

Johann Baptist
KIRNER

Begleitbuch zu den Ausstellungen
des Augustinermuseums

herausgegeben von
Adila Garbanzo León
Felix Reuße
Tilmann von Stockhausen

Johann Baptist Kirner. Erzähltes Leben
Augustinermuseum
27. November 2021 bis 27. März 2022

Johann Baptist Kirner. Der Blick des Zeichners
Haus der Graphischen Sammlung im Augustinermuseum
30. Oktober 2021 bis 30. Januar 2022

STÄDTISCHE MUSEEN Freiburg
IM BREISGAU

MICHAEL IMHOF VERLAG

Inhalt

Vorwort Tilmann von Stockhausen	6	5 Karikaturen (Kat. 51–54)	238
Biographie	8	6 Verlust und Reproduktion (Kat. 55–58)	258
		7 Der Blick des Zeichners (Kat. Z 1–12)	270
AUFSÄTZE			
Johann Baptist Kirner als Maler Tilmann von Stockhausen	22	ANHANG	
Johann Baptist Kirner als Zeichner – Vom getreuen Abbild zur Bildidee Felix Reuße	32	Ausgewählte Textquellen	314
Bilder für den Markt – Johann Baptist Kirners künstlerisches Werk im sozialökonomischen Kontext des 19. Jahrhunderts Adila Garbanzo León	42	Quellenverzeichnis	322
Die Stube in Schwarzwälder Höfen Kathrin Fischer	52	Literaturverzeichnis	324
Die beiden Versionen der <i>Kartenschlägerin</i>: gleich und doch anders Sabrina Kunz	58	Abbildungsnachweis	333
Johann Baptist Kirners Transparentpapiere und die Kunst der Übertragung Miyon Schultka, Selina Dieter, Juliane Hofer, Irene Brückle	64	Impressum	334
KATALOG			
Vorbemerkungen / Abkürzungsverzeichnis	72		
1 Der Hofmaler (Kat. 1–5)	74		
2 Leben im Schwarzwald (Kat. 6–20)	92		
3 Sehnsucht nach Italien (Kat. 21–40)	138		
4 Revolutionäre und Halunken (Kat. 41–50)	204		



Abb. 2: Johann Baptist Kirner, Mühle-Klaus (Nikolaus Duffner), 1827, Gemälde, Stadt Furtwangen

der höheren Kunstschule in München, wo die beygelegten Zeugnisse b und c beweisen. Dadurch habe ich nun meine Eltern erschöpft. Von eigener Hilfe nun entblößt und ohne Aussicht einer fremden Unterstützung bitte ich nun Höchstpreißliches Ministerium mir ein geringes Jahrgeld auf die Zeit meiner Ausbildung zur Befriedigung meiner Bedürfnisse, und Befreyung vom Militärzug zu gnädigst zu ertheilen.«⁴

Zu diesem Zeitpunkt weite Kirner schon ein gutes Jahr in München und setzte seine Studien an der dortigen Kunstabakademie fort, die ab 1825 von dem Nazarener Peter von Cornelius (1783–1867) geleitet wurde. In München lernte er auch Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) kennen, mit dem er dann von 1832 bis 1834 in Rom ein Atelier teilte.

In seinen ersten Jahren an der Akademie in München wurde Kirner stark von dem linearen, zeichenhaften Stil seiner Lehrer Peter von Cornelius und Clemens von Zimmermann (1788–1869) geprägt. Zimmermann kannte Kirner schon aus Augsburg, denn dieser hatte dort von 1815 bis 1825 die Leitung der Königlichen Zeichenschule inne und stellte Kirner 1825 ein sehr gutes Zeugnis aus (siehe Anhang, S. 314).⁵ Eines von Kirners ersten großen Auftragswerken, ein Altarbild mit einer Darstellung der Heiligen Familie, heute auf einem Seitenaltar der Pfarrkirche St. Martin in Appenweier-Urloffen bei Offenburg, steht daher ganz in der malerischen Tradition der Nazarener (Abb. 3). Neben frühen Porträtdarstellungen des Künstlers, wie beispielsweise dem Bildnis des sogenannten Mühle-Klaus (Abb. 2), ist in den frühen Jahren in München noch keine klare Richtung erkennbar. Sein Interesse für das Genre lässt sich bereits an der Darstellung zu Johann Peter Hebels (1760–1826) Gedichten aus den Jahren 1825/26 erkennen (siehe Kat. 7).⁶ Schon vor seiner Reise nach Italien ist dann das Gemälde *Ein Schweizer Gardist erzählt* (Kat. 42) wegweisend für seine weitere Entwicklung als Maler. Diese Genremalerei handelt nicht nur vom alltäglichen Leben der Menschen, sondern Kirner vermittelt hier auch eine vielschichtige Erzählung undbettet die Szenerie in die Zeitgeschichte ein. Dieses Werk machte Kirner auf einen Schlag bekannt. Bevor er nach Italien reiste, hatte er sich bereits einen Namen gemacht.

Mäzenatische Unterstützung durch den badischen Großherzog

Johann Baptist Kirner hatte zu Lebzeiten in hohem Maße von der Förderpolitik des badischen Großherzogs profitiert. Schon sein Studium in München und sein Aufenthalt in Italien wären ohne die finanzielle Förderung des badischen Hofes kaum möglich gewesen.⁷ Entscheidend war für Kirner die Ernennung zum Hofmaler am 19. Juli 1839⁸ und die 1841 verkündete Zahlung einer jährlichen Unterstützung in Höhe von 400 Gulden (Abb. 4).⁹ Auch wenn sich Kirner in seinen Werken kaum als Hofmaler charakterisieren lässt, sondern vielmehr das einfache Volksleben sein Interesse fand, kann er sich zeit seines Lebens auf die höfische Unterstützung verlassen. In der Regel reichte als Gegenleistung die Ablieferung eines Gemäldes pro Jahr, das zunächst an den Großherzog gelangte und zumeist



Abb. 3: Johann Baptist Kirner, Heilige Familie mit der heiligen Elisabeth und Johannes dem Täufer, 1829, Altargemälde, Pfarrkirche St. Martin in Appenweier-Urloffen



Bilder für den Markt – Johann Baptist Kirners künstlerisches Werk im sozialökonomischen Kontext des 19. Jahrhunderts

Adila Garbanzo León

Das künstlerische Werk von Johann Baptist Kirner ist eingebettet in eine sehr umtriebige Zeit. Neben den weltverändernden politischen Umbrüchen war auch die Industrielle Revolution Triebfeder zahlreicher Prozesse. Selbst der Kunstmarkt profitierte von der neu erworbenen Reichweite durch Eisenbahn und Dampfschiffe. Neuartige druckgraphische Techniken ermöglichen eine kostengünstige Reproduktion von Kunstwerken auf Papier und machten sie so einem internationalen Publikum zugänglich. Über die europaweit gegründeten Kunstvereine entstand eine gut vernetzte Verkaufsplattform für Kunst. Das Bürgertum trat als neue große Käuferschaft neben das bisherige adelige Klientel.

Wie reagierte Kirner auf diese Entwicklungen? Welche Käuferschaft bediente er? Und wichtiger noch: War er mit seinen »Produkten« erfolgreich? All diese Fragen sollen im Folgenden beantwortet werden.

Bildthemen und -motive

Die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Handschrift und eines unverwechselbaren Erkennungsmerkmals war in Kirners Hauptwirkungsstätte München, dem süddeutschen Kunstzentrum,¹ für den nicht akademisch arbeitenden Künstler ein Muss – also für alle Genre- und Landschaftsmaler. Die Konkurrenz unter den ansässigen Künstlern war groß. Allein 45 Genremaler waren um 1840 in München verzeichnet.² Um sich gegenseitig beim Absatz

ihrer Werke nicht zu behindern, widmeten sich die Künstler jeweils ganz individuellen Motiven, die sodann zu ihrem Markenzeichen wurden: Ludwig Hartmann (1835–1902) malte beispielsweise ausschließlich Pferde, Friedrich Voltz (1817–1886) fast nur Kühe und einfigurige humoristische Pointenbilder verband man mit dem Maler Carl Spitzweg (1808–1885).³ Kirner wurde als Maler, »der mit dem Pinsel Novellen erzählen kann«,⁴ bekannt und geschätzt.⁵ Schon während seiner Ausbildung an der Münchener Akademie widmete er sich der Genremalerei, genauer gesagt der Darstellung des bäuerlichen Alltags (siehe Kat. 7). In dieser Kunstgattung konnte er sein Talent als Erzähler am wirkungsvollsten entfalten.

In München stand Kirner in regem Austausch mit seinen Künstlerfreunden. Man traf sich in den Lokalitäten der Künstlergesellschaften »Jung-München« (siehe Kat. 54), »im Stubenvoll« oder im Stammlokal des Münchener Kunstvereins, dem Café Finck. Als sich der dänische Maler Wilhelm Bendz (1804–1832) 1832 in München aufhielt, war er im Café Finck zu Gast und verewigte die ausgelassene Stimmung unter den anwesenden Künstlern in einem Gemälde (Abb. 2). Unter ihnen befanden sich vorwiegend Münchener, aber auch Hamburger und Dresdner Genre- und Landschaftsmaler. Viele von Kirners Freunden, wie Philipp von Foltz (1805–1877), Christian Morgenstern (1805–1867) oder Eduard Schleich der Ältere (1812–1874), sind darauf zu sehen.⁶ Kirner selbst könnte man in der erhöht stehenden Gestalt vermuten, die ihrem rechten Nebenmann mit einem Bierkrug zuprostet, wie der

← Abb. 1: Johann Baptist Kirner, Selbstbildnis (Ausschnitt aus *Der Künstler in einem Schweizer Bauernhause*, in welchem er sich die Studien zu seinem Gemälde sammelt), 1832, Gemälde, Privatbesitz

11 | Die Kartenschlägerin

11.1

Die Kartenschlägerin, 1846

Ölfarbe auf textilem Träger, doubliert, 83,5 x 98,0 cm
Signiert und datiert mit Pinsel in Schwarz unten links: Kirner 1846.

Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg, Inv. 01581

Provenienz: 1915 von dem aus Furtwangen stammenden Arthur H. Duffner (1869–1934) aus Dresden für 1.200 Mark für das Augustinermuseum erworben

Versionen: □ *Kartenschlägerin* von 1847: bis 1927 in der Neuen Pinakothek, München, dann verkauft und verschollen;
□ Kopie nach Kirner im Badischen Landesmuseum, Karlsruhe (Kat. 11.2)

Druckgraphische Reproduktionen: □ Andreas Fleischmann, »Die Kartenschlägerin im Schwarzwalde – La Divineresse de la Forêt Noire«, Lithographie, in »Lithographierte Arbeiten vorzüglicher moderner Werke«, veröffentlicht von Piloty & Löhle, München; □ Adrian Schleich, »Die Kartenschlaegerin«, Stahlstich, Münchener Kunstvereinsblatt für 1857, gedruckt bei J. Wilhelm in München (Kat. 11.3)

Literatur: Ausst.-Verz. Straßburg 1846, S. 22, Nr. 375 (Titel: La diseuse de bonne aventure); Ausst.-Verz. München 1848, S. 8, Nr. 69 (Version von 1847); Kunst-Blatt, Jg. 29, Heft 22, 1848, S. 88 (Münchener Version); Kunst-Blatt, Jg. 29, Heft 55, 1848, S. 219 (Münchener Version); Best.-Kat. München 1853, S. 40, Nr. 69 (Münchener Version); DKB, Jg. 8, Heft 29, 1857, S. 252 (Münchener Version); Pecht 1858c, S. 105; Förster 1860, S. 197; Müller/Klunzinger 1860, S. 488; Nagler 1863, S. 984 (Münchener Version); Andresen 1867, S. 114; Die Dioskuren, Jg. 12, Heft 7, 1867, S. 50; Seubert 1870, S. 238; Regnet 1871, S. 282; Heigel 1872, S. 311; Seubert 1878, S. 341; Eisenhart 1882, S. 29 (Münchener Version); Boetticher 1895 (Reprint), S. 717, Nr. 22; Best.-Kat. München 1909¹⁰, S. 93, Nr. 409 (Münchener Version); Dieffenbacher 1910, S. 15 mit Abb. (Münchener Version); Best.-Kat. München 1915¹², S. 94, Nr. 409 (Münchener Version); Wingenroth 1922, S. 35, Abb. S. 41 (Karlsruher Kopie); Mahlbacher 1983, S. 161–166, Nr. 44; Ausst.-Kat. Freiburg 1986, Abb. S. 70, Nr. 110; Ausst.-Kat. Hüfingen/Rastatt 2000, Abb. S. 35 und S. 66, Kat. 31 (Karlsruher Version), Kat. 31; Brugger 2004, S. 54–64; Ausst.-Kat. Freiburg 2011, S. 118–119; Ausst.-Kat. Freiburg 2019, S. 154–155

11.2

Monogrammist C. V.

Die Schwarzwälder Kartenschlägerin (nach Johann Baptist Kirner), nach 1846

Ölfarbe auf textilem Träger, 87,7 x 102,0 cm
Bezeichnet mit Pinsel in Rot unten links: C. V. d'apr. Kirner.
[C. V. nach Kirner]
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, Inv. 83/260

Provenienz: Auktion Neumeister, München, 15.–16.9.1983, Los 1344 – 1983 erworben vom Badischen Landesmuseum, Karlsruhe, von der Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart

Literatur: Ankaufs-/Verlosungs-Verz. München 1848, S. 57, Nr. 36 (Münchener Version von 1847); Verlosungs-Verz. München 1849, S. 49, Nr. 36 (Münchener Version von 1847); Mahlbacher 1983, S. 161–166, Nr. 44; Aukt.-Kat. Neumeister 1982, S. 128, Los 1344; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993, S. 215–216, Abb. S. 261; Dold 2004, S. 408–409, Abb. S. 411

11.3

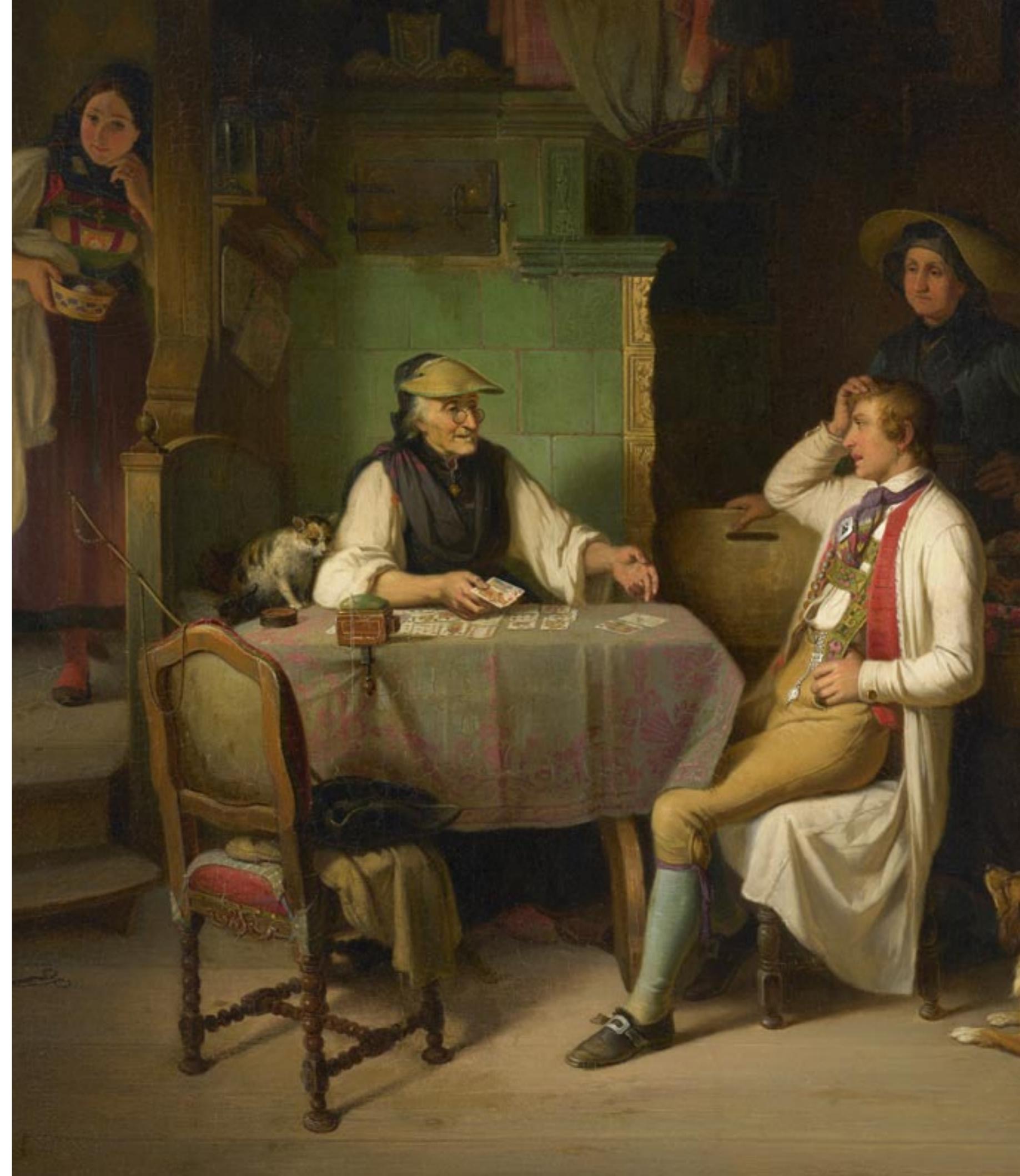
Adrian Schleich (1812–1894)

»Die Kartenschlaegerin« (nach Johann Baptist Kirner), um 1857

Stahlstich, 60,7 x 74,3 cm (Blatt); 52,9 x 61,0 cm (Platte); 45,5 x 56,3 cm (Bild)
Betitelt unten mittig: DIE KARTENSCHLAEGERIN. – bezeichnet links: GEMALT VON JOH. KIRNER. – unten mittig: DER KUNSTVEREIN IN MÜNCHEN SEINEN MITGLIEDERN FÜR DAS JAHR MDCCCLVII. / Gedr. V. Wilhelm in München / ovaler Prägestempel – rechts: GESTOCHEN VON ADR. SCHLEICH.
Guido Staeb, Kuppenheim

Provenienz: Erworben im Kunstantiquariat Peter Bierl, Eurasburg

Literatur: Nagler 1863, S. 984, Nr. 2576; Andresen 1867, S. 116, Nr. 12



19

Eine Uhrmachers-Familie im Schwarzwalde¹, 1859

Ölfarbe auf textilem Träger, 72,0 x 57,5 cm
Signiert und datiert mit Pinsel in Braun unten links: J. Kirner
1859.
Süddeutscher Privatbesitz

Provenienz: 1859 erworben vom Künstler durch den Münchner Kunstverein – 1860 bei Verlosung des Münchner Kunstvereins zugeteilt an Juliane Gräfin von der Mühle-Eckart, Stefling, Ober(st)hofmeisterin der Königin Marie von Bayern (Los 53) – Auktion, Ort und Jahr unbekannt – vor 1983 ersteigert für die damalige Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. 47545836 (siehe Mahlbacher 1983, S. 140, dort irrtümliche Auktionsangabe wegen fehlender Unterscheidung beider Versionen)

Ölstudien und Vorzeichnungen: Mahlbacher 1983, S. 141 unter Nr. 27; zudem eine dort nicht aufgeführte Zeichnung zum Kopf des Uhrmachers in der Sammlung Guido Staeb, Kuppenheim (letztere abgebildet bei Bareth 1933, S. 4, damals Besitz Pfrengle, Furtwangen), und Zeichnungen im Augustinermuseum, Freiburg: Inv. 2013/207, 2018/116, 2018/205–206, 2018/213–215, 2018/217, 2018/226, 2018/244, 2018/252–253, 2018/261, 2018/266, 2018/269–270, 2018/278–279, 2018/289–290, 2018/302, 2018/320, 2018/354, 2018/427, 2018/434, 2018/452, 2018/593

Versionen: *Uhrmacherfamilie mit Ofenklappe* (Hand der Mutter von Ofenklappe gerahmt und weitere Abweichungen im Detail), signiert und datiert 1860
(Provenienz: Paul Tritscheller, Lenzkirch, Mitbegründer der Aktiengesellschaft für Uhrenfabrikation Lenzkirch – Auktionshaus Nagel in Stuttgart, Auktion 269, 26.–28. September 1977, Los 1121 – Verbleib unbekannt, nach Notiz im Archiv Guido Staeb, Kuppenheim, wohl in die Schweiz verkauft)

Literatur: Ankaufs-/Verlosungs-Verz. München 1860, S. 45, Los 53; Andresen 1867, S. 115; Boetticher 1895 (Reprint), S. 717, Nr. 36? (Titel: »Ein Schwarzwälder Uhrenhändler«); Wingenroth 1920, S. 412–413 mit Taf. o. S. (Fassung 1860, Privatbesitz Lenzkirch); Wingenroth 1922, S. 35 und S. 46, Abb. 51 (Fassung 1860, Tritscheller, Lenzkirch); Bareth 1933, Abb. S. 4 (Fassung 1860); Baumann 1956a, S. 14; Aukt.-Kat. Nagel 1977, S. 90–91, Nr. 1121 mit Abb. (Fassung 1860); Mahlbacher 1983, S. 140–142, Nr. 27; zum Alltag der Uhrmacher um 1850: Schaaß 1995, S. 8–11

Abb. 19: Johann Baptist Kirner, Linke Hand der Frau des Uhrmachers (Ausschnitt), vor 1859, Bleistift, Inv. 2018/253



Abb. 20: Johann Baptist Kirner, Hand der Frau des Uhrmachers, seitenverkehrt zum Gemälde (Ausschnitt), vor 1859, Bleistift, Inv. 2018/252

Kirners auch im Spätwerk ungebrochene, sogar verfeinerte Erfindungsgabe für Bildthemen offenbart sich in diesem idealisierenden Bild einer Furtwanger Uhrmacherfamilie, die sich vor dem imposanten Kachelofen um einen runden Tisch versammelt hat. Von dem vorausgegangenen Essen zeugen noch die Schüssel auf dem Tisch und der auf der Sitzbank abgestellte Teller mit Brot.² Dargestellt ist eine biedermeierliche Familienidylle, denn die ganze elterliche Zuwendung gilt dem niedlichen Kind, das im Zentrum der Komposition auf dem Tisch thront. Das vermittelt Kirner allein durch Haltung, Blicke und Gesten der Figuren, die kunstvoll wie zwanglos miteinander verschränkt alle auf das kleine Mädchen und sein staunendes Entdecken der Welt bezogen sind. Dass die Katze den zu Boden gefallenen Schnuller (vgl. Kat. 43) untersucht, bleibt dagegen unbemerkt.

Das höchst originelle, gleichsam aus der Luft gegriffene Thema ist das Spiel mit dem Rauch, wie ein späterer Titel des Bildes lautet. Niemand spricht oder erzählt hier, sondern es vollzieht sich eine nonverbale und in diesem Sinne kindgerechte Kommunikation: Der rechts sitzende Vater hat seine Meerschaumpfeife entzündet und bläst den zu Ringen geformten Rauch in Richtung des Kindes. Dieses greift neugierig nach den sich nähernden Schwaden, die ganz zart und transparent in bläulicher Farbe aufgetragen sind. Es folgt dabei dem Vorbild der hinter ihm stehenden Mutter, die es mit der einen Hand stützt und mit der anderen ebenfalls nach dem Rauch hascht. Als Hintergrundfigur weitgehend verdeckt ist die ältere Schwester, die auf der Ofenbank sitzt und das Geschehen fasziniert verfolgt. Kopf an Kopf mit der Jüngeren wird im Nebeneinander die innige Verbundenheit der Ge-



20 | Die Eltern in der Stube, 1864

Ölfarbe auf textillem Träger, 36,5 x 43,3 cm
Signiert und datiert mit Pinsel in Schwarz unten links: Kirner
1864.
Sammlung Guido Staeb, Kuppenheim

Provenienz: Emma Duffner, Furtwangen – Marie Wintermantel, Furtwangen – 1969 durch Erbe an Klaus Wintermantel, Furtwangen – 2012 durch Erbe an Norbert Wintermantel, Furtwangen – 2017 Ankauf Guido Staeb, Kuppenheim

Ölstudien und Vorzeichnungen: Mahlbacher 1983, S. 142 unter Nr. 28; zudem dort nicht aufgeführte Vorzeichnung im Augustinermuseum, Freiburg, Inv. 2018/345

Literatur: Baumann 1956a, Abb. S. 5; Baumann 1956b, Abb. S. 8; Ausst.-Kat. Freiburg 1957, S. 30, Nr. 106; Ausst.-Verz. Furtwangen 1967, o. S., Nr. 11; Baumann 1968, Abb. S. 16; Baumann 1973, Abb. S. 279; Mahlbacher 1983, S. 142, Nr. 28; Ausst.-Kat. Hüfingen/Rastatt 2000, S. 36, Nr. 28, Abb. S. 26; Ausst.-Kat. Hohenkarpfen 2004, S. 76, Abb. 51, Kat. 58; Dold 2004, S. 403, Abb. 5; Ausst.-Kat. Furtwangen 2016–2017, S. 26–27; Staeb 2016, Abb. S. 463; Djabbarpour 2017, S. 108–109, Abb. S. 109

Abb. 25: Johann Baptist Kirner, Johannes Baptist Kirner (Schuhpeter-Hänsle), um 1830, Ölfarben und Aquarell über Bleistift, Privatbesitz

Abb. 26: Johann Baptist Kirner, Genofeva Kirner, dat. 20. Dezember 1830, Bleistiftzeichnung, Privatbesitz



In der heimischen Stube in Furtwangen sitzen Johann Baptist Kirners Eltern Genofeva Kirner, geborene Dilger (1765–1838), und Johannes Baptist Kirner (1767–1835), genannt Schuhpeter-Hänsle, am wärmenden Kachelofen. Die Mutter ist ganz in ihre Näharbeit vertieft, während der Vater aus dem Bildraum heraus in Blickkontakt mit dem Betrachter

¹ Brief von Johann Baptist Kirner an seinen Neffen Hermann Duffner vom 27. April 1864, Sammlung Guido Staeb, Kuppenheim.

tritt. Er scheint von getaner Arbeit auszuruhen, die Arbeitsschürze noch umgebunden. Mit geballter Faust stützt er sich auf die Ofenbank, auf der er sich gerade niedergelassen hat. Der kleine Hund, der eingerollt zu Füßen des Paars liegt und ebenfalls den Betrachter aus braunen Augen anblickt, spiegelt die behagliche Atmosphäre in der warmen Stube wider.

Derselben wird durch liebevoll eingestreute Details Leben eingehaucht. Aus dem Mostfass tropft Flüssigkeit in die darunter aufgestellte Schale, auf dem Regal des kleinen Hängeschanks liegen Rosenkranz und Bibel. Der rechteckige Stein zu Füßen der Mutter ist ein typisches Requisit der alten Schwarzwaldstuben und diente dem Aufstellen des Fußes während der Arbeit. Das Brustbild eines Paters mit Rosenkranz an der Wand neben dem Vater existiert tatsächlich und befindet sich noch heute in der Sammlung Guido Staeb in Kuppenheim (siehe Ausst.-Kat. Furtwangen 2016–2017, Abb. S. 38).

Die gesamte Szene ist eine gemalte Momentaufnahme. Kaum würde man vermuten, dass dieses Gemälde erst Jahrzehnte nach dem Tod der Eltern entstand und Kirner beide Personen aus zwei separaten früheren Studienblättern versatzstückhaft auf dieselbe Bildfläche setzte (Abb. 25 und 26). Kurz vor seinem eigenen Tod schuf Kirner damit ein Erinnerungsbild seiner Eltern. Es ist das einzige Gemälde, das beide zusammen zeigt, und zugleich sein letztes Ölgemälde. Dieses gestaltete er seinem Stil treu bleibend als detailliertes Genrebild mit feinem Pinselstrich und theatralischer Beleuchtung der Hauptpersonen.

Kirner gibt uns mit diesem Gemälde eine letzte Lebenserinnerung auf den Weg: die Erinnerung an seine Eltern, die er als arbeitsame und gläubige Menschen in der einfachen heimischen Stube für seinen Neffen Hermann Duffner (1827–1898) und dessen Frau, aber darüber hinaus auch für die gesamte Familie festhält. Diese Intention erklärt Kirner in einem Brief vom 27. April 1864 an den Neffen: »Obgleich du das Bildchen als ein Geschenk und Eigentum ansehen darfst, so bleibt imer hin es als ein Geschenk, welches die gantze Familie betrifft [...].¹ Kirners Wunsch wurde erfüllt: Noch heute befindet sich das Gemälde in Familienbesitz.

AGL



23 | Italienische Wallfahrer. Gemälde und Ölskizze

23.1

Italienische Wallfahrer, vor einem Madonnabilde ausruhend (bei Cervara), 1834

Ölfarbe auf textiltem Träger, 63,0 x 85,2 cm
 Signiert und datiert mit Pinsel in Schwarz unten rechts:
 J. Kirner / Roma. 1834.
 Latvian National Museum of Art, Riga, Lettland,
 Inv. AMM GL-296

Provenienz: Sammlung Friedrich Wilhelm Brederlo, Riga – Familienbesitz Brederlo/von Sengbusch, Riga, verwaltet von Wilhelm und Carl Gustav von Sengbusch – seit 1905 als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Riga – als Folge des Deutsch-Sowjetischen Grenz- und Freundschaftsvertrages von 1939 wurde die Familie von Sengbusch nach Anchluss Lettlands an die Sowjetunion 1940 vertrieben und das Gemälde, wie nahezu die gesamte Sammlung Brederlo, durch die Lettische Sozialistische Sowjetrepublik verstaatlicht.
 – Teil der Sammlung des 2005 neu strukturierten Latvian National Museum of Art der Republik Lettland

Versionen: *Ave Maria im Sabinergebirge*, 1837, Hintergrundfiguren modifiziert, ca. 74 x 101 cm (Mahlbacher 1983, S. 152–153, Nr. 35), lithographiert von Heinrich Kohler (Abb. 33), hrsg. und verlegt von der Kunstanstalt von Christian Weiss und Heinrich Kohler, Würzburg, vor 1843



(Provenienz Ave Maria: Ehemals Sammlung Rudolph Edler von Arthaber, Döbling bei Wien (heute Wiener Bezirk) – 1868 Versteigerung der Gemälde-Galerie Rudolph von Arthaber bei P. Kaeser, Wien – seit 1868 Wasserburger, Wien – verschollen)

Literatur: Kunst-Blatt, Jg. 15, Heft 80, 1834, S. 320; Ausst.-Verz. München 1835, S. 49, Nr. 475; Nagler 1839, S. 32; Sölti 1842, S. 218–219; Andresen 1867, S. 115 (Bezug unklar); Die Diokuren, Jg. 12, Heft 7, 1867, S. 50; Kunstchronik, Jg. 2, Heft 16, 1867a, S. 45; Aukt.-Kat. Kaeser 1868, S. 24, Nr. 67; Seubert 1870, S. 238; Woltmann 1875, S. 466; Eisenhart 1882, S. 28 (Bezug unklar); Best.-Kat. Riga/Brederlo 1894, S. 34, Nr. 79; Rosenberg 1894, S. 17 (Ave Maria); Boetticher 1895 (Reprint), S. 716, Nr. 8; Berliner 1922, S. 41; Thieme-Becker 1927, S. 375; Baumann 1956a, S. 13; Mahlbacher 1983, S. 118–120, Nr. 12; Ausst.-Kat. Riga 2001, S. 157, Nr. 118 (mit Lit. zu Best.-Kat. Riga von 1905–1918, lett. Titel von 1955, russ. Titel von 1974); Ausst.-Kat. Freiburg 2013, S. 114, Abb. 21; Staeb 2016, Abb. S. 468

23.2

Italienisches Landvolk im Gebet vor einem Bildstock unweit von Cervara, 1834

Ölfarbe auf Papier, auf Pappe aufgezogen, 28,4 x 34,5 cm
 Datiert und signiert mit dem Pinselstiel in der nassen Farbe:
 1834. Ro[ma]
 Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg, Inv. M 30/018

Provenienz: 1930 erworben von Helene Ruf, Freiburg

Literatur: Mahlbacher 1983, S. 217, Nr. 200; Best.-Kat. Freiburg 2004, S. 187, Nr. 522

Das in Format und Ausführung anspruchsvolle Genrebild zeigt, dass Kirner als Künstler in Italien Fuß gefasst hat und motivisch wie malerisch neue Wege beschreitet. Kirner schickte es 1834 von Rom nach München, wo es im Kunstverein ausgestellt und ausführlich im *Kunst-Blatt* besprochen wurde. Wahrscheinlich hat der baltische Kunstsammler Friedrich Wilhelm Brederlo (1779–1862) es dort gesehen und für seine Sammlung erworben. Bildgegenstand sind betende italienische Wallfahrer, die sich vor einem Bildstock unweit von Cervara in den Sabiner Bergen versammelt haben.¹ Anders als sein Malerkollege Ludwig Richter (1803–1884), der im selben Jahr eine ähnliche Gruppe als Staffagefiguren zur Belebung seiner Landschaft bei Civitella verwendet hat (Abb. 30), wählt Kirner einen engeren Ausschnitt, schneidet das Motiv des Bildstocks an und legt den Fokus auf die Figuren: Die in die farbenfrohe Festtagstracht von Cervara geklei-



23.1

23.2

26 | Junge Italienerin mit Schildkröte

26.1

Italienerin an der Wiege ihres Kindes, mit einer Schildkröte spielend, 1834

Ölfarbe auf textiltem Träger, 35,0 x 31,5 cm
 Signiert und datiert mit Pinsel in Rotbraun unten rechts:
 Kirner 1834.
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 559

Provenienz: 1853 mit der Privatsammlung Leopolds von Baden in die Großherzogliche Kunsthalle übernommen (heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe)¹

Ölstudien und Vorzeichnungen: Mahlbacher 1983, S. 120 unter Nr. 13; zudem dort nicht aufgeführte Ölstudie bei H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt a. M., vorher bei Galerie Bassenge, Berlin, siehe Abb. im Aukt.-Kat. Bassenge 2016, S. 84 (Abb. 37)

Literatur: Kunst-Blatt, Jg. 16, Heft 60, 1835, S. 250; Nagler 1839, S. 32; Andresen 1867, S. 114; Die Diokuren, Jg. 12, Heft 7, 1867, S. 50; Seubert 1870, S. 238; Woltmann 1875, S. 466; Best.-Kat. Karlsruhe 1881, S. 133, Nr. 559; Eisenhart 1882, S. 28; Boettcher 1895 (Reprint), S. 717, Nr. 9; Best.-Kat. Karlsruhe 1920, S. 100, Nr. 559; Beringer 1922, S. 41; Thieme-Becker 1927, S. 375; Immel 1967, S. 138 und S. 393, Nr. 32; Ammann 1971, S. 4; Best.-Kat. Karlsruhe 1971/72, S. 133–134, Nr. 559, S. 226, Nr. 559 (Abb.); Teske 1976, S. 153 und S. 253, Nr. 44; Mahlbacher 1983, S. 120–122, Nr. 13; Staeb 2016, S. 464



Abb. 37: Johann Baptist Kirner, Italienerin an der Wiege ihres Kindes, mit einer Schildkröte spielend, vor 1834, Ölskizze, H. W. Fichter Kunsthandel, Frankfurt a. M., Inv. JoKir/Ös 2

ticher 1895 (Reprint), S. 717, Nr. 9; Best.-Kat. Karlsruhe 1920, S. 100, Nr. 559; Beringer 1922, S. 41; Thieme-Becker 1927, S. 375; Immel 1967, S. 138 und S. 393, Nr. 32; Ammann 1971, S. 4; Best.-Kat. Karlsruhe 1971/72, S. 133–134, Nr. 559, S. 226, Nr. 559 (Abb.); Teske 1976, S. 153 und S. 253, Nr. 44; Mahlbacher 1983, S. 120–122, Nr. 13; Staeb 2016, S. 464

26.2

Junge Italienerin mit einer Schildkröte in der linken Hand, vor 1834

Ölfarbe über Bleistift auf beigem Papier, 22,2 x 19,4 cm
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. VIII 1776–104

Provenienz: 1866 Vermächtnis des Künstlers

Literatur: Best.-Kat. Karlsruhe 1978, S. 309, Nr. 1890; Mahlbacher 1983, S. 196, Nr. 109

Mit dem Thema einer jungen Italienerin an der Wiege ihres Kindes hat Kirner ein beschauliches Motiv gewählt, das wir ganz ähnlich von einer Pilgerin im Gemälde der *Wallfahrt* kennen (siehe Kat. 23 und 24.6–7). Die Szene, die in Thema und Frauentypus unweigerlich an Maria mit Kind erinnert, erfährt durch das kuriose, in der christlichen Ikonographie nicht geläufige Motiv der Schildkröte eine inhaltliche Wendung: Die junge Mutter wendet sich nämlich nicht mehr ausschließlich dem Kind zu, sondern vertreibt sich die Zeit spielerisch mit dem Tier, das sie mit den Blütenblättern einer Blume füttert. Oder soll die Vorführung das Kind ablenken und zum Einschlafen bringen? Jedenfalls gelingt es Kirner, das kunsthistorisch religiös determinierte Motiv aufzubrechen und durch den spielerischen Handlungsakzent ins Genrehafte zu überführen. Dabei erscheint das Geschehen minimalistisch bzw. wie durch Zeitlupe verlangsamt, wozu der konzentrierte, sinnende Blick der Mutter unter den halb geschlossenen Lidern und nicht zuletzt die Schildkröte als Sinnbild der Langsamkeit beitragen. Hier ist kein Moment eingefroren, der schon im nächsten Augenblick vergangen wäre, sondern ein Schwebezustand festgehalten, gleichsam ein Innehalten zwischen Stillstand und Aktion. Dazu passt, dass die Handlung selbst keine notwendige ist, sondern eher zielloser Zeitvertreib im Sinne des *dolce far niente*. Entsprechend liegt der Spinnrocken als Attribut der eigentlichen Arbeit unbeachtet am Boden. Auch die achtlos abgestreiften Schuhe in der Ecke und der etwas ramponierte Blumenstrauß

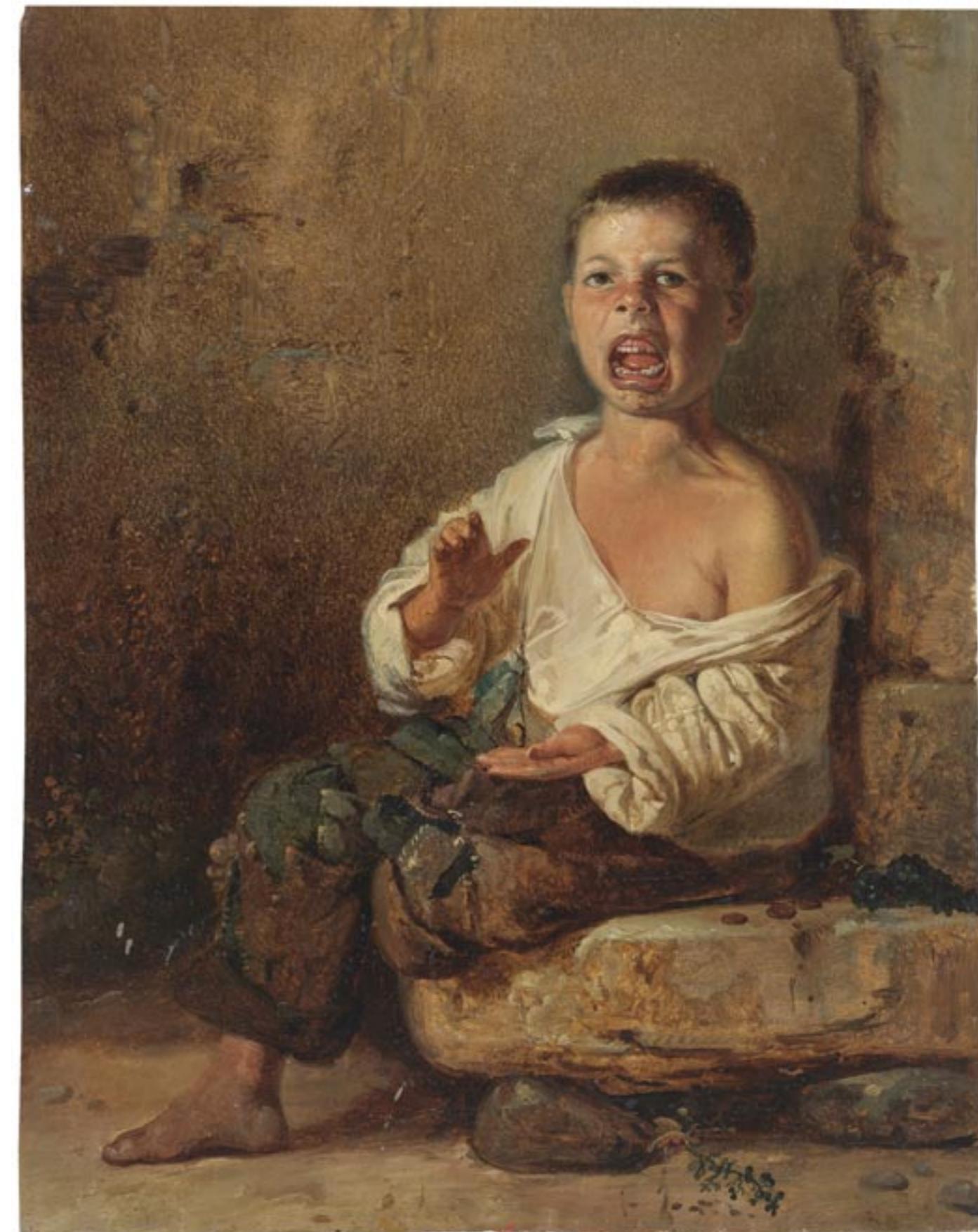




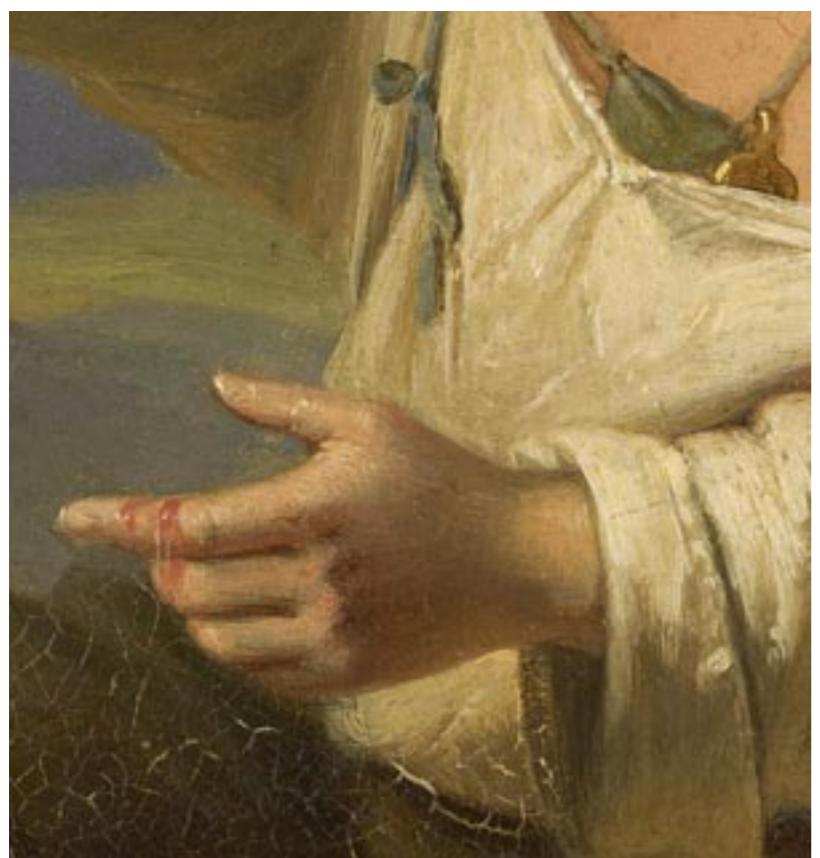
aus 37.1



aus 37.2



37.2



aus 37.1



aus 37.2

54 | Karikierende Künstlerporträts

54.1

Carl Spitzweg, Zeitung lesend, um 1855

Bleistift auf beigem Velinpapier, auf blaues Untersatzpapier montiert, 36,0 x 22,8 cm
Nummeriert mit Bleistift oben links: 76 [durchgestrichen] – beschriftet mit Bleistift unten links: dito
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. MGS 2463A

Provenienz: aus dem Karikaturenbuch der Künstlervereinigung »Jung-München«, Bd. 9, Bl. 59 – Auktion Karl & Faber, München, vom 6. bis 8.11.1963, Los 699

Literatur: Aukt.-Kat. Karl & Faber 1963, S. 134, Nr. 699 mit Abb.; Ausst.-Kat. Nürnberg 1967, S. 185, Nr. 129; Schneider 1968, S. 93; Jensen 1980, S. 36, 124, Nr. 37; Mahlbacher 1983, S. 74, 358, Nr. 839; Jensen 2014, S. 30, Abb. 6, S. 31; zur Künstlervereinigung Jung-München: Mosebach 2014; zur Karikatur: Boetticher 1898–1899; Le Charivari, Jg. 18, 1849

54.2

Eduard Schleich der Ältere, Brustbild im Profil nach links, um 1855

Bleistift auf grauem Velinpapier, auf blaues Untersatzpapier montiert, 31,4 x 22,0 cm
Nummeriert oben rechts mit Bleistift: 20. [durchgestrichen] – beschriftet unten links mit Bleistift: Schleich – signiert unten rechts mit Bleistift: Kirner BJ
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. MGS 2462A



Provenienz: aus dem Karikaturenbuch der Künstlervereinigung »Jung-München«, Bd. 9, Bl. 28 – Auktion Karl & Faber, München, vom 06.–08.11.1963, Los 697

Literatur: Aukt.-Kat. Karl & Faber 1963, S. 134, Nr. 697; Ausst.-Kat. Nürnberg 1967, S. 186, Nr. 134, Abb. 134; Jensen 1980, S. 124, Nr. 38, Abb. 38, S. 35; Mahlbacher 1983, S. 74 und 354, Nr. 821; Jensen 2014, S. 58, Abb. 27

54.3

Max Hess, Brustbild en face, um 1855

Bleistift auf beigem Velinpapier, auf blaues Untersatzpapier montiert, 31,8 x 21,0 cm
Nummeriert oben rechts mit Bleistift: 90 [durchgestrichen] – beschriftet unten links mit Bleistift: Max Hess
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. MGS 2459A

Provenienz: aus dem Karikaturenbuch der Künstlervereinigung »Jung-München«, Bd. 9, Bl. 58 – Auktion Karl & Faber, München, vom 06.–08.11.1963, Los 694

Literatur: Aukt.-Kat. Karl & Faber 1963, S. 133, Nr. 694; Ausst.-Kat. Nürnberg 1967, S. 185, Nr. 128; Mahlbacher 1983, S. 352, Nr. 814

54.4

Eugen Napoleon Neureuther, Brustbild en face, um 1855

Bleistift auf beigem Velinpapier, auf blaues Untersatzpapier montiert, 35,4 x 22,1 cm
Nummeriert mit Bleistift oben rechts: 81 [durchgestrichen] – beschriftet mit Bleistift unten links: Neureuther
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. MGS 2460A

Provenienz: aus dem Karikaturenbuch der Künstlervereinigung »Jung-München«, Bd. 9, Bl. 32 – Auktion Karl & Faber, München, vom 06.–08.11.1963, Los 696

Literatur: Aukt.-Kat. Karl & Faber 1963, S. 133, Nr. 696; Ausst.-Kat. Nürnberg 1967, S. 185, Nr. 133, Mahlbacher 1983, S. 353, Nr. 818

Die minutiös ausgearbeiteten Porträtköpfe sind wie durch einen Zerrspiegel wiedergegeben und jeweils überproportional vergrößert. Bestimmte physiognomische Einzelheiten wie Nase, Oberkopf oder die Mund-Backenpartie sind dabei grotesk betont. Kirner charakterisiert seine Künstlerfreunde Carl Spitzweg (1808–1885) (Kat. 54.1, Abb. 65), Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882) (Kat. 54.4, Abb. 68), Max Hess (1825–1868) (Kat. 54.3, Abb. 67) und Eduard Schleich den Älteren (1812–1874)



Z 8 | Transfer zum Gemälde / Die Ölstudie

Laufender Bauernjunge in ziehender Bewegung (zu *Das erste Grün*), vor 1857

Ölfarbe auf grundiertem beigefarbenem Papier, 59,5 x 34,0 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. VIII 1776-129

Provenienz: 1866 Vermächtnis des Künstlers

Gemälde und Zeichnungen: Mahlbacher 1983, S. 177-179, Nr. 59; zudem dort nicht aufgeführte Zeichnung zum Jungen im Augustinermuseum, Freiburg, Inv. 2018/325 (siehe Abb. 77)

Literatur: Wingenroth 1920, S. 413 mit Abb. (irrtümliche Angabe »Lukas Kirner«); Wingenroth 1922, S. 43, Abb. 46; Best.-Kat. Karlsruhe 1978, S. 319, Nr. 1991; Mahlbacher 1983, S. 205-206, Nr. 151

Abb. 77: Laufender Bauernjunge in ziehender Bewegung (zu *Das erste Grün*), vor 1857, Bleistiftzeichnung, Augustinermuseum, Freiburg, Inv. 2018/325



Eine Scharnierstelle zwischen Zeichnung und Gemälde nimmt die sorgsame Ölstudie ein, die von der freieren, sehr viel summarischeren Ölskizze zu unterscheiden ist. Kirner wählt diese Technik in der Regel erst dann, wenn er im Medium der Zeichnung Stellung und Haltung einer Figur bereits durchdacht und eine Idee von ihr entwickelt hat. In der Ölstudie wird das Motiv ins Malerische transferiert, indem die Unterzeichnung übermalt wird. Das Motiv gewinnt so farbige Substanz und ist nun eher flächig als linear aufgefasst, um so partiell das abschließende Gemälde vorzubereiten. Typisch für Kirners Ölstudien (und noch stärker ausgeprägt in den Ölskizzen) ist die unmittelbare, mit lockerem Pinselstrich ausgeführte Malerei *alla-prima*. Sie unterscheidet sich in Frische, realistischer Auffassung und bewegtem Duktus von den leicht idealisierenden Tendenzen und dem glatten Farbauftrag der späteren Gemälde, die mitunter auch noch gefirnißt sind.

Diese Art von Malerei passt in besonderem Maße zum Motiv des ungestümen Bauernburschen (Kat. Z 8), der im Moment höchster Dynamik mitten im Lauf wiedergegeben ist. Wie in der rund ein Jahrzehnt später entwickelten Moment- bzw. Chronofotografie ist die Bewegung im Bild eingefroren, wobei der Hell-Dunkel-Wechsel der Kleidung und das Licht-Schatten-Spiel zur dynamischen Gesamterscheinung beitragen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Gestalt das farbig definierte Bildfeld des Papiers formal bis zum äußersten Rand ausnutzt und die einengende Bildbegrenzung geradezu durchbrechen zu wollen scheint.

Das ungewöhnliche, zweifellos originelle Bewegungsmotiv erklärt sich, wenn man die Figur im Kontext des später entstandenen Gemäldes betrachtet (Abb. 83), von dem es zwei Fassungen gibt (siehe dazu Kat. Z 11). Entscheidend ist das dort dargestellte Seil, das Kirner auf der Ölstudie ausspart. Der Bauernjunge wirft sein Gewicht nach vorn, um mit ganzer Kraft den Karren hinter sich in Schwung zu bringen. Man sieht, wie sich das an der Deichsel befestigte Seil über der Schulter des Jungen spannt, der es mit der rechten Hand umklammert hält, um den Zug aufrechtzuerhalten. Mit der anderen Hand hält er das Seilende in Form einer Schlaufe zur Absicherung, falls sich der Griff der anderen Hand lockern sollte. Zugleich hat er so eine Seilreserve, um den Abstand notfalls zu vergrößern, sollte ihm der Karren zu nahe kommen. Seine angespannte Mimik erklärt sich durch die dünne Schnur, die der vorporschende Junge wie die Trense eines Zaumzeugs zwischen den Zähnen hält und die für den kindlichen Kutscher im Wagen die Zügel abgibt.

Eine früher entstandene Zeichnung (Abb. 77) zeigt den Jungen noch in anderer Haltung, vor allem hinsichtlich der Position der Beine, die quasi in spiegelbildlicher Stellung wiedergegeben sind. Dadurch, dass Kirner in der Ölstudie das angewinkelte Bein mit hochgezogenem Knie nach vorne bringt und der ausschlagende Fuß die Bildgrenze zum Betrachter fast zu tangieren scheint, gewinnt das Bewegungsmotiv an Dynamik und Explosivität.

FR



Abb. 81: Johann Baptist Kirner, *Das erste Grün (Mutterglück)*, 1857 (Auktion Nagel)



Abb. 82: Leo Schöninger, »Das erste Futter« (nach Johann Baptist Kirner), 1860, Galvanographie, Wien, Albertina, Sign. Deutsche DG n.m.gr.F. Greven-Müller – Umschlag Kirner, Nr. 3



→ Abb. 83: Johann Baptist Kirner, *Das erste Grün (The Young Harvesters)*, 1857 (Auktion Christie's London)

1 Gemäß den Auktionskatalogen entsprechen die Maße der Gemälde annähernd der Vorzeichnung, wobei der fehlende rundbogige Abschluss bei der Version bei Christie's zu berücksichtigen ist (Nagel: 120 x 91 cm, oben rundbogiger Rahmenabschluss; Christie's: 104 x 86 cm, gerade obere Bildkante).

2 Zum Verfahren siehe Ausst.-Kat. Karlsruhe 2020–2021, S. 204–205, Nr. 65–66 und S. 209–211, Nr. 69–70.

3 Auktion Nagel, Stuttgart, am 24.09.2004, Los 760 (*Mutterglück*, 1857); Auktion Christie's London, Nineteenth Century European Art, am 01.10.2008, Los 101 (*The Young Harvesters*, 1857). Zur Provenienz der Erstfassung siehe Aukt.-Kat. Nagel 2004, S. 5–7 und S. 330, Nr. 760.

4 Pecht 1858c, S. 105 – Siehe auch Brief Carl Ludwig Frommels an Kirner vom 12. April 1857 (Archiv Guido Staeb, Kuppenheim) und den Entwurf für eine Rechnung an den Badischen Hof über 880 Gulden vom Mai 1857.

Genau genommen weiß man von zwei 1857 datierten Gemälden (Abb. 81 und 83), die 2004 bzw. 2007/08 auf Auktionen zum Aufruf kamen, deren derzeitiger Standort aber nicht ermittelt werden konnte.³ Die Erstversion mit bogenförmig abschließendem Rahmen wurde vom Großherzog angekauft und hing anfangs sogar in den Appartements der Großherzogin Luise.⁴ Unsere Vorzeichnung entspricht diesem später in die Gräflich Bernadotte'schen Sammlungen auf der Insel Mainau eingegangenen Bild, das vom Auktionshaus Nagel versteigert wurde (vgl. Wolken, bogenförmiger Abschluss – Abb. 81).

Dargestellt ist eine junge Bäuerin, die eine Schubkarre mit frisch gemähtem Heu und ihren Kindern obenauf schiebt. Die ganze Gruppe vermittelt ausgelassene Freude, wozu vor allem der springende Junge im Vordergrund beiträgt. Er spielt zum Entzücken seiner Geschwister das Pferdchen, das vor den Wagen gespannt ist und mit der Reitpeitsche angetrieben wird, die eines seiner Geschwisterchen in Händen hält. Der nebenherlaufende Hund begleitet die Szene mit aufgeregtem Gebell. Von links drängen Schafe an die Schubkarre heran, die auf das frische Futter aus sind. Kirner verbindet hier ein alltägliches Arbeitsmotiv – den Heimweg von der Feldarbeit bzw. das Einbringen des Heus – mit einem spielerischen, das die Mühsal der Arbeit ver-

gessen lässt. Damit entwickelt er im Spätwerk eine Bildidee weiter, die auf die *Italienische Hirtenfamilie, vom Gebirge herabziehend* (Kat. 28.1) von 1835 zurückgeht.

Vergleicht man die Zeichnung mit den Gemälden bzw. der Galvanographie genauer, fallen Unterschiede ins Auge: Der in der Zeichnung etwas zu kurz geratene rechte Arm des vorauslaufenden Jungen ist im Gemälde länger und der angewinkelte Ellenbogen mit Zugfalten hat nicht unterhalb des Gesichts, sondern weiter rechts davon Platz. Durch ragt die rechte Faust, in der Zeichnung noch vom Arm hinterfangen, partiell über diesen hinaus, so dass das zentrale Motiv des Ziehens besser zur Wirkung kommt. Oberhalb des Jungen ist der Hintergrund auch verändert. Die zaunähnliche Abspernung aus Ästen wurde im Gemälde durch massive Findlinge ersetzt. Auch der Wagenlenker mit Peitsche direkt vor der Mutter wurde modifiziert: Sein rechter Arm ist länger und die Hand mit der Peitsche überschneidet nun den Unterarm der Mutter. Diese stellvertretend angeführten Beispiele zeigen, dass Kirner die Komposition der Zeichnung im Gemälde noch optimiert hat und ein Abklatsch einer solchen Zeichnung auf die Leinwand nicht zu erwarten ist.

FR



