

## „ad naturam phot. et pinxit“



unbekannt  
Porträt, Bluntschli  
stark retuschierter Abzug (Kleidung sowie teilweise  
auch im Gesicht: Feder/Wasserfarben,  
Pinsel/Wasserfarben, Deckweiß).  
sw-Abzug ausgeschnitten und auf Karton montiert.  
49 x 40,5 cm (Unterlagenkarton)  
Inv. Nr. F 12

„Die Bluntschli vom Steinböckli“ – so wurde die Familie des Rechtswissenschaftlers und Politikers Johann Caspar Bluntschli nach ihrem Wohnhaus, dem „Haus zum Steinböckli“, im historischen Züricher Stadtteil Schipfe genannt. Seit dem 15. Jahrhundert war die Familie in der Stadt verbürgt. Unter den Vorfahren finden sich der Glasmaler Niklaus Bluntschli (1525–1605) samt Vater und Bruder der gleichen Profession sowie der Verfasser einer Züricher Stadtchronik.

Am 7. März 1808 als Sohn eines durch eigenen Fleiß zu Wohlstand gekommenen Seifen- und Kerzenfabrikanten geboren, studierte Bluntschli Rechtswissenschaften in seiner Heimatstadt und in Berlin. 1833 nahm er zunächst eine Professur für römisches Recht in Zürich an, ab 1848 dann in München, wo ihm jedoch ein politisches Wirken als wenig lohnend erschien. Aus diesem Grund trat Bluntschli 1861 die Nachfolge Robert von Mohls in Heidelberg an – man sicherte ihm neben der Professur ei-

nen Sitz in der Ersten Kammer der Badischen Ständevertretung zu. In den zwanzig Jahren bis zu seinem Tod entfaltete der Schweizer von Heidelberg aus vielfältige politische Tätigkeiten. So fungierte er als Mitbegründer des Institut de Droit international in Gent ebenso wie als Präsident des Deutschen Protestantenvereins. Als Meister vom Stuhl wirkte er innerhalb der Loge Ruprecht zu den fünf Rosen, präsierte zweimal dem deutschen Juristentag und leitete 1870 die Heidelberger Kriegslazarette. Ein weiteres Anliegen war ihm eine Kodifikation des Völkerrechts, insbesondere des Kriegsrechts. Sein Festhalten an der Philosophie Friedrich Rohmers – Gottfried Keller schmähte die „hurensohn(rohmerliche) Politik“ – schmälerte jedoch Bluntschlis politische Einflussmöglichkeiten.

Am 21. Oktober 1881 verstarb Johann Caspar Bluntschli mitten auf dem Karlsruher Schlossplatz, als er dem Großherzoglichen Paar Glückwünsche zur silbernen Hochzeit überbringen wollte. Beigesetzt wurde er auf dem Professorenenweg des Heidelberger Bergfriedhofs neben seiner Frau Emilie. „Denkwürdiges aus meinem Leben“ lautet der Titel von Bluntschlis 1884 postum erschienenen Autobiografie. Der dritte Band ist seiner Heidelberger Zeit gewidmet. Darin bemängelt er, was sich in seinem eigenen Porträt erkennen lässt, dass nämlich in der Stadt „auf üppige Mahlzeiten zu viel Wert gelegt werde, bei denen die Materie auf den Geist drückt.“ (Vgl. S. 24) An gleicher Stelle rügt er, die Studenten seien hier nur im Wintersemester geneigt, sich ihren Studien zu widmen, während sie im Sommersemester anderen Interessen nachgingen.

Das undatierte Porträt eines unbekanntes Fotografen ist mittels des trockenen Gelatineverfahrens erstellt. Da dieses Verfahren erst am 8. September 1871 von dem britischen Arzt Richard Leach Maddox als Nebenprodukt bakteriologischer Forschungen publiziert wurde, lässt sich der Aufnahmezeitpunkt zwischen 1871 und dem Tode Bluntschlis fast genau zehn Jahre später eingrenzen. Wahrscheinlich ist eine Datierung eher zum Ende dieses Jahrzehnts anzusetzen.

Das Brustbild greift auf keine der in den zeitgenössischen fotografischen Porträts beliebten Requisiten, wie beispielsweise ein Buch, zurück. Auch ein gemalter Hintergrund oder eine der üppigen Staffagen, wie sie in den Studios

bekanntermaßen üblich waren, fehlen. Stattdessen wurde der Abzug entlang der äußeren Kontur des abgebildeten Körpers ausgeschnitten und auf eine helle Pappe aufgezo- gen. Auf diese Weise fungiert die im heutigen Zustand recht verfleckte Pappe als Hintergrund – sie erscheint als weiße Wand.

Man sieht den Oberkörper Bluntschlis in leichter Drehung nach rechts gewandt. Gekleidet mit weißem Hemd, Weste, Sakko und Quer- binder blickt er in seiner gedrunge- nen Gestalt am Betrachter vorbei. Man erkennt die durch ein Knopfloch gesteckte, golden retuschierte Uhrenkette. Das füllige, von tiefen Falten durch- zogene Gesicht weist zudem breite Ringe unter den Augen auf. Der Bart ist in Form einer so- genannten Schifferkrause gehalten. Das Tragen eines Bartes avancierte im Laufe des 19. Jahr- hunderts zu einer politischen Aussage. Dabei weist die Schifferkrause häufig auf eine freigeis- tige Gesinnung hin, da der Schnauzer, oftmals ein Indiz für militärische oder polizeiliche Zuge- hörigkeit, hier bewusst rasiert wird.

Für die Pinselretusche verwendete man schwarze, weiße und goldene Wasserfarbe so- wie weiße Deckfarbe. Da die Retusche an meh- reren Stellen auf die Pappe übergeht, wurde sie erst nach dem Aufbringen auf den Karton ausgeführt; am unteren Rand des Bildnisses augenscheinlich für die Form eines ovalen Rah- mens. So blieben Teile des Sakkos ausgespart. Angefangen bei den Haaren, über die Augen (vor allem die rund gezeichneten Pupillen), die Nase und den Mund wurden insbesondere der Bart und die Kleidung stark retuschiert. Feine Pinselstriche bewirken hierbei eine Akzentuie- rung der einzelnen Bartlocken, wobei jedoch das weiße Farbmittel im Laufe der Zeit zu ei- nem grau-schwarzen Farbton oxidierte, welcher sich heute auffällig von dem strahlenden Weiß des Hemdes abhebt. Die rechte Gesichtshäl- fe ist von einem dunklen Schatten überzogen und noch dazu unscharf wiedergegeben. Da angenommen werden darf, dass sich diese Un- schärfe im Bereich der Kleidung fortsetzt, dient die Retusche hier zusätzlich einer Klärung der Bildverhältnisse.

In Form der Kleidung gibt das Motiv die gänzlich in schwarz-weiß gehaltenen Tonwerte vor. Sogar unter den größten Anhängern des neuen Mediums äußerte sich von Anfang an auch eine Enttäuschung angesichts der „Far- benblindheit“ der Fotografie – und zwar in zwei- facher Hinsicht: Neben der fehlenden Farbigkeit

per se fand auch eine Veränderung der Hellig- keitswerte einzelner Farben bei ihrer Wieder- gabe in schwarz-weiß statt. Grüntöne wurden verdunkelt, alle Violett- und Blautöne hingegen unverhältnismäßig stark aufgehellt. Für Rottöne war die orthochromatische Emulsion des Ge- latineverfahrens unempfindlich, wodurch sich die Möglichkeit ergab, die Entwicklungsarbei- ten unter „Rotlicht“ statt in völliger Dunkelheit auszuführen. Auf die Abbildung menschlicher Hauttöne wirkte sich diese Eigenschaft jedoch nachteilig aus, weshalb die Kundinnen der Fo- tografenstudios in Essig aufgelöstes Arsen zu sich nahmen oder sich mit bleihaltiger Creme schminkten, um ihren Teint hell wirken zu las- sen; das einfache Bestäuben des Gesichts mit Mehl stellte sicherlich die bekömmlichere Alter- native dar.

Der Tatbestand dieser doppelten Farben- blindheit veranlasste Pioniere der Daguerrotyp- ie wie Beard oder Mayall dazu, für ihre Kunden stets besondere Studiokleidung in für die Auf- nahme günstigen Farben bereit zu stellen. So sollte rein weiße Kleidung vermieden werden – und bereits 1855 wird davor gewarnt, dass eine Braut in ihrem weißen Kleid auf der Fotografie wie ein Geist erscheine. Es erklärt sich daher die Notwendigkeit von Retuschen gerade in diesen weißen Bereichen der Porträtaufnahme.

Im Englischen verrät die Bezeichnung für eine Retusche den Wert, welcher ihr beigemes- sen wurde – „to finish a photograph“. In einer Zeit, als der künstlerische Wert einer Fotogra- fie noch umstritten war, zeugte der Pinselstrich von der ihn führenden Hand des Retuscheurs (jedenfalls bis zur Einführung der „Druckluftpin- selretuschiermaschine“ im Jahre 1883). Dieser verkörperte damit eine – beruhigend bekannte – menschliche Spur auf dem „mechanischen“ Bild, welche dasselbe erst „vervollständigte“. So agierte ein Retuscheur im ausgehenden 19. Jahrhundert quasi als Mittler zwischen dem Porträtmaler und dem Porträtfotografen – zu- mal oft in Personalunion vereinigt. Diese diffi- zile „Ménage à trois“ zu behandeln würde den hiesigen Rahmen sprengen. Es sei lediglich ver- merkt, dass sich auf den Rückseiten der Foto- grafien teilweise zwei Stempel finden – einen für den Fotografen und einen für den Retuscheur. War der Fotograf gleichzeitig Retuscheur, so lautet dementsprechend die Signatur: „ad natu- ram phot. et pinxit“.

Ilka Brändle

---

#### Literatur:

Ausst.Kat.: Lichtbildnisse – das Porträt in der Fotografie. Bonn, Rhein. Landesmuseum, 1982. | Bluntschli, Johann Caspar: Denkwürdiges aus meinem Leben. 3 Bde., Bd. 3. Nördlingen, 1884. | Henisch, Bridget A.; Henisch, Heinz K.: The painted photograph, 1839–1914: origins, tech- niques, aspirations. University Park, 1996.

#### Impressum:

Redaktion: Ulrike Pecht  
Layout: Caroline Pöll Design  
Foto: Museum (E. Kemmet), Druck: City-Druck Heidelberg  
Nr. 335 © 2013 KMH, Hauptstraße 97, 69117 Heidelberg  
kurpfaelzischesmuseum@heidelberg.de  
www.museum-heidelberg.de