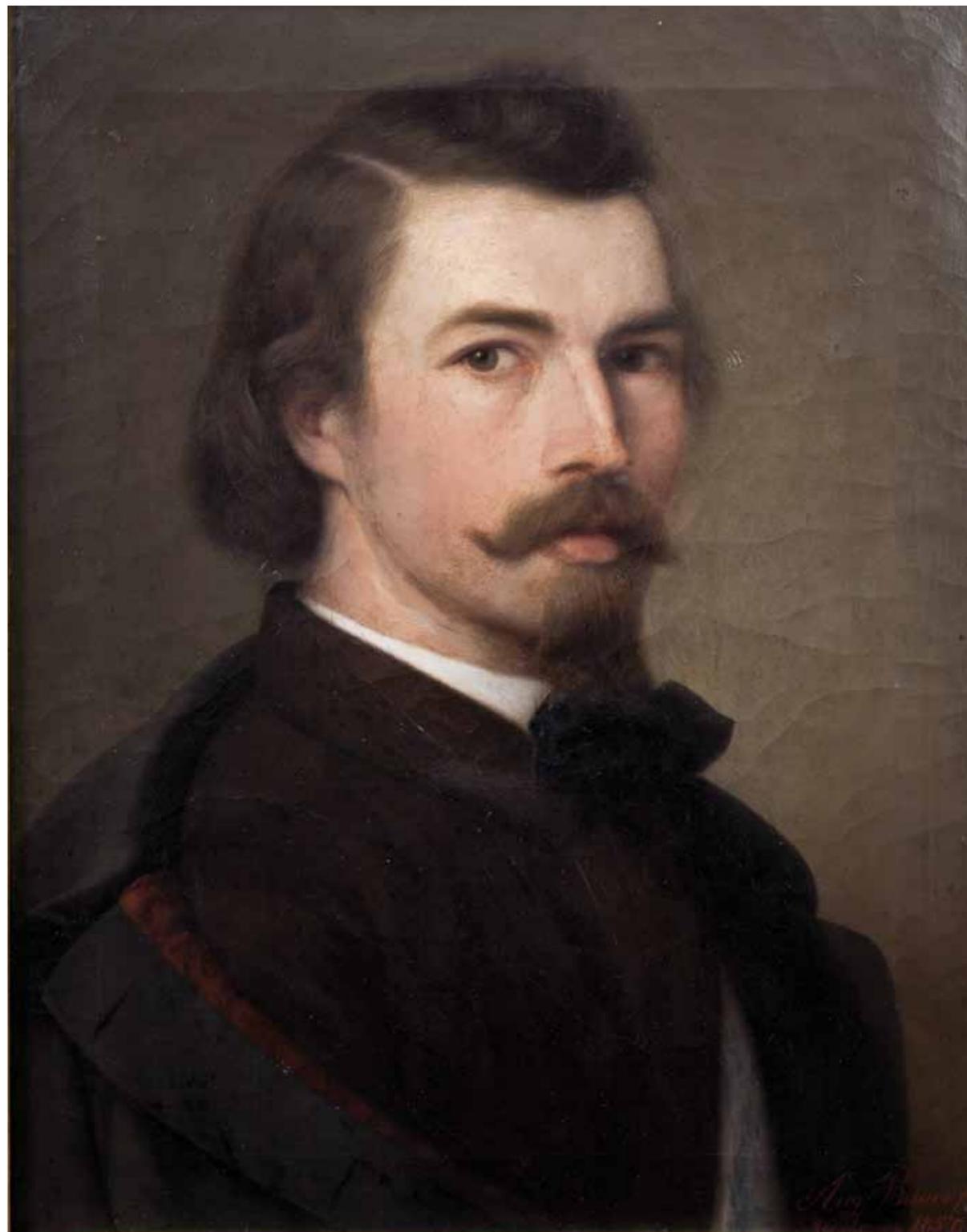




# **„SPÄTROMANTIK AM OBERRHEIN“**

**GEDENKAUSSTELLUNG ZUM 100. TODESTAG  
VON GOTTLIEB AUGUST BAUER**

**21. JULI 2013 - 8. SEPTEMBER 2013, STAPFLEHUS, WEIL AM RHEIN**



August Bauer, Selbstporträt, 22. Januar 1857,  
Öl auf Leinwand, 38 x 48.5 cm

# „SPÄTROMANTIK AM OBERRHEIN“

GEDENKAUSSTELLUNG ZUM 100. TODESTAG  
VON GOTTLIEB AUGUST BAUER

MIT BEITRÄGEN VON:

CHRISTINA BLOME  
DIANA BLOME  
PETER BLOME  
CHRISTINE CUENNET  
TONIO PASSLICK  
KARL SCHWEIZER

Folgende Institutionen haben zum Zeitpunkt der Drucklegung des Katalogs das Projekt der Gedenkausstellung „Gottlieb August Bauer“ in grosszügiger und verdankenswerter Weise unterstützt:

Elisabeth Jenny Stiftung, Riehen  
Dr. h.c. Emile Dreyfus Stiftung, Basel  
L. & Th. La Roche Stiftung, Basel  
C. Hepp AG, Basel  
Städtisches Kulturamt Weil am Rhein  
Freundeskreis Gottlieb August Bauer

Ferner bedankt sich der Freundeskreis Gottlieb August Bauer auch bei allen übrigen Gönnern und Mitgliedern, welche mit ihrer persönlichen Unterstützung und ihren Beiträgen zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben.

Unser Dank gehört aber auch dem Kulturamt der Stadt Weil am Rhein für die Ermöglichung der Ausstellung sowie insbesondere auch unserer Kuratorin Christine Cuennet-Gisi sowie Diana Blome für die Konzipierung der Ausstellung und die Katalogbeiträge zum Thema Porträt- und Landschaftsmalerei von Gottlieb August Bauer. Ausserdem danken wir auch für die Katalogbeiträge von Tonio Paßlick, Prof. Dr. Peter Blome, Christina Blome und Dr. Karl Schweizer. Nicht vergessen möchten wir auch den Dank an unsere Restauratorin der Oelwerke, Susanne Dürr, Münchenstein und Herr Kaspar Hiltbrand, Riehen für die Restaurierung der Papierarbeiten sowie unseren Rahmenmacher Christoph Knöll für die geleisteten Einrahmungsarbeiten der Papierarbeiten.

## INHALT

**8 VORWORT**  
KARL SCHWEIZER UND CHRISTINA BLOME

**10 EINFÜHRUNG**  
TONIO PASSLICK

**12 BIOGRAPHISCHE NOTIZEN**  
PETER BLOME

**23 AUGUST BAUER UND DIE PHOTOGRAPHIE**  
KARL SCHWEIZER

**26 AUGUST BAUER UND DIE MÜNCHNER LANDSCHAFTSMALEREI**  
DIANA BLOME

**56 DIE PORTRÄTS VON AUGUST BAUER IM KONTEXT DER  
ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS**  
CHRISTINE CUENNET

**92 WERKE**

**96 BIBLIOGRAPHIE**

**98 PHOTONACHWEIS**

## VORWORT

Liebe Ausstellungsbesucher,  
liebe Freunde von August Bauer,

Zunächst einige Erklärungen, wie es zu dieser Ausstellung kam. Schon in unserer frühen Kindheit hat unsere Mutter immer wieder betont, wie wichtig ihr die Bilder von Kunstmaler August Bauer waren. Wir Kinder mussten immer wieder hören: „Gebt bitte Obacht beim Spielen, meine Bauerbilder sind wertvoll, diese Bilder habe ich von meiner Patentante Tante Lotte (Elisabeth-Charlotte von Förster) geerbt.“

Elisabeth-Charlotte von Förster geb. Greiner war eine Kunstliebhaberin- und Förderin, zugleich auch die Patentochter von August Bauer. Ihr hat er nach seinem Tod sein Haus, sämtliche Bilder und eine umfangreiche Sammlung von alten Briefen, Korrespondenzen, Schriften und Dokumenten hinterlassen. Als Tante „Lotte“, wie sie unsere Mutter liebevoll nannte, starb, vererbte sie ihren gesamten Nachlass an unsere Mutter. So wuchsen wir inmitten der Werke von August Bauer auf und lernten sie schätzen.

Nach dem Tode unserer Mutter beschlossen wir, die Bilder auch einer breiteren Öffentlichkeit quasi als Hommage an unsere Mutter zu zeigen. Mit Freude und Enthusiasmus machten wir uns daran, die Bilder mit Hilfe von Frau Susanne Dürr, Restauratorin, und dem Papierrestaurator, Herr Kaspar Hiltbrand, zu restaurieren und einen Katalog zu planen. Ebenfalls sofort begeistert und angetan von einer Ausstellung zum hundertsten Todestag von August Bauer (16. Februar 1913) war Herr Tonio Paßlick vom Kulturamt der Stadt Weil am Rhein, dem wir an dieser Stelle herzlich für die gute Zusammenarbeit danken.

Herr Paßlick hat auch vorgeschlagen, dass die Werke, welche in der Kunstgalerie Stapflehus gezeigt werden, zur gleichen Zeit wie eine dort stattfindende Ausstellung historischer Trachten ausgestellt werden sollen.

August Bauer war in Weil am Rhein und auch in Basel durchaus bekannt und die Stadt Weil am Rhein hat ihm sogar ein Ehrengrab gewidmet. Dieses Grab haben wir als Kinder mit unserer Mutter gelegentlich auf dem wunderbaren Friedhof von Altweil, wo auch unsere Mutter im Familiengrab der Familien Greiner und Wöhrle ihre letzte Ruhe gefunden hat, besucht. Unbestrittenermassen war August Bauer neben seinem Jugendfreund Friedrich Schwörer der bedeutendste Künstler aus Weil am Rhein.

Wir persönlich meinen, die Gelegenheit sei günstig und in unserer hektischen Zeit tut ein Rundgang hier in der Ausstellung der Seele gut. Denn die Gemälde von August Bauer strahlen etwas Liebes aus, nirgends ist etwas Böses, Hinterhältiges oder Diffamierendes zu sehen. Verglichen mit zeitgenössischer Kunst, wo zum Teil Zerstörerisches, Verletzendes, ja sogar etwas Schroffes oder Negatives, bzw. Konfrontatives mitschwingt, widerspiegeln die Werke von August Bauer auf grossartige Weise Momente der Ruhe und der besinnlichen Romantik. In seinen Werken finden wir eine einzige schöne, liebliche Welt, voll Sonne und Reben, glitzerndem Rhein und Poesie. Aber auch besinnliche und nachdenklich

machende Himmelsstimmungen vermochte er gekonnt auf Leinwand zu bannen. Zu Lebzeiten von August Bauer war die Gesellschaft auf dem Dorf noch geprägt von einer strengen Erziehung; Sitte und Gehorsam waren angesagt. Bestimmt hatte der Dorfschullehrer damals ein Stöckchen und verteilte damit Taten zur Strafe. Am Sonntag war Kirchgang und die Markgräflerinnen gingen in der Tracht, mit dem Kirchengesangbuch in der Hand feierlich und stolz zum Gottesdienst. Die Aesthetik und die bis ins kleinste Detail exakte Pinselführung widerspiegeln die geliebte Markgräfler Landschaft und ihre Menschen sehr realistisch und berührend. August Bauer war eben auch ein „Seelenstreichler“.

Hat August Bauer bewusst nur das Schöne in den Vordergrund gestellt? Mit gekonnter Pinselführung glatte Flächen hinterlassen? Wir sehen die feine Eleganz der Markgräflerinnen, ein freier Charakter zeigt sich in den Gesichtern von Frauen und Männern, eine Unabhängigkeit, die stark und möglicherweise bisweilen auch stur ist in sich selbst. Romantische Landschaften erscheinen in verklärter Stimmung. Dahinter liegen Schattenseiten und manchmal blitzt etwas von Tragik oder Komik auf. Die Landschaften widerspiegeln die unterschiedlichen Stimmungen des Malers selbst. Neben Ideallandschaften in lieblichem Sonnenlicht, sehen wir auf den Bildern der romantischen Periode auch die bedrohliche Seite der Natur, in der wir eine grosse Ehrfurcht vor den Naturgewalten erkennen können. Und so wollen wir uns mit dem geistigen Auge etwas zurückversetzen, in eine romantisch gefärbte Betrachtung des Zeitgeschehens und des Lebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auf das wir aus unserer hektischen Zeit des 21. Jahrhunderts zurückblicken. Nur angedeutet ist in den Bildern der auch von August Bauer miterlebte, zaghafte, aber stetige Beginn der industriellen Revolution und die sich schon leicht anbahnende Hektik des 20. Jahrhunderts. Es war damals keine Zeit der Übertreibungen und des Überflusses, vor allem nicht in ländlichen Gegenden. Man zog sich gerne zurück in eine gewisse Bescheidenheit, Besinnlichkeit und Frömmigkeit. Man kann das mit dem Begriff des Biedermeier umschreiben.

Charakteristisch für August Bauer ist der Eindruck einer bisweilen lieblichen und verträumten Landschaft, die aber auch seine Ehrfurcht vor der Unendlichkeit der Natur miteinschliesst. Vorherrschend bei August Bauer bleibt indessen das Liebliche und bildlich Poetische oder Verträumte, das wir mit dem Wort Romantik umschreiben. So ist auch der Titel zur dieser Ausstellung entstanden: „Spätromantik am Oberrhein“! Lassen Sie sich von August Bauer und seinen Werken in das vorletzte Jahrhundert zurückversetzen.

Sind Sie neugierig geworden?

Wir wünschen Ihnen nun viele schöne Momente bei Ihrem Ausstellungsbesuch.

Christina Blome-Schweizer

Präsidentin Freundeskreis Gottlieb August Bauer, Riehen

Dr. iur. Karl Schweizer

Mitglied des Vorstandes Freundeskreis Gottlieb August Bauer, Riehen

## EINFÜHRUNG

Liebe Ausstellungsbesucher,

„Gewitterbauer“ wurde er liebevoll genannt. Kein Übername für ein überschäumendes Temperament war gemeint, sondern die anerkennende Beobachtung, dass sich der Kunstmaler Gottlieb August Bauer aus Weil durchaus auf die im 19. Jahrhundert unter zeitgenössischen Künstlern gerne gesuchten Darstellungen des Lichts in den vielfältigsten Landschaftsstimmungen verstand. Im Vergleich zur gängigen Historienmalerei und den romantisch geprägten Landschaftsbildern hatte August Bauer im Münchener Kunstverein durchaus Anregungen mitgenommen, atmosphärische Stimmungen, Emotionen und Befindlichkeiten in den Mittelpunkt zu rücken. Selbst die vielen Porträts, von denen viele zum ersten Mal in der Öffentlichkeit gezeigt werden, sparen nicht mit charakterlichen Hinweisen und künstlerisch subtil ausgedrückter Subjektivität.

Deshalb trieb uns vor rund 20 Jahren nicht dokumentarischer Eifer, sondern auch sehr viel künstlerische und menschliche Neugier, in unserer städtischen Galerie Stapflehus eine Ausstellung über die beiden Künstlerfreunde August Bauer und Friedrich Schwörer zu zeigen. Letzterer zu Wohlstand gekommen durch repräsentative Aufträge. Der andere, aus der großen Welt zurückgekehrt ins Dorf am Tüllinger, wurde im Hause seiner Mutter Anna Maria Röschard noch 85 Jahre alt. Er starb vor genau 100 Jahren und wurde auf dem Weiler Friedhof bestattet. Einer Bilderstiftung durch Frau Elisabeth von Förster ist es dann nach der Verfallzeit des Grabes 25 Jahre später zu verdanken, dass die sterblichen Überreste in ein Ehrengrab umgebettet worden sind - wie Bürgermeister Schellenberg im Jahre 1939 bestätigte: „Die Stadt hat hiermit August Bauer, ihrem begabten Künstler, durch Erhaltung seiner Grabstätte eine ehrende Anerkennung seines künstlerischen Schaffens gegeben.“ Und mit „Der Sturm“ ein Bild erhalten, das sinnbildlich für die künstlerische Gestaltungskraft des Künstlers stand. Die Würdigung wurde 1980 erneuert, als eine Straße nach dem Künstler benannt wurde.

Die Ruhezeit seit der letzten kuratorischen Würdigung ist inzwischen auch lange genug. Durch das Angebot der Geschwister Dr. Karl Schweizer und Christina Blome ist es nun möglich, viele Landschaften und Porträts aus dem großen Schaffen des Künstlers in einem Gebäude vorzustellen, das selber für die Geschichte des einstigen Dorfes Weil steht.

Wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts muss das Stapflehus am Lindenplatz gebaut worden sein. Als einziges Herrenhaus in Weil am Rhein mit Staffeln war es Eigentum des Landesherrn, also Sitz eines Röttler Obervogtes. Offensichtlich

wurden im Lauf des 17. Jahrhunderts Helm und Oberteil des Turmes abgenommen und durch eine Wiederkehrgaube in einfacher Fachwerkkonstruktion ersetzt. Durch die Renovierung Anfang der 80er Jahre wurde das ursprüngliche Bild wieder hergestellt. Das Stapflehus war nicht nur Wohnhaus, sondern auch Amtssitz mit Empfangs- und Kanzleiräumen. Seit 1982 wird es als städtische Galerie und für Empfänge genutzt, seit drei Jahren auch für Trauungen. Das Kulturamt der Stadt und der Weiler Kunstverein teilen sich die Organisation der Ausstellungen. Als vor über einem Jahr die Möglichkeit eröffnet wurde, des 100. Todestages von August Bauer mit einer neuen Ausstellung zu gedenken, gab es kein Zögern. Da viele Motive auch Trachtenträgerinnen zeigen, bat ich Paula Röttele darum, die Bilder August Bauers durch einige Beispiele an Trachten aus der Sammlung der rührigen Markgräfler Trachtengruppe zu ergänzen. Viel zu erzählen hätten die Trachten, da sie weit mehr als nur ein Relikt früherer Traditionen und Erlasse sind.

Viel zu erzählen hätten auch die Bilder. Über das alte Weil genauso wie über das Leben eines Künstlers, der zwischen den schlichten Erfordernissen einer Existenz im dörflichen Umfeld und den Inspirationen des Kunstvereins in der großen Stadt München seine persönliche Orientierung entwickelte. Ich danke allen Personen, die diese Ausstellung ermöglicht und ihre Verwirklichung tatkräftig unterstützt haben. Mit dem vorliegenden Katalog haben Frau Blome und Herr Dr. Schweizer ein Werk gestiftet, das die Arbeiten des Künstlers und die Resonanz der Ausstellung dauerhaft dokumentiert. Frau Christine Cuennet und Frau Diana Blome danke ich für die ausgezeichnete Konzeption und Gestaltung, Frau Paula Röttele für ihren unermüdlichen Einsatz für die Tracht und die künstlerischen Werte gelebter Traditionen, Prof. Dr. Peter Blome für den glänzenden Text zum Leben von August Bauer und Frau Sabine Theil für ihre souveräne Koordination vieler organisatorischer Aufgaben.

Tonio Paßlick

Kulturamtsleiter Weil am Rhein

## BIOGRAPHISCHE NOTIZEN

### PETER BLOME

Als Sohn des Lorenz Bauer (1775 – 1856) und dessen zweiter Frau Anna Maria Röschard (1805 – 1867) erblickte August Bauer am 21. Februar 1828 in Weil am Rhein das Licht der Welt. Mit seiner um sieben Jahre jüngeren Schwester Anna Maria (1835 – 1910) wuchs August Bauer an der Hauptstrasse 98 auf – leider wurde diese Liegenschaft im mittleren 20. Jahrhundert abgerissen. Die Porträts der Eltern zeigen zwei strenge Zeitgesichter des Biedermeier: Vater Lorenz mit fest geschlossenem Mund, spitzer Nase und strengem Blick unter der gefurchten Stirn, Anna Maria Bauer-Röschard mit etwas eingefallenen Wangen, aber wachem Blick unter der alles dominierenden Hörnerkappe der Markgräfler Tracht. Beide Bildnisse schuf Bauer, wie es scheint, nach photographischen Vorlagen, jedenfalls zeigen die erhaltenen Photos die Eltern in genau dem vom Maler eingenommenen Blickwinkel (Abb. 1, Abb. 2).<sup>1</sup>

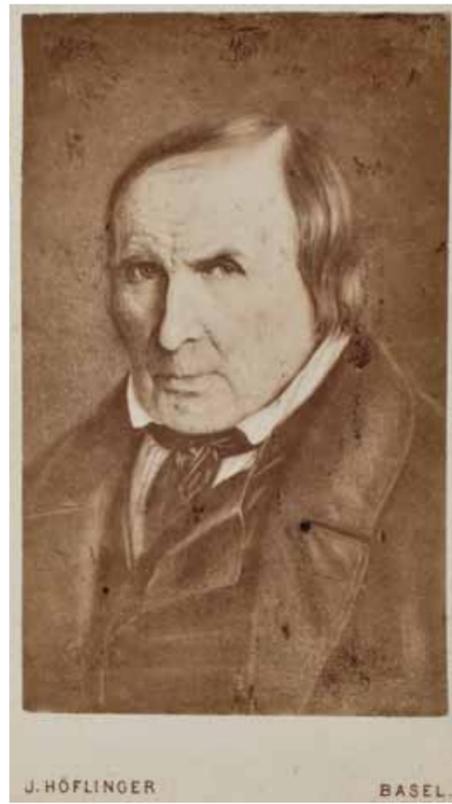


Abb. 1 Lorenz Bauer



Abb. 2 Anna Maria Bauer



Abb. 3 August Bauer, Selbstporträt, November 1854, Lithographie im Chine-collé-Verfahren gedruckt, 9,5 x 12,5 cm

Ganz anders die Selbstbildnisse des jungen August Bauer. Ob in einer Zeichnung mit Kopfwendung nach links oder in einem 1857 datierten Gemälde nach rechts: uns blickt ein selbstbewusster junger Künstler entgegen, das Haupthaar sorgfältig frisiert, mit tadellos gestutztem Kinn- und Schnurrbart<sup>2</sup> (Abb. 3).

In Haltung und Duktus nah verwandt ist das von August Bauer gemalte Bildnis seines um fünf Jahre jüngeren Malerkollegen Friedrich Schwörer (1833 – 1891).<sup>3</sup> Die beiden Weiler verband eine lebenslange Freundschaft, von der der Katalog der Ausstellung „August Bauer und Friedrich Schwörer“ (1991) ein schönes Zeugnis ablegt. Sunja Hadji-Cheykh hat die parallelen Biographien gekonnt nachgezeichnet und insbesondere anhand zahlreicher Briefzitate dargestellt, wie der schon mit 14 Jahren 1847 nach München an die Kunstakademie aufgebrochene energische Schwörer seinen etwas zaghaften und zögerlichen Freund August Bauer drängte, ebenfalls nach München zu kommen. Dies ist dann erst 1853 der Fall, nachdem Bauer 1850 in die Schweiz emigriert war, um sich dem Kriegsdienst in der grossherzoglich-badischen Armee zu entziehen. Auch in dieser Phase ermuntert Schwörer seinen Freund, etwa in einem Brief vom Dezember 1852: „Und ich rate Dir wiederholt, mach sobald als möglich, dass Du zum Dorf hinauskommst, wenn es Dir darum zu tun ist, etwas zu werden, ehe Du graue Haare kriegst“.

Von 1853 – 1864 studiert August Bauer im Kunstverein München, Seite an Seite mit Friedrich Schwörer und dies, obwohl die beiden Freunde künstlerisch völlig getrennte Wege gingen. Schwörer verschrieb sich ganz und gar der Historienmalerei und brachte es in dieser Sparte zu einigem Ansehen und Erfolg, sodass er sich mit seiner Familie definitiv in München niederliess und dort 1891 auch starb. August Bauer hingegen zog es zum Porträt, vor allem aber zur Landschaftsmalerei. Zu beiden malerischen Kategorien finden sich in diesem Katalog wegweisende Aufsätze.

Die gemeinsame Münchenerzeit von Schwörer und Bauer dokumentieren zwei interessante Photographien, auf denen die beiden Maler in ihrem gemeinsamen Atelier sitzend gezeigt sind. Besser bekannt ist die auch als Cover der erwähnten Schwörer-Bauer Ausstellung verwendete Aufnahme, auf der wir August Bauer im Profil sehen, wie er letzte Hand an das Porträt einer Modell sitzenden jungen Dame anlegt. Sein Bart ist inzwischen länger geworden, das volle Haupthaar dynamisch nach hinten gestrichen – die leicht genialische Aura von Künstlern der Epoche Richard Wagners klingt an. An der Atelierwand hängen weitere Porträts und eine Aktstudie. Links steht auf einem Podest eine verkleinerte Replik der Venus von Milo und die Weingläser auf dem Stuhl neben der gut gefüllten Karaffe belegen, dass das Malen keine allzu trockene Angelegenheit sein musste. Die zweite Aufnahme muss bei der gleichen Sitzung im Atelier aufgenommen worden sein, allerdings in einem gewissen zeitlichen Abstand. Wie Schwörer schon auf der ersten Photo ist Bauer mehr von hinten gesehen,

wie er aufmerksam das Modell mustert. Stuhl, Gläser und Karaffe fehlen hier, stattdessen steht auf dem Podest, auf dem die junge Frau sitzt, eine Kaffeetasse – die Aufnahme dürfte deshalb vermutlich etwas früher am Tag entstanden sein, bevor man dann zum Rotwein übergang (Abb. 4, Abb. 5).

Nach seiner Rückkehr aus München lebte August Bauer bis zu seinem Tod am 16. Februar 1913, also runde 50 Jahre in seinem Heimatort Weil am Rhein. So sehen wir ihn, wohl zusammen mit seiner Schwester vor dem Eingang zu seinem Wohnhaus in Alt-Weil als gereiften weissbärtigen Maler mit Hut oder im Profil nach links, wiederum mit dem breitrempigen Hut und aufmerksamem Blick, als wollte er das anvisierte Motiv gleich jetzt mit dem gezückten Bleistift auf den Skizzierblock bannen. Dass die Aufnahme wohl im Atelier des Photographen Höflinger entstand, spielt dabei keine Rolle: Die Ablichtung will den Maler nicht beim realen Skizzieren zeigen, sondern den zeitlosen Akt des Skizzierens an sich festhalten, also den schöpferischen Vorgang des Übertrags eines hier nicht zu sehenden Motivs auf den Block des Künstlers veranschaulichen (Abb. 6, Abb. 7).

Amüsant ist eine Aufnahme, die August Bauer im Freien zeigt, kreisförmig umringt von zwei Herren und vier jungen Damen. Auf einem Baumstumpf ist das Picknick angerichtet, Wein wird eingeschenkt und man prostet sich zu. Ein fein arrangiertes Gruppenbild, eine Art Déjeuner sur l'herbe à la Markgräflerland, im Gegensatz zum berühmten Vorbild natürlich züchtig und dezent: Der Künstler als ruhender Mittelpunkt im Kreis von Freunden und Freundinnen. Der Ort des ländlichen Geschehens ist möglicherweise identifizierbar, denn beim im Hintergrund noch schwach erkennbaren Pavillon könnte es sich um den sogenannten Hühnerberg-Pavillon in der näheren Umgebung von Lörrach handeln, ein beliebtes Ausflugsziel jener Tage (Abb. 8).



Abb. 6 August Bauer vor seinem Wohnhaus



Abb. 4 Atelier von August Bauer und Friedrich Schwörer in München, mit Wein



Abb. 5 Atelier von August Bauer und Friedrich Schwörer in München, mit Kaffee

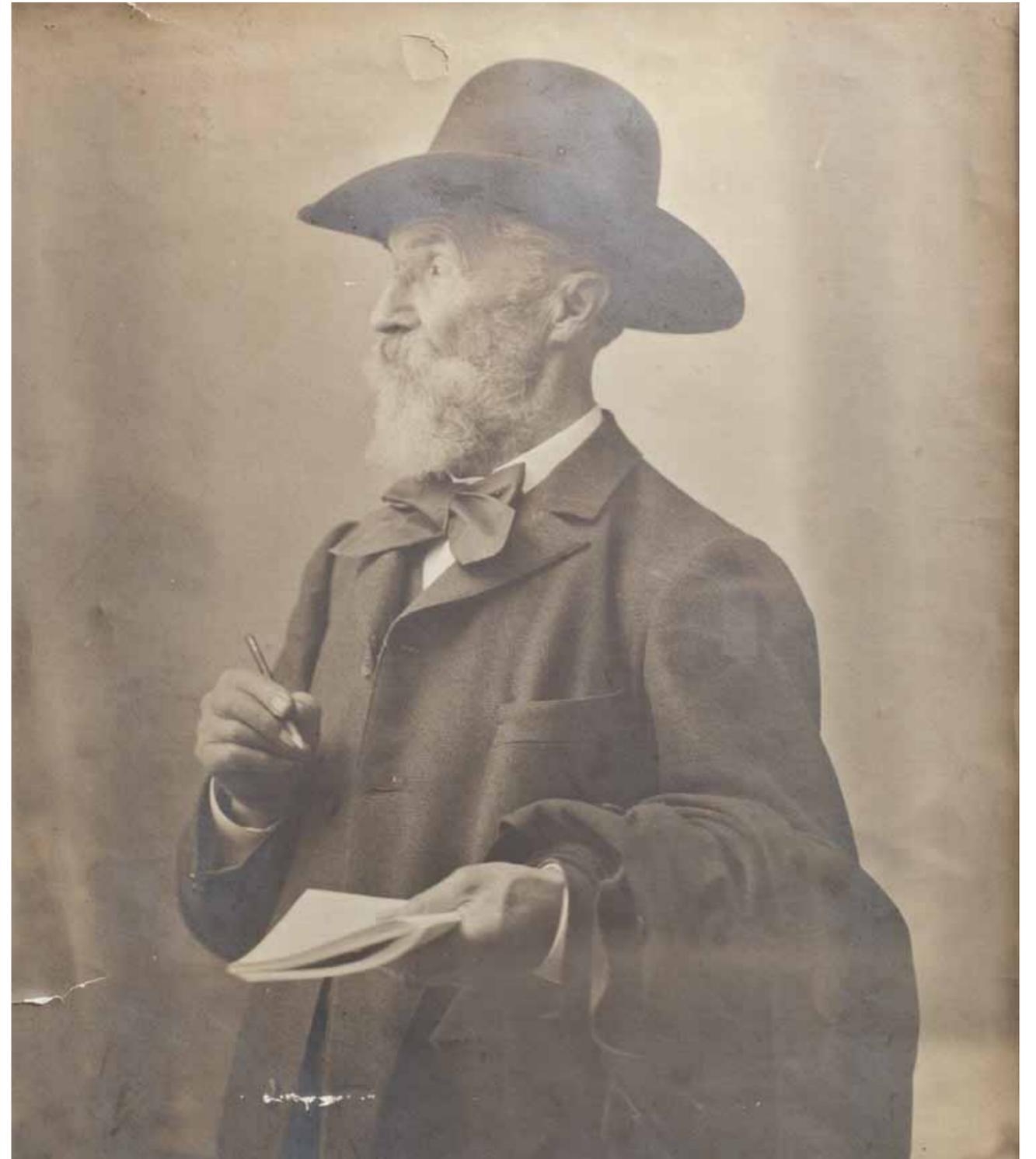


Abb. 7 August Bauer

Wiederum in ein ganz anderes Ambiente führt eine von August Höflinger „signierte“ Aufnahme, die August Bauer im vorgerückten Alter in trauer Zweisamkeit mit seiner Schwester Anna Maria zeigt. Das Geschwisterpaar sitzt in der guten Stube vor dem wärmenden Kachelofen, August auf einem Stuhl, Anna auf der Ofenbank; er ist in die Lektüre eines Buches vertieft, sie sinniert mit verschränkten Händen vor sich hin. Diese Photographie diente dem Künstler als Vorlage für ein Gemälde. Die Grunddisposition ist weitgehend dieselbe: Das Geschwisterpaar vor dem grünen Kachelofen, aber es ist interessant, wie der Maler die karge schwarz- weiss- Photographie einmal natürlich durch die Farbe, dann aber auch durch zusätzliche Accessoires verändert. So malt er im rechten Bildeck einen ziemlich monumentalen Lehnstuhl, vor allem aber gibt er der Schwester auf der Bank zwei niedliche graue Kätzchen hinzu, von denen sich die eine die Pfoten leckt. Dass im Bauerschen Haushalt tatsächlich Katzen lebten, beweist der auch auf der Photographie vorhandene kleine weisse Napf mit Katzenfutter am Boden. Alles in allem verströmt das Bild eine biedermeierliche Stimmung im Geiste von Johann Peter Hebel (Abb. 9, Kat. 1).

Ein Paradebeispiel für den Umgang Bauers mit photographischen Vorlagen bietet das im Dreiländermuseum in Lörrach aufbewahrte Bild von 1874 mit dem Blick auf Lörrach und das Röttlerschloss. Die zugrundeliegende Photographie, wohl auch aus dem Hause Höflinger, bietet exakt den auch im Gemälde gewählten Blick von der Flanke des Tüllingerhügels auf Stadt und Burg. Doch welch ein



Abb. 8 „Déjeuner sur l'herbe à la Markgräflerland“



Abb. 9 August Bauer mit Schwester



Kat. 1 August Bauer, August Bauer mit Schwester, Rückseite: Kunstmaler August Bauer mit Schwester, 1910, Öl auf Holz, 28.5 x 18.5 cm

Unterschied: Natürlich fehlt auf der Photographie die Farbe und die Vergilbung trägt das Ihre zum etwas trostlosen Anblick von Lörrach bei. Doch Bauer macht aus dem winterlichen Bild mit dem Stoppelfeld im Vordergrund einen blühenden „Garten Eden“ mit einer lieblichen Auenlandschaft, durch die sich des Feldbergs liebliche Tochter, die Wiese, schlängelt. Zwei Markgräflerinnen im Sonntagsstaat schreiten gemächlich dem Betrachter entgegen. Stolz ragen die auch auf der Photo sichtbaren Pappeln in die laue Luft, der helle Kirchturm bildet dazu den Kontrapunkt, während die davor liegenden Mietshäuser von Bauer quasi wegretuschiert wurden. Höchst aufschlussreich ist sein Umgang mit den Zeichen der auch in Lörrach einsetzenden Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bei Höflinger markieren zwei schmutzig rauchende Schloten das neue Fabrikzeitalter. Bauer kann sie zwar nicht ganz unterdrücken, er lässt sie aber sehr dezent ihr Räuchlein in den blauen Himmel entsenden, harmlose Pinselstriche vor der intakten Kulisse der Schwarzwaldhöhen. Verräterisch im Sinne des Primats der als Vorlage dienenden Photographie ist freilich die Windrichtung der gemalten Rauchfähnlein: sie folgen verblüffend exakt dem photographisch erfassten Rauch aus den realen Kaminen. Ansonsten aber herrscht eitel Sonnenschein und man möchte mit Eduard Mörike ausrufen: „Frühling lässt sein blaues Band/Wieder flattern durch die Lüfte/Süsse, wohlbekannte Düfte/Streifen ahnungsvoll das Land,“ kurzum: Spätromantik am Oberrhein (Abb. 10, Abb. 11).

Im nachgelassenen Konvolut Bauerscher Dokumente fand sich ein schmales Büchlein mit interessantem Inhalt. Es überliefert wörtlich das „Verzeichnis meiner verkauften Bilder“, gegliedert in vier Kolumnen. In der ersten Jahr und Monat des Verkaufs, in der zweiten Ortsangabe und Titel des Werkes, in der dritten der erzielte Verkaufserlös in Schweizer Franken und schliesslich in der vierten Spalte die Namen der Käufer. Wir bilden die erste und die letzte Seite dieses mit grösster Akribie und in gestochener altdeutscher Schrift verfassten Verzeichnisses ab. Geradezu anrührend, wie auf der letzten Seite das Fliessblatt noch vorhanden ist, als hätte er erst kürzlich das Heft aus der Hand gelegt. Der erste Eintrag datiert vom März 1854, also aus dem Beginn der Münchner Studienzeit, der letzte vom Dezember 1911, ein gutes Jahr vor seinem Ableben im Februar 1913. Wir sind demnach über Bauers Geschäftstätigkeit während langen 57 Jahren unterrichtet (Abb. 12, Abb. 13).

Hier kann nur eine erste, keineswegs erschöpfende Analyse dieses Dokumentes gegeben werden. Wir zählen insgesamt 207 verkaufte Bilder – das mag viel erscheinen, relativiert sich indessen wieder durch die Zahl der Jahre, das heisst: Bauer verkaufte im Schnitt nicht einmal vier Bilder pro Jahr. Fasst man die Destinationen seiner Werke ins Auge, so zeigt sich, dass er den weitaus grössten Teil in Basel absetzen konnte, nämlich ganze 134 Bilder. Neben Basel sind rund 25 andere Destinationen auszumachen, davon 17 in Deutschland, fünf in Schweizer Städten ausser Basel und zwei im Elsass, insgesamt 73 Verkäufe. In

Abb. 10 Gesamtansicht der Stadt Lörrach



Abb. 11 August Bauer, Gesamtansicht der Stadt Lörrach, 1874, Öl auf Leinwand, 55 x 84,5 cm, Dreiländermuseum Lörrach

Deutschland wiederum gehen die meisten Bilder nach Lörrach (15), Frankfurt am Main (6), Freiburg im Breisgau (6) und Münster in Westfalen (4).

Aufschlussreich ist auch ein Blick auf die erzielten Preise, alle, wie gesagt, in Schweizer Franken. Erstaunlicherweise kann er sein teuerstes Bild schon im Dezember 1862, also vierunddreissigjährig, absetzen: Eine Gewitterlandschaft geht für 1200 Fr. nach Basel. Es wird mit Abstand sein einträglichster Verkauf bleiben. Die Übersicht ergibt, dass er in der Kategorie 500 bis 1000 Franken ganze acht Werke verkaufen kann, in der Kategorie 300 bis 500 Franken immerhin 19. Weitaus am meisten Bilder gehen in der bescheidenen Kategorie 100 bis 300 Franken an 126 Käufer und schliesslich in der Sparte unter 100 Franken an 52 Abnehmer.

Einer eigenen Auswertung bedürften die Namen der Käufer. Erschwert wird diese Analyse durch die altdeutsche Schrift, dann aber auch durch immer wieder verwendete Kürzel offenbar besonders guter Kunden. Immerhin finden wir unter den Basler Abnehmern Namen wie: B. Thommen (1864/66/68), E. Bischof (1865), Debari (1865), Merian (1870), Hosch (1872), Ryhiner (1873), Kellermann (1873/74), Köchlin (1874/96), Im Hof (1877), Hofman (1884), Prof. Schiess (1884), Fleiner (1887), Sarasin (1903), Höflinger (1904), Schetty (1905). Die keineswegs vollständige Liste zeigt, dass Bauers Klientschaft in Basel dem arrivierten Bürgertum angehörte. Bauer war – wenig überraschend – denn auch Mitglied des Basler Kunstvereins: Die „Actie Nr.125 für Herrn Aug. Bauer, Maler in Weil“ ist erhalten und auf 1869 datiert. Es wäre natürlich schön zu erfahren, was aus den verkauften Bildern, namentlich aus jenen nach Basel vermittelten, geworden ist. Vielleicht führen Ausstellung und Katalog zu der einen oder anderen Rückmeldung aus Basler oder Lörracher Privatbesitz (Abb. 14).

Im schon erwähnten Konvolut nachgelassener Dokumente findet sich auch eine beachtliche Zahl von Skizzen und figürlichen Studien aller Art. Aus der Fülle kann hier nur eine kleine Auswahl vorgelegt werden. Wenig erstaunlich gibt es zahlreiche Bleistiftskizzen oder auch Aquarelle mit Landschaften bzw. ländlichen Idyllen mit und ohne Bauernhäuser, also Motiven, die sich in Bauers Ölgemälden wiederfinden; alsdann diverse Tierstudien, zum Beispiel die grauen Katzen aus Bauers Gemälde mit dem Kachelofen (Kat. 2).

Ebenfalls im Rahmen des Zeitgeistes bewegen sich Studien nach Vorbildern berühmter Maler, etwa der Diogenes oder das Haupt des heiligen Johannes, ausdrücklich als „nach Raphael“ bezeichnet,<sup>4</sup> weiter klassische Motive, wie der schöne Kopf einer griechischen Göttin, möglicherweise die Eirene des Kephisodot, die Bauer in der Münchner Glyptothek bequem zeichnen konnte (Kat. 3).



Abb. 12 Erste Seite des „Verzeichnis meiner verkauften Bilder“



Abb. 13 Letzte Seite des „Verzeichnis meiner verkauften Bilder“



Kat. 2 August Bauer, ohne Titel, Juni 1875, Graphit mit Aquarellfarben und Deckweiss koloriert auf Papier, 15,5 x 12 cm



Abb. 14 „Actie Nr. 125 für Herrn Aug. Bauer, Maler in Weil“

Sehr schön ist auch das Blatt mit einer ausgedehnten römischen Ruinenlandschaft mit Tempel und Säulenstrassen unter feuerrotem Abendhimmel – man denkt spontan an eine Ansicht von Palmyra (Kat. 4).

Am faszinierendsten sind jedoch einige Studien zu Perspektive und stereometrischen Formen, gewiss Fingerübungen, wie sie zum Handwerk eines Kunststudenten im 19. Jahrhundert gehören, aber in ihrer abstrakten Akkuratess eine Augenweide. Wären auf dem mit „Horizontalebene Horizont“ überschriebenen Blatt die in säuberlicher Schrift vermerkten mathematischen Formeln nicht angegeben, man wähte sich in einem mit Stangen und Kuben bevölkerten surrealen Irrgarten à la Dalì. Zwei farbig kolorierte Blätter zeigen Zylinder, Kuben, Pyramiden, Bögen und Zinnen aller Art, erst noch mit entsprechendem Schattenwurf: Die phantasievoll miteinander kombinierten stereometrischen Elemente gewinnen auch hier eine irrealer Ästhetik sui generis (Kat. 5, Kat. 6, Kat. 7).

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Vgl. Kat. 46, 47 und 49 auf S. 72, 73 und 77.

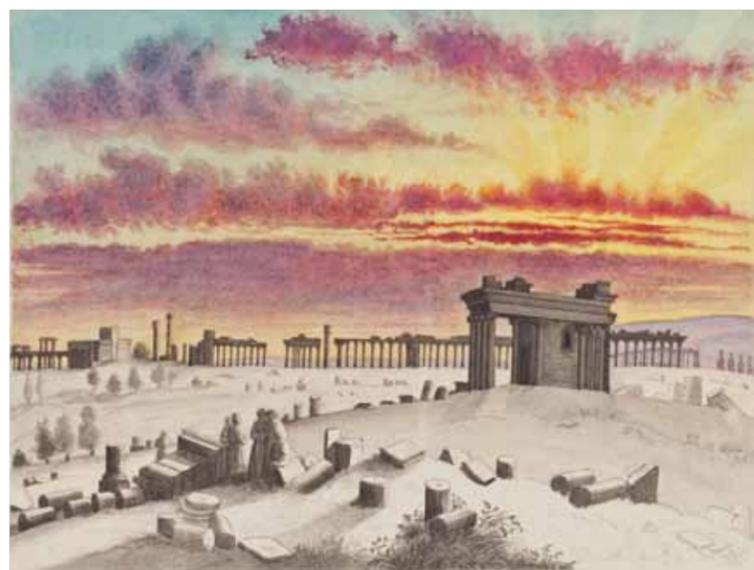
<sup>2</sup> Vgl. Kat. 50 auf S. 78.

<sup>3</sup> Sunja Hadji-Cheykh: Leben und Werk von August Bauer und Friedrich Schwörer, in: Bernd Boll und Sunja Hadji-Cheykh (Red.), „...so unendlich viel schöne Stunden“. August Bauer und Friedrich Schwörer, Ausstellungskatalog Weil a. Rhein: Stapflehus, Museum am Lindenplatz, 6. April - 31. Juli 1991, Lörrach 1991, S. 6.

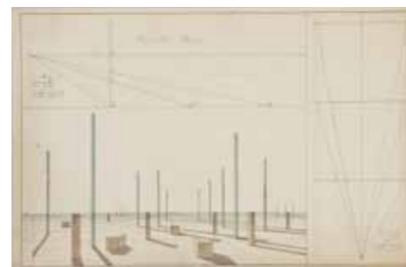
<sup>4</sup> Vgl. Kat. 40 und Kat. 41 auf S. 59.



Kat. 3 August Bauer, ohne Titel, August 1849,  
Graphit, weiss gehöht auf Papier, 36.5 x 46 cm



Kat. 4 August Bauer, Burgfelden, 1850,  
Tuschezeichnung mit farbig koloriertem Himmel  
auf Papier, 18.5 x 14 cm



Kat. 5 August Bauer, Horizontalebene Horizont,  
3. Juli 1852, Tuschezeichnung farbig laviert auf  
Papier, 54.5 x 35.5 cm



Kat. 6 August Bauer, ohne Titel, 26. Juni 1852,  
Tuschezeichnung farbig laviert auf Papier,  
46.5 x 32 cm



Kat. 7 August Bauer, ohne Titel, 16. Juni 1852,  
Tuschezeichnung farbig laviert auf Papier,  
46.5 x 30.5 cm

## AUGUST BAUER UND DIE PHOTOGRAPHIE

### KARL SCHWEIZER

Im Nachlass von August Bauer befand sich eine grosse Anzahl von Photographien. Es handelt sich bei diesem Konvolut einerseits um auf Karton aufgezeichnete Abbildungen seiner Werke Öl auf Leinwand sowie andererseits verschiedene Porträtaufnahmen und Gruppenbilder von Menschen sowie einige Bilder ausgewählter Häuser und Strassenzüge der Stadt Basel, Nürnberg, München und auch Weil am Rhein. Einige Photos insbesondere von Landschaften und Menschen dienten ihm als Vorlage für seine Mal- und Zeichnungswerke. Andere wiederum waren Abbildungen von komponierten Szenen zum Beispiel eines „Mittagspicknicks im Freien“ auf welchem der Künstler und seine Freunde und Freundinnen sichtbar waren.<sup>1</sup> Diese hatten vermutlich für ihn und seine Lieben vorwiegend den Charakter von Andenken (Abb. 15, Abb. 16).

August Bauer hatte eine enge Verbundenheit zur Stadt Basel. Zeugnis davon sind viele Visitenkarten von Basler Freunden und Kunden, die in Basel wohnhaft waren. Eine grosse berufliche und persönliche Verbindung bestand bei August Bauer offenbar mit der Photographendynastie Höflinger. Bereits 1866 erscheint der Vater J. Höflinger in Basel<sup>2</sup> im „Allgemeinen Handbuch ausübender Photographen von Deutschland, den öster. Kaiserstaaten, der Schweiz und der Hauptstädten der angrenzenden Länder“ das damals 1866 in Leipzig im „Robert Schaefer's Verlag“ erschienen war<sup>3</sup>. Jakob Höflinger hatte sich bereits 1857 in Basel niedergelassen<sup>4</sup> und konnte bald gute Geschäftserfolge verzeichnen. Sein Sohn Albert (1855-1936) übernahm 1885 die Firma. 1896 verkaufte er sie an seinen Vetter August Höflinger (1867-1939), der im selben Jahr wie er in die Geschäftsleitung eingetreten war. Albert selber widmete sich fortan der Porträtmalerei (Abb. 17).<sup>5</sup>

August Bauer war mit Leib und Seele Kunstmaler und erlebte nach Abschluss seiner künstlerischen Studien in Basel und München zu Beginn der Fünfzigerjahre des 19. Jahrhunderts den Einfluss der Photographie auf die bildende Kunst hautnah mit. Was musste das für eine Erkenntnis für einen Künstler gewesen sein, zu sehen, dass der schwarz-weiße Realismus einer Photographie den Realismus der farbigen und zeitlich aufwändigen Malerei in Sekunden zwar nicht in Farbe aber immerhin in schwarz-weiss praktisch zu ersetzen vermochte.<sup>6</sup>

Wie gingen nun die Künstler des 19. Jahrhunderts, deren Malstil sehr von naturalistischen Darstellungen geprägt war, mit dieser neuen technischen Errungenschaft der Photographie um? Es stehen im Zusammenhang mit August

Bauer und seinem Verhältnis zur Photographie nach Auffassung des Verfassers drei Themenbereiche zur Debatte. Zum Einen erlaubte die Porträtphotographie beim Malen von Porträts als Vorlage eine wesentliche Vereinfachung. Das stundenlange Sitzen und Stillhalten des Modells im Atelier des Künstlers entfiel. Man konnte als Künstler die Porträts in Ruhe nach dem Abbild der photographischen Vorlage malen. Diese Technik hatte sich auch August Bauer zu Nutze gemacht und in einigen Porträtbildern umgesetzt.<sup>7</sup> August Bauer nutzte die Photographie auch auf eine zweite Art, indem er sein Malwerk photographisch dokumentierte. In seinem Nachlass fanden sich ca. 100 Atelierphotos seiner gemalten Kunstwerke (praktisch allesamt signiert mit J. Höflinger, J. Höflinger & Sohn oder A. Höflinger). Diese abgelichteten Werke waren punkto Motiv vor allem Landschaften, Landschaften mit Menschen und Stilleben. Diese wurden fein säuberlich photographisch erfasst und auf Kartons als Werkdokumentationen aufgezogen. Als dritten Einfluss der Photographie auf das Kunstschaffen des 19. Jahrhunderts wäre folgende These formulierbar: Die künstlerische Arbeit der naturalistischen und realitätsbezogen arbeitenden Kunstmaler geriet in Gefahr, quasi durch die photographischen Bilder ersetzt zu werden. Damit wäre auch der Vorwurf denkbar, die künstlerische Arbeit sei zu wenig eigenständig. Aufgrund der relativ langen Belichtungszeiten konzentrierte sich die Photographie damals mehr auf das ruhende Bild. Die bildenden Künstler mussten sich anhand dieser Situation wohl gesagt haben, man müsse aufgrund der Entwicklungen in der Photographie die Kunstgeschichte durch das Beschreiten neuer Wege und einer neuen Form des Kunstschaffens vorantreiben.



Abb. 15 Markgräflerin (evtl. Elisabeth von Förster)



Abb. 16 Markgräflerin



Abb. 17 Bildbeschriftung oben: (von links nach rechts) der Sohn von Jakob Höflinger, Albert Höflinger (1855-1936) und der Neffe von Jakob Höflinger, August Höflinger (1867-1939) bei der Arbeit im Atelier. Jakob Höflinger übergab das Geschäft 1885 an seinen Sohn und seinen Neffen (publiziertes Archivbild), Staatsarchiv Basel-Stadt

Darunter fällt nach Auffassung des Verfassers vor allem auch die künstlerische Orientierung und die Konzentration auf das malerische Erfassen, die Darstellung und der Ausdruck von Impressionen, Stimmungen und subjektiven Eindrücken. Diese haben mit neuen Maltechniken zu dem alles überragenden Werkschaffen des Impressionismus geführt. Hier zeigt das Werk von August Bauer eher zögerliche Ansätze, denn er verblieb im romantikgeprägten Realismus. Es findet zwar punkto Bildausschnitt und Thema durchaus eine Auseinandersetzung mit Stimmungen z. B. mit Wolken- oder Himmelsdarstellungen statt, ohne dass diese jedoch von einem impressionistischen Malstil geprägt waren. Bleibend ist jedoch bei diesen Werken die Präzision der vom Künstler durchaus stimmungsvollen, romantischen Darstellung eines Ausschnitts oder einer Szene.<sup>8</sup>

Die Photographie war für August Bauer ein wertvolles und praktisches Hilfsmittel für seine Arbeit und deren Dokumentation. Sie vermochte ihn jedoch künstlerisch und kunstgeschichtlich nicht zu einem Beschreiten gänzlich neuer Wege und Techniken zu motivieren.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Vgl. dazu Abb. 8, S. 16.
- <sup>2</sup> Um 1860 warb in Basel rund ein Dutzend Berufsphotographen um Kundschaft. Dazu gesellte sich nach anfänglicher Arbeit auf Wanderschaft der Schwarzwälder Jakob Höflinger (1819 - 1892): Vgl. dazu Angela Thut: Berufsbilder: Die Selbstwahrnehmung im Medium Fotografie am Beispiel der Fotografenfamilie Höflinger in Basel, Lizentiatsarbeit, Philosophisch - Historische Fakultät der Universität Basel 2005/2006 und Internetseite der Schweizerischen Stiftung für Photographie zu Jakob Höflinger.
- <sup>3</sup> Vgl. dazu „Handbuch ausübender Photographen von Deutschland, den österr. Kaiserstaaten, der Schweiz und den Hauptstädten der angrenzenden Länder“, das damals 1866 in Leipzig im Robert Schaefer's Verlag erschien.
- <sup>4</sup> Vgl. Internetseite der Schweizerischen Stiftung für Photographie zu Jakob Höflinger: Jakob Höflingers Nachfolger waren sein Sohn Albert (1855-1936), sein Neffe August (1867-1939), Augusts Sohn Walter (1904-1958) und dessen Sohn Heinz (1928-2003), der das Unternehmen bis zur Aufgabe 1991 leitete. Die Basler Stadtansichten aus dem Hause Höflinger dokumentieren die bauliche Entwicklung der Stadt fast lückenlos. Das Negativarchiv, rund 65000 Nummern, wurde 1991 vom Staatsarchiv Basel - Stadt übernommen. Es umfasst Porträts, Intérieurs, Werbeaufnahmen, Firmenporträts sowie unzählige Reportagen.
- <sup>5</sup> Vgl. Thut 2005/2006 (wie Anm. 2); so auch Internetseite der Schweizerischen Stiftung für Photographie zu Jakob Höflinger.
- <sup>6</sup> Vgl. dazu <http://www.picspack.de/blog/2010/08/13/wie-die-fotografie-die-malerei-revolutionierte/#comments>: „Für die Malerei war die Fotografie ein Kulturschock. Eine der wichtigsten Aufgaben der Malerei bestand darin, Personen, Landschaften und Gegenstände darzustellen. Doch plötzlich war mit der Fotografie eine Konkurrenz vorhanden, die in dieser Disziplin scheinbar unschlagbar war. Gleichzeitig hatten zudem Künstler wie Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) die Malerei zu einer Perfektion geführt, die kaum noch zu übertreffen war.“
- <sup>7</sup> Vgl. dazu die Abbildungen der Photos und der gemalten Porträts auf S. 12, 17, 73 und 77 dieses Kataloges.
- <sup>8</sup> Vgl. dazu z. B. die Abbildungen der Werke von August Bauer mit diversen Himmels- und Wolkenstimmungen aus den Jahren 1856-1881 (Kat. 15, Kat. 16 auf S. 36 und Kat. 22 auf S. 44).

## AUGUST BAUER UND DIE MÜNCHNER LANDSCHAFTSMALEREI

### DIANA BLOME

August Bauers gründliches Studium der badischen Landschaft, seine Achtung vor den Kräften der Natur sowie das harmonische Zusammenspiel der Menschen und ihrer Umgebung zeugen von der engen Verbundenheit des Malers zu seiner Heimat, dem Markgräflerland. Das vielseitige Werk Bauers ist jedoch nur schwer einem eindeutigen Stil zuzuordnen. Seine zahlreichen Landschaftsdarstellungen sind zum Teil noch einem klassizistischen Kompositionsideal verpflichtet, lassen jedoch auch Bauers Vorliebe für die Romantik sowie sein Interesse an dem in München aufblühenden Naturalismus erkennen.

Als August Bauer 1853 seinem Freund und Historienmaler Friedrich Schwörer nach München folgte, begab sich der damals Fünfundzwanzigjährige mitten in das Kunst- und Kulturzentrum Deutschlands.<sup>1</sup> Während seines elfjährigen Aufenthalts war die dortige Kunstszene von einer Dynamik ergriffen, die sich vor allem in der Entwicklung der Landschaftsmalerei niederschlug. Obwohl sich Bauer mit Friedrich Schwörer ein gemeinsames Atelier teilte, blieb der Weiler seinem Interesse an der Landschaftsdarstellung treu und folgte nicht den Prinzipien seines Jugendfreundes, der sich dem strengen Geschmacksdiktat der Akademie verschrieben hatte. Für die Maler der Akademie galt nach wie vor das Primat des Klassizismus, das den grossformatigen Historienbildern mit idealisierenden und zeitlosen Bildthemen eine Vorrangstellung einräumte.

In dem 1823 unter Max I. Joseph gegründeten Kunstverein fand Bauer in München schnell eine Institution, die seiner Vorliebe für die Landschafts- und Genremalerei entsprach.<sup>2</sup> Dem kulturpolitischen Engagement des bayerischen Königs war es damals zu verdanken, dass sich trotz der allgemeinen Vorrangstellung der Akademie die als minderwertig betrachtete Landschafts- und Genremalerei der sogenannten „Fächler“ im Münchner Kunstverein entfalten konnte und einem breiten bürgerlichen Publikum zugänglich gemacht wurde.

Nach dem Tod Max I. Josephs begann 1825 unter seinem Sohn Ludwig I. ein erneuter Aufschwung der Münchner Kunstszene. Der junge König hatte eine grosse Vorliebe für die Kunst des Klassizismus und förderte speziell die Akademie unter ihrem neuen Direktor Peter von Cornelius. Für die Landschaftsmalerei hatte dieser nur sehr wenig übrig und veranlasste, dass die Klasse der Landschaftsmaler in der Akademie geschlossen wurde.

Die „Fächler“ verloren somit ihren offiziellen Status und waren mehr denn je auf den Zusammenhalt und die Unterstützung durch den unabhängigen Kunstverein angewiesen. Parallel dazu wuchs das Unbehagen der Landschaftsmaler gegenüber dem klassischen, italienischen Vorbild einer überhöhten Naturdarstellung.

Allmählich entwickelte sich nun eine Malerei, die sich nicht mehr an den offiziellen Regeln der Akademie, sondern an dem gründlichen Studium der Natur orientierte. Dieser Übergang von einer idealisierten Landschaft zur schlichten Wiedergabe der vorgefundenen Natur machte aus ehemaligen, akademischen Landschaftsmalern wie Johann Georg von Dillis (1759 – 1841), Wilhelm von Kobell (1766 – 1853) oder Johann Jakob Dorner (1775 – 1852) regelrechte Revolutionäre.<sup>3</sup>

Diese Übergangskünstler der Jahrhundertwende markierten den Beginn der sogenannten Münchner Schule und bildeten den Ausgangspunkt der neuen Münchner Landschaftsmalerei. Maler wie Johann Georg von Dillis und Wilhelm von Kobell orientierten sich aufgrund ihrer Funktion als Lehrer an der Akademie zwar noch am Vorbild der Niederländer wie Jacob von Ruisdael oder dem klassisch - italienischen Ideal eines Claude Lorrain, zugleich schufen sie jedoch die Voraussetzungen für ein neues, stimmungshafte Empfinden der Natur. Diese revolutionäre Landschaftsauffassung gründete auf der Liebe zur heimatlichen Natur und dem Verlangen nach einer engen Verbindung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, ein Thema, das im Zuge der industriellen Revolution, beim kunstliebenden Bürger der Biedermeierzeit grossen Anklang fand.

Das selbstbewusster gewordene Bürgertum, das vor allem kleinformatige, sich an der Realität orientierende Landschafts- und Genrebilder bevorzugte, wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zur wichtigsten Käuferschaft für die Maler des Kunstvereins. Befreit von den Vorgaben der Akademie, begannen diese nun zunehmend mit Farben, Licht und Formen zu experimentieren.

August Bauer, der aufgrund des steten Briefkontaktes mit Friedrich Schwörer über die Vorzüge der prominenten Kunststadt bestens informiert war, traf in München ein, als dort die Bauarbeiten des 1854 vollendeten Glaspalastes in vollem Gange waren.<sup>4</sup> Der fortschrittliche Bau, der dem Londoner Kristallpalast nachempfunden wurde, beweist, dass auch der Sohn Ludwigs I., König Maximilian II., das Kunst- und Kulturengagement seines Vaters weiterführte. Ursprünglich als Ausstellungsgebäude für Industrie und Handel gebaut, entstand durch den Glaspalast neben Pinakothek und Glyptothek eine weitere monumentale Ausstellungsfläche. Hier fanden auch in den Folgejahren bedeutende Kunstausstellungen statt, wie etwa die Allgemeine und Historische Kunstausstellung zum 50-jährigen Bestehen der Akademie 1858 oder die I. internationale Kunstausstellung im Jahr 1869.<sup>5</sup>

Zweifellos verdankte München seine Magnetwirkung auf Kunstschaffende aller Genres zu grossen Teilen der liberalen und aufgeschlossenen Haltung Maximilians II. gegenüber neuen Strömungen in Kunst und Wissenschaft. Dieser Anziehungskraft der lebendigen Kulturstadt konnte sich auch der eher zurückhaltende und oft von Selbstzweifeln heimgesuchte August Bauer nicht verwehren und so entschloss er sich schliesslich, den Weg nach München auf sich zu nehmen.

## DAS KLASSISCHE LANDSCHAFTSBILD

Die Landschaftsbilder August Bauers sind meist in sehr kleinem Format gehalten und entsprachen somit den oft bescheidenen Platzverhältnissen der Weiler Wohnstuben. Eines der hier ausgestellten Gemälde fällt somit besonders auf, da es sich anhand seines grösseren Formats und des die Weite der Rheinebene umspannenden Panoramas von den übrigen Landschaften abhebt. Das Bild erinnert durch seinen klassischen Bildaufbau an eines der bekanntesten Gemälde Bauers, die Gesamtansicht der Stadt Lörrach<sup>6</sup>, das sich heute im Lörracher Dreiländermuseum befindet. Mit diesem zeitgenössischen Panorama aus dem Jahr 1874 zeigt uns der Maler die Ausdehnung des damaligen Städtchens, eingebettet in die sanfte Hügellandschaft Südbadens.

Auf dem Bild der Weiler Rebberge mit Blick auf die Vogesen (Kat. 8) sehen wir dagegen wie, im Licht eines lauen Sommerabends, die tägliche Arbeit der Weiler Rebbauern festgehalten wurde. Am Ende eines langen Tages begeben sich die beiden Männer und Frauen auf den gewohnten Nachhauseweg. Zu ihrer Linken liegt einsam das Dörfchen Weil, in dem allein die rauchenden Schornsteine an die Anwesenheit der anderen Dorfbewohner erinnern. Hinter der Szene erschliesst sich in wunderschöner Abendstimmung die Weite der Rheinebene mit den fein angedeuteten Zügen der Vogesen am Horizont.

Obwohl sich Bauer an einem realistischen Motiv orientiert, befolgt er hier eindeutig die klassischen Kompositionsideale einer im Atelier entstandenen Landschaft. Die gut erkennbare Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund sowie die symmetrische Trennung von Erde und Himmel durch die Horizontlinie führt zu einer ausgewogenen Verteilung der Bildelemente zwischen den verschiedenen Gründen. Die Biegung des Feldwegs wird im Hintergrund durch die Krümmung des Rheins gespiegelt, während die bereits teilweise im Schatten liegenden Dächer und Bäume des Dorfes der Masse des steil ansteigenden und hell beleuchteten Rebbergs die Waage halten. Auch die Staffage der Bauern, die sich teils gegenüberstehen, teils die Biegung des Feldwegs noch einmal aufnehmen, passt zum kompositorischen Charakter des Bildaufbaus.

Mit diesem liebevollen Blick auf die Rheinebene erschafft August Bauer hier eine idyllische Landschaft, in der er die Weiler Bauern und ihre Umgebung idealisierend darstellt. Es scheint, als illustriere der Maler die Worte Jacob Burckhardts, der schrieb: „In Zürich wusste ich nicht recht was mir an der so ungleich brillanteren Umgebung und Aussicht nicht ganz zusagen wollte – es war der grosse, freie Charakter der Rheinebene mit ihrem Vogesenhorizont, womit ich geboren und erzogen war, was ich vermisste. (...) Hier ist der Blick vom Tüllingerberge aus über die gewaltige Ebene mit dem glitzernden Rhein von einer melancholischen Poesie, die ich nur in den Rheinlanden kenne.“<sup>7</sup>

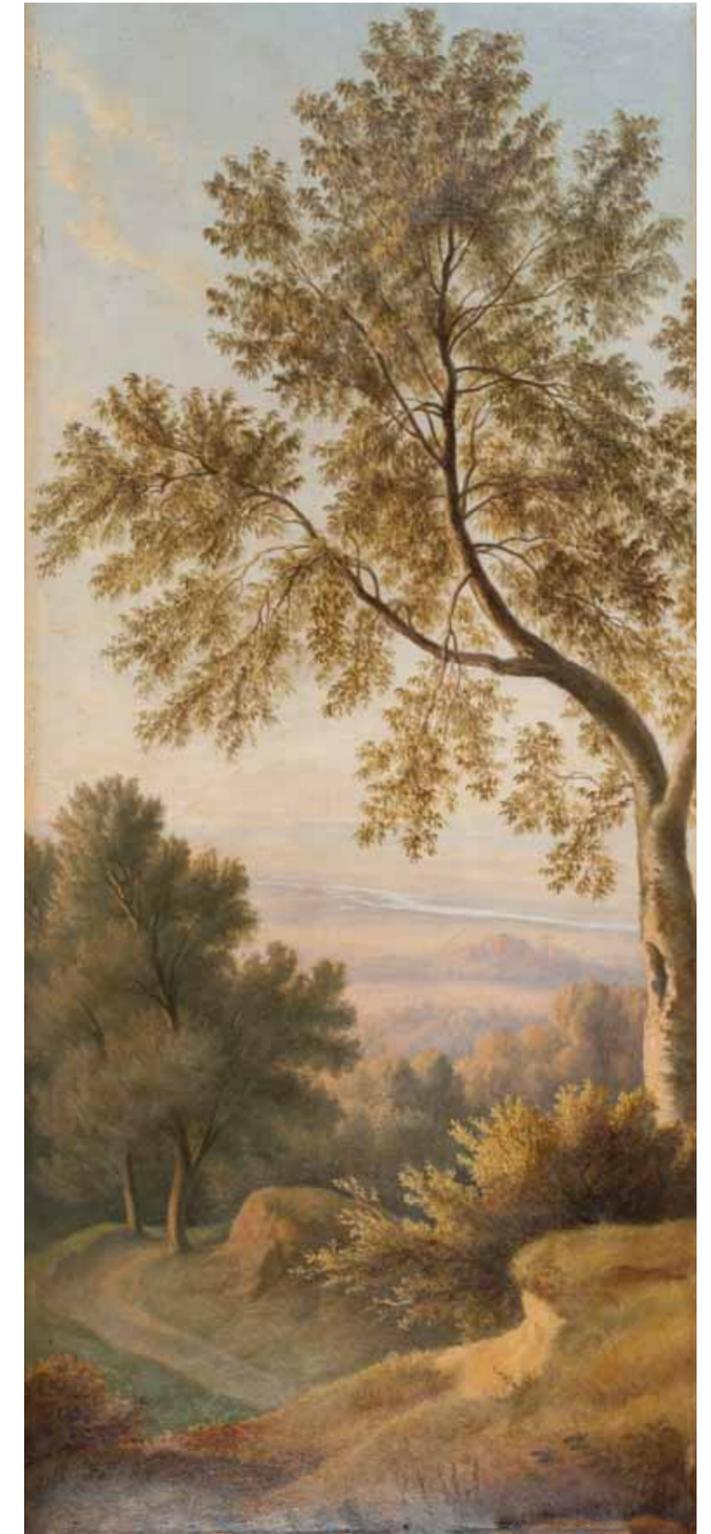
Diese melancholische Poesie findet sich auch auf dem Bild Kat. 9, dessen



Kat. 8 August Bauer, Weil, 1905,  
Öl auf Leinwand, 68 x 48 cm

schmales Hochformat für Bauers Landschaften sehr ungewohnt erscheint. Auch die Arbeitsweise des Künstlers ist ungewöhnlich, da er die Farbe nicht auf eine Leinwand, sondern auf ein Stück Karton aufträgt. Danach wurde das fertige Bild mit einem dünnen, schwarzen Papierstreifen umrahmt, von dem heute leider nur noch Reste am oberen und rechten Bildrand erhalten sind.

Der schmale Landschaftsausschnitt zeigt uns eine in Stufen abfallende Böschung, hinter der sich eine weite Ebene mit einem Festungsbau und einem schmalen Flusslauf vor dem weiten Horizont erstreckt. Um den Kontrast zwischen Nähe und Ferne hervorzuheben, holt Bauer im rechten unteren Bildrand den Vorsprung der Böschung dicht an den Betrachter heran. Wie ein zweiter Rahmen wächst sodann entlang des Bildrandes der knorrige Stamm eines hohen Baumes in den Himmel, dessen Äste und Blätter die obere Bildhälfte weitgehend ausfüllen. Während Bauer im Vordergrund Bäume, Sträucher und Felsen in kräftigen Grüntönen wiedergibt, benutzt er im Hintergrund sehr feine blaue und beige Töne, die der weiten Ebene eine dunstige Atmosphäre verleihen. Die von links einfallenden Strahlen der Abendsonne tauchen die Landschaft in ein goldenes Licht, das den Bildraum mit jener friedlichen Stimmung erfüllt, die auch Maler des 17. Jahrhunderts wie Claude Lorrain oder Nicolas Poussin ihren paradiesischen Landschaften Arkadiens verliehen haben.



Kat. 9 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum,  
Öl auf Karton, 25.5 x 60 cm



Kat. 10 August Bauer, ohne Titel (Rückseite: Gewitterstimmung), 24. Sept. 1870, Öl auf Karton, 18.5 x 11.5 cm

#### DER EINFLUSS DER HOLLÄNDISCHEN LANDSCHAFTSTRADITION

Einen ganz anderen Blick auf die heimatlichen Felder zeigt das kleinformatige Bild eines aufziehenden Gewitters (Kat. 10), das im Gegensatz zu der paradiesischen Atmosphäre der Weiler Rebberge die dunkle Gewitterstimmung eines grauen Herbsttages abbildet.

Trotz des sehr kleinen Formats wurde das Gemälde „Aufziehendes Gewitter“ harmonisch durchkomponiert. Im Vordergrund dominiert ein gepflügter Acker, der von einem schräg abfallenden Hügel abgeschlossen wird. Auf diesem reihen sich grosse, freistehende Bäume, dahinter erstreckt sich in gestaffelten Hügelketten die ferne Landschaft. Auffällig ist, wie Bauer anhand der Wolken die Merkmale der Landschaft auch im Himmel nochmals aufnimmt. Analog zu den dunklen Hügeln, die sich in der Ferne langsam aufzuhellen beginnen, dominiert auch im Himmel eine grosse, dunkle Wolkenkette. Dahinter beginnen auch die grossen Wolkenbündel stufenweise heller zu werden.

August Bauer, der in Weil oft auch als der „Gewitterbauer“ bezeichnet wurde, experimentierte viel mit Wolkendarstellungen, was vor allem in seinen diversen

Gewitterstimmungen gut zum Ausdruck kommt.

Im Bild Kat. 11 zeugt die dunkle Wolkendecke am oberen Bildrand zweifellos von einem in Kürze aufziehenden Gewitter. Im Vordergrund erkennen wir eine Szene mit verkleideten Staffagefiguren, die sich mit Decken und Proviant um eine kleine Feuerstelle versammelt haben. Dahinter befinden sich weitere Figuren in Helmen und Rüstungen, die darauf schliessen lassen, dass es sich bei der dargestellten Szene um ein sogenanntes Künstlerfest handelt. In Anlehnung an die berühmten Cervarafeste der deutschen Künstler in Rom war es zu dieser Zeit in Künstlerkreisen üblich, sich bei Festen unter freiem Himmel mit historischen Kostümen zu verkleiden.<sup>8</sup>

Hinter der Figurenszene im Vordergrund sehen wir eine mittelalterliche Burg, die den märchenhaften Charakter des Bildes unterstreicht. Ob es sich bei der Burg um eine realistische Darstellung oder um ein erfundenes Bauwerk handelt, kann aufgrund der stilisierten Darstellung nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Kat. 11 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 36.5 x 27 cm



Hinter den bewaldeten Hügeln im Mittelgrund erstreckt sich der in eine dicke Wolkendecke gehüllte Horizont. Die dominante Rolle des Himmels macht deutlich, dass dieser nicht nur als beeindruckende Kulisse für das Künstlerfest dienen sollte, sondern im Gegenteil, das unter freiem Himmel stattfindende Fest diente Bauer als Vorwand, um sich dem Spiel von Wolken, Wind und Wetter zu widmen.

Auch auf der Darstellung einer Waldschneise mit Gewitterwolken (Kat. 12) blickt der Betrachter von einem erhöhten Aussichtspunkt auf eine weite Tal-Ebene, über der sich wiederum schwarze Wolkenmassen türmen. Die Atmosphäre wirkt frisch und klar, als hätte sich das Gewitter kurz zuvor über der Ebene entladen und sei nun im Begriff sich langsam aufzulösen. Der dunkle Tannen- und Mischwald hebt sich vor dem bedeckten Himmel ab und der Betrachter blickt zwischen der breiten Baumschneise hindurch auf eine weite Ebene. Kaum zu sehen ist der kleine Kirchturm, um den herum sich, durch wenige Farbtupfen angedeutet, die Dächer des Dorfes gruppieren. Im Gegensatz zu „Weiler Rebberg mit Blick auf die Vogesen“ (Kat. 8) schwimmt hier das Tal in einem Gemisch aus weissen, violetten, grünen und orangen Pinselstrichen. Auch das Waldstück im Vordergrund ist ein undurchdringbares Dickicht aus dunklen Bäumen, Büschen und Ästen, in dem kein Platz ist für arbeitende Bauern oder andere Staffagefiguren. Einzig ein schmaler, aus feinen hellbraunen Strichen angedeuteter Pfad führt am rechten Bildrand unter den Tannen hindurch und macht aus dem unzugänglichen Vordergrund ein begehbares Stück Natur.

Bauers Interesse an Himmel, Luft und Wolken verleitete den Maler dazu, den Horizont möglichst nahe am unteren Bildrand anzusetzen, um so der Himmelszone mehr Raum zu verschaffen. Wie das Bild einer Frau mit rotem Schirm (Kat. 13) zeigt, hat Bauer hier der Darstellung des Himmels weitaus mehr Gewicht verliehen als dem Geschehen auf dem Boden.

Zu sehen sind drei Gestalten auf einem Feldweg sowie ein altes Bauernhaus, dessen Dach Schutz vor dem aufziehenden Sturm verspricht. Zwischen den dunklen Tönen der Felder sticht besonders der gegen den starken Wind gehaltene rote Regenschirm der Frau hervor. Dieser bildet für die Augen des Betrachters den einzigen farblichen Akzent, während die vom Wind gebogenen Bäume in den dunklen Braun-, Grau- und Grüntönen des unteren Bilddrittels zu verschwinden scheinen. Der rote Farbtupf war im 19. Jahrhundert ein gängiges Verfahren der naturalistischen Malschule, um in einer blaugrünen bis grauen Atmosphäre einen leuchtenden Kontrast zu setzen; ein Kunstgriff, der hier offenbar auch von Bauer verwendet wurde und der sich auf verschiedenen seiner Landschafts-Bilder wiederfinden lässt.

Ein ähnliches Verhältnis von Himmel und Erde zeigt sich auf dem Bild „Herde und Gewitterwolke“ (Kat. 14). Über einem scheinbar endlosen Horizont erhebt sich eine dicke Wolkendecke, die den Hirten mit seiner Schafsherde einzuholen



Kat. 12 August Bauer, ohne Titel, 1909, Öl auf Papier auf Karton, 29,5 x 19,5 cm



Kat. 13 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 23 x 15,5 cm

droht. Während in der linken Bildhälfte das Gewitter bereits begonnen hat und die Hügel im Hintergrund in dunkle Schatten getaucht sind, erhellt die Sonne noch einen schmalen Landstreifen im Mittelgrund. Wie im Bild der Frau mit dem roten Regenschirm lässt Bauer auch hier die Wolkenmassen an zwei Stellen aufreissen, um den Blick auf den hellen, blauen Himmel freizugeben. Dieses Spiel mit Hell und Dunkel verstärkt die Dramatik der Gewitterwolken und reduziert den kleinen Hirten, die einzige menschliche Figur im Bild, zur unbedeutenden Staffage.

Im Gegensatz zu „Frau mit rotem Schirm“ oder „Herde und Gewitterwolken“, hat Bauer in den beiden kleinen Bildern „Gewitterstudie“ (Kat. 15) und „Dunkle Wolken“ (Kat. 16), den tief angelegten Horizont auf die Spitze getrieben.



Kat. 14 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 31,5 x 20,5 cm

In beiden Studien zelebriert Bauer eine Wolken- und Gewitterstimmung, bei der es dem Maler nur noch um die Wiedergabe der Gewitter-Atmosphäre geht.

Der Himmel nimmt hier fast die gesamte Bildfläche ein, während der Boden lediglich auf einen oder zwei abstrakte Streifen reduziert wurde, auf dem keinerlei Staffagefiguren mehr zu sehen sind.

Die dunklen Farben, die gewittrige Stimmung sowie der tiefliegende Horizont erinnern an die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts eines Jacob von Ruisdael, der sich zur Zeit August Bauers grosser Beliebtheit erfreute und von dem auch in der Münchner Pinakothek vier Gemälde ausgestellt waren.<sup>9</sup> An Ruisdaels 1660 entstandenem Bild „Das Kornfeld“ (Abb. 18) aus dem Kunstmuseum Basel lässt sich eindeutig feststellen, dass auch August Bauer von der niederländischen Tradition beeinflusst war. Die mit erdigen Farben komponierte Landschaft setzt sich zusammen aus einer ausgewogenen Verteilung von Feldweg, Böschung, Kornfeld und Wald und bildet das Gegenstück zu den dunklen Wolkenmassen, denen Ruisdael zwei Drittel der Bildfläche widmet. Die drei Staffagefiguren mitsamt dem spielenden Hund scheinen wie bei Bauer Teil der natürlich gewachsenen Landschaft zu sein und heben sich kaum von ihrer Umgebung ab.

Dass August Bauer in München von Gemälden der Holländer Jacob von Ruisdael (1628 – 1682), Meindert Hobbema (1638 – 1709), Allart van Everdingen (1621 – 1675), Nicolaes Berchem (1620 – 1683), Isaac van Ostade (1621 – 1649) oder Jan van Goyen (1596 – 1656) beeinflusst wurde, lässt sich schwer beweisen, ist jedoch aufgrund der prominenten Rezeption dieser Maler sehr wahrscheinlich. Das niederländische Vorbild bildet die Grundlage vieler Tendenzen und Richtungen der Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, da auch die Holländer ihren Schwerpunkt in der Landschafts- und Genremalerei setzten.<sup>10</sup> Die Helldunkel-Kontraste einer von Regenwolken verhangenen Atmosphäre sowie sich gegen den Himmel abzeichnende Baum- und Gebüschgruppen sind eindeutige Merkmale der holländischen Maler, die von der ersten Generation der Münchner Schule, wie Georg von Dillis, Max Josef Wagenbauer oder Johann Jakob Dorner aufgegriffen wurden.

Neben den Niederländern wirkte sich auch der Einfluss von Künstlergruppen aus Hamburg und Norwegen auf die Landschaftsmalerei der Münchner Schule aus. Vor allem der Maler Christian Ernst Bernhard Morgenstern (1805 – 1867) ist hier zu nennen, dessen malerische Licht- und Farbauffassung für die Landschaftsdarstellung der Münchner Künstler richtungsweisend sein sollte. Mit seinen Bildern vermittelte Morgenstern zwischen poetischer und naturalistischer Landschaft und trug massgeblich zur Entwicklung des stimmungsvollen Naturausschnitts der Münchner „paysage intime“ bei.



Kat. 15 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 23 x 15 cm



Kat. 16 August Bauer, ohne Titel, Juni 1856, Öl auf Karton, 22.5 x 15.5 cm



Abb. 18 Jacob Isaacksz. van Ruisdael, Das Kornfeld, 1660er Jahre, Öl auf Leinwand, 46.1 x 56.2 cm, Kunstmuseum Basel, Legat Hans Von der Mühl 1914



Abb. 19 Christian Ernst Bernhard Morgenstern, Küste von Helgoland, 1863, Öl auf Leinwand, 79.5 x 122.8 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München

## BAUER, DER ROMANTIKER

Die Bilder Morgensterns erinnern mit ihrem spätromantischem Pathos an einige Landschaften August Bauers, die aufgrund ihrer sehnsuchtsvollen Naturverherrlichung der Romantik nahe stehen. Beim Anblick der alten Ruine, die sich auf dem Bild einer Ruine in der Abendröte, vermutlich Schloss Rötteln (Kat. 17), unter der hellen Mondsichel vor einer zartrosa Abendstimmung abzeichnet, ergreift den Betrachter Sehnsucht und Schauer zugleich.

Das mit Sträuchern und Gras bedeckte Bauwerk hat etwas Geheimnisvolles, nahezu Mystisches. Im Vordergrund staffeln sich schroffe Felsen, mit denen die alten Mauern der zerfallenen Festung langsam zu verwachsen scheinen. Daneben schweift der Blick über ein Tal mit dunklen Tannenwipfeln und verliert sich in der Weite des von Bergketten und rosa Wolken markierten Horizonts. Die sich in der linken Bild-Ecke türmenden Felsblöcke dienen Bauer als Repoussoir, um die Tiefenwirkung im Bild zu verstärken und den Eindruck unerreichbarer Ferne hervorzurufen. Ähnlich wie auf den Darstellungen der Gewitterlandschaften sind auch auf diesem Bild keine Staffagefiguren zu finden. Der einzige Verweis auf die Anwesenheit des Menschen ist die alte Festung, die früher ein massives Bauwerk war, heute jedoch im Begriff ist der Natur anheimzufallen. Diese Rückwendung zum Vergangenen verbunden mit der Ehrfurcht vor dem Erhabenen und Unendlichen der Natur sind typische Merkmale der Romantik, in der der Maler die Stimmung seines Gemütslebens auf die Landschaft projiziert.<sup>11</sup>

Ein ähnliches Gefühl vermittelt das Bild „Heimkehr in der Abendstimmung“ (Kat. 18), auf dem sich ein Zug mit Helm und Waffe gerüsteter Männer auf einem gewundenen Feldweg in Richtung eines Festungsbaues begibt. Typisch für Bauer ist, dass er nicht die Szene auf der Erde, sondern die Stimmung am Himmel zum eigentlichen Bildthema macht. Am tiefen Horizont türmt sich in auffälliger Form eine Wolkenwand, hinter der die untergehende Sonne mit ihren leuchtenden Strahlen den Himmel in feurigem Rostrot erglühen lässt. Erst im oberen Bilddrittel kühlt sich die Atmosphäre etwas ab und unter den grauen Schleierwolken erblickt man ein kleines Stück blauen Himmels. Das imposante Schauspiel erweckt auch hier die Ehrfurcht vor den Kräften der Natur, vor deren Kulisse der Zug der Männer sowie das Bauwerk links im Bild verschwindend klein wirken.

Die Gegenüberstellung von kleinen Figuren und mächtiger Naturerscheinung zelebriert Bauer erneut auf dem Bild „Überfall in der Schlucht“ (Kat. 19). Auf einer schräg abfallenden Wiese haben sich bewaffnete Männer zu Fuss und zu Pferd positioniert, um den entgegenkommenden Planwagenzug zu überfallen. Das Geschehen auf der Wiese wirkt auch hier vor der Mächtigkeit der sich im Hintergrund erstreckenden Natur geradezu unbedeutend. Der Blick schweift über die Kampfszene hinweg und heftet sich an eine kahle Felswand, in die ein



Kat. 17 August Bauer, Schloss Rötteln,  
ohne Datum, Öl auf Karton, 31 x 23.5 cm

Haus mit vorgelagertem Rundturm gebaut wurde. Während die letzten Strahlen der untergehenden Sonne noch die kahle Felswand beleuchten, wird die rechte Bildseite von einem dunklen Hügel beschattet. Dazwischen erstreckt sich eine unwegsame Schlucht, deren steile Felswände die Bedrohlichkeit der gezeigten Natur noch verstärken.

Das imposante Naturschauspiel, die schroffen Felsen, der dunkle, mit Wolken verhangene Himmel und die mystische Atmosphäre erinnern an das Bild Morgensterns „Ostküste von Helgoland“ (Abb. 19) von 1863 in der Schackgalerie in München. Obwohl heute viele Gemälde des Künstlers verschollen sind, belegt das Werkverzeichnis diverse Gemälde von Ruinen, Steinbrüchen, Mondnächten und Waldpartien, die Morgenstern unter anderem im Münchner Kunstverein ausstellte.<sup>12</sup> Da wir davon ausgehen können, dass August Bauer zwischen 1853 und 1864 die Ausstellungen des Kunstvereins regelmässig besuchte, ist es als sehr wahrscheinlich anzusehen, dass ihm auch die Bilder Morgensterns bekannt waren.

#### VON DER ROMANTIK ZUM NATURALISMUS

Wie bereits zu sehen war, verpflichtete sich August Bauer nicht einer einzigen Kunstrichtung, sondern experimentierte gerne mit verschiedenen Farben, Techniken und Motiven. Während auf einigen seiner Bilder die Sonne von dunklen Wolken verdeckt wird oder in einem, von schweren Gewitterwolken verhangenen Himmel gar nicht mehr zu sehen ist, zeigt die Ausstellung, dass er auch gerne eine hellere Farbpalette verwendete. Im Gegensatz zu dem imposanten Naturschauspiel der Gewitterbilder zeigt sich in diesen Werken auch ein weitaus harmonischeres Verhältnis zwischen Mensch und Natur.

Das kleine Hochformat eines „Spaziergangs in den Rebbergen“ (Kat. 20) erinnert an das grössere Gemälde der Weiler Rebberge mit Blick auf die Vogesen (Kat. 8), zeigt jedoch anstatt der arbeitenden Bauern eine Frau in der traditionellen Markgräfler-Tracht auf ihrem abendlichen Spaziergang. Am Wegrand sitzt eine weitere Frauengestalt mit gelbem Hut, die ebenfalls den schönen Sommerabend im Freien geniesst. Im Gegensatz zu den dunklen Farben der Gewitterbilder arbeitet Bauer hier mit hellen, weissen Farbtupfen, die er in lockeren Pinselstrichen auf die Kleider der Frauen, die Reben oder die Dächer der Häuser aufträgt. Der von rosarot über zitronengelb bis zartviolett gefärbte Abendhimmel sowie das lieblich daliegende, von grünen Bäumen eingewachsene Dörfchen Weil, wirken auf den Betrachter beinahe zu idyllisch, um wahr zu sein. Wer einen solchen Blick auf Weil und seine Rebberge derart malerisch festhält, dem kann eine bisweilen verklärte Heimatliebe kaum abgesprochen werden.

Eine realistischere Naturwiedergabe findet sich hingegen in „Künstlerfest im Walde“ (Kat. 21) datiert auf das Jahr 1880. Möglicherweise handelt es sich hier wiederum um die Darstellung eines Festes von verkleideten Künstlern, wie wir es



Kat. 18 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum,  
Öl auf Leinwand, 21 x 17 cm



Kat. 19 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum,  
Öl auf Papier auf Karton, 35 x 29.5 cm



Kat. 20 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum,  
Öl auf Karton, 14.5 x 23 cm

bereits bei Bild Kat. 11 gesehen haben. Im Gegensatz zu dem Bild „Der Überfall in der Schlucht“ werden hier nicht die kleinen Staffagefiguren einer übermächtigen Natur gegenübergestellt, sondern vielmehr in die Vegetation integriert.

Die Natur ist nicht unwegsam und weitläufig, sondern kann mühelos durchschritten werden. Die Steinblöcke und Felswände, die diese Waldlichtung umgeben, sind keine unbezwingbaren Hindernisse, sondern bieten den Rastenden Schutz und spenden Schatten. Hat man bei genauem Hinsehen den liegenden Mann entdeckt, der nahe dem Felsvorsprung friedlich zu schlafen scheint, so wird dem Betrachter die friedliche Atmosphäre des Bildes deutlich vor Augen geführt. Auch der wandernde Künstler, der sich mit Stock und Vorratsbeutel bepackt der rastenden Gruppe nähert, fügt sich harmonisch in die Umgebung ein.

Eine solche, an Carl Spitzweg (1808 – 1885) erinnernde, idyllische Szene scheint einer Zeit zu entstammen, als die Natur noch von jeglicher Industrialisierung verschont geblieben ist. In dieser heiteren Stimmungslandschaft geht es Bauer nicht um eine klassische Landschaftskomposition, sondern um die Wiedergabe

von Licht und Farbe in der Natur. Die warme, volle Farbgebung, die begehbbare, lichtdurchflutete Natur, die lebendigen Licht- und Schattenkontraste und die goldwarmen Töne zeugen von der neuen Landschaftsauffassung, wie sie Mitte des 19. Jahrhunderts von den Münchner Malern Dillis oder Dorner eingeleitet wurde. Die neue Landschaftsmalerei in München, später bekannt unter dem Namen „intime Landschaft“ oder „paysage intime“, implizierte ein neues Verhältnis zwischen dem Künstler und der Natur.

Im Gegensatz zur Landschaft der Romantik, in der die Natur die Gemütsstimmung des Malers widerspiegelte, kehrte die „intime Landschaft“ dieses Verhältnis um. Die Künstler wollten nicht mehr ihre eigene Stimmung auf die Natur projizieren, sondern die in der Natur vorgefundene Stimmung möglichst getreu auf ihren Bildern festhalten. Dardurch vollzog sich ein Wandel von einer idealisierenden, intellektuellen Kunst zu einer beschreibenden Darstellung der vorgefundenen Naturerscheinung.<sup>13</sup>

Kat. 21 August Bauer, ohne Titel, 1880,  
Öl auf Karton, 23.5 x 15.5 cm



## DIE ÜBERGANGSZEIT IN DER MÜNCHNER SCHULE

Die intime Landschaftsmalerei der Münchner Schule entwickelte zwar aufgrund des eigenen Charakters der bayerischen Landschaft bald einen eigenen Stil, hatte jedoch ihre Ursprünge eindeutig in der Malerei des Engländers John Constable (1776 – 1837) sowie in der berühmten Schule von Barbizon.

Der 1776 geborene John Constable war durch die Abkehr von einer klassischen Landschaftskomposition, die Vorliebe für einfache Motive, seine lebendigen und kontrastreichen Farben sowie seine Angewohnheit, in der freien Natur zu malen, wegweisend für die Wende zu einer naturalistischen Landschaftsdarstellung.<sup>14</sup> Besonders bekannt sind die Wolkenbilder Constables (Abb. 20), deren Komposition und Maltechnik erstaunliche Ähnlichkeiten mit den Wolkenbildern August Bauers aufweisen (Kat. 22). Unabhängig von den deutschen Malern hatte der Engländer grosses Interesse daran, mit seinen Wolkenstudien den Kontrast zwischen der Schwere der Erde und der Leichtigkeit der Atmosphäre auszudrücken.<sup>15</sup> So entstanden in den Jahren 1821 und 1822, im Rahmen einer regelrechten „Wolkenkampagne“, an die hundert Ölskizzen, die Constable dem Thema der Wolkendarstellung widmete.<sup>16</sup>

Erstaunlich ist die Tatsache, dass zeitgleich zu Constable, auch ein prominenter Vertreter der frühen Münchner Schule, Johann Georg von Dillis, zahlreiche Tuschzeichnungen anfertigte, auf denen er versucht, die Verschiedenheiten der einzelnen Wolkenarten zu erfassen.<sup>17</sup> Dazu inspiriert hatten ihn wahrscheinlich die meteorologischen Studien und Wolkengedichte Johann Wolfgang von Goethes, die zwischen 1817 und 1823 erschienen sind und in den 1820er Jahren auch in Deutschland das Interesse an Himmel und Wolkendarstellungen gefördert hatten. Liest man Goethes Wolkengedichte in seinen Naturwissenschaftlichen Schriften, so glaubt man noch besser zu verstehen, was August Bauer an dem Phänomen der Wolken so faszinierte und warum er sich immer wieder in seinen Gewitterbildern damit beschäftigt hatte:

Kumulus

Und wenn darauf zu höherer Atmosphäre  
Der tüchtige Gehalt berufen wäre,  
Steht Wolke hoch, zum Herrlichsten geballt,  
Verkündet, festgebildet, Machtgewalt,  
Und, was ihr fürchtet und auch wohl erlebt,  
Wie's oben drohet, so es unten bebt.<sup>18</sup>



Kat. 22 August Bauer, ohne Titel, 30. Aug. 1881, Öl auf Karton, 31.5 x 19.5 cm



Abb. 20 John Constable, Study of Clouds, 1822, Öl auf Papier, 29.8 x 48.3 cm, Victoria and Albert Museum, London



Abb. 21 Johann Georg von Dillis, Trivaschlösschen, 1797, Öl auf Papier, auf Holz geklebt, 19 x 26.5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek, München

Nachdem die sogenannten Künstler der Übergangszeit (Johann Jakob Dörner, Johann Georg von Dillis oder Max Josef Wagenbauer) den Weg zur neuen Landschaftsmalerei im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts geebnet hatten, markierten die Jahre um 1825 einen neuen Abschnitt in der Geschichte der noch jungen Münchner Landschaftsschule. Peter von Cornelius, 1825 von Ludwig I. zum Direktor der Kunstakademie ernannt, beschloss im darauffolgenden Jahr die Schliessung der Landschaftsklasse, die bis dahin von Wilhelm von Kobell geleitet wurde.<sup>19</sup> Dies gab der Entwicklung in dem kurz zuvor gegründeten Kunstverein neue Impulse und bestärkte dessen wichtige Rolle als Ausbildungsstätte und Ausstellungsplattform.

Besonders erstaunlich ist die Tatsache, dass der frühere Akademieprofessor Johann Georg von Dillis die Abschaffung des Landschaftsunterrichts nicht zu verhindern versuchte, sondern im Gegenteil dies noch begrüßte. Dillis war der Meinung, dass „...der junge Künstler, welcher seine Vorbereitungs-klasse mit Nutzen studiert hat, am Besten tut, sich die Natur zu seinem Lehrer zu wählen.“<sup>20</sup> Diese Aussage ist charakteristisch für die neue Maltradition, die sich von der akademischen Landschaft hin zur naturalistischen, von Farbe und Licht durchfluteten Stimmungslandschaft entwickelte.

Ein frühes Werk von Dillis' aus der Münchner Pinakothek mit dem Titel „Trivaschlösschen“ (Abb. 21) zeigt bereits die Tendenz des Malers, die Gegenstandsgrenzen nicht mehr fest zu umreissen, sondern durch die Verbindung von Farbe und Umgebung das Flüchtige der Atmosphäre darzustellen. Auch bei August Bauer, der in seinem Bild eines feudalen Landsitzes und eines Reiterpaares (Kat. 23) die Architektur zwar noch als das hauptsächliche Bildthema vorstellt, können wir erkennen, dass er dem Licht eine wichtige Rolle zuspricht. Die Fassade der klassizistischen Villa wird von hellem Sonnenlicht beschienen, während sich die Bergketten im Hintergrund nur noch als graue Farbmassen schwach vor dem bewölkten Himmel abzeichnen. Wie wir es von akademischen Landschaftsbildern gewohnt sind, wird die Komposition zu beiden Seiten noch von hohen Bäumen eingerahmt. Im Gegensatz zum klassischen Bildaufbau steht hier jedoch das abrupte Nebeneinandersetzen von Nähe und Ferne. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass der Hintergrund nicht mit einem tiefen Horizont abschliesst, sondern lediglich aus skizzenhaft aufgetragenen Farbflecken besteht, wodurch sich auch bei Bauer eine Abkehr von den klassischen Prinzipien feststellen lässt.



Kat. 23 August Bauer, ohne Titel, 1870,  
Öl auf Papier, 35 x 24 cm

## DIE SCHULE VON BARBIZON UND IHR EINFLUSS AUF DIE MÜNCHNER LANDSCHAFTSMALEREI

Parallel zu den Geschehnissen in Deutschland war die Malerei des Engländers Constable besonders einflussreich auf eine Gruppe französischer Künstler, die sich seit Beginn der 1830er Jahre im ländlichen Dörfchen Barbizon zu einer Künstlerkolonie zusammenfanden. Die Vorhut dieser Maler bildeten Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Narcisse Virgil Diaz de la Peña sowie Camille Corot, die sich gemeinsam der Malerei einer unverdorbenen Natur verschrieben hatten. Ihr Ziel war es, das Schöne im Gewöhnlichen und Natürlichen zu suchen und dabei lediglich den wahrhaften Eindruck eines schlichten Naturausschnittes wiederzugeben.

Die zunehmende Abkehr von der historischen Landschaft ihrer klassizistischen Vorgänger spiegelte sich auch in der neuen Arbeitsweise der Barbizon-Maler. Anstatt in einem Atelier grossformatige Bilder herzustellen, begannen auch diese Künstler, in den Sommermonaten ihre Leinwände mit in die Natur zu nehmen, um dort en plein air das Spiel von Licht und Schatten zu beobachten.<sup>21</sup>

„Man steht früh auf, um drei Uhr morgens, vor der Sonne; man geht hin und setzt sich unter einen Baum, man schaut und wartet. Zunächst sieht man kaum etwas. Die Natur gleicht einer weissen Leinwand, auf der sich die Umrisse einiger Massen schwach andeuten; alles ist von Nebel verhüllt, alles fröstelt im frischen Windhauch des Morgengrauens. Bing! Der Himmel erhellt sich (...)  
Bam! die Sonne ist aufgegangen.... Bam (...)!“<sup>22</sup>

Diesen amüsanten Text aus dem Jahre 1863 verfasste einer der bedeutendsten Maler der Schule von Barbizon, Camille Corot, und schilderte damit, wie der Tag eines Landschaftsmalers am besten beginnen sollte.

Im Jahr 1851 reisten zwei Maler der jungen Generation von Münchner Landschaftsmalern, Carl Spitzweg (1808 – 1885) und Eduard Schleich d. Ä. (1812 – 1874) zuerst nach London und später nach Paris, wo sie sowohl mit den Bildern Constables als auch mit der Schule von Barbizon in Berührung kamen. Diese Anregungen waren entscheidend für die weitere Entwicklung der Künstler und bestätigten sie auf ihrem Weg zu einer von Licht und Farbe bestimmten Malerei.<sup>23</sup> Die durch Johann Georg von Dillis' geprägte Darstellung eines subjektiven Natureindrucks wurde nun in den 1840er und 1850er Jahren von den jungen Malern Schleich d. Ä. und Spitzweg sowie August Seidel oder Adolf Lier mit den Impulsen aus der Schule von Barbizon verbunden und in lokale Traditionen umgewandelt. Zentrale Themen waren auch in München Bäume, Wasser, Wiesen sowie die alltägliche Arbeit der Bauern, jedoch war es im Unterschied zu Barbizon nicht die Neuentdeckung eines Platzes als Rückzugsort von der Zivilisation, sondern vielmehr eine Neubewertung der vielfältigen Schönheit der Münchner Landschaft.

## LANDSCHAFTSSTUDIEN UND NATURALISMUS BEI AUGUST BAUER

Auf dem Bild einer „Landschaftsstudie mit Wildbach und kleiner Holzhütte“ fokussiert sich Bauer noch nicht auf einen kleinen Naturausschnitt, sondern lässt den Betrachter in der oberen Bildhälfte Bäume, Berge und vorbeiziehende Wolken erkennen (Kat. 24). Der von unten nach oben gestaffelte Bildaufbau, die grossen Felsen im Vordergrund, der Bach und die Hütte im Mittelgrund und schliesslich die Berge und Wolken am oberen Bildrand erinnern an Johann Georg von Dillis' um 1800 entstandenes Bild „Die Wetzsteinmühle bei Ohlstadt“ (Abb. 22). Obwohl Dillis die Wiedergabe subjektiver Natureindrücke mehr zusagte, wählte er hier ein konventionelles und bewährtes Bildschema, da dies den Massstäben des offiziellen Geschmacks entsprach.<sup>24</sup>

Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, dass Bauer dieses Bild bekannt war, so unterstreicht die Ähnlichkeit der beiden Werke dennoch die bereits mehrfach erwähnten Verbindungen zu von Dillis. Der heute nur noch wenig bekannte Münchner war ein vielseitig begabter Mann, der nicht nur Maler,

sondern auch Reisebegleiter Ludwigs I., Kunstsammler und Historiker sowie der erste Direktor der Münchner Pinakothek und Verfasser ihres ersten Katalogs war.<sup>25</sup> Auch wenn Bauer dem 1841 verstorbenen Dillis nicht mehr persönlich begegnet war, so können wir wohl annehmen, dass der junge Bauer die Werke des Begründers und ersten Direktors der Pinakothek gekannt hatte.

Dass August Bauer seine Umgebung genau studierte, beweisen seine zahlreichen Zeichnungen und Gemälde einfacher Pflanzen-, Baum- und Felsmotive. Offensichtlich hatte sich Bauer häufig mit Bleistift und Skizzenheft ausgestattet in die Natur begeben, um dort die Landschaft intensiv zu studieren und abzuzeichnen (Kat. 25 – 29).

Neben diesen freien Skizzen hat Bauer auch nach Vorbildern Kopien im Atelier angefertigt. Dies belegt die Zeichnung „Holzbrücke mit Vieh und Reiter“ (Kat. 30), die gemäss der Bildunterschrift in der linken unteren Ecke als Kopie nach Antony Waterloo entstanden ist. Das ist nicht erstaunlich, da vor allem die Radierungen des Niederländers Waterloo bei Landschaftsmalern besonders beliebt waren und auch häufig kopiert wurden. Die von Bauer als Vorlage verwendete Radierung findet sich in Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700 unter dem Titel „A Rider and Flock on a Bridge“ (Abb. 23) aus den Jahren 1637 – 1640 und zeigt, wie Bauer die gekratzten Linien der Radiernadel Waterloos in feine Bleistiftstriche überträgt. Obwohl das Format der Zeichnung mit 14 x 9 cm fast exakt den Massen der Radierung (14,1 x 9,5 cm) entspricht und sich Bauer an den meisten Stellen minutiös an die Vorlage hält, hat er dennoch einige Details verändert oder weggelassen. So hält zum Beispiel der Reiter keinen Stock mehr in der Hand, die Schafsherde ist nur schwach skizziert und das holländische Städtchen am tiefen Horizont wurde auf eine südbadische Dorfkirche reduziert.

In den Bildern der beiden Felsstudien (Kat. 31 und Kat 32), der grossen Pflanze (Kat. 33), den zwei Eichbäumen (Kat. 34) oder dem Wald mit hohen Eiben (Kat. 35) ist zu sehen, wie Bauer einzelne Landschaftsstudien in Ölfarbe festhält. Obwohl sich der Maler hier lediglich auf einen gewöhnlichen Landschaftsausschnitt beschränkt, sind diese Gemälde im Vergleich zu den anderen Landschaftsbildern von erstaunlich grossem Format.

Das Bild mit der Nummer Kat. 32 hat Bauer links unten signiert und auf den September 1866 datiert. Dass der Künstler hier nahezu den gesamten Bildraum mit einer grossen Felsformation ausfüllt, beweist, dass es ihm hauptsächlich darum ging, die unterschiedliche Wirkung der Sonnen- und Schattenflächen auf den kahlen oder mit Moos bewachsenen Gesteinsoberflächen zu beobachten. Auffällig ist der hohe Stamm einer Tanne, dessen vertikale Gerade über den oberen Bildrand hinausführt. Am Fuss des Baumes entsteht durch das einfallende



Abb. 22 Johann Georg von Dillis, Alte Wetzsteinmühle bei Ohlstadt, um 1820 (?), Öl auf Leinwand, 47.5 x 52.5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek, München



Abb. 23 Antony Waterloo, A Rider and Flock on a Bridge, 1637 – 1640, Radierung, 14,1 x 9,5 cm in: Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450 – 1700, S. 86, Nr. 28/1



Kat. 30 August Bauer, nach Ant. Waterloo, 24. Feb. 1855, Graphit auf Papier, 14 x 9 cm



Kat. 24 August Bauer, ohne Titel, 23. Feb. 186(1) (?), Öl auf Karton, 38 x 30.5 cm



Kat. 25 August Bauer, Am Belchen, Don. 14. Aug. 1856 NM, Graphit auf Papier, 39 x 29 cm



Kat. 28 August Bauer, Titel unleserlich, 24. Aug. 1855 NM, Graphit auf Papier, 31 x 23.5 cm



Kat. 26 August Bauer, Am Belchen, 12. Aug 1853, Graphit auf Papier, 21 x 28.5 cm



Kat. 29 August Bauer, Tüllinger – Feld, d. 18. Sept. 1855, Graphit auf bräunlichem Papier, 38.5 x 28 cm



Kat. 27 August Bauer, Alte Wiesenbrücke, 28. Sept. 1857, Graphit und Tinte (Umrandung) auf Papier, 24 x 16.5 cm



Kat. 31 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Papier auf Karton, 36.5 x 26.5 cm



Kat. 32 August Bauer, ohne Titel, Sept. 1866, Öl auf Karton, 39.5 x 31.5 cm



Kat. 33 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 20.5 x 15 cm

Sonnenlicht ein starker Kontrast, der den dahinterliegenden Felsen unnatürlich hell erscheinen lässt.

Ein bemerkenswertes Gemälde aus der Reihe der grossen Naturstudien ist das Bild der beiden Eichbäume (Kat. 34), deren beinahe anthropomorphe Gestalt und übermächtige Dimension geradezu unheimlich wirken. Aufgrund des unnatürlichen Lichtes glaubt man, es bei den stilisierten Eichen eher mit einem Märchenwald als mit einem wirklichen Stück Natur zu tun zu haben. Auch der stahlblaue und wolkenlose Himmel, vor dessen Hintergrund sich die knorrigen Äste der Bäume abzeichnen, ist bei Bauer nur sehr selten zu sehen und unterstreicht den aussergewöhnlichen Charakter dieses Bildes.

Auf Kat. 35 sehen wir erneut das Motiv eines Waldes, doch entsteht durch das hinter den Bäumen einfallende Sonnenlicht und die warmen Farbtöne eine ganz andere Stimmung. Das Gemälde wurde oben rechts im Bild mit AB signiert und auf den 24. April 1883 datiert. Eine dünne, horizontale Rille 5 cm über dem unteren Bildrand weist darauf hin, dass das unterste Stück der Leinwand nachträglich angefügt oder an dieser Stelle repariert werden musste. Das ganze Bild wird beherrscht von einer Gruppe hoher Eiben, deren lange Stämme die untere Bildhälfte in vertikale Parallelen gliedern, während der obere Bildraum von den dichten, grünen Baumkronen ausgefüllt wird. Zwischen den Stämmen sieht der Betrachter im Hintergrund ein dichtes Gestrüpp kahler Laubbäume. Im rechten, schattigen Bildmittelgrund sind die Äste der Bäume noch im Detail zu erkennen, während durch das einfallende Sonnenlicht in der linken Bildhälfte nur noch matte Farbschattierungen zu sehen sind.

Genau 10 Jahre später, 1893, entsteht das Bild „Beim Mühlebrücklein über die Kander in Binzen“ (Kat. 36), bei dem die naturalistische Wiedergabe von Flösschen, Brücklein und Ufervegetation an die Pflanzen- und Felsstudien der früheren Jahre erinnern. Zu sehen ist eine alltägliche, aber dennoch idyllisch erscheinende, Dorfszene. Eine Bäuerin überquert das Brücklein und balanciert einen Korb auf ihrem Kopf, während eine zweite am Ufer im Begriff ist, ihre Wäsche zu waschen. Am Fuss der Brücke sitzt eine weitere Figur mit Hut, die sich einen Moment auszuruhen scheint. Dieses Bild veranschaulicht erneut Bauers Liebe zu einer noch nicht von der Industrialisierung ergriffenen Umgebung, in der der Mensch mit der Natur im Einklang lebt und arbeitet.

Es ist gut möglich, dass Bauer während seiner Zeit in München diese Impulse der „paysage intime“ aufgegriffen hat und nach seiner Rückkehr in Weil weiterentwickelte.

Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand die intime Landschaftsmalerei eine breite Anhängerschaft und lockte viele Künstler zum Studium nach München. Während August Bauer nach 11 Jahren wieder nach Weil zurückkehrte, gab es auch Künstler aus der Region, die längere Zeit in München blieben. Ein prominentes Beispiel ist der Solothurner Otto Frölicher (1840 – 1890), der 1859 in die Kunststadt zog, um Landschaftsmalerei zu studieren.<sup>26</sup> In München absolvierte Frölicher zuerst beim konservativen Maler Johann Gottfried Steffan seine Ausbildung, was ihn später oft daran hinderte, sich uneingeschränkt den neuen Strömungen anzupassen. Dennoch fühlte sich der Schweizer Maler stark zur „paysage intime“ hingezogen und schuf Landschaften und Wolkenbilder mit sanften Stimmungen und weichen Farbübergängen (Abb. 24).

Der Verweis auf Frölicher erscheint im Bezug auf August Bauer besonders interessant, da der Schweizer im Jahr 1860 in der Aktzeichen-Klasse von Philipp Foltz (1805 – 1877) eingeschrieben war.<sup>27</sup> In derselben Klasse war auch der Weiler Friedrich Schwörer eingetragen, mit dem August Bauer durch das gemeinsame Atelier eng verbunden war.<sup>28</sup> Ausserdem gab es in den 1870er und 1880er Jahren, als Bauer wieder aus München zurückgekehrt war, mehrere Ausstellungen mit den Werken Frölichers in Basel, die der Weiler sehr wohl besucht haben könnte.



Kat. 34 August Bauer, ohne Titel, Datum unleserlich, Öl auf Karton, 40.5 x 30 cm



Abb. 24 Otto Frölicher, Herbstliche Landschaft bei Schleissheim, um 1888, Öl auf Leinwand, 103.5 x 146 cm, Kunstmuseum Basel



Kat. 35 August Bauer, ohne Titel, 24.4.1883, Öl auf Papier und Leinwand auf Karton, 27.5 x 38.5 cm



Kat. 36. August Bauer, Mühlebrücklein über die Kander, 1893, Öl auf Leinwand, 30 x 19.5 cm

Eines der sehr späten Landschaftsbilder in dieser Ausstellung ist das kleinformatige Bild mit dem Titel „Das alte Kirchlein der nach Istein eingepfarrten Huttinger“ (Kat. 37), das Bauer 1904 im Alter von bereits 76 Jahren gemalt hatte. Das alte Kirchlein dominiert die linke Bildhälfte, während rechts im Hintergrund ein kleines Dörflein zwischen grünen Bäumen und sanften Hügeln liegt.

Im Vordergrund sind zwei Bäuerinnen zu sehen, die sich in entgegengesetzter Richtungen bewegen. Eine von ihnen ist noch jung und läuft mit einem Korb unter dem Arm auf den Betrachter zu. Die zweite stützt sich auf ihren Stock und macht sich langsam auf den Weg zum alten Kirchlein. Besonders auffallend ist die Behandlung der dicken, alten Steinmauern, die Bauer mit hellen Farben auf die Leinwand tupft. Das Kirchlein wird von der tiefstehenden Abendsonne beleuchtet und bildet einen Kontrast zu dem bereits im Schatten liegenden Dorf. Auch der Horizont liegt im Dunkeln, jedoch schweben am oberen Bildrand noch einige weisse Wolken und geben dem Himmel eine freundliche Atmosphäre. Die hellen Wolken, das lieblich daliegende Dörflein, die beiden Bäuerinnen und das alte Kirchlein zeigen exemplarisch, wie sich August Bauer zeit seines

Lebens mit der ländlichen Umgebung des Markgräflerlandes auseinandergesetzt hat. Obwohl seine Landschaften auch manchmal von dunklen Gewitterwolken verhangen sind, so zeugen doch die Motive der Bauern, der kultivierten Landschaft oder der wilden Natur von einer tiefen Heimatliebe, die das gesamte Lebenswerk des Weiler Malers umfasste und bestimmte.



Kat. 37 August Bauer, Huttinger Kirchlein, 1904, Öl auf Karton, 15,5 x 10 cm

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Sunja Hadji-Cheykh: Leben und Werk von August Bauer und Friedrich Schwörer, in: Bernd Boll und Sunja Hadji-Cheykh (Red.), „...so unendlich viel schöne Stunden“. August Bauer und Friedrich Schwörer, Ausstellungskatalog Weil a. Rhein: Stapflehus, Museum am Lindenplatz, 6. April - 31. Juli 1991, Lörrach 1991, S. 6.
- <sup>2</sup> York Langenstein: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, Miscellanea Bavaria Monacensia, Bd. 122, München 1983, S. 60.
- <sup>3</sup> Heidi C. Ebertshäuser: Malerei im 19. Jahrhundert: Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon, München 1979, S. 29.
- <sup>4</sup> Ebertshäuser 1979 (wie Anm. 3), S. 95.
- <sup>5</sup> Volker Hütsch: Der Münchner Glaspalast 1854-1931. Geschichte und Bedeutung, Berlin 1985, S. 85.
- <sup>6</sup> Vgl. Abb. 11, S. 19.
- <sup>7</sup> Erhard Richter: Jacob Burckhardt und das Markgräflerland, in: Das Markgräflerland, N. F. Bd. 5 (1974), Heft 1/2, S. 10.
- <sup>8</sup> Inge Eichler: Die Cervarafeste der deutschen Künstler in Rom, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, N. F. Bd. 31 (1977), S. 81-114.
- <sup>9</sup> Roswitha Hohl-Schild: Otto Fröhlicher – ein Schweizer Maler des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach seiner Landschaft, in: Roswitha Hohl-Schild: Otto Fröhlicher und Landschaftsmaler seiner Zeit. Ausstellung zum 100. Todestag. Ausstellungskatalog Solothurn: Kunstmuseum Solothurn, 9. März - 13. Mai 1990, Solothurn 1990, S. 8.
- <sup>10</sup> Ebertshäuser 1979 (wie Anm. 3), S. 18.
- <sup>11</sup> Eberhard Ruhmer: Intime Landschaft, in: Eberhard Ruhmer (Hrsg.): Die Münchner Schule 1850-1914, München: Bayerische Staatsgemäldesammlung, 28. Juli - 7. Oktober 1979, München 1979, S. 19.
- <sup>12</sup> Martina Mauss: Christian E. B. Morgenstern (1805-67). Ein Beitrag zur Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Philipps-Universität Marburg/Lahn 1969, Katalogverzeichnis S. 89.
- <sup>13</sup> Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S. 65.
- <sup>14</sup> Ronald Parkinson: John Constable. The Man and his Art, London 1998, S. 133.
- <sup>15</sup> Kurt Badt: Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin 1960, S. 57.
- <sup>16</sup> Johannes Stückelberger: Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne, Paderborn 2010, S. 55.
- <sup>17</sup> Bätschmann 1989 (wie Anm. 13), S. 54.
- <sup>18</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 1: Gedichte, München 1998, S. 351.
- <sup>19</sup> Barbara Hardtwig: Johann Georg von Dillis, Wilhelm von Kobell und die Anfänge der Münchner Schule, in: Armin Zweite (Hrsg.): Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 8. März - 20. Mai 1979, München 1979, S. 61.
- <sup>20</sup> Badt 1960 (wie Anm. 15), S. 61.
- <sup>21</sup> Claudia Valter: Zeichnung und Druckgraphik der Freilichtmaler in Barbizon und München, in: Sigrid Bertuleit und Claudia Valter: Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchner Landschaftsmalerei, Ausstellungskatalog Schweinfurt: Museum Georg Schäfer, 8. August 2004 - 9. Januar 2005, Schweinfurt 2004, S. 93.
- <sup>22</sup> Ruhmer 1979 (wie Anm. 11), S. 329.
- <sup>23</sup> Erika Rödiger-Diruf: Eduard Schleich d. Ä. - ein Abriss seiner künstlerischen Entwicklung, in: Spitzweg, Schwind, Schleich. Biedermeier und Vormärz, Gesichter einer Epoche, Ausstellungskatalog Karlsruhe: Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, 14. April - 24. Juni 1984, Karlsruhe 1984, S. 67.
- <sup>24</sup> Stückelberger 2010 (wie Anm. 16), S. 67.
- <sup>25</sup> Bätschmann 1989 (wie Anm. 13), S. 53.
- <sup>26</sup> Hohl-Schild 1990 (wie Anm. 9), S. 3.
- <sup>27</sup> Hohl-Schild 1990 (wie Anm. 9), Anhang: Dokumentation zu Otto Fröhlicher.
- <sup>28</sup> Ebertshäuser 1979 (wie Anm. 3), S. 260.

## DIE PORTRÄTS VON AUGUST BAUER IM KONTEXT DER ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

### CHRISTINE CUENNET

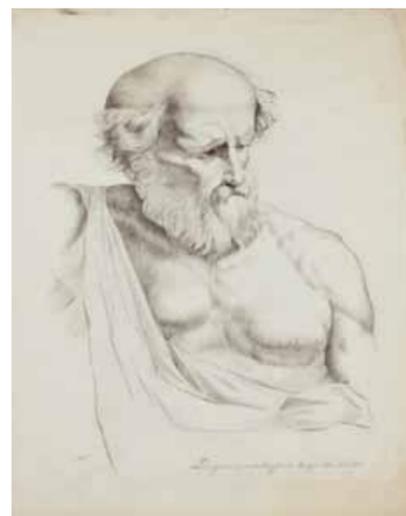
Die in der Ausstellung präsentierten Porträts von August Bauer sind sehr vielfältig. Es kann weder ein einheitlicher Stil noch eine einzige dominierende Kunstströmung als Inspirationsquelle für alle Bildnisse konstatiert werden. Die breite künstlerische Palette der Porträts von Bauer mag mit der Vielfältigkeit der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert zusammenhängen. Das 19. Jahrhundert repräsentiert, im Gegensatz zu früheren Epochen, keine stilistisch einheitliche Periode mehr. Die Loslösung vom Ancien régime war ein Umbruch und bedeutete nicht nur eine soziale Umstrukturierung, sondern forderte auch eine totale Neuordnung des Kunstschaffens. Der Hof wurde als Auftraggeber und bestimmende Macht für künstlerische Vorgaben vom Bürgertum und von Kunsttheoretikern abgelöst.<sup>1</sup> Die Suche des Bürgertums nach einer neuen Identität liess eine Vielzahl an Einflüssen, Experimenten und Theorien zu. Kunstausstellungen, Kunstvereine und Kunstkritiker tauchten als neue Elemente auf und wurden zu Vermittlern zwischen Kunstschaffenden und Kunstkäufern. Erstmals erhielt das Bürgertum als Kunstpublikum eine Stimme, und der Geschmack der Bevölkerung fand bei den Künstlern Gehör.<sup>2</sup> Die verschiedenen Ansätze Bauers, seine Rezeption und Übersetzung von Vorbildern und Kunsttraditionen in sein Werk, sollen im Anschluss über eine detaillierte Analyse der Bildnisse und anhand von Querbezügen zu anderen Werken ergründet werden. Mit dem Einbezug möglicher Vorbilder und der Beachtung der damaligen Wertung zeitgenössischer Künstler wird das Ziel angestrebt, August Bauer als Maler über seine Werke zu erfassen. Abgesehen von biographischen Daten sind praktisch keine Informationen zum künstlerischen Werk oder zur geistigen Einstellung Bauers zu seiner Malerei erhalten. Da Bauer nicht alle Werke datiert hat, muss auch auf eine dokumentierte chronologische Besprechung der Porträts verzichtet werden. Um eine mögliche Entwicklung in seinem Schaffen dennoch zu ergründen, werden die Werke, soweit möglich, trotzdem in chronologischer Reihenfolge besprochen, auf erkennbare Einflüsse durch zeitgenössische Vorbilder oder Kunsttendenzen hin untersucht und in stilistisch ähnlichen Gruppen präsentiert.

Kat. 38 August Bauer, ohne Titel, Juli 1849,  
Kohle mit weisser Kreide auf Papier,  
47,5 x 60,5 cm





Kat. 40 August Bauer, Kopf des heil. Johannes nach Raphael, ohne Datum, Graphit auf Papier, 44 x 56 cm



Kat. 41 August Bauer, Diogenes nach Raffaello Sanzio da Urbino, ohne Datum, Graphit auf Papier, 44 x 56 cm

Kat. 39 August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Kohle mit weisser Kreide auf Papier, 45.5 x 61 cm

## DIE KLASSIZISTISCHE TENDENZ

Klassizistische Porträts waren in Deutschland bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts populär.<sup>3</sup> Auch die beiden grossformatigen Damenporträts von August Bauer bedienen sich der klassizistischen Formensprache. Charakteristisch für diese Gattung sind in erster Linie die idealisierten Gesichtszüge, die klar definierten Linien und der gleichmässige Lichteinfall. Es ist möglich, dass August Bauer über seinen Weiler Jugendfreund, Friedrich Schwörer, welcher ab 1847 an der Münchner Akademie studierte, zu den zwei klassizistischen Porträts inspiriert wurde. Die beiden Freunde führten einen regen Briefwechsel. Friedrich Schwörer animierte Bauer immer wieder, sich kunstgeschichtlich zu bilden und ebenfalls nach München zu kommen. Schwörer schwärmte in seinen Briefen von den Lehrern der Akademie. Sein Traum war, einmal zusammen mit Bauer nach Rom zu fahren, um dort die Antike und explizit Raphael zu studieren.<sup>4</sup> Anhand von verschiedenen Studien, die Bauer nach Werken von Raphael kopierte, wird ersichtlich, dass Bauer Schwörers Faszination tatsächlich auch teilte (Kat. 40 und 41).

In seinem Bestreben, Bauer bei der Entwicklung zum Künstler zu unterstützen, legte Schwörer seinen Professoren sogar Werke des Freundes vor, die ihm dieser zum Zwecke der Korrektur schickte.<sup>5</sup> Die Professoren der Münchner Akademie lehrten damals alle im Geiste der klassizistischen Schule. Der Nährboden für den Antikenkult in München war von König Ludwig I. von Bayern vorbereitet worden, der Peter von Cornelius 1825 an die Münchner Akademie geholt hatte. Cornelius machte den Klassizismus zum Programm. Es erschienen Talente aus ganz Deutschland, um an der renommierten Münchner Akademie zu studieren.<sup>6</sup> 1841 kam es zum Zerwürfnis zwischen dem König und Cornelius, worauf letzterer München verliess. Die Verehrung der Antike und die Begeisterung für Raphael waren aber zu Schwörers Studienbeginn an der Akademie immer noch die Norm. Erst ein paar Jahre später gewannen neue Einflüsse an Bedeutung.

Die beiden Zeichnungen (Kat. 38 und Kat. 39) sind bezüglich Linienführung, Stil, Technik und Format sehr ähnlich. Obwohl nur eine Zeichnung auf das Jahr 1849 datiert ist, kann wohl davon ausgegangen werden, dass die andere in dieselbe Schaffensphase Bauers fällt. In den beiden Porträt-Zeichnungen beweist Bauer seine technischen Fähigkeiten. Mit grösster Sorgfalt und Präzision stellt er Kleidung, Frisur, Accessoires und die Modulation von Gesicht, Händen, Stoffen und Haut dar. Die Halbfigur erlaubt eine Nahaufnahme mit grosser Konzentration auf Details. Wohl durch die vielen Skizzen und Zeichnungen, die er als Teenager ausgeführt hatte, war Bauer bereits in jungen Jahren ein geübter Zeichner.

Das Profilporträt (Kat. 38) zeigt eine klassische Schönheit. Die Konzentration auf das Gesicht im Profil und die Schulterpartie lässt als Vorbild die antiken

Darstellungen auf Münzen erkennen. Die lange gerade Nase, die grossen Augen, der kleine Mund, das kleine Kinn und die hohe Stirn zeichneten das klassische Frauenideal aus. Die antikisierende Kleidung und die hochgesteckte, mit Bändern verzierte Zopffrisur komplettieren das Bild einer antiken „Göttin“. Es handelt sich hier nicht um die Gesichtszüge einer bestimmten Frau, sondern um ein idealisiertes Porträt. Der Klassizismus wollte den Edelmut eines Menschen durch vollkommene Ästhetik darstellen. Die Nachahmung der griechischen Kunst sollte den eigenen Geist mit Grösse, Humanität und Freiheit erfüllen. Die ideale Linie und Form waren Ausdruck des vollkommenen Geistes.<sup>7</sup> Die Verbildlichung der idealen Schönheit war im Porträt aber dennoch an die natürliche Erscheinung gebunden. Dem Künstler kam die Aufgabe zu, das Schöne in der Natur auszuwählen und als Ideal darzustellen. Modelle, deren Physiognomien weit weg vom Ideal waren, wurden nicht dargestellt oder bis zur Unkenntlichkeit stilisiert. Aufgrund der Idealisierung verblassten die persönlichen charakteristischen Eigenheiten der Modelle, denn die Darstellung der Persönlichkeiten wurde den Gesetzen einer ästhetischen Vollkommenheit unterworfen.<sup>8</sup> Bei den klassizistischen Damenporträts kann die dargestellte Person meistens nur über ihre Kleidung, Haltung oder Gestik identifiziert werden. Allerdings tragen die Modelle nach antikem Vorbild oft das Hemdkleid. Dieses war aber eher für Damen an einem Fürstenhof geeignet als für Vertreterinnen des Bürgertums und blieb die Mode der herrschenden Schicht.<sup>9</sup> Meistens repräsentieren die Modelle der klassizistischen Porträts ohnehin Damen aus der Oberschicht.<sup>10</sup> Die von August Bauer gezeichnete Dame repräsentiert aufgrund ihrer Kleidung, ihrer Haltung und Gestik vermutlich eine bedeutende Persönlichkeit. Sie ist leicht unteransichtig dargestellt, sodass sie distanziert und, sowohl körperlich als auch in ihrer geistigen Ausstrahlung, erhöht wirkt. Es entsteht ein Eindruck von Monumentalität. Die linke Hand ist auf die Höhe des Kinns geführt und deutet eine leichte Stütze an. Der gestützte Kopf und der etwas nach unten gerichtete Blick verleihen der Dame einen nachdenklichen Ausdruck. Diese Geste wird vor allem in den Damenporträts von Jean Auguste Dominique Ingres immer wieder repetiert. Eines der ersten Ingres-Porträts mit dieser Geste, welche der Handhaltung im Porträt von August Bauer am nächsten kommt, ist das Bildnis der „Comtesse d’Haussonville“ (Abb. 25). Dieselbe Haltung findet sich auch in den 15 bekannten Studien, welche Ingres im Vorfeld entworfen hatte.<sup>11</sup>

Für Ingres’ Geste wird als Vorbild die antike Statue „Pudicitia“ (vatikanische Museen) oder auch Ghibertis „Hannah“ am Florentiner Baptisterium genannt. Ingres hatte zuvor eine ähnliche Geste auch schon in seinem Historienbild „Antiochus et Stratonice“ anno 1834 dargestellt.<sup>12</sup> Keines der möglichen Vorbilder, auch nicht die Geste der Stratonice in „Antiochus et Stratonice“, kommen jedoch der Handhaltung in Bauers Gemälde so nahe wie die Darstellung der Comtesse d’Haussonville, obwohl Bauer die Hand von der anderen Seite abbildet. Entscheidend für die Ähnlichkeit sind der beinahe gestreckte Zeigefinger, die



Abb. 25 Jean Auguste Dominique Ingres, Comtesse d’Haussonville, 1845, Öl auf Leinwand, 131.8 x 92.1 cm, The Frick Collection, New York



Abb. 26 Henri Lehmann, Marie d’Agoult, 1843, Öl auf Leinwand, 93.5 x 73.5 cm, Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris

Haltung der restlichen drei gekrümmten Finger, platziert vor dem Daumen, und die Berührung des Zeigefingers am Kinn.

Ingres hat von 1842-1845 am Porträt der Comtesse gearbeitet. Etienne Achille Le Réveil fertigte einen Stich des Gemäldes nach einer der Studien von Ingres an. Réveils Stich war die erste publizierte Reproduktion von Ingres’ Porträt (1851).<sup>13</sup> Eine frühere Reproduktion, welche Bauer schon um 1849 zu seiner Zeichnung inspiriert haben könnte, wird in der Literatur nicht erwähnt.

Eine mögliche Verbindung zwischen Bauer und Ingres könnte über den Ingres-Schüler Henri Lehmann erfolgt sein. Henri Lehmann verliess München zwar schon 1837 und liess sich anschliessend in Italien und später in Paris nieder. Sein jüngerer Bruder, Rudolf Lehmann, war aber Student in München und gleichzeitig Schüler von Henri. Zwischen dem Schüler Rudolf und dem Lehrer Henri musste trotz der Distanz der Wirkungsorte eine Form von Austausch stattgefunden haben. Vielleicht schickten sich Henri und Rudolf Skizzen zu. 1846-1850 war Rudolf Lehmann in München und wurde von Wilhelm von Kaulbach gefördert.<sup>14</sup> August Bauers Freund, Friedrich Schwörer, wurde zur gleichen Zeit vom Akademiedirektor Wilhelm von Kaulbach unterstützt.<sup>15</sup> Rudolf Lehmann und Friedrich Schwörer müssten also eigentlich zusammen studiert haben und kannten einander demnach. Bei der Bewunderung, welche Schwörer offenbar für Raphael und die Antike hatte, würde ein Bezug zu Ingres über Rudolfs Bruder auch inhaltlich Sinn machen. Wie es damals viele Schüler von Ingres taten (oder auch andere Maler, wie z.B. Edgar Degas), zitierte auch Henri Lehmann die Geste eines sanft gestützten Kinns nach Ingres in seinem Porträt von Marie d’Agoult von 1843 (Abb. 26).

Die Profildarstellung, die Zopffrisur und die Gestik weisen grosse Ähnlichkeit mit Bauers Zeichnung auf. Dennoch korrespondiert Bauers Zeichnung besser mit der Hand im Porträt der Comtesse d’Haussonville von Ingres als mit der Hand von Marie d’Agoult von Lehmann. Dass Bauer die Geste bei Lehmann gesehen hat und unwissentlich in Richtung von Ingres’ Original veränderte, ist eher unwahrscheinlich. Bauer hat scheinbar beide Vorbilder rezipiert und liess diese anschliessend in einer eigenen Version verschmelzen. Da jedoch keinerlei Dokumente über einen Austausch vorhanden sind, bleiben Ingres und Lehmann als Vorbilder für die Zeichnung Bauers spekulativ.

Die zweite Zeichnung zeigt ebenfalls eine idealisierte Schönheit mit ebenmässigen Gesichtszügen (Kat. 39). Das taillierte Kleid mit Schleifen und Rüschen an Ausschnitt und Ärmeln sowie die in Locken gelegte Frisur mit Perlen und Blumen im Haar erinnern aber eher an eine Dame aus der Oberschicht des Rokoko als an eine antike Figur. Die typisch antike Profilansicht ersetzt Bauer hier durch ein Dreiviertelporträt, und die Dame tritt mit dem Betrachter in

direkten Blickkontakt. Das Dreiviertelporträt ist persönlicher als die Profilansicht. Durch die idealisierten Gesichtszüge bleibt die Frau aber auch hier anonym. Die Lebendigkeit des Modells entsteht durch die Kopfdrehung und den auf den Betrachter gerichteten Blick. Auch diese Dame ist leicht unteransichtig dargestellt. Sie blickt von oben auf den Betrachter herab, was sie überlegen erscheinen lässt. Es handelt sich um eine selbstbewusste Schönheit, welche ihr Haar nur teilweise verhüllt und damit spielt, dass sie zwar ihr Haar und ihren Körper mit einem Tuch leicht versteckt, aber gerade auf diese Weise zum Hinschauen auffordert. Die Neigung des Kopfes mit gleichzeitiger Drehung in Richtung des Betrachters erinnert an Raphaels „Madonna della Sedia“ (Abb. 27).

Bei der grossen Verehrung von Ingres für Raphael überrascht es nicht, dass auch er die Haltung und Kopfdrehung von Raphaels Madonna della Sedia zitiert. Dieselbe Haltung wird in den verschiedenen Versionen zu „Raphael und Fornarina“ übernommen (Abb. 28).<sup>16</sup>

Aufgrund der frappierenden Ähnlichkeit muss August Bauer die Antike und Raphael auf genau dieselbe Art wie Ingres rezipiert und umgesetzt haben, oder, viel wahrscheinlicher, er kannte die Werke von Ingres, oder zumindest Studien oder Kopien davon. Die Anlehnung Bauers an Raphael und die Antike erstaunt keineswegs. Er stand damit ganz im zeitgenössischen Trend der Münchner Akademie, die wohl damals für die meisten jungen Künstler im deutschsprachigen Raum wegweisend war.

## DER EINFLUSS DER ROMANTIKER

Das Porträt der sieben Jahre jüngeren Schwester Anne Marie Bauer (genannt „Anne-Meili“)<sup>17</sup>, muss eines der ersten Bildnisse Bauers sein (Kat. 42). Anne-Meili ist 1835 geboren. Das Porträt zeigt ein Mädchen im Alter von etwa vier bis sechs Jahren. Bauer wäre damals also ungefähr 11 bis 13 - jährig gewesen. August Bauer hat bereits als Jugendlicher viel gezeichnet. Es ist ein Skizzenbuch mit Zeichnungen aus seinem 13. Lebensjahr erhalten.<sup>18</sup> Ob er damals auch schon ein Gemälde in Öl gemalt hat, bleibt jedoch ungewiss. 1841 - 1845 gab es in München erst wenige Daguerreotypisten und in der ländlichen Umgebung zogen nur vereinzelt Photographen durch die Gegend.<sup>19</sup> Es ist also nicht sehr wahrscheinlich, dass Anne-Meili damals in Weil schon photographiert wurde. Zudem weisen einige zeichnerische Unsicherheiten bezüglich der Anatomie eher auf das Kopieren nach einer frühen Skizze oder auf eine Nachbildung aus der Vorstellung hin als auf ein Kopieren nach einer Photographie.



Abb. 27 Raphael, Madonna della Sedia, 1514, Öl auf Leinwand, 71 cm x 71 cm, Galleria Palatina, Florenz



Abb. 28 Jean Auguste Dominique Ingres, Studie für Raphael und Fornarina, um 1814, Graphit auf Papier, 25.4 x 19.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, New York

Kat. 42 August Bauer, „Anne-Meili“, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 32 x 39 cm



Kompositorisch steht Anne-Meili im Zentrum des Gemäldes. Der gleichfarbene flächige Hintergrund negiert den Raum gänzlich. Einzig die schräg ins Bild verlaufende Tischkante am linken Bildrand vermittelt eine vage Andeutung von Raum. Der Rosenkorb, die Tischplatte und der Körper des Mädchens scheinen auf derselben Ebene zu liegen und bilden zusammen eine Fläche. Trotz der fehlenden Räumlichkeit im Gemälde mangelt es dem Gesicht des Mädchens, den Locken, dem Hemd, dem Arm und den Rosen keineswegs an Plastizität. Ganz im Gegenteil. Mit Hilfe von helleren und dunkleren Farbnuancen modelliert Bauer ein rundliches Gesicht, füllige Locken, und auch Arm und Hand erhalten eine pralle Ausformung. Die Falten des Hemdchens, die Rosen und der Korb sind mit grosser Liebe zum Detail sorgfältig ausgearbeitet.

Die plastische Darstellung erinnert mit ihrem Charme an Philipp Otto Runges Kinderbilder, welche zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sind (Abb. 29). Auch Runge stellte die Kinder greifbar, skulptural – ja beinahe monumental – dar. Mit der liebevollen Darstellung der pausbäckigen Kinder mit ihren speckigen Armen ging es Runge aber nicht nur um das Abbild als Form von Erinnerung. Runge formulierte das Kinderbildnis grundsätzlich neu, indem er es mit einem symbolischen zeitlichen Bezug verknüpfte. Das Kind sollte den Morgen, den Neuanfang, generell die Unschuld und die Ursprünglichkeit verkörpern.<sup>20</sup> Werden und Vergehen stellte Runge anhand der Generationen dar.<sup>21</sup> Das Kind war bei Runge nicht nur ein Individuum, sondern es entsprach gleichzeitig einem abstrakten Typus. Die Neudefinition des Kinderbildnisses durch Runge beruhte auf dem romantischen Postulat nach einer Interpretation durch den Künstler.

Der geistige Beitrag des Künstlers war gerade in der Gattung des Porträts schwierig zu definieren. Deswegen wurde das Porträt auch lange Zeit nicht als wirkliches Kunstwerk anerkannt. August Wilhelm Schlegel gewichtete in seinen „Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“ das Verhältnis zwischen Modell und Abbild neu. Eine Ähnlichkeit zwischen Modell und Abbild war für ihn zwingend, limitierte aber den Künstler in seiner freien Gestaltung. Deshalb verlangte Schlegel eine interpretative Leistung des Porträtkünstlers, welche das Werk von einer rein naturwissenschaftlichen Darstellung oder einer Kopie distanzieren und zum Kunstwerk erheben sollte. Die künstlerische Leistung bestand aus der Formung des Modells zum Typus. Die Wiedererkennung des Individuums konnte bei Schlegel über Merkmale wie z.B. die Frisur oder die Kleidung erfolgen und musste nicht unbedingt über die Physiognomie erreicht werden. Die Gesichtszüge wurden somit weiterhin idealisiert. Es öffnete sich aber ein gewisser künstlerischer Freiraum für die Gestaltung des Porträts. Der Charakter des Individuums musste durch den Künstler ergründet und ebenfalls dargestellt werden. Der Charakter musste aber gemäss Schlegel nicht für jede Person neu definiert werden, sondern konnte auch in einem allgemeinen Typus repräsentiert sein.<sup>22</sup> Gerade das Kinderbildnis eignete sich besonders gut zu einer



Abb. 29 Philipp Otto Runge, Bildnis der Kinder des Künstlers, Otto Sigismund und Maria Dorothea, 1808/09, Öl auf Leinwand, 38 x 49.4 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

solchen Typisierung, nämlich derjenigen des ungebrochenen, ursprünglichen, natürlichen Menschen.<sup>23</sup> In der menschlichen Physiognomie kann Unschuld mit runden, unausgeprägten Gesichtern, mit grossen Augen und kleinem Mund und glatter Haut dargestellt werden.<sup>24</sup> Im Porträt von Anne-Meili werden diese Merkmale in ausgeprägter Form sichtbar. Auch das weisse Hemdchen weist auf Reinheit und Ursprünglichkeit hin. Runge verknüpfte die Kinder zusätzlich symbolisch mit Pflanzen. Der unbewusste, unschuldige Zustand des Kindes und seine bevorstehende Entwicklung fand in der Rungschen Kosmologie eine Entsprechung im Wachstum einer Blume oder generell einer Pflanze.<sup>25</sup> Neben kunsttheoretischen Schriften gab es um die Jahrhundertwende kaum praktische Anweisungen, wie ein Porträt auszusehen habe, und es erstaunt deswegen, dass die Porträts dennoch eine mehrheitlich identische Bildsprache aufweisen. Bekannt ist einzig Karl Wilhelm Ramlers „Allegorische Personen zum Gebrauch bildender Künstler (1788)“, worin Anweisungen gegeben werden, welche Attribute verschiedenen Gestalten zukommen sollten. Dem kleinen Mädchen ordnet Ramler einen Korb voller Rosen zu.<sup>26</sup>

Die Physiognomie, das weisse Hemdchen und die geordneten Locken von Anne-Meili sowie der Rosenkorb als Attribut und als symbolische Verbindung zur Pflanze entsprechen vollkommen den Anforderungen an ein romantisches Kinderbildnis. Der romantische Zeitgeist, welcher bereits zu Beginn des Jahrhunderts von Runge in seinen Kinderbildnissen eingefangen und neu formuliert wurde, lebt also zweifelsohne im Porträt von Anne-Meili weiter. Vermutlich rezipierte Bauer die romantische Bildtradition in Darstellungen anderer Künstler (wie z.B. Runge) und liess sie anschliessend in seine eigenen Werke einfließen.



Kat. 43 August Bauer, Sophie Greiner, geb. Röschard, Etiketle auf Rückseite: Besitzerin Frau Adlerwirt Greiner in Weil 185(?), (?) Maler Bauer, Öl auf Leinwand, 21 x 28.5 cm

Sophie Luise Greiner, geborene Röschard, war die Tochter von Johann Friedrich Röschard, dem Onkel August Bauers. Sophie war also Bauers Cousine. Sie wurde 1843 geboren.<sup>27</sup> Auf der Rückseite des Gemäldes (Kat. 43) befindet sich eine Etiketle mit der Jahreszahl 185(?). Die letzte Ziffer ist abgerissen. Die Darstellung könnte in der Mitte oder gegen Ende der 50-er Jahre entstanden sein und das Mädchen wäre dann vielleicht 11-16 Jahre alt. Auch ihre Markgräfler Tracht lässt eine Datierung auf diese Zeit als plausibel erscheinen. Ab 1850 trugen die jüngeren Frauen Hörnerkappen mit grösseren Schleifen und Fransen. Sophie Röschard präsentiert auf diesem Gemälde bereits die modernere Variante der Kappe.<sup>28</sup> Das um 1854 datierte Bild von Bauers Schwester (Kat. 48), auf welchem diese 19 Jahre alt ist, zeigt dieselbe modernere Form einer Hörnerkappe. Später wurden die Fransen an der Hörnerkappe dann noch länger. Sophie hiess zum Zeitpunkt der Abbildung demnach auch noch nicht Greiner, sondern: Röschard. Sie hat sich erst 1863 mit Jakob Friedrich Greiner, Metzger und Adlerwirt, verheiratet.<sup>29</sup>

Die Idealisierung der Gesichtszüge erschwert die Wiedererkennung des Modells. Die ovale Gesichtsform, umrahmt von dem durch einen Mittelscheitel geteilten, braunen, hochgesteckten Haar, die grossen blauen Augen und die leicht geröteten Wangen, stellen Sophie als Schönheit dar. Sie trägt an beiden Armen Schmuck und eine Brosche, die das Brusttuch zusammen hält. Die Brosche gehört wohl zur Tracht. Ansonsten war Schmuck in jener Zeit weitgehend dem Adel vorbehalten. Die Frauen des Bürgertums trugen, abgesehen von einem Kreuz um den Hals, meistens keinen Schmuck.<sup>30</sup> Die Tracht scheint nicht aus gewöhnlichem, blickdichtem, steifem Tuchstoff hergestellt zu sein, sondern Ärmel, Rock und Brusttuch fallen in weichen Falten und der Glanz des Stoffes lässt eine edle Herkunft vermuten. Wenn Bauer Sophie auch nicht gerade als eine Dame aus der Oberschicht darstellt, so konnte sich ihre Familie offensichtlich eine teurere Variante der Tracht leisten. Schmuck und Tracht sollen hier wohl weniger den Stand des Mädchens als vielmehr ihre Schönheit betonen. Blumen waren in den Frauenbildnissen unerlässlich. Indem eine Dame graziös eine Rose in der Hand hält, wird einerseits die schön geformte Hand akzentuiert und andererseits soll die Blume die natürliche Schönheit des Modells unterstreichen und darüber hinaus vielleicht auch noch das Vorhandensein eines männlichen Verehrers suggerieren.<sup>31</sup> Sophie Röschard repräsentiert hier also eine schöne Dame im Kanon der romantischen Bildsprache.

Die Identifizierung von Sophie Röschard erfolgt nicht über die Physiognomie, sondern wiederum über einen Typus. Hier ist es die Markgräfler Tracht, an welcher man Sophie Röschard erkannt haben könnte. Wie bereits erwähnt, äusserte sich Schlegel in seinen Vorlesungen über die mögliche Identifikation der Person über ihre Kleidung. Im Speziellen nannte er auch die Tracht, welche zwar nicht den Charakter der Person wiedergeben würde, sondern den Charakter der Zeit und des Ortes. Die Typisierung wäre somit erneut die künstlerische Leistung des Malers. Zusätzlich empfiehlt Schlegel, das Einzelporträt mit einer anderen Gattung zu kombinieren. Er argumentiert, dass das Einzelporträt keine Komposition aufweise und deswegen kein Kunstwerk sei. Steht das Modell aber z.B. vor einer Landschaft, kann dieses Problem behoben werden.<sup>32</sup>

Die Landschaft im Hintergrund des Gemäldes lässt sich hier nicht eindeutig



Kat. 44 August Bauer, Etikette auf Rückseite:  
(?) Originalgemälde von Oelenhainz, vollendet  
am 1. Sept. 1794, copiert im Januar 1857 von  
August Bauer, Öl auf Papier auf Karton,  
30,5 x 37 cm



Abb. 30 Friedrich Oelenhainz, Paysanne du  
Margraviat de Bade aux environs de Basle,  
publié par Chrétien de Mechel, Graveur à Basle  
in: Oelenhainz Leopold : Friedrich Oelenhainz:  
ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts: sein  
Leben und seine Werke, Leipzig, 1907, S.16.

lokalisieren, es handelt sich aber ohne Zweifel um eine mitteleuropäische Gegend, vermutlich um einen Ort im Markgräflerland. Auf dem vordersten Hügel im Hintergrund ist eine Burg angedeutet. Vielleicht ein Hinweis auf die Burg Rötteln, welche Bauer auch in seinen Landschaftsskizzen dargestellt hat. Nördliche Landschaften der Romantik sind in dunkeltonigem Kolorit gemalt, oft werden Berge oder zumindest Hügel angedeutet und der Himmel ist bewölkt. Das helle Gesicht des Mädchens hebt sich deutlich vom dunklen Hintergrund ab und wird auf diese Weise zum Blickfang. Der Bezug auf Heimat und Nationalität entspricht ebenfalls dem romantischen Postulat: Das Nationale sollte sich vom verallgemeinernden Ideal abheben und wurde als natürlich und ursprünglich angesehen. Das Individuum im Gemälde ist durch seine Nationalität geprägt und kann sich deshalb von den anderen Charakteren unterscheiden. In der Romantik entstand in diesem Zusammenhang eine regelrechte Verehrung des Altdeutschen.<sup>33</sup>

Auch die Markgräflerin (Kat. 44), welche nach dem Gemälde von Friedrich Oelenhainz (Abb. 30) kopiert wurde, steht in der romantischen Bildtradition. Erneut ist das Porträt mit einer Landschaft nördlich der Alpen kombiniert und, abgesehen vom helleren Inkarnat, in dunklem Kolorit gehalten. Oelenhainz gibt für den Ort des Porträts die „Umgebung von Basel“ an.<sup>34</sup> Der Himmel ist bewölkt und die Markgräflerin ist über ihre Tracht zu identifizieren. Bauer hat die Vorlage von Oelenhainz praktisch eins zu eins übernommen. Einzig die schräge Kopfhaltung und den himmelwärts gerichteten Blick korrigiert er in eine gerade Kopfhaltung und einen klaren Blick, welcher den Betrachter direkt konfrontiert. Vielleicht war der „Himmelfahrtsblick“ für Bauer und seine Zeit schon etwas zu altertümlich. Der gegen den Himmel gerichtete Blick erinnert an eine Heilige und soll die Frömmigkeit der dargestellten Person vermitteln.<sup>35</sup> Es ist nicht überliefert, ob Bauer das Originalgemälde gesehen hat oder seine Version nach dem Stich kopierte. Bauer übernimmt die alte Markgräfler Tracht, welche Frauen um 1800 trugen, als das Gemälde von Oelenhainz entstanden war und huldigt auf diese Weise gleichzeitig der alten deutschen Tradition und der Nation. Damals existierte, abgeleitet von der „Dotsch“ - Kappe, noch eine schlichtere Form der Haube. Diese Tracht wird nach Johann Peter Hebel auch „Vreneli“ - Tracht genannt. Er erwähnt die „Vreneli“ - Tracht in seinem Gedicht: „Die Wiese“.<sup>36</sup>

## BIEDERMEIER

Mit der Zeichnung von 1852 (Kat. 45) wendet sich Bauer der Bildtradition des Biedermeiers zu. Im Biedermeier zeichnen die ideale Frau die Tugenden „Unschuld“, „Sanftmut“ und „Frömmigkeit“ aus. Das Schönheitsideal leitet sich aus ihrer Sittlichkeit ab. Willenlosigkeit und Passivität werden zu erstrebenswerten weiblichen Eigenschaften.<sup>37</sup> Individualität und Persönlichkeit sind für das männliche Porträt reserviert.<sup>38</sup> Die Passivität der sittlichen Dame wird durch die abfallenden runden Schultern, die schlaffen Arme und die spannungslosen Hände dargestellt. Das Gesicht ist oval und wird von der Frisur umrahmt. Stirn und Wangen sind grossflächig und glatt. Die geschwungenen Formen des ovalen Gesichts korrespondieren mit dem runden Kragen und dem Hut. Symmetrie und Harmonie des Gesichts werden durch den Mittelscheitel verstärkt.<sup>39</sup> Schnitt und Material des Kleides betonen die schlanke Taille, akzentuieren sonst aber keine Körperformen. Die Falten fallen nicht natürlich, sondern sind durch das Schnittmuster des Kleides aus schwerem Stoff vorgegeben. Haltung und Blick wirken demütig und hilfeschend. Schönheit wird hier mit Schwäche und



Kat. 45 August Bauer, ohne Titel, 1852,  
Graphit mit Deckweiss auf Papier, 17.5 x 24 cm



Abb. 31 Joseph Karl Stieler, Otilie mit dem  
Strohhat, 1845-48, Öl auf Leinwand, 72.5 x 59  
cm, Privatbesitz, Simmelsdorf in: Ulrike von  
Hase, Joseph Stieler 1781-1858, Sein Leben  
und sein Werk, Kritisches Verzeichnis der  
Werke, München, 1971

Unschuld gleichgesetzt. Das Phänomen der Glorifizierung von Sittlichkeit hatte mit dem Aufstieg des Bürgertums zu tun. Da die Gesellschaft offiziell nicht mehr in Stände eingeteilt war, musste eine andere Form von Rangierung gefunden werden. Eine ideale Frau aus dem Bürgertum hatte Moral und hohe ideelle Werte zu verkörpern. Während die bürgerlichen Männer durch Leistung Anerkennung und Ruhm erwerben konnten, sollten sich die Frauen durch Sittsamkeit, Unschuld, Frömmigkeit und Sanftmut auszeichnen.<sup>40</sup> Diese Eigenschaften mussten in ihrer Haltung, der Kleidung und den Gesichtszügen als Spiegel der Seele zum Ausdruck kommen.<sup>41</sup> Die Gesten und Bewegungen wurden zurückhaltender. Torsionen oder eine betonte Diagonale oder Asymmetrie fanden keine Beachtung mehr.

Joseph Stieler war von 1820-1855 Hofmaler des bayerischen Königs. Stieler war zu seiner Zeit sehr erfolgreich. Er orientierte sich vor allem am französischen Klassizismus.<sup>42</sup> Stieler war aufs Porträtieren spezialisiert. König Ludwig I. ließ Stieler eine Sammlung von Porträts malen, welche einzig die Schönheit zum Thema hatte. Es entstand die berühmte „Schönheitsgalerie König Ludwigs I. von Bayern“.

Die Modelle der Schönheitsgalerie verbildlichen die Tugenden mit Hilfe einer geläufigen Formensprache. Die Modelle haben einen ruhigen und klaren Blick, ohne herausfordernd oder keck zu wirken. Die schönen sanften Züge der Damen unterscheiden sich in den einzelnen Bildnissen nicht wesentlich voneinander. Die Gesichtszüge sind immer noch idealisiert, jedoch der individuellen Physiognomie des Modells angepasst, ohne den vorgegebenen Formenkanon zu verlassen.<sup>43</sup> Von ähnlicher Unentschlossenheit ist die Abbildung des Hintergrunds. Ein anonymes Ort wird bloss angedeutet. Es entsteht nur eine Idee von Landschaft.<sup>44</sup>

Wie Bauers Zeichnung zeigt auch das Gemälde von Stieler die Dame in einem Kleid, das unter der Brust im Plissée gerafft ist und tiefe vorgegebene Gewandfalten bildet (Abb. 31). Obwohl es sich hier um die Tochter von Stieler handelt, lässt der Künstler keine Individualität zu und er stellt sie in derselben Art wie die Vertreterinnen der Schönheitsgalerie dar. Das ovale, vom Haar umrahmte Gesicht korrespondiert mit dem Rund von Hut und Kragen. Der Hintergrund deutet eine undefinierte Landschaft an. In Stielers Gemälde geht von der Gestik noch eine gewisse Dynamik aus. Bauer lässt seine Dame in Passivität verharren, was dem Ideal der züchtigen Frau noch besser entspricht. Selbst die Blumen scheinen ihr im nächsten Augenblick zu entgleiten, da ihrer Hand jegliche Spannung fehlt. Dem jungen Porträtmaler August Bauer waren die beliebten Bildnisse von Joseph Stieler bestimmt bekannt und aufgrund der zeitgenössischen Bewunderung für Stielers Werke ist es verständlich, dass sich Bauer damals, gerade bezüglich der Porträts, auch an Stielers Kunst orientierte. Erst später wurde Kritik an der idealisierenden Tendenz Stielers und der kühlen Ausstrahlung seiner Modelle laut.

## HINWENDUNG ZUM REALISMUS

Zwei Bildnisse zeigen die Mutter von August Bauer (Kat. 46 und Kat. 47). Auf dem Gemälde von 1853 steht auf der Rückseite, dass es um 1899 korrigiert wurde (Kat. 46). Es wird nicht deutlich, ob die Korrektur sich auf dasselbe Gemälde bezieht oder auf die zweite Version, welche nicht datiert ist (Kat. 47). Anna Maria Bauer ist 1867 gestorben. Es existiert aber eine Photographie, welche Anna Maria Bauer praktisch identisch mit der zweiten Version des Gemäldes zeigt.<sup>45</sup> Falls die Datierung von 1899 sich auf diese Version bezieht, hat Bauer nach dem Tod der Mutter eine zweite Version des Gemäldes geschaffen. Die Version von 1853 zeigt eine deutlich jüngere Frau. Anna Maria Bauer ist auf diesem Gemälde 48 Jahre alt. Auf der zweiten Version könnte sie um die 60 sein. Auf der Rückseite der zweiten Version steht fälschlicher Weise: „Maria Barbara Bauer“. Maria Barbara, die erste Frau von Lorenz Bauer, war 1826 verstorben. August Bauer war der Sohn der zweiten Frau von Lorenz Bauer (Anna Maria) und er hat mit Sicherheit nicht Maria Barbara gemalt.

Da es sich hier um eine ältere Frau handelt und zudem um ein Familienmitglied des Künstlers, fällt die sonst übliche Idealisierung weg. Anna Maria Bauer wird realistisch dargestellt und muss deswegen auch nicht über ihre Tracht als Typus



Kat. 46 August Bauer, Anna Maria Bauer, geborene Röschard, 21. Januar 1853, korrigiert 3. und 6. Juli 1899, Öl auf Leinwand, 38,5 x 51 cm

stilisiert werden. Die realistische Darstellung erklärt sich hier wohl aus der Tatsache, dass es sich um ein Familienmitglied und gleichzeitig um eine ältere Frau handelt und hat wohl noch wenig mit einer Hinwendung zum Realismus zu tun. Der Darstellung fehlt jeglicher Hang zur Inszenierung. Der Fokus liegt alleine auf dem Gesicht. Während sich der helle Teint des Gesichts im ersten Gemälde noch stark vom dunklen Hintergrund abhebt, ist die Farbigkeit im späteren Gemälde ausgeglichener, weicher und auf Brauntöne und Schwarz reduziert. Die dunklen Farbtöne der Kleidung weisen auf einfache Trachten hin.<sup>46</sup> Die Gesichtszüge lassen die jüngere Frau etwas verbittert und abgekämpft wirken. Tiefe Falten bilden sich um Mund, Augen und auf der Stirn. Der Blick ist aber glasklar und selbstbewusst. Die Physiognomie dieser Frau hat nichts mit den harmonischen Gesichtszügen in den bereits besprochenen Damenbildnissen von Bauer zu tun. Die Nase ist gekrümmt und die Augenbrauen fast nicht vorhanden. Eigentümlich ist das Ohr; es scheint beinahe aufgesetzt zu sein. In der späteren Darstellung nimmt die Härte der Physiognomie etwas ab. Man könnte fast meinen, Anna Maria Bauer sei altersmilde geworden. Ihre Falten sind nicht mehr so tief, und der Blick ist weniger stechend. Die Nase ist zwar immer noch gekrümmt, wirkt aber in dem etwas breiteren Gesicht weniger spitz. Auch das Ohr schmiegt sich hier harmonischer ans Gesicht. Das gesamte Gemälde vermittelt Ausgeglichenheit. Trotzdem wirkt auch die ältere Frau durchaus selbstbewusst und souverän.

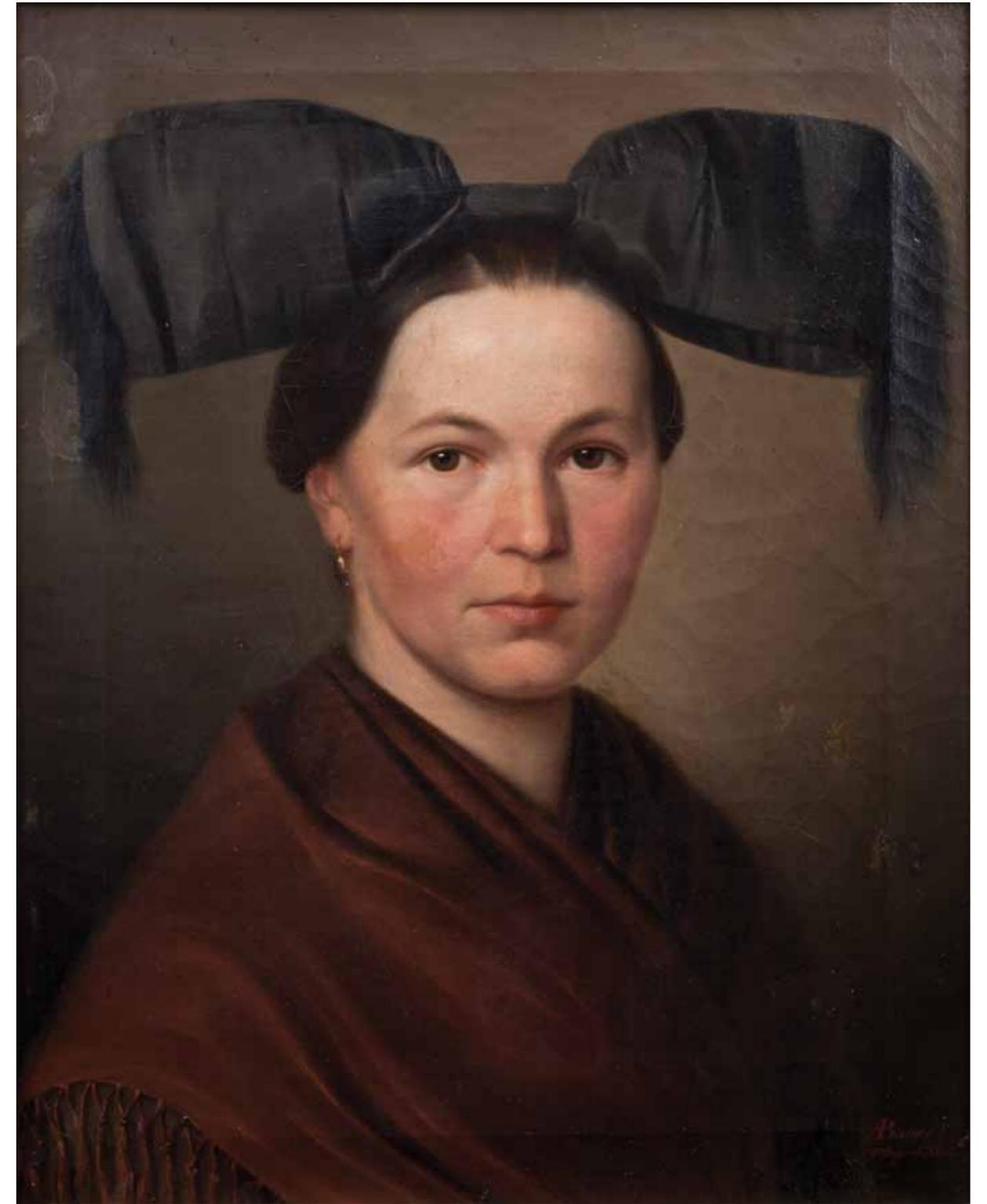


Kat. 47 August Bauer, Anna Maria Bauer, geborene Röschard, Rückseite: Maria Barbara Bauer, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 38 x 51 cm

Anna Maria Bauer wird in der Markgräfler Tracht dargestellt. Die Haube und die dreieckige Form der Schultern mit Tuch füllen die gesamte Bildbreite aus. Sie ist ganz nahe an den vorderen Bildrand gerückt und konfrontiert den Betrachter unmittelbar. Anna Maria trägt noch die Version der Hörnerkappe mit Stirnfransen, welche um 1850 den älteren Frauen zukam.<sup>47</sup> Die Markgräfler Frauen waren stolz auf ihre Tracht und haben sie noch lange getragen, als dies in anderen Regionen Deutschlands nicht mehr üblich war. Ende des 19. Jahrhunderts setzte in Baden sogar eine regelrechte Trachtenbegeisterung ein. Heinrich Hansjakob aus dem Grossherzogtum Baden entwarf 1892 eine Schrift zur Trachtenerhaltung.<sup>48</sup> Die Tracht war anscheinend auch der Grund, wieso der Posthalter von Haltingen seine Frau nicht nach Berlin mitgenommen hatte. Jacob Burckhardt schreibt in einem Brief an seinen Freund Preen um 1870: „Der Posthalter hat seine Frau noch immer nicht nach Berlin mitgenommen, und zwar unter ausdrücklicher Angabe des Grundes; sie mag nicht für die Zeit auf den Letsch verzichten; zu Berlin aber auf der Strasse damit zu erscheinen, wäre beim Frevelmut der dortigen sogenannten Menschen bedenklich.“<sup>49</sup> Das Tragen der Tracht war mit Sittlichkeits- und Moralvorstellung verbunden und wurde von der bürgerlichen Elite gefördert, die ihre Ideale dadurch betonte.<sup>50</sup> Die deutsche Kleidung sollte den stabilen Charakter ihrer Träger unterstreichen.<sup>51</sup> Die Haube war ursprünglich dazu da, das Haar, welches seit der Antike mit dem Animalischen in Verbindung gebracht wurde, zu verdecken. Durch die immer grösser werdenden Hauben wurde das verhüllte Haar aber geradezu akzentuiert, denn die Hauben zogen den Blick auf sich. Die grossen Hauben kompensierten gewissermassen die hochgeschlossene Kleidung und die dicken Stoffe, welche der Frau sonst jegliche sichtbare Weiblichkeit nahmen. Die Haube war somit das Sinnbild für den Stolz und die Würde der Frau. Eine grosse Haube wies zudem auf den Wohlstand der Familie und die Tüchtigkeit der Hausfrau hin.<sup>52</sup>

Auch die Schwester stellt Bauer 1854 in der Markgräfler Tracht dar (Kat. 48). Wie die Bildnisse von Anne Marie Bauer und Sophie Röschard zeigen, hat offensichtlich auch die jüngere Generation Tracht getragen. Anne Marie Bauer verbildlicht das erste realistische Porträt einer jungen Frau von August Bauer. Ihre Gesichtszüge sind zwar regelmässig, aber sie wirken nicht idealisiert. Im Vergleich mit dem Bildnis von Sophie Röschard ist die Physiognomie von Anne Marie weniger weich. Die Augenbrauen sind weniger geschwungen, die Augen sind nicht exakt mandelförmig, die Nase ist schärfer geschnitten, die Lippen sind nicht ganz so voll. Zusätzlich werden die Backenknochen stärker betont. Wie beim Bild der Mutter ist das Gesicht Mittelpunkt des Gemäldes. Zusätzliche Gegenstände, Hände oder eine Landschaft, werden nicht eingesetzt. Anne Marie blickt den Betrachter direkt an. Ihr Blick ist ruhig und gelassen. Man hat das Gefühl, dass die 19-jährige ihren Platz in der Gesellschaft gefunden hat und ihrer Umwelt selbstbewusst entgegen tritt. Vom Porträt geht eine tiefe Ruhe aus. Mit diesem Bildnis ist Bauer die Wende zur wirklichkeitsnahen Darstellung gelungen.

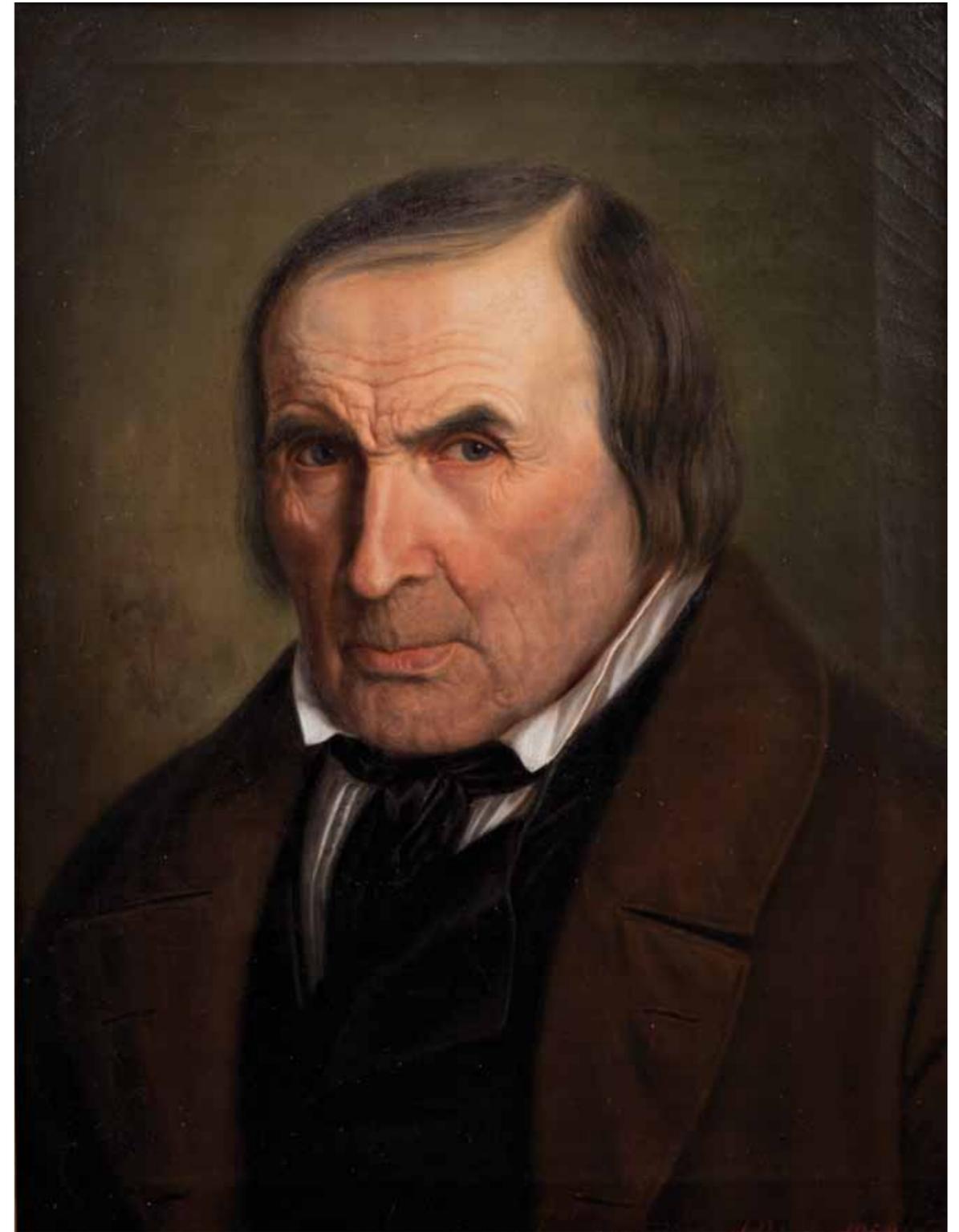
Kat. 48 August Bauer, Anne Marie Bauer, Rückseite: Anne-Marie Bauer, Schwester des Malers, August 1854, Öl auf Leinwand, 39,5 x 50 cm



Man hat das Gefühl, den ausgeglichenen Charakter von Anne Marie, auch ohne Attribute oder eine stellvertretende Typisierung, erfassen zu können. Das Wesen der Person wird alleine über die Physiognomie vermittelt. Die Darstellung zeigt nicht nur die äusserliche Erscheinung, sondern auch den Charakter des Modells. Somit nähert sich Bauer mit diesem Gemälde der modernen Vorstellung von einem Porträt.

Lorenz Bauer war Gemeinderechner und Metzgermeister.<sup>53</sup> Er ist 1856 gestorben.<sup>54</sup> Auch dieses Gemälde ist somit nach dem Tode des Modells gemalt worden (Kat. 49). Vermutlich benutzte Bauer erneut eine Photographie als Vorlage.<sup>55</sup> Das Arbeiten mit der Photographie wurde zu dieser Zeit in den traditionellen Kreisen der Münchner Künstler üblich. Auch der „Münchner Malerfürst“ Franz von Lenbach bekannte sich öffentlich zum Hilfsmittel der Photographie. Um das Wesen des Modells festhalten zu können, photographierte er es in unterschiedlichen Situationen und Posen. Anhand von diversen Photographien versuchte er dann, das Wesen der abgebildeten Person zu ergründen und danach im Porträt darzustellen. Er experimentierte auf diese Weise mit den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Modells.<sup>56</sup> Franz von Lenbach war zur selben Zeit in München wie August Bauer und wurde zu Lebzeiten einer der bekanntesten Maler Deutschlands. Lenbach besuchte die Münchner Akademie, während Bauer im Kunstverein studierte. Lenbachs Atelier wurde bald zu einem gesellschaftlichen Treffpunkt.<sup>57</sup> Auch Bauer hat sich vielleicht von Zeit zu Zeit dort eingefunden. Lenbach wurde 1857 Schüler von Carl von Piloty. Piloty reformierte die klassizistisch geprägte Akademie und stellte ihr seine Kunstauffassung entgegen. Seine Studenten betrachteten sich als die führende Elite der Kunstszene.<sup>58</sup> Franz von Lenbach entwickelte unter dem Einfluss von Piloty einen eigenen Porträtstil, welcher die Persönlichkeit des Modells in den Vordergrund stellte. Der Kunstkritiker Friedrich Pecht berichtet von einem Skandal, den ein realistisch gemaltes Porträt von Lenbach auslöste, als es in einer Ausstellung des Münchner Kunstvereins gezeigt wurde: „(...) ich erinnere mich noch mit Vergnügen des Schreckens, den er eines schönen Sonntags im Kunstverein mit seinem Porträt des Dr. Schanzenbach bei albern frommen Besuchern hervorrief: durch die unerklärte Brutalität, mit der er ihn ganz so malte, wie er wirklich aussah. Man fand das förmlich unanständig, jedenfalls im höchsten grade indiskret, die Nase eines Menschen da zu lassen, wo sie ihm der liebe Gott hingesezt. Da braucht man ja gar keine „Auffassung“ mehr, wenn man die Leute genauso darstellt, wie sie sind, schrien alle Kunstvereinsmitglieder (...).“<sup>59</sup> (Abb. 32). Die Leute waren von der ungeschönten Direktheit des Gemäldes geschockt und vermissten die Idealisierung. Die realistische Darstellung liess, in der Auffassung mancher Menschen im Publikum, den Respekt vor der dargestellten Person vermissen. Die Leute kannten vor allem die Porträts von Joseph Stieler und hatten für wirklichkeitsnahe Bildnisse kaum Verständnis. Auch die Modelle fühlten sich

Kat. 49 August Bauer, Lorenz Bauer, 1859, Öl auf Leinwand, 38 x 51 cm

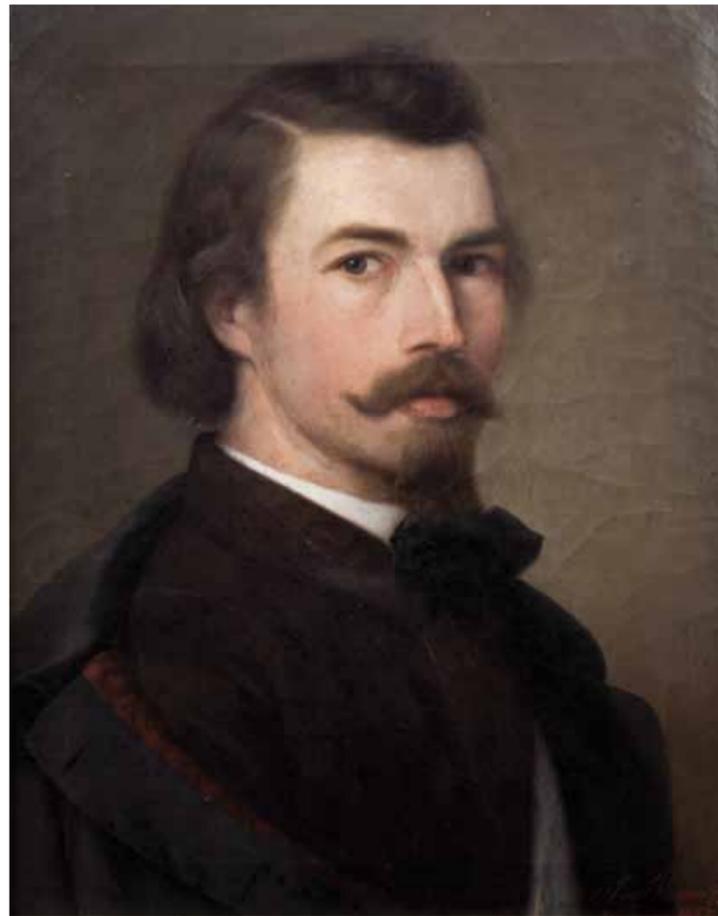


teilweise durch die realistische Darstellungsweise beleidigt. Ungeschönte Mimik und Haltung konnten also auch als Angriff auf den Charakter gewertet werden.<sup>60</sup>

Die geränderten Augen und die dicken Falten auf der Stirn des Dr. Schanzenbach zeugen von einem hart arbeitenden Mann. Er wirkt müde und abgekämpft. Durch den direkten Blickkontakt versteckt er seinen Zustand auch nicht, sondern er stellt sich vielmehr dem Betrachter. Mit diesem Porträt von Dr. Schanzenbach hat Lenbach, wohl unbewusst, einen Wandel in der Porträtmalerei begründet.<sup>61</sup> August Bauer machte diesen Wandel mit. Orientierten sich seine früheren Porträts noch an vergangenen Kunstströmungen, so zeigen die Bildnisse ab Ende der 50-er Jahre Interpretationen im Sinne der zeitgenössischen Porträtmalerei. Das Bildnis seines Vaters stellt diesen mit tiefen Furchen in der Stirn, einem misstrauischen Blick, grosser Nase und zusammengepressten Lippen dar. Er wirkt mürrisch, beinahe zornig. Das Porträt könnte in Anlehnung an das Bildnis des Dr. Schanzenbach entstanden sein. Es ist fragwürdig, ob sich Lorenz Bauer auf diesem Gemälde gefallen hätte. Gemäss der neuen Schule war aber Schönheit



Abb. 32 Franz von Lenbach, Bildnis Dr. von (?) Schanzenbach, um 1859-1869, Öl auf Leinwand, 108 x 80 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek, München



Kat. 50 August Bauer, Selbstporträt, 22. Januar 1857, Öl auf Leinwand, 38 x 48.5 cm



Abb. 33 Jean Auguste Dominique Ingres, Selbstporträt im Alter von 24 Jahren, 1804, Öl auf Leinwand, 77 x 63 cm, Musée Condé, Chantilly



Abb. 34 Raphael, Bindo Altoviti, um 1515, Öl auf Holz, 59.7 x 43.8 cm, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington

nicht mehr die wichtigste Eigenschaft des Porträts, sondern man wollte die Wirklichkeit zeigen. Es ging um das Abbild einer Persönlichkeit. Es ist wohl nicht zufällig, dass dieser Wandel in der Porträtmalerei von August Bauer mit dem Beginn seiner Studienzeit im Münchner Kunstverein zusammenfällt. Bestimmt war August Bauer von der Reform Pilotys und seiner Studenten beeinflusst. Auch Hans von Marées kam z.B. in dieser Zeit nach München und schloss sich der neuen Malerei an, welche gegen die Akademie opponierte.

Das Selbstbildnis zeigt August Bauer als Dreiviertelporträt im Alter von 29 Jahren (Kat. 50). Er dreht den Kopf in Richtung des Betrachters und blickt diesen direkt an. Sein Mantel ist leicht über die rechte Schulter gerutscht und gibt den Blick auf das Innenfutter und die dunkle Kleidung darunter frei. Das Gemälde ist vorwiegend in dunklen Farben gehalten. Einzig der Hemdkragen leuchtet weiss und auf der rechten Stirnhälfte und dem Nasenrücken des Künstlers spiegelt sich der Lichteinfall. Bauer stellt sich als dynamischen und selbstbewussten jungen Mann dar.

Jean Auguste Dominique Ingres ist in seinem Selbstporträt mit 24 Jahren mit derselben Kopfdrehung und Blickrichtung abgebildet (Abb. 33). Auch sein Mantel ist über die rechte Schulter gerutscht und das Gemälde ist, abgesehen vom Hemd und dem Lichteinfall auf dem Gesicht, ebenfalls in dunkler Farbe gehalten.

Als Vorbild für das Selbstporträt von Ingres wird das Bildnis des Bindo Altoviti von Raphael genannt (Abb. 34).

1808 wurde das Bildnis des Bindo Altoviti von Raphael für König Ludwig I. erworben und in der Münchner Gemäldegalerie dem Publikum gezeigt.<sup>62</sup> Das Gemälde hielt man damals noch für ein Selbstbildnis von Raphael und hängte es in der Münchner Hofgartengalerie als Pendant neben das Selbstporträt von Albrecht Dürer. Das Altoviti-Porträt war allen Studenten der Münchner Akademie bekannt.<sup>63</sup> 1839 gab es bereits 14 Drucke nach dem Münchner Gemälde.<sup>64</sup> Das Porträt von Raphael wurde von zahlreichen Künstlern als Vorbild benutzt, die seine Pose in eigenen Werken imitierten.<sup>65</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezogen sich viele Künstler auch in Selbstbildnissen auf die Bindo Altoviti-Tafel. Sie glaubten natürlich, Raphael sei das Modell des Gemäldes. Ingres zitierte das Altoviti-Porträt immer wieder in Versatzstücken für Porträts von Freunden, seinem Vater und in dem bereits erwähnten Selbstporträt.<sup>66</sup> Ab 1820 wurden in München Stimmen laut, die vermuteten, dass es sich nicht um ein Selbstporträt von Raphael handelte.<sup>67</sup> In Künstlerkreisen wurde rege über das Modell des Porträts diskutiert. 1884 glaubten selbst in München nur noch wenige, dass es sich um ein Selbstporträt handle.<sup>68</sup> Ingres war einer der einzigen, die an der Meinung festhielten, dass es ein Selbstbildnis Raphaels sei.<sup>69</sup>

Als Student des Münchner Kunstvereins kannte August Bauer die Diskussion um die Altoviti-Tafel mit Sicherheit. Es ist naheliegend, dass auch Bauer dieses Gemälde als Vorbild für sein Selbstporträt nahm. Bezeichnend ist jedoch, dass sich Bauer durch das Kolorit, die Pose und den über die Schulter gerutschten Mantel eindeutig auf Ingres bezieht und nicht direkt auf Raphael. Zusätzlich signiert er das Gemälde mit Aug: Bauer „pin“. Das letzte Wort ist zwar schwierig zu entziffern, könnte aber „pin“ heissen und somit als Abkürzung für „pinxit“ stehen (Abb. 35). Ingres und auch Raphael signierten beide teilweise mit Namen und dem Zusatz „pinxit“.70 Bauer signierte sonst immer nur mit seinem Namen und nie mit zusätzlichem „pin“.71 Auch die Signatur ist demnach eine Anspielung auf Ingres und / oder Raphael.



Abb. 35 August Bauer, Detail von Selbstporträt (Kat. 50)

Indem Bauer das Selbstporträt von Ingres zitiert, vergleicht er sich nicht nur mit diesem, sondern indirekt auch mit Raphael. Es findet auf diese Weise ein doppelter Bezug statt und August Bauer stellt sich gleich in die Reihe zweier grosser Maler. Der Vergleich mit Ingres und Raphael spricht für einen selbstbewussten jungen Künstler und bestätigt gleichzeitig, dass Bauer mit Werken von Ingres vertraut war.

Das kleinformatige Gemälde mit der nächtlichen Darstellung eines Mannes, in der Ferne die Umriss einer Stadt und schwebend in der Luft die Abbildung einer Frau, ist rätselhaft (Kat. 51).

Am besten zu deuten ist noch die Stadt im Hintergrund. Die zwei prägnanten Türme stellen vermutlich die Frauenkirche in München dar. Die Kuppel am linken Bildrand gehört wohl zur Theatinerkirche. Es handelt sich also um eine Szene ausserhalb Münchens mit dem Blick von Westen auf die Stadt. Westlich von München liegt auch Weil. Demnach könnte die Szene eine Begebenheit auf der Reise von Weil nach München oder von München nach Weil zeigen. Vielleicht hat August Bauer sich selbst als Reisenden dargestellt?

Der Mann auf der Abbildung trägt altdeutsche Kleidung, wie sie Ernst Moritz Arndt 1814 als Nationaltracht vorschlägt: „Der teutsche Mann trägt gewöhnlich Stiefeln, die höchstens bis an die Kniebeuge hinaufgehen (...) um den Leib und halb über die Arme bis an die Ellenbogen trägt er in der kälteren Jahreszeit einen kurzen, den ganzen Leib umschliessenden und bis auf die Hüften hinabgehenden Wams. Damit er sich auf das leichteste und bequemste bewegen könne (...). Sein gewöhnliches Kleid ist der alte deutsche Leibrock, welcher, nirgends ausgeschnitten, schlicht herabfällt, so dass er die Hälfte der Schenkel über dem Knie bedeckt. (...) Bei feierlichen Gelegenheiten trägt er immer ein Schwert, und hängt über diesen Leibrock einen leichten Mantel, der etwas über die Knie herabreicht. Den Hals befreit er von dem knechtischen Tuche und lässt den Hemdkragen über den kurzen Rockkragen auf die Schulter fallen. Bei Feierlichkeiten und Festen wird ein Federhut mit den Volksfarben getragen; sonst



Kat. 51 August Bauer, ohne Titel, 27. Juli 1859, Öl auf Leinwand, 9 x 13.5 cm

mag er seinen Kopf bedecken und schmücken, wie es ihm gefällt (...).“72 Als typisch altdeutsch galten vor allem die „Stiefeln bis zu den Kniebeugen“ und das „Wams“. Dargestellt ist also auf jeden Fall ein deutscher Mann mit einer Kleidung, die eigentlich um 1859 veraltet war.

Im Rücken des Mannes ist eine schwebende Frau dargestellt. Sie trägt ein blaues Kleid, offenes langes Haar und oberhalb ihres Kopfes befindet sich ein leuchtender Stern. Man könnte interpretieren, dass die Dame eine Wunschvorstellung oder einen Traum des Mannes darstellt. Offenes langes Haar unbedeckt zu tragen, war aber eigentlich nur einer Frau gestattet: Maria. Der blaue Mantel würde auch zu Maria passen. Der Stern gilt per se als Symbol Marias (stella maris). Zusätzlich ist die Frauenkirche in München – der Dom zu Unserer Lieben Frau – Maria geweiht. Maria ist auch die Schutzpatronin von Bayern. Einer Schutzpatronin unterstellt man eine Person, ein Objekt oder eine Tätigkeit. Aus Byzanz stammt der Typus der Wegweisenden Maria (Panaghia Hodigitria). Die Wegweiserin taucht im Zusammenhang mit Ort und Typus verschiedener Mariendarstellungen auf.<sup>73</sup>

August Bauer könnte sich in dieser Darstellung unter den Schutz Marias gestellt haben. In der Mitte des 19. Jahrhunderts war eine Reise von Weil nach München immer noch sehr anstrengend und auch etwas gefährlich.<sup>74</sup> Das Bild könnte als Bitte oder Dank für eine sichere Reise in der mittelalterlichen Tradition des Motivbildes gedeutet werden. Vielleicht rührt daher auch die altertümliche Kleidung. Das kleine Format dürfte ein Mittragen des Bildes erleichtert haben.

Alternativ könnte die altdeutsche Kleidung auch auf ein Kostüm für ein Künstlerfest anspielen. Damals waren Künstlerfeste gross in Mode und Mitstudenten von Bauer, wie z.B. Franz von Lenbach, prägten diese Feste wesentlich. Bauer hat solche Szenarien verschiedentlich dargestellt.<sup>75</sup> An Künstlerfesten war das Tragen eines historischen Kostüms üblich. In diesem Fall wäre die schwebende Gestalt dann wohl eher das Abbild einer irdischen Frau.

## DER LEIBL-KREIS

Das Porträt zeigt Johann Friedrich Röschard (Kat. 52), den Onkel von August Bauer. Der Lichteinfall auf die Stirn und die dunkle Kleidung, welche sich nur schemenhaft vom Hintergrund abhebt, erinnern an die Männerporträts von Lenbach. Trotz der immer noch vorherrschenden dunklen Palette ist aber im Gegensatz zu den früheren Porträts eine Aufhellung erkennbar. Das Gesicht wirkt lebendiger und die Kontraste sind weicher. Das Gemälde verbildlicht einen weiteren Wandel in der Porträtmalerei Bauers. 1864 hatte August Bauer sein Studium in München abgebrochen und war wieder nach Weil gezogen.<sup>76</sup> Aus den 60-er und 70-er Jahren sind in der Ausstellung praktisch keine Porträts vertreten. Im achten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts nimmt Bauer die Porträtmalerei dann aber offensichtlich wieder auf und präsentiert einen veränderten Malstil. Die späten Porträts von Bauer weisen ein ausgeglicheneres Kolorit auf. Eine allgemeine Aufhellung der Farbpalette ist typisch. Der Pinselduktus wird etwas weicher und die Übergänge der Konturen fließender. Obwohl Bauer sein Studium abgebrochen hatte, war er danach bestimmt immer noch über die Entwicklung im Kunsthauptort München orientiert und liess sich von den neuen Tendenzen für seine Werke inspirieren.

1866 war Arthur von Ramberg an die Münchner Akademie gekommen. Ramberg orientierte sich einerseits an der französischen Kunst, behielt aber andererseits Einflüsse aus der flämischen und holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts bei.<sup>77</sup> Die gleichmässigen Lichtverhältnisse mit einer Tendenz ins Dunkle und die ausgewogene, ansatzweise verschwommene Farbigkeit Rambergs haben auch die Werke seines Schülers Wilhelm Leibl stark geprägt. Die Gründung einer Vereinigung von neuen Realisten in München ging wohl auch auf Ramberg zurück.<sup>78</sup> 1869 war dann die „1. Internationale Kunstausstellung“ in München. Der von den Franzosen gezeigte neue Realismus wurde von Leibl und vielen jungen Münchner Künstlern euphorisch aufgenommen.<sup>79</sup> Französisches Vorbild war vor allem Gustave Courbet. Während die meisten modernen Maler in Frankreich die Gattung des Porträts vernachlässigten, spielte in Deutschland das Bildnis für die Entwicklung des neuen Stils eine bedeutende Rolle.<sup>80</sup> Der Aufschwung der Gründerjahre erlaubte dem deutschen Bürgertum, sich selbst darzustellen und die Porträtmalerei erfreute sich neuer Beliebtheit. Das Bürgertum suchte nicht nach ideellen Werten, sondern nach wirklichkeitsnaher Darstellung. Wilhelm Leibl wurde zur zentralen Figur des deutschen Realismus. Zusammen mit seinen gleichgesinnten Freunden bildete er den Leibl-Kreis.<sup>81</sup>

Das Porträt von 1879 zeigt eine Dame als Dreiviertelfigur (Kat. 53). Der Bildausschnitt wird wieder etwas grösser und die ausschliessliche Fokussierung auf das Gesicht fällt weg. Das Kleid des Modells lässt eine edle Herkunft vermuten. Es ist das einzige Gemälde der Ausstellung, das eine erwachsene



Kat. 52 August Bauer, Johannes Friedrich Röschard, Rückseite Etikette: Oheim Joh. Friedrich Röschard im 71. Lebensjahre vollendet am 14. Juli 188(?), Aug. Bauer, 1880, Öl auf Holz, 15 x 20 cm



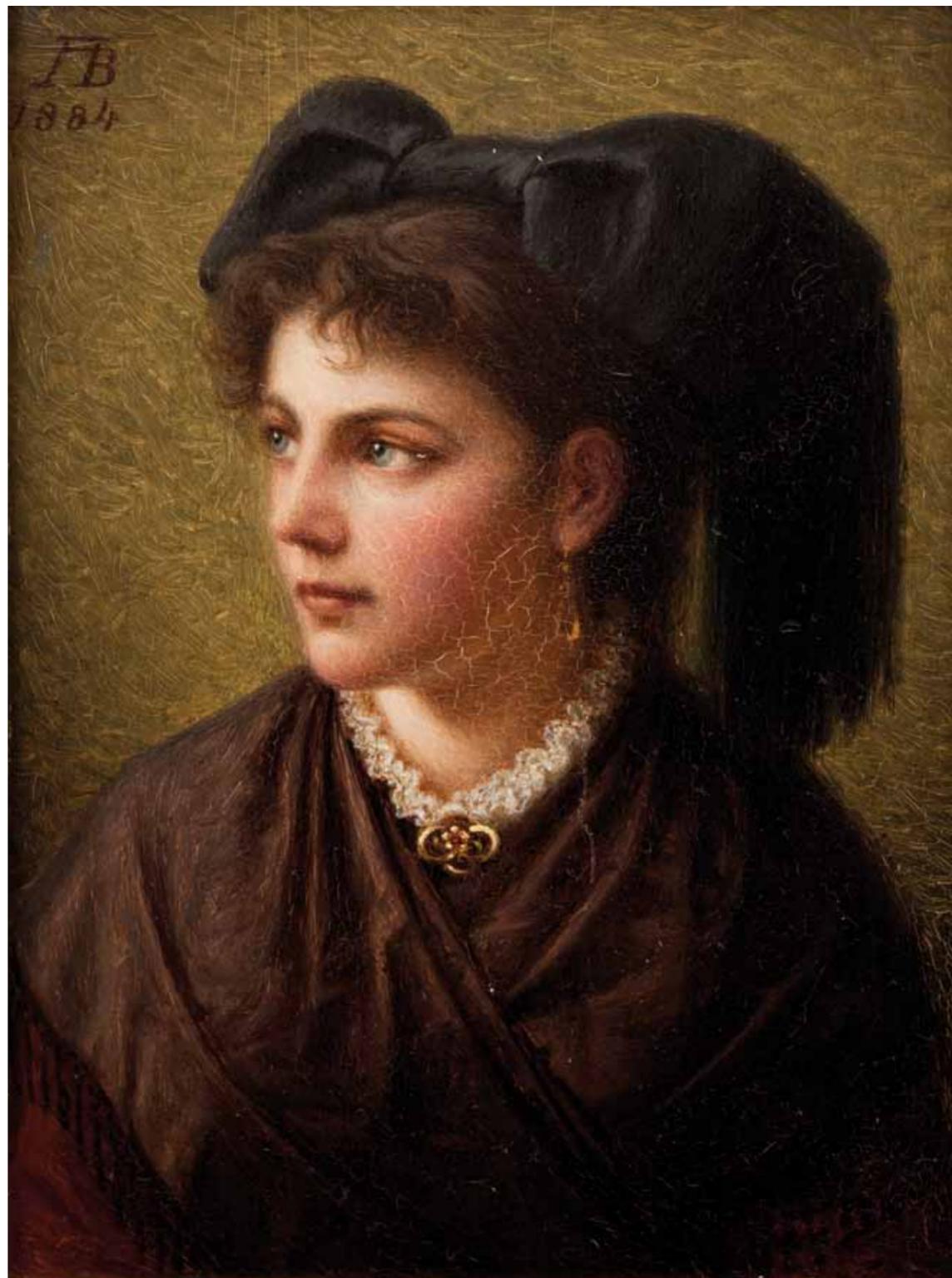
Abb. 36 Karl Haider, Bildnis Katharina Haider (Frau des Künstlers), 1875, Öl auf Holz, 100 x 80 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Frau nicht als Markgräflerin, sondern als Dame in modischer Kleidung zeigt. Die Farbigkeit des Bildnisses ist für Bauer ganz neu. Erstmals verwendet er ein starkes Blau für den Himmel und ein helles Orange für das Kleid. Auch der Malstil hat sich verändert: Die Bäume im Hintergrund sind leicht verschwommen und das Gesicht des Modells zeichnet sich durch weiche Übergänge aus. Der malerischen Behandlung wird plötzlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt als dem Modell. Die Landschaft ist nicht mehr wild und dunkeltonig mit Fernsicht auf Hügel oder Berge, sondern sie begrenzt den Raum und stellt vermutlich einen Garten oder Park dar. Obwohl das Gemälde immer noch relativ traditionell erscheint, ist der Einfluss der modernen zeitgenössischen Malerei deutlich erkennbar.

Karl Haider gehörte ebenfalls zum Leibl-Kreis. Haider hat teilweise, wie auch Leibl selbst, bewusst nach altdeutschem Vorbild gemalt. Die Künstler des Leibl-Kreises experimentierten gleichzeitig mit verschiedenen Stilrichtungen. Haiders Malweise im Bildnis der Katharina steht im Gegensatz zum neuen fließenden Malstil mit hellem Kolorit (Abb. 36).<sup>82</sup> Das Gemälde von August Bauer von 1879 ist wohl stilistisch ähnlich einzuordnen. Bauer hellt sein Kolorit zwar beträchtlich auf und lässt die Konturen ineinander fließen, entfernt sich aber nicht zu weit



Kat. 53 August Bauer, ohne Titel, 1879, Öl auf Leinwand, 35 x 44 cm



Kat. 54 August Bauer, Elisabeth von Förster, geborene Greiner, Rückseite: E. v. Förster geb. Greiner, 1884, Öl auf Holz, 15 x 20 cm

von seinem bisherigen Stil und behält eine etwas dumpfe Farbigkeit bei. Er hält auch an einer klaren Figürlichkeit und Gegenständlichkeit fest. Obwohl Bauers Porträt näher an die moderne Malweise herankommt als Haider im Bildnis der Katharina, lässt er sich in keinem seiner Porträts zu einem schnellen oder breiten Pinselstrich verleiten und er behält die Konturen der Formen auch weitgehend bei, ohne einen Ansatz von Abstraktion in Richtung Impressionismus zuzulassen. Bauer entwickelte nun seinen eigenen Porträtstil zwischen Moderne und Tradition.

Das Gemälde zeigt Elisabeth von Förster, geborene Greiner (Kat. 54). Sie war eine Nachfahrin von Sophie Greiner, der Cousine Bauers. Elisabeth hatte einen adeligen Herrn von Förster aus Braunschweig geheiratet und galt als sehr schön. Als seine Patentochter interessierte sie sich für die Malerei von August Bauer und war auch sonst kulturell engagiert.<sup>83</sup> Erneut stellt Bauer hier eine Frau in der Markgräfler Tracht dar. Die Fransen der Haube sind im Laufe der Zeit noch länger geworden. Wie auch schon Johann Friedrich Röschard (Kat. 52) dreht Elisabeth von Förster den Kopf vom Betrachter weg und vermeidet den Blickkontakt. Das Licht fällt aus ihrer Blickrichtung auf Gesicht und Schulterpartie. Die Augen werden am stärksten beleuchtet. Der klare Blick und die hellen blauen Augen der Porträtierten werden auf diese Weise zusätzlich betont. Auch der Hintergrund weist verschiedene Helligkeitsstufen auf. Die neue Malweise Bauers lässt die Physiognomie weich erscheinen und verleiht der abgebildeten Person Zerbrechlichkeit. Die Schönheit von Frau Förster wird durch die zarten Übergänge, den Lichteinfall und den klaren Blick unterstrichen.

Das grösste Zugeständnis an die moderne Malerei macht Bauer mit seiner Markgräflerin von 1901 (Kat. 55). Erstmals bedient er sich der Hellmalerei. Die von Sonnenlicht durchströmten Wipfel der Bäume im Hintergrund vor dem hellen Himmel sind für Bauer revolutionär. Seine Farbpalette wirkt stark erweitert, und er benutzt Farbtöne (z.B. das helle Grün der Bäume oder das leuchtende Rot der Tracht), die man in seinen Gemälden zuvor nie gesehen hat. Die leicht melancholische Stimmung der gewohnten gedämpften Farbpalette weicht hier einer Heiterkeit und Leichtigkeit. Bauer hat sich offensichtlich vom Pleinairstil anstecken lassen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Freilichtmalerei aufgekommen. Man wollte eine so grosse Nähe zur Natur darstellen, dass die Betrachter glauben sollten, mit ihr verschmelzen zu können. Die Bilder strahlen Frische, Luft und Helligkeit aus. Die unmittelbare Naturnähe ist gleichzeitig Ausdruck eines neuen Lebensgefühls.<sup>84</sup> Es ging aber nicht nur um Darstellungen im Sonnenschein, sondern es entwickelte sich mit der Zeit auch eine generelle Ästhetik der Hellmalerei. Neu ist vor allem der helle Grund, welcher im Gegensatz zum dunklen Hintergrund der traditionellen Münchener Malerei steht. Schatten werden fast gänzlich negiert. Raumtiefe und Schatten zur Verbildlichung von Körpervolumen, wie sie noch in den

Gemälden Courbets deutlich zu erkennen sind, finden keinen Eingang in die moderne Malweise. Vorboten des Pleinair waren unter anderen auch die Münchner Landschaftsmaler.<sup>85</sup> Auch Leibl bediente sich mehrfach des hellen Hintergrundes. Dies z.B. in dem Gemälde: „Leibl und Sperl auf der Hühnerjagd“ (Abb. 37).

In München setzte sich die Freilichtmalerei aber nicht wirklich durch, sondern tauchte nur vereinzelt auf, und es existierten gleichzeitig nebeneinander verschiedene Stilrichtungen. Einzelne Elemente wurden vermischt, und so fanden zum Beispiel die reinen Farben des Pleinairs auch Verwendung in der Ateliermalerei. Der Münchner Leibl-Kreis bediente sich nur sporadisch der Hellmalerei. August Bauers Markgräflerin auf hellem Grund ist wie Leibls „Leibl und Sperl auf der Hühnerjagd“ vom Pleinair beeinflusst, kann aber nicht als impressionistisch bezeichnet werden.<sup>86</sup> Bauer experimentierte ebenfalls mit der neuen Malweise. Da die Markgräflerin eines seiner letzten Porträts ist, bleibt ungewiss, ob er sich weiterhin der Hellmalerei zugewandt hätte. Ein noch später datiertes Doppelbildnis im Stil des biedermeierlichen Genres mit seiner Schwester (Kat. 1), lässt eher darauf schließen, dass die Hellmalerei für Bauer nur ein Exkurs war.



Abb. 37 Wilhelm Leibl, Leibl und Sperl auf der Hühnerjagd (in Zusammenarbeit mit Johann Sperl entstanden), 1888/90, Öl auf Leinwand, 40 x 59.3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Neue Pinakothek, München



Kat. 55 August Bauer, ohne Titel, 1901, Öl auf Karton, 22.5 x 34 cm

## DAS GENREBILD

Das Genrebild (Kat.1) ist nach einer Photographie entstanden.<sup>87</sup> Es zeigt August Bauer mit seiner Schwester Anne Marie. Die Geschwister hatten nach Bauers Rückkehr aus München zusammen in Weil im selben Haushalt gelebt.<sup>88</sup> Bauer übernimmt das Interieur exakt. Abgesehen von einer anderen Beinhaltung der Modelle, einem zusätzlichen Stuhl und dem Einfügen der Katzen sind Photo und Gemälde identisch. Seit die Photographie die Abbildung der Realität übernommen hatte, gehörte das stimmungsbetonte Familienbild der Gattung des Genres an.<sup>89</sup> Da es sich um ein Selbstbildnis von Bauer mit seiner Schwester handelt, ging es Bauer wohl eher um die Darstellung von privaten Gefühlen und Stimmungen als um die Interpretation einer Gattung. Das Genrebild war im Biedermeier gerade in München sehr beliebt. Beim Bürgertum fanden die wahrheitsgetreuen Abbildungen von alltäglichen Szenen grossen Anklang. Das Genrebild unterscheidet sich vom Porträt, indem es eine Handlung darstellt oder andeutet. Gerade das Familienbild eignete sich gut, um harmonisches Zusammenleben zu demonstrieren. Oft wurden mehrere Generationen unter einem Dach dargestellt.<sup>90</sup>

Die Wohnstube der Bauers ist im Stil des Biedermeiers eingerichtet. Typisch dafür sind die längsgestreifte Tapete, der grosse Kachelofen und die gedrechselten Möbel. Formal orientiert sich das Genrebild des Biedermeiers am Muster der niederländischen Interieurbilder aus dem 17. Jahrhundert.<sup>91</sup> An der Wand hängen wohl Photographien der Familie. Das oberste Bild könnte aufgrund seiner Form einen Heiligen oder Jesus zeigen. Das Genrebild ist eine gefühlvolle Momentaufnahme – eine Form von Idylle. Der Betrachter fühlt sich sofort in die behagliche Wohnstube der Bauers einbezogen. Man kann sich die Ruhe vorstellen, die vom lesenden Bauer, seiner Schwester und dem Katzenpaar ausgeht. Die Rezeption des Gemäldes erfolgt nicht über Wissen sondern über Emotionen.<sup>92</sup> Das Gemälde wirkt deswegen auch sehr persönlich und der Betrachter scheint dem Menschen August Bauer hier am nächsten zu kommen. Auch Arnold Böcklin malte um 1863/64 noch ein Selbstbildnis mit seiner Frau, als das Familienbildnis bereits nicht mehr zur favorisierten Gattung gehörte. Böcklin erklärte, dass er das Gemälde gemalt habe, weil er zeigen wollte, wie zwei Menschen, die sich lieben, zusammen in den Herbst hineinwandeln und fest und treu zusammenhalten.<sup>93</sup> Bauers Genrebild mit seiner Schwester scheint aus derselben Motivation entstanden zu sein und vermittelt uns zum Schluss noch einen Eindruck seiner Persönlichkeit.

## FAZIT

Die Porträts von August Bauer verbildlichen die verschiedenen Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts, welche Einfluss auf das zeitgenössische Kunstschaffen im deutschsprachigen Raum hatten. Bauer war kein Pionier und hat sich nicht an vorderster Front zu den Avantgardisten gesellt. Er hat sich sowohl von ausklingenden Epochen wie dem Klassizismus, der Romantik und dem Biedermeier beeinflussen lassen, als auch von moderneren Strömungen wie dem Realismus und der Hellmalerei in Anlehnung an den Pleinairstil. Wie man an den klassizistischen Porträt-Zeichnungen erkennen kann, war Bauer schon früh ein begnadeter Zeichner und die Anlehnung an Ingres, der als bester Zeichner überhaupt galt, entsprang vielleicht anfänglich dieser Begabung und zog sich dann teilweise weiter durch sein Werk. Mit seinen Kontakten zur Münchner Akademie und dem Studium im Münchner Kunstverein war Bauer immer über die neusten Strömungen und Tendenzen der Kunstszene informiert. Seine realistischen Werke haben ihren Ursprung im Familienbildnis und lassen später eine Auseinandersetzung mit Franz von Lenbach und dem Leibl-Kreis vermuten. Dass Bauers Kunst heute weitgehend unerforscht ist und in der Literatur praktisch keine Beachtung findet, mag auch an der veränderten Wertschätzung von Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts liegen. 1906 fand die Jahrtausendausstellung der deutschen Kunst von 1775-1875 statt. Die Auswahl der Künstler erfolgte gemäss der zeitgenössischen Kunstanschauung. Hier wurden Künstler wie Carl von Piloty oder Wilhelm von Kaulbach, welche noch eine Generation früher einen prägenden Einfluss auf die Entwicklung des Kunstschaffens hatten, plötzlich kaum mehr beachtet und andere Maler, die man zuvor praktisch vergessen hatte, wie z.B. Caspar David Friedrich, rückten dafür ins Zentrum der Aufmerksamkeit.<sup>94</sup> Diese neue Bewertung basierte auf dem Durchbruch der französischen Moderne. Man wollte sich den rasant aufsteigenden französischen Künstlern anschliessen und bewertete deswegen alle traditionellen Werke als veraltet. Selbst die Museen reorganisierten ihre Sammlungen und entledigten sich der meisten Werke, die dem traditionellen Stil entsprachen. Sogar der zu Lebzeiten so gefeierte Franz von Lenbach geriet beinahe in Vergessenheit.<sup>95</sup> In diesem Trend hatten natürlich auch die Porträts von August Bauer keinerlei Chance auf Beachtung, auch wenn er nie so bekannt war, wie seine berühmten Kollegen. Mit dem immer wiederkehrenden Motiv der Markgräfler Tracht und dem deutlich erkennbaren Einfluss der Münchner Schule ist Bauers Kunst stark an den Ort ihrer Entstehung gebunden und für Weil und Umgebung auf jeden Fall ein wichtiges kulturelles Erbe und Andenken an vergangene Zeiten.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Heidi C. Ebertshäuser: Kunsturteile des 19. Jahrhunderts, Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983, S. 9.
- <sup>2</sup> Helmut Börsch-Supan: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988, S. 249.
- <sup>3</sup> Brigitte Pawlitzki: Antik wird Mode. Antike im bürgerlichen Alltag des 18. und 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Stendal: Winckelmann-Museum, 28. Juni - 6. September 2009, Ruhpolding 2009, S. 93.
- <sup>4</sup> Sunja Hadji-Cheykh: Leben und Werk von August Bauer und Friedrich Schwörer, in: Bernd Boll und Sunja Hadji-Cheykh (Red.), „...so unendlich viel schöne Stunden“. August Bauer und Friedrich Schwörer, Ausstellungskatalog Weil a. Rhein: Stapflehus, Museum am Lindenplatz, 6. April - 31. Juli 1991, Lörrach 1991, S. 6-7.
- <sup>5</sup> Hadji-Cheykh 1991 (wie Anm. 4), S. 8.
- <sup>6</sup> Börsch-Supan 1988 (wie Anm. 2), S. 341.
- <sup>7</sup> Pawlitzki 2009 (wie Anm. 3), S. 10.
- <sup>8</sup> Matthias Bleyl: Das klassizistische Porträt - Gestaltungsanalyse am Beispiel J.-L.Davids, Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1982, S. 76-81.
- <sup>9</sup> Ulrike Höflein: Vom Umgang mit ländlicher Tracht. Aspekte bürgerlich motivierter Trachtenbegeisterung in Baden vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Artes Populares, Studia ethnographica et folkloristica, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1988, S. 25.
- <sup>10</sup> Bleyl 1982 (wie Anm. 8), S. 91-93.
- <sup>11</sup> Edgar Munhall: The Frick collection: Ingres and the Comtesse d'Haussenville, New York 1985, S. 48.
- <sup>12</sup> Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002, S. 310.
- <sup>13</sup> Der Stich war als Pl. 67 in Albert Magimels „Oeuvres de J.A. Ingres“ von 1851 enthalten. Vgl. Munhall 1985 (wie Anm. 11), S. 66.
- <sup>14</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Lehmann\\_\(Maler\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Lehmann_(Maler)) Konsultation: 24. Januar 2013.
- <sup>15</sup> Hadji-Cheykh 1991 (wie Anm. 4), S. 6.
- <sup>16</sup> David Alan Brown und Jane van Nimmen: Raphael and the Beautiful Banker - The Story of the Bindo Altoviti Portrait, New Haven 2005, S. 98-101.
- <sup>17</sup> Mündliche Auskunft von Frau Christina Blome.
- <sup>18</sup> Hadji-Cheykh 1991(wie Anm. 4), S. 8.
- <sup>19</sup> Helmut Krajicek, Franziska Lobenhofer-Hirschbold und Andrea Thurnwald: Ländliche Kleidung zwischen Mode und Tradition, Ausstellungskatalog Grossweil: Freilichtmuseum des Bezirks Oberbayern an der Glentleiten, 30. März - 27. Oktober 1991, Grossweil 1991, S. 16..

- <sup>20</sup> Vgl. dazu auch Runges Bild „Die Hülsenbeckschen Kinder“ von 1805 in der Hamburger Kunsthalle.
- <sup>21</sup> Börsch-Supan 1988 (wie Anm. 2), S. 202.
- <sup>22</sup> Daniel Spanke: Porträt - Ikone - Kunst: Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004, S. 216-223.
- <sup>23</sup> Angelika Lorenz: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985, S. 161.
- <sup>24</sup> Hildegard Westhoff-Krummacher: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren - Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, Ausstellungskatalog Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 19. November 1995 - 11. Februar 1996, Münster 1995, S. 312-313.
- <sup>25</sup> Lorenz 1985 (wie Anm. 23), S. 90.
- <sup>26</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 395.
- <sup>27</sup> Julius Kraus: Der Läublinhof, in: Das Markgräflerland 1992, Heft 1, S. 97.
- <sup>28</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Markgr%C3%A4fler\\_Tracht](http://de.wikipedia.org/wiki/Markgr%C3%A4fler_Tracht). Konsultation: 24. Januar 2013.
- <sup>29</sup> Kraus 1992 (wie Anm. 27), S. 97.
- <sup>30</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 336.
- <sup>31</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 11.
- <sup>32</sup> Spanke 2004 (wie Anm. 22), S. 223-241.
- <sup>33</sup> Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984, S.95.
- <sup>34</sup> Leopold Oelenhainz: Friedrich Oelenhainz, ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts: Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1907, S. 62.
- <sup>35</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 340.
- <sup>36</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Markgr%C3%A4fler\\_Tracht](http://de.wikipedia.org/wiki/Markgr%C3%A4fler_Tracht). Konsultation: 24.1.2013.
- <sup>37</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 7.
- <sup>38</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 80.
- <sup>39</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 298.
- <sup>40</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 310.
- <sup>41</sup> Ulrike von Hase: Joseph Stieler 1781-1858, sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke, München 1971, S. 103.
- <sup>42</sup> Von Hase 1971 (wie Anm. 41), S. 55.

<sup>43</sup> Von Hase 1971 (wie Anm. 41), S. 103-107.

<sup>44</sup> Von Hase 1971 (wie Anm. 41), S. 55.

<sup>45</sup> Vgl. Abb. 2, S. 12.

<sup>46</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 98.

<sup>47</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Markgr%C3%A4fler\\_Tracht](http://de.wikipedia.org/wiki/Markgr%C3%A4fler_Tracht). Konsultation: 24. Januar 2013.

<sup>48</sup> Höflein 1988 (wie Anm. 9), S. 14.

<sup>49</sup> Zitiert von Erhard Richter: Jacob Burckhardt und das Markgräflerland, in: Das Markgräflerland N. F. Bd. 5 (1974), Heft 1/2, S. 18.

<sup>50</sup> Höflein 1988 (wie Anm. 9), S. 13.

<sup>51</sup> Höflein 1988 (wie Anm. 9), S. 31.

<sup>52</sup> Westhoff-Krummacher 1995 (wie Anm. 24), S. 14-15.

<sup>53</sup> Hadji-Cheykh 1991 (wie Anm. 4), S. 5.

<sup>54</sup> Kraus 1992 (wie Anm. 27), S. 139.

<sup>55</sup> Vgl. Abb. 1, S. 12.

<sup>56</sup> Carola Muysers: Das bürgerliche Portrait im Wandel - Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 141, Hildesheim 2001, S. 100.

<sup>57</sup> Muysers 2001 (wie Anm. 56), S. 67.

<sup>58</sup> Boris Röhr: Wilhelm Leibl - Leben und Werk, Hildesheim 1994, S. 70.

<sup>59</sup> Zitiert von Muysers 2001 (wie Anm. 56), S. 11.

<sup>60</sup> Muysers 2001 (wie Anm. 56), S. 111.

<sup>61</sup> Muysers 2001 (wie Anm. 56), S. 12.

<sup>62</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 60.

<sup>63</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 67.

<sup>64</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 158.

<sup>65</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 70.

<sup>66</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 89.

<sup>67</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 76.

<sup>68</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 117.

<sup>69</sup> Brown und van Nimmen 2005 (wie Anm. 16), S. 89.

<sup>70</sup> Ingres z.B. auf seinen berühmten Porträts der Baronin Betty von Rothschild ("J. Ingres pinxit 1848") oder von Louis Francois Bertin („J. Ingres pinxit 1832“).

<sup>71</sup> Auf dem Porträt seiner Schwester von 1854 könnte ein zusätzliches „f.“ für „fecit“ stehen.

<sup>72</sup> Zitiert von Höflein 1988 (wie Anm. 9), S. 31-32.

<sup>73</sup> Lexikon der Symbole, hrsg. von Gerd Heinz-Mohr, 4. Auflage, Freiburg 1991, S. 214-225.

<sup>74</sup> Hadji-Cheykh 1991 (wie Anm. 4), S. 5.

<sup>75</sup> Vgl. dazu auch Essay von Diana Blome S. 26 ff.

<sup>76</sup> Hadji-Cheykh 1991 (wie Anm. 4), S. 62.

<sup>77</sup> Röhr 1994 (wie Anm. 58), S. 42.

<sup>78</sup> Röhr 1994 (wie Anm. 58), S. 58.

<sup>79</sup> Röhr 1994 (wie Anm. 58), S. 75.

<sup>80</sup> Muysers 2001 (wie Anm. 56), S. 118.

<sup>81</sup> Börsch-Supan 1988 (wie Anm. 2), S. 434-435.

<sup>82</sup> Ruhmer 1984 (wie Anm. 33), S. 98.

<sup>83</sup> Mündliche Auskunft von Frau Christina Blome.

<sup>84</sup> Ruhmer 1984 (wie Anm. 33), S. 88.

<sup>85</sup> Ruhmer 1984 (wie Anm. 33), S. 91.

<sup>86</sup> Ruhmer 1984 (wie Anm. 33), S. 90-93.

<sup>87</sup> Vgl. Kat. 1 und Abb. 9, S. 17.

<sup>88</sup> Hadji-Cheykh 1991 (wie Anm. 4), S. 16.

<sup>89</sup> Muysers 2001 (wie Anm. 56), S. 129.

<sup>90</sup> Lorenz 1985 (wie Anm. 23), S. 201-203.

<sup>91</sup> Lorenz 1985 (wie Anm. 23), S. 204.

<sup>92</sup> Lorenz 1985 (wie Anm. 23), S. 226.

<sup>93</sup> Lorenz 1985 (wie Anm. 23), S. 270.

<sup>94</sup> Börsch-Supan 1988 (wie Anm. 2), S. 13.

<sup>95</sup> Börsch-Supan 1988 (wie Anm. 2), S. 13-14.

## WERKE



August Bauer, ohne Titel, 1892, Öl auf Leinwand, 20 x 15 cm



August Bauer, An d. Wiese, 8. August 1853, Graphit auf Papier, 26.5 x 21 cm



August Bauer, An d. Isar, 13. Mai 1853, Graphit auf Papier, 31.5 x 23.5 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 16 x 11 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 25.5 x 19.5 cm



August Bauer, ohne Titel, 1860, Öl auf Karton, 20 x 9 cm



August Bauer, ohne Titel, 23. Feb. 1853, Graphit und Tinte (Umrandung) auf Papier, 22 x 27.5 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Holz, 14 x 14 cm



August Bauer, ohne Titel, Datum unleserlich, Papier auf Karton, 20 x 15 cm



August Bauer, ohne Titel, Juni 1880, Öl auf Leinwand, 8.5 x 11 cm



August Bauer, ohne Titel, Mai 1856, Kohle auf Papier, 16 x 20 cm



August Bauer, ohne Titel, Juli, 1889, Öl auf Karton, 18 x 12.5 cm



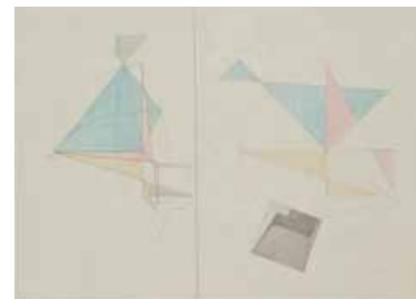
August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 20.5 x 10 cm



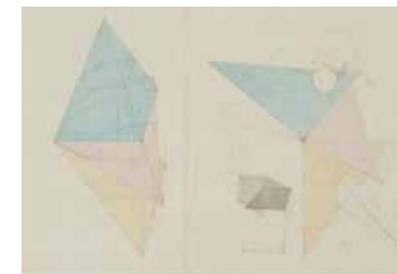
August Bauer, ohne Titel, Datum unleserlich, Öl auf Papier und Leinwand auf Karton, 33.5 x 19 cm



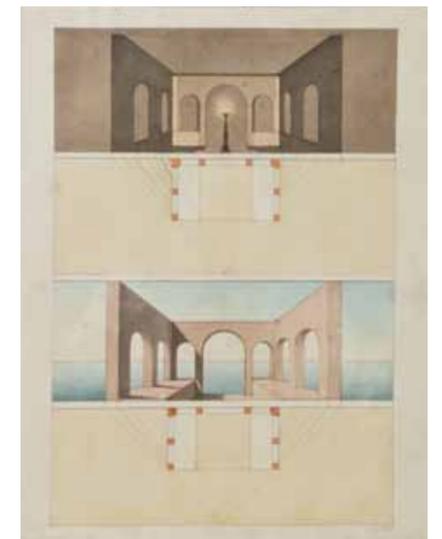
August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 17 x 11 cm



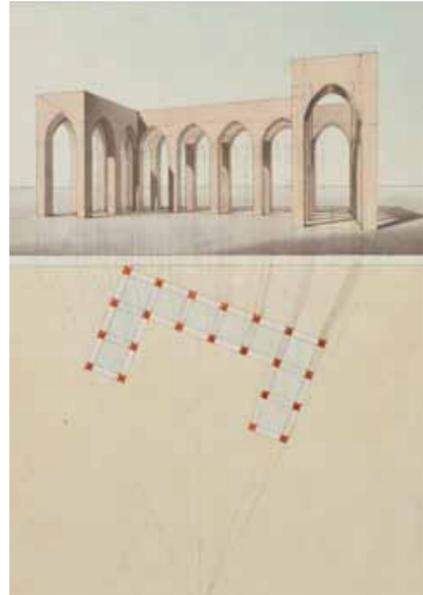
August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Tuschezeichnung farbig laviert auf Papier, 29 x 41 cm



August Bauer, ohne Titel, 2. Juni (?), Tuschezeichnung farbig laviert auf Papier, 25.5 x 36.5 cm



August Bauer, ohne Titel, Mai 1852, Tuschezeichnung farbig laviert auf Papier, 31.5 x 41 cm



August Bauer, ohne Titel, 26. Mai 1852, Tuschezeichnung farbig laviert auf Papier, 28 x 41 cm



August Bauer, ohne Titel, 20. Juli 1872, Graphit auf Papier, 17.5 x 11.5 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Öl auf Karton, 13.5 x 18.5 cm



August Bauer, Tülingen, 11. Sept. Abend 1854, Graphit auf Papier, 26.5 x 20 cm



August Bauer, ohne Titel, Januar 1891, Graphit auf Papier, 31.5 x 21.5 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Graphit auf Papier, 44 x 56 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Graphit auf Papier, 44 x 56 cm



August Bauer, ohne Titel, 30. Dez. 8(?), Öl auf Karton, 16 x 18 cm



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Aquarellfarben auf Papier, 10 x 14 cm



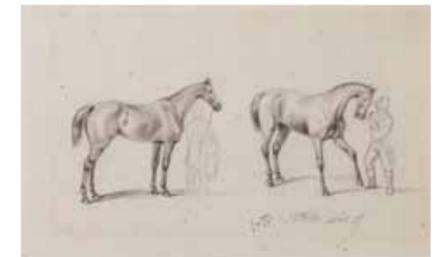
August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Graphit auf Papier, 44 x 56 cm



August Bauer, ohne Titel, 1847, Aquarellfarben und Deckweiss auf Papier, 21.5 x 14.5 cm



August Bauer, ohne Titel, 13. Juli 1875, Graphit und Aquarellfarben auf Papier, 13 x 10 cm



August Bauer, n. F. Adam, 21. Juli 1857, Graphit auf Papier, 15 x 10 cm



August Bauer, Der Sturm, 1862, Öl auf Leinwand, 59 x 36 cm, der Stadt Weil am Rhein gewidmet von Frau von Förster



August Bauer, ohne Titel, ohne Datum, Graphit auf Papier, 16 x 10.5 cm

## BIBLIOGRAPHIE

Kurt Badt: Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, Berlin 1960.

Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989.

Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei, München 2002.

Matthias Bleyl: Das klassizistische Porträt - Gestaltungsanalyse am Beispiel J.-L. Davids. Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1982.

Helmut Börsch-Supan: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988.

David Alan Brown und Jane van Nimmen: Raphael and the Beautiful Banker - The Story of the Bindo Altoviti Portrait, New Haven 2005.

Heidi C. Ebertshäuser: Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon, München 1979.

Inge Eichler: Die Cervarafeste der deutschen Künstler in Rom, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, N. F. Bd. 31 (1977), 81-114.

Johann Wolfgang von Goethe: Werke, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 1: Gedichte, München 1998.

Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, 4. Auflage, Freiburg 1991.

Ulrike Höflein: Vom Umgang mit ländlicher Tracht. Aspekte bürgerlich motivierter Trachtenbegeisterung in Baden vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Artes Populares, Studia ethnographica et folkloristica, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1988.

Dieuwke de Hoop Scheffer (Hrsg.): Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. 50: Antoni Waterloo, Rotterdam 1997.

Volker Hütsch: Der Münchner Glaspalast 1854-1931. Geschichte und Bedeutung, Berlin 1985.

Julius Kraus: Der Läublinhof. Die Geschichte eines einstmals prächtigen Herrnsitzes in Weil am Rhein, in: Das Markgräflerland 1992, Heft 1, 82-118.

York Langenstein: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, Miscellanea Bavaria Monacensia, Bd. 122, München 1983.

Angelika Lorenz: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.

Martina Mauss: Christian E. B. Morgenstern (1805-67). Ein Beitrag zur Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Diss. Philipps-Universität Marburg / Lahn 1969.

Edgar Munhall: The Frick collection: Ingres and the Comtesse d'Haussonville, New York 1985.

Carola Muysers: Das bürgerliche Portrait im Wandel - Bildnisfunktionen und -auffassungen in der deutschen Moderne 1860-1900, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 141, Hildesheim 2001.

Leopold Oelenhainz: Friedrich Oelenhainz, ein Bildnismaler des 18. Jahrhunderts: sein Leben und seine Werke, Leipzig 1907.

Ronald Parkinson: John Constable. The Man and his Art, London 1998.

Erhard Richter: Jacob Burckhardt und das Markgräflerland, in: Das Markgräflerland, N. F. Bd. 5 (1974), Heft 1/2, 10-33.

Boris Röhl: Wilhelm Leibl - Leben und Werk, Hildesheim 1994.

Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei, Rosenheim 1984.

Daniel Spanke: Porträt - Ikone - Kunst: Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst, München 2004.

Johannes Stückelberger: Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne, Paderborn 2010.

Angela Thut: Berufsbilder: Die Selbstwahrnehmung im Medium Fotografie am Beispiel der Fotografenfamilie Höflinger in Basel, Lizentiatsarbeit, Philosophisch-Historische Fakultät der Universität Basel 2005/2006.

Ulrike von Hase: Joseph Stieler 1781-1858, sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke, München 1971.

## AUSSTELLUNGSKATALOGE

Sigrid Bertuleit und Claudia Valter: Natur als Garten. Barbizons Folgen. Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchner Landschaftsmalerei, Ausstellungskatalog Schweinfurt: Museum Georg Schäfer, 8. August 2004 - 9. Januar 2005, Schweinfurt 2004.

Bernd Boll und Sunja Hadji-Cheykh (Red.), „...so unendlich viel schöne Stunden“. August Bauer und Friedrich Schwörer, Ausstellungskatalog Weil a. Rhein: Stapflehus, Museum am Lindenplatz, 6. April - 31. Juli 1991, Lörrach 1991.

Roswitha Hohl-Schild: Otto Frölicher und Landschaftsmaler seiner Zeit. Ausstellung zum 100. Todestag. Ausstellungskatalog Solothurn: Kunstmuseum Solothurn, 9. März - 13. Mai 1990, Solothurn 1990.

Helmut Krajicek, Franziska Lobenhofer-Hirschbold und Andrea Thurnwald: Ländliche Kleidung zwischen Mode und Tradition, Ausstellungskatalog Grossweil: Freilichtmuseum des Bezirks Oberbayern an der Glentleiten, 30. März - 27. Oktober 1991, Grossweil 1991.

Brigitte Pawlitzki: Antik wird Mode. Antike im bürgerlichen Alltag des 18. und 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Stendal: Winckelmann-Museum, 28. Juni - 6. September 2009, Ruppolding 2009.

Eberhard Ruhmer (Hrsg.): Die Münchner Schule 1850-1914, München: Bayerische Staatsgemäldesammlung, 28. Juli - 7. Oktober 1979, München 1979.

Spitzweg, Schwind, Schleich: Biedermeier und Vormärz; Geschichte einer Epoche, Karlsruhe: Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais, 14. April - 24. Juni 1984, hrsg. von Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie, Karlsruhe 1984.

Hildegard Westhoff-Krummacher: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren - Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, Ausstellungskatalog Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 19. November 1995 - 11. Februar 1996.

Armin Zweite (Hrsg.): Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 8. März - 20. Mai 1979, München 1979.

## PHOTONACHWEIS

Alle Katalog-Abbildungen und Abbildungen der Werke:  
Photo Christian Baur Basel

Dreiländermuseum Lörrach BKBau 2, Abb. 11

Staatsarchiv Basel-Stadt, Abb. 17

Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler, Abb. 18, Abb. 24

bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Abb. 19, Abb. 21, Abb. 22, Abb. 32, Abb. 37

© Victoria and Albert Museum, London, Abb. 20

Copyright The Frick Collection, Abb. 25

© Musée Carnavalet / Roger-Viollet, Abb. 26

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, S.S.P.S.A.E. e per il Polo Museale dalla città di Firenze, Gabinetto Fotografico, Abb. 27

bpk | The Metropolitan Museum of Art, Abb. 28

bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford, Abb. 29

bpk | RMN - Grand Palais | Harry Bréjat, Abb. 33

National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington, Abb. 34

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Abb. 36

## IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung „Spätromantik am Oberrhein“ Gedenkausstellung zum 100. Todestag von Gottlieb August Bauer im Stapflehus, Städtische Galerie, Weil am Rhein 21. Juli 2013 – 8. September 2013

### KATALOG

© Freundeskreis Gottlieb August Bauer und Autoren, 2013  
© für die abgebildeten Werke: Privatbesitz und „Photo Christian Baur Basel“, 2013

Photonachweis S. 98

Druckerei Hanemann GmbH  
Dorfstrasse 107  
79576 Weil am Rhein - Ötlingen  
Tel. +49 7621 / 96 81 0  
Fax +49 7621 / 96 81 91  
www.druckerei-hanemann.de

Design und Layout: Nicole Zwiebelhofer und Leonie Luboschik, Druckerei Hanemann, Weil am Rhein - Ötlingen

2. Auflage

### AUSSTELLUNG

Dr. Karl Schweizer und Christina Blome

Verein „Freundeskreis Gottlieb August Bauer“  
c/o Advokatur Dr. Karl Schweizer  
Aeschengraben 9  
4051 Basel

Gesamtprojektleitung  
Christine Cuennet-Gisi und Diana Blome

Projektleitung Stapflehus  
Tonio Paßlick, Städtisches Kulturamt Weil am Rhein und Sabine Theil, Projekt- und Eventmanagement, Freie Journalistin, Weil am Rhein

Restaurierung  
Ölwerke: Susanne Dürr, Münchenstein  
Papierwerke: Kaspar Hiltbrand, Riehen

Einrahmungen der Papierwerke  
Christoph Knöll, Basel

Transport und Ausstellungsaufbau  
VIA MAT ARTCARE AG, Vinicio Cassani, Kloten





