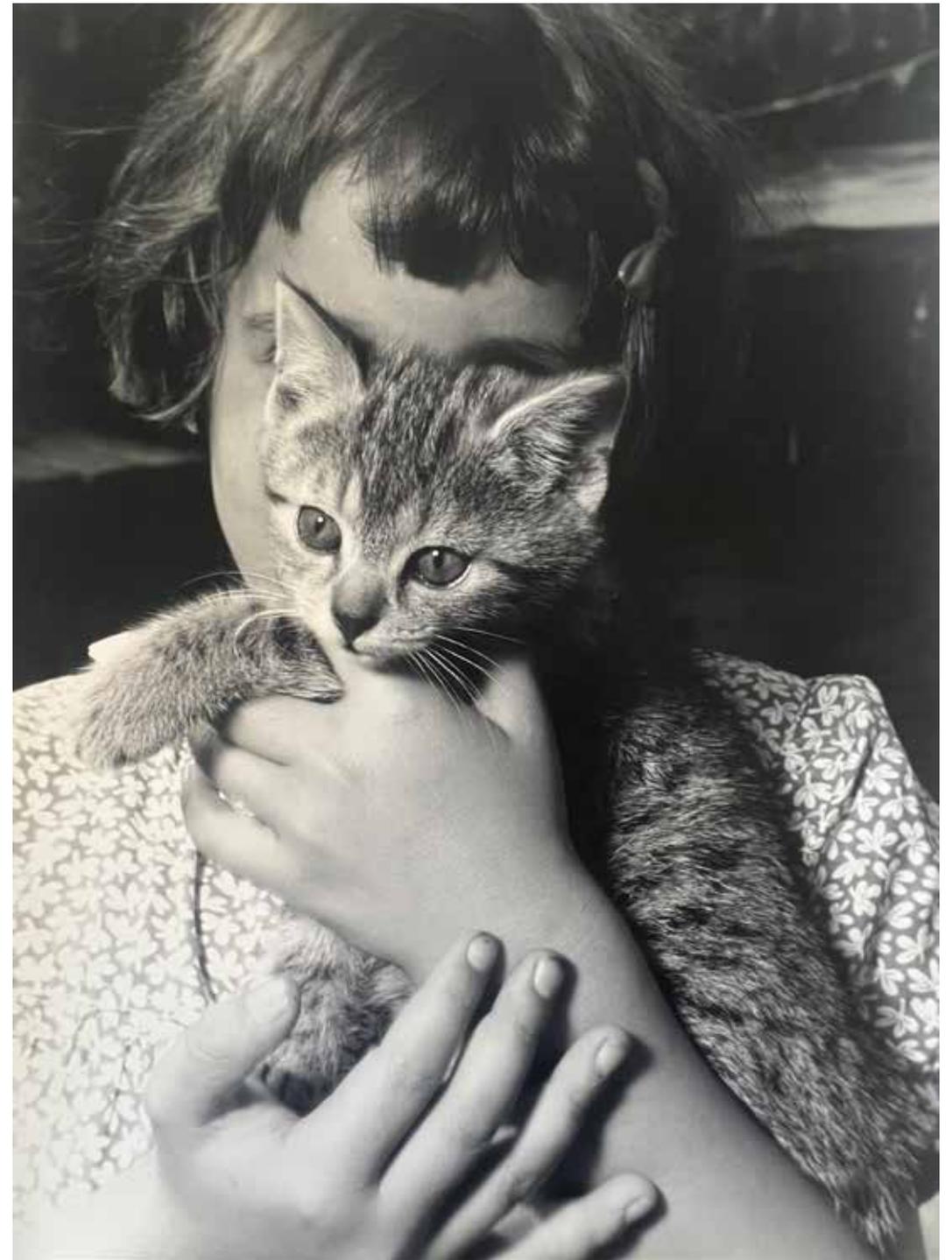
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**59**  
*Morgensonne, 1942*  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**60**  
*Aggression*  
Silbergelatine ca. 1950  
40 × 30 cm



**61**  
*Zärtlichkeit*  
Ausgestellt:  
Photokub Steyr, FIAP,  
ÖÄV, SFF, CIP  
Silbergelatine ca. 1950  
40 × 30 cm



62  
*Spiel in der Abendsonne*, 1951

Ausgestellt:  
Photokub Steyr, SFF Rio, FIAP,  
VÖÄV, SFF, CIP, ÖGHO, EFIAP,  
18 South African Salon of Ph. 1954  
IV Salon int. Oviedo 1952  
V Salon int. de foto. San Sebastian 1952

Cover: Photos couleurs en tout temps

Agfacolor  
35 × 30 cm



63  
*Schreiendes Kind*, 1949  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**64**  
*Der Harfenspieler*  
Kufstein, 1960

Ausgestellt:  
FIAP, CIP, Fotoklub Steyr, SFF  
Rio, Kameraklub Linz, VÖAV,  
EFIAP, ÖGPHO,  
2 int.photo ex. Singapore 1962

Silbergelatine  
40 × 30 cm



**65**  
*Der Morgenkaffee, 1945*  
ÖLB, SFF  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



66  
*Eine Tasse Kaffee*, 1941

Stegemann-Studienkamera  
9 × 12, Imagon 20 cm, Siebblende  
7,7/9,5 schwache Überstrahlung,  
Isopan-F-Filmpack, zwei Nitrap-  
hotlampen je 500 Watt, 1/10 sec.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1944, S. 52

The Photograms of the Year 1949,  
Platte XXVII

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
AÖL, EFIAP, CIP  
Kameraklub Linz, SEAPS  
V Salon Romania AAF  
Salon int. John Cockerill  
VIII Mostra Biennale Torino

Silbergelatine ca. 1950  
40 × 30 cm



67  
*Mutterhände*, um 1950  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



68/69  
*Mutterhände*, ca. 1942  
Silbergelatine  
40 × 30 cm





70  
*Das Gebetsbuch*, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



71  
*Lebensabend*, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**72 A**  
*Der Segelfalter*, 1950  
Silbergelatine  
40 x 30 cm



**72 B**  
*Der Armreif*, 1942

Stegemann-Studienkamera  
9 x 12, Imagon 20 cm, Siebdre-  
hblende 7,7/9,5, Panmaterial,  
zwei Nitraphotlampen in 500  
Watt. Nach Pinagrün-Vorbad in  
Rodinal entwickelt.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1944, S. 49

Silbergelatine  
30 x 24 cm



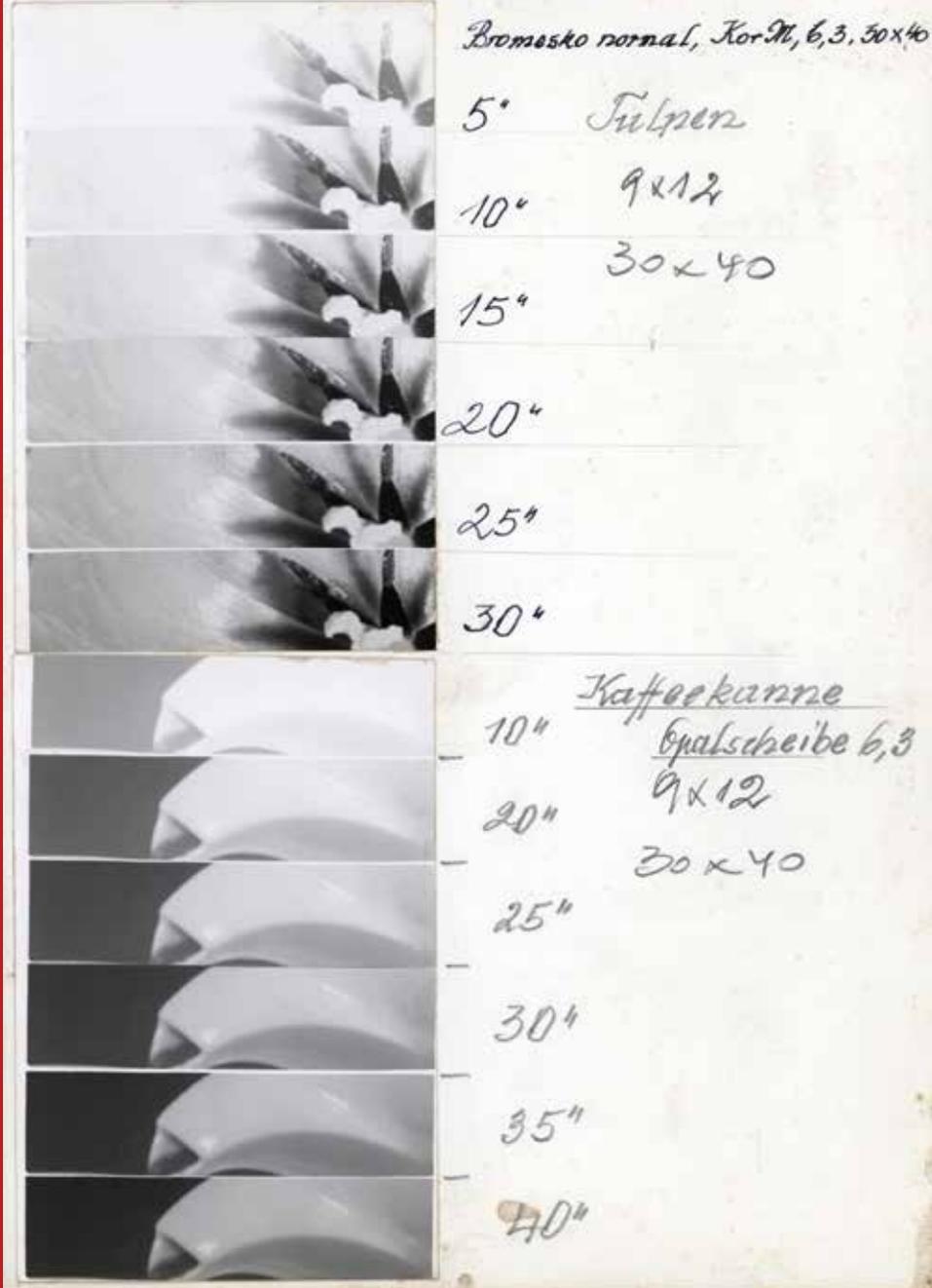
73  
*Schattenspiel*, um 1930  
Silbergelatine  
18 x 24 cm

74  
*Schattenspiel*  
Ausgestellt:  
EFIAP, ÖGPH, Staatsmeisterschaft 1979

Silbergelatine ca.1950  
40 x 30 cm



Sirius. Bromesko.



Stilleben

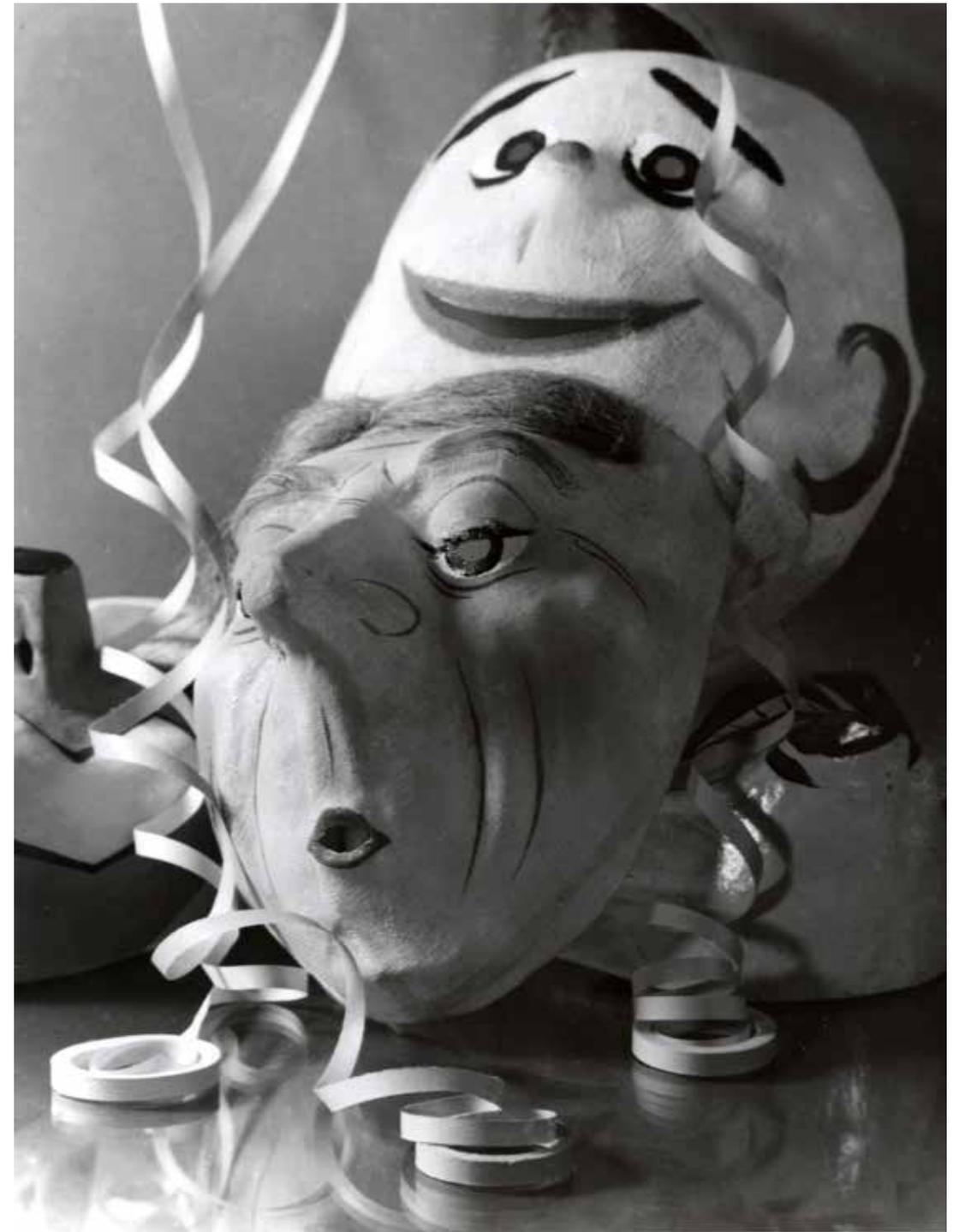


**75**  
*Aschermittwoch, 1968*  
Stegem. Studienk. 9 x 12  
Plasmat 22 cm

Ausgestellt:  
25 Salon Albert 1  
OPTIMUS ÖGPH, EFIAP

Agfacolor  
40 x 30 cm

**76**  
*Fasching, 1934*  
Ausgestellt:  
SFF, VÖAV, EFIAP, AOL,  
Kameraklub Linz, ÖGPH,  
SEAPS  
Silbergelatine ca. 1950  
40 x 30 cm





**77 r.**  
"Am Strand vergessen"  
Jesolo, 1957

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV, EFI-  
AP, Kameraklub Linz, ÖGPH, 1 int.  
Biennale couleur FIAP 1960 Turin,  
Balneario de Panticosa XXVI  
Salon 1972

Agfacolor, 40 × 30 cm

**78**  
"Am Strand vergessen"

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Brasilien,  
VÖAV, EFIAP, CIP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH,  
9. int.Photo-Ausst. Austria 1963,  
Prem-Foto Prelouc-CSSR

Agfacolor, 40 × 30 cm





**79**  
*Der Krampus am Fenster, 1952*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
EFIAP, CIP, Kameraklub Linz,  
ÖGPHO, 9. int.Photo-Ausst.  
Austria 1963

Agfacolor, 40 × 30 cm

**80**  
*Spritzkerze, 1952*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF, VÖAV, EFIAP,  
CIP, Kameraklub Linz, ÖGPHO  
int.Fotosalon Kortrijk 1956  
VII int.Photo-ausst. Ö 1956  
Ljubjana 1956

Agfacolor, 40 × 30 cm





**81**  
*Die vergessene Brille*  
Chioggia 1960

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
EfiAP, Kameraklub Linz, ÖGPH,  
Fotoarte int.Salao 1960

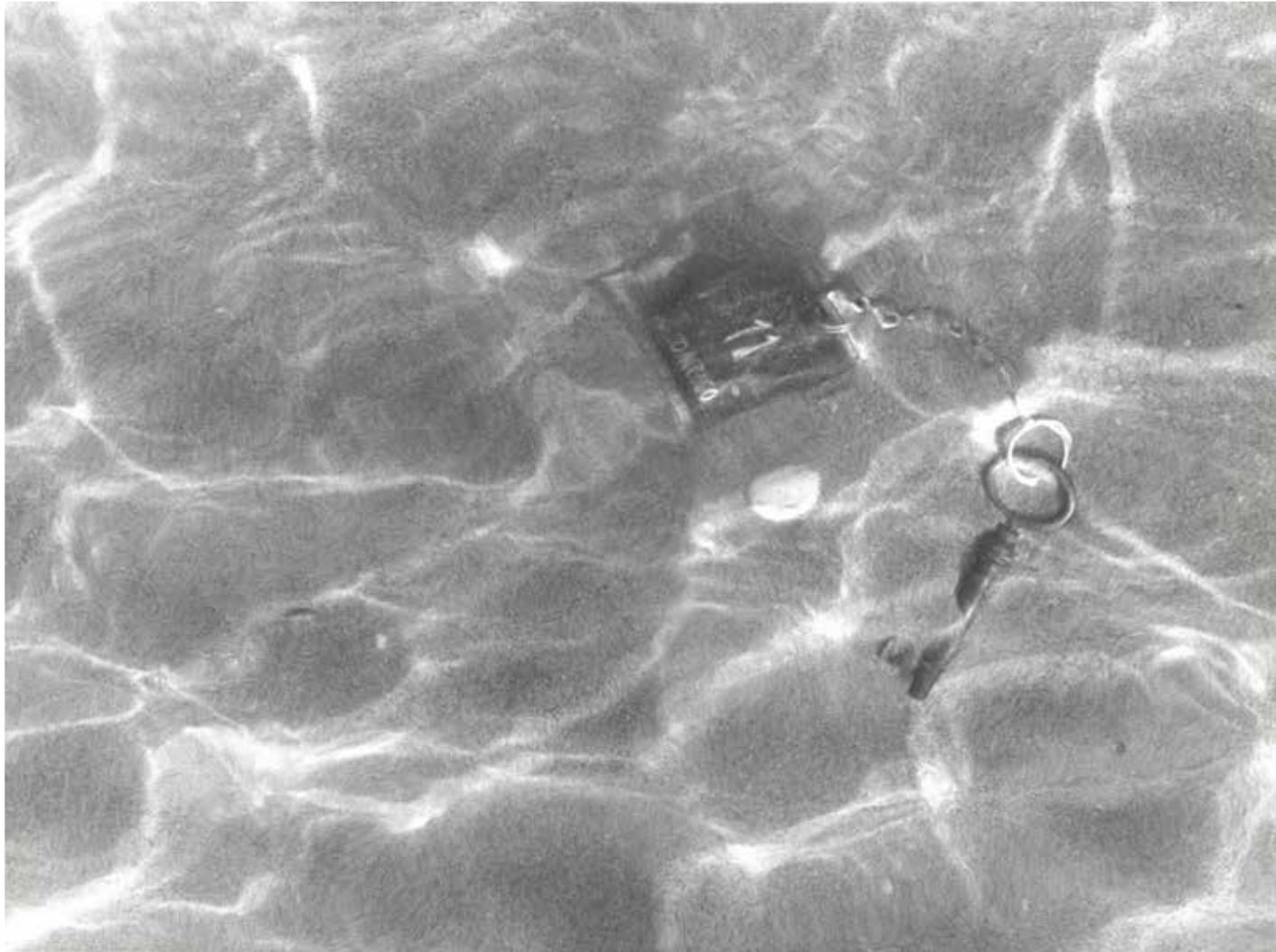
Bromsilbergelatine  
24 x 30 cm

**82**  
*Verwehte Spur, Jesolo 1957*

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
SEAPS Singapur  
Kameraklub Linz, ÖGPH

Bromsilbergelatine  
40 × 30 cm





**83**  
*Am Strand vergessen*  
Jesolo, 1957  
Silbergelatine, 30 × 40 cm



**Heinrich Kühn**  
*Segelboote*, 1907  
Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug 9 × 12 cm



**84**  
*Gestrandet*, 1954

Ausgestellt:  
SFF, ÖAV, FIAP, CIP  
4 Exp. Mundial de Arte  
Fotografia Brazil

Bromsilber, 40 × 30 cm



**86**  
*Tulpen, um 1935*

Stegemann-Studienkamera  
9 x 12, Imagon 20 cm, Sieb-  
blende 9,5/11,5 geschlossener  
Sieb, Isopan-F-Filmpack, helles  
filter, Gegenlichtblende, 1/25  
sec. Wegen des Gegenlichtes  
wurde auf jede Beziehung der  
Randstrahlung zur Darstellung  
verzichtet. Als Hintergrund  
diente ein mit dunkelgrauem  
Tonpapier überzogener Karton.  
Die Tulpen waren rot und gold  
geflammt.

Abgebildet:  
MN: Praxis der Weichzeich-  
nung, Halle 1944, S. 55

MN: Die Seele im Lichtbild,  
Wien 1947, S. 42 / 84

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH, CIP

Silbergelatine  
40 x 30 cm



**86**  
*Drei rote Tulpen, 1931*

9 x 12 Kamera mit Meyer Satz-  
plasmal, F=22 cm, kein Filter,  
Kodak SS Schnittfilm, 20 sec  
belichtet, entw. in Rodinal 1

Abgebildet:  
MN, Die Seele im Lichtbild,  
Wien 1947, S. 10 / 52

Ausgestellt:  
SFF Brasilien, VÖAV, AÖL,  
EFIAP, Kameraklub Linz,  
ÖGPH, CIP, Fotoklub Steyr,  
Ex. of scottish amateur ph.  
Glasgow 1936, Melbourne,  
New York Boston

Silbergelatine  
40 x 30 cm



87 / 88  
Seerosen, 1942

Stegemann Studienkamera  
9 x 12, Imagon 20 cm, Sieb-  
blende 9/11. Mit Rücksicht auf das  
Gegenlicht mit geschlossenem  
Sieb verwendet, so dass keine  
Randstrahlen mit charakteris-  
tischer Überstrahlungswirkung  
für die bildmäßige Lösung des  
Motivs herangezogen wurden.  
Ausnahmematerial Agfa-Iso-  
pan-Filmpack 9 x 12, Lida-Gelb-  
filter helle Wörsching-gegen-  
lichtblende, Belichtungszeit 1/50  
sec.. Entwickelt mit Agfa-Rodinal  
nach der Dreischalenmethode.  
Vergrößert auf Agfa-Brovira  
normal glänzend.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1951, S. 88

Klick! Linzer Fotografie der  
Zwischenkriegszeit. 2016, S. 158

Ausgestellt:  
SFF, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
SEAPS, CIP

Silbergelatine  
40 x 30 cm





**89**  
Rose, um 1930  
Monokelaufnahme  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**90**  
Seerose, um 1930  
Monokelaufnahme  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



91  
*Magnolia*, 1958  
Leica M3

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
EFIAP, Kameraklub Linz, ÖGPH  
OPTIMUS, CIP, SEAPS Singapur  
XXIV Salon int.de arte fotogr.  
Buenos Aires 1969,  
8 SIF San Adrian de Besos,  
Barcelona, Austria 1972

Abgfacolor  
40 × 30 cm



**Heinrich Kühn**  
*Wasserglas*, um 1911  
Kontaktabzug, 9 × 12 cm



**Heinrich Kühn**  
*Gummibaum*, um 1929  
Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug, 9 × 12 cm



92

*Chrysanthemen in der Herbstsonne*

*Stille.  
Die Uhr tickt durch die dünne  
Wand, Minuten rinnen in ein  
Mrächenland. Wir sind beisam-  
men, ich und du und alles Leid  
geht leis zur Ruh.  
Leg deinen Kopf an meine Brust.  
Du siehst nichts mehr im Däm-  
merraum und selbst der Schrei der  
Lust wird dir zur Melodie im Traum.*

Abgebildet:

MN, Die Seele im Lichtbild, Wien  
1947, S. 11 / 53

Ausgestellt:

Fotoklub Steyr, SFF, VÖAV, CIP,  
EFIAP, Kameraklub Linz

Matt-Bromsilbergelatine ca. 1950,  
40 × 30 cm



93

*Rosen, 1938*  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



94

Sonnenblumen, 1966

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
AÖL, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO

Agfacolorpapier CN 111  
Agfanegativ 6 x 6 cm  
40 x 30 cm

210



95

Sonneblumen

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH,  
österreich. Staatsmeisterschaft 1965,  
int. Photo-art exhibition Singapore  
1973

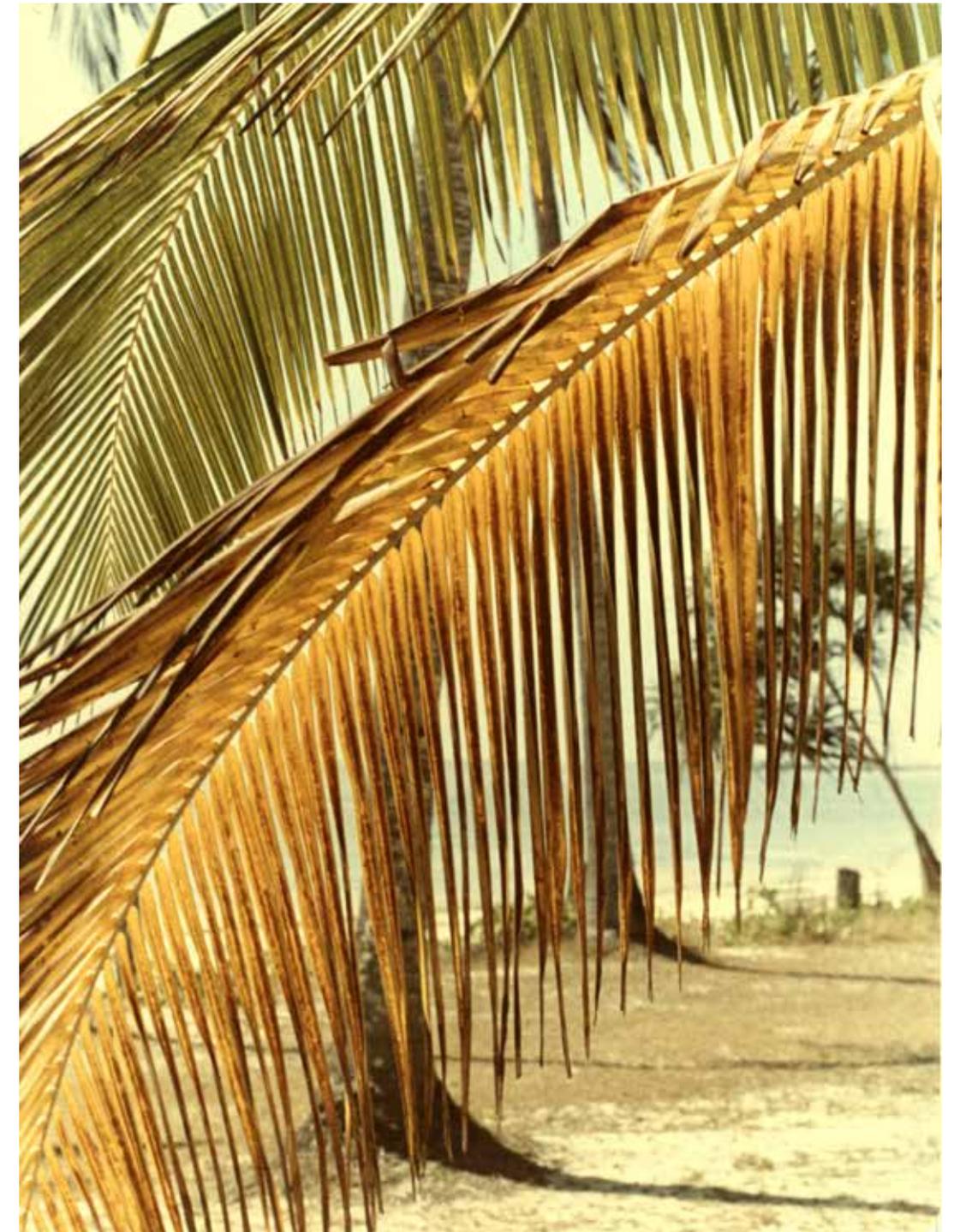
Agfacolor ca. 1960  
30 x 40 cm



96  
*Strandgeschäft*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio,  
EFIAP, Kameraklub Linz,  
ÖGPHO, CIP  
Chioggia-Strand 1955

Agfacolor ca. 1960  
40 × 30 cm



97  
*Palmenstrand (Palmieri)*

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
SEAPS Singapur,  
7 Salon int.Romania AAF,  
VI Bienal int.de arte foto. Lisboa  
1967, Bristol Salon of Ph. 1970,  
Reflet Mondial de a la ph.  
Mouscron

Agfacolor ca. 1955  
40 × 30 cm

98/99

*Sonnenaufgang mit Distel, 1951*

Ausgestellt:

SFF Rio, VÖAV, AÖL, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO, SEAPS,  
Ess.fotografica do Sul - Evora,  
Salao Int. de Soc. Foto. de Nova Friburgo 1969,  
197 Witwatersrand Int.exh. of photogr.,  
Salon int. John Cockerill Belgique 1954,  
Iris XX int.Fotosalon Antwerpen 1953

Silbergelatine / Agfacolor  
40 x 30 cm



100

*Fuchsie und Schnecke, 1958*

Ausgestellt:

SFF Rio, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH, SEAPS Singapur,  
Assoc.Foto. do Sul Evora 1971,  
VIII Bienal int.arte foto. Lisboa 1971

Agfacolor  
40 x 30 cm





**101**  
*Bergglockenblume*, um 1930

Abgebildet:  
MN, Hochgebirgsfotografie.  
Erfahrungen und Erkenntnisse  
eines Lichtbildners im Hochge-  
birge, Halle 1956, S. 129

Silbergelatine  
24 × 18 cm

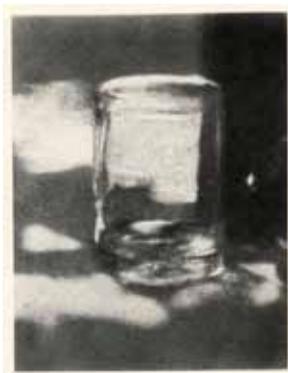


**102**  
*Herzblume Dicentra Spectabilis*

Abgebildet:  
MN, Das Jahr in Farbe, Wien 1941, S. 34.  
Abb.: M.N., Die Seele im Lichtbild, Wien  
1947, S. 9 / 51

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, VÖAV, EFIAP, Kamerak-  
lub Linz, ÖGPHO  
SFF Brasilien, V Salon internationale  
Milano di fotografia 1952

Agfacolorpapier, 40 × 30 cm  
Agfacolornegativ, 24 × 36 cm



**Heinrich Kühn**  
 Wasserglas, um 1911  
 Reproduktion von  
 Michael Neumüller,  
 Kontaktabzug 9 × 12 cm



**103**  
 Cyklamen, 1961

Ausgestellt:  
 Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
 EFIAP, Kameraklub Linz, CIP,  
 SEAPS Singapur,  
 49th scottish Salon of Ph.1965,  
 Foto clube de Jau 1969,  
 Edinburgh ph.soc.1952,  
 VI Salon int.Romania, Foto Club  
 Argentino 1968, Fotosalon VZKG  
 Ostrava 66, 13 zagreb Salon 1962,  
 Sahiwal int.Salon of ph. 1968,  
 Salon national du Haut-Bearn,  
 Interfoto 65

Agfacolor, 40 × 30 cm



**104**  
*Kaktusblüte, 1962*  
Agfacolor  
40 × 30 cm

**105**  
*Goldregen, 1962*

Ausgestellt:  
VÖAV, EFIAP, Kameraklub Linz,  
ÖGPHO, SEAPS,  
österr. Staatsmeisterschaft 1965,  
Singapore int. Salon of ph. 1970

Agfacolor  
40 × 30 cm



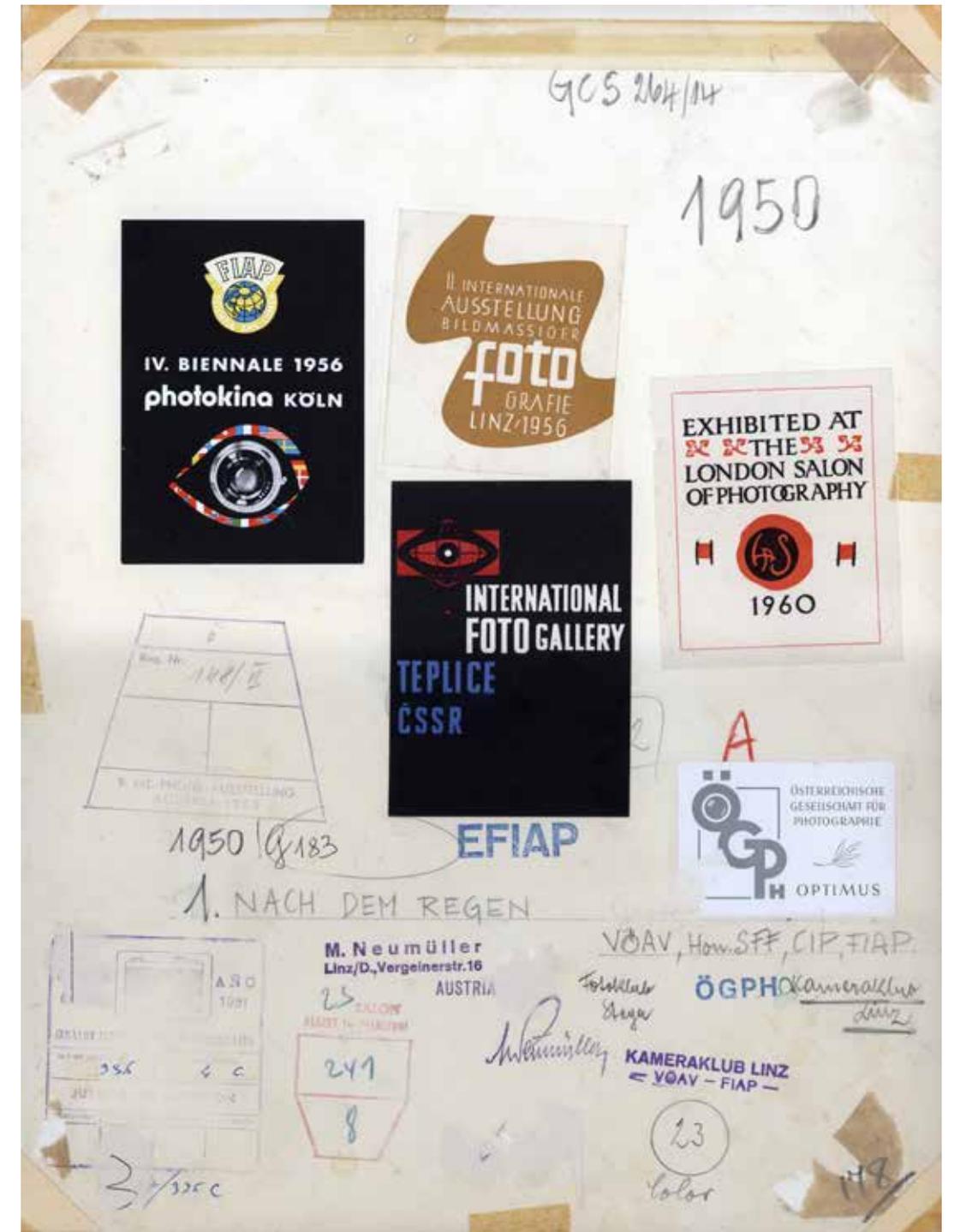


106

Weinbergschnecke, 1953

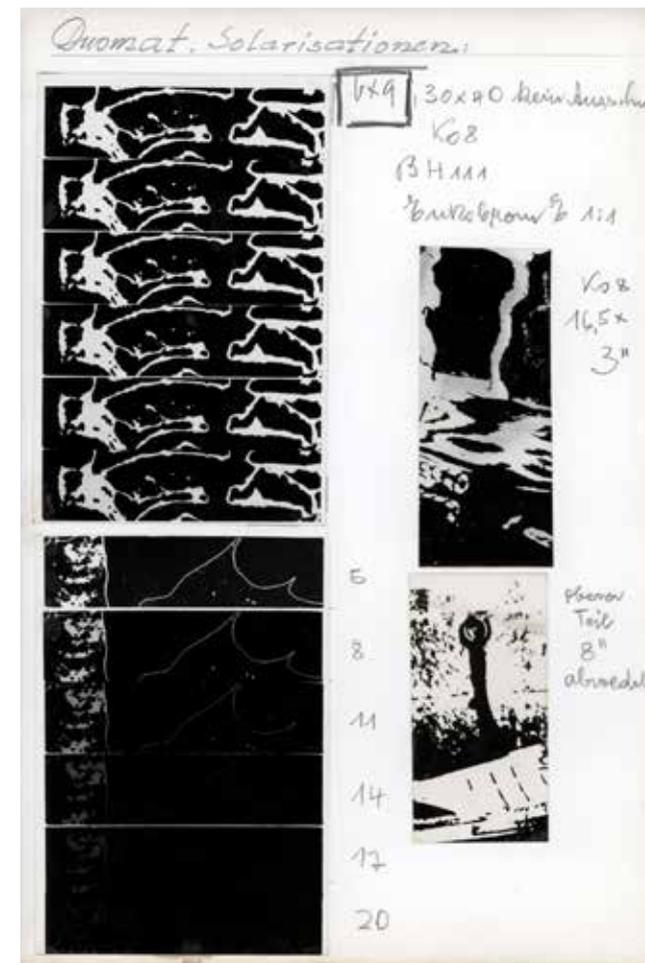
Ausgestellt:  
 Fotoklub Steyr, SFF Rio,  
 VÖAV, EFIAP, Kameraklub Linz,  
 ÖGPH OPTIMUS, CIP,  
 London Salon of ph. 1960,  
 II Ausstellung bildmässiger  
 Foto. Linz 1956, IV Biennale 1856  
 photokina Köln, 9 Photo-Ausst.  
 Austria 1963, IX SFA Salon int.  
 foto. 1961, int.fotogallery Teplice,  
 Salon Albert Charleroi

Agfacolor, 40 × 30 cm





107  
Hahn, um 1930  
Silbergelatine  
24 x 18 cm



108  
Seepferdchen  
Solarisation, 1965

Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, AÖL, Steyr,  
VÖAV, Kameraklub Linz  
AFF 7 Salon Roliana

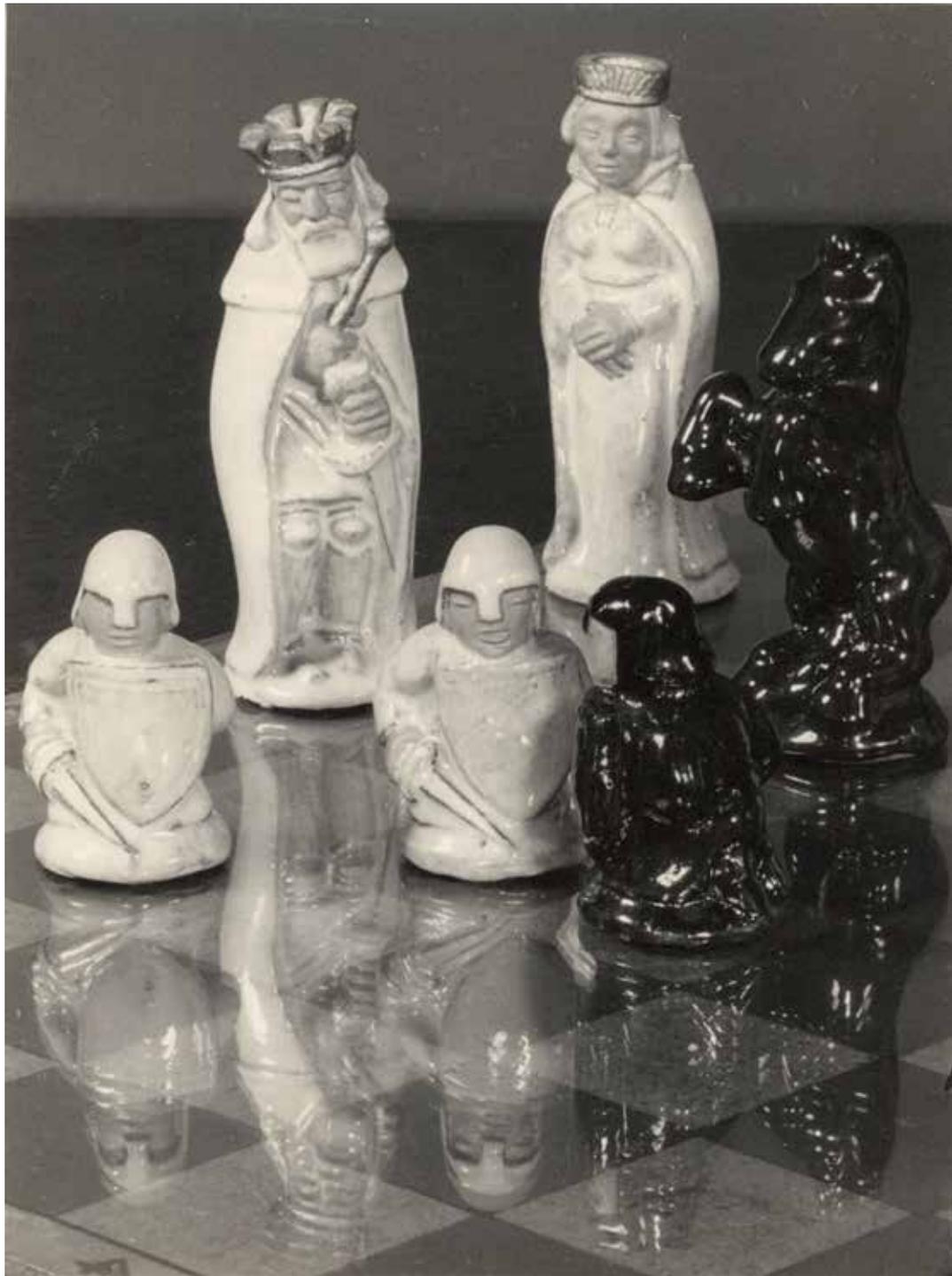
Silbergelatine  
24 x 18 cm



**109**  
*Edelweiss*, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**110**  
*Ananas*, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**111**  
*Schach*, um 1930  
Silbergelatine  
24 × 18 cm



**112**  
*Kokosnuss*, 1932  
Silbergelatine  
30 × 40 cm



113  
Paprika

Abgebildet:  
MN: Das Jahr in Farbe, Wien 1941,  
S. 36

Ausgestellt:  
SFF, VÖAV, FIAP, ÖGPH, CIP  
Kameraklub Linz, IV Salon int.de  
Foto. San Sebastian 1951, Salon  
int.Ceramen r.d.foto. Oviedo 1951,  
Salon int.de arte foto. Cam-  
prodon 1953, San Juan Badista  
Barcelona, Kortrijk Belgium

Agfacolornegativ 6 x 6 cm  
Agfacolor ca. 1950  
30 x 26 cm





**114**  
*Kirschen, 1951*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF, VÖAV, FIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
Soc.Fluminense Fotografia

Agfacolorpapier CN 111  
Agfanegativ 6 x 6 cm  
40 x 30 cm



**115**  
*Bauernjause, 1964*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF, VÖAV, FIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
SEAPS Singapur

Agfacolorpapier CN 111  
Agfanegativ 6 x 6 cm  
40 x 30 cm



**116**

*Zwiebeln*, 1930

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV, AÖL,  
EFIAP, CIP, Kameraklub Linz, ÖGPH  
Erfolgreichstes Bild Neumüllers:  
1933 - 4 gold. Medaillen!

Abgebildet:

Die Galerie, 1933, 1 Jg., Taf 46.  
Der Lichtbildner. Wien 1937, S.335  
Der Lichtbildner. Wien 1933, S.206

Bromsilbergelatine, 40 × 30 cm



**117**

*Zwiebel*, 1952

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
FIAP, Kameraklub Linz, ÖGPH  
OPTIMUS, 16th Singapore Salon  
1965, 8 SIF San Adrian de Besos -  
Barcelona, YMCA Camera Circle  
Sydney

Agfacolor, 40 × 30 cm

**118**  
*Maiskolben, 1932*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, SEAPS Singapur,  
Sahiwal int.Salon of Ph.1968, ÖGPH  
OPTIMUS,  
österr.Staatsmeisterschaft 1964

Perka Kamera 9 × 12 cm  
Satzplasmal, 1930  
Abzug ca. 1950, 40 × 30 cm





119

Früchte, 1950

Ausgestellt:  
FIAP, CIP, Fotoklub Steyr,  
Kameraklub Linz, VÖAV, EFIAP,  
ÖGPHO, PSA Annual Conv. 1952 NY,  
VIII Salon int. d'art ph. 1956 Bordeaux

Agfacolor, 40 × 30 cm

120

Früchte, 1929

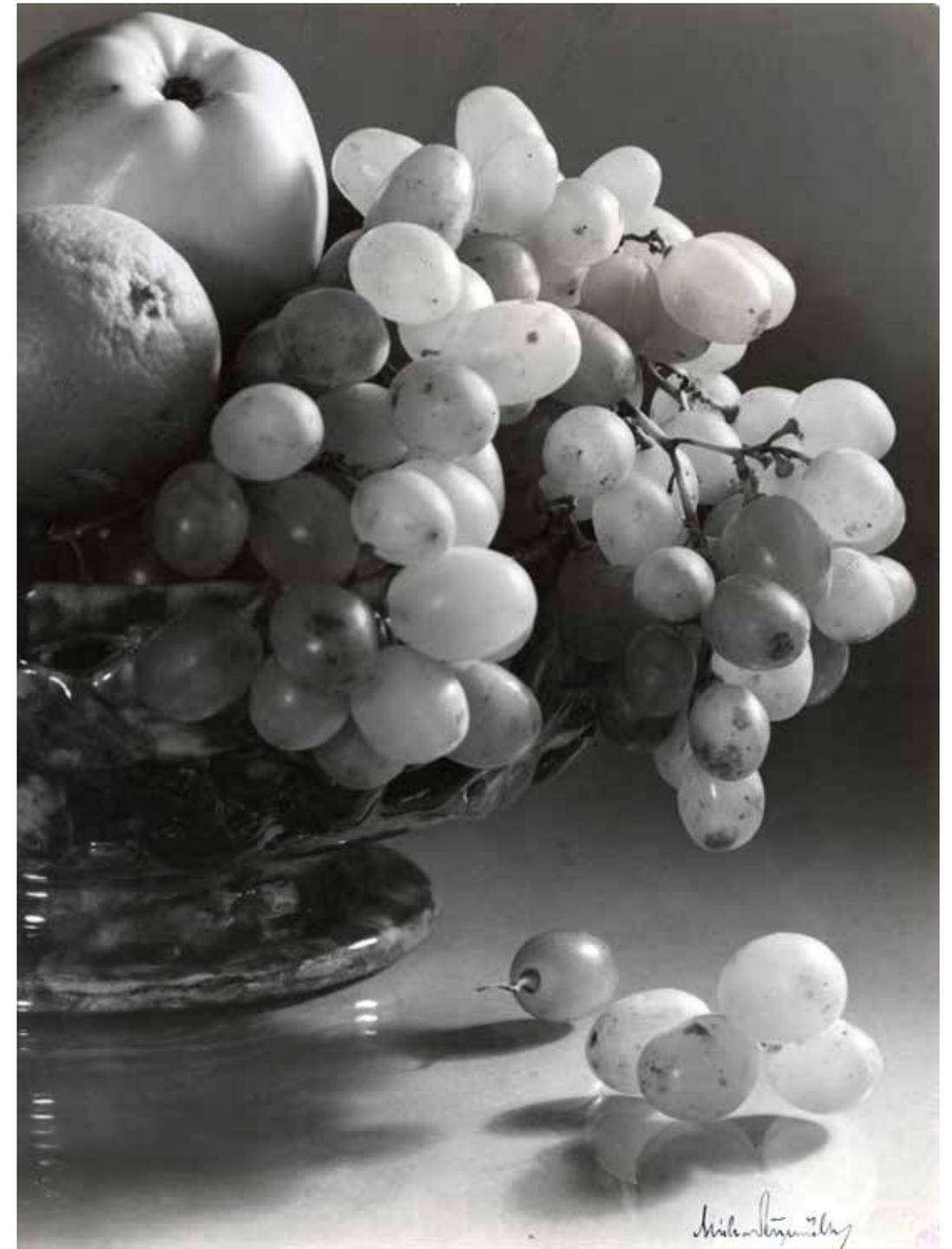
Ausgestellt:  
II int.d'Art Fotografic  
Barcelona 1933  
Hackney ph. society 1937  
foto vychodosly muzeum kosice  
1936, Wien 1938  
London, Brooklyn, Rochester,  
New York, Toronto, Chicago,  
Reading und Boston, Debreczin  
1938 - Int. Photoausstellung:  
Goldene Medaille

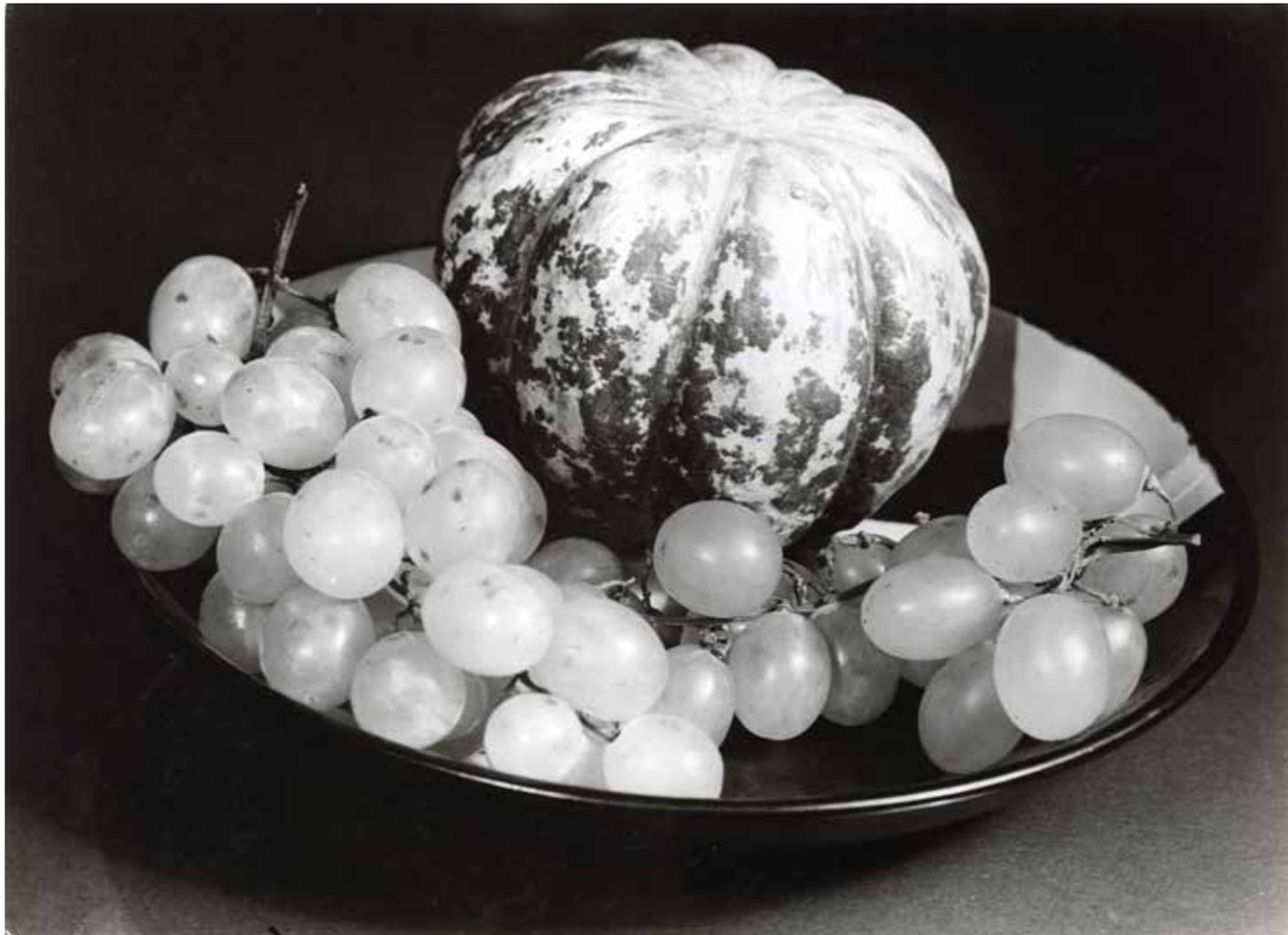
Abgebildet:  
Photograms of the Year 1933.  
Plate I.

Graphic Masterpieces, Japan  
1934, S. 2

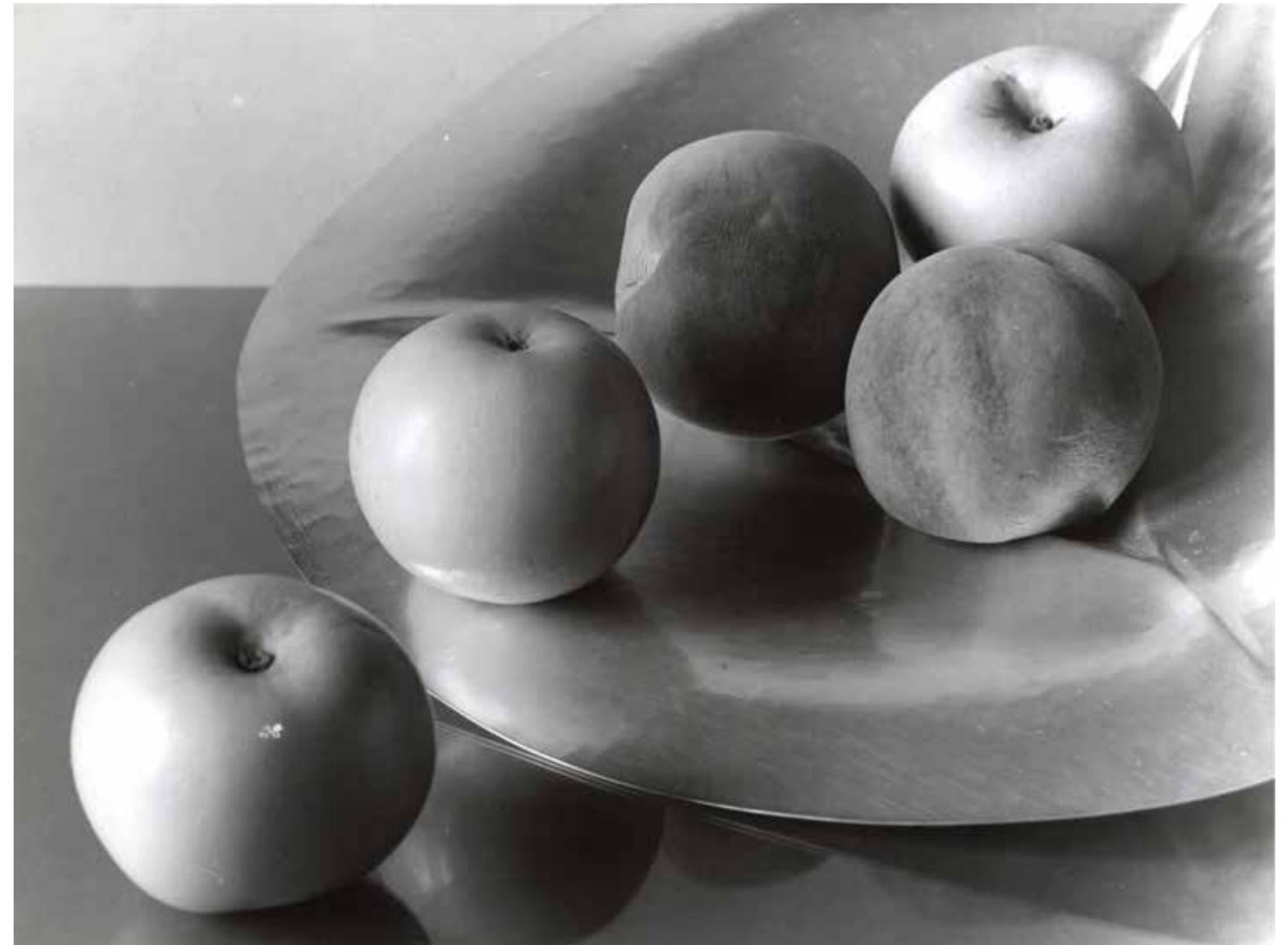
Annual Review of the World's  
Pictorial Photographic Work,  
London 1938

Silbergelatine  
40 × 30 cm





**121**  
*Stilleben*  
 Silbergelatine ca. 1950  
 40 × 30 cm



**122**  
*Früchte*, 1931

Ausgestellt:  
 EFIAP, Kameraklub Linz,  
 ÖGPH OPTIMUS

Abgebildet:  
 The Photograms of the Year  
 1949, Plate XXIX

Silbergelatine ca. 1950  
 40 × 30 cm



**Heinrich Kühn**  
*Tomatenstilleben*, um 1911  
 Reproduktion von  
 Michael Neumüller,  
 Kontaktabzug, 9 × 12 cm



**123**  
*Früchte, 1931*  
Silbergelatine  
18 × 24 cm



**124**  
*Früchte, 1931*

Abgebildet:  
Photograms of the Year 1937,  
Plate XLIV

Silbergelatine  
18 × 24 cm

**125**  
*Stilleben, um 1935*  
Silbergelatine  
18 x 24 cm



# Duomat. Bromesko.



Bromesko normal. 16,5x  
30x40, lentrobrom. 6.

3" Ko 8 220V.

6" 24x36

9"

12"

15"

18"



Bromesko normal 12,5x  
30x40, lentrobrom Ko 8 220V.

3" 6" 9" 12" 15" 18"



Landschaft



126

*Gebändige Kraft*, 1930

Ausgestellt:  
EFIAP, ÖGPHO

Kühn Stegemann Kamera 9 × 12 cm,  
Imagon 20 cm, Siebblende 9,5, Gevaert  
SSS Platte, Recticolor-Filter mittel, 1/10  
sec vom Stativ. Agfaplatte, H9, 2 Filter,  
1/10, Sonne 14 Uhr

Lange Zeit lag ich mit den Rücken auf  
dem harten Schollen eines Ackers, die  
Kamera aufwärts, bis sie sich endlich  
dazu bequemten, eine der Bildidee  
entsprechenden Stellung einzunehmen.  
Dann aber machte ich nacheinander vier  
Aufnahmen und erhielt eine reichliche  
Auswahl.

Abgebildet:  
MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle  
1944, S. 79

Klick! Linzer Fotografie der Zwischenk-  
riegszeit. 2016, S. 156

Silbergelatine um 1950, 40 × 30 cm

127

Sommerzeit  
Linz, 1926

*Ein Sommerabend  
Im Gold der Reife neigen sich die  
Ähren, Der Menschen Frucht und  
Brot zu mehren. Der rote Mohn  
im Gelb der Halme leuchtet, und  
blaue Blumen stehn vom frühen Tau  
befeuchtet.*

*Der Abend geht mit rotem Mantel  
übers Feld, Er taucht in mildes Licht  
die ganze Welt, und ferner Glocken-  
klang schwingt übers stille Land,  
und du und ich, wir gehen heim-  
wärts Hand in Hand.*

Abgebildet:  
MN, Die Seele im Lichtbild, Wien  
1947, S. 39 / 81

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV, AÖL,  
EFIAP, CIP  
Kameraklub Linz, ÖGPH

Primaflex 6 x 6 cm, Imagon 12 cm,  
Juli 15h, heller Filter, Agfaisopan F  
750"

Bromsilbergelatine ca. 1950  
40 x 30 cm

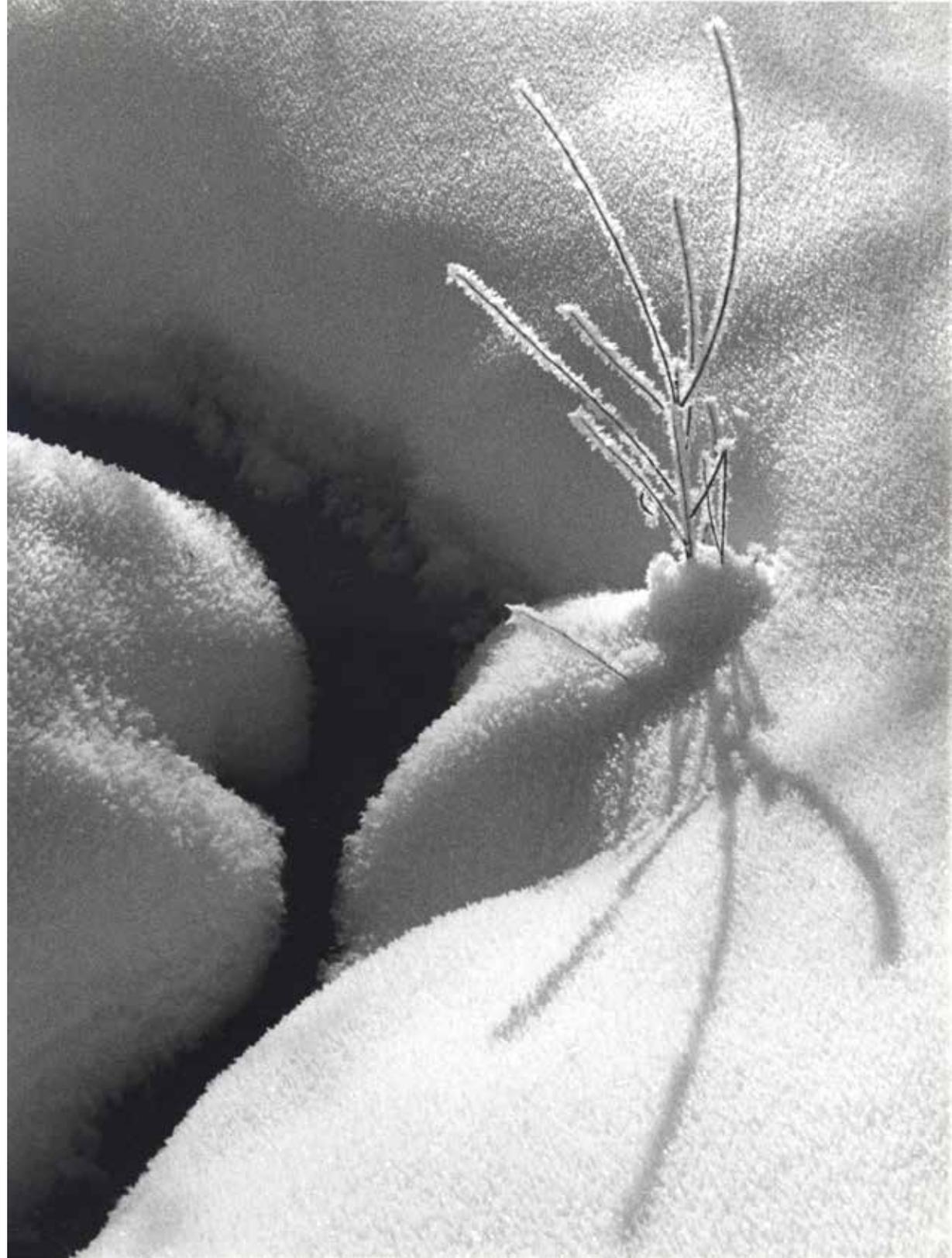


128

Raureif

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio,  
VÖAV, AÖL, EFIAP, CIP  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
Photo-Club PERIGOURDIN,  
2th int.ph.exhib.Singapore 1962,  
Fotoarte Salao Rio de Janeiro  
1960

Bromsilbergelatine ca. 1950  
40 x 30 cm





**129**  
*Verschneit, 1934*  
Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, VÖAV, EFIAP,  
ÖGPHO, Kameraklub Linz

Silbergelatine um 1950  
40 × 30 cm



**130**  
*Raureif II*  
Silbergelatine um 1950  
40 × 30 cm



**131**  
*Eis, Spitzbergen*  
Silbergelatine ca. 1950  
40 × 30 cm



**132**  
*Verschneiter Bach, 1928*  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**133**  
*Spuren im Schnee*

Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO  
Österr.Staatsmeisterschaft 1968

Silbergelatine ca. 1960  
40 × 30 cm



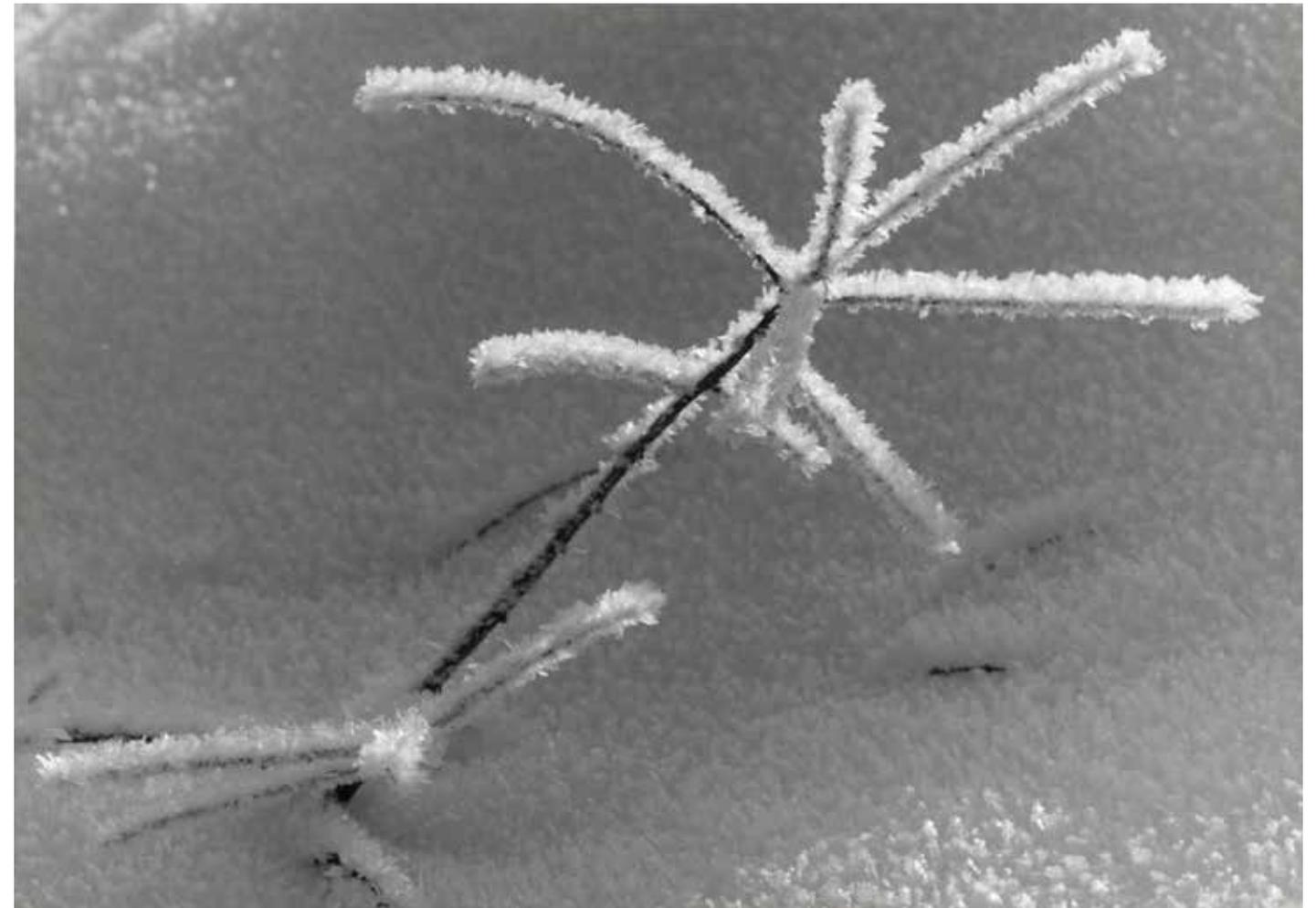
**134**  
*Schattenharfe, 1932*  
Stegemann Studienkamera 9 x 12 cm, Imagon 20 cm, Siebblende 11,5, 1/25 sec.  
Bei dieser Aufnahme wurde auf den Vordergrund und mit größtmöglicher  
Schärfe eingestellt. Man braucht das langsame Abklingen der Schärfe gegen  
den Hintergrund zu. Die unmittelbar danach gemachte Farbaufnahme  
zeigten deutlich eine Gelbfärbung des Schnees im späten Sonnenlicht. Als  
Material konnte daher Isochrom Filmpack ohne Filter verwendet werden.

Abgebildet: MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1944, S. 111

Silbergelatine um 1950, 30 × 40 cm



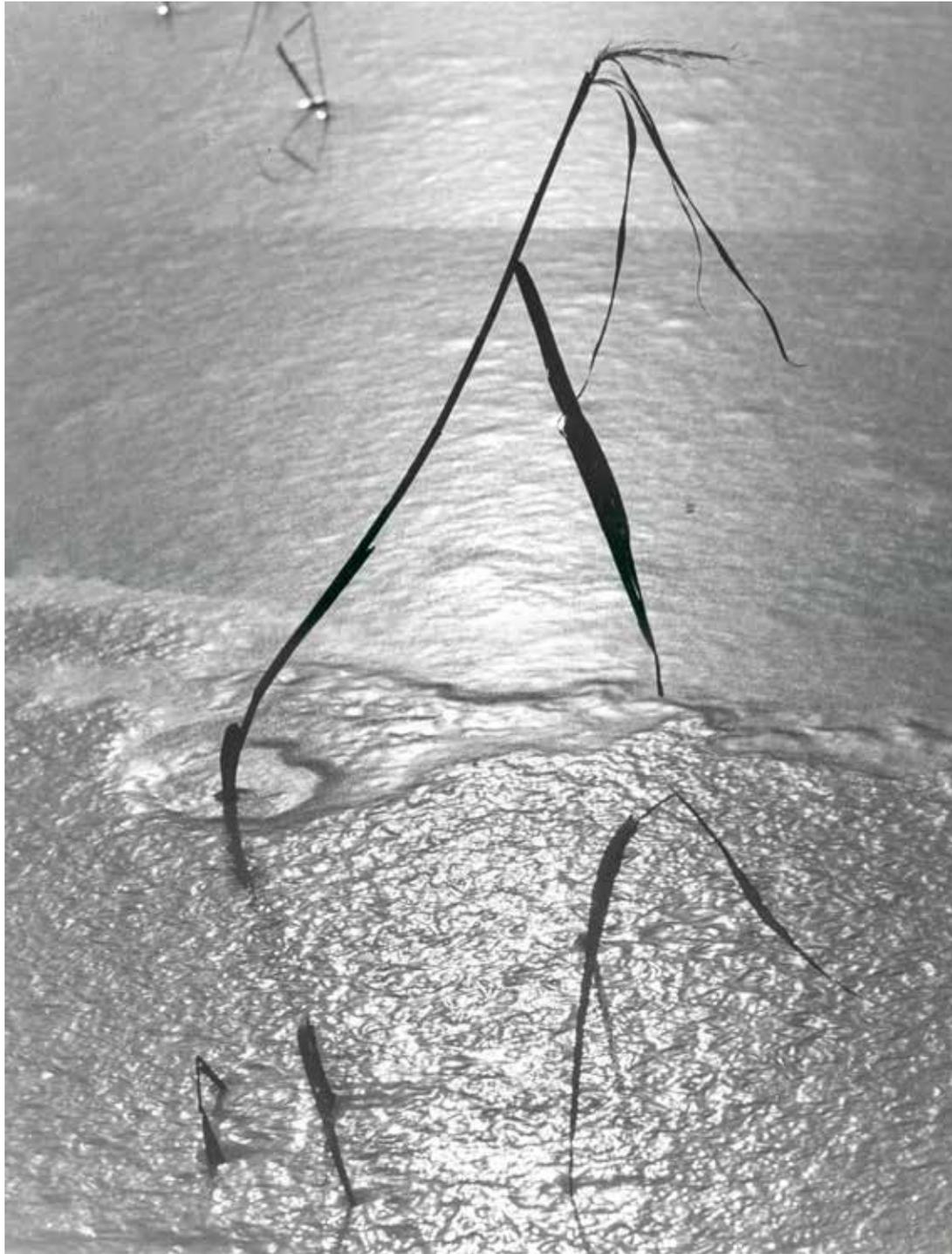
**135**  
*Herbst, 1954*  
Solarisation  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**136**  
*Rauhreif, 1928*

Ausgestellt:  
SFF Rio, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, Fotoklub Steyr,  
CIP, FIAP, ÖGPHO, EFIAP

Silbergelatine ca. 1960  
40 × 30 cm



**137 A**  
*Binsen im Eis*, 1943  
Primaflex 6 x 6 cm  
Zeiß Tessar 10,5 cm

Ausgestellt:  
SFF; VÖAV, EFIAP, Kameraklub  
Linz, ÖGPHO, SEAPS, österr.  
Staatsmeisterschaft 1968

Silbergelatine um 1960,  
40 x 30 cm



**137 B**  
*Weide im Eis*, 1943  
Primaflex 6 x 6 cm,  
Tessar 10 cm

Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO

Silbergelatine um 1960,  
40 x 30 cm



**138**  
*Alpenstrasse, Rhonegletscher,  
Schweiz 1926*  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**139**  
*Waldschlag, um 1930*

Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, AÖL, VÖÄV,  
FIAP, Kameraclub Linz,  
EFIAP, ÖGPHO

Silbergelatine  
40 × 30 cm



140  
*Winterwald, 1955*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio,  
VÖAV, AÖL, EFIAP, CIP  
Kameraklub Linz, ÖGPH  
Sarawak int.Salon 1962,  
Singapore 1962, Cataluna  
1956, Foto Klub Rijeka,  
1 Salon Salon Int. Foto. de  
Montana 1956

Silbergelatine  
40 × 30 cm



141  
*Weiden in der Au  
bei Leonding, 1926*  
Silbergelatine  
18 × 24 cm



142

*Aufziehendes Gewitter, 1927*

Böhmerwald, Juni 16 h,

Lindhofkamera quadratisch 9 × 12 cm, Zeiss Tesaar  
13,5 cm, Blende 12,5, Lifa Recticolorfilter mittel, Agfa  
Isochromplatte, 1/11 sec, Wörita Gegenlichtblende

Sommernacht

Die düsternde Erde trinkt den rinnenden Regen,  
Der aus drohender Wolke sommerlich quillt. Nach  
sengender Hitze quillt jetzt der Segen,  
Der brenneden Durst der lechszenden Erde stillt.

Des rauschenden Regens melodisches Rinne,  
Ist einsames Lied in schweigender Nacht,  
In welcher das Herz mit suchenden Sinnen,  
Von Sorgen des Alltags frei sich gemacht.

Abgebildet:

MN, Die Seele im Lichtbild, Wien 1947, S. 36 / 78

The American Annual of Photography 1933, S. 161

Fotografische Kunst im Verband Deutscher  
Amateurfotografenvereine 1934, Halle

The Japan Photographic Annual, 1934/35, S.104

Wolken ins Foto!, Halle 1936 (Der Fotorat, 30), S.16

Der Lichtbildner. Wien 1937

MN, 1940, Menschen - Sonne - Landschaft, Wien,  
S. 11.

Getönte Silbergelatine  
40 × 30 cm



**Heinrich Kühn**

*Schafe auf der Weide, um 1900*

Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug, 9 × 12 cm



**143**  
*Birnbäume im Föhn, 1937*  
Aufnahme bei Leonding mit Wessely-Linse

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO  
Die Galerie. 5. Jg., 1937, Taf. 52, 18

Silbergelatine, 40 × 30 cm

*Primaflex 6 x 6 cm, Imagon 12 cm, Siebblende 7,7/9,6 halb geöffnetes Sieb, Isopan-F-Film, helles Gelbwfilter, 1/50 sec. aus der Hand, September 11 Uhr. Dosententwicklung mit Final. Vergrößert mit Rajah III a (Kondensator und Mattescheibe) auf Portriga kräftig, Papierentwickler Eukobrom. Eine einfachste Landschaftskomposition, bei der die um die Ferne führenden Strasse mit den in greller Sonne aufleuchtenden Randsteinen und die sich auftürmenden Gewitterwolken den ganzen Stimmungsinhalt des Bildes ausmachen.*

Abgebildet: MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1944, S. 10



**144**  
*Birkenwald, 1930*  
Gevalux-Papier  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**145**

*Netze im Wind 1930, Traunsee*  
Stegemann Kamera 9 × 12 cm,  
Imagon 20 cm, Gevaertplatte

Photographische Rundschau und  
Mitteilungen, 68. Jg., 1931, Halle,  
S. 284-288

Der Lichtbildner. Wien 1937

The Year's Photography. 1933/34,  
London, Taf. XXX

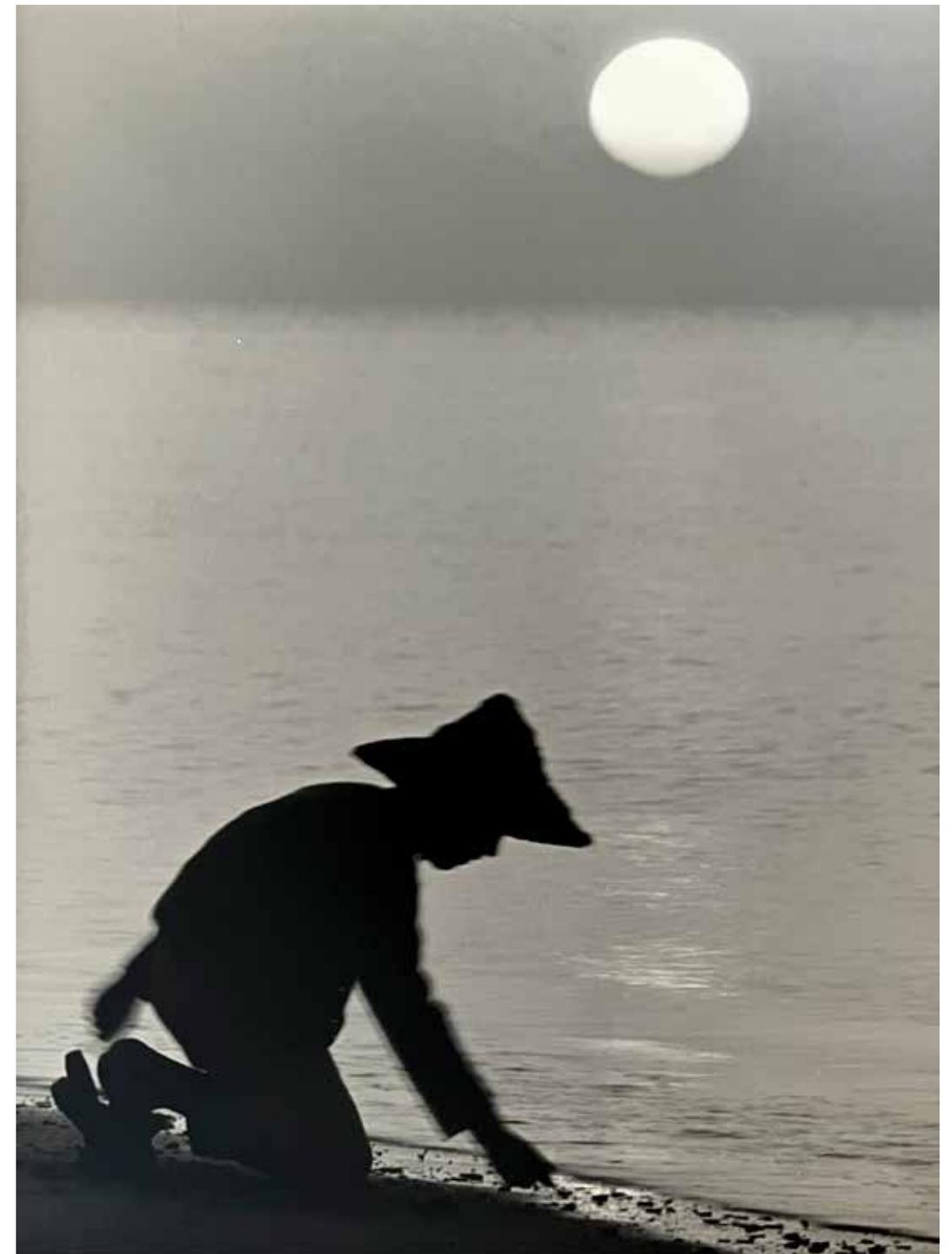
Silbergelatine  
40 × 30 cm

**146**

*Beim Sonnenaufgang*  
Jesolo, 1957  
Leica M3 Telyt 40 cm

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio,  
VÖAV, EFIAP, ÖGPH,  
Kameraclub Linz,  
SEAPS Singapur  
Salao f. Sao Paulo

Silbergelatine  
40 × 30 cm





147

*Brandung in Regusa*, um 1935  
August 9 Uhr, Primarflexkamera 6  
x 6 cm, Zeiss Tessar 1:5.5, 10.5 cm,  
Blende 5.6, 1/200 Sec,  
Dutoscheibe Nr.0, Agfa IR  
Rollfilm. Dosenentwicklung mit  
Agfa-Final nach Zeit.

Ausgestellt:  
SFF, SEAPS, AÖL, VÖAV,  
Kamerklub Linz, ÖGPHO, EFIAP

Abgebildet:  
MN: Praxis der Weichzeichnung,  
Halle 1951, S. 12

MN, 1940, Menschen - Sonne -  
Landschaft, Wien, S.29.

Silbergelatine um 1950  
40 x 30 cm



148

*Sommerzeit*  
Silbergelatine ca. 1950,  
40 x 30 cm



**149**  
*Eissäger am Zellersee, 1942*  
 Primaflex 6 x 6 cm, 12 cm Imagon

Ausgestellt:  
 SFF, SEAPS, ÖGPH, AÖL, VÖAV,  
 Kameraklub Linz, EFIAP, ÖGPHO,  
 6 bifoto Berlin 1974, Pretoria int.  
 ex. of ph. 1973, OÖ Land & Leute  
 1978

Silbergelatine um 1950  
 40 x 30 cm

**150**  
*Schwäne, 1940*

Primaflex 6 x 6 cm,  
 Imagon 12 cm, Blende 7,7/9,5,  
 geschlosseneres Sieb wegen  
 des Gegenlichtes, Isopan-F.Film,  
 helles Filter, 1/50 Sek., Februar, 12  
 Uhr, verschleierte Sonne,  
 Aufgenommen auf dem zuge-  
 frorenen Traunsee.

Abgebildet:  
 MN, Praxis der Weichzeichnung,  
 Halle 1944, S. 83

Ausgestellt:  
 SFF Rio, ÖGPH, VÖAV,  
 Kameraklub Linz, Kameraklub  
 Steyr, CIP, FIAP

Silbergelatine um 1950  
 40 x 30 cm





**Heinrich Kühn**  
*Segelboot*, um 1896  
Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug, 9 × 12 cm

**151**  
*Spiegelung*, 1960, Leica

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, VÖAV, EFIAP,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO  
CIP, Salon Interphoto Bordeaux,  
YMCA Sydney, Singapore Salon  
1965, Sydney int. 1963, Optimus  
der ÖGPH

Agfacolor um 1955  
40 × 30 cm

**152-154**  
*Spiegelung*  
Leningrad, Juli 1959

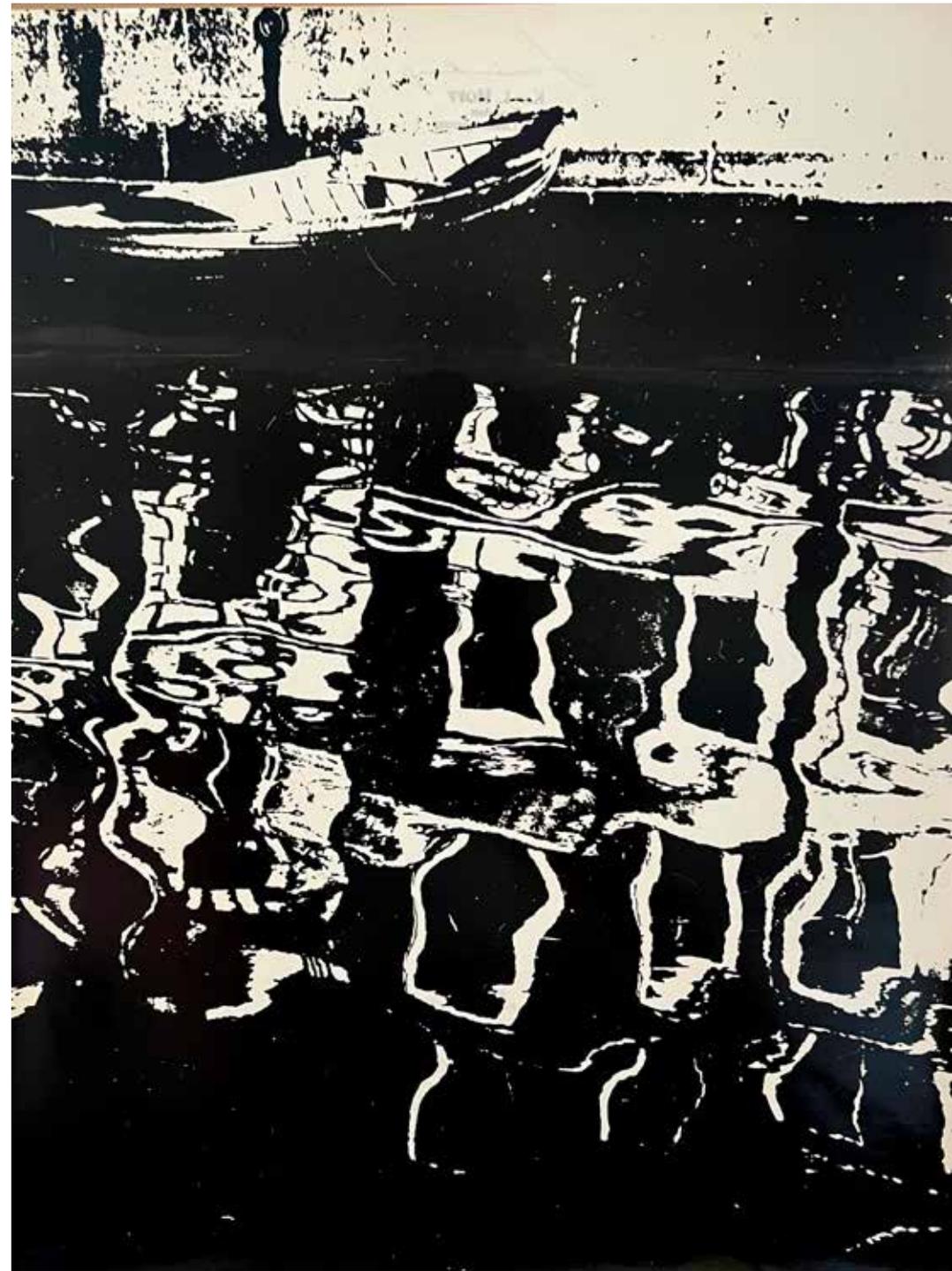
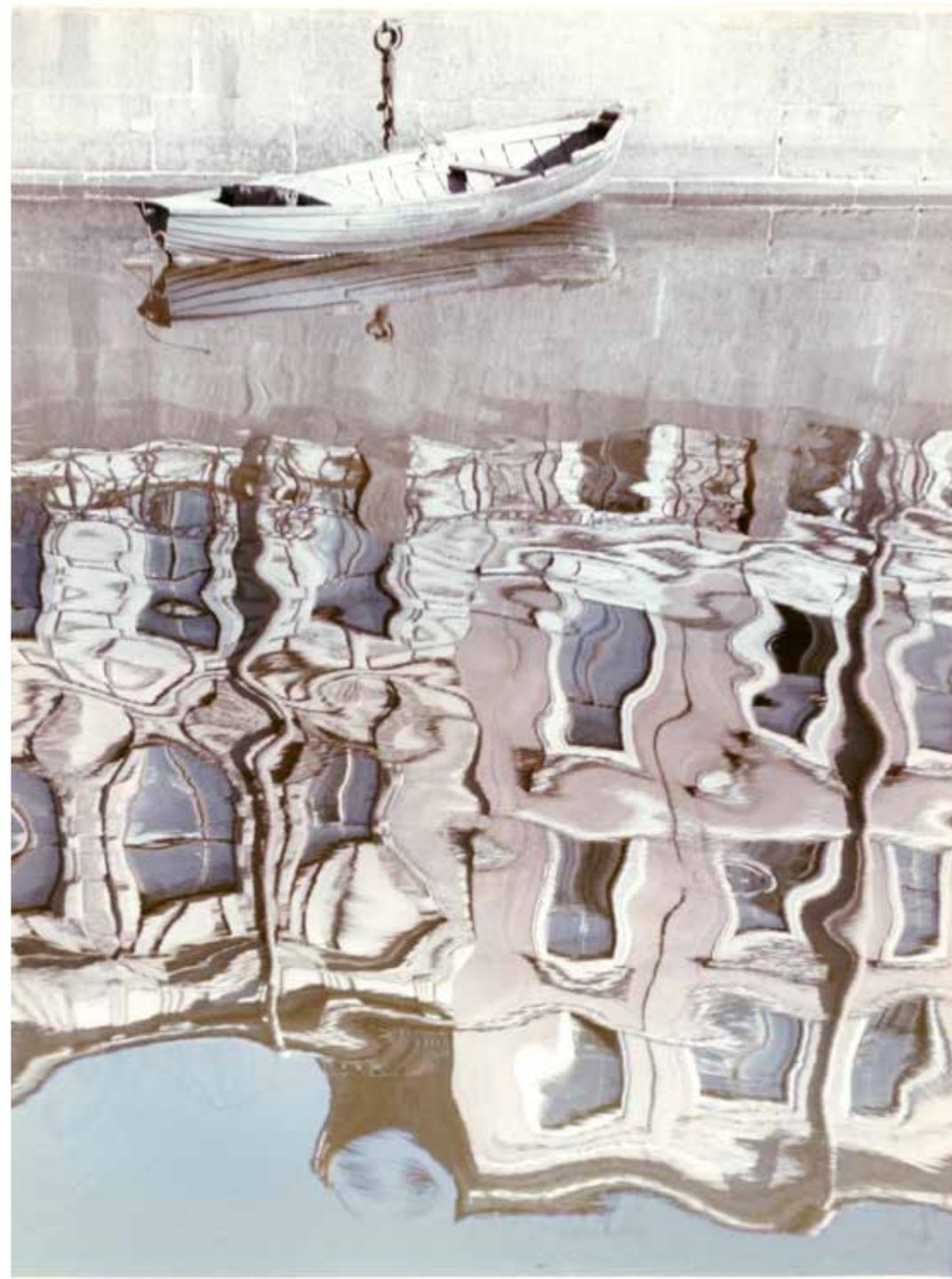
**152**  
Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
EFIAP, CIP, ÖGPH, Kameraclub  
Linz, Club F. de Mexico

Silbergelatine 1959  
40 × 30 cm

**153**  
Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV,  
EFIAP, CIP, ÖGPH, Kameraclub  
Linz, Foto Klub Rijeka, Leningrad

Agfacolor ca. 1960  
40 × 30 cm

**154**  
Solarisation 1965  
Ausstellungsphoto  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**155***Ausfahrt im Nebel, Traunsee 1935*

20 Sept. 7 Uhr früh, Sonne und Nebel,  
Stegemann Studienkamera 9 × 12 cm,  
Rodenstock Imagon 20 cm, Siebbelnde 7.4,  
Lifafilter hell, Agfa Isochromplatte 9 × 12 cm,  
1/5 sec., Rodinalentwickler

Abgebildet:

MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1944, S. 93

MN, 1940, Menschen - Sonne - Landschaft, Wien,  
S. 37

Das deutsche Lichtbild. Jahresschau 1936, S. 142

Photo- und Kino-Sport. 25. Jg., 1935, Wien, Nr. 9

Der Lichtbildner. Wien 1937

Ausgestellt:

Fotoklub Steyr, SFF Rio, VÖAV, AÖL, EFIAP,

Kameraklub Linz, ÖGPHO

Bundesausst. 1939 München

int. Photoausstellung Salzburg 1948

Salon Albert I, Charleroi 1948

Debreczin: Internationale Photoausstellung,

1938: Goldene Medaille

3 Goldmedaillen auf int. Fotosalons

Silbergelatine ca. 1950

40 × 28 cm



**156**  
*Werft*

Ausgestellt:  
VÖAV, EFIAP, Kameraklub Linz,  
ÖGPHO, SFF, SEAPS

Silbergelatine ca. 1950  
40 × 30 cm

**157**  
*Donaufischer, 1924*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF, VÖAV,  
Kameraklub Linz, ÖGPHO,  
EFIAP, SEAPS, AÖL

Silbergelatine ca. 1950  
40 × 30 cm



158

*Frühstück am Traunsee*, 1934, Hotel auf Stein  
Stegemann-Studienkamera 9 × 12 cm, Imagon 20 cm,  
Siebblende 6,4, 1/25 sec. Die Einstellung der Überstrahlung  
erfolgte in der alten schwierigeren Form durch Verlängern  
des Kameraauszuges. Entwickelt in Rodinal nach der erprob-  
ten Dreischalenmethode. Eine zuverlässige Arbeitsweise  
vermeidet jede Zersplitterung.

Abgebildet:  
MN, *Praxis der Weichzeichnung*, 1944, S. 52  
Lichtbilder mit Imagon, Alfons Scholz, 1980, S. 8  
Ausstellungsphoto, Medaille

Silbergelatine ca. 1950, 40 × 30 cm

**Heinrich Kühn**

*Blick auf den Garten der  
Kühn-Villa im Frühling*, um 1908  
Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug 9 × 12 cm





**Heinrich Kühn**  
*Holzstiege*, um 1915  
Reproduktion von  
Michael Neumüller,  
Kontaktabzug 9 × 12 cm

**158**

*Abendsonne*, um 1935  
Stegemann-Studienkamera 9 × 12, Imagon 20 cm,  
Siebblende 7,7/9,5 gedämpfte Überstrahlung, Isopan-F-Filmpack,  
helles Filter, 1/50 sec. Vergrößert auf Agfa-Brovira-Satino halbmatt

Abgebildet:

MN, *Praxis der Weichzeichnung*, Halle 1944, S. 52  
Lichtbilder mit Imagon, Alfons Scholz, 1980, S. 78

Ausgestellt:

VÖAV, SFF Brasilien, CPI, FIAD, Fotoklub Steyr, Kameraklub Linz, EFIAP





**159**  
*Herbst, Wasenberg,*  
 um 1927  
 Silbergelatine  
 24 × 18 cm

**160**

*An der Adria 1938, August, 18 h,*  
 Stegemann Studienkamera 9 × 12  
 cm, Rodenstock Imagon 20 cm,  
 Siebblende 9/11, Agfa Isopanfilm,  
 Lifafilter hell, 1/50 sec Belichtung,  
 Wörita Gegenlichtblende,  
 Rodinal-Dreischalenentwicklung.  
 Vergrößert auf Agfa-Brovira  
 weich 30 × 40 cm.  
 Mit Rücksicht auf das Motiv  
 vorhandene ausgesprochene  
 Gegenlicht wurde das Sieb  
 vollkommen geschlossen, damit  
 die als Kühnwanzeln bezeich-  
 neten Sternchenfiguren als  
 Abbildungen der Siebblende  
 auf den höchsten Lichtern nicht  
 erscheinen.

MN, Praxis der Weichzeichnung,  
 Halle 1951, S. 21

*Maiennacht*

*Das Mondlicht silbert in den  
 Zweigen, Die klaren Sterne  
 golden funkeln, Und deine lieben  
 Augen neigen, Zu mir sich sacht  
 im Dunkeln.*

*Des Mondes angeschnitt'ne  
 Scheibe, Gibt nur eine fahles  
 Dämmerlicht. Ich fühle dich an  
 meinem Leibe, Die Hand ertastet  
 dein Gesicht.*

Abgebildet:

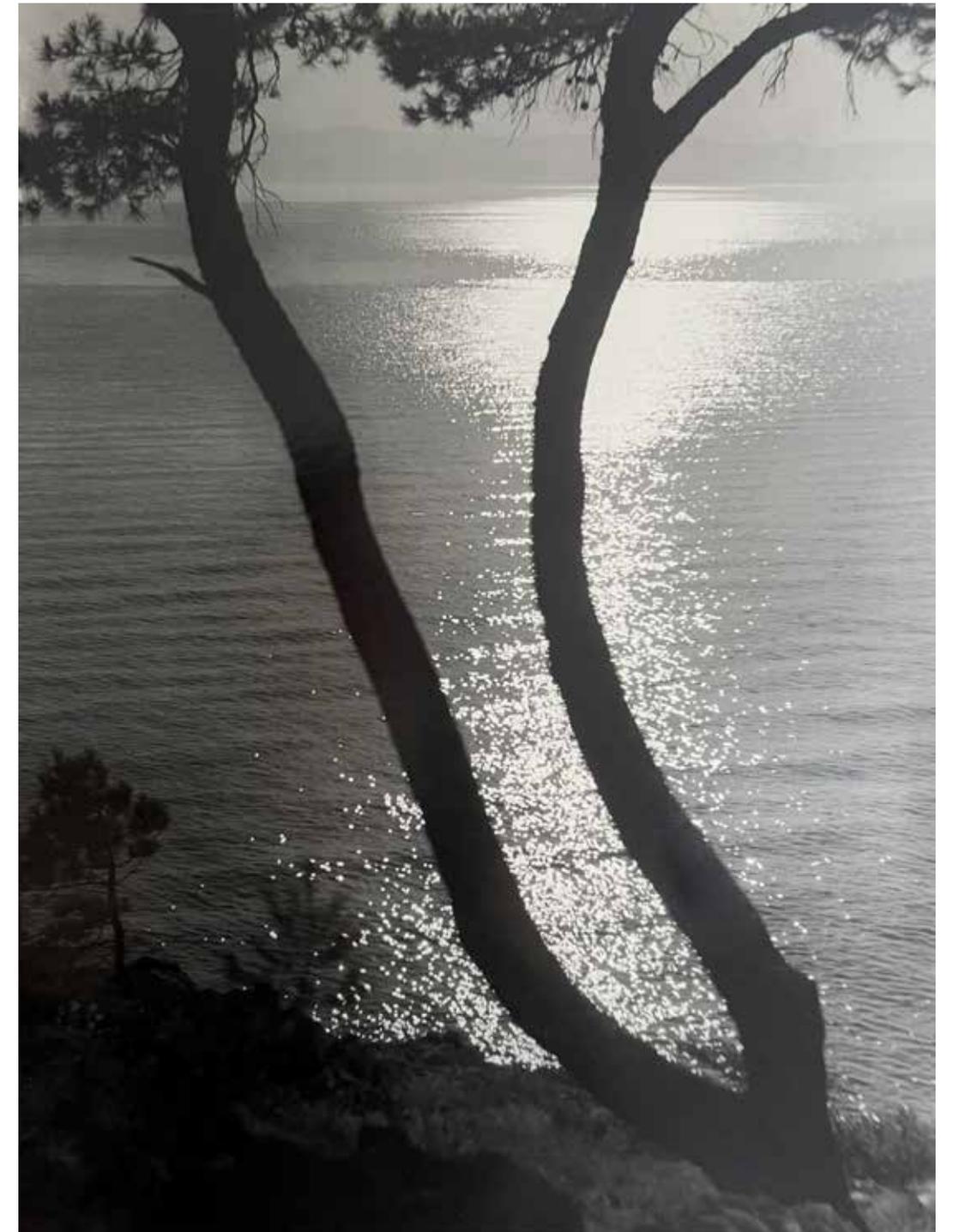
MN, Die See im Lichtbild, Wien  
 1947, S. 30 / 72

MN, Menschen - Sonne - Land-  
 schaft, Wien 1940, S. 2.

Ausgestellt:

Fotoklub Steyr, SFF Brasilien,  
 VÖAV, AÖL, EFIAP, CIP  
 Kameraklub Linz, ÖGPH  
 8 SIF Barcelona  
 Kymen Kamerat  
 16th Singapore Salon 1965

Silbergelatine  
 40 × 30 cm





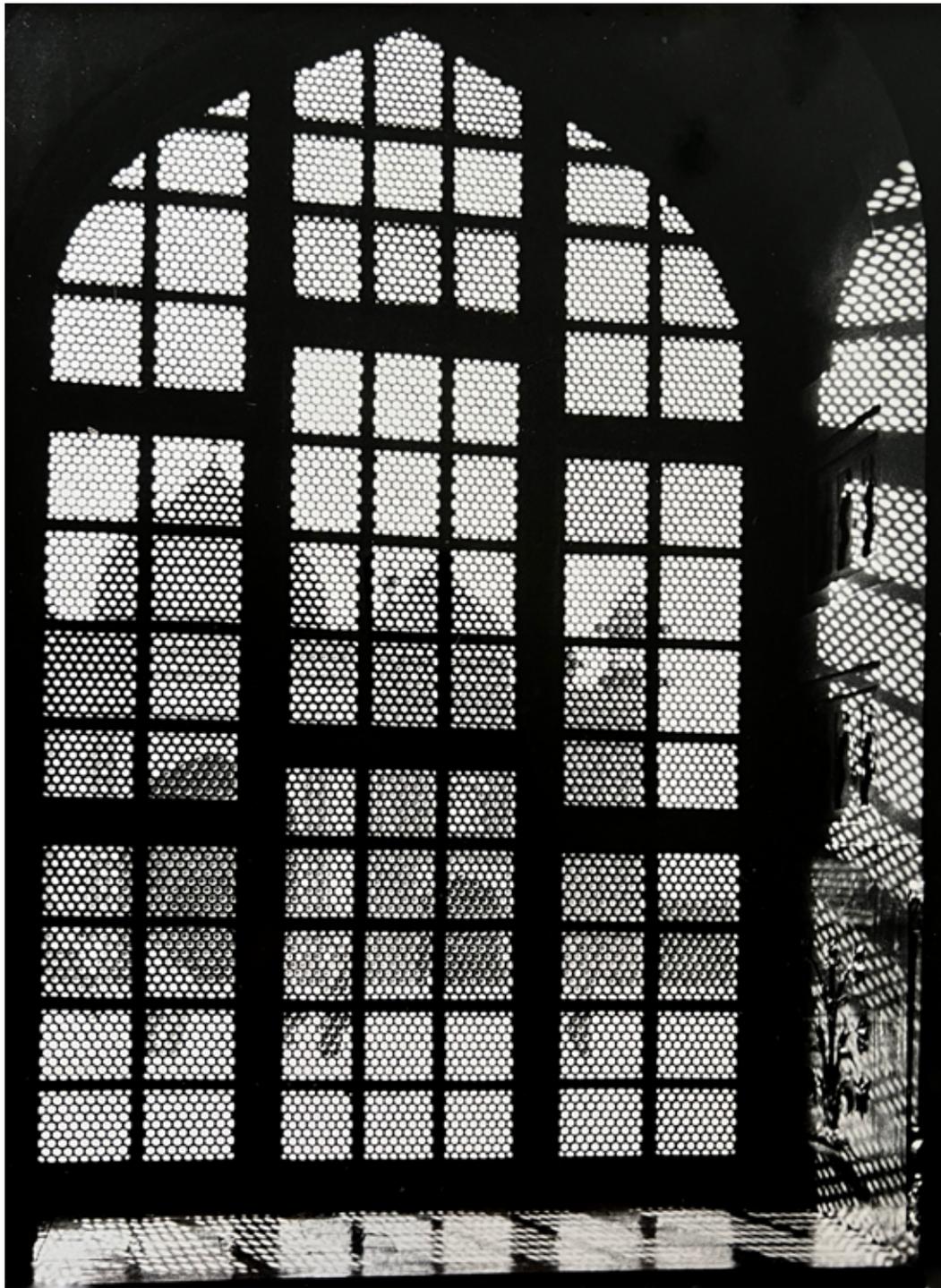
**161**  
*Akropolis, 1957*

Ausgestellt:  
Fotoklub Steyr, SFF Brasilien,  
VÖAV, EFIAP, CIP,  
III int.Photoausstellung Linz  
1958

Silbergelatine  
40 x 30 cm



**162**  
*Feldscheuche*  
Silbergelatine um 1950  
40 x 30 cm



**163**  
*Das hohe Fenster*  
Agra 1969, Leica  
Silbergelatine  
40 × 30 cm



**164**  
*Sonnenuhr*,  
Rohrbach 1932  
Silbergelatine  
30 × 24 cm



165

Netz im Morgenwind am Traunsee 1931

Stegemann-Studienkamera 9 × 12 cm,  
Imagon 20 cm, Isochrom-Platte,  
Recticolor-Filter 1, 1/25 sec. vom  
Stativ, Ende August 8 Uhr.  
Eingestellt wurde mit Siebblende 7,4 durch  
Verlängerung des Auszuges, und zwar wegen  
des Gegenlichts auf einen geringen Über-  
strahlungsgrad. Die ursprüngliche Form der  
Siebblende hatte bei 20 cm Brennweite keine  
Drehblende, es musste nach Einstellung auf  
die größtmögliche Schärfe erst dem Motiv am  
besten angepasste Überstrahlungsgrad durch  
Verlängerung des Auszuges herbeigeführt  
und auf der Mattscheibe beobachtet werden.  
Das auf vielen int. Ausstellungen erfolgreiche  
Bild zeigt Fischernetze am Traunsee.

Abgebildet:

MN, Praxis der Weichzeichnung, Halle 1944,  
S. 11

H.Kühn / Rodenstock über das Imagon Objek-  
tiv, München 1930

The Years Photography, 1934/35, Plate XXX

MN, Menschen - Sonne - Landschaft, Wien  
1940, S. 23

MN, Hochgebirgsfotografie. Erfahrungen und  
Erkenntnisse eines Lichtbildners im Hochge-  
birge, Halle 1956, S. 129

Klick! Linzer Fotografie der Zwischenkriegszeit.  
2016, S. 157

Donaubild

Roter Lichtschein taumelt auf dem Wasser,  
Wellen plätschern kosend an den Schiffen,  
Lieder tönen fern von jungen Lippen.  
Meine Seele lauschet tief ergriffen.  
Sternlichter zwischen Lämmerwolken, Blinzeln  
schelmisch hin und wieder. Auf des Mondes  
Silberfäden, Gleiten leis der Schlummer  
nieder.

MN, Die Seele im Lichtbild, Wien 1947, S. 32 / 74

Silbergelatine  
40 × 30 cm

**Abkürzungen:**

AÖL - Arbeitsgemeinschaft Österreichischer Lichtbildner

ÖGPHO - Österreichische Gesellschaft für Photographie

VÖAV - Verband österreichischer Amateurfotografen Vereine

CIAP - Centre International d'Art Photographique

EFIAP - Fédération International de l'Art Photographique

SEAP - Salon Européen d'Art Photographique

SFF - Sociedade Fulimense de Fotografia

details / prices on request: [info@milaneum.com](mailto:info@milaneum.com)

**IMPRINT**

**MICHAEL NEUMÜLLER**  
Vom Piktoralismus zur  
Schule der Weichzeichner

mit einer Monografie  
von Heinrich Kühn

Hrsg. Mila Palm

©Mila Palm

**MILANEUM 2025**